

ET 10  
(pp. 129-150)

## 9 A REFORMA E A CONTRA-REFORMA

“Lutero era um alemão, nacional, homem do povo. É admirável verificar que ele sabia tocar alaúde e cantar com voz de tenor.”<sup>1</sup> Se existe um tipo específico de alemão do Norte amante da música, espirituoso, de temperamento exaltado mas intensamente sério, Lutero o representa inteiramente. Como menino, antes de fazer os votos religiosos ou tomar as ordens sagradas, Lutero teve o completo preparo normal de um menino corista alemão e, como todos os demais meninos, cantava nas procissões *Kurrende*, que se faziam freqüentemente à cata de esmolas pela cidade e nos casamentos e funerais dos dignitários locais. Sua dedicação total à música teve influência em tudo o que fizesse, não apenas na sua liturgia alemã mas também na sua educação alemã, e a sua vida foi quase tão importante para o futuro da música como o foi para o futuro da religião.

A nobre arte da música [escrevia ele quando, como revolucionário vitorioso, fundava e organizava a sua própria Igreja] é, como o declara a palavra de Deus, o mais precioso dos tesouros terrestres. Ela domina todos os pensamentos e sentidos, o coração e o espírito. Quer-se consolar o aflito, acalmar o impudente e torná-lo meigo, abrandar o arrogante e assim por diante? Que haveria melhor para isso do que essa elevada, cara, preciosa e nobre arte? O próprio Espírito Santo tem-na na mais alta conta, pois afastou o espírito maligno de Saul quando Davi tocou música em sua harpa. Do mesmo modo, quando Elisa quis profetizar, pediu que tocassem harpa perto dela. Portanto, não foi sem razão que os padres da Igreja, e os profetas, sempre quiseram intimamente juntas a Igreja e a Música: e por isso temos tantos hinos e salmos. É mediante esse precioso dom, atribuído apenas à humanidade, que todo homem lembra seu dever de sempre louvar e glorificar a Deus.

Embora possível ver-se Lutero como o maior rebelde da história — o maior dado que nasceu e se fez eficaz na primeira hora quando era possível dividir a Igreja cristã na Europa — era sob muitos aspectos profundamente conservador. Todo reformador cristão, católico ou protestante, declarava ser seu objetivo livrar a Igreja das recentes excrescências corruptas e um re-

<sup>1</sup> Owen Chadwich. *The Reformation* (Pelican History of the Church, v. 3). Penguin Books, Harmondsworth.



torno à simplicidade de uma verdadeira tradição apostólica. As transformações feitas por Lutero permitiram-lhe preservar não apenas as exterioridades populares do catolicismo — as cerimônias e a música que ricamente coloridas em si mantinham no crente um sentido de temor e mistério — como também grande parte da base doutrinária da fé católica. Ele sabia que a celebração da missa, seu diálogo entre celebrante e público, gestos rituais e apresentação bem como a música, eram por sua vez enorme reservatório de devoção popular que seria quase impossível substituir, de modo que ao mesmo tempo insistindo num ensino vivo e positivo da doutrina, tal como a entendia através da prédica, com sermões regularmente feitos nos serviços matinais e da tarde, dava ênfase à doutrina com a estrutura litúrgica tradicional da missa, que mantinha quase toda a sua estrutura musical.

Típico de sua atitude para com o passado foi quando, em 1523, ao redigir a sua *Formula Missae*, a liturgia continuou em latim. Ele ofereceu serviços alternativos para catedrais e igrejas de grandes cidades assim como para igrejas em pequenas cidades e aldeias. As primeiras eram incentivadas, mas não obrigadas, a cantar os serviços em latim; estas últimas tinham uma tradução alemã. A liturgia tradicional, seja em latim ou alemão, foi simplificada, bem como as cerimônias tradicionalmente integrantes dela.

Desde o início Lutero deu muita atenção à estrutura musical do novo rito, tal como o fizera com as bases litúrgicas e seu rigor verbal. Mandou chamar Johann Walther, cantor com voz de baixo e compositor da *Kapelle* em Torgau e que depois veio a ser *Kapellmeister* do eleitor da Saxônia. Walther era um luterano convicto, e foi ele ao que parece, e não o amador Lutero, que providenciou a minuciosa organização da música luterana. Foi a manutenção do latim em algumas igrejas, continuando em alguns lugares para serviços especiais em meados do século XVIII, a razão das seqüências do *Magnificat* e da *Missa Brevis* em latim por compositores muito posteriores, como J.S. Bach e seu filho Carl Philipp Emanuel.

Muito do canto tradicional sobreviveu sobretudo nos trechos do Rito como as passagens do diálogo entre celebrante e público e o Prefácio do celebrante antes do *Sanctus*. O mesmo aconteceu com os motetos polifônicos que Lutero apreciava e mantinha, a não ser quando alguma coisa no texto deles lembrava a doutrina católica da missa como sacrifício ou outro dogma não luterano.

O Intróito litúrgico tradicional manteve-se no “Grande Serviço”, embora este substituísse o Gradual, o Ofertório e os cantos da Comunhão do passado católico com corais, hinos em alemão, ao mesmo tempo que outros hinos eram cantados antes e depois do sermão; entretanto, esses hinos podiam ser substituídos por motetos ou demais obras polifônicas; cantava-se um moteto entre o Intróito e o *Kyrie*, que mantinha ainda a sua forma tradicional.



Essa cuidadosa manutenção dos laços com o passado católico elucida como as obras dos grandes compositores polifônicos de antes da Reforma permaneceram populares na Alemanha luterana e a sobrevivência nas bibliotecas dos coros religiosos luteranos de exemplares das suas obras. Explica também a euforia com que as grandes igrejas alemãs após a Reforma juntavam obras de novos compositores católicos ao repertório de seus coros. A biblioteca da *Thomaskirche* em Leipzig, quando catalogada em 1564, continha todas as mais recentes coletâneas de corais luteranos, mas o grosso da música ali arquivada na época fora originariamente escrito para o ritual latino. Tinha relativamente poucos livros de música impressos (e isso sugere que os antecessores de J.S. Bach depois da Reforma não tinham embaraço em utilizar música do repertório coral nos tempos do catolicismo), mas uma antologia intitulada *Missae sex Vocum* incluía seqüências de missa de mestres posteriores à Reforma como Willaert e Morales. Compositores mais antigos como Heinrich Isaac eram representados por música dos ofícios religiosos e motetos. Já em 1696, quatro anos antes que Johann Sebastian Bach integrasse o seu coro como soprano de 14 anos, a *Michaeliskirche* em Lüneburg tinha sua biblioteca catalogada de novo; ela continha volumes do católico Lassus e a *Selve Morale e Spirituale* de Monteverdi; esta última era ainda relativamente uma coletânea de suítes de vanguarda, muitas das quais exigem acompanhamento instrumental de violas, violinos ou trombones. Evidentemente, tinha exemplares de volume de compositores protestantes — Praetorius, Scheidt, Hammerschmidt, Selle, Schein e A. e Johann Krieger; Schütz, o maior mestre protestante anterior a Bach, era representado apenas por parte do seu *Kleine Geistliche Konzerte*, a *Musikalische Exequien* e os *Psalmen Davids*. Havia também muita música de compositores luteranos de menor importância, mas é evidente que num centro musical como a *Thomaskirche* em Leipzig, ou a *Michaeliskirche* em Lüneburg e a *Kreuzkirche* em Dresden, a qualidade musical mais que a crença doutrinária ou fidelidade sectárias governavam a escolha de música, em razão do modo pelo qual Lutero, desde o início da revolta, considerara a qualidade musical um elemento importante na sua liturgia.

Entretanto, a divisão política dos estados luteranos levou a certa variação de pormenores no tratamento da liturgia padrão. Uns poucos exemplos ao acaso mostram como, no Norte da Alemanha, onde o luteranismo era mais forte, as variações na celebração rigorosa da missa luterana era evidente. Os *Cânones* de Lübeck, por exemplo, foram redigidos em 1531 para atingir um equilíbrio tipicamente luterano entre o zelo evangélico e o tradicionalismo conservador. O Intróito devia ser cantado em dias festivos no seu latim original. O *Kyrie* e o *Gloria* deviam ser cantados sempre em alemão, *Herr erbarme dich* e *Ehre sei Gott in der Höhe*. Contudo, em Schleswig-Holstein, o *Kyrie* era cantado com os cantos tradicionais tomados à seqüências de cantochoão *de tempore* e variando conforme a



estação. Em Lübeck o *Gloria* era omitido, como o é na missa católica durante a Semana Santa. Em Osnabrück a saudação *Dominus Vobiscum* continuava em latim, ao passo que em Lauenburg, em ordens redigidas em 1585, era permitido o latim ou o alemão. Em Lübeck a Coleta do dia tinha de ser dita em alemão, mas em Osnabrück permitia-se latim ou alemão.

O *Alleluia* da missa latina, que acompanha o Gradual em dias festivos, mantinha-se em geral, mas em lugar da Seqüência que se segue nas festas principais, a ordem de Lübeck insistia que no Natal, na Páscoa e no Pentecostes devia ser cantada uma “canção alemã”, isto é, um coral. Em Lübeck o Credo devia vir após o sermão e devia ser cantado na versão de Lutero como hino alemão, *Wir glauben all' an einen Gott*. O Prefácio continuava em latim, mas o *Agnus Dei* era cantado em sua forma de hino alemão, como *Christe, du Lamm Gottes*. É claro que tamanha variedade exigia muita música de variados tipos.

Foram as “canções alemãs”, os hinos que por alguma razão são sempre conhecidos do povo inglês como corais, que se tornaram o aspecto musical típico da música luterana. A missa alemã, tal como Lutero a pretendia para igrejas nas quais o latim era incompreensível para a congregação, tinha música simplificada assim como o texto em alemão. No Gradual e na Comunhão os textos converteram-se em hinos, adaptados conforme o dia e o Próprio do ofício, ao passo que o coral da Comunhão *Jesus Christus unser Heiland* era parte invariável da liturgia. A melodia coral, com harmonias homofônicas a quatro partes, escrita em modo maior ou menor moderno e não nos modos da Igreja medieval, veio a ser assim parte integrante (e musicalmente modernizadora) do ofício, para substituir parte do Próprio variável da missa. “Muita música na missa”, escreveu Lutero no *Vermahnung zum Sakrament*, “é excelente, pois exprime agradecimento e é muitíssimo apreciada. Em partes como o *Gloria in excelsis*, o Credo, o Prefácio, o *Sanctus* e *Benedictus* e o *Agnus Dei* há tão só agradecimento e louvor, e por essa razão as mantemos na missa. De toda a música da missa, o *Agnus Dei* é o que mais autenticamente corresponde ao sacramento, porque louva a Cristo, que carregou nossos pecados; em simples palavras ele aumenta a nossa reverência pela Paixão de Cristo.” Portanto, o *Agnus Dei*, como antes o *Gloria* e o Credo da missa alemã, veio a ser um coral métrico com palavras alemãs que todos podiam compreender. Desse modo, *Allein Gott in der Höh sei Ehr*, *Wir Glauben all' an einen Gott*, e *Christe du Lamm Gottes* foram sacrificados pelo músico Lutero ao Lutero reformador, porque o primeiro não tinha amor especial ao canto congregacional em uníssono e o permitia, ou mesmo o incitava apenas para que a congregação fizesse uma declaração de fé com uma compreensão completa do que estava cantando.

No *Vermahnung an die Geistlichen auf dem Augsburger Reichstag*, Lutero escreveu sobre a música variável da missa: “Nada melhor para nós



que a mais bela música do latim *de tempore* continue para nós; embora empanada pelos nossos novos hinos”. O que lhe interessava é que os hinos, a princípio simplificados na missa alemã e só depois na *Hauptgottesdienst* das grandes igrejas, e que incluía sermão e motetos, culminando na missa alemã, fossem liturgicamente apropriados e se referissem à Epístola ou Evangelho a ser lido, de modo que os corais cantados no Gradual e na Comunhão se convertessem num novo ordinário alemão referente a determinado domingo ou dia festivo; esses corais proporcionaram a primeira seção de todos os demais livros corais editados durante a vida de Lutero e depois de sua morte, e eram suplementados por um sem-número de hinos variados dentre os quais deviam ser escolhidos os corais variáveis antes e depois do sermão, muito embora mesmo esses corais devessem ser liturgicamente apropriados.

Parece ter sido apenas pedagógica a intenção inicial de Lutero ao substituir hinos por seções da liturgia, e sua introdução em outras partes do ritual quando não houvesse coro para cantar os motetos renascentistas que lhe causavam o maior prazer; a congregação ganharia em ouvi-los quando o coro os cantasse, e podia inclusive cantar junto com ele os hinos no Credo e no *Gloria*, de modo melhor do que cantando uma missa polifônica ou mesmo o cantochão tradicional. À parte essas duas declarações indispensáveis pelas quais a congregação afirmava a sua fé, não tinha ele especial interesse no canto da congregação embora admitisse que podia ser um proveitoso exercício espiritual. A sugestão aparece no *Table Talk* reverentemente coligido por seus discípulos: “Gostaria que tivéssemos mais hinos para o povo cantar durante a missa ou acompanhar o *Gradual, Sanctus e Agnus Dei*”, disse ele em certa ocasião; noutra, “resolvemos seguir o exemplo dos profetas e padres da Igreja e escrever hinos em alemão para o povo alemão”. Nem por tudo isso gostava ele da leal comunidade cantando um uníssono, e os “mais hinos” que desejava deviam ser todos litúrgicos e para convocar a congregação a participar do ritual, e não simplesmente para cantar para o bem de suas almas. Ele se voltava sempre para as glórias do Renascimento, em cuja música fora educado. No livro coral publicado por Rhau e Forster em 1538, escreveu ele: “Quando a música natural é aperfeiçoada e polida pela arte, começa-se então a perceber a grande e perfeita sabedoria de Deus em Sua maravilhosa obra musical, quando uma voz assume uma única parte, e em torno dela cantam três, quatro ou cinco outras vozes, saltando, rodando, enfeitando maravilhosamente a parte original, como uma dança celeste”. A referência é obviamente ao antigo *cantus firmus* tipo missa e moteto; o canto da congregação em uníssono é a “música natural” e Lutero não encontrava palavras para o seu elogio; toda a função, exceto os corais liturgicamente necessários, era para ser cantada em harmonia bem equilibrada pelo coro para instrução e edificação dos ouvintes; o problema era que a sua estrutura musical e tipo de



melodia adaptados estimulavam a participação da congregação. A primeira coletânea coral a ser publicada recuava à música que Lutero considerava ideal como música religiosa, dado que dava seqüências a cinco partes ou 35 corais, cada um com sua melodia à maneira do *cantus firmus*.

Alguns dos corais eram hinos latinos traduzidos em alemão; tratava-se sobretudo de hinos tradicionais dos ofícios. Outros, menos integrantes da liturgia, podiam ser cantados ou em latim ou em alemão. Havia também canções alemãs devocionais, de antes da Reforma, e junto com esses veio a seqüência de letras religiosas para melodias populares antigas e novas: o "Coral da Paixão", conhecido de todos que ouviram a *Paixão segundo são Mateus*, de Bach, começou como canção de amor cantada por Hans Leo Hassler, *Mein G'mut ist mir verwirret das macht ein Jungfrau zart* (Minha cabeça está virada por causa de uma bela jovem).

O maior de todos os corais talvez seja o grupo de hinos de autoria de Lutero, ou a ele atribuídos, cuja música também tradicionalmente se atribui ao reformador. Sua paráfrase do Salmo 46, *Ein feste Burg ist unser Gott*, com a sua melodia audaciosamente provocadora, tornou-se o hino do protestantismo em pé de guerra por toda a parte. O Salmo 130, o *De Profundis*, ele parafraseou em *Aus tiefer Not*. Outros hinos da autoria de Lutero, como *Christ lag in Todesbanden*, foram poemas originais.

O aumento do hinário luterano foi rápido e não parou com Lutero, que se negava a fazer ou permitir que os seus seguidores distinguissem nítida e rapidamente entre música religiosa e secular. Uma boa melodia tem seu lugar no culto seja de onde vier. Se as autoridades um século antes viram no uso de *L'Homme armé* como *cantus firmus* da missa uma secularização da música religiosa, Lutero acreditava que a adoção de tais melodias para corais era uma santificação do secular, e não tinha qualquer objeção ao uso de canções populares, melodias *Minnesänger* ou qualquer coisa do que pudesse aprovar do ponto de vista musical como veículo para letras religiosas. Por essa razão, por 200 anos a música luterana mudou com os tempos mantendo-se assim ao gosto do público freqüentador das igrejas, isto é, de todos, em sintonia com a evolução musical.

Entretanto, a posição do coral na liturgia jamais foi completamente regulada. Como o luteranismo admitia a idéia de religião estatal e a organização da Igreja através do aparelho político governamental, a prática variava amplamente nas diferentes partes da Alemanha; os corais paralitúrgicos *de tempore* tinham lugar mais ou menos firme em toda igreja luterana, mas a forma rigorosa variava imensamente. A ordem para *Hauptgottesdienst* em Halle no século XVII, por exemplo, exigia que a congregação participasse no cântico dos hinos antes e depois do sermão e no invariável hino da Comunhão, *Jesus Christus unser Hei land*; quanto ao mais, o Gradual e o Credo latino podiam ser substituídos por um hino, e o hino de depois da comunhão podia substituir o moteto, caso em que a congregação podia



cantar com o coro. Nas Vésperas, quando eram cantados hinos, um único devia ser entoado por todos; o hino liturgicamente apropriado para o dia (no falar católico, o Hino do Ofício) podia ser cantado em latim pelo coro apenas ou em alemão, pelo coro e pela congregação. O hino antes do sermão, exclusivamente do coro, podia ter uma ária a mais.

Contudo, o coral tornava-se, em geral, uma oportunidade para o cântico da congregação mais ou menos apesar de Lutero. Esperar que a congregação ficasse silenciosamente atenta durante o cântico de melodias populares bem conhecidas era talvez esperar mais que o natural grau de autocontrole por parte dela, e as teorias educacionais de Lutero, postas em prática por seus discípulos através de toda a Alemanha protestante, levaram a uma grande expansão da cultura musical. "Um professor deve saber cantar", declarava Lutero com característico vigor dogmático, de acordo com a sua *Table Talk*. "Se não souber cantar, não é dos nossos. Se jovens não estudaram e praticaram música, jamais os admitiria ao ministério". Portanto, os professores em geral eram preparados para ensinar canto e elementos de música mesmo que a escola não fosse bastante abastada para manter os serviços de um especialista em música na pessoa do chantre da cidade. A base que as crianças obtinham levava em muitas cidades pequenas, como em algumas grandes, à fundação de sociedades corais tais como aquelas a que apelava J.S. Bach para a sua cantata *Ratswahl (Gott ist mein König, nº 51)* composta para o serviço no qual o novo Conselho da Cidade em Mühlhausen assumiu o posto em 1708. A *Musikalische Societät* de Mühlhausen existia como coro amador e grupo predominantemente amador de instrumentistas (já que seus integrantes profissionais eram o organista da cidade e os *Stadtpfeiferei*) desde 1617. Com tanto canto mais ou menos educado e totalmente entusiástico dos membros da congregação, era natural que o coral fosse recebido pela congregação com sua contribuição particular ao serviço.

Já antes mesmo da Reforma, os cidadãos de muitas cidades alemãs começaram a organizar escolas para as crianças onde ainda não havia escolas religiosas, de modo que seus filhos pudessem receber a educação necessária para o êxito nos negócios. Como nas escolas religiosas, a música era entusiasticamente ensinada não só como valiosa disciplina intelectual mas também como dever religioso e prazer social. Sobrevivem inúmeros manuais alemães, da Reforma e de épocas imediatamente posteriores, destinados ao ensino da música, abrangendo não só o canto como também teoria e composição. Muitos deles pressupõem notável grau de virtuosidade por parte dos usuários; por exemplo, a antologia de Georg Rhau, *Newe Geistliche Gesenge fuer die gemeinem Schulen*, publicada em 1544, é uma coletânea de partituras de motetos, na maioria baseados em melodias corais e utilizando textos corais, escritos pelos melhores compositores alemães da época. Assim é que, em 1620, Michael Altenburg descrevia a vida e ativi-



dade musicais na Alemanha nestes termos: “Difícilmente deixará de haver uma aldeia, sobretudo na Turíngia, onde não haja e prospere música vocal e instrumental. Onde não haja órgão, a música vocal é adornada com pelo menos cinco ou seis instrumentos de corda, alguns dos quais nem mesmo conhecidos antes nas cidades.”<sup>2</sup>

Poucos anos depois, ao publicar-se uma coletânea de seqüências do Salmo 116, o prefácio de Burchkart Grossman alude a certa idade áurea da música desde as primeiras angústias da Guerra dos 30 Anos; a “Lança de Saul”, lançada pelos inimigos da religião, destinava-se também a matar a música alemã. O maligno pusera uma lança nas mãos do velho rei para que matasse o harpista Davi, que tocava para ele quando o espírito diabólico dele se apossara.

A lança de Saul está não só nas mãos dos ministros das finanças da corte, que aferrolham suas portas quando ouvem os músicos se aproximarem; é também lançada pelos professores e pelos cantores que estudam o *Vass*<sup>3</sup> mais que o baixo, e estão entre os inimigos da música. Assim é que, por toda a parte, ouvimos queixas de que faltam sopranos, para o que não há outra razão a não ser que usam a lança de Saul mais que a vara. Hoje na Turíngia, onde peões da lavoura e jovens tomam seus lugares nas estantes do coro após trabalharem no arado pela semana toda, eles cantam e tocam, superando a muitos em habilidade quando não em dicção.<sup>4</sup>

Ao escrever em 1623, evidentemente Grossman se refere à Turíngia como uma região ainda não devastada pela guerra.

Do ponto de vista musical, o efeito dos corais não pode ser superestimado. Embora Lutero não fosse grande admirador do órgão, o uso dele não era proibido como substituto ou acréscimo ao uso dos *Stadtpfeifer* e instrumentos de corda, de modo que desde o início as melodias corais podiam ser acompanhadas de órgão e arranjos polifônicos. As que faziam parte dos serviços religiosos — os hinos *de tempore* — já muito antes de Bach ensejavam ciclos de prelúdios corais em que as melodias conhecidas eram aprimoradas, variadas e submetidas a todos os modos adequados de tratamento polifônico. Na maioria, as melodias eram fortemente tonais, e as que sobreviveram do passado modal evoluíram, como muitas melodias populares, para o tonal. Assim é que os compositores alemães recebiam melodias populares modernas com as quais trabalhar para a Igreja numa época em que os compositores franceses, na ânsia de acompanharem o

<sup>2</sup> Citado em H.J. Moser e Carl Pfatteicher. *Heinrich Schütz, His Life and Works*. Concordia, St. Louis, 1959.

<sup>3</sup> *Vass* — tonel.

<sup>4</sup> *Op. cit., ibid.*



estilo moderno, estavam ainda acorrentados pela modalidade do canto-chão, e que para fins de modernização passavam para a tonalidade chamando-o de *cantochão musical*. Não só a atitude de Lutero para com a música como os materiais concretos à disposição dos músicos vieram a ser poderosos agentes modernizadores.

A popularidade dos corais dava aos compositores um simbolismo cômodo e prontamente compreensível; os corais e suas letras estavam arraigados nas mentes dos frequentadores da igreja, de modo que a referência doutrinal adversa, por assim dizer, era outro instrumento no peito do compositor. Como a maioria das técnicas protestantes alemãs, foi mais poderosamente utilizada por J.S. Bach. Na Festa da Epifania, em 1734, a congregação na *Thomaskirche* em Leipzig ouviu a sexta cantata, no que viemos a chamar de Oratório de Natal, terminando com a melodia coral da Paixão (a de *O Haupt voll Blut und Wunden*) com letra comemorando a Encarnação, de modo que Bach musicalmente encaixou a doutrina da Expição para a sua congregação.

Além desses fatos concretos sobre a música luterana, havia também imponderáveis de imensa significação. Para os luteranos como para os reformadores mais radicais, a autoridade em religião estava na Bíblia, a Palavra de Deus, mais que na tradição viva da Igreja. Tudo o que se dissesse na Igreja era tirado de textos bíblicos, e quase em grau igual preces como o *Kyrie* e textos instrutivos como os do Credo tinham de ser ouvidos e compreendidos; as palavras não deviam ser apenas matérias-primas da música para dar uma estrutura e se destinarem a certa coisa autonomamente musical, como foi o caso da maioria das obras de mestres do Renascimento. Caso fossem musicadas, era dever do compositor cuidar em que fossem transmitidas com toda a clareza. Essa atitude para com a música não era, evidentemente, especificamente protestante; era apenas uma revivência numa nova situação das objeções católicas tradicionais à música religiosa por demais complicada e assinala um ponto no qual se encerrava um ciclo e protestantes extremados viram-se utilizando os mesmos argumentos que os conservadores extremados na Igreja católica.

A importância do texto era também um incentivo para o compositor, que sentia as palavras da liturgia ou da Bíblia subjetivamente. Seria totalmente ridículo sugerir que a música católica seja sempre de algum modo misterioso mais "objetiva" que a composta para a Igreja luterana, ou que as obras para os coros medievais e renascentistas fossem sempre impessoais; só uma lamentável ignorância da música religiosa medieval levaria a afirmar coisa tão distante da realidade. Entretanto, a Igreja católica havia exaltado um ideal de impessoalidade musical e era vez por outra levada a condenar as obras que deliberadamente ou por omissão deixavam de se aproximar dele. A noção protestante da Bíblia como a Palavra de Deus Revelada e acessível a todos os crentes, de modo que pudessem estudá-la por si mes-



mos e através dela obtivessem vislumbres pessoais e individuais da vontade e propósito divinos, era um convite franco à interpretação subjetiva e a uma religião doméstica criada por toda pessoa por si mesma. Assim, um compositor devia interpretar as passagens da Bíblia e da liturgia para instrução, deleite e edificação dos crentes.

A conseqüência musical dessa atitude pode ser percebida plenamente desenvolvida na música religiosa de J.S. Bach. Qualquer exame das obras por ele escritas para a liturgia luterana assinala a riqueza de referências doutrinárias que as nutre; algumas delas podem ser facilmente lidas como declarações do próprio Bach em vez de crenças inteiramente ortodoxas. Enquanto o dever do compositor católico era escrever música que atuasse como serva da liturgia, para exprimir a humildade do crente e para falar não por si mesmo mas para a Igreja, Bach e os grandes compositores protestantes utilizavam a música para exprimir a outros certos modos de ver pessoais do cristianismo independentemente de serem considerados como totalmente aceitáveis pelas autoridades.

É impossível avaliar como fato musical o efeito dessa liberdade de interpretação; mas, embora os resultados dessas mudanças de atitude não possam ser avaliados, a liberdade do compositor de ampliar e escrever obras requintadas que, nos cem anos posteriores à criação da liturgia alemã por Lutero, transformaram os aspectos musicais do ritual no mais amplo e aperfeiçoado modelo de culto luterano. Em outras palavras, o direito do compositor protestante de exprimir-se livremente já não era passível de estrito controle dogmático ou mesmo litúrgico.

Na medida em que era dada essa liberdade de tratamento aos compositores, e a Igreja luterana oferecia a seus músicos nova gama de deveres e novos materiais, a organização por sua vez influenciava a sua vida social e as condições de trabalho. A organização luterana dava ênfase à importância da autoridade política tanto no Estado como na cidade, e portanto decidia quanto à forma das organizações municipais. Em 1548, a Dieta de Augsburg permitia o que se poderia chamar de mínimo grau de reforma satisfatória aos luteranos, e portanto levou ao exílio a ala esquerda de extremistas como Martin Bucer. A ala direita católica, e a própria autoridade imperial interpretaram num espírito muito mais radical as cláusulas do que originariamente pretendia ser apenas uma regulamentação provisória. Carlos V foi forçado a admitir as várias glosas protestantes de uma fórmula que havia aceito como meio de controlar o protestantismo, concedendo, ao mesmo tempo, o que os intransigentes consideravam como absolutamente necessário para a sua consciência a fim de viverem em paz com o Império. Para opor-se inteiramente ao movimento protestante, moderados e extremistas teriam impedido que Carlos mantivesse a ordem dentro do Império numa época em que o Sudeste católico estava sob a pressão da Turquia e o Sul protestante entrava em aliança com a França católica. Na medida em



que diferenças doutrinárias podiam ser exploradas no interesse de políticas e ambições nacionais, o acordo final (que ambas as partes consideravam uma necessidade para evitar-se a violência futura) tinha de ser adiado mediante conciliação. A Paz de Augsburgo, em 1555, formalizava a conciliação com a sua fórmula *Cuius regio, eius religio*, levando os alemães a aceitarem a religião do Estado que habitassem, católica ou luterana, dado que as questões eram resolvidas pelo seu governante de acordo com a sua consciência ou com as necessidades da ocasião. A queda dos extremistas alemães em 1548 evitou a evolução das formas calvinistas de culto, embora não impedisse o ensino calvinista dentro do arcabouço luterano, durante umas duas gerações. A conciliação teve fim na Guerra dos 30 Anos e ficou a cargo de exércitos rivais traçar as fronteiras entre as diferentes confissões de fé e formas de culto cristão.

Os anos entre 1555 e 1618, quando começou a guerra, permitiram à organização luterana elaborar-se suavemente numa ordem progressiva que sobreviveu à guerra e ao esgotamento que a ela se seguiu. Em 1577, 86 Estados alemães ou Cidades Livres, a maioria dos quais no Norte e todos eles abrangendo mais ou menos metade da Europa de fala alemã, aceitaram a Fórmula da Concórdia, que impedia qualquer aceitação oficial do calvinismo. A rejeição da autoridade papal naquelas regiões deixou um vago que os governantes temporais dos vários Estados de bom grado aproveitaram. A crença de Lutero na unidade essencial de Igreja e Estado, herdada da Idade Média, fazia com que aceitasse naturalmente o príncipe como dirigente da reforma em seus domínios. O príncipe, reconhecendo nisso um modo de obter o apoio entusiástico da classe média comercialmente progressista, veio a ganhar imensamente com a doutrina luterana; ele nomeou um consistório de influentes religiosos e homens doutos em leis, aos quais presidia ou que controlava mediante um representante nomeado, como o governo central da Igreja no seu reino, responsável por sua administração.

Nas cidades, os magistrados e os conselhos municipais controlavam a administração paroquial. Tal como os consistórios, não tinham eles poder algum para deliberar sobre doutrina, mas, como nomeavam o clero, o seu poder indireto em questões de doutrina era extremamente poderoso. Do mesmo modo controlavam as escolas, e todas as nomeações musicais, exceto as da banda *Stadtpfeifer*, existiam no seio da estrutura da igreja e escola. Desse modo, não só o *Stadtmusikus*, que dirigia a banda da cidade, como o chantre, que era a principal autoridade musical da cidade e seu *Hauptkirche* e mestre de música mais graduado na mais importante escola municipal, e o organista da cidade, eram todos de nomeação municipal feitas em consequência de concorrências públicas. J.S. Bach tornou-se chantre na *Thomasschule* em Leipzig, que o tornou a mais alta autoridade musical na cidade, o terceiro em categoria na hierarquia escolar, e o seu mais graduado em latim como em música, em consequência da competição com



Graupner, quando se verificou que Telemann, primeira escolha do conselho municipal, não desejava o posto. Bach era o menos aceitável dos pretendentes, tendo-se dado a ele o posto quando vago com a saída de Graupner, porque não era graduado em nível superior, sendo, portanto, duvidosa a sua competência pedagógica; os músicos alemães em condições de frequentar universidade em geral se graduavam a fim de qualificar-se para obter o cargo de chantre.

A *Thomasschule* era uma das antigas escolas religiosas que por séculos fora o centro de educação superior conducente a uma carreira universitária; a vida musical dessas instituições estendia-se a três ou quatro séculos. A passagem da direção para o conselho municipal em lugar da igreja não mudou consideravelmente o caráter delas. A escola monacal medieval de Santa Catarina, em Lübeck, passou para o controle municipal em 1531. O chantre de Lübeck era o principal professor de música da cidade e o terceiro em categoria entre o pessoal depois do reitor e do vice-reitor, tendo quatro pedagogos abaixo dele; o número de mestres assistentes dependia do tamanho da escola. A comunidade de Leipzig adquiriu a *Thomasschule* em 1543; a sua organização, como a da *Johannisschule*, em Hamburgo, acompanhou o padrão representado pela *Katherinenschule* em Lübeck.

Como no passado, todos os alunos internos seriam meninos pobres sem meios de custear sua instrução, e eram admitidos pela qualidade das suas vozes. Recebiam preparo especializado em canto e música instrumental, preenchendo (pelo menos em teoria) todos os lugares disponíveis pelas dotações da escola e fornecendo a música das principais igrejas da cidade — os alunos da *Thomasschule* eram responsáveis pela música na Igreja de Santo Tomás, São Nicolau, a Igreja Nova e de São Pedro. O chantre de Hamburgo e seu coro eram responsáveis pelos serviços na Igreja de São Pedro, São Nicolau, Santa Catarina e São Tiago, enquanto o coro de Lübeck se encarregava da música na Igreja de Santa Maria, São Pedro, São Tiago e Santo Egídio. Entretanto, isso não significava que cada uma dessas igrejas comemorasse *Hauptgottesdienst*, com orquestra e motetos ou cantatas todos os domingos. Em Leipzig, por exemplo, *Hauptgottesdienst* era celebrado em domingos alternados na Igreja de Santo Tomás e São Nicolau; uns poucos meninos, sob a direção de um prefeito, levavam o canto à Igreja de São Pedro, onde não havia órgão, e outro grupo, com um organista, levava o canto congregacional à Igreja Nova.

Os *alumni*, meninos do coro, juntavam-se com os jovens pagantes para outras lições, mas sua função primordial era musical; eles eram o núcleo da escola, e o currículo escolar tinha por base a sua especialidade como alunos de música. O paralelo moderno mais próximo da situação deles e do coro que formavam — porque eram os tenores e baixos, sopranos e contraltos do coro — seria o das faculdades de Oxford e Cambridge, nas quais as vozes não educadas são as dos bacharéis, de modo que o estilo e



rigor tinha de compensar a imaturidade das vozes adultas. Não podemos saber até que ponto isso acontecia e que padrão atingiam os regentes de coro em Leipzig, Lübeck ou Hamburgo, a não ser por dedução das exigências feitas por parte de compositores como Selle, Kuhnau, Telemann ou Bach.

As escolas municipais não melhoraram as condições dos estudantes nas antigas fundações que passaram à sua direção. Os meninos estavam sujeitos a uma disciplina calcada em vigoroso castigo corporal e em geral alimentavam-se e alojavam-se mal. As verbas para a manutenção deles, assim como para o chantre e os demais professores, era tão escassa que tinha de ser suplementada por *Accidenten* — ganhos obtidos por cantar em casamentos, funerais e eventuais funções particulares ou municipais, e das procissões *Kurrende*, nas quais o coro, dividido em grupos, cantava em diferentes lugares pela cidade para ganhar esmolas. As queixas dos estudantes sobre a alimentação na escola eram uma das conseqüências inevitáveis do internato; nas escolas alemãs também se queixavam o chantre e os demais mestres.

Por sua vez, o ensino continuou antiquado até a difusão do Iluminismo no século XVIII. Ele se baseava nas exigências do coro e dava mais atenção ao latim e à música do que a quaisquer outras disciplinas que os homens de negócios queriam para seus filhos. Ainda no final do ano da morte de Bach, 1750, os meninos da *Thomasschule* não tinham permissão para conversar em alemão, mesmo nas horas vagas, e se restringiam ao latim.

O chantre não se limitava a escolher a música, preparar os cantores e ensaiar para as funções dos domingos. A escassez de música impressa, e o seu custo elevado, estavam fora do alcance da maioria das igrejas alemãs. Por isso, o próprio chantre tinha de providenciar o que fosse mais facilmente disponível de qualquer lugar. E, por essa razão, tinha de compor grande quantidade de música apenas para uso da igreja, estivesse inspirado a fazê-lo ou não. As vastas coletâneas do século XVIII dos ciclos de cantatas anuais de Bach e Telemann, por exemplo, embora sejam resultado de uma evolução posterior, são típicas das exigências feitas ao chantre pelo principal dever que ele assumia. Além disso, havia os seus deveres como diretor municipal da música, funções que lhe exigiam a direção de toda a música na cidade.

No entanto, a organização da música da cidade significou que, até a catástrofe da Guerra dos 30 Anos, o centro de gravidade da música alemã era nas cidades e não nas cortes, poucas das quais podiam financiar música tão prodigamente como os agitados centros comerciais de Hamburgo, Lübeck, Leipzig, Nurembergue, Frankfurt etc. Os grandes progressos depois da guerra se deram principalmente nas cidades do Norte que escaparam ao pior das fúrias da guerra. Entretanto, até 1618 era rara entre as cortes alemãs a situação como a de Cassel, onde Heinrich Schütz se educou, teve preparo musical elementar e de onde foi mandado a Veneza em 1609 para



estudar com Giovanni Gabrieli. Pouco antes disso, o conselho da cidade de Nurembergue enviara os irmãos Hans Leo e Jacob Hassler a Veneza como alunos de Andrea e Giovanni Gabrieli. A prosperidade das cidades importantes possibilitava-lhes sustentar e incentivar música desse modo, embora as autoridades municipais sempre pagassem os músicos a taxas baixíssimas e eles deveriam aumentar seus ganhos mediante *Accidenten*. Como os preços cobrados para a música em funerais e casamentos estavam praticamente imutáveis desde épocas anteriores à Reforma, e considerando que eram a principal fonte de ganhos dos músicos, a situação financeira deles jamais foi fácil.

Entretanto, os reformadores radicais não gostavam de música por lhes lembrarem os rituais da Igreja católica e por parecer-lhes sobretudo uma indulgência sensual que nada tinha a ver com religião; boa música, cuidadosamente composta e bem cantada, desviava a atenção do crente do real objetivo da prece e do culto. Tudo o que não estivesse nas escrituras era banido dos seus serviços religiosos, de modo que hinos e motetos foram proibidos e por certo tempo, na Suíça, Zwinglio proibiu o uso de qualquer música nas igrejas. Tomando a passagem da Epístola aos Colossenses, cap. 3, versículo 6,\* tradicionalmente invocada para justificar a música na igreja — “Habite ricamente em vós a palavra de Cristo; instruí-vos e aconselhai-vos mutuamente em toda a sabedoria, louvando a Deus, com salmos e hinos e cânticos espirituais, com gratidão em vossos corações” —, como uma condenação da música cantada e tocada, Zwinglio não só baniu a arte como tentou resguardar-se contra o seu ressurgimento destruindo órgãos; o da Catedral de Zurique foi despedaçado enquanto o organista caía em pranto. De acordo com o *Comentário sobre a Bíblia* de Zwinglio, o preceito de São Paulo prevalece contra a música cantada e tocada porque fala em “cânticos espirituais em vossos corações”, e não faz menção a vozes.

Por sua vez, Calvino reabilitou a música. Ele aprovava o cântico de salmos em tradução métrica, sem acompanhamento e em uníssono, e por certo tempo essa foi a única música nos serviços religiosos puritanos; desapareceu até mesmo o diálogo cantado de versículo e resposta pelo clérigo e a congregação, e só na Holanda continuou a música instrumental. A Holanda tinha uma tradição da construção e execução de órgão que nem mesmo a revolução religiosa pôde destruir. O saltério métrico ensejou muitas melodias belas e vigorosas, como as do saltério huguenote, mas de modo nenhum conseguiu ter a influência musical comparável à do coral luterano.

Apesar da demonstração de força por Zwinglio em Zurique, a maioria dos bons órgãos abandonados não foi destruída: os instrumentos foram

\* 16. (N. do T.)



desmontados e vendidos ou deixados em abandono. Calvino não se opunha à execução de música apropriada antes e depois dos serviços, embora não a incentivasse. Quando, em 1544, os calvinistas de Rive, perto de Genebra, acharam que o órgão da igreja era inconveniente e grande demais e por demais suntuoso para se montar num edifício menor, sugeriram montá-lo de novo na Igreja de São Pedro na cidade. Calvino, porém, entendeu que a montagem de um órgão em qualquer igreja sob a sua direção causaria escândalo e proibiu a mudança. Por isso o conselho decidiu vender o instrumento em leilão, substituiu um registro faltante e consertou os foles para colocá-lo em excelentes condições; mas, como não apareceu comprador, o instrumento, malgrado a ordem de Calvino, ficou guardado na Igreja de São Pedro, até que, em 1562, o conselho mandou fundir os seus tubos e permitiu o uso de quaisquer dos seus materiais e mecanismo pelos dirigentes do hospital local.

A Reforma inglesa em seus primeiros estágios não ensejou práticas antimusicais nas igrejas. Henrique VIII e o arcebispo Cranmer achavam necessário certa simplificação da música não cantada pelo público, e começaram a introduzir textos em inglês nos serviços religiosos — a Ladainha em inglês foi a única mudança litúrgica de vulto nos tempos de Henrique VIII — mas mesmo na Inglaterra, no reinado de Eduardo VI, alguns órgãos desapareceram das igrejas paroquiais e o da Catedral de Worcester teve seus tubos transformados em baixelas para prebendários e as suas madeiras convertidas numa cama. A dissolução dos mosteiros deixou sem emprego muitos músicos, dos quais apenas uma minoria teve condições de achar trabalho nas catedrais da nova fundação de Henrique VIII.

Entretanto, o conservadorismo da liturgia anglicana, tal como formulada por Cranmer em 1549 e revista no reinado de Isabel I dez anos depois, exigia seqüências de cânticos nas Matinas e Vésperas, e das partes tradicionalmente corais da Comunhão, os quais eram idênticos aos da missa. Era um luxo musical reservado às catedrais, porque os colégios de cônegos de muitas igrejas paroquiais foram dissolvidos, e estas, embora seus paroquianos fossem abastados e fizessem pródigas doações, ficaram sem organização musical; as escolas originariamente destinadas a essas funções não foram banidas, mas secularizadas — muitas das escolas elementares que por seus títulos parecem ser fundações de Henrique VIII e seu filho Eduardo VI eram, como a de Stratford on Avon, escolas medievais convertidas ao novo modelo sob as ordens dos dois reis, ou pelo menos no reinado de ambos.

Todavia, as catedrais henriquinas da “nova fundação” foram criadas totalmente no padrão medieval, com capítulos e cônegos presididos por um deão, com música sob a direção de um chantre, tendo uma escola coral para meninos. Os coristas adultos eram agora vigários leigos ou funcioná-



rios leigos, e não substitutos clericais de cônegos que tinham outras funções paroquiais ou outras fora da catedral.

O primeiro livro de serviço puramente anglicano foi de Marbeck, *The Booke of Commom Praier Noted*, publicado em 1550, quando a nova liturgia tinha apenas um ano de idade. Marbeck foi organista da Capela de São Jorge, em Windsor, ao que parece nomeado por Henrique VIII — sabe-se que esteve no cargo em 1531 — permanecendo nas funções até sua morte, aparentemente em 1585. O período do serviço foi interrompido em 1544 por seu julgamento por heresia e prisão. Suas demais composições, uma missa, dois motetos e um cântico de Natal, parece terem sido todas anteriores à Reforma e sua conversão ao protestantismo.

*The Booke of Commom Praier Noted* é uma seqüência rigorosamente austera, em estilo semicantochão, com uma nota para cada sílaba e adaptado para ser cantado pela congregação; a notação adotada por Marbeck, com notas de quatro compassos ambigüamente explicadas no prefácio, apresenta problemas jamais solucionados, mas está de acordo com o seu protestantismo e com as idéias do arcebispo Cranmer, que pleiteara uma simplificação dessas para a música religiosa durante o reinado de Henrique VIII quando prevaleciam as tradições e a liturgia latina, e também de acordo com as doutrinas de muitos católicos reformadores no continente.

O “Serviço” anglicano, contendo cânticos e versículos e respostas de matinas e vésperas juntamente com as partes congregacionais da missa ou da santa comunhão, foram as contribuições especificamente anglicanas à música religiosa, e a primeira seqüência de Marbeck, que deve ser considerada conservadora mais que um tratamento revolucionário dos problemas da música na liturgia, foi seguida no reinado de Isabel de seqüências da autoria de compositores tais como Tallis (que continuou compositor religioso durante o período da Reforma, escrevendo as suas primeiras obras para o ritual latino e as posteriores para o Hinário Inglês) e Byrd. Na Biblioteca Bodleiana, o Manuscrito Wanley contém séries de matinas e cânticos de vésperas juntamente com dez seqüências da comunhão anglicana, datadas da primeira metade do reinado de Isabel I e mostrando como, desde o início, a Igreja da Inglaterra estivera aberta (para dizer o mínimo) a um tratamento totalmente tradicional de suas palavras inglesas. Na última parte do reinado de Isabel I, Byrd e outros contribuíram com peças grandemente trabalhadas e belas, acrescentando-lhes os *anthems* semelhantes a motetos, aparentemente corruptela da palavra “antífona”, cantados tanto nas matinas como nas vésperas. É típico da Reforma inglesa que Byrd, não convertido ao protestantismo, mas católico romano inofensivo, escrevesse música religiosa e hinos para a Igreja da Inglaterra e mantivesse um respeitável cargo na Capela Real ao mesmo tempo que compondo ainda missas e o serviço latino de sua *Gradualia* sem esperar que jamais fossem utilizadas essas músicas. No tempo de Isabel, o *anthem* não raro



tinha acompanhamento instrumental, e utilizava também violas, ou estas em vez de órgão.

Entretanto, as igrejas paroquiais chegaram a uma austeridade quase calvinista, mais por acaso que por intenção. Estando o órgão silencioso em muitos lugares, ou destruído, e não havendo coro, os salmos e cânticos eram lidos para a congregação pelo clérigo paroquial, e a parte musical do serviço era apenas o cântico de traduções métricas dos salmos (os quais, nas catedrais, eram cantados na tradução do Livro de Preces para o novo estilo do "Canto Anglicano" — isto é, no início, uma melodia em canto-tochão, acompanhada de harmonias do soprano, contralto e baixo) em traduções versificadas de Sternhold e Hopkins. Assim passou a existir uma coletânea de melodias como as dos luteranos e calvinistas, com semelhante vigor e dignidade; a melodia hoje conhecida por nós como o "Velho Centésimo", ainda cantada com a tradução versificada do Salmo nº 100, é típica desses autores. Logo depois da Restauração, Thomas Mace escreveu lamentando a decadência do cântico de salmos e observando que por 30 libras esterlinas qualquer igreja podia comprar um órgão e com isso melhorar imensamente o cântico.

Mas, por ter-se a liturgia anglicana mantido conservadora no emprego de música e não admitir a antiga música dos salmos como parte essencial da própria liturgia, as músicas de salmos tiveram pouca influência musical. O estilo moderno deles não se transformou em música essencialmente litúrgica do ritual.

Seria possível argumentar que, não obstante a dedicação de Lutero ao moteto polifônico e ao conservadorismo inato da Igreja da Inglaterra, a tendência dos reformadores era no sentido de uma complicação da música utilizada nos serviços. Os próprios corais luteranos, embora sua relação com a congregação não fosse clara a princípio, introduziu grande parte da liturgia na linguagem dos crentes em melodias simples, populares e ligeiras e ocasionou o que muitos historiadores da música chamam, talvez otimista e impropriamente, de "democratização" da música; mas o *Hauptgottesdienst* alemão exigia, mais ainda que o serviço anglicano, grande quantidade de música bem feita, destinada a cantores muito bem preparados e tratando a congregação tão-só como ouvinte. Levou menos de cem anos para que as igrejas luteranas se envolvessem em obras como a de Schütz com a sua fantástica mistura de solistas, dois ou três corais distintos e instrumentos. A música religiosa só se tornou "democrática" nas igrejas calvinistas, pois até mesmo as simplificações anglicanas de Marbeck foram superadas pelo número de corais complicados compostos desde Tallis e Tomkins, que continuaram a trabalhar até a Guerra Civil em 1642, produzindo obras para a Igreja da Inglaterra que, se não eram "conservadoras" no tratamento ou substância, o eram em sua atitude para com o lugar da música no culto. A música da Igreja inglesa era em geral por demais exígua



para ser definida como “democrática” ou, na verdade, para ter qualquer definição.

Entretanto, não se tratava de simplificação puramente protestante; a mesma determinação em impedir que a liturgia fosse considerada ocasião para audição passiva pelo grosso dos crentes motivava as autoridades da Contra-Reforma. O Concílio de Trento, convocado para reformar tudo o que precisasse de reforma na Igreja católica, e modernizar tudo o que fosse necessário nas suas práticas, reuniu-se pela primeira vez em 1545. Suas reuniões continuaram intermitentemente até 1563. A regulamentação da música religiosa não era tarefa que ele considerasse da maior urgência, mas havia um sentimento generalizado de que durante o século anterior a “secularização” da música religiosa se operara quase sem oposição, que as trabalhadas composições vocais e instrumentais permitidas nas igrejas acabaram por substituir o culto e que se impunha um retorno à simplicidade.

O bispo Cirillo Franco de Loretto, por exemplo, no terceiro livro de suas *Lettere volgare di diverso nobilissima Huomini*, publicado em Veneza em 1567, valeu-se de uma de suas cartas (de 16 de fevereiro de 1549) a Ugolino Guateruzzi, para queixar-se sobre “a impropriedade da música coral moderna na missa e no canto eclesiástico”. O alvo imediato do bispo era a missa “Hércules”, de Josquin des Prés, composta para o duque de Ferrara. Na conservadora Espanha, onde a música iniciava a sua “Idade Áurea”, que se estendia de Morales a Victoria e produziu algumas das músicas corais mais ricamente solenes que possuímos, um escritor anônimo de princípios do século XVII escreveu um panfleto sob o título *Ynconvenientes y gravísimos danos se siguende las Religiones tengan Música de canto de Órgano*:

Conquanto o emprego do cantochão seja costume louvável, em quaisquer circunstâncias jamais a polifonia deve ser permitida em edifícios religiosos. *Primeiro*, o canto da polifonia exige talentos especiais que não acompanham necessariamente a vocação religiosa. Quando se canta música, os noviços em geral se preocupam exclusivamente com as boas vozes. Além do mais, sempre se alçam a posições de autoridade . . . Quanto melhor o cantor, menos provável é que seja um pregador satisfatório, professor ou conselheiro. *Segundo*, o tipo de polifonia cantado atualmente contraria os objetivos para os quais a música foi originariamente introduzida nos serviços religiosos, a saber, converter, e não entreter. Santo Agostinho e são Bernardo acreditavam ser pecaminoso ouvir música religiosa por sua beleza e não por levar à penitência . . . os cantores que prestam atenção à beleza do som jamais o fazem ao sentido do texto e nem mesmo cuidam, em geral, se as palavras são compreendidas ou não . . . Que dizer das cornetas, saquebutes e outros instrumentos de sopro que algumas casas religiosas permitem? O uso deles devia ser banido. Monges que permitem glosas, embelezamentos e desfigurações que esses e instrumentos semelhantes freqüentemente acrescentam, deviam cair em opróbrio. Além desses abusos



que a polifonia acarreta, os monges, em maioria, quedam-se mudos como estátuas enquanto um grupo seletto gargareja as suas escalas.<sup>5</sup>

Certo Dr. Navarro, que viveu de 1491 a 1586, narrou o caso de um velho monge que, emocionado pela liturgia e por sua música, começou a cantar durante a complexa polifonia do serviço na ocasião de uma das maiores festas: o coro parou em estarrecido silêncio em virtude da fealdade da sua voz, mas o silêncio foi quebrado pelo som de palavras vindas do céu: *Solus raucus auditur*.<sup>6</sup> O cantor anônimo dos *Ynconvenientes* observava que, embora fosse permitido ao clero secular a polifonia que achasse essencial, “as Ordens mais rigorosas, como os cartuxos, mendicantes e monges descalços, não deviam conhecer coisas como a polifonia. Diversos superiores franciscanos propuseram a abolição dela. No recente encontro dos frades menores em Segóvia, o emprego da polifonia foi totalmente condenado. Os dominicanos já terminaram com ela há muito tempo”.

A exigência de simplicidade entre o clero espanhol levou em 1565 à promulgação em Toledo de uma *Actio di Reformatio*, segundo a qual “tudo o que for cantado nas igrejas deve ser feito para a glória de Deus e deve ser compreendido pelo público. As palavras não devem ser obscurecidas. Mantenha-se o canto polifônico, mas o texto deve ser claramente compreensível. Acima de tudo, a música teatral, e qualquer música que desperte sentimentos lúbricos ou bélicos . . . deve ser rigorosamente excluída”.

A exigência de simplicidade musical, de fato, atingiu tanto protestantes como católicos. O puritanismo era, na verdade, uma reação interdenominacional contra a lassidão e licenciosidade mundanas de antes da Reforma. Em 1555, o papa Paulo IV mandou Daniel de Volterra pintar roupas nas figuras nuas dos afrescos de Miguel Ângelo na Capela Sistina. Demitiu todos os cantores casados do coro papal, insistindo em que fosse uma instituição de celibatários, obrigando assim à renúncia de Palestrina. Os músicos religiosos começaram a temer quanto ao seu ganha-pão quando o Concílio de Trento passou a examinar a reforma litúrgica, sobretudo em 1555 quando o papa Marcelo II reiterou um ataque aos estilos seculares utilizados na música religiosa em vigorosa advertência ao seu próprio coro. Ele aludia às missas baseadas no *cantus firmi* seculares, cuja complexidade técnica impossibilitava a congregação de compreender as palavras do ritual, o emprego de instrumentos ruidosos, má pronúncia, descuido e irreverência.

Antiga lenda atribui a salvação da polifonia religiosa a Palestrina, que se diz ter composto a *Missa Papae Marcelli* para provar que uma missa

<sup>5</sup> Citado em Robert Stephenson. *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*.

<sup>6</sup> *Ibid.*



polifônica a seis partes podia satisfazer todas as exigências, musicais, devocionais e litúrgicas, dos reformadores e ainda ser compreensível à congregação. Todavia o papa Marcelo morreu em 1555, e não há menção nos livros do coro papal de que a missa tenha levado o seu nome até 1560; ela foi impressa às custas do compositor em 1567. Há, porém, provas de que Palestrina ficou impressionado e simpatizou com a regulamentação de Paulo IV, e mais tarde alegou que foi ouvindo a sua música que Paulo persuadiu-se a não condenar a música polifônica.

Por outro lado, as regulamentações do Concílio de Trento referentes à música datam de setembro de 1562; falam de generalidades, e não cuidam de estabelecer os princípios, mas dão ênfase a coisas práticas. Assim é que o concílio decidiu:

Todas as coisas devem ser organizadas de modo que as missas, celebradas com ou sem música, possam levar tranqüilidade aos corações e ouvidos de quem a ouve, sendo tudo executado claramente e no andamento correto, e no caso das missas celebradas com canto e órgão, nada profano se misture, mas apenas hinos e louvores divinos. Todo o arranjo do canto em modos musicais deve constituir-se não para proporcionar prazer ao ouvido, mas de modo que as palavras sejam claramente compreendidas por todos, e assim os corações dos ouvintes sejam levados ao desejo de harmonias celestiais, na contemplação do gozo dos bem-aventurados ... Devem também banir da igreja toda música que contenha, seja no canto ou na execução do órgão, coisas que sejam lascivas e impuras.

O ônus da reforma é assim lançado firmemente não na regulamentação e um sistema legal, mas no gosto e devoção de autoridades isoladas, e além disso o cânon insiste apenas em que a música religiosa deva ser "expurgada de todas as melodias sedutoras e impuras, todos os textos vãos e mundanos, todo o vozerio e alvoroço".

À medida que o concílio se reunia, diariamente ouvia as preces especiais compostas para abrir as sessões cantadas de uma série dedicada por Jacobus van Kerle aos cardeais da comissão especialmente designada para examinar a música religiosa. Kerle, nascido em Ypres por volta de 1531, era *maestro di cappella* na Catedral de Orvieto em 1555. Quando foi encomendada a seqüência das *Preces Speciales*, ele visitou Trento para reger a execução delas e entrou para o serviço do bispo de Augsburgo, tendo planejado uma seqüência polifônica que, como a música da Missa de Palestrina, destinava-se a mostrar que a polifonia não prejudicava necessariamente os ideais devocionais e litúrgicos da Contra-Reforma. Quando as preces foram publicadas em 1562, Kerle intencionalmente não fez qualquer menção da função delas como propaganda para o estilo de música por ele escrito. Explicava no Prefácio:



Essas dez formas de preces, sob o título de “Respostas”, por Pietro Solo, membro da Ordem Dominicana e homem de vida e doutrina apostólicas, e afeito às figuras e modos da música de minha autoria por ordem do meu excelente e digníssimo príncipe, cardeal arcebispo de Augsburgo, meu patrocinador, achei melhor enviar-vos sapientíssimos e ilustres padres que presidem aos concílios públicos da Igreja cristã . . . esperei que essas preces, não dissociadas dos louvores a Deus ou da época da Igreja, não vos serão desagradáveis. Penso que não rejeitareis a idéia de juntar números musicais a essas preces, plano que o santíssimo Davi, homem da eleição de Deus, empregava. Se desaprovardes minha habilidade na questão, certamente não desaprovareis meu propósito, pois o que desejo é contribuir para a glória de Deus e à vista de todos. Pois se Deus julga os serviços e obras dos homens não pelo valor delas mas pelas intenções, como estais mais próximos de Deus que os demais homens, certamente desejareis imitar a Sua benignidade.

As *Preces Speciales* de Kerle bem podiam passar sem esse pedido especial como modelo de propriedade litúrgica para as autoridades do concílio. Sua partitura é totalmente transparente e freqüentemente homofônica, de modo que as palavras são transmitidas com perfeita clareza; é também uma obra simples e piedosa, mostrando o que um compositor pode fazer para os serviços da Igreja sem transgredir os limites do decoro litúrgico. Talvez tenha sido Kerle, mais que Palestrina, o salvador da música religiosa polifônica (deixando assim aberta a porta para estilos menos decorosos) na época do perigo.

Apesar disso, em março de 1563 a Comissão Litúrgica decidiu defender a música monofônica não obstante a demonstração de Kerle da polifonia litúrgica ‘correta’ e do exemplo de Palestrina. Com isso entrou em oposição com o imperador Fernando I. Desde o saque de Roma pelas tropas imperiais em 1527, a oposição imperial não era coisa que as autoridades papais pudessem enfrentar sem ansiedade. Além disso, os objetivos do Concílio de Trento eram expurgar a Igreja católica dos abusos, redefinir a doutrina católica e restaurar tanto quanto possível o terreno perdido para os protestantes. Nesse programa a música não passava de questão secundária, na periferia de um alvo maior, e não, na opinião dos conciliares, suficientemente importante para dar origem a outra controvérsia.

Quando Palestrina voltou à Catedral de São Pedro como regente do coro em 1570, foi empregado pelo papa Gregório XIII para associar-se a Anibale Zoilo, *maestro di cappella* em São João Latrão, na tarefa de revisar o canto tradicional de modo a casar-se com a revisão do texto que já havia sido feita. Tanto verbal como musicalmente, a revisão destinava-se ao uso de toda a Igreja, para substituir as variantes locais com uma versão correta autorizadamente aprovada que, por acaso, Filipe II da Espanha, o monarca católico mais dedicado aos ideais da Contra-Reforma, recusou-se a aceitar.



“Antifonários, Graduais e Saltérios têm aparecido com música para a celebração dos Louvores Divinos e Ofícios em cantochão (como era chamado) desde a publicação do Breviário e Missal encomendado pelo Concílio de Trento estão inundados de barbarismos, obscuridades, incoerências e superfluidades ...”, assim dizia a recomendação do papa a Palestrina e Zoilo. “Portanto, encarregamo-vos da tarefa de expurgar, corrigir e reformar esses Antifonários, Graduais e Saltérios.” Os dois foram autorizados a convocar outros músicos para ajudar no que teria sido quase impossível mesmo a músicos especialistas com tempo ilimitado e liberdade para viajar. Nem Palestrina nem Zoilo eram medievalistas — não existiam medievalistas no século XVI — mas a obra deles na revisão os ocupou até que tiveram permissão para abandoná-la por volta de 1580.

Questão de tanta importância como o estilo polifônico baseado na prática de Palestrina e Kerle veio a significar pouca coisa fora da Espanha e da cidade de Roma. Enquanto as sonoridades mais intensamente expressivas de Byrd, que trabalhava por assim dizer num vácuo anglicano, dificilmente poderiam ser afetadas pelas decisões tomadas em Roma, compositores tão perto do centro como os de Veneza revelavam o estilo antifonal que logo evoluiu no estilo policoral, para o *concertato* vocal da época barroca, mundos distantes em espírito das exigências do Concílio de Trento. Willaert, que era *maestro di cappella* na Catedral de São Marcos em Veneza, estava no cargo durante a maior parte do período de ataque à música religiosa trabalhada — pois morreu em 1562 —, mas continuou a trabalhar com dois coros, cada qual sustentado pelo seu próprio órgão, e a explorar as fascinantes sonoridades criadas pelas cúpulas, arcadas e transeptos da catedral. O surgimento da Ordem Jesuíta por volta de 1580 deu poderoso impulso ao novo estilo dramático e colorido da música que devia difundir-se pela Europa e dominar não só a música católica como também a da Igreja luterana. Os jesuítas, por toda a sua organização como Ordem inteiramente papal, foram primordialmente missionários que viam no entusiasmo do novo estilo um atrativo poderoso para fazer os homens retornarem à antiga fé.

O centro de gravidade musical que havia sido a Burgúndia mudou-se para a Itália, de modo que, embora na França e partes dos Países Baixos o catolicismo continuasse forte, a música religiosa nesses lugares esteve numa escala relativamente pouco ambiciosa, e os decretos tridentinos pouco afetaram a obra dos compositores. Os Estados católicos do Império — Áustria, Baviera etc. — continuaram a empregar o estilo condenado e até mesmo aderiram a essas formas condenadas como a paródia de missa com o *cantus firmus* secular, embora este houvesse sido o único tipo de música religiosa especificamente condenado pelo concílio. Dentro em poucos anos a composição desse tipo cairia sob o encantamento do glorioso sensacionalismo do estilo barroco e começaria a florescer nas suas novas glórias.