

JOÃO XXI E A “ARS NOVA”

A MUSICA SACRA NO SÉC. XIV

OBJECTIVOS:

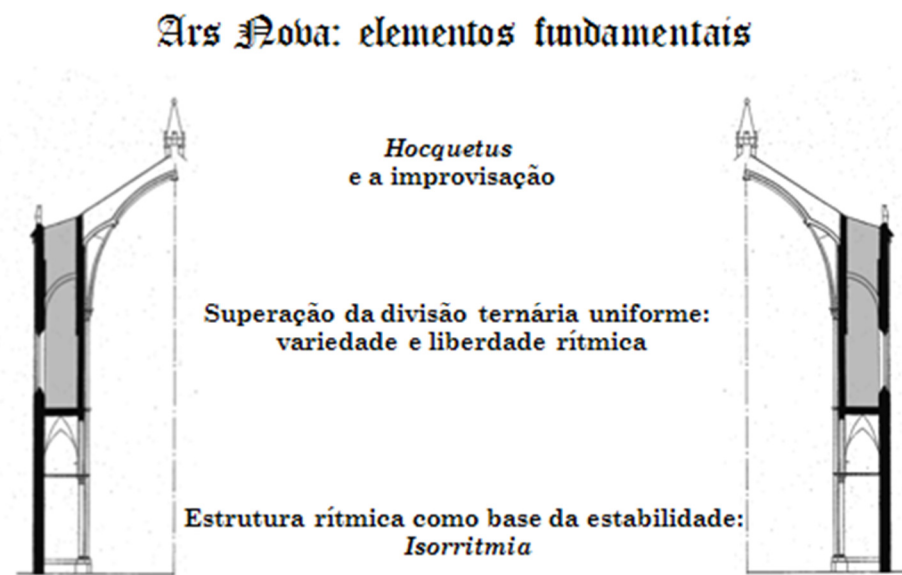
- Descrever as principais novidades da “ars nova” e seu impacto na liturgia como celebração do povo e para o povo;
- Avaliar as razões de uma acção determinada por parte da Igreja face às novidades musicais do séc. XIV;

“A liturgia pontifícia de Avinhão é um excelente terreno de observação das transformações que aconteceram na transição do séc. XIII para o séc. XIV. Durante a primeira metade do séc. XIII a liturgia e o canto romano antigo mantiveram-se em Roma, apesar dos muitos contratempos. A meados deste século, os Franciscanos impuseram-se na Cúria pontifícia e introduziram a liturgia romano-franca cuja estética musical é muito diferente. A influência dos clérigos franceses virá a acentuar-se e chegará à eleição de uma série de Papas franceses. Com a instalação de Cúria pontifícia em Avinhão o novo estilo do canto francês impõe-se no espaço litúrgico. O canto romano antigo cai no esquecimento e não será redescoberto senão nos inícios do séc. XX”.¹

Acompanhando um extraordinário incremento das artes, muito por obra das cortes europeias e principalmente pela deslocação da capela papal para a cidade francesa de Avinhão, o ambiente francês que marcara o desenvolvimento da polifonia à volta de Notre Dame vai favorecer um notável impulso não só do ponto de vista da linguagem musical, mas também do estabelecimento de novas formas e de uma teorização cada vez mais precisa quanto a notação e interpretação. As grandes estruturas da arte gótica, simbolizadas nos arcos em ogiva, nas grandes rosáceas e mesmo na subtil e quase camuflada influência dos “arcobotantes” permite o desenvolvimento de uma arte cada vez mais apurada e rendilhada ao nível dos pormenores, originando expressões como “gótico flamejante”, ao ponto de se pensar já muito mais em termos de expressão artística que de espaço de oração e sobretudo de recolhimento. Pelo contrário, o gótico,

¹ MARCEL PÈRES, *Missa Gotica*, Ed. discográfica Harmonia Mundi.

retira, arrebatando o homem de si mesmo, ainda que para o atrair para as alturas.



Ora todo esse movimento artístico e cultural se vai reflectir ao nível da música sacra, que, ao mesmo tempo que se especializa em termos de linguagem, se afasta consideravelmente do seu grande objectivo que é o de ajudar o povo de Deus a cantar os louvores do seu Senhor. Assim, sendo verdade que se mantêm as grandes estruturas da polifonia, simbolizadas no “cantus firmus” e até na presença ainda da melodia gregoriana, tudo isso se vai diluir em função de um considerável desenvolvimento das vozes ornamentais – em “discanto” – ao ponto de quase desaparecer o verdadeiro sentido e origem da música como expressão orante. O ouvinte é agora arrebatado não pelo ambiente de oração que a música inspira, mas pela habilidade dos compositores e pelo virtuosismo dos cantores. O sentido de liberdade, mesmo no respeito pelas grandes estruturas, que caracteriza a arte musical do séc. XIV, levou Philippe de Vitry – por sinal um bispo poeta e compositor – a apelidar esta música como “Ars Nova” relegando para o epíteto pejorativo de “Ars Antiqua” a prática musical anterior.

1. O conceito de “Ars Nova” (1320-1380)

De uma forma rigorosa o termo “Ars Nova” aplica-se ao conjunto de princípios teóricos, e particularmente às inovações surgidas no domínio do ritmo e, a partir daí, na notação musical. A música do século anterior não conhecia senão um único metro, o ternário, embora em diferentes combinações [1+1+1 ou 1+2 ou 2+1] que adquirira

quase a força de lei intocável, muito por causa do simbolismo que o relacionava com o mistério da Santíssima Trindade: tudo o que fossem relações de valor entre as notas musicais, tudo o que era então representado pela notação musical não fazia mais que sustentar este ritmo estereotipado. A Ars Nova procura, ao contrário, representar pela notação o valor rítmico exacto da nota a que diz respeito. Nasce aquilo que chamamos hoje a “figura” como expressão de uma duração exacta de um som musical. Assim, cada sinal gráfico, para além de representar a altura do som deverá representar o valor de duração da mesma nota o qual deixa de ser unicamente sujeito a uma estrutura de valor ternário – o chamado *modo rítmico* – para assumir também um valor ou divisão binária, agora representada pela notação em cor vermelha. Isto dá origem a uma expressão rítmica muito mais variada que se pode adequar às características de um texto e sobretudo à inventiva e espontaneidade do compositor e intérprete.

Para além destes princípios que caracterizam a Ars Nova e que foram estabelecidos por Philippe de Vitry, outro francês, Guillaume de Machaut, haveria de definir uma novidade rítmica que veio a estruturar grande parte das suas composições como inspirou ainda outros compositores: a “isorritmia” – uma estrutura fixa para os valores do *cantus firmus* – que, qual *arcobotante* numa catedral gótica, criava a estabilidade suficiente para que as outras vozes pudessem progredir numa liberdade rítmico-melódica até então impraticável ou até inimaginável. Neste contexto se haveria de criar ainda uma forma de execução e de composição musical denominada “hocquetus”, numa espécie de artificiosismo rítmico-melódico que consistia na distribuição da mesma melodia (vocaliso) por duas vozes em discanto, nota a nota, ou em pequenos fragmentos, produzindo um curioso efeito de fragmentação, em jeito de “solução”, ao mesmo tempo que ajudava consideravelmente na distribuição do som pelo espaço, originando uma sensação de indefinido mas, ao mesmo tempo, de preenchimento muito próximo daquilo que se faria com a distribuição alternada dos tubos do órgão ou se consegue hoje em dia com o fenómeno acústico da estereofonia.

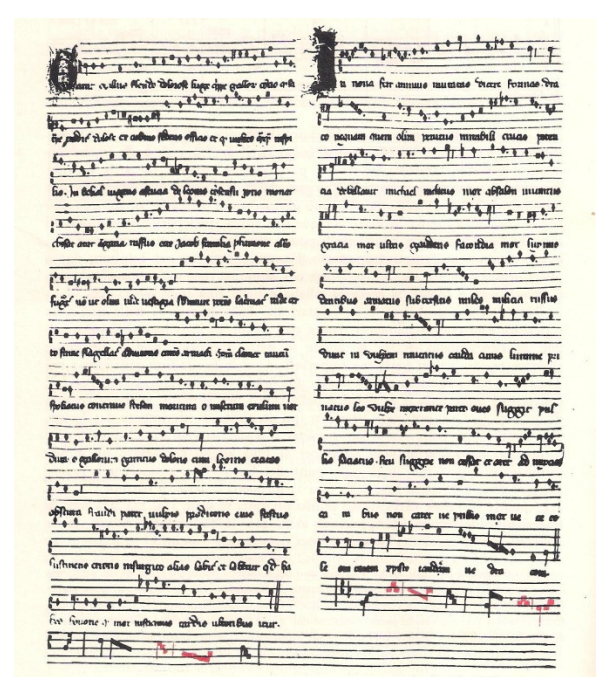
2. A Polifonia no século XIV

2.1 – O Motete isorrítmico

Os nomes de Guillaume de Machaut e Philippe de Vitry apresentam-se, conforme acima referimos, como os mais significativos na tradição musical polifónica à volta dos círculos de Notre Dame de Paris durante o século XIV. Do ponto de vista formal não há grandes novidades. No entanto dois aspectos convém assinalar: A já mencionada introdução do ritmo binário, podendo assim o Motete gozar de uma maior riqueza e

variedade rítmica e o princípio da "isorritmia": a melodia do Tenor é dividida em partes ou secções (color) a que se adapta um determinado esquema rítmico fixo (talea); assim, ainda que a melodia vá mudando (ou seja, o “color” seja diferente de secção para secção) o ritmo “talea” é sempre o mesmo. Numa obra mais longa poderá mesmo intercambiar-se esta relação entre "talea" e "color", quer dizer, utilizar a mesma melodia (“color”, por exemplo uma frase musical gregoriana) em ritmos diferentes (variando a “talea”). Não é difícil ver aqui a origem de procedimentos estilísticos que haveriam de perdurar pelos tempos fora nomeadamente na prática do Coral e da Fuga. Este artifício de composição constitui-se como elementos base da unidade e da identidade de uma composição musical, nomeadamente quanto à caracterização de grandes formas musicais como a Missa.

Ao nível da estrutura tradicional do Motete encontramos, neste período, uma novidade ainda que não de uma forma concludente já que não foi uniformemente adoptada pelos compositores desta época ainda que venha a dar origem à estrutura do motete nos tempos futuros: o acrescento de uma voz interior ao Tenor – *o Contratenor* – que viria a originar o actual Baixo, sendo que o Tenor vai perdendo então o valor de base da harmonia.²





Exemplo de Motete isorrítmico

PHILIPPE DE VITRY – *Garrut gallus* – *In nova fert*

² Por influência e até uma certa incompreensão desta estrutura, por parte dos ingleses, que colocam na partitura o *Contratenor* por cima do Tenor, confundiu-se o Contratenor com uma voz mais aguda que o Tenor – o *Altus* ou *Contraltus* – ao ponto de hoje em dia se designar por Contratenor uma voz masculina mais aguda que o Tenor e verdadeiramente emparentada com a voz feminina do Contralto.

2.2 – A Missa como “forma musical”

O desenvolvimento da polifonia no séc. XIII, no que respeita ao repertório da Missa, centrou-se particularmente no repertório do Próprio da Missa, nomeadamente o Gradual e o Alleluia que se prestavam, pelas suas consideráveis estruturas e ornamentação a um tratamento artístico mais eficaz e visível, de que são exemplo as grandes obras de Perotin, “*Viderunt omnes*” e “*Sederun Principes*”. No que diz respeito ao "Ordinário da Missa", foram trabalhados polifonicamente desde os princípios alguns cânticos, nomeadamente o *Kyrie*, *Sanctus* e *Agnus Dei* tropados, (exemplos de organum primitivo), mas sem uma relação de complementaridade ou de unidade entre eles. O primeiro exemplo de uma Missa quase completa, embora sem um princípio formal de unidade é a chamada *Missa de Tournai*, já em pleno séc. XIV. Guillaume de Machaut haveria de realizar, já nos finais do século, o primeiro exemplo de uma missa polifónica completa, dando origem ao que seria depois o "modelo formal da Missa": A “*Messe de Nostre Dame*”, para a Catedral de Reims. Para tal, vale-se de alguns princípios constitutivos da estética da “ars nova” de que falámos acima:

LA MESSE DE NOSTRE DAME

Edited by Daniel Leech-Wilkinson GUILLAUME DE MACHAUT
(c. 1300 – 1377)

Kyrie

Overall ranges

TRIPLUM
MOTETUS
TENOR
CONTRATENOR

KYRIE I
Ky - ri - e

Ky - ri - e

Ky - ri - e

Ky - ri - e

6

ii

iii

Notar a divisão da melodia do *Kyrie IV* gregoriano em secções ou “tálea”
ritmicamente iguais num claro exemplo de “isorritmia”.

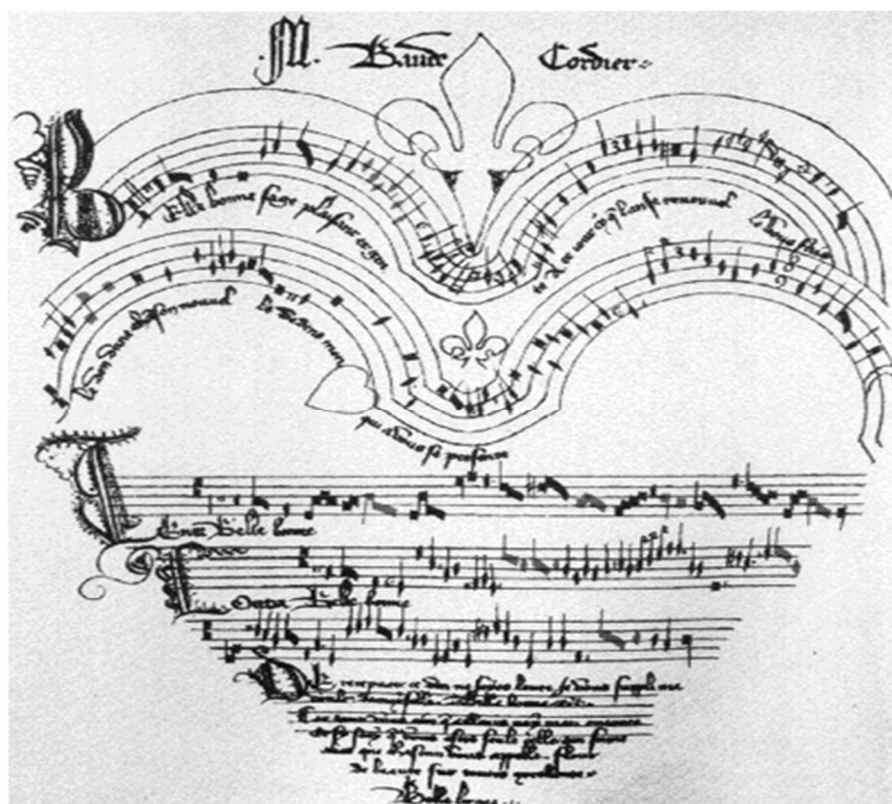
No Kyrie, ele utiliza a técnica da *isorritmia*, tomando como base temática a melodia da *Missa IV* gregoriana ("Cunctipotens Genitor Deus") para o Kyrie, Sanctus e Agnus Dei. Do ponto de vista estrutural usa quatro partes, (Triplum, Motetus, Tenor e Contratenor). Com esta composição e os princípios técnicos e estilísticos que a caracterizam, estava lançado não só o primeiro exemplo de uma missa polifônica completa a quatro partes, mas também a base para a composição da maior parte do repertório sacro dos séculos seguintes no que respeita a polifonia. Enquanto forma musical unitária a missa passou a seguir uma estrutura que podemos sintetizar no esquema seguinte. Fundamentalmente uma relação estilística entre o *Kyrie* e o *Agnus Dei*, ambos eles em forma ternária e de *teor suplicante*, uma proximidade de estilo entre o *Glória* e o *Sanctus*, em virtude do carácter mais *solene* dos dois e finalmente o *Credo*, em género mais próximo do *recitativo* como é próprio de uma profissão de fé. Uma particularidade estilística que haveria de perdurar foi o tratamento de “Et incarnatus est” do Credo em tom mais recolhido; também haveria de perdurar a estruturação interna das diversas partes do Ordinário que se pode ver no mesmo esquema que segue.



3. Reacções à estética da “Ars Nova”

“Naquele tempo, os homens consideravam-se decididamente modernos, orgulhosos de ser capazes, graças ao desenvolvimento das suas faculdades de observação e de análise, de utilizar as leis da natureza para criar construções arquiteturais e mentais

que jamais anteriormente fora possível fazer. Para compreender este período – “Gótico” – é preciso, antes de mais, impregnar-se do espantoso entusiasmo que então trespassava as consciências em ordem à contemplação de formas novas, síntese de uma maestria ancestral e de técnicas recentemente adquiridas, fruto da observação e do espírito de análise, numa palavra, da Ciência. Os criadores daqueles tempos sentiam-se profundamente científicos, adjectivo que pode parecer anacrónico, mas que resume bem o que os homens de então pensavam de si mesmos, e particularmente os músicos. Estes foram como que arrebatados por uma irresistível embriaguez, e por volta de meados do século XIV, um movimento mais complexo e sofisticado ainda, que será baptizado com o nome de "ars subtilior" – exemplificado na canção seguinte “Belle, bonne et sage” de Baude Cordier, transmitida pelo Códice de Chantilly – que explorará



até às últimas consequências, as combinações temporais que a nova notação, agora a cores, permitia cinzelar. Foi uma verdadeira mudança. A maestria do número no decorrer do tempo, confiará aos homens um sentimento de se tornarem uma coisa diferente do que eram antes, simples peça de uma ordem cósmica. Com esta nova faculdade de pensar a música fora do tempo, desenvolveu-se no músico a sensação de se tornar um criador, o que constrói as relações que não existiam antes da sua intervenção na matéria sonora. É isso o que provavelmente explica a emergência

progressiva dos nomes dos compositores no decurso do séc. XIV”.³

3.1 Os teóricos e a denúncia dos novos efeitos

É evidente que tudo o que seja inovação e incremento de determinados princípios estéticos e técnicos, ao lado do normal enriquecimento da arte, traz sempre consigo um nível de dificuldade e de incompreensão que pode afastar a obra musical do seu verdadeiro objectivo que é chegar à compreensão e mesmo ao gosto das pessoas que a escutam e não só ao prazer dos que a executam ou compuseram. Isto é muito mais importante e determinante ainda quando se trata de música sacra, destinada em primeiro lugar ao culto divino. As potencialidades da “ars nova” foram levadas ao extremo no que respeita ao virtuosismo de cantores, de tal modo que, aos poucos, a grande referência do canto gregoriano para a música sacra se foi perdendo em favor de uma música artificiosa e artificial onde as subtilizas da variedade rítmica chegaram a dimensões de um verdadeiro exagero.

Já do ponto de vista estético e mesmo técnico, as propostas da Ars Nova eram olhadas com desconfiança nomeadamente por aqueles tóricos que vima aí a subversão de certos valores considerados essenciais para a boa música. É assim que Jaques de Liège, na sua obra *Speculum Musicae* faz uma crítica feroz, mesmo que reconheça também não ter capacidade para compreender as novidades: “Nos nossos dias, procuram mascarar a sua falta de capacidade com um argumento estúpido: ‘a um novo modo de discanto correspondem novas consonâncias’. Ofendem assim quer a inteligência dos que descobrem tais defeitos, quer o sentido do próprio ouvido. De facto deveriam provocar prazer, mas apenas provocam tristeza. Oh argumentos sem sentido! Oh perversa máscara, desculpa sem razão! Oh enorme abuso, grave rudeza, enorme burrice! Como se um burro fosse tomado por homem, uma cabra por leão, uma ovelha por um peixe, uma serpente por um salmão! Oh se os antigos mestres tivessem escutado tais discantores, que teriam dito, que teriam feito? Tê-los-iam censurado deste modo: ‘o discanto que tu entoas não é igual ao meu, não gosto dele, pelo contrário odeio-o e tu és um escandaloso. Oh se te calasses!... Tu não afinas, vais pelo caminho errado, e desafinas’. Outros mesmo que saibam discantar em estilo moderno, não fazem dele o melhor uso. O seu discanto é desenfreado, multiplicam as vozes de modo supérfluo; retalham-no excessivamente como “hocquetus” (soluços) fragmentam-no demasiado nas consonâncias, cortam-no, destacam, saltam, dançam, diminuem da forma que é menos conveniente, aldrabam, ladram como cães, e como loucos, comprazem-se em tormentados e oscilantes trejeitos, porque praticam uma harmonia que está longe da natureza. [...] Quando combinam uma dissonância com o

³ MARCEL PÈRES, *ibidem*.

Tenor, não podem poisar nela, mas passam imediatamente para outra dissonância, algo que eles chamam de *novus discantus modus, novis scilicet uti consonantiis*".⁴

3.2 A reacção da Igreja por meio do Papa João XXII

Por isso, mesmo, os princípios e sobretudo os resultados da “ars nova” no que respeita à música sacra, foram olhados com alguma suspeita ou desconfiança pela Igreja, vindo a dar origem ao primeiro grande documento do Magistério acerca da música sacra: a “*Docta Sanctorum patrum*” de João XXII. Aí, o Pontífice revela uma sensibilidade e um conhecimento apurado das técnicas de composição do seu tempo ao mesmo tempo que nos dá uma ideia muito interessante dos efeitos de tal arte nos ouvidos de quem a escutava. O abandono do canto gregoriano como referência é um dos pontos em que assenta a crítica do Pontífice à música moderna, indo ao ponto de preferir a música do século anterior – não sem alguma influência do teórico Jaques de Liège que citámos anteriormente – numa atitude que marcará muitas vezes o pensamento da Igreja a respeito da sua música: perante os perigos da novidade, o melhor é ficar como estava. Não quer isto dizer que João XXII ignore os aspectos positivos da nova música, mas ele revela possuir também uma profunda e esclarecida consciência do afastamento que esta nova música revela relativamente às celebrações litúrgicas transformadas em palcos de exibição ao jeito e ao estilo das tertúlias de músicos onde se procurava decifrar as subtilizas da forma ou os malabarismos vocais da execução ou ainda do afastamento do texto da missa perdido no labirinto de vozes de textos que caracterizavam a “ars subtilior”.

Entre outras coisas, afirmava então o segundo Papa de Avinhão: “Alguns seguidores da nova escola, ocupando-se preferentemente com a divisão mensurável do tempo, andam à procura de inventar notas novas, preferindo engendrar modos de exibição de si próprios em vez de continuarem a cantar segundo o modo antigo. Os ofícios divinos são agora cantados em semibreves e mínimas e condimentadas com notas mais pequenas. Para além do mais eles cortam as melodias com “hocquetus” e lubrificam-nas com discantos e por vezes empanturram-nas com Tripla e Motetes em língua vernácula”.⁵ De facto, o ambiente profano invadira definitivamente a música sacra que jamais dele se conseguiria livrar.

⁴ JACQUES DE LIÈGE, *Speculum Musicae*, no Ano de 1324.

⁵ JOÃO XXII, *Docta Sanctorum Patrum*, no ano de 1325)