

### 3 A DIFUSÃO DA POLIFONIA DO NORTE

No século XIV, uma agitada eleição papal ocasionou o Grande Cisma, deixando em Roma um papa, e o seu rival, de fato o verdadeiro papa, em Avinhão. Os resultados para a comunidade francesa, e sobretudo para a sua arquitetura, foram esplêndidos. Os resultados em música não foram a princípio notados; mas, em fins do século e nos anos seguintes, a história não apenas da música italiana mas da música européia em geral transcorreu por um processo de internacionalização que foi a consequência imediata do "cativo babilônico" do papa no Sul da França.

Quando Clemente V transferiu o seu trono para Avinhão, deixando em Roma não apenas o seu coro mas também os seus regentes, o prestígio do fornecimento de música para as cerimônias papalinas e dos serviços passou para um coro recrutado no local. Esse coro incluía músicos pertencentes às regiões do Oeste do Reno europeu e contava com o que mais tarde veio a se chamar cantores flamengos e belgas. Tinha também músicos do Sul da França. Tratava-se de cantores em contato com a evolução já alcançada em São Marcial e Notre Dame, e conhecedores da música dos trovadores e trovistas, e muitos deles eram também compositores nas novas formas e novos estilos. Os problemas enfrentados por Clemente deixavam-lhe pouco tempo para a supervisão pessoal da música litúrgica, de modo que o coro de Avinhão se converteu num centro de músicos e em total afinidade com o novo estilo. As elaborações e efeitos cada vez mais comuns no Norte da Europa obtiveram quando não sanção oficial pelo menos consentimento tácito na corte papal, e o prestígio assim obtido facilitou a sua rápida difusão.

O grau de progresso do novo estilo é indicado pela Bula *Docta Sanctorum*, que João XXII, sucessor de Clemente, divulgou em 1323, no sétimo ano do seu pontificado:

Certos discípulos da nova escola, ocupando-se muito com a divisão medida dos *tempora*, exibem sua prolação em notas novas para nós, preferindo inventar novos métodos próprios a continuar cantando à maneira antiga. Portanto, a música do Ofício Divino é perturbada pelas notas desses valores pequenos. Ademais, prejudicam a melodia com acréscimos, perturbam com solfejos e às vezes enchem-na com partes superiores constituídas de canções seculares. O resultado é que, em geral, perdem de vista as fontes fundamentais das nossas

melodias no Antifonário e Gradual, e esquecem o que estão sepultando sob as suas superestruturas. Podem tornar-se inteiramente ignorantes dos modos eclesiásticos, o que já deixaram de distinguir, e os limites que ultrapassam na prolixidade das suas notas. Estão inteiramente ofuscados os modestos graus de subida e moderadas descidas do cantochão, pelo qual os modos são reconhecidos. As incessantes idas e vindas das vozes, intoxicando mais que acalmando o ouvido, enquanto os cantores por sua vez tentam comunicar a emoção da música por seus gestos. A conseqüência de tudo isso é que a devoção, verdadeiro objetivo de todo culto, é negligenciada, e a distração, que devia ser evitada, aumenta.

Esse estado de coisas, que se tornou comum, nós e nossos irmãos achamos necessitar de correção. Portanto, apressamo-nos em proibir esses métodos ou, antes, em afastá-los da casa de Deus mais eficazmente do que foi feito no passado. Por essa razão, tendo-nos aconselhado com nossos irmãos, determinamos estritamente que ninguém doravante se considere livre para utilizar esses métodos, ou métodos semelhantes, no canto do Ofício canônico ou em celebrações solenes da missa. . .

Entretanto, não é nosso desejo proibir o uso ocasional – sobretudo em dias festivos ou em celebração solene da missa e do Ofício Divino – do uso de algumas consonâncias, por exemplo, a oitava, a quinta e a quarta, que exaltam a beleza da melodia. Esses intervalos, portanto, podem ser cantados sobre o canto eclesiástico, mas de tal modo que mantenham intacta a integridade do canto, e que nada na música prescrita seja alterado. Utilizadas desse modo, as consonâncias seriam, mais do que qualquer outra música, suavizadoras para o ouvinte e inspiradoras de sua devoção, sem destruir o sentimento religioso no espírito dos cantores.

A Bula merece citação por extenso, pois ilustra cabalmente a atitude conservadora no tocante a inovações na música religiosa. João XXII estava disposto em 1323 a admitir um estilo considerado ofensivo 200 anos antes, ao mesmo tempo que a proibir um posterior estilo musicalmente mais autônomo. A questão é, evidentemente, que tudo o que pareça novo é portanto perturbador; por sua novidade chama atenção para si mesmo, e portanto é considerado como um desvio no culto da Igreja. A idéia de música como meio de exprimir certo tipo de verdade cristã ou certa atitude especificamente cristã obviamente não estava na mente do papa.

Em 1377, quando o papa Gregório XI retornou com o seu coro a Roma, o antigo coro papal e o novo – o nortista que havia atuado em Avinhão e o coro romano tradicional que cantara nesse ínterim – amalgamaram-se, não na antiga *Schola Cantorum*, mas num novo *Collegio dei Cappellani Cantori*, sob um “Mestre da capela Pontifícia”. Daquela data em diante o coro era um organismo internacional composto não apenas de italianos natos, mas também de cantores provenientes sobretudo da França e da Flandres. Durante os pontificados de Martinho V (1417-31) e Eugênio IV (1431-47), nos 50 anos que se seguiram ao Grande Cisma, 17

músicos do Norte serviam no coro papal; em maioria provinham das regiões próximas a Cambrai, Tournai e Arras.<sup>1</sup>

Os cantores eram recrutados do Norte não apenas em virtude da beleza de suas vozes, pois a Itália sempre fora amplamente dotada de vozes de excepcional qualidade. O desenvolvimento da civilização urbana no Norte ensejara a criação de grandes corais bem preparados e inteiramente familiarizados com o novo estilo polifônico que prosseguira não obstante as objeções de João XXII. Os coros cresciam em tamanho graças às doações de homens enriquecidos no comércio, e tanto meninos como adultos podiam não só cantar polifonia mas lê-la fluentemente na difícil notação da Idade Média superior; havia entre eles impressionante número de compositores, pois parece que absorver a mente da criança em música dos oito ou nove anos em diante, e basear a sua educação na música e sua prática, não é apenas ministrar-lhe sólidos fundamentos técnicos, mas também estimular as tendências criativas que ela possuía. Portanto, dado que o coro papal, como quase todos os demais, estava admitindo música polifônica em seu repertório, e dependesse de seus próprios integrantes para composições cantáveis, impunha-se a necessidade de especialistas para esse fim. Sua adoção do novo estilo e o patrocínio de compositores do Norte aumentou o prestígio do novo estilo por toda a Europa.

A liberdade de experimentação em música decorreu originariamente da evolução não historiada da música e dança seculares, bem como da disponibilidade de suficientes vozes boas e bem preparadas a fim de estimular a imaginação do compositor. Deveu-se também à dificuldade de manter a disciplina papal num mundo de comunicações limitadas. Por isso, os fatos mais auspiciosos em música religiosa ocorreram longe de Roma. Em fins do século XIV, outros fatores influíram. A paulatina conquista da música italiana por músicos da França e da Flandres mostra que o estilo por eles desenvolvido e que florescia na Inglaterra era atraente a países estranhos; e também que músicos preparados estavam sendo produzidos no Norte em quantidade suficiente para que o novo estilo pudesse difundir-se além da Itália. Por outro lado, mostra que os padrões de composição, ensino e execução podiam ser mantidos em outros países além da Itália. Em geral, os maiores é que deixavam seu país natal e passavam anos no Sul, quando não toda a sua vida profissional. Isso se devia à riqueza e prestígio do papado, dos grandes aristocratas e das grandes cidades italianas, que podiam oferecer recompensas maiores do que nas regiões de onde provinham compositores e cantores.

<sup>1</sup> Manfred Schuler: *Zur Geschichte der Kapelle Papst Eugens IV. Acta Musicologica*, 1968, Fasc. IV.

A região mais tarde chamada de Países Baixos foi peculiar na Idade Média por ter ficado à margem do processo normal de evolução política. No século XIII, praticamente todo traço do sistema feudal havia desaparecido da região hoje dividida em Bélgica e Holanda, deixando uma terra na qual os grandes proprietários fundiários empregavam trabalhadores assalariados, visto que a servidão estava extinta. A leste dos Países Baixos havia um campesinato independente com poderes democráticos na escolha dos seus dirigentes. À medida que as cidades se desenvolviam, semelhante sistema semidemocrático revelava-se no seio delas, e assim, em vez de dependerem dos privilégios concedidos por um senhor feudal, os cidadãos governavam os seus próprios destinos e estavam livres para expandir o seu comércio o mais rápida e proveitosamente possível. A Holanda tinha um príncipe hereditário e as regiões limítrofes da França tinham seus governantes aristocratas, mas estes, em países dependentes não de recursos naturais mas no volume do comércio, permitiram a maior liberdade possível às atividades de mercadores e comerciantes. Originariamente, as autoridades feudais haviam estimulado o desenvolvimento de cidades dentro dos seus territórios, como meio de aumentar a sua riqueza, e por conseguinte o seu poder contra os vizinhos. Os homens de negócios, porém, logo descobriram que os seus interesses não se limitavam a certa divisão arbitrária traçada num mapa, separando-os da cidade vizinha, mas que dependiam do progresso dos seus colegas em estados vizinhos. Por essa razão, a sociedade inicial entre a nobreza feudal e o sistema mercantil teve curta vida. Existiu precisamente durante o tempo necessário para que as cidades se estabelecessem solidamente.

Vale lembrar que a cidade medieval era um local onde viviam por conveniência própria mercadores e comerciantes mais ou menos idênticos e também mais ou menos responsáveis. Não era um lugar surgido da necessidade de empregadores criarem habitação para a massa de pessoas pobres dispostas ao mais ínfimo trabalho que se lhes desse. O resultado foi uma beleza que as cidades dos séculos XVIII e XIX não conseguiram restaurar. Os centros do comércio de lã na Inglaterra podem prestar-se como exemplos — cidades como Chipping Camden, Northleach e Painswick, ou Bury St. Edmunds, Thaxted e Lavenham — de como todo o conforto era partilhado por cidadãos mais ou menos iguais e igualmente prósperos. As igrejas dessas cidades e os esplêndidos trabalhos de muitas capelas tumulares mostram o quanto o dinheiro da classe média fluiu a serviço da religião.

Na Inglaterra, a criação das capelas das guildas, tais como a de Stratford on Avon, onde os serviços eram cantados, tendia a aumentar o emprego de músicos e talvez permitisse a introdução de um estilo de música religiosa mais livre do que seria normal em igrejas paroquiais ou catedrais. No continente, a música quase sempre se beneficiava mais diretamente da riqueza advinda do comércio. Em muitas cidades do Norte da Europa eram

feitas doações das cidades para substituir os vigários clericais do coro por profissionais leigos. Os negociantes abastados não apenas faziam doações a catedrais e igrejas; fundavam também irmandades religiosas que tinham entre as suas normas o dever de sustentar os serviços diários com coro e pleno acompanhamento musical. No século XV temos o exemplo do laicato que levou o Capítulo da Catedral de Antuérpia a aplicar certa parte das rendas de suas prebendas no pagamento de cantores profissionais e para aumentar o tamanho do coro; em 1443, quando Ockeghem o integrou com a voz de soprano, a Catedral de Antuérpia tinha 25 cantores de música polifônica na ala dos *cantoris*, e 26 na ala dos *decani* para o cantochoão; em 1480 tinha perto de 60 no coro. Se, como é razoável afirmar, as grandes coisas na arte, arquitetura e música religiosas dependiam da riqueza da nova classe média, isso se aplicava especificamente à região mais urbanizada da Flandres e dos Países Baixos do que a qualquer outra parte da Europa.

A ligação entre prosperidade e o estado das artes ocorreu a Charles Burney quando ele examinou a história da música nos Países Baixos; "Como as artes polidas são filhas da prosperidade e dependentes dos excedentes para o seu sustento", escreveu ele,<sup>2</sup> "é natural supor que elas prosperassem naquela época". O grande progresso na vida urbana nos séculos XII e XIII criou o desejo de música como também as instituições que podiam ampará-la. Os grandes corais das cidades do Norte preparavam excedentes de cantores que podiam viajar através da Europa levando consigo o estilo flamengo, e também músicos altamente dotados e qualificados para manter os elevados padrões em seus países. Os fatos econômicos podem não ter efeito imediato nas artes, mas criam condições que as artes podem utilizar como trampolim.

O comércio era necessariamente internacional. Os comerciantes ingleses do mercado de lã viajavam de um centro que era às vezes Bruges, outras vezes Antuérpia, e ainda Calais, onde de fato se estabelecera já em princípios do século XV; o centro às vezes era na Inglaterra, levando comerciantes do continente de Dover a Londres via Canterbury em considerável número. Comerciantes da Espanha e Itália, assim como dos Países Baixos, França e Alemanha, apinhavam os mercados, e havia um serviço regular de marinha mercante dos Países Baixos à Itália já em princípios do século XIII. O que ocorria na arte ou na indústria de um país podia viajar por toda a Europa: a música ouvida pelos viajantes na missa em Bruges, Ghent, Antuérpia, Mechlin, Cambrai ou qualquer outro centro comercial ou musical do Norte podia criar entre os viajantes um gosto por determinado estilo de música ao ponto de levá-los a patrocinar semelhante progres-

<sup>2</sup> Charles Burney. *General History of Music*.

so em seus países. Comerciantes continentais em viagem para Londres e que tivessem oportunidade de visitar o relicário de Santo Tomás de Canterbury podiam ouvir, por exemplo, as obras de Leonel Power, que parece ter sido um dos monges da Catedral de Canterbury e cuja música, considerada revolucionária e exoticamente expressa, era semelhante à de Dunstable em força. Podiam levar consigo, na cabeça quando não por escrito, uma lembrança das ricas texturas, as técnicas e esboços melódicos idiossincraticamente inglesas da música de Power. Em seus países eles exerceriam toda a influência possível para incentivar a adoção do que fosse do seu agrado em matéria de novidade musical.

A crescente difusão da música pode ser atestada independentemente de conjectura considerando-se as importantes coletâneas de manuscritos elaboradas nos séculos XIV e XV, e o conteúdo cada vez mais cosmopolita deles. Uma coletânea desse tipo, feita pelo Convento Agostiniano da Igreja de Santo Albano contém muita música de compositores da Notre Dame, mas, como aparentemente se destinava a ofícios corais de uma igreja comunitária, nada contém de extralitúrgico como o moteto. Na Catedral de São Paulo foram feitas cópias de música francesa, assim como para a Catedral de Worcester, onde a música de Pérotin se arrolava entre as obras cantadas. O Manuscrito de Old Hall, conservado no Old Hall em Ware, que veio a ser a Faculdade de Santo Edmundo, foi aparentemente feito para a Capela Real, pois consiste em obras de compositores sabidamente ligados à corte do rei na época lancastriana; ele contém 140 peças, quatro das quais se encontram em coleções feitas aproximadamente na mesma época em Aosta, três em Bolonha, três em Munique, quatro em Modena e duas numa coleção um pouco posterior conhecida como Códice de Trento, feita para a catedral de Trento no Tirol meridional. Essa coletânea tem obras de dois franceses, quatro italianos, oito ingleses, 12 flamengos e quatro alemães, assim como de numerosos autores anônimos.

As origens das obras de dois compositores ingleses mostram como a música começou a viajar. John Dunstable morreu e foi sepultado em Londres, em 1453, após passar alguns anos no estrangeiro a serviço do duque de Bedford, regente inglês na França depois da morte de Henrique V. A maior parte da sua música é conservada não em manuscritos ingleses ou franceses, mas em cópias manuscritas em Modena, Bolonha, Trento e Aosta. Dunstable foi a inspiração de músicos no Norte, não de compositores italianos, e não há documento que ateste <sup>1442</sup> tenha ele visitado a Itália. Walter Frye, seu contemporâneo quase desconhecido, ao que parece foi chantre em Ely, em 1443 — o que sugere ter estado a serviço da Catedral de Ely por alguns anos —, mas é mencionado no rol de uma Guilda Londrina de Músicos em 1447. Só uma de suas obras — e ele escreveu canções seculares bem como missas e motetos — acha-se completa numa coletânea inglesa; três de suas missas são conhecidas apenas através de cópias na Bi-

Coletâneas

biblioteca Real da Bélgica, alguns dos seus motetos estão em coletâneas manuscritas na Biblioteca do Escorial e no Códice de Trento. Suas canções e motetos acham-se na *Liederbücher* de Mellon e Schedel. Uma *Ave Maria* aparece em 13 manuscritos e Obrecht utilizou-a como base para um moteto de sua autoria com o mesmo texto, assim como para o *cantus firmus* de uma missa. Sua canção *Tant a pour moy* foi utilizada como *cantus firmus* por Josquin, Agricola e Tinctoris, o que significa ter ele viajado amplamente pela Europa, embora o Walter Frye que trabalhou em Ely e fosse conhecido em Londres continue sendo uma figura misteriosa sem qualquer vínculo com a música do continente.<sup>3</sup>

O progresso dos coros do Norte, e o número de músicos altamente qualificados que eles preparavam, significavam um excedente vindo do Norte, o qual levava consigo o estilo mais intrincado que lá se desenvolvera. Até que o estilo do Norte fosse internacionalmente aceito, juntamente com os métodos semelhantes de preparo existentes no Norte da França, na Flandres e no Oeste dos Países Baixos, houve grande procura de cantores bem preparados, adultos e meninos, por sua musicalidade e qualidade de suas vozes, em todo o Sul da Europa, logo que o estilo de canto por eles executado recebeu o prestígio da aprovação papal em Avinhão.

O centro dos primeiros experimentos e do desenvolvimento foi Paris. A Guerra dos Cem Anos desviou o centro de gravidade para mais ao norte, para a Flandres, onde a prosperidade comercial de cidades como Cambrai (não pertencente à França até a sua anexação pelas guerras de Luís XIV), Arras, Mons, Liège, Chent, Lille, Bruges, Antuérpia e Ypres teve um efeito sobre a música que pode ser percebido pelo número de compositores surgidos dos seus corais ou que passavam pelo menos parte de suas vidas servindo nos corais.

A natureza ambulante do emprego palaciano, que do século XIV em diante se tornou uma alternativa ao serviço da Igreja para músicos preparados, ajuda a explicar a popularização do estilo nortista. Os duques de Burgúndia, embora considerassem Dijon como sua capital, estavam quase sempre de andanças entre o Franco-Condado e o mar do Norte, levando consigo suas capelas particulares de músicos. Um séquito de músicos acompanhava-os em suas missões diplomáticas, não apenas respigando novos interesses musicais como também divulgando estilos e técnicas de sua corte; o

<sup>3</sup> Sylvia W. Kenney. *Walter Frye and the Contenance Angloise*. Yale University Press, 1964, estabelece a identidade de certo Walter Frye que foi chantre em Ely. Grove (5ª ed., 1956) sugere que o sobrenome inglesado é anglicização da antiga palavra alemã *Frai*, o que indicaria ser autônomo o compositor e não estar a serviço oficial de alguma instituição. Grove, porém, antedata o trabalho de investigação da Srta. Kenney.

processo de internacionalização foi, no todo, notavelmente rápido uma vez passado o Grande Cisma, e ajuda a explicar a predominância dos compositores do Norte a quem os manuais se referem como escola da Burgúndia ou flamenga. Roma, Milão, Florença, Mântua, Ferrara, Nápoles e Veneza, todas sofreram, direta ou indiretamente, a influência do Norte. Além do mais, a música secular desfrutava posição social mais privilegiada nas cidades italianas e por isso estava mais altamente desenvolvida. Como o compositor era um funcionário assalariado, encarregado da música de entretenimento da corte, o novo estilo aplicava-se tão poderosamente à música secular quanto às obras religiosas.

Além disso, a aprovação italiana começou a ser considerada como indício necessário de boa qualidade muito antes do estilo italiano que evoluiu nos séculos XVII e XVIII com a fusão do que era naturalmente latino com a música do Norte erudita e tecnicamente polida. O aparecimento dos setentrionais criou o desejo de um estilo novo e complexo no qual eles eram exímios e os italianos não; daí a existência na corte deles do registro de mestres da Flandres e da Burgúndia, cujos nomes são bem conhecidos, além de um sem-número de cantores e instrumentistas que aparecem com sobrenomes como “Francesi”, “Alemani” ou “Oltramontani”. O influxo dos estrangeiros foi sustentado por fatos políticos e econômicos. A prosperidade de algumas cidades italianas — Florença, Milão e Veneza em particular — criou uma demanda de música do tipo que as cidades do Norte haviam inventado para satisfazer exigências semelhantes de dignidade cívica e religiosa. Se houve certo elemento de esnobismo na pressa consensual em aproveitar o melhor talento estrangeiro — como deve haver em qualquer pressa em estar rigorosamente atualizado —, o simples fato de que os nortistas podiam elaborar música polifônica e lê-la, mesmo se tratando de meninos pequenos, tornou-os por algum tempo membros indispensáveis de qualquer conjunto; e como a procura era de cantores e não de instrumentistas, as escolas corais das cidades do Norte, ampliadas para satisfazer os gostos musicais, podiam atender à demanda; elas produziam mais músicos de boa qualidade do que a música do Norte podia absorver.

Acrescente-se ainda que a influência não foi unilateral, pois a Itália exercia também efeito sobre os imigrantes. Antes de começar o intercâmbio musical com a Itália, os compositores herdeiros das elaborações da *Ars Nova* eram tecnicamente superiores aos seus contemporâneos do Sul. Dufay e as gerações que lhe sucederam — e Dufay foi integrante do Coro Papal de 1428 a 1437 — devolveram à música do Norte a profundidade de técnica que fora o seu legado ao Sul, mas nela se introduziu um amor italianado pela melodia rica, e o estilo que se revelou como a *lingua franca* musical não era puramente do Norte, mas uma fusão de duas tradições e duas atitudes. Os benefícios da invasão dos nortistas não foram todos da Itália.

fonte urbano II (Dufay)