

Qualquer história da música nos primeiros dias da Europa cristã começa inevitavelmente com a Igreja, pois só esta oferece dados verificáveis em registros precisos. A música como elemento do culto, ocupando lugar indispensável no ritual, tem de ser cantada corretamente. Um engano na música do culto, assim como na palavra, gesto ou movimento, podia invalidar a celebração que, portanto, tinha de ser repetida. Por essa razão a música tinha de ser ensinada e era preciso memorizar as suas formas corretas; métodos de notação tiveram de ser inventados e aperfeiçoados para ajudar a memória dos músicos, de modo que a história da evolução da notação ocidental é a história dos esforços de musicistas eclesiásticos no sentido de assegurar o rigor do ritual.

Ao mesmo tempo, só a Igreja possuía os recursos e meios intelectuais para o ensino que possibilitou não apenas a notação de melodias, mas também a codificação de técnicas e algumas normas dos estilos. Os registros, disponíveis para o nosso estudo, vêm da Igreja, porque dificilmente se encontram fora dela dados escritos, até mesmo de coisas de importância prática mais imediata que a música. Por exemplo, é no mínimo muito provável que por volta do ano 1000 a música secular começasse a exercer poderosa influência na evolução da música religiosa; o novo interesse dos músicos de igreja por instrumentos pertencentes à música secular e por ritmos ligeiros de dança parecia sugerir uma brecha no muro que manteve a música secular afastada dos propósitos do culto. Mas a suposição permanece como suposição, e qualquer coisa que desejemos afirmar sobre as técnicas e estilos da música secular em fins da Idade das Trevas só pode ser por inferência de fatos na música codificada e registrada da Igreja.

Originariamente a música era de utilidade para fixar os ritmos em que se devia trabalhar, e para embelezar os ritmos de danças que eram obrigações rituais mais que meros prazeres sociais. A Igreja cristã utilizou a música, como o culto pagão o fizera, para fins de uma atmosfera extraterrena que ela podia criar, e para afastar o culto do reino da experiência e sentimento subjetivos pessoais. O canto da Igreja católica devia ser a voz da Igreja, e não a de algum crente individual: a recitação de rezas, lições, epístolas e evangelhos, com suas fórmulas de entonação para assinalar a pontuação, como os cantos de salmos ou a austera alternância da participação da congregação na Missa, tinham por fim dar objetividade às palavras que podiam muito facilmente cair no sentimento pessoal subjetivo. A simples

leitura de uma passagem permite a ingerência de interpretação muito mais individual, perigosa e possivelmente até mesmo herética, do que o permite o texto cantado ou recitado num só tom e de modo cadenciado. A música devia ser a voz de uma Igreja universal; a devoção individual podia evidentemente achar expressão dentro da ordem do culto assim como em hinos, poemas e cantos religiosos fora da liturgia, mas na liturgia ela continuava subordinada ao trabalho da própria Igreja.

Tão logo a música foi admitida como uma utilidade, começou a reivindicar independência. De modo bastante natural o cantochão da Igreja revelou as suas próprias subjetividades, o seu devocionismo romântico. Recua ao tempo de São Benedito o padrão do breviário, os serviços menores que assinalaram a época monástica. Trata-se de um esquema de salmos, uma leitura, um hino e uma oração; os salmos são apresentados por uma antífona que resume, em música mais elaborada que a do salmo, o ensino do próprio Salmo. O hino, poema métrico, só podia convidar o seu poeta a exprimir-se liricamente e a estimular a música lírica do compositor incumbido de fazê-la. A magnífica *Vexilla regis prodeunt* do final da Quaresma, cuja melodia flui como os estandartes que ela descreve, data de fins do século VI, época em que o papa Gregório, o Grande, organizava e racionalizava a música oficial da Igreja.

Se legítimos acréscimos à liturgia possibilitaram a expansão da sua música, essas expansões por sua vez levaram à elaboração de simples cantos, sobretudo na música da missa, com tropos, melismas elaboradamente decorativos que os aumentavam às vezes a mais que o dobro da extensão original. Por vezes os tropos recebiam palavras próprias que se ajustavam como parênteses no texto, talvez para ajudar os cantores a manter unanimidade nas execuções.

O processo de expansão foi acelerado pela estabilização da liturgia por toda a Europa após a criação de um governo central por Carlos Magno. O governo do Sacro Império Romano, embora sempre um mito conveniente, meio político e meio religioso, dava ênfase à posição central do papado e assuntos romanos na vida religiosa européia. Continuaram a existir vários desvios locais quanto ao ritual romano, e alguns deles diferiam consideravelmente. O padrão da missa romana tornou-se virtualmente o modelo da Europa. O invariável "Comum" da missa, repetido em toda celebração, daí por diante consistiu para o músico no *Kyrie Eleison*, no *Gloria in Excelsis Dei*, no *Credo*, no *Sanctus* e *Benedictus* e no *Agnus Dei*; nos dias comuns e durante a Quaresma e o Advento, o *Gloria* e o *Credo* eram omitidos. Do ponto de vista musical, o "Próprio" da missa, escolhido para celebrar as festas eclesiásticas ou dias santificados consistia no Intróito — uma antífona, salmo que veio a ser representado por um único verso, o *Gloria Patris* e uma repetição da antífona — o Gradual, uma antífona e verso de salmo cantado entre a Epístola e o Evangelho, o Ofertório, uma antífona cantada

enquanto o pão e o vinho eram preparados para consagração, e a Comunhão, cantada à medida que o celebrante (e talvez o público) recebia os elementos consagrados.

Talvez seja possível explicar a evolução do tropo mediante algo mais tangível que o fato óbvio de que os músicos nunca sejam facilmente impedidos de utilizar plenamente os materiais a seu dispor. Era possível que os primeiros cantos sem tropos deixassem eventuais vazios na celebração da liturgia. O *Intróito* e o *Kyrie* são cantados pelo coro enquanto o celebrante e seus coadjuvantes dizem as preces preparatórias ao pé dos degraus do altar. O Gradual ocupa o tempo no qual o celebrante lê o Evangelho para si mesmo, e a procissão do diácono é formada e abençoada e o tempo ocupado pela procissão e cerimônias subordinadas no local, propriamente à frente da nave, na qual o Evangelho é lido. Na comunhão, também, havia sempre a possibilidade de expandir a música sem atrasar a realização do ritual.

A evolução das palavras interpoladas no texto ritual do *Kyrie Eleison*, por exemplo, embora para aliviar as notas do tropo, são ainda lembradas, mas apenas como meio de identificar as várias fases alternadas do cantochão: o *Kyrie* para a Páscoa é chamado *Fons et origo*, palavras interpoladas entre *Kyrie* e *Eleison*; a missa tradicional para festa solene é ou *Fons bonitatis* ou *Deus Sempiternae*; que proporcionam um meio mais fácil de identificar um canto do que um simples número. O Credo, teoricamente, era a declaração de fé de todos, e por isso nunca recebeu tropos.

Foi no Gradual que os tropos se tornaram mais complexos; muitas vezes se convertiam em hino, a Sequência, e a bibliografia litúrgica está cheia de Sequências abandonadas, muitas das quais de vigência apenas local. A Sequência freqüentemente se convertia num hino métrico num conjunto em versos, dando todas as oportunidades para o modernismo proporcionadas pelos hinos nos serviços religiosos. Do vasto número já utilizado em determinadas épocas, sobrevivem ainda na liturgia os da Missa de Réquiem (o *Dies Irae*), a Missa de Páscoa (*Victimae Paschali Laudi*), a Missa de Pentecostes (*Veni Sancte Spiritus*) e a Missa de Corpo de Cristo (*Lauda Sion*).

Como os tropos ornamentados em geral não eram parte do ritual no sentido estrito, estavam sempre associados com música menos austera do que a do ritual propriamente; e a Sequência, por ser hino metrificado dentro da missa e portanto conhecido de todo crente (relativamente poucos conheciam os hinos dos breviários), veio a ser o mais poderoso agente da evolução musical. A Sequência Epifânica abandonada (*Corde Natus ex Parentis*) é uma melodia trocáica muito semelhante à dança, o que sugere que algum músico monástico deixou-se influenciar profundamente pela música do mundo exterior.

Foi do tropo do *Intróito* que originariamente surgiram as dramatizações que as autoridades modernas chamam de "Óperas Litúrgicas". O *Intróito*

to da Páscoa, por exemplo, dava o que originariamente era um curto interlúdio que permitia ao diácono representar o anjo no sepulcro vazio de Cristo e três outros representarem as mulheres cuidando de completar o sepultamento d'Ele. O *Visitatio Sepulchri* ou o tropo *Quem quaeritis* (assim chamado em virtude das primeiras palavras *Quem quaeritis in sepulchro, Christicolae?*) começou como exígua elaboração do canto do *Intróito* e, entre os séculos X e XIII, converteu-se em representação dramática dos fatos em torno da tumba vazia, durando em alguns lugares de meia a uma hora e extraído a sua música de variadas fontes litúrgicas. Não era difícil controlar a música para textos estritamente litúrgicos; a música de interpolações dava ao compositor a oportunidade para a sua auto-expressão.

Nossa noção relativamente moderna de "o compositor" dificilmente se coaduna com as condições e métodos do músico da Idade Média e não tem semelhança no modo como o povo daquela época pensava sobre a sua arte. No entanto, percebemos o espírito e a personalidade criativos agindo no anonimato. Uma obra-prima como o *Dies Irae*, muito embora os métodos de notação utilizados e a difusão da música não impedissem que sofressem modificações à medida que viajasse pela Europa, permanece obra de um único gênio de vulto. Quem era ele não é problema; não importa do modo como importa a atribuição da sinfonia *Jena*, ou do modo como importa a autenticação das sinfonias de Haydn. Uma atribuição consensual da Sinfonia *Jena* a Beethoven significaria repensar nossa atitude quanto a toda a obra inicial de Beethoven, na tentativa de achar lugar para ela como um exemplo não característico; a música de Beethoven é um conjunto distinto, cada peça relacionando-se pela personalidade a todas as demais, avaliadas por suas qualidades pessoais peculiares como expressão de uma visão pessoal da experiência e um poder especial de transmutar aquela experiência em música. Todas as obras-primas do cantochão estão por demais embebidas numa tradição e por demais concentradas na tarefa de exprimir uma visão sobretudo cristã, de modo que uma questão de autoria individual e a noção correlata de uma visão pessoal especial não podem afetar a nossa compreensão do que ele diz.

Os materiais disponíveis aos homens responsáveis pelo canto correto da liturgia é que possibilitaram tudo o mais a partir da evolução dos tropos, sua aplicação à música de livros especiais e fatos litúrgicos como os codificados no *Processionale* e outros serviços religiosos. Os mesmos materiais tornaram inevitável o aparecimento de certa forma de harmonia e possibilitaram os inícios da polifonia. Tudo isso dependeu de uma organização musical que evoluiu durante o século VII nos centros cristãos e que era comum por toda a Europa em fins do século X.

A missa e os ofícios diários nas igrejas monásticas, nas igrejas colegiadas e nas catedrais eram invariavelmente cantados. Nas catedrais e igrejas colegiadas era dever dos cónegos ou seus vigários — os substitutos clericais

então empregados para atender às funções dos cônegos no coro enquanto eles se ocupavam de outras tarefas que iam desde o cuidado paroquial até os deveres administrativos ou políticos na corte de um senhor feudal ou mesmo de um rei. (Cada cônego era obrigado a servir na sua catedral, ser "residente", por certo tempo num ano, e nesse período o vigário era seu empregado doméstico. Embora os vigários tivessem de tomar ordens sacerdotais, às vezes diáconos e subdiáconos tinham permissão de integrar o Colégio de Vigários na catedral e, em fins da Idade Média, quando o canto dos serviços era tarefa de músicos especialistas, admitiam-se "vigários leigos" ou "cantores".)

A mais antiga organização musical de que possuímos uma história ininterrupta é o Coro Papal, cujos integrantes eram cantores preparados na *Schola Cantorum* romana que assumiu a sua forma definitiva durante o papado de Gregório, o Grande, que durou de 590 a 604. A sua história recua pela tradição ao pontificado de São Silvestre, entre 314 e 335, mas sem dúvida existia e foi aparentemente reorganizada durante o pontificado de Santo Hilário, de 461 a 468. Após a destruição da Abadia de São Benedito de Monte Cassino, a comunidade beneditina fugiu para Roma em 580 e inaugurou seminários próximos à Igreja de São João Latrão. Tendo reformado e codificado o canto cristão, Gregório, o Grande, confiou-lhes a administração da *Schola Cantorum*, e o dever dos beneditinos era manter e ensinar o canto autêntico como Gregório o estabelecera. A *Schola Cantorum* forneceu tutores a toda a Europa, cujo dever era cuidar não só de manter o elevado padrão da execução, mas também assegurar que só fosse cantado o canto reformado e não as músicas tradicionais locais ou variantes da nova música. A autenticidade longe de Roma, porém, durava enquanto permaneciam claras na memória as lições obtidas em Roma, pois a vagueza das notações mediante neumas significava que a música não podia ser escrita com suficiente clareza para ser mantida com rigor, e a música memorizada é freqüentemente modificada pelos gostos e pelas tradições de cantores individuais.

Era tal o prestígio do coro romano e da *Schola Cantorum* de onde ele era recrutado que em 650 o abade Benedito de Wearmouth mandou buscar em Roma um cantor que "ensinasse durante um ano em seu mosteiro o sistema de canto tal como praticado na Catedral de São Pedro em Roma". Menos de um século depois, no Concílio de Cloveshoe, a Igreja na Inglaterra tornou compulsório o uso do canto romano em todo o país.

Evidentemente, encarregado do dever de manter a pureza absoluta do cantochão romano, o coro papal tornou-se o mais conservador dos organismos para o qual por muito tempo toda inovação era anátema. No entanto, primeiro os mosteiros e depois as catedrais, criaram a organização que tornou inevitável novos fatos. Os mosteiros eram, desde o início, centros educacionais. Tinham o dever de ensinar aos seus recrutas, muitos

dos quais eram meninos de voz vigorosa e que deviam cantar nas missas e ofícios diários. A complicada música dos tropos estendia-se muitas vezes além da gama que impossibilitava cantar em uníssono a oitava com os homens, de modo que os meninos cujas vozes não podiam atingir as notas mais altas ou mais baixas eram levados quase ao acaso a uma tonalidade harmônica — ao acaso porque as notas fora da gama de certos cantores não eram necessariamente parte de qualquer cadência a que certo grau de harmonização seja lógica aos nossos ouvidos. Mas parece ter sido o efeito arbitrário de coros vocais mistos de meninos e adultos forçados a executar a complicada música o que criou o desejo de harmonia que veio a dar no órgão, *faux bourdon* e outras formas primitivas de harmonia.

O enriquecimento da música litúrgica nos mosteiros difundiu-se às catedrais e igrejas colegiais, a muitas das quais se juntaram escolas de canto por considerável tempo. Fundou-se uma escola de canto para atender à Basílica de York em 627; a Escola da Catedral de Salzburg data de 774. O cristianismo chegou tardiamente à Alemanha setentrional, mas o mosteiro da Igreja de São Miguel em Lüneburg foi fundado em 995. A Catedral de Lübeck foi fundada em 1270 com sua escola de canto; a principal igreja de Darmstadt, a de Santa Maria, com a sua escola, em 1369. Anexaram-se escolas de vários tipos a igrejas semelhantes, como a foram às igrejas colegiais agostinianas, como a de Santo Tomás em Leipzig (instituição de notável consequência para a história da música, fundada em 1212) e à igreja que no século XIX veio a ser a Catedral de Manchester. Essas escolas viram-se no dever de ensinar. Isso por sua vez implicava o ensino da música, pois em 1003 a *Patrologia Latina* declarava que "em toda escola deve haver meninos para cantar, e eles devem ser separados e educados na escola de canto".

A escola de canto existia para preparar meninos em música antes de examinar até que ponto e de que modo dar-lhes educação geral. A *Thomaschule* de Leipzig dava ensino a meninos pobres dotados de boas vozes que pudessem ser instruídos para participar da música litúrgica. Os meninos dessa escola cooperavam nos funerais e nas procissões para levantamento de verbas na cidade; eram pensionistas e os seus prédios de moradia começaram em 1254, embora suas salas de aula continuassem a ser nos edifícios da catedral. À medida que Leipzig crescia, a *Thomasschule* via-se forçada a desempenhar dupla função: escola de canto para meninos pobres, que continuavam internos, e escola elementar para os filhos dos comerciantes da cidade, que eram externos.

Desse modo, em fins do século X o preparo musical de meninos converteu-se numa necessidade litúrgica e as escolas de canto tornaram-se uma forma de educação que era em geral o primeiro passo para o eventual preparo ao sacerdócio. Quando a Catedral e o Convento de Norwich foram criados em fins do século XI, o primeiro bispo da Sé, Hubert de Losinga,

escreveu ordenações determinando o lugar e o comportamento dos meninos no claustro. A música dos compositores da Igreja de Notre Dame pressupõe a presença de vozes vigorosas no coro, assim como o livro coral de Worcester e os livros corais de várias catedrais espanholas. Escolas anexas às catedrais existiram por toda a Áustria — em Passau, Steyr e Linz, por exemplo — no século XIII, e onde não atuavam juntamente com escolas de canto já existentes proporcionavam o núcleo para a formação de uma.

O ensino de música era ainda em sua quase totalidade, um ensino decorado; havia já aperfeiçoamento na notação musical, realizado por Hucbaldo, Guido d'Arezzo e Notker Balbulus, o que permitia grafar rigorosamente o cantochão em papel, mas os livros eram ainda caros e raros, de modo que o livro do coro era o mais das vezes um livro de referência para o chantre que preparava o coro; a iconografia dos coros medievais mostra os cantores aglomerados em torno de uma estante sustentando um gigantesco livro de coro para o qual o dirigente aponta, aparentemente levando as suas forças através de uma obra nota por nota.

Em maioria, as escolas de canto continuaram pequenas instituições especializadas onde pouco mais além de música se ensinava. A organização e os métodos dessas escolas variavam pouquíssimo pela Europa. Um precentor encarregava-se da música litúrgica, e um chantre preparava os músicos; o chanceler da catedral, originariamente o diretor da escola, em geral designava um reitor ou diretor como chefe disciplinar e da organização. A princípio, os meninos moravam com os cônegos e os serviam como criados, à semelhança dos vigários adultos, mas a adoção mais ou menos universal do sistema colegial salvou-os disso e foram transferidos para seus próprios colégios ou pensionatos sob a direção do chantre. Durante toda a Idade Média a educação extramusical proporcionada a eles melhorou até atingir um ponto em que podiam matricular-se em universidades e frequentá-las.

Na Idade Média não havia intenção de criar o que um músico dos últimos 300 anos pudesse considerar um coro equilibrado. Exemplos da Inglaterra podem ser tomados como típicos de organizações corais de toda a Europa. York tinha, por estatuto, 36 cônegos e sete meninos; Wells tinha 54 cônegos e, às vezes, no máximo 12 meninos; havia 34 cônegos em Exeter, e os estatutos de 1337 exigiam 12 meninos. Lichfield, com 21 cônegos, tinha 12 meninos; mesmo sob Colet, em fins do século XV, a Catedral de São Paulo, com 30 vigários coristas, tinha apenas oito meninos na escola de canto, distintos da escola elementar de Colet. A função primordial do coro era cantar o cantochão; como a presença de cantores preparados estimulava os compositores a criar mais obras polifônicas para festivais e serviços especiais, a ocasional música polifônica era dada a pequenos grupos escolhidos de cantores com talvez apenas uma voz para cada parte.

Em fins do século XII, o acompanhamento instrumental tornou-se mais ou menos costumeiro, como o mostram as obras dos compositores de

Notre Dame como Pérotin e seu predecessor Léonin. Os órgãos vinham-se tornando cada vez mais comuns nos últimos 200 anos. O “grande” órgão só paulatinamente veio a ser indispensável instrumento de igreja; embora ele já existisse, as suas atividades eram restritas em virtude do seu mecanismo rústico e rígido que tornava quase impraticável a execução de notas prolongadas. À medida que se aperfeiçoava, tornava-se mais adaptável, mas passaram-se 300 anos de dúbia existência até ficar suficientemente versátil para ser utilizado com frequência. Foram inventados instrumentos menores, os órgãos positivos e portáteis, que podiam ser tocados mais facilmente; não eram tão ruidosos e neles se podiam tocar músicas de andamento mais ligeiro. Até mesmo um órgão positivo podia ser levado sem dificuldade e despesa para qualquer parte de um edifício em que fosse útil; durante os séculos XIV e XV, o órgão tornou-se moda, ao que parece, em quase toda igreja, e o pequeno tamanho do instrumento levou a que fosse instalado em catedrais nos lugares onde pudesse ser útil: havia órgão na nave, no coro, um órgão de cada lado do coro, pois o canto litúrgico se tornava cada vez mais antifônico, e um órgão portátil para uso onde não pudesse ser instalado um órgão fixo. Em pouco tempo esses instrumentos passaram a ser partes frequentes do mobiliário das catedrais. Uma capelania, na qual os serviços deviam ser quase tão frequentes como os do coro, tinha de ter o seu próprio órgão; o aumento dos serviços devocionais extralitúrgicos tiraram a execução das galerias do coro, que se reservavam principalmente para os ofícios litúrgicos referentes aos cônegos do Capítulo. Assim, verificamos para um serviço não especificado na Catedral de Norwich em 1381, que tanto órgãos pequenos como grandes eram levados para a capelania; o custo da transferência era de 20 xelins, provavelmente 15 libras esterlinas atuais, o que mostra não serem tão pequenos nem tão portáteis aqueles órgãos, como os leitores podem ser levados a crer.

A introdução do órgão na música litúrgica não pode ser rigorosamente datada mediante um documento musical — isto é, prova obtida de distintas referências sobreviventes quanto à função precisa do órgão nos serviços — até muito tempo depois dos registros da sua existência. O fato de sabermos quando começaram a ser introduzidos nas catedrais e igrejas grandes nada implica de definitivo sobre como eram usados ou quanto aos locais em que eram tocados, e nenhuma informação desse tipo parece existir antes do século XIV. Em 1365, o Cabido da Catedral de Santo Estêvão, em Viena, instituiu que, em todos os grandes festejos, tanto a missa como o ofício fossem cantados, com acompanhamento de órgão, pelos professores e estudantes da Universidade. Em 1384, o margrave Guilherme da Saxônia ordenou que as missas votivas regulares de Nossa Senhora fossem cantadas em Leipzig com acompanhamento de órgão. Por essa mesma época os livros do serviço começaram a incluir instruções sobre o uso do órgão; havia canto *cum organis modulis*, o *cantare organice*, e exigências de

que *organa dulcia sunt resonanda e para melliflua organa*.

O órgão esteve associado com o culto por muito tempo, mas o uso de outros instrumentos no culto, do século XII em diante, assinalou o início de uma grande revolução na música eclesiástica. Nos seus inícios, a Igreja ocidental havia proibido instrumentos musicais por estarem associados com o culto pagão e a frouxa moralidade da vida social fora da Igreja primitiva. “Usamos um só instrumento”, declarava são Clemente de Alexandria, “isto é, a palavra de paz com que cultuamos Deus; não precisamos mais do antigo saltério, trompeta, e tambor com trompeta”. São João Crisóstomo dizia: “Davi cantava antigamente em salmos e hoje cantamos com ele; tocava uma lira com cordas sem vida, mas não precisamos de lira; nossas línguas são cordas vivas, com diferente tom — o de uma piedade mais autêntica”. São Jerônimo, mais extremado, esperava que nenhuma menina cristã educada jamais viesse a saber o que era um alaúde ou uma harpa. A Igreja romana não era hostil apenas ao uso de instrumentos na igreja; era hostil a todo instrumento musical; procurava destruir toda a geração de artistas ambulantes que divertiam o público e tudo fez para impedir a música e dança seculares. Tentava impor um novo modo de vida a um mundo pagão e não podia poupar esforços para destruir o que restasse do passado.

Paladinos cristãos como Carlos Magno e Alfredo, o Grande, não foram de grande ajuda, pois Carlos Magno apreciava e colecionava antigas canções e lendas pagãs, enquanto a habilidade de Alfredo como harpista permitiu-lhe espionar os inimigos dinamarqueses antes da batalha de Edington em 878; como a Igreja havia proibido os cristãos de tocarem harpa, o disfarce do rei como músico ambulante foi convincente. Nada assustava o povo para demovê-lo do seu amor à música popular. As autoridades eclesiásticas queixavam-se interminavelmente de que camponeses, e até mesmo padres, cantavam “canções pecaminosas com um coro de mulheres dançando” ou “tocavam baladas e danças, canções pecaminosas e outras coisas do diabo”. Para piorar as coisas, o lugar e hora dessas festas profanas era o adro da igreja depois da missa dominical, porque era nesse lugar e hora que toda a comunidade se juntava sem trabalho a fazer. Fracassaram as reiteradas tentativas de impedir essas festas, e em muitos lugares essas festivas reuniões dominicais continuaram até a Reforma, apesar do terrível destino dos dançarinos de Kolbeck, uma aldeia perto de Colônia. A história surgiu por volta do século XI (é contada no inglês da época por Robert Manning of Bowne, em fins do século XIII, no poema *Handlyng Synne*) dos aldeões profanos de Kolbeck que dançavam no adro da igreja na noite de Natal. Ou viravam árvores e ficavam plantados no local por um ano, ou não podiam parar de dançar durante um ano, até que o arcebispo de Colônia retirou a maldição deles: há duas versões. Giraldus Cambrensis conta a triste história do padre de Worcestershire que foi mantido acordado à noite

pelos aldeões cantando e dançando no adro de sua igreja; a canção predileta deles tinha o refrão *Swete Lamman dhinore* [“Amada, tenha pena de mim”]. Na manhã seguinte, estava tão cansado que não pôde concentrar-se nos deveres, e em vez de se dirigir à congregação e dizer *Dominus vobiscum*, disse *Swete Lamman dhinore*, e houve um terrível escândalo.

Ao ver de outros cristãos, a música mundana podia ser santificada. Foi uma visão do próprio Cristo que ensinou Caedmon a cantar as histórias do Velho Testamento e dos Evangelhos em melodias francamente populares, enquanto santo Adelmo (c. 640-709), que era bispo de Sherborne, ao que parece atraía congregações tocando harpa, tendo descoberto que o seu rebanho só ouvia sermões se fossem prefaciados com música. A Igreja céltica, na Irlanda, Gales e Inglaterra, não fez objeção alguma à introdução de música mundana nos serviços. Do mesmo modo, as regiões das margens orientais do território romano não partilhavam da extrema antipatia puritana pela música, mas quando a autoridade papalina passou a se exercer por toda a Igreja ocidental — obteve o domínio da Igreja inglesa no Sínodo de Whitby em 664 — a mesma rejeição puritana da música atingiu os cristãos em toda a parte.

Mesmo professores tão atraentemente liberais sob varios aspectos como Alcuíno (735-804), que partiu de York para ensinar na corte de Carlos Magno e cujos escritos são líricos, eloquentes e vergilianos tanto em estilo como em temática, nenhum valor podiam perceber em qualquer música que não fosse de igreja; numa de suas cartas, escrita em 791, dizia a um amigo que admitir jograis e dançarinos em sua casa seria como “admitir uma multidão de espíritos malignos”. A oposição do elemento puritano na Igreja prosseguiu por toda a Idade Média, mesmo depois de aceita a música instrumental na igreja. John Cotton, escrevendo pouco antes de 1100, diz que “só a melodiosa música das vozes pode ser chamada de música” e investe sarcástico contra “idiotas ignorantes o bastante para acreditarem que qualquer som pode ser chamado de música”; nem todos os escritores subseqüentes aceitavam o enriquecimento da música de igreja com entusiasmo ou equanimidade.

Apesar disso, pinturas, gravuras e talhas começam a mostrar o que acontecia com a música religiosa. Vêem-se os coros de anjos acompanhados de vários tipos de harpas, rabecas, violas, violinos, flautas, saltérios, dulcimeres, organistro (relejo de teclas*), *shawms*, trompas, trompetes, trombones, como se os instrumentos do decreto de Nabucodonosor ordenando o culto ao seu ídolo de ouro tivessem sido acrescentados à lista mais santa

* Os organistros mais antigos não tinham teclas. Eram uma espécie de viele, de três cordas, vibradas mediante uma roda a manivela.

dos instrumentos mencionados no Salmo 150.* O rei David no seu trono, o coro de anjos adorando o Cordeiro do Apocalipse e anjos em adoração à Santa Virgem, todos, na iconografia medieval, usam instrumentos como se o Céu os considerasse totalmente aceitáveis.

A Idade Média não tinha noção alguma de um conjunto instrumental equilibrado. A idéia de um coro equilibrado parece ter ocorrido nas obras dos compositores de São Marcial e os de Compostela na Espanha, em princípios do século XI. Mas os instrumentos utilizados nessa música, e o que precisamente eles tocavam, dependiam menos do desejo do compositor de criar certas qualidades de som do que das condições locais e dos instrumentos disponíveis. Levou muito tempo para que houvesse certo tipo de unanimidade. Só no século XIV os estatutos da Catedral de Canterbury estabeleceram um grupo de instrumentistas que deviam tocar trombetas e saquebutes nos serviços. Manuscritos das “Óperas litúrgicas”, datados de depois do século X, mencionam não apenas o uso do órgão, mas também de harpas, címbalos e outros instrumentos solistas, aparentemente tomando por evidente que os músicos usuários do manuscrito tinham alguns princípios tradicionais regendo o emprego dos instrumentos. O Tropista de Winchester, que data de 980, aproximadamente, dá uma versão muito primitiva das mais famosas dessas belíssimas obras com uma limitadíssima notação musical para representar o canto, mas praticamente nenhuma norma ou marcação cênica. O *Regularis concordia*, documento de mais ou menos a mesma data, descreve a execução em pormenor, coloca-a no final do *Laudamus* (epílogo dos serviços litúrgicos matinais) e termina a peça com o cântico do *Te Deum* (que é a conclusão litúrgica do *Laudamus*) por atores, coro e congregação acompanhados de címbalos.

Assim, entre os séculos XII e XIV, os mosteiros, catedrais e igrejas maiores tinham uma considerável e variada vida musical; o coro, com preponderância de homens adultos, cantava a missa e os serviços diários com o seu grupo de especialistas instruídos para cantar o que fosse exigido em estilo polifônico “figural”; havia um grupo de instrumentistas, um organista e outros não especificados, para acompanhar de qualquer maneira a música figural.

Naturalmente se viam envolvidos em permanente luta quanto à natureza da música religiosa: até que ponto devia ser simplesmente um veículo para o texto, dotando-o de certa solene dignidade, e até que ponto podia legitimamente comunicar a devoção pessoal, alegria ou lamentação do indivíduo? Que lugar tem o sentimento religioso subjetivo dentro do que

* Os instrumentos mencionados no Salmo 150 são: trombeta, saltério, harpa, adufo (e danças), instrumentos de corda, flautas, címbalos. (N. do T.)

é essencialmente o ato de culto da igreja em si? As celeumas sempre ouvidas sobre música religiosa são realmente quanto a isso, embora sempre expressas em termos de qualidade ou inovação, compatibilidade ou não de estilos particulares para emprego na liturgia. O argumento recua à elaboração da música religiosa pelos melismas magníficos dos floreios, com a sua exigência de cantores preparados e conseqüente silêncio da congregação. Entre os anos 1000 e 1200 mais ou menos, o argumento aplicou-se a condenar o novo estilo inventado pelos compositores da Notre Dame em Paris, e introduzido na Igreja de São Marcial próxima a Limoges, e no Mosteiro de Santiago de Compostela.

A polifonia parece ter sido uma arte norte-européia e o seu desenvolvimento em Compostela deve ter sido uma espécie de esporte. A mais antiga coletânea de obras de Compostela, o *Codex Calixtinus*, é um volume de aparência muito moderna para o século XII, utilizando uma notação do cantochão em quatro linhas antes do seu uso universal; mas a grande maioria das obras que ele contém consiste em cantochão, e a mais famosa das obras polifônicas dele, o *Congaudeant catholici*, é atribuída a “Mestre Alberto de Paris”. Manuscritos ingleses da época contém obras importadas da França que serviam como modelos para os compositores ingleses, mas a música polifônica só apareceu mais tarde na Itália e na Alemanha.

A importância do desenvolvimento da Notre Dame pode ser avaliada pelo fato de que os seus dois líderes, Léonin e Pérotin, foram os primeiros compositores a saírem do anonimato, que era o destino natural do músico medieval, e mesmo assim conhecidos da posteridade por apelidos; cada nome é um diminutivo, “Leãozinho” e “Pedrinho”. Léonin atuou entre 1150 e 1180, e Pérotin provavelmente continuou a sua obra, ao que parece depois de começar como um dos integrantes do coro de meninos de Léonin, até cerca de 1230. Ambos trabalharam no que era então uma nova catedral, pois o edifício do coro da Notre Dame só foi concluído em 1183. Pouco se sabe sobre ambos, mas parece que Pérotin era subchante, ou primeiro baixo, do coro da catedral.

A súbita atividade revolucionária dos músicos na França e Espanha durante o século XII é apenas parte de um desenvolvimento muito maior da vida intelectual européia. O comércio e a organização municipal mostram a influência das novas idéias e os modos progressistas de pensar; o peso e a solidez do estilo arquitetural conhecido na Bretanha como normando ocasionou maior riqueza e requinte do gótico; floresciam a literatura e as artes fora da igreja; foram lançadas as pedras angulares da filosofia escolástica, não apenas por Pedro Abelardo, cujas idéias revolucionárias tanto quanto sua vida tragicamente escandalosa foram causa de sua perseguição pelos tradicionalistas, mas pelos filósofos europeus muito mais ousados na especulação que os mestres subseqüentes da escola. As universidades foram fundadas atendendo ao novo desejo de conhecimento, e

por sua existência estimulavam o pensamento especulativo e novas idéias, não só em teologia e filosofia, mas também em música, que era parte do currículo normal da universidade em virtude de sua aliança com a teologia, como assunto prático, e com a filosofia, como ilustração matemática de idéias filosóficas.

De muitos modos o surgimento das cidades teve tanto efeito quanto o novo prestígio da música e estudo acadêmico da sua teoria. Nas cidades a música tornou-se uma necessidade social e cerimonial com a formação das bandas citadinas de guardas, *Stadt Pfeifer* e *Pifferi* que tornaram a música instrumental mais popular e respeitável. Ao mesmo tempo, os cidadãos abastados davam mais dinheiro à Igreja para possibilitar as coisas.

Inevitavelmente, o tipo de música ouvido fora da Igreja começou a influir na música ouvida dentro dela. A introdução de instrumentos no culto levou o compositor religioso às técnicas empregadas na música secular, assim como os ritmos e estilos melódicos da música secular parece terem influído nele; como pouco resta da música secular dos séculos XII e XIII, apenas conjecturamos ao sugerir que os ritmos dançáveis e os idiomas melódicos dos compositores de Limoges e Notre Dame introduziram tanto falas como os instrumentos do mundo secular na Igreja; mas é impossível acreditar que o novo estilo saltasse plenamente desenvolvido para a liturgia.

Possivelmente *Sumer is icumen in*, a Rota de Reading, projete alguma luz sobre a questão das influências populares nos primeiros dias da polifonia religiosa. A complexidade contrapontual de um cânon a quatro vozes sobre um baixo de apoio contínuo não era simplesmente a música de uma canção ligeira, mas hino cristão, o *Perspice christicola*, cantado na Abadia. Manfred Bukofzer situou a obra entre 1280 e 1310. Orientações em latim, anexas ao texto religioso, explicam como a semibreve deve ser cantada, sugerindo que os cantores do Convento de Reading não estavam familiarizados com um contraponto tão altamente desenvolvido. Mas o contraponto naquele grau de aperfeiçoamento não podia surgir plenamente evoluído sem ter um lugar de origem; parece que fora do Convento de Reading essas proezas técnicas não eram incomuns e que algumas pessoas tinham acesso a elas, e o ágil ritmo 12 por oito da canção não está tão longe das vivazes partes superiores escritas em São Marcial e Notre Dame.

// A primeira mudança no sentido da liberdade na música religiosa deu-se mediante o *Conductus*, que tinha um texto metrificado e era, como o seu título declara, música processional, influente por exigir música em notação compassada e vozes movendo-se juntas homofonicamente, e através das *Clausula*, nas quais um texto em prosa era musicado de modo cantochânico para tenor e duas ou três mais vozes que se moviam, não homofonicamente no mesmo ritmo, mas polifônica e livremente contra ela. Uma *Clausula* era parte integrante da liturgia, mas o *Conductus* e o seu sucessor,

o moteto, eram acréscimos ao texto do ritual e podiam por isso ser tratados com maior liberdade pelo compositor. O moteto, que se tornou a mais influente das formas musicais primitivas, aparentemente introduziu-se na missa como acréscimo musical que se seguia ao Gradual. O Gradual era cantado, como o cantochão sempre fora, por todo o corpo de cantores, ao passo que o moteto era função de qualquer grupo de cantores preparados para executar a polifonia.

Naturalmente, o moteto tirou vantagem das liberdades implícitas em ser uma intromissão emocional extralitúrgica e devocional no serviço. Não raro tinha um texto, ou pelo menos se referia a ele, usado na liturgia em outros contextos, de modo que tinha também um cantochão em seu teor como em sua base musical, mas evoluiu numa variedade de aspectos estranhos e objetáveis para os tradicionalistas. Ele admitia acompanhamento instrumental e juntava diferentes textos nas diversas vozes; havia motetos nos quais quatro ou cinco notas de uma melodia cantochânica eram tudo de que o compositor precisava; era, em outras palavras, a mais fecunda e influente das formas que a Igreja medieval desenvolvera, e os desafios que oferecia levaram a considerável evolução da técnica. Essa razão pela qual em pouco tempo se transferiu das salas de banquete da aristocracia e veio a se tornar uma forma secular e religiosa — não raro parecendo uma canção para solo vocal com as suas demais partes polifônicas destinadas a instrumentos.

Isso não isentava o compositor do contato com as palavras essenciais da liturgia. Só era permitido ao compositor glorificar o serviço mediante acréscimos aos seus textos. Os tropos davam oportunidade ao escritor das *Clausulae* mas o prendiam de antemão a uma melodia cantochânica e ao texto que cresceu nela, de modo que, com o tempo, o *Conductus* e o moteto mais livres foram mais promissores na evolução musical.

Embora o trabalho dos compositores fosse extralitúrgico, expunham-se aos invariáveis argumentos sobre o uso de música excessivamente complicada no culto. Quando o canto da missa e dos ofícios, relativamente cedo em sua história, ficou tão complicado que só cantores treinados podiam executá-los bem, as autoridades mais severas protestaram, alegando que a magnificência da música desviava a atenção das palavras do ritual, e observavam também que os movimentos, gestos e expressões faciais dos cantores ao cantarem música difícil eram, por sua vez, pouco edificantes e perturbadores da atenção. A vitória da música sobre os seus detratores mostra-se pelo simples fato de que o refinamento do canto tornou-se costumeiro por toda a Europa. Quando os estilos musicais mais revolucionários irromperam na música religiosa nos séculos XI e XII, igualando pelo som o vigor e inconventionalidade dos edifícios nos quais ela era cantada e a riqueza da decoração visual que eles admitiam, o espírito reacionário exprimiu-se vigorosamente.

A situação é difícil de esclarecer; enquanto a música harmoniosa, rítmica, compassada, e o acompanhamento instrumental se tornavam cada vez mais comuns, mesmo uma ordem religiosa tão severa como os cistercienses – descendente dos beneditinos e criada como protesto contra o que são Bernardo, seu criador, achava ser conforto e luxo da antiga ordem – observava em 1217 que em algumas de suas casas os monges estavam cantando música a várias vozes, e no século XIV permitia construção de órgãos em suas igrejas. Entretanto, já em 1526, o superior da Ordem na Inglaterra insistia em que a abadia em Thame parasse de cantar música polifônica. Nenhum edito do tipo mais tarde em vigor controlou a música cantada durante a liturgia; não, talvez, que as autoridades estivessem dispostas a tolerar qualquer coisa, mas porque a gama e variedade de práticas em uso nunca foram de todo apreciadas por quem pudesse achar necessário o controle. Portanto, enquanto vários fatos ocorriam, Aeldred, que era abade de Rivaulx em meados do século XII, protestou contra a música religiosa requintada em termos que encantaram o puritano William Prynne, que 500 anos depois os traduziu em vigoroso, robusto e admirável inglês de panfletista puritano:

Para que tem a igreja tantos órgãos e instrumentos musicais? Para que fim, pergunto, esse terrível soprar de foles, exprimindo mais os estrondos do trovão que a suavidade da voz? Para que servem a contração e inflexão da voz (...). Enquanto isso, o povo conivente, tremendo e espantado, admira o som do órgão, o ruído dos címbalos e instrumentos musicais, a harmonia de gaitas e trombetas.¹

John of Salisbury, erudito de reputação internacional no século XII, era também vigoroso em sua oposição às “enervantes execuções feitas com todos os artifícios da arte. Pode-se pensar em canto de sereias, mas não de homens, e fica-se espantado ante a facilidade dos cantores, de fato, incomparável com a do rouxinol, a do papagaio, com qualquer coisa existente de mais notável nesse tipo. (...) Em tudo isso, as notas altas ou mesmo as superiores da escala misturam-se de tal modo com as baixas e mais graves que os ouvidos ficam quase privados do seu poder de distinguir”.² John de Muris, cônego de Paris e mestre da Sorbonne, falecido em 1370, era ainda mais ardoroso ao denunciar os excessos 200 anos depois, protestando com aparentemente excessiva violência contra o escândalo do que ele chamava, na terminologia da época, música “colorida”:

¹ Citado em H. Davey. *History of English Music*. 1921, 2ª ed.

² Citado em H.E. Wooldridge. *Oxford History of Music*. V. I.

*O Magnus abuses! Magna ruditas! Nam inducere cum deberent delectationem adducunt tristitiam (. . .) Mihi non congruis, mihi adversaris, scandalum tu mihi es; utinam taceres; sed deliras et discordus.*³

Apesar de tudo isso, a intromissão de música estranha ao canto-chão no tratamento das próprias palavras litúrgicas, diferentemente de acréscimos extralitúrgicos ao texto do ritual, não parece ter seguido qualquer norma estrita e não foi automaticamente sujeita a censuras pelas autoridades. Os queixosos cujas palavras foram utilizadas para representar a atitude conservadora não eram, afinal, autoridades musicais ou administrativas; exprimiam apenas objeção de ordem pessoal, embora influente, de religiosos, a algo de novo que achavam ser uma degradação do real propósito do culto. Em muitos lugares a música polifônica, como o moteto, insinuou-se no serviço entre as seções da liturgia, porém as grandes obras dos compositores da Notre Dame eram não só litúrgicas, mas aparentemente recomendadas por autoridades eclesiásticas. O *Liber organi*, através do qual conhecemos a obra deles, contém seqüências de textos litúrgicos para a missa e os ofícios. Podemos historiar a origem de algumas delas. O bispo Eude de Sully, em 1198, divulgou um edito a pedido do papa, instituindo a comemoração da Festa da Circuncisão em 1º de janeiro, em lugar da duvidosa comemoração dos estudantes, a “Festa do Jumento”, que antes ocupava o dia, e esse edito menciona especificamente a música que seria cantada:

O responsório e *Benedicamus* [nas Vésperas] podem ser cantados como um *triplum*, um *quadruplum*, ou em órgão (...). O terceiro e sexto responsórios [nas Matinas] serão cantados em órgão, em *triplum* ou em *quadruplum* (...). O responsório e *Aleluia* [na missa] serão cantados em *triplum*, em *quadruplum* ou em órgão.

Triplum e *quadruplum* significam música a três ou quatro vozes, a ser cantada, no caso, como o órgão, para textos especificamente litúrgicos. O trecho sugere que o enorme *quadruplum Viderunt* de Pérotin foi escrito – pois o texto é apropriado para as festas natalinas – para a comemoração da Festa da Circuncisão na Notre Dame. Um ano depois o bispo divulgou outro edito ordenando que, “na missa, o responsório e a *Aleluia* sejam cantados em *triplum*, em *quadruplum* ou como órgão”. Pode ser que outra obra-prima de Pérotin, o *quadruplum Sederunt principes* (o texto é o do intróito da missa do dia de santo Estêvão) foi composto para 26 de dezembro de 1199, atendendo aos desejos do bispo Eude de Sully.

³ Citado em Ernst Tittel. *Oesterreichische Kirchenmusik*. Verlag Herder, Viena, 1961.

Mas à parte essas irrupções ocasionais da música na própria liturgia, o costume geral em muitos lugares parece ter sido que todo texto litúrgico fosse cantado no cantochão tradicional e que as peças polifônicas se insinuassem no ritual, como aconteceu com o moteto, ou se juntassem às devoções extralitúrgicas que se tornavam cada vez mais populares no decorrer da Idade Média. Prestava-se grande devoção extralitúrgica à Virgem Maria; a sua missa era cantada diariamente além da missa própria do dia, e cantavam-se hinos ou uma antífona em seu louvor todas as tardes diante da imagem dela. Essas práticas extralitúrgicas davam ao músico liberdade maior que a concedida para o culto diário, e é bem provável que as obras em louvor da Virgem, que superam em número qualquer outra obra religiosa sobrevivente da alta Idade Média, se devam não apenas à devoção pessoal do compositor, mas também ao fato de que o culto da Virgem Maria lhe permitisse maior liberdade de ação do que em outra circunstância. Assim, o novo estilo de música paulatinamente se apossou de palavras que outrora haviam sido sacrossantas.

Na verdade, porém, o *Liber organi* de Léonin e Pérotin, que inclui muita música sabidamente de outros autores, contém música para o "Próprio" da missa, textos para os quais, pertencentes a ocasiões específicas, variam de dia a dia, e que os editos do bispo Eude davam ao compositor liberdade para elaborar. Quem ouvisse uma missa de Victoria, Palestrina ou qualquer de seus sucessores, ouvia música para o "Ordinário" invariável do ritual, e não as inserções variáveis que dependiam do dia real da comemoração. A seqüência do "Ordinário", as partes da missa tradicionalmente cantadas pela congregação, e a primeira missa a que podemos atribuir nome do compositor — a de Machaut — foi provavelmente composta para a coroação do rei francês Carlos V em Reims, em 1364. A solenidade e pompa da ocasião explicam e escusam a sua audácia revolucionária; porém, mais de um século antes, as palavras do texto litúrgico já haviam começado a ser regularmente tratadas pelos compositores, não obstante os freqüentes ataques amargos à música religiosa "progressista".

Por sua vez, Guillaume de Machaut simboliza o início de uma mudança na posição dos músicos. Nascido em 1300 próximo a Reims, tomou ordens sagradas depois de estudar, provavelmente, em Paris. Pelo resto de sua vida não foi músico em coro de mosteiro ou catedral, mas funcionário público, como o seu contemporâneo mais jovem, Geoffrey Chaucer. Em 1323 passou ao serviço do rei da Boêmia, John de Luxemburgo, com quem viajou pela Lituânia e pela Itália e em várias campanhas assim como vivendo na corte em Praga. Subiu na carreira, sendo sucessivamente despenseiro, notário, ministro adjunto e ministro.

John de Luxemburgo foi morto na batalha de Crécy e Machaut continuou ao serviço de sua filha Boune, esposa de Jean, duque de Normandia, que depois assumiu o trono da França. Com a morte de Boune três anos

depois, Machaut seguiu para a corte do rei de Navarra até que as tensas relações entre Navarra e a França o persuadiram de que seria prudente voltar ao seu país natal. Tornou-se funcionário da corte francesa e passou depois ao serviço do duque de Berry, até que se aposentou e obteve um canonicato na Catedral de Reims.

Machaut, portanto, escreveu música não para um coro no qual cantasse ou que ensaiasse, mas para patrões aristocratas; não era músico especialista, mas compositor de música religiosa e secular de vários estilos, adaptando o moteto a palavras seculares com um solo vocal acompanhado, ao que parece, de instrumentos que assumiam o lugar de vozes mais graves. Também compôs canções de todos os gêneros trovadorescos. Suas obras eram cantadas onde quer que ele viajasse com os seus patrões reais, e conservam-se em 32 manuscritos datados durante a sua carreira, algumas delas aparentemente escritas sob a sua supervisão e todas provavelmente feitas para agradar os monarcas e nobres com quem ele estivera em contato. Ele foi, por assim dizer, o primeiro compositor com a incumbência de estar sempre à disposição e escrever qualquer música, religiosa ou secular, exigida para todas as ocasiões.

Existem registros escritos do século XIV que esclarecem as condições sob as quais os músicos de igreja trabalhavam e quanto aos seus deveres. Em Viena, por exemplo, os regulamentos da Catedral de Santo Estêvão, em 1365, estipulavam que tanto o ofício diário como o votivo de Nossa Senhora fossem cantados todo dia, mas nada fixavam quanto ao tipo de música a ser utilizado. O regente do coro de uma catedral, sempre um dos vigários, tinha deveres estritamente determinados que nos permitem saber como era a vida musical da instituição que os empregava; por outro lado, a noção de um coro medieval de meninos é dada pela *Lenda da priorisa* de Chaucer:

*A litel scole of Cristen folk ther stood
Doun at the further ende, in which there were
Children and heep, ycomen of Cristen blood,
That lerned in that scole year by year
Swich maner doctrine as men used there,
This is to seyn, to singen and to rede,
As smale childeren doon in hir childhede.*

*Among thise children was a widwes sonne,
A litel clergeon, seven yeers of age,
That day by day to scole as was his wone
And eek also, wher-as he saugh th' image
of Cristes moder, hadde he in usage
As him was taught, to knele adoun and seye
His Ave Marie as he goth by the way.*

*Thus had this widwe hir litel sone ythought
Our blissful lady, Cristes moder dere
To worshipe ay, and he forgat it naught,
For sely child wol alday sone lere;
But ay, when I remembre on this matere,
Saint Nicholas stant ever in my precence,
For he so young to Crist did revenge.*

*This litel child, his litel book lerninge,
As he sat in the scole at his prymer,
He Alma redemptoris herde sings,
As children learned hir antiphoner
And, as he droste, he drough him ner and ner,
And herkened ay the wordes and the note,
Til he the first vers coude all by rote.**

Num lugar remoto da Ásia havia uma escolinha cristã aonde compareciam rapazes de sangue cristão, para aprender, ano após ano, a ler e a cantar, que é em geral o que se ensina às crianças.

Entre os alunos havia um de sete anos, filho de uma viúva, o qual freqüentava assiduamente a escola e tinha por costume ajoelhar-se e rezar uma Ave-Maria sempre que via a imagem da mãe de Cristo, estivesse onde estivesse.

Porque assim havia ensinado a viúva a seu filho, dizendo-lhe que devia honrar em qualquer ocasião a bem-aventurada mãe de Cristo. E ele nunca se esquecia da lição, porque o bom filho aprende logo. E agora que conto esta história, lembro-me de são Nicolau, que, ainda muito jovem, adorava a Cristo.

Aquele menino, enquanto estudava em seu silabário, ouvira os mais velhos cantarem o *Alma Redemptoris*, ao recitarem as antifonas, e, aproximando-se deles, aprendera as palavras e a melodia do hino, até saber de cor todo o versículo.

O "litel clergeon" de Chaucer não sabia o bastante para ser admitido no coro; isso aconteceria um ano e pouco mais tarde, caso ele não fosse a vítima escolhida num homicídio ritual. A lenda, evidentemente, decorre de uma senhora sentimental votada à castidade e apreciadora das coisas que os seus votos lhe vedavam, de modo que o "litel clergeon" é um anjo disfarçado. Musicalmente interessante é que, na virada do século XIV, a música conhecida da criança é dedicada a Nossa Senhora; seria interessante saber se os meninos, ao aprenderem o seu antifonário, cantavam o *Alma redemptoris Mater* em canto-chão ou numa seqüência polifônica posterior e mais complicada.

A *Schottenschule* em Viena, sede de uma comunidade de monges escoceses da Irmandade de São Tiago, estipulou em seus estatutos de 1310 que "os meninos devam normalmente tomar parte no canto sacerdotal", que é o canto do Ofício diário, e que além de música devem aprender gramática, retórica e dialética. Na Catedral de Santo Estêvão, 24 meninos

deviam cantar diariamente a Missa Solene, e os estatutos de 1363 determinam que nos Festivais eles cantem as Vésperas e a Missa Solene com o órgão. No Tirol, os regulamentos designavam um *Scholasticus* para supervisionar os estudos gerais dos meninos e cuidar deles fora da escola, enquanto o *Chorallehrer* e o Chantre deviam ensinar-lhes canto coral e o cântico de salmos e lições. A educação em outros assuntos além de música era em geral considerada bastante importante em toda a parte, de modo que se garantisse a nomeação de um mestre para a sua supervisão; todavia, o mestre dos meninos na maioria das catedrais não era apenas o músico que lhes ensinava o seu trabalho, mas também a autoridade responsável pela sua disciplina e pelo comportamento geral, ficando no lugar dos pais. Não surpreende que, desde os inícios da educação em catedrais e escolas de canto até hoje, muitos coristas aproveitem a sua abrangente educação musical para fazer carreira na arte.

Havia uma aliança quase imediata entre as universidades e a Igreja, o que significava também entre a música das catedrais e as igrejas maiores e capelas do rei e dos nobres, e o ensino era o mesmo em todas essas instituições. Afinal, a música era um importante ramo prático da matemática, segundo o modo de ver medieval. Em Paris, muitos dos docentes eram músicos influentes na Notre Dame, e muitos dos cantores e professores dos meninos coristas eram ou docentes ou estudantes da universidade. Por sua vez, a escola coral atuava como escola preparatória para a universidade, regularmente mandando os ex-coristas de má voz para o estudo universitário e dotando grande número deles com bolsas de estudos. Sem dúvida, a Universidade de Paris proporcionava à Europa um modelo inestimável, de modo que, quando fundada a Universidade de Praga em 1348, importou o sistema parisiense totalmente e em pormenor.

Na Inglaterra, o desenvolvimento do sistema colegiado em Oxford e Cambridge, no século XIV, teve um efeito imediatamente mais prático nos estilos musicais. As faculdades eram casas religiosas que, como os mosteiros, diferiam muito do sistema normal de autoridade diocesana. Desde a fundação delas, cada uma era equipada com pessoal adulto e meninos necessários para o que veio a ser o modo normal de cantar a missa e os ofícios. Diferentemente dos mosteiros, não eram organismos de mentalidade conservadora destinados a manter a tradição — as mudanças no culto monacal tiveram muito mais resistência dos tradicionalistas do que nas catedrais e igrejas colegiadas —, mas a sua atmosfera de investigação intelectual converteu-os em centros naturais de desenvolvimento musical. O mesmo se aplica às grandes escolas não monacais e não episcopais, como a de Winchester, fundada por William de Wykeham, ou de Eton, fundada por Henrique VI.

As igrejas colegiadas e as capelas das faculdades de Oxford e Cambridge, como as capelas reais e aristocráticas, parece terem avançado a causa

da polifonia. A igreja colegiada de Ottery Santa Maria, cujos estatutos de fundação foram dados pelo bispo Grandison de Exeter em fins do século XIV, dá um exemplo; foi fundada com oito vigários, oito *Secundarii* dentre os quais deviam ser escolhidos os sucessores dos vigários e oito meninos coristas. O preceptor e o capelão da Capelania de Ottery Santa Maria deviam, por força dos estatutos, ensinar esses meninos suficientemente musicais a cantar *in cantu organico* (isto é, música polifônica) e a tocar órgão. A criação de um coro mais equilibrado é por sua vez indicação de uma evolução em estilo.

Do mesmo modo, os estatutos de 1340 do Queen's College, de Oxford, determinavam que metade dos estudantes deviam ser coristas; o New College foi fundado com 16 meninos coristas bem como o necessário número de adultos. Os 16 meninos do Magdalen College, em Oxford, deviam aprender "cantochoão e outros cantos". Tudo isso sugere que os fundadores dessas instituições estavam começando a perceber a necessidade de coros equilibrados em lugar de pequenos grupos de vozes mais altas como era a única exigência nos séculos XI e XII, quando os acréscimos polifônicos à música religiosa eram confiados a pequenos grupos de solistas. A medida que o novo estilo de canto coral se tornou mais familiar, primeiro as catedrais e depois os mosteiros começaram tacitamente a aceitá-lo e empregá-lo.

Podemos perceber a difusão do novo estilo através dos regulamentos para nomeação de regentes corais. Os estatutos da *Thomaskirche* em Leipzig, elaborados em 1450, definem a função do Chante, que tinha de ser pessoa de bons antecedentes e respeitabilidade, para exercer o controle sobre os meninos da *Thomasschule*, providenciar a música a ser cantada na igreja e preparar os meninos para cantá-la; por assim dizer, foi-se tornando a autoridade musical acima do preceptor simplesmente em virtude de seu conhecimento especializado. O compositor Richard Hygons, designado regente do coro na Catedral de Wells em 1479, foi escolhido entre os vigários do coral. Seus deveres consistiam em instruir os meninos em cantochoão, melodia e solfejo, bem como ensinar órgão a quem mostrasse suficiente habilidade musical. Tinha de cantar a missa votiva diária de Nossa Senhora na Capelania (dez dos vigários deviam formar o coro para esse fim) e nos dias e horas em que fosse determinado devia cantar a antífona de Nossa Senhora perante a imagem dela. O coro cantava as necessárias respostas à antífona e recebia uma paga especial por essa função extra. Hygons devia estar presente também para cantar no coro nas Matinas, Vésperas e Missa Solene nos domingos e dias de festa.

Alonso d'Alva, que se tornou *maestro di capilla* na Catedral de Sevilha em 1503, não apenas ensinava os meninos do coro como também recebia do capítulo uma ampla casa ao lado da catedral, na qual hospedava os meninos e recebia um pagamento extra para cuidar deles, sendo por

isso diretamente responsável pela sua educação. Martin de Rivafrecha, *maestro di capilla* na Catedral de Palencia de 1503 a 1521, tinha um ajudante dentre os coristas para cuidar do bem-estar dos meninos; ele mesmo tinha de prepará-los para cantar antífonas — metade do coro cantava em cantochoão e metade respondia em polifonia; devia ensinar os 20 meninos do coro a improvisar melodias sobre um *cantus firmus* de cantochoão, dirigir a música aos domingos, dias de festas e todos os dias em que houvesse procissão, administrar completamente os desempenhos musicais, escolher os necessários solistas, decidir quanto ao acompanhamento e manter a disciplina de todo o coro; para os fins musicais, todos os que tinham assento na galeria do coro, clérigos ou leigos, inclusive os cônegos membros do capítulo da catedral, estavam sob a sua autoridade e obrigados a obedecer às suas instruções.

O chante, que se tornava regente do coro, era sobretudo responsável pelo culto extralitúrgico, pelos hinos e cantos durante as procissões, pela música de serviços votivos e devoções, enquanto o preceptor continuava sendo a autoridade na execução musical da liturgia. O chante tornava-se, por assim dizer, o elemento de ligação musical entre o culto eclesiástico e congregacional. As estipulações quanto ao preceptor exigiam que ele atuasse como músico conservador, quer o percebesse ou não, ao passo que o contato cada vez maior e mais proveitoso do chante com o laicato e, através dele, com o mundo da música secular, não só lhe dava maior liberdade de ação como também incentivava as suas novas idéias e a sua investigação de novos estilos, o que exigia admissão cada vez maior de cantores especialistas no coro, não apenas de clérigos mas também de vigários leigos.

Dessa maneira, até a época da Reforma, coexistiram os vários tipos de música religiosa; muitas das igrejas que empregavam coros, provavelmente a ampla maioria, cantavam cantochoão na maior parte do ano e deixavam as elaborações musicais para os grandes festivais ou culto extralitúrgico. A difusão da polifonia, contudo, foi rápida o bastante para suscitar censuras e, durante certo tempo, restrição, mas a Igreja católica era um organismo internacional não apenas nas doutrinas e no culto como também na música que enobrecia os seus serviços; através da Igreja, e às vezes apesar dela, a polifonia propagou-se a todos os países onde estava estabelecida.