

2020-1 ET 05, pp. 56-60

4 A NATURALIZAÇÃO DOS MENESTRÉIS

Embora todas as provas pareçam mostrar que a Igreja continuamente tomasse elementos à música secular, consagrando, por assim dizer, os esforços de compositores de fora, o que se fazia dentro da Igreja era organizado, coordenado e registrado, enquanto as atividades seculares se realizavam sem qualquer sentido de modo que o seu método e o seu propósito pudessem ser registrados. Se, por um lado, não sabemos com certeza o que se tocava com os instrumentos usados na Igreja durante a Idade Média, pelo menos sabemos como a música era organizada, o que cantores e executantes tinham à disposição para apresentar, e bastante da música propriamente dita, para podermos acompanhar a evolução dos estilos.

Os recursos musicais aumentaram tanto dentro como fora da Igreja, mas a música secular, conquanto influenciasse muito o que se ouvia nos serviços religiosos, continua muito menos documentada. É razoável supor que muito do que hoje podemos relacionar apenas ao seu emprego na Igreja fosse adotado da prática secular. Por exemplo, as palavras seculares *Sumer is i-cumen in* serão anteriores ou posteriores ao hino latino *Perspice christicola* como texto para a "Rota de Reading"? Só mais tarde na história podemos encontrar registros suficientemente coerentes de música secular para mostrarmos como a arte evoluiu. Tudo o que se fazia no seio da Igreja recebia tratamento erudito e era anotado em arquivos; as estruturas isorrítmicas da *Ars Nova*, forma artística quase autoconsciente dirigida ao conhecedor musicalmente instruído, e baseada em melodias de canto-chão, só entrou na música popular, tanto quanto podemos afirmar, depois que as estruturas isorrítmicas foram inventadas pelos músicos seculares. A música da Igreja tinha recursos e musicistas preparados para tratar academicamente os novos métodos e idéias. Contudo, não temos nenhum modo seguro de saber que inovações anteriores ao período da *Ars Nova* se originaram fora da Igreja; a irrupção de ampla variedade de instrumentos na música litúrgica, por exemplo, sugere a adoção pelos músicos da Igreja do que se fazia fora dela — aparentemente com muita certeza quanto à sua técnica e efeito. Seja como for, embora uma recomendação latina explique ao coro monacal de Reading como a rota deve ser cantada, a música que exige uso de instrumentos aparece sem tais indicações, como se o trabalho a executar fosse bastante conhecido e tido por evidente; e os instrumentos que aparecem nas ilustrações participando dos serviços reli-

giosos não eram instrumentos “de Igreja”, isto é, não associados com música em outro lugar, mas aqueles que, conforme o provam as ilustrações, eram também conhecidos fora dela.

□ O centro de gravidade musical, porém, não se deslocou da Igreja até os inícios do Renascimento, quando se estabeleceu nas cortes reais e aristocráticas. No entanto, a música foi parte da vida aristocrática em toda a sua história, intimamente ligada ao culto e a todo tipo de entretenimento, como de resto no *show business* moderno, com o qual a música secular antiga parece ter muito em comum. Originariamente, ela era parte das funções dos comediantes palacianos, que eram também jograis, acrobatas, dançarinos, domadores de animais de circo e anunciantes cômicos; a palavra *juggler* em inglês (saltimbanco, prestidigitador) tem a mesma raiz que o termo *jongleur* medieval, que é o nome às vezes dado ao menestrel da baixa Idade Média, quer fosse ele membro da criadagem inferior de uma residência aristocrática ou membro do que, atualmente, chamaríamos de teatro burlesco. Sobreviveram as regulamentações redigidas para orientação dos músicos ambulantes de entretenimento na Alemanha medieval; o menestrel tinha de “saber inventar, fazer ritmos, e ser bom espadachim; tocar bem tambor, címbalos e o *Bauernleier* (realejo); jogar pequenas maçãs para cima e apará-las na ponta de uma faca; imitar canto de pássaros, fazer truques com cartas de baralho e saltar através de argolas; tocar cítara e bandomolim, cravo e guitarra, viola de sete cordas, acompanhar bem com a rabeça, falar e cantar agradavelmente” Um jogral a serviço da aristocracia devia entreter o seu patrão e os hóspedes dele em tudo o que desejassem, assim como um comediante ambulante para ganhar a vida tinha de ser contador de histórias, cantor, instrumentista, acrobata, prestidigitador e tudo o mais que pretendesse convincentemente ser.

Conquanto seja apenas razoável supor que alguns aristocratas revelassem certo gosto pela música com isso transformando os seus comediantes palacianos em músicos especialistas antes do século XI, o maior fator no desenvolvimento da música aristocrática parece ter sido o surgimento dos trovadores do Sul da França, os trovistas, do Norte, nos séculos XI e XII, e o aparecimento dos *Minnesänger* na Alemanha, cerca de um século depois. A música, como as mercadorias e novas idéias de todos os tipos, percorreu as principais rotas comerciais; mercadorias e maneiras vieram da Itália à França passando pela Alemanha; a música secular dos trovadores foi em direção oposta, aclimatando-se lentamente aos costumes alemães. Também as rotas dos cruzados veicularam o novo estilo: afinal, um aristocrata otimista, sedento de glória, como Ricardo I da Inglaterra, se consideraria bem recompensado pelos serviços de um menestrel palaciano que cuidasse do seu entretenimento e talvez de seus amigos, além de ter dotes para imortalizar as suas proezas reais em canções. Tal assessor levaria consigo, e divulgaria ao longo da jornada, as canções e a música do seu repertó-

rio normal. A canção, tal como se difundiu pela Europa, era originariamente aristocrática, com uma temática majestosa e elevada, expressa em música ritmada e cadenciada (diferente da maioria das músicas de Igreja) em uma das poucas formas musicais fechadas e líricas, estritamente observadas, que persistiram no Renascimento. Era acompanhada por algum instrumento portátil que o menestrel ou cantor cavaleiro pudesse tocar, embora só possamos conjecturar como devia ser esse acompanhamento. É difícil saber se os cantores aristocráticos faziam regularmente a música para a sua lírica, ou se alguém escrevia para eles; mas introduziram a palavra "menestrel" nas línguas européias como termo rigoroso para designar um músico que fosse cantor e executante apenas porque levavam consigo alguém pertencente originariamente à irmandade dos jograis para assessorá-los* musicalmente, e como servo acompanhar o canto e atuar talvez como bagageiro. Na iconografia medieval, trovador e menestrel aparecem juntos, o menestrel carregando uma *viele*, primitivo instrumento parecido com o violino que se tornou tão comum a ponto de o seu nome ser quase sempre aplicado ao seu executante, vindo mais tarde, as palavras "*viele*" e "*jogral*" a ser intercambiáveis.

U Trovadores, trovistas e *Minnesingers* eram em geral aristocratas, e por isso tinham condições de mandar fazer coletâneas de suas composições e outras canções por eles cantadas, e algumas delas sobrevivem. Todavia, só nos séculos XIII e XIV se levou a sério a tarefa de fazer coletâneas e cópias, e a essa altura muitas delas inevitavelmente sofreram as variações e corruptelas da transmissão oral. Evidentemente, a idéia de juntar o nome ou nomes do poeta e compositor, embora em consonância com o costume medieval, teria sido impossível no caso de muitíssimas canções. Nesse ínterim, os menestréis itinerantes e autônomos incluía as novas canções e os novos estilos em seus repertórios, e é bem provável que os próprios menestréis compusessem extensamente no estilo trovista.

Havia sempre plebeus entre os trovadores e seus equivalentes, de modo que a origem aristocrática, conquanto fosse o comum entre os trovadores, jamais foi condição para alinhar-se entre eles. Adam de la Halle — nascido em meados do século XIII, provavelmente em 1240, e que, de acordo com o contemporâneo Jean Bodin, morreu em 1285 ou no ano seguinte — era filho de um funcionário de classe média que às vezes ajudava o delegado de Arras. Adam, destinado às ordens eclesiásticas por seus pais, foi enviado à Abadia de Vauxcelles em Cambrai, de onde fugiu para casar-se com uma moça por quem se apaixonara. Depois, ao que parece, abando-

* O autor relaciona *minstrel* (menestrel) com o verbo *minister* que, consoante o étimo latino da palavra, refere-se às funções subalternas do servo. (N. do T.)

nando a esposa, seguiu para Paris a fim de continuar os seus estudos e parece ter retornado à vida monástica; o *Dictionnaire historique* de Prud'homme diz ter ele morrido como monge em Vauxcelles. Em 1283, porém, estava a serviço do conde Robert de Artois, na expedição enviada a Nápoles para vingar o massacre das Vésperas Sicilianas. De la Halle é classificado entre os trovistas, embora os seus antecedentes sejam burgueses e ele fosse apenas um menestrel a serviço da aristocracia. Por ter entrado tarde no movimento e conseguido celebridade, sua autoria de numerosas canções, motetos e dramas musicados era lembrada quando se faziam coletâneas de canções — o que basta para provar a sua eminência — e os antologistas mostravam que a variedade de sua obra ia muito além do cancionero trovista típico com acompanhamento instrumental.

As novas formas líricas e os tipos de música por elas estimulados eram logo introduzidos no serviço religioso. A princípio não havia lugar para elas na liturgia, mas nas mãos dos franciscanos se converteram em veículo para a devoção popular. Um dos nomes dos frades franciscanos era *joculatores Dei*. *Joculator* é o original latino do qual deriva a palavra *jongleur*, e de fato os franciscanos eram menestréis itinerantes na medida em que inventaram um estilo de canto religioso popular imitando o padrão das canções dos menestréis; talvez o exemplo mais famoso seja o “Cântico do Sol” do próprio são Francisco. Rapidamente esse novo estilo rítmico e popularmente melodioso encontrou acolhida, como base dos motetos polifônicos e depois de passagens da missa no culto religioso. Henrique de Pisa, um dos primeiros franciscanos, conta-se entre os primeiros dos muitos evangelistas a se admirar de como o diabo tinha o poder de todas as mais belas melodias; certa manhã ouviu uma criada cantando uma canção de amor que o encantou, e ele então lhe adaptou nova letra: “Cristo Deus, Cristo Meu, Cristo Rei e Senhor”.

Os músicos ambulantes — talvez em geral os menos eficientes, pois o emprego numa casa aristocrática era garantia de um meio de vida — não eram socialmente aceitos e tinham por parte da Igreja a mais fria tolerância. “Poderá um menestrel ser salvo?”, indagava o teólogo Honorius de Autun, e ele mesmo respondia categoricamente: “De modo algum; menestréis são servos de Satã. Riem agora, mas Deus rirá deles no último dia”. Eles eram mais ou menos mal vistos pelas autoridades religiosas, embora haja registros monásticos mostrando que em certos locais os comediantes em viagem ganhassem muito dinheiro com apresentações em mosteiros; entretanto, é provável que vivessem muito pobremente até que, no século XIV, se abrissem para eles novas e amplas possibilidades de emprego como vigilantes municipais e músicos cerimoniais. No século XIV, por toda a Europa, os menestréis citadinos, se tornaram, na Inglaterra “vigias” e, na Alemanha, *Türmer* (homens da torre). Ambas as palavras referem-se às suas funções como vigilantes que podiam, por meio de seus instrumentos, dar

aviso de qualquer perigo iminente ou surgido na cidade. Em outras partes da Alemanha converteram-se em *Stadtpeifer* e, na Itália, em *Pifferi*. Organizados em guildas e ciosos de sua posição e privilégios profissionais, nessas organizações não entravam todos os comediantes itinerantes que viviam como podiam das suas mais variadas e exóticas habilidades; os ambulantes continuaram "folgazões e vagabundos" sem casa, marginalizados até que os atores se estabeleceram em companhias regularmente organizadas com teatros permanentes e, às vezes, com patrocínio aristocrático. Se a legislação se impunha apenas moderadamente, a falta de perseguição deliberada e proposital aos itinerantes devia-se apenas à dificuldade, no mundo de fins da Idade Média, da aplicação de leis em regiões onde as comunicações eram lentas e ineficientes.

À medida que a poesia e a música recebiam cada vez mais o patrocínio aristocrático e real e a música conquistava lugar definitivo na sociedade de classe média das cidades medievais, os menestréis ambulantes caíam no desagrado dos seus colegas mais afortunados que conseguiram empregos certos. Estes últimos depressa revelaram a ambição — hoje bastante natural a nosso ver, mas aparentemente nova para o século XIV — de serem conhecidos como criadores de canções ou poemas. Um contemporâneo de Chaucer na Inglaterra, num poema intitulado *Winnour and Wastour*, queixa-se amargamente do uso das obras alheias pelos itinerantes e, conquanto fosse nova a noção de propriedade autoral da criação intelectual de música e poesia, descreve a pirataria dos comediantes ambulantes como novo e sinistro sinal de uma época decadente

But now a child upon a chair, without chin-weeds,
That never wrought through wit three words together,
For he can jangle as a jay and japes tell,
He shall be believed and loved and let of a while
Well more than the man who made it himselven.*

Nessas circunstâncias é que a carreira de Machaut¹ fixa o que vem a ser mais ou menos o padrão das carreiras de compositores posteriores. Música e poesia, artes a que ele deu esplêndidas contribuições, não eram suas ocupações de tempo integral; ao contrário de outros compositores cujos nomes sobreviveram até hoje desde a época em que ele trabalhou, ele não

* Agora até uma criança imberbe, confortavelmente e, que mal sabe alinhar três palavrinhas, discute e fala e faz gracejos, é tida em conta e apreciada mais que o próprio autor daquilo que ela diz. (N. do T.)

¹ Ver Capítulo 2, pp. 42-43.

cf. howinsky

se ocupava precipuamente de composição e execução de música; nem era monge nem dignitário catedralício contribuindo naturalmente com o que o seu talento especial podia oferecer ao Serviço Divino; era administrador e funcionário para cujos empregadores a importância da sua música não pode ser avaliada, pois seus cargos oficiais eram por natureza de serviço público mais do que em estabelecimentos musicais dos patrões. Tanto quanto sabemos, música e poesia — e a maior parte da sua biografia é compilada de dados contidos em seus versos — ocupavam os seus lazeres. Embora fossem escritas para audição nos círculos palacianos, não podemos dizer até que ponto ele dependesse dessa atividade para viver. Aonde quer que fossem os seus patrões, era seu dever acompanhá-los, e em tudo o que es- crevia para o prazer deles seguia o estilo secular dos trovistas e do moteto religioso da *Ars Nova*; ele estava entre os que desenvolveram o moteto popular, forma de vida relativamente curta, empregando os princípios poli- fônicos da *Ars Nova* na música de entretenimento palaciano. O fato de que tivesse trânsito em círculos elevados e estivesse em contato com os poderosos permitiu que suas obras sobrevivessem com maior autenticidade que a de muitos outros contemporâneos seus. Pela primeira vez, deparamos com um músico cuja música secular e religiosa desfruta igual categoria.

A obra de Machaut pressupõe ter havido um grupo de cantores e instrumentistas para executar os motetos latinos na igreja bem como, no caso de canções seculares, instrumentistas para acompanhar a voz solista ou as vozes corais. O moteto transformou-se em forma secular bem como tipo de obra apropriada para preencher momentos silenciosos da liturgia. Nas *Ballades notées* de Machaut ele proporciona o fundamento estilístico para solos vocais ou duetos — cabendo à voz ou às vozes as partes mais agudas, acompanhadas por uns poucos instrumentos, ou em duetos por um instrumento solista tratado de um modo tão livremente polifônico quanto a voz. Machaut, embora tendo composto a primeira seqüência do Ordinário da Missa atribuível a um autor, na verdade escreveu mais obras seculares do que religiosas. Como cortesão, estava interessado no entretenimento e prazer de seus patrões, sendo portanto fácil compreender a sua versatilidade.

A evolução desse entretenimento palaciano em função de um grupo mais ou menos coerente de cantores e musicistas, relativamente equilibra- do em vozes e peso tonal, parece ter sido pelo menos em parte outro resul- tado do exílio papal em Avinhão. Seja como for, concorrendo com os exe- cutantes que proporcionavam música para os serviços papais e música de entretenimento que o papa pudesse desejar, os nobres passaram a chamar de "capela" os grupos de músicos por eles mantidos. Imitavam o estilo de música e de execução musical prestigiado pelo papa em sua glorificação e também o estilo mais moderno e atrativo. A palavra "capela", nesse sentido, surge em princípios do século XV em todas as línguas européias, e os vários estabelecimentos musicais começam quando não a assumir uma

origem e etimologia: 01)

a palavra "capella"

20/1/02

forma estereotipada, pelo menos a imitar um padrão semelhante de evolução, com coros, em geral muito pequenos, e um grupo heterogêneo de instrumentos que podia ser utilizado ou como acompanhamento ou para executar música independentemente.

A palavra "capela" provém da *Cappella* (ou manto) de São Martinho, a relíquia mais sagrada dos reis francos, sobre o qual se faziam os juramentos e que era levado à frente das tropas em batalhas. Os seus guardiães eram os *cappellani* e o santuário no qual se guardava era a *cappella*. Por isso, *cappella* veio a ser a designação de um prédio religioso, inclusive o seu mobiliário e pessoal, isto é, tudo o que fosse necessário para o culto de um rei ou nobre.

Os reis ingleses, por exemplo, mantiveram essa instituição pelo menos desde inícios do século XII. Em fins do século XIV a Capela Real se havia transformado em centro de uma escola de compositores, e assim continuou até o século XVII. O manuscrito Old Hall, uma das melhores fontes para a música medieval inglesa, é o livro coral dos compositores da Capela Real dos reinados de Henrique IV e Henrique V, que eram ambos músicos exímios. Henrique IV era considerado brilhante por seus contemporâneos, e as autoridades discordam quanto a se ele ou seu irmão mais velho foi o compositor do *Gloria in Excelsis* e do *Sanctus* conservados no manuscrito Old Hall como obra do "Roy Henry".

A Capela Real inglesa ao tempo de Eduardo I, em 1292, era formada por 13 padres capelães, 13 empregados às ordens dos padres e seis meninos cantores. Era menor que os coros permanentes no Palácio de Westminster e na Capela da Igreja de São Jorge de Windsor, cada um dos quais dirigido por um deão e por 12 cônegos, além de serem servidos por coros iguais em tamanho aos da Capela Real móvel. Essa organização inglesa foi o modelo da *Sainte Chapelle* dos reis franceses.

As três fundações reais foram ampliadas pelos reis iorquinos Eduardo IV e Ricardo III em fins do século XV, mas esses institutos igualam a Santa Capela em Paris e também a Capela Imperial fundada em Viena, Praga e Innsbruck. Embora organizadas em caráter permanente e sempre em atividade, tornaram-se de secundária importância e influência em relação às capelas instituídas e agregadas a casas reais para acompanhar os monarcas aonde quer que fossem, e ficarem sob seu controle permanente como encarregadas da música para a sua devoção particular e cerimônias especiais. Henrique III, em princípios do século XIII, tinha regularmente três e às vezes quatro atendentes a quem pagava para cantarem a música exigida nos seus serviços privados. Nas anotações contábeis da Despesa Real referente a 1393, cerca de 150 anos depois, a capela da casa de Ricardo II aumentara para 11 capelães e atendentes, um dos quais era William Excestre, algumas de cujas composições se acham no manuscrito Old Hall. Também atendia ao rei um conjunto de instrumentistas, pelo menos desde

o reinado de Eduardo III, que tinha 19 executantes a seu serviço: cinco trompetistas, um citarista, cinco gaiteiros, um tamborineiro, um mabrer, dois clarins, um rabequista e três vigias tocadores de oboés. Cantores e instrumentistas constituintes de uma "capela" eram não apenas coro e acompanhamento de serviços religiosos, mas também divertidores reais.

Os reis lancastrianos transformaram esses organismos em instituições semelhantes às que se desenvolviam na mesma época nas principais cortes européias. Verificamos que foram agregados meninos aos músicos palacianos quando, no princípio do seu reinado, Henrique IV designou um capelão a mais para os meninos de sua capela particular. Em 1402, no terceiro ano do seu reinado, ela englobava 18 capelães e ajudantes. Em 1413, quase imediatamente após a sua subida ao trono, Henrique V aumentou o número para 27, quatro dos quais eram compositores de vulto: John Burrell, John Cooke, Thomas Damett e Nicholas Sturgeon. Em 1420, Henrique autorizou o compositor John Pyamour a "aliciar" meninos para o serviço real, recolhendo-os em nome do rei e, se necessário, sem o consentimento dos pais; esses novos recrutas eram enviados para juntar-se à capela particular na Normandia, onde estava a seu serviço desde 1417. Em 1421 e 1422 a capela particular na França tinha 16 meninos; um ano depois, após a morte de Henrique V, apenas seis. O prestígio internacional granjeado pela capela de Henrique — cortesãos e governantes franceses e burgúndios entraram em contato com ela — juntamente com a obra de compositores como John Dunstable teve um efeito internacional. Governantes estrangeiros começaram a desejar ardentemente empregar cantores ingleses. Afonso V de Portugal em 1438, o imperador Frederico em 1442 e Galeazzo Maria Sforza de Milão em 1471, todos enviaram agentes à Inglaterra para contratar músicos ingleses.

Em 1436 a capela de Henrique VI tinha sete membros, e em 1440 ele ordenou novo recrutamento de meninos, elevando o número de integrantes da capela residencial para 26. Em 1444 pagava 40 marcos anuais ao compositor John Plummer pela "apresentação" de oito meninos da capela, informando que os meninos estiveram sob a direção de Plummer. Em 1455 havia dez meninos, e os padres e assistentes queixavam-se do trabalho excessivo a que estavam sujeitos "porque o número deles era menor que antigamente"; solicitaram ao Conselho Privado autorização para haver pelo menos 24 cantores adultos, número que os próprios membros achavam necessário.

Quando, em 1483, Eduardo IV passou a sua Capeia Real Independente para a Capela da Catedral de São Pedro na Torre de Londres (mantendo assim os seus músicos particulares sem precisar de despender fundos privados), organizou-a com um deão e três cônegos: subdeão, tesoureiro e chantre, e 24 capelães e assistentes nobres, empregando assim leigos oficialmente como cantores pela primeira vez. Ao mesmo tempo, o livro da casa

real — o *Liber regis nigrorum* — relaciona os deveres dos seus 13 menestrais, “alguns com trompetes, outros com *shawms* e pequenas gaitas, e certos homens de fora vindo à corte nas cinco festas anuais (Natal, Páscoa, Ascensão, Pentecostes e Corpus Christi) para aumentar os menestrais da casa nas comemorações especiais. Os menestrais eram, entre outras coisas, vigias do palácio; um deles tinha a função de vigiar, como guarda noturno, e todos eles eram obrigados a advertir toda a gente em dias de festas “com os seus instrumentos de sopro” a preparar as “refeições e ceias do rei”.

As regulamentações de Eduardo cuidavam do futuro dos meninos que estiveram a seu serviço: se, à época dos 18 anos (idade que sugere terem perdido a voz de menino excepcionalmente tarde), não houvesse algum cargo para eles no palácio, “o rei destinava esse menino a uma faculdade em Oxford ou Cambridge da instituição real”. Deviam continuar seus estudos na universidade até que o rei achasse ensejo de empregá-los.

Na época dos Tudors a Capela Residencial estava mais ou menos estabilizada, muito embora a estabilização implicasse freqüente aliciamento de meninos. Na primeira metade do século XVI os cavaleiros da Capela Real eram entre 18 e 21. Henrique VIII aumentou o número de meninos para 12, e seu dirigente era quase sempre um músico extremamente notável — Gilbert Banister, William Newark, Robert Jones e Thomas Tallis, mas alguns compositores menos bem dotados também assumiam o posto. A Capela Real, por essa época constituída de um corpo de músicos especialistas, dava aos integrantes certa posição e razoável pagamento, além de imenso prestígio. Henrique VIII, cuja consideração das dificuldades de outros nem sempre foi um dos seus melhores atributos, cuidou muito e contrabalançar a alta dos preços durante o seu reinado mediante um aumento compensador dos salários.

A capela dos aristocratas vem desde os tempos da Idade Média. João de Gaunt, tio de Ricardo II, tinha quatro capelães e dois assistentes em serviço em 1371, e os registros que revelam a sua existência acrescentam que dez anos depois ele acrescentara três meninos ao seu estabelecimento. John, duque de Bedford, seu neto e filho mais novo de Henrique V, era refúgio na França pelo Tratado de Troyes depois da morte do irmão em 1422, e John Pyamour, que havia sido responsável por levar os músicos da casa de Henrique V para a Normandia em 1420, veio a ser de novo o chefe dos músicos de Bedford enquanto o duque tentava manter o poder inglês na França, primeiro de Paris entre 1423 e 1429, e depois até 1436 de Rouen. Ao que parece, o misterioso John Dunstable, o maior compositor da época, não era um dos membros da capela, pois não está arrolado entre os músicos do duque, apesar de constar uma inscrição para o duque num manual de astronomia, atribuída a Dunstable.

Se a capela dos nobres se fundou imitando a do rei, parece que originariamente as suas finalidades eram mais restritas que a dos músicos reais.

A formação e regulamentações da capela do conde de Northumberland em 1512 foram citadas por Hawkins: o conde empregava oito cantores adultos, quatro meninos, um epistológrafo, um organista e um dirigente para os meninos.

Esclarece Hawkins² que os cantores destinavam-se apenas ao culto na capela do conde; instrumentistas mantidos em serviço – no caso de os haver – parece que não desempenhavam papel na música religiosa, e os regulamentos indicam que o coro da capela não participava absolutamente da música secular, como poderia ter sido.

A quantidade registrada de integrantes das capelas reais na Inglaterra e outros lugares pode significar o gosto pela pompa e esplendor, a crescente importância social da música na alta Idade Média e incios do Renascimento. Mas pode também indicar o paulatino triunfo da polifonia à medida que se transformava de pequeno conjunto de cantores solistas em música coral. Seis meninos e mais ou menos o dobro de vozes adultas são um bom número para cantochão, e a introdução de passagens polifônicas de conjunto – como *Gloria* e *Sanctus* reais – não cria necessariamente grandes problemas de equilíbrio se cantadas por conjuntos de uma voz para cada parte vocal; mas os 12 meninos de Henrique VIII para cada quatro ou cinco vozes de cada uma das partes mais graves origina um coro capaz de canto polifônico equilibrado.

O costume de “recrutamento forçado” não era modo puramente inglês de achar boas vozes e aptidões musicais. Durante os séculos XV e XVI, meninos cuja voz era de algum modo compensada por sua capacidade de ler música eram recrutados de um extremo a outro da Europa, mais freqüentemente, é claro, do Norte urbano da Itália, que era mais evoluído musicalmente. A demanda de cantores preparados nas escolas dos Países Baixos fez com que Roland Lassus, ou Orlando di Lasso, por exemplo, fosse três vezes arrebatado de Mons, onde ele era voz de soprano no coro da igreja de São Nicolau. Lassus nasceu em 1532 e o terceiro seqüestro, aos dez anos de idade, teve êxito, porque os seus pais permitiram a Ferdinand Gonzaga, regente da Sicília e comandante das forças do imperador no cerco de Saint-Dizier, manter o menino e afinal levá-lo primeiro para Palermo e depois para Milão. Em 1518 parece que o cardeal Wolsey ficou aborrecido com a ordem de Henrique VIII de transferir o menino solista de sua capela para a instituição do rei, porque o deão da Capela Real, Richard Pace, escreveu ao cardeal:

Meu Senhor, não fosse pelo amor pessoal que sua Alteza Real mantém por Vossa Graça, certamente teria tirado de vossa capela não só os meninos, mas

² Sir John Hawkins. *A General History of the Science and Practice of Music*. 1776.

meninos eram recrutados

também adultos; pois Vossa Graça claramente demonstrou a Cornishe que a Capela de Vossa Graça é melhor que a dele.

O compositor William Cornyshe havia sido “mestre dos meninos cantores” na Abadia de Westminster de 1480 a 1491, e passou para a Capela Real cerca de 1492 (o nome dele aparece pela primeira vez entre os seus integrantes em 1496), vindo a ser “mestre dos meninos” em 1509. Ele levou a Capela Real à França durante a campanha francesa de Henrique entre 1513 e 1514, e de novo para o esplendor cerimonial do Campo do Pano de Ouro. Cornyshe foi notável compositor de música religiosa e secular, mas Henrique VIII era músico habilidoso a quem não devia agradar a superioridade de qualquer músico a ele subordinado. O menino de Wolsey, executante de primeira, ao que parece, foi seqüestrado, e Pace escreveu uma segunda carta, logo um dia depois da primeira (26 de março de 1518) explicando que o rei insistia em transferir o menino sem incomodar Cornyshe com a aplicação do mecanismo normal de obter meninos coristas, e em 1º de abril escreveu de novo a Wolsey:

Cornyshe elogia e aprecia grandemente a criança da sua capela enviada para cá, não só por seu canto firme e claro como também por sua boa e habilidosa leitura musical, e de igual maneira enaltece o Sr. Pygotte [mestre do coro de meninos de Wolsey] pelo ensino dado a ele.

Mas às vezes o mecanismo oficial não funcionava: no reinado de Henrique VI houve um caso em que os agentes do rei receberam seis xelins e oito dinheiros para não levarem três meninos coristas.

Thomas Tusser, autor do longo poema didático do século XVI *Os cinco pontos da boa agricultura*, nasceu no reinado de Henrique VIII, e foi enviado por seu pai ao Wallingford College como menino cantor. De lá foi seqüestrado para o coro da Catedral de São Paulo, pois os “editais” autorizando recrutamento forçado de meninos não se aplicavam apenas a estabelecimentos reais; outras instituições podiam recorrer à autoridade para utilizá-los. As experiências de Tusser encontraram expressão no ritmo ingenuamente afável do poema que deixou à posteridade:

*It came to pass that born I was
Of lineage good and gentle blood,
In Essex lair, in village fair
That Rivenhall hight;
Which village did by Banktree side.
There did I spend my infancy;
There then may name in honest fame
Remained in sight.
I yet was young, no speech of tongue,*

*No tears withal that often fall
From mother's eyes when child outcries
To part her from
Could pity make my father take,
But out I must to song be thrust;
Say what I would, do what I could,
His mind was so.*

*Oh painful time! For every crime
What toosed ears, like baited bears!
What bobbed lips, what jerks, what nips,
What hellish toys!
What robes! How bare! What college fare,
What bread how stale, what penny ale,
Then Wallingford, wert thou abhorred
Of silly boys!*

*Then for my voice, I must (no choice
Away by force, like posting horse,
For sundry men had placards then
Such child to take;
The better breast, the little rest
To serve the choir, now there, now here
For time so spent may I repent
And sorrow make.*

*But mark the change, myself to range,
By friendship's lot to Paul's I got,
So found I grace a certain space
Still to remain
With Redford there, the like nowhere
For cunning much and virtue much,
By whom some part of music art
So did I gain.**

* Aconteceu que nascido fui/de boa linhagem e sangue nobre/ na terra de Essex, na bela aldeia/que Rivenhall exalta;/na aldeia perto de Banktree,/onde minha infância passei e/onde meu nome com boa reputação/foi sempre lembrado.//Era eu ainda muito novo, nem falava,/nem as lágrimas/que a mãe chora/à partida do filho/comoveram meu pai./Mas ele achava/que eu devia querer e poder/ter o gosto de cantar.// Tempos cruéis!//Por eu ter voz, devia (sem/escolha, mas forçado) como/cavalo de posta ser levado,/pois homens estranhos a isso/estavam autorizados./Em alta voz e sem descanso/cantar no coro, aqui e ali/o que me causa tristeza lembrar.//Mas subi na carreira/e por amizade fui levado a São Paulo/Em melhores condições e prestígio/e onde com arte/com Redford como em nenhum lugar/Ganhei reputação/na arte da música. (N. do T.)

John Redford, um dos seis vigários do coral da Catedral de São Paulo que assinaram o Ato de Supremacia pelo qual Henrique VIII em 1534 se declarou o chefe da Igreja na Inglaterra, tornou-se organista da catedral e, provavelmente em 1534, foi nomeado mestre dos coristas. Parece, pelo que diz o poema, que a Igreja de São Paulo, após as reformas educacionais de Colet, era um lugar mais humano para a educação de um menino de coro do que o Wallingford College ou o Eton de Nicolau Udall, onde Tusser depois se encontrou.