

A POLIFONIA NO SÉC. XV-XVI

A IDADE DE OURO PARA A MÚSICA SACRA

OBJECTIVOS:

- Compreender a linguagem da polifonia como expressão de uma liturgia de teor individualista;
- Identificar as características mais importantes da polifonia do séc. XV;
- Relacionar as diversas formas da “Missa” na polifonia franco-flamenga com a música profana da época;
- Identificar o Motete como forma musical sacra e sua inserção na liturgia.

“No século XV, as diferenças entre as composições de tipo profano e as de tipo espiritual foram desaparecendo em grande medida por detrás da tendência geral para a composição polifónica perfeitamente organizada. Cantos profanos particularmente difundidos penetraram no mundo da música sacra e foram removendo as melodias gregorianas da sua posição de base na composição musical. Enquanto o tipo mais antigo de Motete tinha um conteúdo profano, festivo ou teatral e mais raramente litúrgico, o novo tipo tinha menores pretensões, movia-se num âmbito mais restrito, e tinha um carácter mais simples. Os textos de oração e aqueles que diziam respeito a Maria, predominantes na abordagem do Motete, fizeram dele uma espécie de música espiritual. Este a que se chamou de *Liedmotette* [motete-canção] foi uma espécie de elo de junção entre a arte litúrgica e a arte social, afim a ambos em igual medida.

Esta mudança de estilo acabou por influenciar também a composição do Ordinário da Missa”.¹ Além do mais, neste preciso momento em que as influências italiana e flamenga se iam conjugando para a formação do grande estilo polifônico que se vem chamando de estilo franco-flamengo, e a influência do mundo profano ia informando a composição musical sacra, a própria Igreja não gozava de uma situação particularmente favorável sobretudo ao nível das instituições oficiais, muito por causa do cisma de Avinhão, algo que viria a agravar-se ainda mais devido à Reforma protestante. No entanto, vivia-se então um dos momentos mais florescentes da arte musical onde a celebração dos mistérios cristãos conseguia estimular a imaginação criadora tanto no esplendor da forma como na perfeição do estilo.

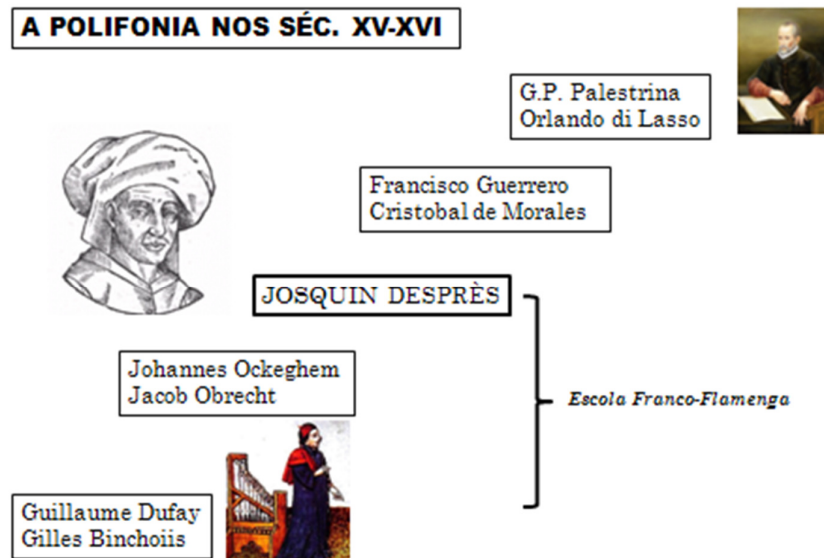
1. O estilo franco-flamengo

Depois do primeiro exemplo da Missa como forma musical unitária dado pela *Messe de Nostre Dame* de Guillaume de Machault, assistiu-se a um relativamente longo período em que tal forma foi abandonada para dar lugar à composição de partes soltas da missa. A primeira Missa unitária baseada num mesmo “cantus firmus”, viria a ser composta por Lionel Powell: *Missa “Alma Redemptoris Mater”* sobre a antífona mariana do mesmo nome. Em 1420, Guillaume Dufay compõe uma *Missa sine nomine* a que se seguiram outras no estilo do “cantus firmus” como princípio unificador. Será este sentido de unidade juntamente com uma ideia de grandiosidade as principais características da música de todo o séc. XV e XVI. Antes da Reforma, todos os compositores se inspiraram nestes princípios e fizeram da missa e do motete o seu meio preferido de expressão. As missas de Johannes Ockeghem distinguem-se pela sua grandiosidade, pela emoção contida, e pelo rigor estilístico e se a complexidade do contraponto e das diferentes técnicas utilizadas pelos flamengos poderiam redundar em secura e cerebralidade, são na maior parte dos casos portadores de nobreza e pureza de linguagem. Aqui o tema integrador ou “cantus firmus”, em vez de se limitar a uma das vozes, vai deambulando por todas as partes da estrutura contrapontística originando uma variedade que irá inspirar os compositores das gerações seguintes. Por seu lado, as

¹ ECKHARD JASCHINSKY, *Breve Storia della Musica Sacra*, p. 73.

missas de Jacob Obrecht caracterizam-se por uma suavidade e uma emotividade quase angélicas quer pelo lirismo, quer pela subtileza harmónica.

A estes dois compositores sucederia o que é vulgarmente considerado como o maior expoente da polifonia renascentista: Josquin Desprès. Dele escreveria o próprio Martinho Lutero: “Josquin é o verdadeiro mestre que faz as notas da música dizerem o que ele quer , ao passo que os outros compositores fazem os que as notas querem que eles façam”. As suas missas mais importantes são a *Missa "Pange lingua"* e a *Missa "De Beata Virgine"* onde se revela o verdadeiro classicismo da arte contrapontística. Nos seus motetes sobressai o estilo imitativo com motivos de origem gregoriana ao mesmo tempo que processos da época anterior como a “isorritmia” desaparecem por completo, sem que, no entanto, se deixem de notar, aqui e além, algumas reminiscências de profanidade. Como exemplo de uma certa excentricidade originada pela habilidade dos compositores renascentistas e ainda influenciados certamente pelos ideais estéticos da “ars subtilior”, encontramos obras como um *"Deo grátias"* de Ockeghem a 36 vozes, e umas décadas mais tarde o célebre *Motete "Spem in allium"* de Thomas Tallis a 40 vozes. No entanto, os mais significativos representantes da arte do contraponto renascentista, no século XV, serão muito simples como acontece na *"Ave Maria"* ou *"Miserere"* de Josquin Desprès.



2. – Géneros musicais na Missa Renascentista:

2.1 - Missa "cantus firmus"

A missa enquanto forma musical é baseada num único tema – forma a que poderíamos chamar "cíclica" – foi uma das criações musicais mais características do séc. XV. Na sua forma acabada apresentava-se como uma obra estruturada em cinco partes: Kyrie, Glória, Credo, Sanctus/Benedictus e Agnus Dei I-II. Estas cinco partes formavam um ciclo unificado por um tema comum às cinco partes, conhecido pelo nome de "Cantus Firmus", processo, como sabemos, já utilizado em algumas partes da *Missa de Notre Dame* de Guillaume de Machault. O tema estruturante era normalmente de origem gregoriana, mas foram progressivamente utilizados temas de origem profana, embora marcados por alguma estilização de modo a camuflar a profanidade. Este tema afirmava-se como elemento unificador da obra, tornando-se expressão e alicerce de uma monumentalidade que representa a verdadeira novidade da Missa renascentista.

Tornou-se quase obsessiva a utilização de um "cantus firmus" profano a que ause nenhum compositor escapou: a canção "L'Homme armé", que haveria mesmo de informar a célebre *Missa Papae Marcelli* de Palestrina. Trata-se de um tema simples, mas profundamente rico de possibilidades ao nível do tratamento quer pelas características melódicas quer pelas possibilidades de variação rítmica,



L'hom - me, l'hom - me l'homme ar - mé, l'homme ar-mé, L'homme ar - mé doibt on doub -
ter, doibt on doub - ter. On a fait par - tout cri - er, Que chas - cun se
viengne ar - mer, d'un hau - bre - gon de fer. L'hom - me l'hom me
l'homme ar - mé, l'homme ar - mé, l'homme ar - mé doibt on doub - ter.

The image displays a musical score for the hymn 'Kyrie eleison' in G major. It consists of four staves. The first staff is a vocal line with lyrics 'Ky - ri - e e - le i - son, Ky -'. The second staff is another vocal line with lyrics 'Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e -'. The third staff is a vocal line with lyrics 'Ky - ri - e e - le - i - son,'. The fourth staff is a bass line with lyrics 'Ky - ri - e e - le - i - son, Ky -'. The music is written in G major, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature. The time signature is 4/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. The lyrics are written below the corresponding staves.

A escolha de um “cantus firmus” poderia ainda revestir dimensões de pura maestria técnica como acontecerá mais tarde com a monumental, missa “super voces musicales”, também designada por *Missa "Ut re mi fa sol la"*, ou *Missa Hexacordale* de Palestrina. Um dos casos mais célebres da arte de contraponto renascentista, precisamente com o tema “L’homme armé” é o “Agnus Dei” da missa do mesmo nome de Josquin, em que o autor escreve apenas uma melodia que pode ser cantada por três vozes com durações diferentes afectas às notas da melodia original.

35. Agnus Dei (proportie-canon) Josquin des Prés

A- gnus Dei qui tol- lis pecca- ta
mun- di mi- miserere no- bis .

2.2 - Missa "Paráfrase":

A missa *paráfrase* também se baseia numa melodia retirada tanto do repertório profano como do canto gregoriano. Porém, a forma de utilização desta melodia é diferente. Aqui o "cantus firmus" fornece por assim dizer o material para todas as vozes que, deste modo, conservam uma estreita relação com a melodia emprestada. Todas as vozes participam igualmente do tema original encontrando-se, por isso, unidas através de uma relação de semelhança melódica. Estão neste caso obras como a Missa "*Pange língua*" de Josquin Desprès, sobre o hino eucarístico do mesmo nome, cuja melodia serve de ponto de partida temático para todas as partes da missa. Da mesma forma a Missa "*De Beata Virgine*" de Palestrina que utiliza os temas da missa gregoriana "*Cum júbilo*" (Missa IX), para cada uma das partes.

2.3 - Missa "Chanson"

Quando a melodia parafraseada é, pelo contrário, uma canção popular então a missa parafrase toma o nome particular e genérico de *Missa "Chanson"* como sucede com a *Missa "Sur le pont d'Avignon"* de Pierre Certon parafraseando a melodia duma canção popular, ou a *Missa "Io sono abbandonata"* [hoje "Missa sine nomine"] de Palestrina, construída sobre uma balada amorosa.

2.4 - Missa "Paródia"

Nos inícios do séc. XVI todas as vozes eram consideradas iguais na estrutura das composições sacras, quer fossem as partes da missa, quer fossem os motetes. Daí a possibilidade de um certo intercâmbio de elementos não apenas melódicos mas também estruturais entre estas duas formas musicais. Foi isso que deu origem à chamada "Missa Paródia". Esta forma musical e esta estranha designação significa simplesmente que em vez de ter como base uma melodia para a construção de uma missa, como acontecia nos casos anteriores, o compositor vai basear a composição de uma Missa na estrutura polifónica completa de um Motete ou Madrigal. No repertório renascentista algumas missas "paródia" ficaram célebres quer com temas sacros como a *Missa "Tu es Petrus"* ou *Missa "Viri Galilei"* de Palestrina, sobre os motetes do mesmo nome, ou com temas profanos como a *Missa "La Bataille"* de Clément Jannequin que toma o tema da canção polifónica "La Guerre" sobre a batalha de Marignan. Este processo de "paródia" uma

dada composição musical podia implicar, algumas alterações ao original quer por questões de acerto do texto quer para evitar demasiados elementos de profanidade.

2.5 - Missa em forma livre

Designa-se assim a Missa composta a partir de uma tema original e não de um tema emprestado de outra obra anterior. Nesta, mantém-se evidentemente o estilo contrapontístico e designa-se, algumas vezes, como *Missa "ad fugam"*, salientando o processo “fugato” nomeadamente explorador da maestria técnica do compositor. Em todas estas situações, no entanto há um elemento comum. Mais do que a finalidade sacra da composição musical e o seu enquadramento na liturgia cristã, releva-se a habilidade do compositor, e até dos cantores e executantes, nomeadamente quando se usam processos em que os próprios executantes têm que identificar os processos de composição e até construir algumas das vozes efectivamente realizadas pelo compositor, mas ausentes da partitura, situação ainda mais agravada pelo facto de então os cantores não terem acesso ao tipo de partitura que hoje temos. Isto deu origem a designações como “quintus”, uma voz que se acrescentava, em canon, às normais quatro vozes, no “Agnus Dei II”.

3. O Motete Renascentista

De entre as formas musicais da liturgia que não utilizam o texto da missa – Hinos, Magnificat, Responsórios, Antífonas – a mais importante é sem dúvida o Motete. O Motete renascentista já pouco tem a ver com a estrutura do motete do séc. XIV e muito menos do séc. XIII. No século XV, o conceito de Motete designa fundamentalmente qualquer canto sacro que não utilize o texto da Missa. O Motete segue uma evolução estrutural paralela às partes da Missa, no que respeita à utilização de elementos emprestados.

3.1. Estilo antigo

O motete em "estilo antigo" é baseado num CF em notas longas; é assim o Motete de Josquin Desprès e seus contemporâneos, uma forma musical que não goza ainda daquela unidade que o haveria de caracterizar mais tarde.

T1
 T2
 T3
 B

Cor me - um con - tur - ba - - - - - tum est.
 Cor me - um con - tur - ba - - - - - tum est,
 Cor me - um con - tur - ba - tum est, de - re - li - quit me
 in me, de - re - li - quit me vir - tus me - - - a,
 de - re - li - quit me, de - re - li - quit me,
 ba - tum est, de - re - li - quit me, de - re - li - quit me

3.2 Motete clássico

O chamado motete "clássico" que é o mais conhecido e mais executado actualmente é uma forma musical essencialmente imitativa – baseado num tema original – e com uma igualdade de importância entre as diferentes vozes que, sucessivamente, se vão apropriando do tema e com uma elaboração melódica estritamente ligada à palavra, quer pelo ritmo quer pelo acento, obedecendo a cânones estéticos e litúrgico que se vão impondo. O Motete clássico obedece a uma estrutura baseada na apresentação inicial do “tema” por uma das vozes, no que vai sendo imitado sucessivamente pelas outras até que todas o tenham executado; termina assim a “exposição”. A organização em secções – contrapontísticas ou homorrítmicas – segundo o estilo e sentido das diferentes frases

do texto é outra das características. Abstemo-nos aqui de aprofundar mais a estrutura formal do motete clássico, pois se trata de um trabalho técnico reservado a uma cuidada análise musical, apontando alguns exemplos paradigmáticos do Motete clássico como o *Motete "Sicut cervus"* de Palestrina ou de outros compositores da escola romana.

The image displays a musical score for four voices: Soprani, Contralti, Tenori, and Bassi. The lyrics are in Latin. A red bracket is placed at the end of the first system, indicating the end of the Exposition and the start of the II section.

Fim da Exposição contrapontística

Início da II secção: homorrítmica

3.3 Motete moderno

O chamado motete "moderno", de finais do séc. XVI, revela já uma tendência para a *valorização da melodia na voz superior* e guarda uma relação muito estreita com o

chamado "Madrigal espiritual". O motete de tipo clássico e moderno encontra-se presente nos autores da chamada Escola Romana, nomeadamente com Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso e Tomás Luis de L. Victoria, bem como em alguns compositores ingleses como William Byrd. No seu estilo mais influenciado pelo Madrigal – descritivismo e cromatismo – surgem em obras de compositores mais tardios como Luca Marenzio e Gesualdo da Venosa; este motete orienta-se no sentido de uma maior aproximação ao sentido do texto que a uma forma musical como acontecia ainda no motete clássico, nomeadamente na exposição.

Carlo Gesualdo di Venosa
um 1561–1613

Repetenda II

Soprano I
Ec - ce quo - mo - do mo - ri - tur ju - stus, mo - ri - tur

Soprano II
mo - ri - tur

Alto
Tenore
Ec - ce quo - mo - do mo - ri - tur ju - stus, mo - ri - tur

Tenore I
Ec - ce quo - mo - do mo - ri - tur ju - stus, mo - ri - tur

Tenore II
Ec - ce quo - mo - do mo - ri - tur ju - stus, mo - ri - tur

Basso
Ec - ce quo - mo - do mo - ri - tur ju - stus, mo - ri - tur

Basicamente estruturado em quatro vozes, o Motete pode em muitos casos utilizar cinco, seis e até oito vozes, podendo chegar a casos extremos como o já mencionado *Motete "Spem in allium"* do compositor inglês Thomas Tallis, que chegou à excêntrica estrutura de 40 vozes. Este alargamento da estrutura do Motete como de outras formas musicais da renascença haveria de dar, mais tarde, origem a uma estrutura mais racional em que as vozes estão divididas em diversos coros perfeitamente identificados, nomeadamente pela influência da escola veneziana, com compositores como Adrien Willaert e Giovanni Gabrielli. Uma estruturação em mais de quatro vozes permite ao compositor utilizar uma grande variedade de registos nas diferentes combinações das mesmas, na utilização de todas ou apenas parte delas, uma arte em que Palestrina se haveria de afirmar como exímio compositor.

“VENI, SPONSA CHRISTI”

Apresentamos, de seguida, um exemplo que pode dar uma noção dos diversos processos de que falámos anteriormente: a Antífona Gregoriana “*Veni Sponsa Christi*” é utilizada por G. Palestrina “parafraseada” num *Motete* em estilo “clássico” [temos a Exposição com a entradas das vozes em valores progressivamente diminuídos com base na primeira frase; de seguida são utilizadas as outras três frases da antífona]. O mesmo Motete é “parodiado” pelo compositor para a *Missa* com o mesmo nome, cujo início apresentamos também.

Ad Magnif. Ant. 7. e

V Eni spónsa Chrísti, * áccipe corónam, quam tí-
bi Dóminus praepa-rávit in aetérnum. *T. P.* Alle-lú- ia.
E u o u a e.

In festo Virginum.

CANTUS
Ve - ni spon - sa Chr -
ALTUS
Ve - ni spon - sa Chri -
TENOR
Ve -
BASSUS

10
sti, ve - ni.....spon - sa Chri - sti,
sti,.....
ni spon - sa Chri -
Ve - ni spon - sa Chri - - - - - sti,..... ve - ni

Missa Veni Sponsa Christi

MASS FOR 4 VOICES

Kyrie

CANTUS

ALTUS

TENOR

BASSUS

Ký - ri - e e. - léi.

Ký - ri - e e. - lé.

5

son. [Ký - ri - e e. - lé. - i. son.]

Ký - ri - e e. - lé. - i. son.]

Ký - ri - e e. - lé. - i.

10

i. son. [Ký - ri - e e. - lé. - i. son.]

[Ký - ri - e e. - lé. - i. son.]

son. [Ký - ri - e e. - lé. - i. son.]

son. [Ký - ri - e e. - lé. - i. son.]

15

4. A relação “sacro-profano” na música renascentista

Se o termo “Música sacra” é de uso relativamente recente, já o mesmo não se poderá dizer do facto de essa distinção ser muito anterior. Ao contrário daqueles que dizem que a distinção entre o género sacro e o profano, musicalmente, era desconhecida no séc. XVI, temos que chamar a atenção para o facto de que os polifonistas usam o mesmo estilo musical tanto para o canto sacro como para o profano: o que é correcto. É verdade que, *grosso modo*, entre um madrigal de Palestrina e um dos seus motetes não há grande diferença, algo que já foi notada no séc. passado apesar de os cecilianos não se terem dado conta disso. No entanto, mesmo sendo verdade que assim se passava com os polifonistas, já o mesmo não se pode dizer do público e da sua reacção perante a música. Como nota Nicola Vicentino: “Sendo as missas e os salmos de igreja, é fundamental que a forma de os encarar seja diferente do que acontece com as canções francesas, com os madrigais, e com outras cantigas. A missa exige que se proceda com gravidade, e devoção, e não de lascivia; e se alguns podem compor uma missa a partir de um madrigal, de uma canção francesa, ou de uma *batalha*, de modo que quando se ouvem tais composições na igreja, nos vem vontade de rir, quase parecendo que o templo de Deus se transformou em espaço de recitação de coisas lascivas e ridículas, como se ali estivéssemos num palco onde é lícito recitar qualquer tipo de coisas como todo o tipo de música de palhaços, ridícula e lasciva”. Se o Concílio de Trento chegou ao Decreto de 17 de Setembro de 1562, com o qual são excluídas as músicas profanas, não chegou lá decerto por inspiração de momento. Os protestos dos Padres contra tal género de músicas eram já claros desde 1537 quando ainda se tratava de convocar o Concílio. E no século anterior, é conhecida a resposta do Card. Angelo Capranica a Nicolau V quando este lhe pediu a sua opinião acerca da *Cappella Pontificia*: “Faz-me lembrar um saco cheio de porquinhos”. Também durante o pontificado do seu predecessor Eugénio IV, o pseudo-Concílio de Basilea estabeleceu que: “Decretamos que sejam reprimidos os abusos de cantar canções profanas nas igrejas, e que quem for encontrado em tal transgressão seja castigado pelo seu superior [*Abusum aliquarum ecclesiarum, in quibus [...] cantilenae saeculares voce admiscuntur [...] abolentes, statuimus ut qui in his transgressor inventus fuerit a suo superiore debite castigetur* ”]. Resumindo: é claro que, como voltou a acontecer nos séc. XVIII-XIX, a gente

conservava o bom senso crítico e sabia distinguir entre o que é sacro e o que é profano, apesar de todos os esforços dos compositores. E de que anteriormente acontecesse o mesmo já nos dá conta a Constituição *Docta Sanctorum Patrum* de João XXII. É verdade que não se falava ainda da distinção entre o sacro e o profano, mas é do mesmo modo certo que tal distinção já actuava nas consciências. Mesmo assim também convirá lembrar que o modo de execução das referidas obras sacras ou profanas não era bem o mesmo, no que respeita ao “tactus” ou seja, à medida do tempo, ao ambiente que é diferente de uma igreja para um salão ou mesmo ao número de executantes, mais reduzido nos espaços profanos. O mesmo se pode verificar nas transformações operadas nos temas profanos quando assumidos para uma composição sacra, como acontece numa “missa-canção”,² num coral luterano ou num salmo calvinista. Todos esses compositores tinham a noção clara de tal distinção. A ela não existir é apenas nos limitados conhecimentos que possamos ter da práxis musical renascentista.

*Plus ascoltantum Sopranus captat orecchias
Sed Tenor est vocum rector, vel guida canentum
Altus appolineum carmen depingit et ornat
Bassus alit voces, ingrassat, fundat et auget*

GIUSEPPE ZARLINO, *Institutioni harmoniche*

² Adiante daremos exemplos de corais luteranos e dos salmos calvinistas. No que respeita à polifonia católica, um dos exemplos mais claros pode ver-se na *Missa "sine nomine"* de Palestrina, sobre a *Canção "Io sono abbandonata"*, em que o ritmo bastante livre desta canção é transformado num tema marcado pela gravidade e serenidade, como se pode ver logo no Kyrie.