

A POLIFONIA MEDIEVAL

DAS PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS À ARS ANTICUA

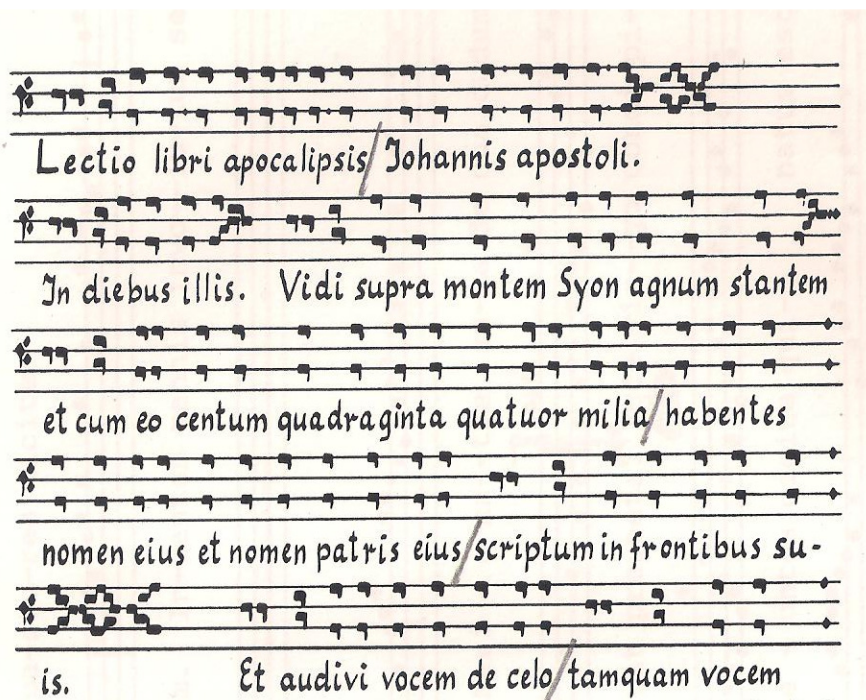
OBJECTIVOS

- Identificar as principais estruturas polifónicas e sua relação com a melodia gregoriana tradicional: (“cantus firmus” e “vox organalis”);
- Localizar os grandes centros de formação e difusão da linguagem polifónica: Limoges, Paris (Escola de Notre Dame) e, Santiago de Compostela *Codex Calixtinus*);
- Identificar as características principais da polifonia primitiva: Ars Antiqua

1. As origens da Polifonia

O canto polifónico – a mais que uma voz simultânea – é tão antigo como a própria arte de cantar. Bastará colocarmos um grupo de vozes masculinas cantando com outro de vozes femininas para termos um canto à oitava. Mais ainda, acontece, por vezes, que algumas pessoas não conseguem acompanhar, afinadas, o grupo em que estão inseridas e, sem darem por isso, começam a cantar à quinta ou à quarta, na convicção de que estão a cantar correctamente pois os intervalos se equivalem. Assim terá nascido a polifonia... Há, no entanto, algumas práticas do canto monofónico litúrgico, ou seja, o Canto Gregoriano que correspondiam já a uma prática polifónica primitiva, habitualmente utilizada por volta dos séc. VIII-IX pelo menos. Trata-se de cantar a melodia gregoriana acompanhada por uma espécie de nota fixa – bordão – uma nota base, sustentada pelo grupo de cantores enquanto um solista canta a melodia. Um pouco ao jeito do “roncon”, ou seja, aquela nota fixa dada por um tubo da gaita galega, enquanto outro tubo com orifícios permite a execução de melodias. Isso se pode experimentar com qualquer melodia gregoriana colocando a Final e a Dominante como notas base. Daqui nascerão os conceitos de “cantus firmus” (voz mais fixa) e “vox organalis” (evolução melismática) que perpassarão toda a história da polifonia, do séc. IX ao séc.

XV. Uma forma um pouco primitiva, mas interessante, de polifonia é-nos dada por alguns exemplos de canto de leituras em execução paralela e por movimentos contrários por intervalos simétricos, como em espelho, como se pode ver a seguir.



A noção exacta de “polifonia”, implicando a autonomia das diversas vozes, a articulação motívica e melódica, o ritmo racionalmente definível, a riqueza de consonâncias e a apresentação da música de uma forma escrita é um fenómeno ocidental e sobretudo cristão, enquanto sobre as verdadeiras origens históricas da polifonia é praticamente impossível chegarmos a resultados definitivos. O que entretanto poderemos dizer, com certa dose de certeza, é que a polifonia se desenvolveu a norte dos Alpes e antes de mais no reino cristão franco. Os primeiros documentos de música polifónica, chegados até nós, datam do século IX e não é por acaso que estamos precisamente na época das primeiras transcrições de canto gregoriano, ou seja, do repertório monódico litúrgico da Igreja de que falámos anteriormente. Foi em ambiente cristão que começou a manifestar-se uma vertente musical fecunda no interior do culto: o latim era uma língua estranha que era necessário aprender e, tanto para francos como para germânicos, os cânticos litúrgicos de um género novo eram qualquer coisa de desconhecido, que foi preciso fixar por meio de notação, de neumas que se assemelhavam às próprias concepções musicais.

Estamos no tempo em que florescia o estilo gótico que vai encontrar o seu paralelo musical na exuberância da polifonia. As experiências mais antigas que se encontram documentadas acerca do uso do canto polifônico encontram-se no *Tropário de Winchester*, escrito por volta do ano 1000 no ambiente da corte real inglesa, mas será particularmente no ambiente abacial de São Marcial de Limoges e depois em Paris que o canto polifônico encontrará o seu verdadeiro esplendor.

1.1 A Escola de Notre-Dame (1160-1250)

Polifonia medieval significou, durante muitos anos, uma composição de melodias ornadas sobre um canto gregoriano pré-existente, com textos da missa e do ofício. Fez-se polifonia preferencialmente com secções vocais de partes mais solenes dos cantos do Próprio da Missa – Gradual ou Alleluia – enquanto que seriam os cantos do Ordinário, do Kyrie ao Agnus Dei, a tornar-se, mais tarde, na principal manifestação das formas polifônicas. Os primeiros exemplos de polifonia dão-nos conta de um canto lento, de melodia em quintas, quartas ou oitavas paralelas que poderemos comparar às chamadas "misturas" do órgão. A denominação de "organum" para estes cantos provém de épocas mais remotas e parece revestir alguma relação com o instrumento do mesmo nome então em desenvolvimento. Por volta de 1200, Paris, grande centro cultural e artístico, via nascer a catedral de Notre-Dame a qual, depois de anos de aturados esforços, viria a tornar-se modelo do estilo arquitectural gótico, oferecendo ao mesmo tempo o espaço para uma comunidade de músicos (mais tarde apelidada de *Escola de Notre-Dame*), criadores de um notável repertório musical.

Um teórico anónimo inglês, normalmente designado como Anonimus IV, que então se encontrava em Paris, escreve o seguinte: "O Mestre Leoninus foi o maior compositor de Organa que escreveu *Magnus Liber Organi de Gradulai et Antiphonario*, para engrandecer o culto divino. O Mestre Perotinus escreveu os melhores "quadrupla" como "*Viderunt omnes*" e "*Sederunt Principes*"¹, com grande riqueza de colorido na arte da música harmoniosa". A este propósito não resistimos a transcrever o texto seguinte do romance *O nome da Rosa* de Umberto Eco:

"O Abade convidou a entoar o *Sederunt*: na primeira sílaba, *Se*, iniciou-se um coro lento e solene de dezenas e dezenas de vozes cujo som grave preenchia as naves e se espalhou por cima das nossas cabeças, embora parecesse surgir do coração da terra. E não se interrompia nunca porque quando outras vozes começavam a tecer sobre aquela linha profunda e contínua uma série de vocalisos e melismas,

¹ Trata-se dos Graduais da *Missa de Natal* e da *Missa de Santo Estêvão* (26 de Dezembro)

aquele - telúrico - continuava a dominar e não cessou pelo tempo inteiro que é preciso a um recitante com voz pausada para dizer dez vezes a Ave Maria. E, quase desligadas de qualquer temor, pela fé que aquela obstinada sílaba, alegoria da eternidade, dava aos orantes, as outras vozes (de um modo especial as dos noviços) por cima daquela base pétrica e sólida erguiam arcos, colunas e pináculos de neumas liquescentes e subpunctis... E enquanto o meu coração se atordoava de doçura pelo vibrar de um clímacus ou de um porrectus, de um tórculus ou de um sálicus, aquelas vozes pareciam dizer-me que a alma dos orantes e a minha que os escutava, não podendo sustentar a exuberância do sentimento, através dos mesmos se dilacerava para exprimir a alegria e a dor, o louvor e o amor com impulso de suave sonoridade. E no entanto aquela obstinada luta de vozes não feria como se a presença ameaçadora dos inimigos e dos poderosos que perseguiam o povo do Senhor, permanecesse sem decisão. Até que aquele neptúnico tumultuar de uma única nota pareceu vencido, ou pelo menos convencido ou ultrapassado pelo júbilo alleluiático de quem se lhe opunha, expandindo-se num majestoso e perfeito acorde e sobre um neuma resupino. Pronunciado com fadiga o "sederunt", ergueu-se no ar o "principes" numa grande e seráfica calma..."

O citado livro de Leoninus é uma colecção de largas dezenas de obras de polifonia a duas vozes, para as grandes festas do calendário litúrgico. Nos "organa" a duas vozes, enquanto a voz inferior (tenor) leva a melodia gregoriana original, em valores cada vez mais longos, a voz superior expande-se em livres frases melódicas. Quando o organum passa a comportar mais de duas vozes é necessária uma unidade métrica para as vozes ornamentais que será construída a partir de modelos ou fórmulas rítmicas determinados a que se dará o nome de "modos rítmicos". Este modelo primitivo de polifonia em que as vozes ornamentais se desenvolvem exageradamente sobre um tenor em notas longas vem pouco depois a ser abandonado, apesar de uma certa mística que envolve tal forma de composição mais ou menos como a maravilha de uma catedral gótica construída à volta de uma simples relíquia.

1.2 Ars Antíqua (1250-1320)

O período que preenche os anos 1250-1320 virá a ser, mais tarde, designado como "ars antiqua" em confronto com a "ars nova" que denominará a música do séc. XIV. Este período legou-nos um repertório de cerca de seiscentas composições onde poderemos observar um processo que representa o desenvolvimento dos modos de composição anteriores embora de forma um tanto mais evoluída. O acrescentamento, muitas vezes forçado, de um texto às vozes pre-existentes, a alteração das vozes ou mesmo o intercâmbio de textos nas mesmas peças irão lugar a um estilo de composição onde os limites entre o sacro e o profano se vão tornando cada vez mais difíceis de determinar,

onde as melodias gregorianas quase desaparecem completamente desfiguradas, chegando-se ao ponto de uma voz cantar um texto sacro e outra cantar um texto profano: é o aparecimento do chamado “Motete” de que falaremos adiante. Trata-se já da expressão de uma mentalidade particularmente presente na canção trovadoresca, onde uma certa sublimação do amor cortês é cantada a par da devoção a Maria ou aos santos. Visto que a música medieval tem como pano de fundo o texto da Bíblia, não é de admirar que se trate de uma música essencialmente vocal, enquanto que a música instrumental ia surgindo aqui e além como simples transcrição das obras vocais, ou então a música de dança.

2. A notação da Polifonia medieval:

2.1 Notação dasiana:

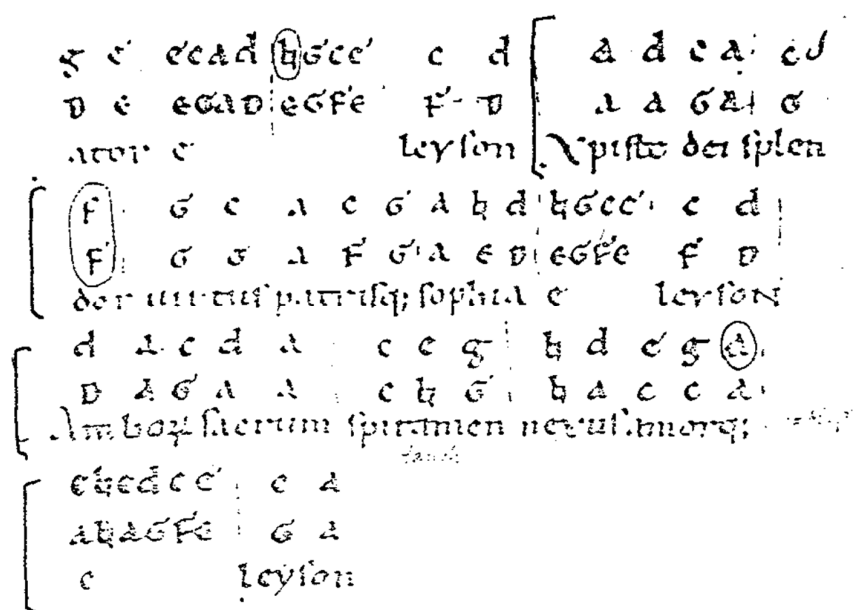
Os primeiros exemplos de polifonia que chegaram até nós vem expressos num tipo de notação própria de uma prática anterior, mas não transcrita, nos tratados *Musica Enchiriadis* e *Scholia Enchiriadis*, do séc. IX, em notação "dasiana": neste tipo de notação, o texto desloca-se no espaço segundo os graus da escala; trata-se de exemplos de "organum paralelo" e segundo alturas determinadas por um conjunto de símbolos retirados da notação grega antiga e colocados na margem como uma tabela.

The diagram illustrates the 'dasian' notation for polyphony. It consists of a table of Greek letters (c', b, a, g, f, e, d, c) corresponding to musical notes (mi, les, fa, mu, li, mo, du, lis, ve, ne, tah, do, pi, is). Below the table, a musical staff shows the text 'Te hu - mi - les fa - mu - li mo - du - lis ve - ne - tah - do pi - is' with lines connecting the text to the corresponding notes in the table.

2.2 Notação alfabética

A notação alfabética já utilizada em manuscritos de música monódica (ex. Montpelier) emprega as letras correspondentes à musica colocando-as por cima do texto, como se

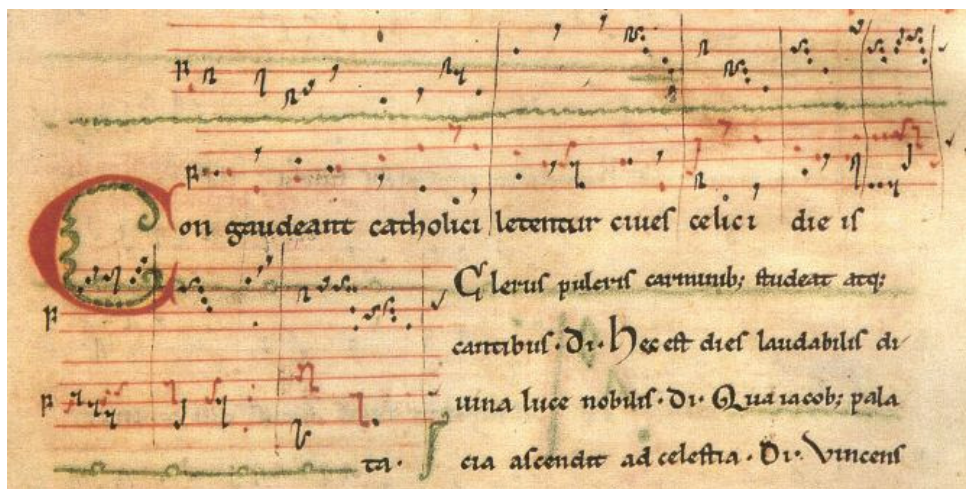
pode ver em alguns exemplos dos tratados teóricos. Entre várias das utilizadas pelos séculos X e XI, a notação alfabética "boeciana" é representada por letras de A a P para indicar o som de duas oitavas. Um outro exemplo é o que utiliza as maiúsculas para a oitava grave, as minúsculas para a oitava central e as minúsculas duplas para a oitava aguda. Enquanto a maior parte dos sistemas de notação emprega a escala de Lá a lá (começando por A=Lá), Guido de Arezzo ao estabelecer a escala com os nomes das notas baseados no *Hino "Ut quaeant laxis"* utiliza a escala que definitivamente se irá de impor, e que começa em dó (ut).



2.2 Notação neumática:

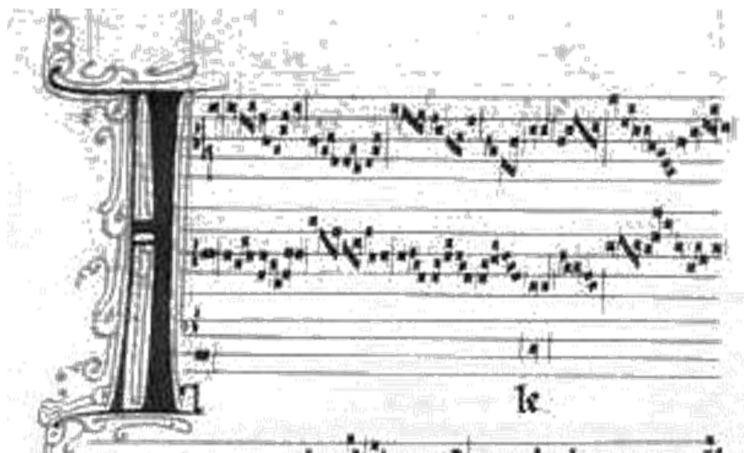
No século XI utilizou-se um tipo de notação polifónica a duas vozes, de estilo neumático (neumas quironómicas), que é testemunhada pelo *Tropário de Winchester*: para além do facto de utilizar notação "in campo aberto", as melodias não se encontram escritas uma por cima da outra mas em lugares diferentes... No século XII aparecem os primeiros casos de notação diastemática (por pontos e com linha musical) dentro do estilo aquitano já representado na notação dos manuscritos de Saint Yrieix e Albi. No contexto aquitano surgem ainda os manuscritos polifónicos de S. Marçalo de Limoges e o *Códice Calixtino* de Santiago de Compostela que terá também origem limosina ou pelo menos será influenciado por ela. Neste manuscrito, como se pode ver pela imagem seguinte, as vozes estão escritas uma sobre a outra, mas existe ainda a dificuldade de saber os pontos de convergência, uma vez que a "vox organalis" é muito

desenvolvida. Trata-se aqui do *Hino “Congaudeant Catholici”* a mais antiga peça a três vozes que se conhece.



2.3 Notação quadrada:

No primeiro quartel do século XIII, a partir das obras da chamada Escola de Notre Dame, estabelece-se um sistema de notação quadrada que procura transcrever a rítmica musical até então descurado na notação polifônica. Trata-se, no entanto de uma notação cuja complexidade traz grandes problemas à transcrição e interpretação, questões que não nos ocuparão aqui.



3. Síntese sobre Formas e Compositores na Polifonia medieval

3.1 Polifonia primitiva, em ritmo livre (séc. IX-XII):

DIAPHONIA: Representada pelos exemplos transmitidos pelo *Musica Enchiriadis*, é constituída pela colocação, nota contra nota, e a intervalo de 4ª ou 5ª inferior, de uma melodia nova ("vox organalis") paralelamente à melodia gregoriana ("vox principalis"); cada uma destas pode ser duplicada à oitava.

ORGANUM: Esta palavra assume pela primeira vez uma dimensão de "forma musical" e, em certo sentido, resume vários dos estilos de composição polifónica medieval:

a) *Paralelo*: partindo do uníssono, a "vox organalis" vai-se afastando da "vox principalis"; ao chegar ao intervalo de 4ª, segue em quartas paralelas. Para terminar utiliza o processo inverso do inicial.

b) *de vocalis*: a melodia original, "vox principalis", vai-se fragmentando e alongando as notas ou então dividindo-se em secções. A cada uma das notas da "vox principalis", podem corresponder várias notas na "vox organalis". Este processo de composição, presente de modo especial nos Códices de S. Martial de Limoges e no Códice Calixtino (Séc. XII), está na base do estilo "discantus" utilizado posteriormente onde "várias vozes evoluem mais ou menos com a mesma velocidade".

3.2 Escola de Notre-Dame (séc. XIII)

ORGANUM DE LEONIN: Leonin, o primeiro compositor identificado e representante cimeiro da polifonia desenvolvida à volta da Catedral de Notre Dame, caracteriza-se pela utilização do organum a duas partes, chamado "organum duplum" ou "purum". O desenvolvimento polifónico que respeita somente às partes que no original gregoriano pertenciam ao solista, apresenta agora algumas novidades, alternando secções em:

a) *Organum de vocalis*: a "vox principalis" tende a alongar os valores das notas, ficando mesmo reduzida a algumas notas, ou então à repetição de pequenas secções. A "vox organalis", por sua vez, desenvolve-se em grandes vocalis ("currentes"), exigindo mesmo grande virtuosismo ao cantor, e segue um ritmo mensurado segundo os "modos rítmicos" (base ternária).

b) *Discantus*: constituído por secções em que predomina o "primeiro modo rítmico" (breve+longa) e as vozes, em escrita mais simples, caminham paralelamente. Será importante notar que a "vox organalis" deixa de ser improvisada e passa a ser escrita,

respeitando-se as regras de consonância de quartas quintas e oitavas tendo-nos Leonin deixado o *Magnus Liber Organi* com cerca de uma centena de composições deste género.

CONDUCTUS: trata-se de um canto predominantemente silábico construído sobre um Tenor original e não sobre melodia gregoriana. Pode ser de carácter sacro ou profano, abrindo o campo da música profana à polifonia.

CLÁUSULA: as secções em "discanto" de um Organum tendem a tornar-se independentes do trecho litúrgico que lhes estava na origem. Estes trechos musicais, agora independentes, a que se vai chamar "clausulae", podem não só intercambiar-se dentro de uma mesma peça, mas também transferir-se de umas peças para outras. Cria-se desse modo uma espécie de repertório de "Clausulae", reconhecidas normalmente pelas poucas palavras ou mesmo pela única palavra do "Tenor".

ORGANUM DE PEROTIN: este compositor não difere muito do seu antecessor Leonin cujo trabalho se dedicou a rever e aperfeiçoar. Apresenta a novidade de elevar progressivamente o número de vozes em "discanto" até três vozes. Ao mesmo tempo o Organum de Perotin alonga-se imensamente. Um melisma gregoriano transformado em Tenor de notas longas, pode fazer de um simples vocaliso gregoriano algumas páginas de polifonia. Nos *organa* de Perotin, ao Tenor em notas longas, sobrepõem-se três vozes em "discanto". Nos pontos onde Leonin fazia brilhar o virtuosismo vocal de um solista, Perotin faz ecoar o efeito de diversas vozes que alternam os seus esquemas rítmica-melódicos.



4. O Motete do século XIII

A forma musical do *Motete* é a única que haveria de perdurar por séculos, pelo menos quanto ao conceito, já que a forma e estilo variariam bastante conforme os tempos. O Motete na sua forma mais primitiva, que aqui nos ocupa, resulta da adaptação de um pequeno texto às vozes de uma cláusula ("motetus", de "petit mot"); a princípio, ao "duplum" e depois às outras vozes. Podem ser textos litúrgicos diferentes, de carácter diferente (um pode falar da Virgem Maria e outro da bela Mariana...) e, finalmente, pode até conter textos em línguas diferentes. A estrutura do Motete a 3 vozes é constituída por: *Tenor em notas longas, com pouco texto ou mesmo sem ele; uma primeira voz superior (o original "Motetus") com um texto; uma segunda voz superior ("Triplum") com outro texto.*

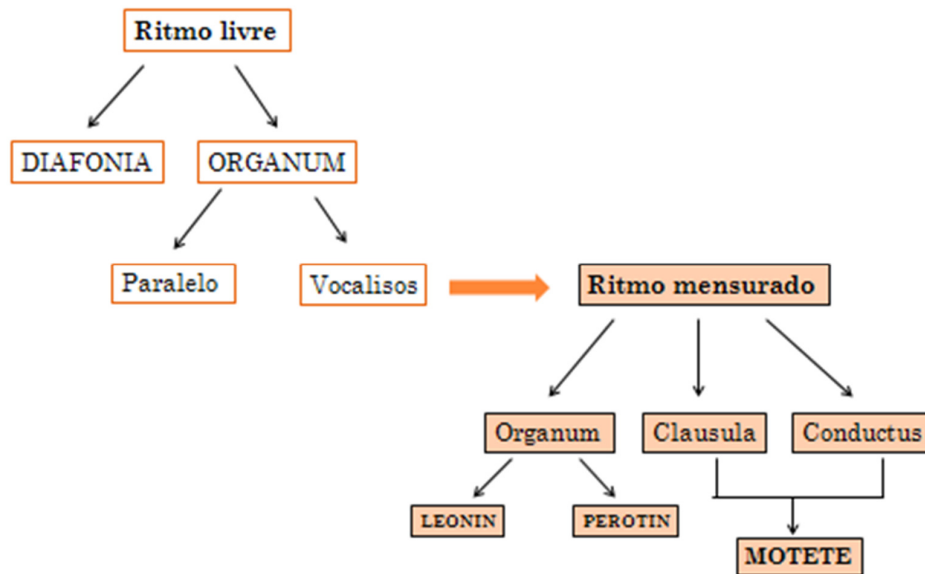
Au-cun vont so-vent Por lor en-vi-e Mes-di-sant d'a-mur, Mais ilh n'est si bo-ne vi-e Com
A - mor qui cor vul - ne

1) Kyrie eleison*

d'a-mer loi - au - ment; Car d'a-meir vient to-te cor-toi-si - e,
rat Hu - ma - num, quem ge - ne

Tote ho-nur Et tos biens en-sen - gne - mens. Tot ce puet en li
rat Car - na - lis af - fe - cti - o,

FORMAS POLIFÓNICAS PRIMITIVAS



5. Conclusão

A prática musical a que esta forma corresponde estava já muito longe das propostas e intenções da música sacra. Entrava-se decisivamente num tipo de música destinado simplesmente a permitir a exaltação das capacidades dos compositores e a exibição dos cantores. Era a profanidade a entrar em força na música sacra, num tempo em que a evolução das melodias próprias da liturgia caminhava noutras direcções em ordem ao canto trovadoresco. Não admira, por isso, que a acção dos pastores e mesmo dos músicos, confrontada com estas novidades, fosse marcada por uma certa cautela, começando já a surgir, aqui e além, algumas reacções de um claro desagrado:

“Entretanto, o povo escuta de pé, o temeroso som da folaria, o tinir dos címbalos e a harmomonia das flautas; mas a gesticulação indigna dos cantores, as adúlteras modulações e o soluçar das vozes não o pode escutar sem lhe vir uma grande vontade de rir, de tal modo que poderias pensar que não vieram à igreja mas ao teatro, não vieram para rezar, mas para ficar como espectadores. Não há qualquer respeito pela majestade daquele em cuja presença nos encontramos, nem se tem qualquer deferência perante o místico presépio a quem servimos: onde Cristo está misticamente envolto em panos, onde o seu sacratíssimo sangue é lançado no cálice, onde se abrem os céus, assistem os anjos, se une a terra ao céu e os homens se tornam companheiros dos anjos” [AELREDO DE RIEVAULX (1110-1167), *De speculo caritatis*].