

# HILDEGARD DE BINGEN: A MÚSICA SACRA NO FEMININO

Por Jorge Alves Barbosa

*A música alegre suaviza os corações endurecidos e extrai deles as lágrimas de compunção, invocando o Espírito Santo... Os cânticos atravessam os corações de modo que estes possam compreender perfeitamente a Palavra de Deus, pois a graça divina age desse modo, afastando a escuridão e iluminando todas as coisas que são obscuras para os sentidos por causa da fraqueza da carne” (BRUCE HOLSINGER, Music, Body and Desire in Medieval Culture, p. 93: Hildegard de Bingen).*

## 1. A mulher no mundo da música

Quando falamos no feminino, no que toca ao mundo da música, as referências não são muitas nomeadamente na identificação de pessoas e respectivas funções, algo que, nos tempos mais antigos inclui também os homens. Conhecemos, no mundo grego, o nome da poetisa Sapho que, na ilha de Lesbos, era a expressão de um feminismo transposto para a poesia, e cremos que também para a música, já que os poetas eram particularmente os cantores dos seus próprios poemas. No mundo bíblico, a presença feminina é assinalada desde os tempos mais antigos, pelo menos ao nível de executantes: o Livro do Êxodo (Ex 15) assinala a presença de Myriam, a irmã de Moisés que, juntamente com as companheiras, cantava os louvores de Deus que acabara de libertar o seu povo fazendo-o atravessar a pé enxuto o Mar Vermelho, numa estrondosa e original vitória sobre o Faraó, os seus carros e os seus cavaleiros, ou seja todas as forças possíveis. Mais tarde, vamos encontrar a filha de Jephte, juiz de Israel, que corre ao encontro do pai a cantar ao som de “tambores e danças”, após ele ter desbaratado os exércitos amalecitas, ignorando o seu trágico destino de ser sacrificada (Jz 11, 34).<sup>1</sup> A prática musical inserida na liturgia de Israel estava exclusivamente confiada a homens da tribo de Levi, em grupos vocais e instrumentais que poderiam chegar às centenas de elementos,<sup>2</sup> uma prática incrementada sobretudo após o exílio de Babilónia, no culto realizado no Templo de Jerusalém. O culto cristão e a sua componente musical estão particularmente reservados aos homens, se bem que a peregrina Etéria faça frequente referência à presença de mulheres no culto cristão realizado nos Lugares Santos. Foi o incremento da vida monástica que conduziu a uma prática musical que envolvia o elemento feminino em paralelo com o que acontecia nos mosteiros masculinos. Apesar de tudo, aquele anonimato que caracteriza a composição musical ao longo

---

<sup>1</sup> A expressão “tambores e danças” ou “adufes e danças” traduz a hebraica “be tofim hubimholot” paralela à que encontramos no Salmo 150 “Halelu hu betof umahol”: “Louvai-O com o tambor e a dança”, o que denota uma prática habitual, simples, espontânea mas eficaz de se exprimir.

<sup>2</sup> Os levitas que eram cantores todos eles, de Asaf, de Hemã, de Jedutum, de seus filhos e de seus irmãos, vestidos de linho fino, com címbalos, com saltérios e com harpas, estavam em pé para o oriente do altar; e com eles até cento e vinte sacerdotes, que tocavam as trombetas”(2 Cron 5, 12),

de séculos, apenas interrompido pelas primeiras e vagas referências a compositores, envolve quer homens quer mulheres e muito mais estas.<sup>3</sup>

## 2. A personalidade ímpar de Hildegard de Bingen

É no contexto da prática musical vivida nos mosteiros femininos que vamos encontrar a figura cuja vida e obra extraordinárias aqui nos ocupa. Ao referir o papel precioso das mulheres na vida da Igreja, o Papa João Paulo II escrevia: “a Igreja agradece todas as manifestações do *gênio feminino* surgidas no curso da História, no meio de todos os povos e nações; agradece a variedade dos carismas que o Espírito Santo concede às mulheres na História do Povo de Deus, todas as vitórias que ela deve à fé, esperança e caridade das mesmas: agradece todos os frutos de santidade feminina”.<sup>4</sup> Entre estas mulheres merece um particular destaque Santa Hildegard de Bingen, que viveu na Alemanha no século XII.<sup>5</sup> Nasceu em 1098, em Bermersheim, na Renânia, perto de Alzey, e faleceu em 1179, com 81 anos de idade, não obstante a permanente fragilidade da sua saúde. Hildegard pertencia a uma família nobre e numerosa e, desde o nascimento, foi destinada pelos seus pais para o serviço de Deus. Confiada, ainda adolescente, aos cuidados formadores de um pequeno mosteiro feminino de clausura, que seguia a Regra de São Bento, Hildegard recebeu o véu do Bispo Otão de Bamberg e, em 1136, com a morte da madre Judite, superiora da comunidade e sua particular tutora, as outras irmãs de hábito chamaram-na para lhe suceder. Desempenhou esta tarefa fazendo frutificar os seus dotes de mulher culta e espiritualmente elevada. Anos mais tarde, fundou outra comunidade em Bingen, dedicada a São Roberto, denominada Abadia de Rupertsberg, onde transcorreu o resto da vida e daí o nome por que é conhecida até hoje.

Já nos anos em que era superiora do mosteiro de São Disibodo, Hildegard começou a ditar as visões místicas, que tinha de há tempos, ao seu conselheiro espiritual, o monge Volmar, e à sua secretária, uma irmã da comunidade à qual era muito afeiçoada. Apesar do seu reconhecido prestígio, quis submeter-se à autoridade de pessoas sábias para discernir a origem das suas visões, temendo que elas fossem fruto de ilusões e não de Deus. Dirigiu-se também à pessoa que naquela época gozava da máxima estima na Igreja, São Bernardo de Claraval, que a tranquilizou e encorajou. Em 1147, recebia a aprovação importantíssima do Papa Eugénio III que presidia a um Sínodo em Trier, ao ler um texto ditado por Hildegard que lhe fora apresentado pelo Arcebispo Henrique de Mainz. O Papa autorizou a mística a escrever as suas visões e a falar

---

<sup>3</sup> Temos hoje a referência a Santa Cassiana, monja bizantina, poetisa e compositora de cantos para a liturgia (séc. IX). Para além de poetas como Santo Ambrosio (séc. VI), Rábano Mauro (Venâncio Fortunato (séc. XI) ou São Pedro Damião (séc. XI) , compositores notáveis de Hinos litúrgicos, ou de Santo Efrém, para o mundo oriental, apenas no séc. XIII, nomeadamente no contexto da chamada Escola de Paris, encontramos referências aos compositores Leonin e Perotin, ao mesmo tempo que o *Codex Calixtinus* refere também alguns nomes de compositores como Alberto Parisiense ou Picaud...

<sup>4</sup> JOÃO PAULO II, *Carta Apostólica “Mulieris dignitatem”*, n. 31.

<sup>5</sup> Esta breve biografia baseia-se nos elementos referidos por Bento XVI nas *Catequeses sobre os Santos*, tendo dedicado a esta santa monja e artista duas delas: 1 e 8 de Setembro de 2010. O mesmo Pontífice haveria de escrever outro exaltado documento sobre Hildegard, na *Carta Apostólica “Lux sui populi, suae aetatis”*, com que a proclamou Doutora da Igreja.

em público, algo que era então verdadeiramente excepcional para uma mulher. O prestígio de Hildegard cresceu cada vez mais, a ponto os seus contemporâneos lhe atribuírem o título de “profetiza teutónica” ou “sibila do Reno”. É autora de vários escritos: *Scivias*, (Conhece os caminhos), onde relata as suas visões místicas, *Liber vitae meritorum* (Livro dos méritos da vida) e *Liber divinorum operum* (Livro das obras divinas) denominado também *De operatione Dei*. No primeiro destes é descrita uma única e poderosa visão do Deus que vivifica o cosmos com a sua força e luz, realçando a profunda relação entre o homem e Deus e recordando que toda a criação, da qual o homem é o ápice, recebe a vida da Trindade. No segundo, considerado por muitos a sua obra-prima, descreve ainda a criação na sua relação com Deus e a centralidade do homem, manifestando um forte cristocentrismo de sabor bíblico-patristico.

### **3. A obra musical de Hildegard de Bingen**

Para além das obras de carácter teológico ou místico, Hildegard de Bingen afirmou-se em diversas áreas do saber científico, nomeadamente no campo da medicina, da astronomia e outras ciências, um saber quase universal que não vamos desenvolver aqui. É na dimensão artística e sobretudo poético-musical que esta extraordinária e singular figura se afirma nos dias de hoje, preenchendo um espaço no campo da música medieval cada vez mais valorizado e divulgado.

#### **3.1. Revelação e primeiro contacto**

Foi precisamente no contexto da procura de elementos que me permitissem uma abordagem mais clara da música do século XII, o chamado período trovadoresco, que me proporcionou o encontro com o seu nome e a sua música ao deparar, ali pelos anos oitenta, com um disco intitulado *Abbess Hildegard of Bingen (+1197)*. Deparei-me então com uma música e poesia expressas no feminino da profunda sensibilidade, da candura das melodias, das próprias vozes que a cantavam, nomeadamente Emma Kirkby e o grupo *Gothic Voices*. Este primeiro contacto haveria de incrementar-se, pouco tempo depois, pelo contacto mais directo com a sua música, enquanto cantor, já que a sua obra fazia parte do repertório que preenchia os concertos da *Schola Cantorum Romana* que integrei por alguns anos nos meus estudos em Roma, nomeadamente o Hino *Laus Trinitati* e o Drama Litúrgico *Ordo Virtutum* de que falaremos adiante. A música de Hildegard revela uma estreita ligação à música litúrgica do seu tempo, sendo dela um quase prolongamento quer do ponto de vista do conteúdo, particularmente místico e contemplativo e mesmo pedagógico, quer do ponto de vista da forma, com particular relevo para as formas musicais mais recentes do repertório gregoriano como os Tropos, as Sequências e o Drama Litúrgico, que recebiam então um considerável incremento, dando uma dimensão particularmente local ao repertório litúrgico oficial.

#### **3.2. A música de Hildegard no contexto da tradição musical e litúrgica germânica.**

Os inícios da evangelização dos povos germânicos, com a diversidade de envolvências que tal expressão pode abarcar, deveram-se à acção missionária de São Bonifácio (673-754), monge inglês que, enviado pelo Papa Gregório II, percorreu em missão a maior parte do território

germânico tendo morrido mártir quando pensava evangelizar a região de Frisinga. A sua acção missionária situa-se no contexto da política de unificação do território europeu de então preconizada pelo Imperador Carlos Magno que, para tal, se valeu da unidade religiosa, inspirado pelo monge Alcuíno e tendo como referência a tradição litúrgica e respectivo canto, importados da cidade de Roma, dando cumprimento ao conhecido princípio de então: “*cujus regio ejus est religio*”. Assim sendo, é compreensível a ligação que a liturgia germânica sempre manteve com a tradição romana embora com algumas componentes locais. Efectivamente, com o Evangelho, os missionários levavam os livros litúrgicos como base de uma prática onde iam confluindo as diversas tradições litúrgicas anteriores, embora assimilando alguns elementos locais de origem céltica, saxónia, itálica e concretamente romana, a que se acrescentaria, precisamente no contexto da acção de Carlos Magno e Alcuíno, a tradição galicana que, juntamente com a romana dariam origem à chamada tradição litúrgica romano-franca, base do repertório depois denominado canto gregoriano.

Durante os séculos VIII e IX, assistiu-se à fusão das varias tradições locais que deixaram marcas em vários âmbitos da vida cristã nesses países. A partir do séc. X, a acção política dos Otões seguia as pisadas de Carlos Magno, valendo-se também da liturgia para concretizar a homogeneidade territorial e administrativa do Império Romano-Germânico. Durante mais de um século, os bispos das principais dioceses da Italia septentrional foram escolhidos entre sacerdotes ou monges fiéis à causa imperial. Com tais bispos, e com a ajuda de outros meios, difundiram-se e impuseram-se novas redacções de livros litúrgicos, com relevo para o *Ordo Missae* renano e o *Pontifical Romano Germânico*, obras que foram mais tarde assumidas pela propria liturgia romana e, com ligeiras alterações, propostas para toda a Igreja, a partir do séc. XIII.

É esta tradição litúrgica com influência germânica que está na base da acção reformadora e inovadora do repertório musical litúrgico dos Tropos e Sequências promovida pelo monge Notker Balbulus (+ 912) e a escola de San Gall. A obra de Notker e da escola sangalense constitui um dos pontos culminantes da arte musical germânica e europeia, como admite o próprio poeta e músico. Uma das características da sua arte é a plena consonância com a liturgia, tanto do ponto de vista textual como musical, perfeitamente enquadrada com o repertório tradicional. No entanto – e isto é particularmente relevante para o caso presente – no mundo germânico, as melodias romanas e romano-francas foram adaptadas em função da sua particular sensibilidade musical, emergindo fortemente o emprego do intervalo de terceira, nomeadamente a terceira menor (meio tom: re-fa, la-do) que muitas vezes, e mais tarde de forma sistemática, substituiu o intervalo de segunda maior (re-mi, la-si), ao mesmo tempo que as melodias se caracterizavam pela relação intervalar mais alargada, por graus disjuntos. É precisamente neste contexto estilístico das melodias litúrgicas que se situa a produção de Hildegard de Bingen, cujo corpus musical se afirma como uma das obras mais geniais que chegaram até nós na tradição manuscrita.<sup>6</sup>

---

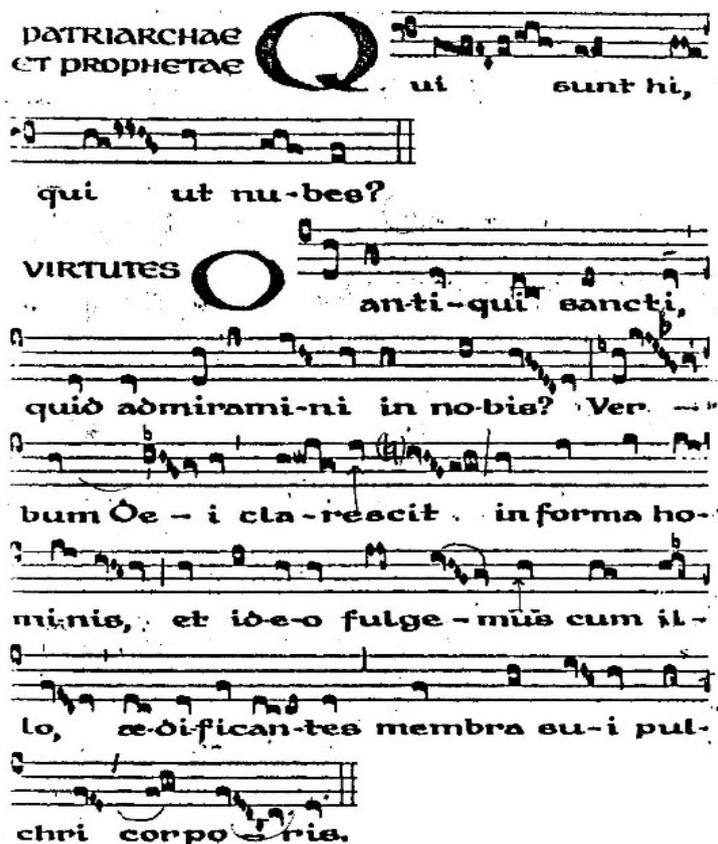
<sup>6</sup> GIACOMO BAROFFIO, “Unità e pluralismo dell’arte litúrgica nell’ Europa medioevale”, in *Il Canto delle Pietre*, 1988, p. 50-55. Seguimos de perto este texto, numa tradução um pouco resumida.

### 3.3 O “corpus” musical de Hildegard de Bingen

A música e o canto foram desde sempre e continuam a ser elementos centrais da liturgia beneditina. Nas fundações monásticas de Hildegard, integradas nesta antiga ordem monástica, tais dimensões estiveram naturalmente em primeiro plano, mesmo nos mosteiros femininos como o caso de Rupertsberg, para cujas monjas Hildegard escreveu a sua música; por isso mesmo, trata-se de um repertório que reflecte o mundo feminino, destinado a ser cantado por vozes femininas, exaltando as virtudes femininas. Ela tem presente a dimensão corporal da música, a intervenção do próprio corpo na sua execução, particularmente o corpo feminino e a sua beleza, qual instrumento musical colocado ao serviço dos louvores de Deus. Por isso mesmo, cada Domingo, as monjas de Rupertsberg realizavam celebravam liturgias sumptuosas envergando vestes elegantes e esplêndidas que incluíam véus de seda e joias, exibindo seus cabelos soltos e ondulantes a fim de oferecerem toda a sua esplendorosa beleza ao Senhor, cantando seus louvores em acto de amor esponsal. A obra de Hildegard comporta umas setenta composições poético-musicais que não seriam propriamente destinadas às celebrações litúrgicas – estas eram solenizadas com o Canto Gregoriano – mas eram utilizadas como complemento da liturgia para edificação da vida espiritual das monjas e, de certa forma, estavam em linha de continuidade com outros aspectos, teológicos e espirituais, da obra hildegardiana.

#### Ordo Virtutum

PATRIARCHAE  
ET PROPHETAE **Q**ui sunt hi,  
qui ut nu-bes?  
VIRTUTES **O** anti-qui sancti,  
quid admirami-ni in no-bis? Ver-  
bum **O**e - i cla-rescit in forma ho-  
minis, et ide-o fulge-mus cum il-  
lo, æ-di-fican-tes membra su-i pul-  
chri corpo-ria.



Nesse contexto se podem interpretar os cânticos por ela compostos bem como o Drama Litúrgico *Ordo Virtutum*, obra pioneira de um género musical que haveria de encontrar um particular desenvolvimento no contexto para-litúrgico.<sup>7</sup> Esta obra constitui a primeira *representação sagrada* da Idade Média, na qual se coloca em cena, com figuras alegóricas, a vitória da Alma sobre o Demónio, com a ajuda das Virtudes, um tema abordado mais tarde no *Auto da Alma* de Gil Vicente. A reparação da cisão entre a alma e o corpo é o tema de fundo que une a obra de Hildegard, a teológica, a de caráter científico-naturalista e a musical, como é o princípio que inspira a sua actividade de guia espiritual e terapêutica.<sup>8</sup> Para além do citado *Ordo Virtutum*, Hildegard apresenta a coletânea *Symphonia harmoniae coelestium revelationum* (Sinfonia da harmonia de revelações celestes) com setenta e sete peças musicais incluindo antifonas, responsórios, sequências e hinos ou “cantiones”, uma espécie de *Lied* de sabor litúrgico, em poemas compostos e musicados por ela, num estilo pessoalíssimo. Foi escrita entre 1151 e 1158, embora a sua faceta de compositora já fosse conhecida em finais da década anterior, pois em 1148, o mestre parisiense Odo, louvava a originalidade dos seus cantos.<sup>9</sup> O exemplo mais relevante será o *Hino “Laus Trinitati”* que pode enquadrar-se numa das temáticas que mais ocuparam os escritos teológicos de Hildegard: a Santíssima Trindade. Aqui, ela “aproxima-se do mistério na linha já proposta por Santo Agostinho: por analogia com a própria estrutura de ser racional, o homem é capaz de ter pelo menos uma imagem da realidade íntima de Deus. Mas é só na economia da encarnação e da vicissitude humana do Filho de Deus que este mistério se torna acessível à fé e à consciência do homem. A santa e inefável Trindade na suma unidade estava escondida aos servos da lei antiga. Mas na nova graça era revelada a quantos foram libertados da servidão. A trindade revelou-se de modo particular na cruz do Filho”.<sup>10</sup> A originalidade da prática musical proposta por Hildegard, em Rupertsberg, não deixou

---

<sup>7</sup> O *Drama Litúrgico* é uma espécie de representação teatral, com texto derivado dos textos litúrgicos, como acontece com o célebre “*Quem queritis in sepulcro*” que resulta de um desenvolvimento da *Sequência “Victimae paschali laudes”* e do diálogo ali estabelecido com Maria Madalena. Como tal, o seu texto é em latim, ao contrário das *representações sacras* escritas em vernáculo. Era destinado a ser interpretado no próprio templo ou nas suas imediações, normalmente depois das celebrações litúrgicas e como complemento das mesmas, na maior parte das vezes pelos próprios ministros ou membros da congregação monástica.

<sup>8</sup> Ver a biografia escrita por CRISTINA SICCARDI, *Descobrir Hildegarda de Bingen, Mística, Artista e Mulher de Ciência*, Ed. Paulinas, Lisboa, 2013.

<sup>9</sup> Até há pouco tempo esta música permaneceu ignorada pelos historiadores devido ao seu estilo muito diferente dos habituais cânones da música medieval. Mais recentemente tem sido objecto dos mais variados estudos musicológicos e tem despertado a atenção e o interesse de intérpretes e de editoras discográficas, ao ponto de ter a sua obra totalmente gravada em disco. Diversos grupos dedicados à divulgação da música medieval se tem debruçado sobre ela e uma simples pesquisa num motor de busca nos dará conta da variedade de interpretações. De relevo o primeiro disco conhecido com obras suas, o já citado *Abbess Hildegard of Bingen (+1197), a feather of a breath of God*, editado pela Hyperion, em vinil, no ano de 1981, e em CD no ano de 1986; a este acrescentaríamos a edição integral do *Ordo Virtutum* pelo grupo Sequentia, CD da Editora Deutsche Harmonia Mundi, no ano de 1990, os mesmos que já tinham lançado algumas peças de *Symphonia harmoniae coelestium revelationum*, no ano de 1985.

<sup>10</sup> BENTO XVI, *Carta Apostólica “Lux sui populi, suaeque aetatis”*, n. 4. Ver também JORGE ALVES BARBOSA, *A Trindade na Música: O exto de Laus Trinitati* refere algumas propriedades ou atribuições de Deus: “*Louvada seja a Trindade que é vibração, vida e força criadora em tudo o que existe; objecto de louvor das hostes angélicas, maravilhoso clarão dos mistérios desconhecidos para o homem, energia que penetra todas as coisas*”.

de despertar, no entanto, a suspeita ou desconfiança em alguns ambientes monásticos de então, em particular nas monjas de Andernacht, na região do Reno, cuja abadessa Tengwind, enviou a Rupertsberg uma carta onde, expressando a sua indignação, afirmava que aquele luxo e aquele embelezamento das monjas estava fora de lugar na Igreja fundada por São Pedro, um pescador.<sup>11</sup>

## Laus Trinitati



**L** aus, Trini-ta-ti, \* quæ so -  
nus... et vi - ta ac cre-at-rix omni -  
um in vi-ta . ipsorum est. Et quæ  
laus ange-licæ tur-bæ et mi -  
rus splendor arcanorum, quæ  
homi-nibus ignota sunt, est, et  
quæ in omnibus vi - ta est.

#### 4. A Técnica de composição de Hildegard

A música de Hildegard é exclusivamente monódica, ainda que já se ensaiassem então as primeiras composições da polifonia primitiva – *organum* – e algumas das suas composições indicem uma execução em *diaphonia*, pelo menos com uma nota longa por base da execução das monodias. Os seus cantos monódicos são caracterizados por uma notável extensão melódica, sendo ainda relevante o emprego do intervalo de quinta (também já existente no preperatório gregoriano do I e do IV Modos) mas aqui com características estéticas muito próximas do III Modo, centrado na nota Mi. Usa frequentemente passagens melismáticas

---

<sup>11</sup> No entanto a prática musical particularmente nos mosteiros femininos haveria de continuar pelos tempos fora, sendo de destacar o Mosteiro de Santa Maria la Real de las Huelgas, em Espanha, de onde provém um especial corpus musical polifónico do séc. XIV, compilado num manuscrito que dá pelo nome de *Códice da Las Huelgas*.

bastante extensas, com finalidades expressivas, chegando a cinquenta e mais notas no intuito de relevar palavras importantes, ao mesmo tempo que as suas composições se desenvolvem num âmbito bastante alargado que pode atingir as duas oitavas, o que as torna particularmente exigentes para os cantores. Desta forma, a produção musical da abadessa de Rupertsberg insere-se na tradição musical germânica, marcada ainda pela utilização da Dominante *Si* no III Modo e não *Dó* como acontece nas outras áreas no repertório gregoriano.<sup>12</sup> A utilização do salto de quinta ascendente – *mi-si* – constitui uma espécie de assinatura da sua obra, que podemos verificar em *Laus Trinitati*. Como recurso compositivo característico de Hildegard encontramos a variação motívica – ao jeito do indiano *maqam* – um recurso já identificado também em alguns exemplos do repertório gregoriano, embora mais raros, processo que consiste na utilização de um motivo de algumas notas, eventualmente retirado do repertório gregoriano comum e que se vai repetindo ao longo da peça em forma um pouco variada.

Apresentamos de seguida um exemplo que pode demonstrar um pouco esta técnica de composição. Trata-se da comparação do Hino *O Lux beata Trinitas* da liturgia da Santíssima Trindade que a compositora terá assumido como referência para a composição do célebre cântico *Laus Trinitati*.<sup>13</sup> Por aqui se pode verificar que os elementos estruturais da composição hildegardiana são muito próximos do Hino litúrgico a que ela vai acrescentando os elementos de desenvolvimento característicos, nomeadamente o intervalo de quinta ascendente, os

---

<sup>12</sup> A utilização da Dominante em “*Si*” é característica da tradição gálica, permaneceu pelos tempos fora no repertório franco e no que dele deriva como é o caso da tradição musical aquitana e sua representação no repertório bracarense também muito próximo desta como se pode comprovar pela leitura dos manuscritos que chegaram até nós.

<sup>13</sup> Este paralelo entre os dois cânticos resulta de um trabalho que tem uma história curiosa. Frequentava eu o segundo ano da cadeira de Canto Gregoriano, no PIMS de Roma, em 1990, juntamente com os alunos do terceiro ano, já que se tratava de matérias rotativas. Num dado momento o Professor, Giacomo Baroffio, propôs aos alunos do terceiro ano a realização de um pequeno seminário distribuindo a cada um deles um tema que abordava uma das tradições litúrgicas ocidentais, tendo por base o seu trabalho já aqui citado “*Unità e pluralismo dell’arte litúrgica nell’ Europa medioevale*”. Foram assim abordados os diferentes temas até à liturgia hispânica, ficando por tratar, por limite do número de alunos do respectivo curso, o último dos temas, relativo à tradição germânica. Foi então que, por sugestão dos alunos, o dito professor me perguntou se eu – que não teria que fazer tal trabalho pois frequentava ainda o segundo ano – estava disposto a abordar o assunto na semana seguinte, ao que eu acedi de bom grado. Era um desafio aliciante. Esse tema incluía precisamente a referência à música de Hildegard de Bingen. Foi então que, dado o conhecimento que tinha quer do Hino litúrgico quer do cântico hildegardiano que frequentemente executávamos, tive a intuição de fazer a sua comparação da forma que apresento aqui. A surpresa que tive ao realizar este quadro foi a mesma que a turma e particularmente o professor tiveram aquando da sua apresentação em aula. Foi então que o professor me pediu se lhe podia dispensar a respectiva folha a que acedi de bom grado. Para última surpresa minha, pouco tempo depois, o meu nome surgia num trabalho seu, referindo-me como tendo eventualmente descoberto o processo e técnica de composição utilizados por Hildegard de Bingen: “*Ildegarda di Bingen è un’autrice straordinaria. Le sue composizioni si distinguono per la profondità e bellezza dei testi poetici; ma lo stile musicale è fortemente caratterizzato, tanto da non facilitarne una vasta diffusione al di fuori delle mura del suo monastero. Praticamente sembra che le sue melodie siano state eseguite in pochissimi monasteri. Nel seguente carne trinitario Ildegarda, come ha notato il musicologo portoghese Barbosa - rielabora liberamente nel testo e nella musica l'inno dei vesperi O lux beata Trinitas.*[ de uma sua publicação on line retirei agora a imagem que corresponde ao trabalho então apresentado: <http://www.cantofratto.net/baroffio.html> ].

melismas que preenchem intervalos largos, como se pode verificar sobretudo na cadência final, bem como o facto de assumir a nota *mi* como fundamento modal, originando uma polimodalidade ou um equivoco modal que lhe é também característico.

The image shows a musical score for a Latin text, consisting of seven staves of music. The lyrics are: "Laus Trini-ta-ti quæ so-nus et vi-ta ac cre-atrix omni-um in vi-ta ipsorum est Et quæ laus an-ge-li-cæ tur-bæ et mirus splen-dor arcanorum quæ homi-nibus igno-ta sunt est et quæ in omni-bus vi-ta est". The final staff shows a melisma on the word "ta", with a long horizontal line indicating a sustained note.

## 5. Conclusão

Não podendo comparar-se minimamente ao quadro masculino do elenco de compositores que povoam a História da Música, a presença da mulher é significativa sobretudo pela qualidade que revelam nas suas composições. Como já dissemos, Hildegard de Bingen passa por ser a primeira mulher compositora de que temos referência, acompanhada da obra que chegou até nós, desde os tempos medievais. Passando depois por nomes como Francesca Caccini ou Bárbara Strozzi, no período barroco, só no séc. XIX surgirão figuras de topo no âmbito da composição musical, nomeadamente as alemãs Clara Schumann, Fanny Mendelssohn-Hensel e Emilie Mayer, as francesas Louise Farrenc, Mélanie Bonis e Cécile Chaminade, cuja obra foi logo reconhecida e colocada ao nível das composições provindas do mundo masculino. Convém referir que não era então considerado conveniente que uma senhora digna se apresentasse como compositora, reservando-se-lhe o lugar, também eminente, de intérprete. É curioso que as composições de Fanny Mendelssohn-Hensel foram inicialmente divulgadas sob o nome de seu irmão, Félix Mendelssohn, dada a qualidade que este lhes reconhecia.

Já no século XX surge toda uma plêiade de compositoras, tanto na Europa como na América, com relevo para Augusta Holmès, Lili Boulanger que, aos 19 anos, foi a primeira mulher a obter o célebre e disputado "Prémio de Roma". Hoje em dia, quase poderemos dizer que o elemento feminino disputa um lugar paralelo em qualidade e quase em quantidade com o masculino na

área da composição musical, sendo impossível enumerar todas as compositoras, em diversos países, de que Portugal não é exceção. A discografia mais recente vai-nos revelando um mundo de surpreendente qualidade musical que demonstra o génio feminino de que Hildegard de Bingen foi a semente na já longínqua Idade Média: Amy Beach, Ethel Smith, Florence Price, Germaine Tailleferre, ou Sofia Gubaidulina.<sup>14</sup> No entanto, a figura de mulher que foi Hildegard de Bingen assume a dianteira pela enorme versatilidade da sua obra, pela sua intuição feminina em ordem ao desenvolvimento e vivência da fé e da liturgia, pela suas virtudes que a elevaram às honras dos altares e pelo génio que lhe mereceu o raro título de Doutora da Igreja, como tal proclamada pelo Papa Bento XVI pela *Carta Apostólica "Lux sui populi suaeque aetatis"*: "Em Hildegard resultam expressos os valores mais nobres da feminilidade; por isso também a presença da mulher na Igreja e na sociedade é iluminada pela sua figura, tanto na ótica da pesquisa científica como na da ação pastoral".<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Em Portugal podemos citar os nomes das compositoras Berta Alves de Sousa, Constança Capdeville, Maria de Lourdes Martins, Clotilde Rosa, Elvira de Freitas, entre outras.

<sup>15</sup> BENTO XVI, *Carta Apostólica "Lux sui populi suaeque aetatis"*, n. 7. Santa Hildegard de Bingen, já venerada como tal no mundo germânico, foi oficialmente declarada Santa por meio da "canonização equipolente", ou seja, tendo em conta as suas reconhecidas virtudes e a perenidade do culto, com a dispensa do habitual milagre, pelo Papa Bento XVI, seu concidadão, no dia 10 de Maio de 2012, sendo proclamada Doutora da Igreja pelo mesmo Pontífice no dia 7 de Outubro desse ano.