

A MÚSICA SACRA NO CONCÍLIO DE TRENTO

REFORMA PROTESTANTE E CONTRA-REFORMA

OBJECTIVOS:

- Explicar as principais razões de reacção dos reformadores à polifonia renascentista;
- Situar a resposta de Trento no contexto de um confronto de estéticas: reformadora e tradicional católica;
- Avaliar as consequências da doutrina tridentina no campo da música litúrgica.

O processo de desenvolvimento da música sacra do século XV haveria de continuar-se pelo século XVI com uma certa naturalidade, como vimos anteriormente; as formas musicais, os estilos de composição, a utilização de elementos gregorianos ou profanos, a exuberância das vozes, a complexidade de processos, tudo isto contribuía para um certo afastamento da música sacra daquele que era desde sempre o seu grande objectivo: contribuir para o louvor de Deus e a celebração da liturgia, nomeadamente no serviço ao texto sagrado quer o proveniente da Sagrada Escritura quer o de outras origens como o *Gradual* ou *Antifonário*. Este afastamento da música relativamente à liturgia já originara anteriormente algumas intervenções do magistério eclesiástico e criara algum clima de desconfiança à volta dos compositores de música sacra, mas a grande revolução e a intervenção determinante na disciplina eclesiástica a respeito da música viria a ser provocada pelo movimento da Reforma Protestante: esta apostava numa tal simplificação de processos compositivos e numa tão estreita relação da música sacra com o povo e a celebração litúrgica que se esteve muito perto de que aquela arte da polifonia que marcara a música da Igreja por mais de um século fosse total e definitivamente banida do espaço e do ambiente das celebrações.

1. A Música sacra na proposta dos Reformadores

1.1 – A música na Reforma Luterana

A tendência da Reforma luterana foi predominantemente purificadora, conservadora e mesmo redutora do ponto de vista musical, no intuito de restituir às assembleias litúrgicas o canto, então reservado a especialistas, fosse o canto gregoriano fosse a polifonia cada vez mais elaborada.¹ Animado por um critério de simplicidade face à complexidade do estilo dos polifonistas franco-flamengos, Lutero adotou o "*Coral*" ou "*Kirchenlied*" como ideal do canto litúrgico, não só pela simplicidade de construção melódica como pela possibilidade que oferecia de adaptação de melodias simples e populares ao texto vernáculo das traduções da Bíblia também por ele preconizadas. Apoiado por compositores da qualidade de Ludwig Senfl e Johann Walther, ou compondo ele próprio alguns *Corais*, com base quer em melodias gregorianas quer em canções populares quer ainda com melodias de elaboração original², Lutero dotou a Igreja protestante de um repertório que constituiria a base do canto do povo para os tempos futuros, ao mesmo tempo que fornecia um manancial de materiais adequados à elaboração do grande repertório das igrejas reformadas com o "Coral variado" o "Prelúdio coral" e sobretudo o "Motete coral" onde pontificariam compositores como Hans Leo Hassler, Michael Praetorius e outros até estas formas atingirem o maior esplendor com Johann Sebastian Bach. Nestas diferentes formas e estilos musicais, vocais e instrumentais, a Assembleia dos fiéis tinha não só a oportunidade de executar as melodias originais do *Coral*, mas também de acompanhar o sentido da execução tanto de uma simples peça para órgão como uma grande Cantata. O grande relevo dado ao Coral como base da literatura musical para a liturgia protestante foi também acompanhado pela elaboração de algumas melodias derivadas do canto gregoriano que

¹ Sobre a história da música e do culto reformado, ver a muito bem elaborada obra de NICOLA SFREDDA, *La musica nelle Chiese della Riforma*, Ed. Claudiana, Torino, 2010.

² Lutero não descartou a utilização do repertório tradicional católico, seguindo a máxima de Santo Agostinho, "*homem novo, cântico novo*"; ele não distinguia música profana da música sacra, dizendo mesmo que se uma música era bela podia ser santa e que "não deveríamos deixar as melhores músicas para o diabo". Favoreceu assim a criação de corais originados da mais diversificada proveniência. Os corais eram cantados a uma voz em uníssono e com melodias fáceis de aprender pelo povo e sobretudo agradáveis para a juventude; sem acompanhamento ao princípio, assumiram depois a forma a quatro partes homorrítmicas que lhes conhecemos. (Cfr. MARC HONEGGER, "La Réforme et l'essor de la Musique en Allemagne" in *Histoire de la Musique "La Pleiade"*, Vol. 1, p. 1152-1167).

Lutero especialmente apreciava, mas com textos em vernáculo: por exemplo a *Sequência* “*Victimae Paschali laudes*” que dá origem ao *Coral* “*Christus ist erstanden*” (Cristo ressuscitou) ou o *Hino* “*Veni Redemptor gentium*” que deu origem ao *Coral* “*Nun komm den Heiden Heiland*” (Vem, Salvador dos gentios). Porém, a maior parte dos corais era derivada de simples melodias populares ou mesmo popularizadas desde canções de noctívagos [*Coral* “*O Haupt voll Blut und Wunden*”], canções infantis [*Coral* “*O Lamm Gottes unschuldig*”] a “balletti de Gastoldi [*Coral* “*In dir ist Freude*”].

1.2 – A música na Reforma Calvinista

Entre a posição de Martinho Lutero que defendia a simplicidade do canto, e o radicalismo de Ulrich Zwingli que excluiu, pura e simplesmente, a música da liturgia, como coisa diabólica, ao ponto de mandar queimar alguns órgãos como aconteceu em Lausanne,³ o reformador João Calvino, ainda que pouco sensível ao efeito da arte musical por não lhe reconhecer qualquer enriquecimento da vida espiritual, considera que ela tem a capacidade de comover o coração. Criou, por isso, um estilo de canto um pouco mais pobre e estilizado que o Coral luterano, devido sobretudo a uma deficiente adaptação dos textos, a que chamou “*Psaume*” (Salmo). Esta forma musical, destinada particularmente à devoção privada ou doméstica, consistia no canto dos salmos traduzidos para o francês, nomeadamente por Clément Marot e Théodore de Bèze, musicados num estilo de melodia e polifonia que muito fica a dever à “*chanson*” francesa: uma música homorrítmica que segue muito de perto a articulação da palavra e a estrutura da frase. Com este repertório que ficou conhecido também como “canções huguenotes”, formou o chamado *Saltério de Genebra*.

Mais tarde, a exemplo do que acontecia com o coral luterano, este repertório foi sendo trabalhado pelos polifonistas, nomeadamente por compositores como Claude Le Jeune e Claude Goudimel: as melodias dos Salmos serviam de “cantos firmus”, ainda que não

³ Ulrich Zwingli era, de entre os principais reformadores, o que possuía uma cultura musical mais completa enquanto instrumentista e compositor, para além de ter uma aprofundada cultura teológica. É precisamente o conhecimento da influência que a música pode ter na mente humana que o leva a determinar a exclusão da mesma da liturgia, num radicalismo que espantou os próprios reformadores. Sobre as características de cada uma das correntes reformistas ver PAUL WESTERMEIER, *Te Deum, The Church and music*, Fortress Press, Mineapolis, 1998, p. 141-161.

com o propósito de serem cantadas na liturgia pois o calvinismo as proibia, mas para serem cantadas numa liturgia doméstica para edificação dos fiéis; por isso eram pensadas para serem cantadas por pequenos grupos em reuniões familiares e tratavam temas doutrinários ou morais. Aliás esta liturgia doméstica, já testemunhada pelos Padres dos primeiros séculos, era também praticada por Lutero que, pelos vistos, cantava em família os motetes de Josquin Desprès.

No entanto, a qualidade destas composições depressa fez com que os Salmos polifónicos entrassem definitivamente no culto calvinista.⁴ Muitos destes Salmos calvinistas passaram depois para a liturgia luterana, transformados em Corais com texto traduzido para o alemão e até, recentemente para a liturgia católica onde se tornou famoso o salmo “Or sus, serviteurs du Seigneur”, (a seguir na imagem) transformado no Coral “*Herr Gott, dich loben alle wir*”, (Senhor Deus, todos nós te louvamos” e hoje famoso na liturgia católica como “*Povo teu somos, ó Senhor*”.⁵



⁴ Calvino considerava dois elementos fundamentais no culto: a palavra e o canto. O canto deveria ser majestoso e forte e nunca volátil ou demasiado leve, o que origina o carácter másculo dos *Salmos* calvinistas, cantados vivamente ainda que escritos com valores longos de mínima e semínima, cantos a serem executados por uma assembleia orientada por um condutor da mesma. Alguns Salmos tornaram-se mesmo marchas guerreiras ou Corais protestantes que depressa entusiasmaram também o culto católico. (Cfr. ALEXANDRE CELLIER, "Musique Calviniste et Psaumes" in *Histoire de la Musique "La Pleiade"*, Vol. 1, p. 1135-1147).

⁵ Aliás, na opinião do luterano Paul Westermeier, anteriormente citado, a corrente calvinista é a que mais se aproxima da posição da Igreja Católica expressa no Concílio de Trento e mesmo de São Pio X no *Motu Proprio "Tra le sollecitudini"* e particularmente no que é, nos nossos dias, pelo menos a prática musical da Igreja Católica. Podemos retirar as conclusões que quisermos... (PAUL WESTERMEIER, *o. cit.* p. 272),

1.3: A música na Reforma Anglicana

A relação da Inglaterra com a igreja católica não teria qualquer problema se não fossem as pretensões de Henrique VIII à dissolução do seu matrimônio para casar com a segunda mulher, Ana Bolena. Por isso mesmo, não temos na religião anglicana aquelas divergências doutrinárias e litúrgicas que encontramos nas outras confissões protestantes. A própria Isabel I tinha em grande apreço a música da igreja católica. Coube ao Arcebispo de Cantuária, Thomas Cranmer, organizar um pouco o culto, advogando também a simplicidade da música em particular na que destinava ao povo, ao passo que a corte aceitava mesmo uma música mais elaborada. Por isso mesmo vamos encontrar na corte de Inglaterra a presença e ação de músicos como Thomas Tallis, Thomas Weelkes e mesmo católicos como William Byrd. Aliás é curioso que quase todos os compositores ingleses escreviam indistintamente para ambos os cultos sem grande problema. No contexto da liturgia anglicana surgiram entretanto algumas formas musicais características, embora não propriamente originais. Ao calvinismo vão buscar o *Metric Psalm*, enquanto ao luteranismo vão buscar o Hymn. Sensíveis à liturgia católica, criam a forma mais característica do anglicanismo – a *Anthem* – uma espécie de antífona, mas emparentada formalmente com o motete.

1.4 Evolução das formas musicais em contexto luterano

Apresentamos de seguida um exemplo paradigmático do processo de formação do canto litúrgico luterano: o Hino “*Veni redemptor gentium*”, (atribuído a santo Ambrósio) em primeiro lugar na sua versão original gregoriana:



deu depois origem a uma versão luterana: o Coral “*Nun komm der Heiden Heiland*”



Este coral seria tratado em diversas formas no repertório organístico sendo uma das mais célebres o *Prelúdio Coral “Nun komm der Heiden Heiland”* de Johann Sebastian Bach com a melodia profusamente ornada na mão direita, depois de apresentada em canon nos primeiros compassos da mão esquerda



Finalmente uma versão com coro e orquestra na *Cantata “Nun komm der Heiden Heiland”*, BWV 61 também de Johann Sebastian Bach

4

Va. I, 2

Va.

S.

A.

T.

B.

Fig. Org. e B.C.

Melodie: Nun komm, der Heiden Heiland.

Nun komm, der Hei - den Hei - land.

2. A reacção da Igreja Católica: O Concílio de Trento

2.1 A situação, à época, na Igreja católica

A situação litúrgico-musical cuja notória degradação foi anteriormente referida, que provocou a intervenção radical dos reformadores e a subsequente reacção da Igreja Católica, poderia resumir-se com as palavras do humanista Erasmo de Roterdão: “Introduzimos uma música artificial e teatral na igreja, uma vociferação e uma comoção de vozes diversas como creio jamais se terá ouvido nos teatros dos gregos e dos romanos. Trompas, trompetes e flautas competem e ressoam constantemente e juntamente com as vozes. Escutam-se melodias amorosas e lascivas como as que por toda a parte acompanham as danças dos cortesãos e dos palhaços. A gente acorre à igreja como se esta fosse um teatro na busca do encanto sensual do ouvido”.⁶ É verdade que, como dissemos, o próprio Lutero não evitou deixar-se encantar por este género de música, mas quando a Igreja Católica quis reagir às propostas dos compositores, e intérpretes mais apostados numa exibição das suas capacidades, em arroubos virtuosísticos que rondavam o mau gosto, acabou por colocar em questão toda e qualquer música. De facto, a surpresa provocada pelos reformadores não permitiu uma abordagem esclarecida do assunto e uma posição livre de equívocos e exageros cujos efeitos haveriam de perdurar pelos tempos fora, como aconteceu com a quase destruição do canto gregoriano em nome e por causa do ideal humanista da simplicidade.

2.2 A posição do Concílio de Trento acerca da música litúrgica

Assim, e porque na aula conciliar havia assuntos mais graves e urgentes com relação aos dogmas e aos costumes, e provavelmente, pela delicadeza da questão, e diríamos pela impreparação dos padres conciliares já que afastados de facto da arte musical reservada aos cantores nas suas catedrais, no que diz respeito à liturgia e particularmente à música, do ponto de vista disciplinar, a intervenção do Concílio de

⁶ ERASMO, *Opera Omnia*, VI (1705) col. 731. cit. in G. REESE, *La Musica en el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 527. Relacione-se esta afirmação de Erasmo com a anteriormente citada de Aelredo de Rievaulx, nomeadamente quando se fala na transformação das igrejas em teatros e no exibicionismo dos intervenientes.

Trento foi claramente reduzida, para não dizermos quase nula. Os documentos demonstram que a maior preocupação dos padres conciliares estava em tratar dos excessos que se cometiam no próprio ambiente das celebrações litúrgicas, por causa da incompetência, da incapacidade e até de alguma incúria dos padres de então, mas sobretudo pela falta de sentido litúrgico e cristão e até alguma devassidão que grassava pelos cantores, pelo que, só de passagem, os documentos conciliares se referiram concretamente à música. Sabemos no entanto que a questão ocupou as discussões durante mais de um ano.⁷ No que respeita à questão música na Missa foi constituída uma delegação que, a 17 de Setembro de 1562, apresentou o *Decreto “De conservandis et vitandis in celebratione missae”*, o único documento conciliar referente à música sacra e que, a esse respeito, reza o seguinte:

“Todas as coisas devem seguir uma ordem tal que permita que as missas, celebradas com canto ou não, cheguem calmamente aos ouvidos e corações dos ouvintes; nelas tudo se executará com clareza e com a diligência prevista. No caso das missas que se celebram com canto e com órgão, não se misturará nelas nada de profano, mas só hinos e louvores divinos. Dever-se-á constituir um plano completo de canto segundo os modos musicais de tal forma que não proporcionem um prazer superficial ao ouvido, mas de tal maneira que todos entendam as palavras com clareza e assim os corações dos ouvintes se sintam atraídos, pelo desejo das harmonias celestiais, à contemplação do regozijo dos bem-aventurados... Também se proibirá nas igrejas toda aquela música que contenha no canto ou no órgão coisas que sejam lascivas ou impuras” (*Acta genuina ss. Oecumenici Concilii Tridentini, ab Angelo Massariello... conscripta* (1874)).⁸

Como se pode ver, o Concílio tridentino resumiu em poucas linhas o essencial do panorama litúrgico-musical do tempo, declinando a responsabilidade de legislar de uma forma mais concreta para comissões ou especialistas que estudariam posteriormente o

⁷ Isto se pode ver por exemplo no *Diário do Concílio* de Frei Bartolomeu dos Mártires no referente a “Artigos que devem ser discutidos na sessão de 16 de Julho de 1562” e na “Intervenção do Bracarense em 6 de Agosto de 1562”, in *Documenta Bartholomeana Tridentina*, p. 123-137.

⁸ Citado em G. REESE, *La Musica en el Renacimiento*, Alianza Música, Madrid, 1988. Vol. 1, p. 528.

assunto e aconselhariam nesse sentido o Magistério da Igreja. O que ficou, de um modo geral, foi uma vontade de purificação e simplificação de processos, bem como a defesa da dignidade do culto. Este texto foi aprovado em 17 de Setembro de 1563, e dele sobressai o tom proibitivo relativamente aos abusos da “introdução de melodias lascivas e sedutoras, fossem vocais ou instrumentais; os gritos e vozearias e os textos mundanos e vãos”. Sabemos que as “melodias lascivas e sedutoras” de que aqui se fala, provinham da utilização de “cantos firmus” de origem profana, nomeadamente na “missa canção”, onde os temas eram por vezes demasiado conotados com o erotismo e a sedução. Não levou muito tempo a que os compositores conseguissem contornar esta proibição do Concílio, passando a designar tais obras com o título genérico e inofensivo de “Missa sine omine” [Missa sem nome, já que os nomes e os temas eram um pouco chocantes], mas as melodias lá ficaram como desafio para quem as quisesse identificar. A própria *Missa Papae Marcelli* de Palestrina, que passou à história como paradigma da música sacra, apresentada aos delegados para o estudo do problema da polifonia, como de acordo com as determinações do Concílio, não é mais que uma Missa magistralmente composta sobre o tema da canção “L’Homme armé” como já tivemos ocasião de referir. Acrescentaremos ainda os problemas decorrentes da utilização de instrumentos na liturgia, problemas que tinham a ver com duas práticas mais ou menos correntes: a substituição de cantores por instrumentos quando aqueles escasseavam e o acompanhamento da polifonia por instrumentos estridentes com a única excepção da *Capela Sistina* que manteve a tradição de cantar só com as vozes.⁹

2.3 Acção desenvolvida depois do Concílio

Mais de um ano depois da publicação do cânon anteriormente citado, isto é, a 11 de Novembro de 1563, voltou-se ao assunto, nomeadamente pela necessidade de proibir os “ruídos escandalosos”, tendo então surgido uma posição mais radical que chegava a defender a exclusividade a música monofónica. Tal posição implicava a rejeição pura e simples da polifonia, facto que originou uma das mais polémicas posições do Concílio e a algumas das lendas mais conhecidas da História da Música Sacra. Como não havia tempo nem meios para uma discussão tranquila do assunto, tendo em conta a riqueza do

⁹ Daí a expressão “cantar a capella” que designa o canto coral sem acompanhamento instrumental.

património musical polifónico e a tradição das capelas, mesmo pontifícias, tendo em conta a pressão dos próprios compositores que se viam assim arredados dos ofícios litúrgicos e, talvez mesmo, tendo em conta que se estava a tomar uma posição muito próxima da dos próprios reformadores protestantes, nomeadamente os mais radicais como João Calvino ou Ulrich Zwingli, os padres de Trento optaram por nomear uma comissão de que faziam parte os Cardeais Carlos Borromeu¹⁰ e Vitelli Vitellozzo,¹¹ que encarregaram de estudar o assunto. Para tal, foi encomendada a alguns compositores a elaboração de missas polifónicas que deveriam respeitar as orientações do Concílio, nomeadamente na clareza textual e na maior simplicidade de meios. Perante o trabalho apresentado, a conclusão da comissão foi a de se aceitar a polifonia, segundo um estilo que haveria de ficar conhecido como *Escola Romana*, ao mesmo tempo que se defendia também uma simplificação e redução dos melismas gregorianos, atitude que haveria de conduzir à decadência definitiva do canto gregoriano.¹²

3. Efeitos da aplicação da doutrina conciliar

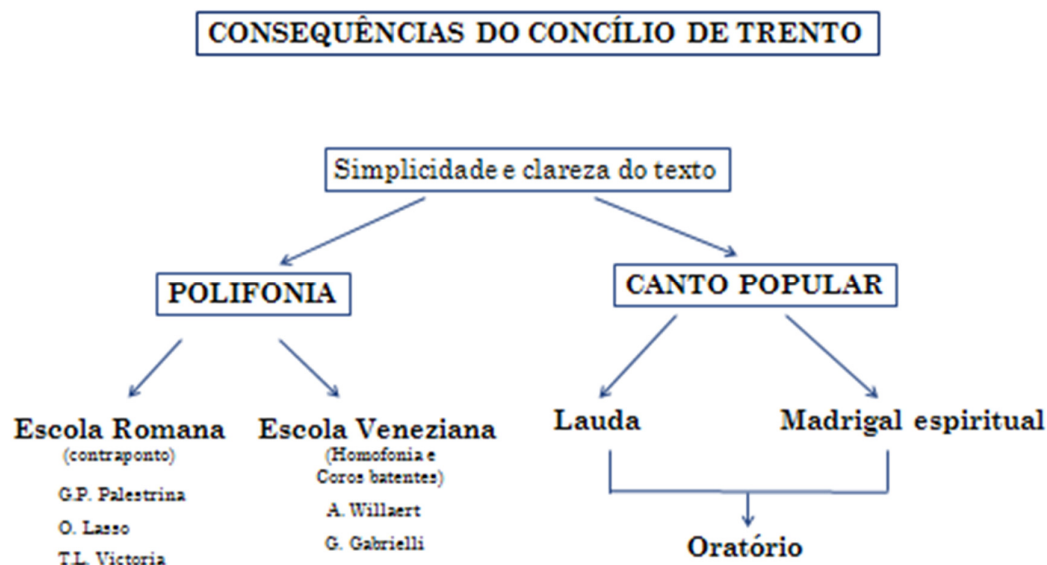
A aplicação da doutrina conciliar teve duas vertentes essenciais: por um lado, a utilização de uma prática polifónica purificada de exageros, com respeito pela clareza do texto, por outro lado o aparecimento de uma vertente popular na música, mais

¹⁰ Carlos Borromeu era o maior músico do Sacro Colégio, tocando alaúde e violoncelo e, para as suas montarias, pedira da Alemanha cães de caça grossa. Hoje é São Carlos Borromeu. (Cfr. P. PASCHINI, *Il Catechismo Romano del Concilio de Trento*, Roma, 1923, p. 24).

¹¹ Haverá uma grande controvérsia entre estes dois Cardeais pelo facto de São Carlos, a instâncias e sob influência de Frei Bartolomeu, ter aconselhado o Card. Vitelli a pregar, coisa que não era costume dos cardeais. Vitelli fez saber a São Carlos que “nem aceitava a sua proposta nem aprovava o seu novo procedimento e isto por quatro coisas: a primeira porque, não havendo nenhum cardeal teólogo seguro de que podia pregar sem perigo de fornecer à Inquisição matéria de afronta ao Sacro Colégio; a segunda porque considerava pouco razoável que ele, Carlos Borromeu, para pregar a quatro frades em Santa Praxedes, deixasse tantos milhares de almas na Diocese de Milão que esperavam dele esse alimento; a terceira porque não se considerava chamado a essa vocação, tendo tantos outros negócios entre mãos; a quarta, e de grande peso, porque nunca se vira nem ouvira que grandes purpurados da Corte Pontifícia andassem a pregar pelas igrejas de Roma” (Cfr. P. PASCHINI, *op. cit.* p. 136, citado in RAUL ROLO, *O Bispo e a sua Missão Pastoral*, p. 361).

¹² Este trabalho de simplificação do Canto Gregoriano, realizado por músicos de pouco valor, foi um enorme desastre. Deu origem à Edição Mediceia que serviu de base à execução do Canto Gregoriano até à sua restauração pelos monges de Solesmes já no séc. XIX e XX. Esse canto, completamente seco e sem sabor, que se ouviu durante séculos, originou uma certa maneira caricata de designar o canto religioso e ficou para a História com o nome de “cantochão” em contraposição à polifonia então designada de “canto de órgão”.

devocional que litúrgica, de que seria principal exemplo a *Lauda espiritual* com os seus congéneres europeus.



3.1 - A lauda espiritual

Face aos novos caminhos apontados com notável eficácia pela reforma protestante, houve da parte católica uma tentativa de adoptar o mesmo sistema, tentativa que fracassou devido à desconcertante pobreza do repertório produzido ou à incapacidade de convicção dos promotores do mesmo repertório e das suas ideias. A única forma musical vernácula que vingou em tal contexto foi uma forma simples de melodia com texto edificante chamada *Lauda espiritual*, apoiada pela figura carismática de S. Filipe Neri (1515-1595).¹³ Esta forma simples de canto mais espiritual e devocional que litúrgico, já que a liturgia estava marcada pelo canto gregoriano e pela polifonia franco-flamenga, recuperava afinal um estilo musical simples e destinado ao canto da assembleia com origem nos tempos de S. Francisco de Assis. No entanto, a *Lauda* espiritual (que estaria muito próxima do “vilancico” espanhol e português ou do *Kirchenlied* alemão), haveria de seguir um caminho paralelo ao do Coral luterano, na

¹³ Houve, de facto, uma dimensão mais popular da aplicação da doutrina de Trento onde o vernáculo tinha um lugar especial, e que é menos conhecida e tratada nos meios musicais. A este respeito, ver STEFANIA NANNI, *La musica dei semplici, l'altra Controriforma*, Ed. Viella, Roma, 2012.

medida em que está na origem de um novo género musical que haveria de marcar para o futuro quer a música protestante quer a católica, embora numa perspectiva mais catequética que litúrgica: a Oratória ou Oratório barroco, nascido sobre os auspícios de S. Filipe Neri, à sombra da Igreja Nova de Santa Maria in Vallicella, ou também da Igreja de Santo Apolinário em Roma, e dentro da actividade da Congregação do Oratório por ele fundada.

Muito próxima da *Lauda* está a produção dos chamados "madrigais espirituais" com particular relevo para os compostos por Palestrina, uma espécie de polifonia mais leve e marcada pela dimensão rítmica e cultivados por outros grandes polifonistas de então. Ao contrário destes Madrigais espirituais, a *Lauda* ficou confinada a compositores de segundo plano, colaboradores de S. Filipe Neri, como Giovanni Animuccia e outros, como veremos. Na lauda, as melodias sensíveis eram marcadas por uma ingénua paixão, por uma harmonização nota a nota (portanto, próximo do estilo do Coral luterano), revelando a consolidação da tonalidade maior menor, a regularidade rítmica, a concisão e o predomínio da voz superior. Estava-se a caminhar a passos largos para o surgir da melodia acompanhada que caracterizaria a época seguinte: o Barroco.

3.2 - A Polifonia e a Escola Romana

Apesar de algumas hesitações, onde a lenda se mistura com a realidade histórica, o Concílio de Trento não banizou como os reformadores a polifonia sacra.¹⁴ Contudo o ideal da compreensão do texto, característico dos reformadores foi caro aos padres conciliares que o apresentaram como ponto de referência para os compositores, mesmo mantendo o estilo contrapontístico, o texto latino e até o canto gregoriano como referências fundamentais. A ideia do Concílio era evitar os "cantus firmus" profanos, o exagero do emprego de instrumentos ruidosos, e a pronúncia deficiente e descuidada dos cantores

¹⁴ O Concílio de Trento não abordou directamente a questão da música sacra, limitando-se a aconselhar aos cantores e organistas a abstenção de quaisquer elementos de carácter profano na música, litúrgica. As questões da evolução da música sacra romana tiveram mais a ver com a atitude dos diferentes papas para com os cantores e as capelas musicais. Foram os cardeais S Carlos Borromeu e Vitello Vitelli que tomaram a iniciativa de chamar um grupo de cantores para que fizessem uma demonstração de como se poderia cantar polifonia sem que a compreensibilidade do texto fosse posta em causa. Feita a demonstração com sucesso, e dada a capacidade de músicos como Palestrina, não foi posta em causa a execução de polifonia.

que adulteravam, devido à ignorância do latim, o sentido dos textos. A influência do espírito expresso pela *Lauda espiritual* italiana não está longe da orientação estética dos polifonistas da escola romana, nomeadamente através de uma progressiva valorização da voz superior, como dissemos. Ao mesmo tempo, o perfeito domínio da arte polifónica revela uma aparente ausência de esforço e de complexidade de tal modo que a maestria técnica é superada pela capacidade expressiva da mesma polifonia agora profundamente ligada ao sentido e à estrutura do próprio texto.

A qualidade de compositores da época precedente e sobretudo de compositores que acompanhavam os acontecimentos e as discussões conciliares foi em grande parte ofuscada pela grandeza inquestionável de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), verdadeiro representante dos ideais do Concílio de Trento no campo da polifonia e figura cimeira da que viria a chamar-se Escola Romana onde se afirmaram ainda compositores como o flamengo Roland de Lassus e o espanhol Tomás Luís de Victória, que seguiam os princípios agora purificados pela doutrina conciliar do estilo musical franco-flamengo. Por outro lado, a norte, pontificava um novo estilo de composição musical que dá pelo nome de escola veneziana. Esta, seguindo os ideais estéticos e estilísticos de Adrien Willaert, por meio da acção de Andreia e sobretudo de Giovanni Gabrielli, acompanhados do esloveno Jacobus Handl (ou Jacobus Gallus), utilizava procedimentos mais simples, com um estilo homofónico (vozes caminhando paralelamente) e o efeito da policoralidade (coros batentes) criando um estilo simples mas particularmente eficaz pela grandeza e espectacularidade muito ao jeito do espírito da contra-reforma. Este estilo espectacular e efectístico, viria a influenciar o próprio mundo germânico, e mesmo protestante, com a obra de compositores como Heinrich Schütz, ao passo que, no mundo franco-flamengo, a obra de Nicolás Gombert ou Tomás Créquillon seguia o estilo josquiniano, alheia por completo aos conflitos religiosos e estéticos que abalaram o séc. XVI.¹⁵

¹⁵ Pelo que diz respeito a Portugal, o estilo polifónico ao estilo franco-flamengo é representado pelas chamadas Escola de Coimbra com D. Pedro de Cristo e D. Pedro da Esperança e pela Escola de Évora iniciada com Manuel Mendes e depois com Duarte Lobo e Filipe de Magalhães, sendo o seu maior expoente o compositor Frei Manuel Cardoso e depois por compositores como Francisco Martins e Estêvão Lopes Morago. Estes, sendo já contemporâneos de Palestrina e mesmo de geração seguinte orientam-se ainda pelos cânones da escola franco-flamenga, revelando algum anacronismo relativamente aos movimentos que marcavam a música europeia. Estes compositores portugueses gozaram particularmente do reconhecimento e do apoio dado aos polifonistas pelo então rei de Portugal Filipe II de Espanha, grande impulsionador da arte musical e inclusivamente dedicatário de uma obra de Palestrina. Este monarca patrocinou a publicação de obras desses compositores, mesmo que eles nem sempre se

Palestrina, por meio da sua obra, conseguiu fazer crer que os problemas que se imputavam à polifonia derivavam do modo de trabalhar ou talvez mesmo de alguma incompetência dos compositores e não da arte polifônica em si mesma, também ela capaz de ser transmissora da clareza e da simplicidade que se advogava para a música sacra de então. A importância da sua obra é extraordinária e a perfeição da sua polifonia vocal é de tal ordem que não se concebe uma execução que não seja puramente vocal ou seja no denominado estilo "a capella".¹⁶

Não revelando o lirismo e a sensibilidade de Victória – este profundamente marcado pelo lirismo ibérico e pela espiritualidade dos santos seus conterrâneos Teresa de Ávila e Juan de la Cruz – o estilo palestriniano consegue aliar uma habilidade técnica e mesmo complexidade impressionante a uma clareza e sensibilidade que fazem dele um verdadeiro orquestrador vocal.¹⁷ Esse estilo de orquestração vocal nota-se em Palestrina sobretudo no modo de distribuição das partes vocais num contexto de diferentes formações, sobretudo a partir de cinco vozes: emprega quer o conjunto das cinco, seis ou oito, quer pequenos grupos em diferentes combinações quer quatro vozes equilibradas (CATB) quer ainda dando relevo ora às partes agudas (SAT) ora às graves (ATB) em diferentes combinações cujas possibilidades aumentam com o número de vozes. Chega a dar por vezes a ideia de que estamos a escutar dois ou mais coros a quatro partes, com formações de seis vozes apenas, como acontece na *Missa Papae Marcelli*, por meio de distribuições como CATT contra TTBB ou ATTB.

considerassem seguidores da política do rei ocupante. Ao estilo veneziano pertence a obra de um grande compositor que gozou já dos favores e da companhia de D. João IV que foi João Lourenço Rebelo, compositor de diversas obras para vários coros e grupos instrumentais.

¹⁶ A obra palestriniana é imensa; compôs em todas as formas musicais sacras: cento e três missas, seiscentos Motetes distribuídos por vários livros em diferentes estilos desde o antigo ao moderno; outros cânticos como Magnificat, Ofertoria, Hinos, Stabat Mater para dois coros, e a célebre colecção de madrigais espirituais sobre o *Cântico dos Cânticos*.

¹⁷ Victória é espanhol, mas trabalha quase sempre em Roma e apresenta-se como herdeiro de compositores como Cristóbal de Morales, contemporâneo de Josquin Desprès, e Francisco Guerrero ou Francisco de Peñalosa, cuja obra se pode considerar ao nível dos seus contemporâneos.

G.P. da Palestrina (1525-1594)

The image shows a musical score for a six-part setting of 'Kyrie eleison' by Giovanni Palestrina. The score is written for Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2. The music is in G major and 4/4 time. The lyrics are 'Ky - ri - e e - - - le - i - sou Ky - ri - e e - - -'.

O compositor flamengo, que trabalhou em Roma, e foi cantor e director na Capela Sistina, Roland de Lassus (ou Orlando di Lasso) segue mais de perto o estilo herdado de Josquin, aliando uma atenção particular para com as exigências do estilo da polifonia católica a uma audácia e liberdade incomparáveis nomeadamente nos seus Motetes onde revela um estilo impulsivo, emotivo e dinâmico através de uma cuidada ligação ao texto¹⁸. Revela nas últimas obras uma versatilidade que coloca em sintonia estilos tão diferentes como o contraponto flamengo, a melodia italiana, a vivacidade francesa ou a opulência veneziana".¹⁹

Por seu lado, Tomás Luís de Victória assume claramente o lirismo e sensibilidade particulares da cultura espanhola e a mística dos reformadores do Carmelo. A música de Victória é mais simples do ponto de vista harmónico e de construção contrapontística, mas extremamente expressiva quer por meio de um particular uso do cromatismo quer pela ligação cuidada ao sentido do texto. Significativo é o ar contemplativo que reveste

¹⁸ O estilo polifónico romano foi abordado em Inglaterra por compositores como o católico William Byrd ou Thomas Tallis, mesmo no culto anglicano ao lado de compositores como John Dunstable, Orlando Gibbons, Thomas Tomkins e Thomas Weelkes .

¹⁹ Ver D. GROUT, *História da Música Ocidental*, pg. 296-297.

alguns dos seus motetes como "*O Magnum Mysterium*" onde a exclamação inicial [Óh!], em vez do grito dramático de súplica, ao estilo romano, exprime a admiração, a contemplação ou mesmo o êxtase. Não deixa de ser notório o facto de as suas obras mais importantes serem os *Responsórios de Semana Santa* de onde se destaca o célebre "*O vos omnes*". Uma "Ave Maria" que é a delícia de todos os coros amadores representa também o lado mariano da produção deste compositor, ao mesmo tempo que a composição de duas *Missas de Requiem* ou Ofícios de Defuntos representa o canto de dor e esperança característicos da sua obra musical.²⁰

T. L. de Victoria

Soprani
Contralti
Tenori
Bassi

O vos omnes qui transi -
O vos omnes qui tran - si - tis per
O vos omnes qui transi -
O vos omnes qui transi -

4. Conclusão

Os caminhos que a música sacra haveria de seguir depois de Trento eram difíceis de imaginar naquele tempo, mas o facto de o Concílio não ter apresentado uma doutrina muito concreta a este respeito permitiu uma certa abertura da Igreja às grandes novidades entretanto surgidas. Aliás, a maior expressão artística e musical da contra-reforma será encontrada no estilo barroco que, ao acolher o novo género do *melodrama*, permitirá o desenvolvimento de novos géneros musicais sacros como o *Oratorio* e a *Cantata* bem como novas expressões do Motete.

²⁰ A referência base deste texto é ROLAND DE CANDÉ, *Historia Universal de la Música*, Vol. I, traduzido, reduzido, adaptado e acrescentado com referências que julgámos de interesse no sentido de uma maior clarificação deste período cimeiro da História da Música.