

O Templo, o Tempo e o Som: sobre a expressão musical da liturgia latina (período medieval) *

Manuel Pedro Ferreira

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - UNL

1.1 A liturgia cristã

Suponho que todos os presentes sabem que o núcleo da Missa cristã é a actualização, através da representação ritual, da Última Ceia, ocupando um sacerdote o lugar de Cristo; e também que o ofício divino é o conjunto dos actos de culto de natureza comunitária, com exclusão da Missa, prestados em momentos pré-determinados ao longo do dia, pela comunidade ou por um grupo que a representa.

A Missa inclui diversos textos fixos, alguns dos quais são próprios deste ou daquele dia — constituindo, portanto, o Próprio da Missa — e outros que se mantêm ao longo do ano, o chamado Ordinário da Missa. O ofício divino, largamente baseado na recitação dos Salmos, distribui-se por diversas horas contadas segundo a prática romana: as Laudes (ao nascer do sol), a prima, a terça, a sexta (ao meio-dia), a noa, as Vésperas (ao pôr do sol), as Completas (ao deitar) e os Nocturnos ou Matinas (já depois da meia-noite).

* Texto da conferência apresentada em Lisboa, na Universidade Católica Portuguesa, a 10 de Abril de 2003, sob o título «Música e Liturgia nas Catedrais: da Idade Média ao Renascimento». Esta conferência expande o conteúdo de uma palestra anterior, «A dimensão musical da festa sagrada na Idade Média» (Lisboa, FCSH-Universidade Nova, 21/10/1999), por sua vez parcialmente baseada numa apresentação de âmbito cronológico mais vasto, «A música litúrgica, ontem e hoje» (Lisboa, Convento dos Cardaes, 9/3/1999).

Tanto o sacerdote que celebra a Eucaristia como o grupo laico ou clerical que celebra o ofício divino julga contribuir com as suas acções para a protecção da comunidade e a salvação espiritual dos seus membros individuais. Numa sociedade que crê na eficácia do ritual religioso e da oração, a liturgia dá uma protecção efectiva, ao estabelecer publicamente a autoridade de modelos de comportamento, ao permitir que os clérigos seus intervenientes desempenhem funções de mediação e promoção da paz social e ao determinar que os lugares de culto possam servir de refúgio em momentos de crise.

Ao tratarmos do culto litúrgico medieval, estamos pois a tratar de uma actividade que congrega, reforça e permite renovar as energias espirituais da sociedade, e na qual a sociedade europeia foi projectando, ao longo dos séculos, as suas capacidades artísticas e intelectuais. É bom não nos esquecermos que as grandes construções monásticas e catedralícias, sinais ainda visíveis desta projecção, eram, não fins em si mesmos, mas invólucros destinados às práticas litúrgicas nas quais a comunidade se reconhecia, investimentos indirectos no bem-estar espiritual e no futuro das almas. No interior destas construções, ressoava, vindo de uma outra esfera, o canto litúrgico, canto esse que se cristalizou em vários repertórios, dos quais o mais conhecido, correspondente ao rito romano, é o canto gregoriano. Existiam ou existem ainda outros repertórios, como o hispânico (de rito visigótico), o milanês (de rito ambrosiano), etc., repertórios esses que comungam todos dos princípios gerais de que será aqui questão.

1.2 Os monges e o clero secular

A liturgia das catedrais, tal como foi praticada na baixa Idade Média e no Renascimento, foi progressivamente elaborada entre os séculos IV e VIII com base no culto público prestado pela comunidade eclesial, centrado nas Laudes e nas Vésperas, mas enriquecido e modificado pela influência monástica. Devem-se, de facto, à influência monástica o carácter congregacional das horas menores; a proeminência da salmodia, entendida como ruminação mental, em todas as horas do ofício divino; e a institucionalização de uma longa vigília nocturna quotidiana, fisicamente dura e selectiva. Esta fusão do culto público prestado pela comunidade e de práticas devocionais e ascéticas de origem monástica foi sustentada pela constituição de um corpo eclesial permanente enraizado na, e ao serviço da, comunidade urbana, o que, por sua vez, permitiu a emergência de especialistas em canto litúrgico, os cantores da *schola*, submetidos à autoridade do chantre.

No contexto histórico do Império Franco, foi a partir da corte e das catedrais que se lançou um ambicioso programa de reformas que levou à substituição em toda a extensão do Império da liturgia gálica pela liturgia romano-franca, e também à imposição nos mosteiros da regra beneditina numa versão fortemente ritualizada. Ao longo movimento de interpenetração entre capítulo (ou cabido) catedralício e comunidade de tipo monástico, seguiu-se assim, do século IX em diante, e não obstante a identidade genérica do culto católico, um movimento de afastamento, que se traduziu na estabilização de dois tipos de ordenação litúrgica, o *cursus* secular, seguido pelas igrejas diocesanas, e o monástico, seguido nos mosteiros (embora no caso da maior parte das igrejas paroquiais, como na maior parte dos priorados monásticos, esse *cursus* fosse praticado de forma muito parcial e simplificada).

A distinção mais evidente entre estes dois tipos reside no número de lições e de peças de canto que, nos domingos e festividades, se incluem em cada um dos três «nocturnos» que compõem a vigília de Matinas: três lições e três responsórios por «nocturno» na vigília secular; quatro, no caso da vigília monástica. Há ainda outras diferenças, relativas, nomeadamente, à escolha, ordenação e número dos salmos cantados, à variação ou estabilidade dos salmos nas horas menores e à estrutura da hora de Completas; mas estas diferenças não impedem que, por regra, a liturgia de um mosteiro se baseie originalmente na da catedral da sua diocese, com as adaptações necessárias.

No caso do oeste e do centro da Península, o facto de a introdução da liturgia romano-franca ter sido patrocinada por Cluny e posta em prática, em substituição do rito visigótico, sobretudo através de monges da família cluniacense oriundos da Aquitânia, num contexto de reforma em que muitos cabidos adoptaram uma regra de partilha comunitária de tecto, refeições e bens terrenos, explica o fenómeno inverso, ou seja, que a liturgia das Catedrais peninsulares se baseie largamente em modelos monásticos importados e adaptados ao *cursus* secular, o que aliás confirma a substancial identidade do culto católico medieval. É pois importante desenhar-lhe os traços essenciais, na sua relação com a música.

1.3 O Tempo cristão e a dicção do Verbo

A religião, toda a religião, é, para além dos seus conteúdos específicos, uma forma de colmatar a brecha psicológica criada pela inelutável e incontrolada passagem do tempo,

que culmina na morte individual. A religião dá um sentido a esta passagem e organiza os seus rituais de modo a demonstrar o seu controle sobre a dimensão temporal. Nas igrejas cristãs, o tempo é salvífico, e os marcos essenciais no caminho da Salvação, o Advento, e sobretudo, a Paixão e Ressurreição de Cristo, moldam ciclicamente a passagem dos anos. A este ciclo anual vem adicionar-se o ciclo semanal marcado pelo retorno periódico do domingo, dia do Senhor e de memória obrigatória da Última Ceia. Não menos importante para a comunidade cristã é o ciclo diário, marcado pela oposição entre o dia e a noite, que se reflecte, no culto divino, pela oposição entre, por um lado, as horas compreendidas entre o nascer e o pôr do sol — ou, liturgicamente falando, entre Laudes e Vésperas — e, por outro, as longas vigílias nocturnas, ou Matinas.

A este já recheado ciclo temporal, vêm ainda sobrepôr-se as muitas comemorações festivas do ciclo santoral, algumas delas herdadas de práticas cultuais pagãs, ciclo santoral este que, introduzindo sucessivamente como interlocutor espiritual uma nova figura humana lembrada pelo seu exemplo, traz consigo a necessidade de controlar o grau de envolvimento devocional da comunidade e de gerir eventuais conflitos de calendário.

No centro do culto público da Igreja, encontram-se os textos sagrados, que remetem, em última análise, para uma realidade simultaneamente invisível e irreduzível à razão. A repetição comunitária de acções rituais, tornadas visualmente distintivas por uma géstica particular, é essencial para confirmar subjectivamente e afirmar socialmente o poderio e a autoridade da fé que move os participantes no culto; mas a afirmação sonora do carácter sagrado dos textos que suportam essa fé não é socialmente menos decisiva que o conjunto dos gestos rituais.

A irradiação da palavra sagrada supõe pois a simbolização auditiva da autoridade do texto sacro. Esta simbolização exige, ou o recurso a uma expressão linguística distintiva, como sucede em muitos lugares, ou uma proclamação vocal que se não confunda com a discursividade quotidiana. O princípio de uma leitura espiritualizada e simbolicamente sacralizada através da ordenação melódica é a pedra-de-toque da música litúrgica.

(Ora, dizer isto é exactamente o contrário de dizer que o canto litúrgico é expressão da respectiva língua sacra, como às vezes se afirma do canto gregoriano. De facto, nos manuscritos litúrgicos medievais do mundo latino, é normal o acordo entre o sentido global e a articulação formal dos textos e as melodias que os revestem; mas já a adequação local da música ao texto, incluindo o respeito dos acentos, e a fuga à fórmula estereotipada, verificando-se em maior grau no canto gregoriano do que no canto hispânico, beneventano ou ambrosiano, é muitas vezes fruto de revisões relativamente tardias; encontram-se diversas soluções para o mesmo problema ou passagem musical em manuscritos de diferentes origens.

A ligação crescente aos particulares do texto é, na verdade, um processo que precede a fixação do repertório gregoriano por volta do ano 800, sob Carlos Magno, mas que continua para além dessa data, o que é indício de independência entre o primitivo universo composicional e a preocupação de assegurar uma clara projecção do latim. Mesmo os casos em que se pode observar uma adequação tendencial entre acento tónico e melodia, esta adequação segue o princípio estético antes encontrado na música helenística, ou seja, ao acento corresponde maior altura do som, e não maior duração, densidade de notas ou intensidade, como poderia sugerir o latim medieval. Acresce que são inúmeras as peças gregorianas em que, para uma mesma melodia — simples antífona ou elaborado responsório gradual — se encontra uma variedade de textos, sem que algum deles possa reclamar uma ligação privilegiada ao contorno melódico: a música serve de suporte à projecção de qualquer um desses textos, cuja língua acaba por ser indiferente.

Em suma: a sonoridade litúrgica precedeu, na proclamação da palavra sacra, a adequação à língua litúrgica. Pode dizer-se que no início, como na tradição védica indiana, estava o som — um som com uma ressonância particular, capaz de elevar a receptividade do texto e de envolver espiritualmente o ouvinte, fazendo-o transcender o universo que lhe é familiar.)

2.1 Hierarquização sonora: leituras sacras

Debrucemo-nos então sobre a leitura litúrgica. Vimos que o carácter do tempo litúrgico implica altos e baixos, ou seja, domingos e dias feriais, ocasiões mais importantes e menos importantes, festividades fundamentais e festividades subordinadas. As comunidades cristãs medievais organizaram o seu tempo de acordo com os grandes ritmos litúrgicos, e para poderem coordená-los com as comemorações, novas ou antigas, a que se sentiam religiosamente obrigados, atribuíram, na prática, às diferentes festas diversos graus de solenidade. Isto permitia destacar os momentos teologicamente mais decisivos, sem sacrificar as devoções locais ou individuais a este ou àquele santo. Nos primeiros séculos a hierarquia das festas não era tão rigidamente definida como veio depois a ser, mas sem essa hierarquia, mesmo informal, os clérigos teriam sido incapazes de regular a pulsação espiritual da Igreja ao longo do ano. Consequentemente, os tons de leitura medievais, nos quais se baseava a entoação dos textos sacros, conheciam diversos

graus de elaboração, correspondentes à solenidade da ocasião litúrgica. Para ficarmos com uma ideia um pouco mais clara sobre o que se trata, ouçamos dois pequenos exemplos.

A primeira leitura, segundo o Evangelho de S. Mateus, segue princípios relativamente simples e corresponde a uma ocasião litúrgica ordinária.

(Exemplo discográfico: *Lectio sancti Evangelii*. Kantores 96, dir. Giacomo Baroffio: *Il gregoriano – Mille anni di musica*, Amadeus AMS 33-35, 1996, CD I / faixa 1)

A segunda leitura, da Genealogia de Jesus, segundo S. Mateus ou S. Lucas, faz-se na noite de Natal e também na comemoração da Natividade da Virgem; caracteriza-se por uma elaboração melódica que corresponde à solenidade excepcional da ocasião natalícia.

Diga-se de passagem que a insuportável monotonia do texto — «Abraão gerou Isaac, Isaac gerou Jacob, Jacob gerou a Judas e seus irmãos. Judas gerou a Fares e Zara, de Tamar, Fares gerou a Hesron, Hesron gerou a Aarão», e assim por diante, durante várias páginas — requer absolutamente uma entoação musical que transporte a leitura para um plano espiritual mais elevado, de contemplação do desígnio divino; caso contrário, a mente tende a desistir do esforço de acompanhar esta interminável relação de nomes.

(Exemplo discográfico: *Liber generationis*. Kantores 96: CD I / faixa 2)

Para um ouvinte moderno, custa a acreditar que o que escutámos, com a sua enorme riqueza musical, era apenas a proclamação de um texto sagrado. Mas a leitura litúrgica era isto mesmo.

A sinalização musical de uma festividade especialmente importante não se fazia, nas leituras, unicamente pela intensificação melódica. Na semana que precede a Páscoa, tempo de austeridade culminando na suspensão da celebração eucarística motivada pelo reviver da crucificação de Jesus Cristo, a Paixão é lida de uma forma também bastante austera; ela distingue-se, porém, da leitura comum através de uma dramatização singular, que requer três vozes: uma para o narrador, outra para Cristo, e a restante para os demais intervenientes.

(Exemplo discográfico: *Evangelium Passionis et Mortis Domini*. Nova Schola Gregoriana, dir. Alberto Turco: *In Passione et Morte Domini (Gregorian Chant for Good Friday)*, Naxos 8.550952, 1994, faixa 3)

2.2 Hierarquização sonora: melodias gregorianas

A mesma necessidade de diferenciação sonora está na base da imensa variedade musical dos cânticos cristãos. Tudo se organiza em função do Natal e da Páscoa; deste modo, há cânticos que são apropriados para certos tempos litúrgicos, como a Quaresma, e não para outros, como o Advento. É o caso do Tracto, cântico da Missa que substituíra, no período penitencial que começava setenta dias (hoje quarenta) antes da Páscoa, o Aleluia. A polaridade penitência/exaltação marca ainda, nas tradições populares, o carácter dos cantos processionais, sendo o *Miserere* típico do Tríduo sacro, e o Aleluia, próprio do Domingo da Ressurreição. Mas a escolha do tipo de cântico é apenas um aspecto, talvez o menos significativo, da diferenciação litúrgico-musical.

Assim, um mesmo texto pode servir em diversas ocasiões associado a um mesmo tipo de cântico, mas o seu revestimento musical pode e deve mudar para assinalar ocasiões particularmente importantes ou um tempo litúrgico específico. Costumava ser o caso dos tons de invitatório, ou seja, os esquemas melódicos com os quais se cantava o salmo 94, *Venite exultemus Domino*. Todas as noites se entoava este salmo no início das Matinas; mas às segundas-feiras, o tom era diferente do dos restantes dias da semana, e também diferente do tom dominical, do tom pascal, do tom da festa de S. Pedro, e assim por diante, não sendo raro haver mais de doze tons em uso corrente, para um texto único e invariável.

Um outro caso é o dos textos do Ordinário da Missa, isto é, o *Kyrie*, o *Gloria*, o *Sanctus*, o *Credo*, o *Agnus Dei*. Os textos em princípio não mudam, mas as melodias conheciam diversos graus de elaboração e estavam muitas vezes associadas a ocasiões específicas. Funcionavam assim como sinal, marcando o tempo litúrgico e ajudando desse modo a afirmar uma concepção sacra do decorrer temporal.

2.3 Hierarquização sonora: opções interpretativas

Diga-se de passagem que, no que diz respeito à diferenciação musical de diferentes momentos litúrgicos, há uma série de factores muito importantes a que só temos acesso indirecto, através de menções ou rubricas cerimoniais. Refiro-me ao peso, na imagem sonora, do volume de som, da maior ou menor rapidez do canto, e do recurso a cortes ou, pelo contrário, à repetição durante a execução prática de um cântico.

Sabe-se que o impacto acústico era tido, na Idade Média, como um factor importante. Quanto mais solene era uma festividade, maior número de cantores se requeria; nas ocasiões mais especiais, era comum a duplicação do número normal de intervenientes. Também a lentidão cerimonial era muito prezada. Quanto mais solene era uma festividade, mais devagar se devia cantar, menos toleráveis eram os cortes, e mais se recorria à repetição de secções ou peças inteiras. Podemos, para além disso, supôr que as festas principais atraíam uma maior intensidade de práticas de ornamentação vocal espontânea, de que conhecemos só raros vestígios históricos.

3. Formas de expansão cerimonial independentes dos modos de execução

Os documentos musicais medievais atestam, felizmente, outras formas de expansão cerimonial nas ocasiões principais. A expansão atestada nessas fontes é de cinco tipos, que às vezes se sobrepõem: (1) expansão por acumulação; (2) expansão por diferenciação; (3) expansão por desenvolvimento melódico; (4) expansão por adição ou glosa; e (5) expansão por reelaboração polifónica. Atentemos em cada um destes tipos.

3.1 Acumulação

A acumulação litúrgica, ou seja, o acrescentamento de obrigações rituais, é o tipo de expansão cerimonial privilegiada a partir do século IX pelo monges beneditinos mais tradicionalistas, entre os quais se viriam a incluir os de Cluny. Não implica nenhuma mudança qualitativa na música litúrgica, mas apenas mais tempo passado no coro. A correspondente profissionalização coral dos monges, impossibilitando outras actividades, motivou, no século XII, uma reacção purista, protagonizada sobretudo pela Ordem de Cister, de retorno à primitiva regra de S. Bento. A progressiva densificação do calendário litúrgico ocorrida no final da Idade Média, bem como o desenvolvimento do culto dos mortos, acabaram igualmente por levar à acumulação de obrigações rituais por parte do clero.

3.2 Diferenciação

A expansão por diferenciação insere-se numa tendência antiga de criação de formulários próprios para ocasiões bem definidas. No começo do século IX o chantre tinha ainda alguma margem de liberdade no que respeita à escolha das peças de canto, especialmente no ofício divino, mas também em certas Missas. Esta escolha, gradualmente fixada, tornou-se um aspecto dos costumes locais. Algumas comunidades clericais, para além de instaurarem uma tradição própria (por exemplo, na selecção e ordenação dos responsórios do Advento e da Semana Santa e dos versículos de Aleluia cantados nas Missas que se seguem ao Pentecostes), decidiram também criar formulários diferenciados onde havia formulários comuns. Na Catedral de Lyon, em vez de um único formulário de cânticos para a Missa de Defuntos, encontramos, não duas ou três listas alternativas, como era frequente, nem uma só lista com cânticos alternativos, como também ocorre, mas seis Missas diferentes, uma para cada dia ferial. Isto em Lyon, possivelmente a mais conservadora das catedrais medievais!

Por volta de 900, Estêvão, antigo cónego de Metz e bispo de Liège, compôs um ofício próprio para a Invenção de Santo Estêvão, o primeiro ofício em que as antífonas e responsórios seguem a ordem numérica dos respectivos modos. Santo Estêvão era patrono dos diáconos, assumindo portanto especial relevo nas igrejas diocesanas; também os subdiáconos — auxiliares não obrigados ao celibato — passaram a ter uma festa própria, ligada ao Ofício da Circuncisão, que tomou proporções inusitadas nas catedrais de Sens, Beauvais e Laon. A par da reinterpretação de festividades, a criação de formulários próprios para as festas de santos especialmente venerados, ou recém-promovidos, subtraindo a sua liturgia ao Comum dos Santos, foi um tipo de expansão cerimonial muito corrente no final da Idade Média.

3.3 Desenvolvimento melódico

A expansão por desenvolvimento melódico, de que já atrás falámos a propósito das leituras entoadas, é o tipo de expansão cerimonial que está na base de todos os repertórios litúrgico-musicais europeus. Desde logo nota-se um maior desenvolvimento das melodias da Missa, núcleo da liturgia, e dentro da Missa, dos cânticos do Próprio, aqueles que permitiam mais facilmente sinalizar o tempo litúrgico. No ofício divino, a expansão melódica atinge certos grupos de antífonas ritualmente mais destacadas, e caracteriza especialmente os responsórios que se seguem às leituras nocturnas.

O desenvolvimento melódico pôde diferenciar radicalmente peças originalmente do mesmo tipo. As antífonas que enquadravam os salmos cantados nos dias da semana eram melodias muito simples, primitivas até, e assim permaneceram; mas certas antífonas, usadas em domingos e festas, ou escolhidas para enquadrar textos especialmente importantes, ganharam maior desenvolvimento. As antífonas usadas na Missa expandiram-se ainda mais que as do ofício divino devido à importância da ocasião, levando ao encurtamento, por vezes drástico, do salmo que originalmente acompanhavam. É o caso das antífonas de Intróito, o imponente cântico processional de entrada, cujo salmo se reduziu a um ou, mais raramente, dois versículos.

Do mesmo modo, um mesmo texto, com maiores ou menores variantes, pode também ter tratamentos musicais muito diversos. Por exemplo, o *Ave Maria* pode encontrar-se quer como responsório breve (numa forma muito próxima dos tons de leitura) quer como antífona simples (com uma melodia de carácter artístico, de articulação basicamente silábica); aparece-nos ainda, a enquadrar o salmo invitatório, enquanto antífona musicalmente mais elaborada; como responsório prolixo destinado às Matinas, acentua-se a ornamentação melódica, mas é como ofertório da Missa que o desenvolvimento musical atinge o seu máximo.

(Exemplos cantados — responsório breve e antífona sobre o texto *Ave Maria*... — a partir do *Antiphonale monasticum pro diurnis horis*, Tournai, Desclée & Cie., 1934, pp. 703, 862. Exemplos discográficos: antífona de invitatório e responsório prolixo *Ave Maria*, in *Kantores 96*, CD II / faixas 3-4. Exemplo cantado — início do ofertório *Ave Maria* — a partir do *Graduale Triplex*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1979, p. 36)

A emergência de cantos gregorianos muito elaborados explica-se assim, não só pela necessidade de expressão de um espírito religiosamente inflamado pela proclamação de um texto sacro, levantando voo através do melisma vocal e da modulação, mas sobretudo pela necessidade de sinalização sonora de uma liturgia crescentemente diferenciada. A partir do momento em que há uma estabilização do repertório, a sua expansão melódica torna-se possível apenas por acrescento pontual de melismas, o que releva já de um outro tipo de expansão cerimonial.

3.4 Adição

De facto, entre os séculos IX e XI, ganha peso a expansão por adição ou glosa, tecnicamente conhecida como composição de tropos. Às vezes, para acentuar a excepcionalidade de uma ocasião litúrgica, eram acrescentados aos textos variáveis ou invariáveis então usados segmentos melódicos adicionais, ou comentários alusivos a essa ocasião, muitas vezes entrelaçados à maneira de glosas com os textos originais. Estes segmentos melódicos, ou os comentários textuais tornados apetecíveis pela falta de especificidade litúrgica dos salmos em que a maior parte dos cânticos se baseiam, são chamados tropos.

(Exemplo discográfico: intróito <Ecce adest...> *Puer natus*. The Schola Gregoriana of Cambridge, dir. Mary Berry: *Music for an Anglo-Saxon Christmas*, Herald 1027, 1992, faixa 2)

Um caso particular do tropo ganhou especial relevo histórico. Possivelmente por influência galicana, havia o hábito de solenizar adicionalmente alguns rituais acrescentando vocalizos a certas peças da Missa ou do ofício. Na Missa, o vocalizo, também conhecido por neuma, seguia-se ao Aleluia, tendo por isso ganho o nome de sequência. A partir de certa altura, para facilitar a memorização desse vocalizo, adaptou-se-lhe um texto. Daí até que o texto ganhasse autonomia poética, e que a sequência fosse considerada uma peça separada, foi um passo. A Idade Média cultivou enormemente a sequência, que acabou por receber um golpe quase mortal no Concílio de Trento, em meados de quinhentos.

3.5 Reelaboração polifónica

Já no século X algumas sequências passaram a associar-se ao último tipo de expansão atrás considerado, a expansão por reelaboração polifónica:

(Exemplo discográfico: *Celica resonant clare camenas agmina*. The Schola Gregoriana of Cambridge, faixa 7)

A polifonia eclesiástica tem raízes muito antigas, estando directamente documentada só a partir do século IX. Até ao século XI, as práticas polifónicas tinham um carácter essencialmente improvisatório. Nos séculos XII e XIII, deu-se uma importante reformulação por escrito dessas práticas, que então se tornaram artísticas, no sentido de serem completamente determinadas pela subjectividade de um compositor. O

florescimento da polifonia a duas vozes no século XII deveu-se largamente ao desenvolvimento das práticas litúrgicas e para-litúrgicas dos mosteiros, especialmente no sul, enquanto a norte, com a expansão urbana, as principais catedrais se tornavam igualmente centros de experimentação artística. No *Codex Calixtinus*, preparado para Santiago de Compostela, convergem os frutos da actividade polifónica tanto do sul como do norte, do mosteiro como das sedes episcopais. No último terço do século, o centro da evolução artística transferiu-se para Paris, em cuja catedral novas técnicas de notação foram encontradas para fixar composições de extensão invulgar: as mais simples, ligadas a contextos processionais; as mais complicadas, baseadas em peças do Próprio da Missa. Se é legítimo traçar um paralelo entre a complexa planificação, magnitude e invulgar densidade das fachadas góticas francesas e a produção musical contemporânea, é no imponente *organum* parisiense de Perotinus, da última década do século XII, que devemos buscar esse paralelo.

Ouçamos então três versões do gradual para a Missa do dia de Natal, *Viderunt omnes*. Em primeiro lugar, o original gregoriano. Seguidamente, uma versão aquitana do século XII, tropada, e tratada polifonicamente a duas vozes. E por último, a versão parisiense, a quatro vozes, de Perotinus.

(Exemplos discográficos: The Schola Gregoriana of Cambridge, faixa 5. Schola Hungarica, dir. Lászlá Dobszay & Janka Szendrei: *Chant grégorien d'Aquitaine*, Harmonia Mundi QUI 903031, 1991, faixa 11. Vozes Alfonsinas, dir. Manuel Pedro Ferreira, gravação ao vivo para a RDP na Sé velha de Coimbra em Dezembro de 1998)

4. A secularização da arte polifónica

Perotinus culminou uma época em que a motivação artística esteve intrinsecamente ligada aos ideais litúrgicos das comunidades clericais. Paris era então a principal cidade universitária da Europa. Durante o século XIII, o centro de gravidade da polifonia artística deslocou-se para o ambiente escolástico da Universidade, e seguidamente, com a gradual ascensão dos intelectuais nos aparelhos de Estado emergentes, ganhou os favores das principais cortes. Paralelamente, a experimentação e afirmação de novos estilos polifónicos associados a ideais e textos profanos deparou-se com uma dura reacção por parte de sectores influentes da Igreja, tanto monásticos como da hierarquia diocesana. Em 1324 ou 1325, a bula *Docta sanctorum Patrum* do Papa João XXII veio

condicionar fortemente o uso da polifonia nas catedrais. Cito os excertos mais significativos:

«A douta autoridade dos Santos Padres decretou que, nos ofícios de louvor a Deus através dos quais Lhe prestamos a devida homenagem, em todos esteja alerta o espírito, o discurso não surja alterado, e a grave modéstia dos salmistas os faça modular o canto com placidez. *Pois na sua boca o canto ressoava doce. Doce na verdade é o canto na boca do salmista quando tem Deus no coração; e por isso, ao enunciar as palavras, no seu próprio canto aumenta a devoção. É para excitar a devoção dos fiéis que se estipulou a salmodia na igreja de Deus; nesse ofício nocturno e diurno, e na celebração da Missa, o clero e o povo cantam continuamente, no quadro de um tenor robusto, gradações distintas, do mesmo passo trazendo as distinções agrado, e a robustez, deleite [sub maturo tenore distincta gradatione cantantur, ut eadem distinctione collibeant et maturitate delectent].*

Ora, há certos discípulos de uma nova escola que, atentando somente na medida do tempo, se inclinam para novas notas, preferindo criar as suas próprias a cantar as antigas; executam cantos eclesiásticos com semibreves e mínimas; repercutem notas curtas; interrompem deveras as melodias com hoquetes; desestabilizam-nas com discante; acrescentam-lhes por vezes vozes de *triplum* e de motete em vernáculo; e desprezam entretanto os fundamentos do antifonário e do gradual, ignorando aquilo sobre o qual edificaram, desconhecendo os tons que não discernem, antes confundem, pois na multiplicidade das suas notas são obscurecidas as subidas decentes e as descidas temperadas do cantochão, através das quais os próprios tons mutuamente se distinguem. Correm, com efeito, sem se deterem; inebriam os ouvidos, sem os consolar; com gestos simulam o que querem exprimir, desdenhando assim a desejável devoção e manifestando uma exuberância a evitar. [...]

Assim, há já algum tempo que nós e os nossos irmãos vimos a necessidade de uma correcção; por isso apressamo-nos a rejeitar, a abandonar em absoluto estes abusos e a deles purgar a Igreja eficazmente. [...] No entanto, não pretendemos com isto proibir que de tempos a tempos, e sobretudo em dias de festa ou em solenidades, nas missas e nos ditos ofícios divinos, se produzam sobre o canto eclesiástico simples certas consonâncias que ressumam a melodia, a saber oitavas, quintas, quartas, e outras do

mesmo género; mas na condição de que a integridade desse canto seja preservada, e nada dessa música tão bem traçada seja mudado, e sobretudo que essas consonâncias acariciem os ouvidos, suscitem a devoção e não permitam que se entorpeça o espírito dos que dirigem os salmos a Deus.»

Temos assim que a polifonia se deveria subordinar à clara percepção de uma melodia de cantochão completa e intocada, ideal que era difícil conciliar com a especulação mensural da época. Não por acaso, o principal ponto de contacto entre a nova escola de composição musical, de cariz escolástico, e a Igreja, irá ser, no século XIV, o motete, peça sem função litúrgica, reservada para grandes ocasiões cerimoniais, e em que o cantochão, na parte de Tenor, podia ser livremente manipulado. Na Missa, a polifonia mensural ir-se-á timidamente afirmando com base em encomendas ligadas a devoções particulares, comemorações privadas ou eventos de grande projecção social fora do calendário litúrgico, o que acabou por dar aos cânticos do Ordinário da Missa, nos séculos XIV e XV, um protagonismo artístico que faz esquecer a centralidade litúrgica do Próprio. Quando as Catedrais assumem a polifonia como uma ornamentação artisticamente determinada por especialistas em canto mensural, a exemplo do que haviam feito há muito os príncipes da Igreja, é com dificuldade que os cânticos do Próprio concorrem com o modelo de Missa cíclica baseada no Ordinário.

Neste contexto, quando na Catedral de Braga, já no reinado de D. João III, deparamos com a polifonia do mestre-de-capela Miguel da Fonseca, com a sua inserção no Próprio da Missa, a sua austeridade musical e o seu respeito escrupuloso pelo cantochão tradicional, escrito em notação não mensural, o seu trabalho surge-nos como a resposta possível de um cabido catedralício conservador a uma prática artística que, desde o século XIV, tendia a ignorar as preferências musicais do clero. Uma resposta cujo interesse reside não só no impacto artístico, como no carácter minoritário e retrospectivo do estilo usado, e que no contexto do tempo, surge como uma orgulhosa afirmação de identidade.

(Exemplo discográfico: intróito *Dominus dixit*, segundo Miguel da Fonseca. Vozes Alfonsinas, dir. Manuel Pedro Ferreira, gravação inédita, Dezembro de 2000, CD para selecção 4, faixa 28, Take 22)