

A MÚSICA LITÚRGICA NA CAMINHADA DO POVO DE DEUS: APONTAMENTOS E REFLEXÕES A PARTIR DE BASES HISTÓRICO-CULTURAIS

Prof. Dr. João Valter Ferreira Filho¹

RESUMO

Este trabalho apresenta uma visão panorâmica e uma série de reflexões contextualizadas em torno dos processos históricos que caracterizam a constituição do *corpus* de repertórios e estilos musicais assumidos pelos cristãos ao longo dos séculos como *Música Litúrgica*, ou seja, as orações postas em forma de entoação melódica com uso prioritário em momentos rituais – mais especificamente a Celebração Eucarística.² Nessa direção, inicialmente irei delinear um breve histórico assinalando algumas das principais características apresentadas por esses repertórios em determinados períodos-chave da

¹ Doutor em Música (UFPB), Mestre em Educação (UFPI), Especialista em Educação Musical (UFPI) e Graduado em Música (UFPI). Foi professor de Música nos Cursos de Filosofia e Teologia do ICESPI entre os anos de 1999 e 2008. Foi regente do Coro do Mosteiro Carmelita e do Coral da Catedral de Teresina/PI. Atualmente é professor e coordenador acadêmico do Curso Superior de Música da Universidade Federal de Campina Grande/PB. E-mail: joao.valter.ufcg@gmail.com.

² Esse artigo trata-se de uma releitura e atualização que partem de dados que originalmente foram apresentados em um trabalho anterior, intitulado *Uma Breve História da Música Sacra Ocidental*, e que foi publicado em duas partes nos números 02 e 03 da *Revista Teófilo* (2001 e 2002). Ele também apresenta uma compilação de reflexões e perspectivas apresentadas de maneira mais extensa no livro “Quem tem medo de cantar na missa”, publicado pelo autor no ano de 2019.



História da Igreja, a fim de possibilitar um esclarecimento mais objetivo a respeito dos processos histórico-culturais que definiram a sonoridade adotada pelos cristãos naqueles contextos históricos específicos.

PALAVRAS-CHAVE: Música Litúrgica. Celebração Eucarística. História. Melodias. Sonoridade.

ABSTRACT

This work presents an overview and a series of contextualized reflections on the historical processes that characterize the constitution of the corpus of repertoires and musical styles assumed by Christians over the centuries as Liturgical Music, that is, the prayers put in the form of melodic intonation with priority use in ritual moments – more specifically the Eucharistic Celebration. In this direction, I will initially outline a brief history pointing out some of the main characteristics presented by these repertoires in certain key periods of Church History, in order to provide a more objective clarification regarding the historical-cultural processes that defined the sound adopted by Christians in those specific historical contexts.

KEYWORDS: Liturgical Music. Eucharistic Celebration. History. Melodies. Loudness.

1. A música nos tempos de Jesus

De acordo com Grout e Palisca (1998), desde muitos séculos antes de Cristo o povo judeu já era conhecido entre os povos orientais por sua musicalidade, sobretudo por causa dos *salmos*. De fato, consta no Salmo 137 que até os feitores da Babilônia, quando da deportação de Israel, costumavam exigir que os escravos hebreus entoassem os cânticos de sua terra natal, apreciados por sua grande alegria! O Salmo 150, por sua vez, é um verdadeiro catálogo de instrumentação. Tudo isso nos prova que os judeus cantavam, dançavam e tocavam instrumentos diversos para louvar ao Senhor.

Mas não foi sempre assim. Toda essa diversidade de instrumentos alcançou seu ápice sob o reinado de Davi, que aparece na Bíblia primeiramente como músico, e só depois como guerreiro (I Sam. 16,14). Foi ele quem consolidou o uso litúrgico dos diversos instrumentos de sua cultura e mesmo institucionalizou o canto como um "ministério", um serviço. Estudos apontam que, até então, o culto hebraico tinha muitas reservas em fazer uso de uma rica instrumentação musical em decorrência de uma antiga lenda que apontava Jubal, tataraneto de Caim, como o inventor de alguns instrumentos musicais (Gn. 4). Com Davi, entretanto, cantores e instrumentistas foram alçados à categoria de servos do templo e os instrumentos que eram tidos como amaldiçoados foram redimidos e introduzidos nas coleções oficiais de cânticos litúrgicos.

Mas era nos serviços litúrgicos que os judeus levavam à plenitude toda a sua musicalidade. De acordo com Alcade (2000, p. 14): “[...] toda a liturgia sinagoga era cantada e cada livro da Escritura possuía seu próprio estilo melódico de canto”.

2. A prática musical dos primeiros cristãos

Desde a era dos Apóstolos, os primeiros cristãos adotaram o primeiro dia da semana como *Dia do Senhor*, sobretudo pelo fato de ter sido nele que Jesus ressuscitara. Neste dia, geralmente antes do nascer do sol, os seguidores de Jesus se reuniam para orar em comunidade e partilhar o Pão Eucarístico. Essas celebrações contavam com um pequeno número de pessoas e tinham um caráter bastante íntimo, sendo marcadas por uma grande espontaneidade, uma vez que não havia ainda livros litúrgicos para serem seguidos. Conhecidas como *ágapes* – expressão grega que representava o *amor-comunidade* – essas reuniões eucarísticas costumavam acontecer discretamente na casa dos próprios fiéis, que muitas vezes eram até adaptadas para acomodar melhor as assembleias de fiéis.

Um dos mais antigos relatos em torno da atividade musical das primeiras comunidades cristãs encontra-se narrado no livro dos Atos dos Apóstolos³. Paulo e Silas haviam sido presos e açoitados em Roma e, segundo relata a Bíblia, "[...] pela meia-noite rezavam e cantavam um hino a Deus, de maneira que todos os outros prisioneiros escutavam". De súbito, abalaram-se os fundamentos do cárcere, abriram-se as algemas e os dois conseguiram sair tranquilamente. Esse episódio nos permite perceber que, assim como na religião judaica, também entre os primeiros cristãos o canto continuaria a ser exercido como uma espécie de *catalisador do poder de Deus*.

A intensa utilização da música por parte dos primeiros cristãos pode ser constatada também a partir das recomendações de São Paulo em suas cartas aos Efésios (5,19) e aos Colossenses (3,16), onde

³ At. 16, 16.

vemos o Apóstolo motivar o uso de salmos, hinos e cânticos espirituais mesmo nos momentos de luta e dificuldades. Almeida (1990, p. 56) utiliza essas passagens do Novo Testamento para descrever uma tipologia do cântico entre os primeiros cristãos. Segundo o autor, aos salmos tradicionais hebraicos, então, os cristãos adicionaram novas composições inspiradas – os hinos – e, ainda, a prática do canto coletivo ou individual improvisado – os chamados “cânticos espirituais”.

Outro aspecto interessante de se notar na música do culto dos primeiros cristãos é a ausência do uso de instrumentos musicais. Muito embora muitas religiões de que se tem notícia àquela época costumassem utilizar algum tipo de instrumento musical em sua música ritual, os cristãos simplesmente decidiram abandoná-los na liturgia. Naturalmente existiam motivos estratégicos para tanto – afinal de contas, deveria ser no mínimo estranho ver alguém entrando em uma catacumba com uma harpa nas costas. Porém não foi apenas isso. Documentos históricos e pesquisas arqueológicas nos mostram que mesmo os instrumentos menores, como a flauta e o tamborim, que até eram citados na Bíblia, foram deixados de lado na liturgia cristã, inclusive depois da aceitação e da oficialização do cristianismo. Fonseca (2000, p. 44), ao procurar esclarecer a motivação que gerara essa postura radical, assegura que:

Os Padres [...] esforçam-se para convencer os fiéis [...] de que o *canto puro* é superior ao som de qualquer instrumento musical feito pelas mãos humanas. ‘O povo de Deus reunido no templo para o canto de hinos e salmos é agora a cítara espiritual que substitui e supera os instrumentos usados pelo povo judeu’.

Quanto ao conteúdo, logo nos primeiros anos o canto cristão parece ter gravitado em torno do repertório judaico, sobretudo o canto dos *salmos*, que haviam sido entoados até mesmo pelo próprio Jesus (Mt. 26,30). Porém, a expansão rumo a territórios e culturas além da influência judaica acabaria, inevitavelmente, efetuando modificações no repertório da nova religião. Surgiram, assim, os *hinos*, que já possuíam textos legitimamente cristãos, e não somente passagens tiradas dos textos do Antigo Testamento. Em sua carta ao imperador Trajano, datada do ano 112, Plínio, o Jovem, governador da província da Bitínia, na Ásia Menor, escreveu que os cristãos de sua região costumavam cantar “(...) *uma canção a Cristo, como se ele fosse um Deus*”.⁴

Quanto à forma, muitas fontes nos indicam que já no século I era costume entre os cristãos o uso do canto alternado *coro contra coro*, conhecido como *antifônico*. Séculos mais tarde, Santo Ambrósio, Bispo de Milão, iria consolidar esse modo de cantar em sua *liturgia Ambrosiana*. Encontramos também entre os cristãos a prática do *responsório*, antigo modelo de canto coletivo no qual um solista, então chamado de *praecentor*, e que geralmente era o próprio celebrante ou um diácono, entoava a maior parte do cântico (salmo ou hino) e era respondido por todo o povo em determinados momentos. Na liturgia romana atual ainda se faz assim no *Salmo Responsorial* e nas *Orações Eucarísticas*, quando cantadas. Um outro importante exemplo daquela música dos primeiros cristãos pode ser encontrado no *Hino de Oxirrinco*, fragmento manuscrito datado aproximadamente do século III e cuja reconstituição por parte de musicólogos ocasionou a gravação de sua sonoridade aproximada.

⁴ PLÍNIO, *Cartas*, 10, 96.

3. Os primeiros passos para a padronização do canto litúrgico cristão

A expansão do cristianismo ocasionou o paulatino surgimento de diversos padrões musicais que, por sua vez, vieram a constituir as primeiras organizações sistemáticas do canto litúrgico. Ao que parece, o mais difundido desses estilos foi o Canto Romano Antigo (ou Canto Velho Romano), que já sinalizava para uma predominância da Liturgia Romana sobre as diversas variantes locais.

Ao longo dos séculos, essa expansão também deu oportunidade ao surgimento de novas e diversificadas liturgias cristãs, tais como a *ambrosiana* (em Milão, na Itália), que já vimos anteriormente, a *galicana* (francesa), a *bizantina* (romana oriental), a *copta* (egípcia), a *moçárabe* (hispânica), a *céltica* (britânica), a *visigótica* e assim por diante... todas elas naturalmente influenciadas pelas culturas e costumes das diferentes regiões onde surgiram.

Em decorrência dessa diversificação, a música litúrgica passou a apresentar algumas questões importantes, que iam desde o uso indiscriminado de “paródias” de canções pagãs e profanas até uma forte tendência, vinda do oriente, do uso de melodias excessivamente ornamentadas, cheias de enfeites de difícil afinação.

Somente a partir de meados do século IV, com a garantia da liberdade religiosa para a elaboração de seus cultos, foi que a igreja conseguiu estabelecer alguns cânones que viriam a ser a primeira manifestação de unidade musical na liturgia cristã, como a seguir:

- Língua unificada: o latim (a escolha mais natural possível, pois, sendo a língua oficial do Império, era falada em praticamente toda a Europa e parte da África);
- Ritmo prosódico (totalmente dependente da tonicidade das palavras do texto);
- Três modelos básicos de composição: (a) melodia salmódica (várias sílabas para notas da mesma altura); (b) melodia silábica (para cada sílaba uma nota); e (c) melodia melismática (várias notas diferentes para uma só sílaba);
- Canto uníssono (monofonia, isto é, somente uma melodia principal era entoada, sem quaisquer arranjos vocais formais).

É importante notar que esses padrões não surgiram de uma hora para outra, nem tão pouco foram adotadas imediatamente em cada aldeia, abadia ou diocese do mundo cristão. Essa padronização musical demorou décadas, séculos, para se consolidar, só começando a ser realmente perceptível a partir do pontificado do Papa Gregório I (590-604), que muito se empenhou na busca por uma linguagem musical padrão para a Igreja de Cristo.

Mais tarde, essa reestruturação litúrgico-musical recebeu o decisivo apoio do Imperador Carlos Magno, que favoreceu o envio de centenas de mestres-de-canto aos mais diferentes centros cristãos a fim de que, de fato, se adotasse em todo o mundo convertido o sóbrio e despojado *cantus planus*.⁵

⁵ Essa denominação dizia respeito justamente à principal característica desse canto litúrgico: a suavidade e a linearidade de suas melodias. Uma tradução dessa

Há também um outro fato digno de nota no que diz respeito à *execução musical*. Paralelamente a todo esse processo de codificação, o repertório litúrgico foi ficando também cada vez mais complexo, sobretudo em decorrência das próprias inovações introduzidas por monges que se dedicavam por horas a fio ao seu estudo. Consequentemente, a prática do canto sacro, pouco a pouco, foi se centralizando somente nos mosteiros e abadias, ou ficando apenas reservada aos coros de clérigos especializados nas grandes catedrais e à multidão de fiéis – cada vez maior, por sinal – cabia cantar apenas os “améns” e outros trechos mais simples.

Pelo final do século VIII o cantochão já era o grande padrão sonoro da música sacra ocidental e datam do ano de 873 os primeiros registros que chamam esse repertório de *Canto Gregoriano*. Na verdade, durante aqueles quase 270 anos após sua morte, Gregório I, agora São Gregório Magno, havia se tornado um verdadeiro herói – senão uma lenda – do cristianismo! É comum encontrarmos iluminuras de livros de música medievais representando o eminente Papa escutando a melodia dos cânticos do novo repertório diretamente do Espírito Santo, confortavelmente pousado em seu ombro em forma de pombo!

Vários mosteiros, principalmente beneditinos, se destacaram na preservação e difusão dessa imensa tradição musical, dentre os quais podemos citar os de Aquitânia, Benevento, Mertz e São Galo.

Entretanto, se já havia sido difícil estabelecer cânones para reger a criatividade humana na música sagrada, pior ainda seria fazer com que eles fossem seguidos por séculos e séculos a fio. De fato, com todos aqueles mosteiros encerrando compositores e intérpretes, muitos

expressão latina para o português arcaico criou o termo *cantochão*, que ainda hoje é muito utilizado para designar essa música da Igreja Medieval.

dos quais de reconhecida qualidade técnica, é claro que logo surgiriam manifestações espontâneas de criatividade, que inevitavelmente acabariam, vez ou outra, confrontando as regras estabelecidas por Roma.

4. A contribuição da música sacra para o desenvolvimento da notação musical

A variedade das melodias e a complexidade das normas atribuídas ao longo do tempo trouxeram também um grande problema para a prática cotidiana do canto sacro. Como guardar e relembrar adequadamente todas aquelas centenas de salmos, antífonas, sequências, cantos do ordinário da missa etc?

A solução encontrada pelos monges-cantores para esse problema era a simples anotação de alguns sinais acima ou abaixo do texto das canções. Esses símbolos, conhecidos como *neumas*, serviam para indicar, por exemplo, os momentos de prolongamento ou respiração na melodia ou, ainda, pontos de elevação ou abaixamento da afinação em cada sílaba cantada etc. Mas, naturalmente, essa *Notação Neumática* – como ficou conhecida mais tarde – era muito imprecisa e variava consideravelmente de um mosteiro para outro, caracterizando mais um *recurso mnemônico* que propriamente uma escrita musical.

Até então, os sons fundamentais utilizados para compor uma melodia eram designados pelas letras do alfabeto, utilizando-se as antigas prescrições da *harmoniai* grega. Foi somente em meados do século XI que começaram a surgir, aos poucos, as primeiras tentativas de se convencionar alguns procedimentos básicos para uma adoção mais universal da notação musical.

Na busca por meios mais eficazes para ensinar o canto gregoriano no mosteiro onde residia, o monge e mestre de canto Guido de Arezzo (995-1050) optou por adotar um antigo e muito popular Hino a São João de Paulo Diácono como ponto de referência sonoro para seus aprendizes⁶. A partir de minuciosos cálculos matemáticos feitos com o auxílio da réplica de um monocórdio pitagórico, Guido percebeu que seis das sete frases daquele hino eram iniciadas em uma altura um pouco acima da nota inicial da frase anterior e que aquelas alturas guardavam relação direta com as notas do modo grego eólio, ainda que não reproduzissem sua sequenciação original. Ele, então, rebatizou tais notas iniciais usando como chaves a primeira sílaba de cada frase do Hino e passou a ensinar todas as outras melodias tomando como referência aquela canção que já era de domínio de praticamente todos. Esse recurso facilitou bastante o aprendizado do repertório e acabou se espalhando por todos os outros mosteiros do mundo cristão.

A partir daí chegamos aos nomes ainda hoje utilizados em todo o Ocidente: *ut, ré, mi, fa, sol, la e si (ou ti)*, essa última tendo sido adicionada somente após alguns anos. O termo "ut" ainda hoje é utilizado em alguns países de cultura saxônica para designar o primeiro som da escala. Porém, nos países de raiz linguística latina, ele foi substituído por *dó*.⁷

Muito teríamos ainda a dizer a respeito da contribuição essencial de outros teóricos ligados ao cristianismo para o desenvolvimento da Teoria Musical do Ocidente, como é o caso de

⁶ Ut queant laxis / resonare fibris / mira gestorum / famuli tuorum / Solve polluti / Labii reatum / Sancte Johannes.

⁷ Essa curiosa e útil substituição é atribuída ao músico italiano *João Donni*, que teria trocado o termo "ut" pela primeira sílaba de seu próprio sobrenome na busca por uma sonoridade mais adequada aos idiomas latinos.

Hucbald de Saint Armand e, claro, do Venerável Boécio. Entretanto, justamente por se tratarem de obras densas e essencialmente teóricas, acreditamos que o presente trabalho não seja especificamente o espaço adequado para sua abordagem.⁸

5. A polifonia sacra

Uma das mais importantes características do Canto Gregoriano era o estabelecimento da *monodia* ou *monofonia* como modelo único de composição. Isso significa que um cântico deveria ser constituído por uma única linha melódica, sem quaisquer arranjos vocais ou instrumentais. Porém, é óbvio que também nisso a inventividade humana não se deixaria engessar. Escritos datados do ano 900 d.C. já mostravam a existência de composições que traziam duas ou até mais linhas melódicas sendo entoadas ao mesmo tempo. O próprio Guido de Arezzo (ele, de novo!) também se empenhara em provar, através de seus cálculos músico-matemáticos ao monocórdio, que tal fenômeno musical era, no mínimo, tecnicamente viável – e provavelmente belo.

Assim, os primeiros séculos do segundo milênio presenciaram o surgimento formal da *diafonia*, que consistia basicamente em se cantar ao *mesmo tempo* um cantochão tradicional e uma segunda voz improvisada, mais acima (mais aguda). Nesse novo modelo de composição, a melodia gregoriana utilizada no arranjo passou a ser chamada de *vox principais*, ao passo que a voz suplementar ficou conhecida como *vox organalis*. Posteriormente essa nova prática

⁸ Temos, entretanto, um livro já em fase de revisão no qual retomamos as contribuições de Boécio, Hildegarda von Bingen e Palestrina, contextualizando-as sob um prisma teórico e contextual com os desafios da música sacra na contemporaneidade.

musical foi batizada de *organum* (plural: *organa*), uma provável referência lingüística ao fato de as melodias em conjunto resultarem em um "complexo" musical, verdadeiramente um novo *corpo* ou *organismo*. A mais antiga das grandes compilações de *organa* está contida em dois manuscritos da Catedral de Winchester, na Inglaterra, datando do século XI.

Esse repertório iria exercer um importante papel na história da música sacra porque nele, pela primeira vez desde os tempos de Gregório, praticamente não se percebe mais o *cantus planus* original. Seus primeiros exemplos são encontrados no mosteiro de Santiago de Compostela, na Espanha, e na abadia de São Marcial, na França.

Um dos maiores centros irradiadores dessa música sacra polifônica no início do segundo milênio foi a Catedral de Notre Dame de Paris – cuja pedra fundamental foi lançada no ano de 1163. Foram justamente os primeiros mestres-de-canto dessa esplêndida catedral, Leonin (c.1159- c.1201) e seu sobrinho e sucessor Perotin (c. 1170 – c. 1236),⁹ que fincaram definitivamente a bandeira da polifonia na música litúrgica.

De Notre Dame também nos vieram importantes inovações conceituais. A *vox principalis*, que mantinha a melodia principal advinda do cantochão, passou a ser chamada de *tenor* (do latim *tenere*, manter), e a *vox organalis* passou a ser designada por *duplum*. Posteriormente, a atuação de Perotin incorporou mais linhas melódicas às duas já existentes, o que expandiu a esquematização básica dos *organa* para três ou quatro vozes (*triplum* e *quadruplum*).

6. A admissão de instrumentos musicais na música litúrgica

⁹ Leonin e Perotin também foram os primeiros compositores de harmonia ocidental a assinar suas obras.

Outro detalhe interessante constatado na prática musical de Notre Dame é que as suas vozes organais (*duplum, triplum, e quadruplum*) geralmente se encontram combinadas em *precisas unidades de tempo musical*, ao passo que o *tenor* continua no ritmo prosódico próprio do cantochão. Essa presença de dois referenciais rítmicos sendo utilizados ao mesmo tempo é chamada de *isorritmia* e dificultava bastante a entoação da voz principal. Para solucionar o novo problema, foi implantada mais uma inovação revolucionária na música sacra: o uso do primeiro instrumento musical em mais de mil e cem anos de história da Igreja: o *órgão de tubos*, que deveria simplesmente "dobrar" a melodia do cantochão, como auxílio ao *tenor*. Aberto o precedente, algum tempo depois já começaremos a ver pequenos grupos de flautas, trombones e alaúdes sendo utilizados nas Missas e Ofícios cantados. Inicialmente, esses instrumentos deveriam somente auxiliar na sustentação das vozes organais – numa relação semelhante à do órgão com o tenor – mas, na prática, os manuscritos musicais nos revelam que também se recorria muito ao improviso instrumental e à variação das melodias vocais, a fim de tornar ainda mais rica a sonoridade resultante das novas peças.

Era o início de uma nova era que se anunciava. Daqui por diante veremos que, a pouco e pouco, vai-se rompendo a hegemonia milenar do Canto Gregoriano e a música litúrgica definitivamente irá trilhar caminhos novos e desconhecidos, caminhos simultaneamente marcados pela beleza e pelo desafio.

7. Ars Nova: a música sacra do século XIV

O panorama social que contemplamos no século XIV é algo substancialmente diferente de tudo o que vimos até agora. De acordo com Grout e Palisca (1998):

Até o século XIII conciliava-se a revelação e a razão, o divino e o humano, as exigências do Reino de Deus e as dos Estados políticos deste mundo. A filosofia do século XIV, em contrapartida, tendia a conceber a razão humana e a revelação divina como domínios separados, limitando-se a autoridade de cada uma à esfera que lhe competia: a Igreja deveria cuidar das almas dos homens, o estado de suas preocupações terrenas (GROUT; PALISCA, 1998, p. 130).

Na música, todo esse conflito se fez representar pela expansão desenfreada do *motete* – composições musicais sacras cada vez mais desvinculadas do repertório gregoriano. No ano de 1322 (ou 1323), Phillipe de Vitry, Bispo de Meaux, escreveu um tratado intitulado *Ars Nova* (a “Nova Arte”), no qual defendia firmemente a adoção de novas técnicas de composição e de prática musical para a liturgia. Segundo ele, a nova sonoridade deveria estar totalmente voltada à polifonia, ao uso do vernáculo e ao ritmo *mensurável*. A novidade da mensuração rítmica previa a adoção de *padrões rítmicos de tempo musical* que regessem a *fluxão* das melodias, até então determinada pelo *ritmo prosódico*, o ritmo próprio de cada palavra. Na prática, esses padrões rítmicos já eram largamente utilizados na música laica e, muitas vezes, até mesmo nas novas composições de dentro da própria Igreja. Mas a

verdade é que jamais ninguém ousara propor que eles viessem a *substituir sistematicamente* o padrão de composição milenar do cantochão. Certo de que estava abrindo as portas da Igreja para uma nova era na criação artística, De Vitry assinalava todos os modelos de composição anteriores como *Ars Antiqua* – a “Arte Antiga”, ultrapassada e totalmente inadequada para os novos tempos.

A contenda musical gerou divisão no clero e no episcopado. Afinal de contas, era a primeira vez que alguém – e logo um bispo! – ousava desafiar publicamente os rigorosos preceitos musicais codificados sob o pontificado de São Gregório Magno. Dioceses inteiras aderiram aos novos modelos de composição, enquanto outras chegaram mesmo a afastar quaisquer compositores ou cantores que ousassem sequer ler o tratado de De Vitry. O Papa João XXII foi energeticamente contra os novos modelos e, em uma bula intitulada *Docta Sanctorum*, datada de 1324, declarou-se apressado em “[...] *proibir essas novas técnicas ou, antes, afastá-las da casa de Deus*”¹⁰. Mas a autoridade da Corte Papal de Avinhão parecia não ser suficiente para refrear o movimento, de forma que, em menos de cinquenta anos, os *ideais arsnovistas* já estavam quase que hegemonicamente consolidados em toda a França.

8. A música sacra renascentista

Nos séculos XV e XVI a Arte do Ocidente empreendeu uma volta aos paradigmas estéticos cultivados durante a Antiguidade Clássica (greco-romana). Esse movimento ficou conhecido como *Renascentismo* ou *Renascença* e levou artistas e filósofos a fixarem suas atenções novamente na *busca do belo e da perfeição sob os*

¹⁰ João XXII, *Docta Sanctorum*, n. 2.

moldes dos ideais gregos. Antigos manuscritos gregos sobre Estética foram descobertos e traduzidos. Seus sistemas musicais foram alvo de inúmeros estudos e suas velhas canções acaias foram resgatadas, algumas minuciosamente reconstituídas. Os *luthiers* renascentistas passaram a se dedicar à construção de instrumentos musicais que há séculos haviam sido esquecidos, tais como o *aulo* ou a antiga *lira eólia*. Tudo isso no intuito de se atingir novamente o nível de aperfeiçoamento artístico que, acreditava-se, era o comum na Grécia Antiga. Com efeito, também foram redescobertos e recultivados em toda a Europa os antigos costumes do *prazer pela música instrumental* e da *prática sistemática de uma música destinada a espetáculos públicos*.

Os compositores da Igreja, por sua vez, começaram também a reelaborar suas obras, aprofundando os parâmetros técnicos da *Ars Nova* e adaptando-os às novas descobertas, com o intuito de competir à altura com a música secular. As maiores catedrais da Europa passaram a ter dois coros permanentes: um para o repertório polifônico e outro para o cantochoão, que, como já se observou anteriormente, ia, pouco a pouco, se reservando somente aos mosteiros e abadias mais isolados. A verdade é que os grandes centros, em sua constante peleja contra o desgarre de seus fiéis, aderiam progressivamente aos novos modelos de composição musical. Imensos corais sacros polifônicos foram constituídos com a ajuda financeira de poderosos burgueses e de pródigos mecenas. Os antigos sacerdotes mestres-de-canto foram desaparecendo e os leigos voltaram a ser os protagonistas do canto da Igreja, mas agora numa perspectiva puramente profissional, ou seja, pelo fato de serem profundos conhecedores da complicadíssima harmonia renascentista. Cantores e compositores profissionais eram contratados a peso de ouro para exhibir suas vozes em arranjos

polifônicos simplesmente indescritíveis¹¹. Multiplicaram-se formidavelmente as linhas melódicas simultâneas em uma mesma canção. Surgem obras com 16, 24, 36, 48 vozes sendo cantadas ao mesmo tempo, algumas, inclusive, com textos diferentes no *significado* (assunto), no *tipo* (sacro/profano) e no *idioma* (latim/vernáculo). Essas composições são realmente grandes maravilhas estéticas para se ouvir, entretanto, com relação à funcionalidade litúrgica, seu papel na igreja era muito controverso, já que, muitas vezes, era praticamente impossível compreender uma só palavra pronunciada ao longo de sua execução e que o povo, obviamente, não conseguia participar, senão ouvindo.

9. A Reforma de Lutero e suas consequências para a música sacra

É nesse contexto de total fragmentação estético-musical da liturgia que irrompe a Reforma Protestante, que, no campo específico da música, viria levantar a bandeira da austeridade composicional em nome do entendimento do texto litúrgico. Entretanto, ao contrário do que se possa imaginar, Lutero – que também era poeta, cantor, alaudista e compositor de razoável talento – não desprezou totalmente a música praticada na Igreja Romana. Isso pode ser constatado quando, em suas orientações pastorais, Lutero recomenda que, no culto reformado “[...] conservem-se os cantos das missas e as vésperas dos

¹¹ A complexidade composicional dessas peças musicais chega a ser tão colossal que o musicólogo Otto M. Carpeaux (2001) as considera mais como espécimes de uma *música para ser vista* que propriamente canções para serem escutadas. Na prática, esse seria o caso de considerá-las mais como obras de *arquitetura sonora*, talvez em paralelo com as gigantescas catedrais góticas que começaram a se espalhar por todo o mundo cristão mais ou menos no mesmo período. Discordamos da referida opinião.

domingos, porque são muito bons e extraídos da Sagrada Escritura” (LUTERO *apud* ALCADE, 2000, p. 41).

Em termos práticos, a Reforma Protestante tornou mais sóbrio o uso dos cânticos litúrgicos, elaborando melodias mais claras e concisas e, de certa forma, “enxugando” os corais. O idioma latino foi conservado onde ele era realmente compreendido, mas o vernáculo – no caso, o alemão – foi adotado para o canto em lugarejos mais isolados e para algumas solenidades nas principais matrizes e catedrais (GROUT e PALISCA, 1998). Não era admitida, em hipótese alguma, a fusão de dois idiomas diferentes em uma mesma canção. As igrejas que já possuíam corais polifônicos deveriam mantê-los. Para as comunidades mais simples, que, devido a suas precariedades, jamais haviam conseguido mesmo acompanhar as inovações adotadas pelos compositores arsnovistas e renascentistas, Lutero elaborou um cancionário composto de hinos estróficos, harmonizados geralmente a quatro vozes e sem excesso de ornamentos. Esse novo modelo de composição ficou conhecido como *Choral* ou *Kirchenlied* (canção de Igreja). A Reforma também introduziu em seu culto o uso do *contrafactum*, que nada mais era que uma espécie de “paródia” de composições profanas conhecidas, onde a melodia original recebia um arranjo polifônico e o texto era modificado de modo a adquirir algum sentido catequético.

De acordo com Vasconcelos (2008):

Cria-se a tradição de compor hinos para serem cantados em alemão por toda a congregação, no lugar dos “corus” cantados em latim. Podiam ser músicas recentemente compostas, sacras ou populares, como podiam ser originárias do cantochão (VASCONCELOS, 2008, p. 02).

Lutero contou com a ajuda de alguns grandes compositores para desenvolver e implantar todas essas inovações litúrgico-musicais. Destacaram-se, nessa época, Ludwig Senfl (1492-1555) e Johann Walther (1496-1570), ambos compositores de grande genialidade, e que conseguiram aliar perfeição técnica e funcionalidade litúrgica. Eles foram os patriarcas de uma musicalidade que, um século mais tarde, iria legar à Humanidade aquele que por muitos é considerado o mais notável dentre os compositores sacros de toda a história: Johann Sebastian Bach.

10. O Concílio de Trento e a música litúrgica de Palestrina

A expansão de outras denominações cristãs e a necessidade urgente de uma reestruturação interna levaram a Igreja a convocar, no ano de 1545, um Concílio na cidade de Trento, no Norte da Itália. Essa importante reunião de cardeais e prelados católicos se estendeu, com eventuais interrupções, até 1563, e determinou mudanças cruciais no *jeito de ser* da Igreja Católica a partir do século XVI.

Ali, a música foi objeto de inúmeras queixas. Os textos de cunho frequentemente profanos – e até obscenos –, a complexidade da polifonia renascentista – que tornava as palavras da liturgia totalmente sem nexos – e o uso excessivo de instrumentos musicais tidos como “ruidosos” durante as missas, geraram tanto desentendimento durante o Concílio que se chegou a cogitar até mesmo a abolição do uso do canto polifônico na missa, decisão que seria, sem dúvidas, desastrosa. Decidiu-se, então, que fossem trazidos ao Concílio vários exemplares de música polifônica, para que os padres conciliares pudessem observar e discernir que tipo exatamente de polifonia poderia ser

utilizado na Igreja sem prejuízo teológico ou pastoral. Inúmeros compositores se apresentaram com seus corais e conjuntos instrumentais, mas durante anos nenhuma solução foi encontrada. Até que, em uma das mais disputadas sessões do Concílio, já no ano de 1561, foi apresentada uma série de *preces speciales* compostas por Jacobus de Kerle (c. 1532-1591) que, sendo polifônicas, também conseguiam esboçar uma transparência e uma sobriedade que convenceram o clero conciliar de que era possível o desenvolvimento de uma polifonia verdadeiramente permeada de valores religiosos e com plena funcionalidade litúrgica. O compositor, entretanto, não caiu nas graças da Cúria Romana.

Um novo modelo de polifonia litúrgica católica só foi verdadeiramente encontrado através da música do compositor Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), que, ao apresentar ao Concílio sua *Missa do Papa Marcelo*, acabou conquistando as graças da alta hierarquia da Igreja por sua clareza e beleza, mas, sobretudo, pelo sentimento místico-espiritual que despertava.

Com efeito, Palestrina foi literalmente adotado como *compositor oficial da Igreja Católica*, e seu estilo de composição foi declarado como *modelo de polifonia realmente digna de servir a Deus*. Ele foi nomeado mestre de capela nas Basílicas de São João de Latrão e Santa Maria Maior e assumiu, ainda, a cátedra de música no recém-criado Seminário Jesuíta de Roma.

Ao longo de sua vida, ele compôs 104 missas, cerca de 250 motetes religiosos e muitas outras peças que serviram de inspiração a outros compositores que, mais tarde, continuaram sua obra. Nos últimos anos de sua vida, superintendeu a revisão geral dos livros oficiais da Igreja, adequando-os ao novo ideal de unidade promulgado pelo Concílio de Trento. Ele serviu a nada menos que 12 papas (de Paulo III a Clemente

VIII) e entrou para a história da música litúrgica como o *pai da música católica*.

Entretanto, como já comentamos anteriormente, manter a unidade musical na Igreja era uma tarefa praticamente impossível. Em diversos lugares, principalmente nos grandes centros, continuaram a surgir composições polifônicas que colocavam a sonoridade acima do texto. Grandes basílicas e catedrais faziam da música de suas missas apenas mais uma atração em cartaz e exímios compositores permaneceram elaborando peças que, muito embora fossem belíssimas para se ouvir, não possuíam simplesmente nenhuma viabilidade litúrgica. Foi o caso, por exemplo, da polifonia dos compositores Giovanni Gabrielli (1553-1612) e Gesualdo de Venosa (1560-1614), que desenvolveram em seus trabalhos na Catedral de São Marcos, em Veneza, o recurso da *Policoralidade*, ou seja, o uso de vários corais cantando linhas melódicas e textos totalmente diferentes ao mesmo tempo.¹²

11. A música sacra pós-palestriniana

Naturalmente, Palestrina não foi o único compositor que conseguiu aliar os modelos de composição de seu tempo às necessidades próprias do serviço litúrgico. Podemos elencar também os nomes de vários outros grandes artistas, como Orlando de Lasso ou

¹² É necessário ressaltar que, enquanto obras de arte, essas composições são indiscutivelmente belas e preciosas. Mesmo uma análise no sentido puramente *espiritual* dessas músicas poderia facilmente nos levar a concluir que há, de fato, uma grande possibilidade até de rezarmos e de chegarmos ao *transcendente* pelo simples fato de escutá-las, uma vez que a beleza, por si só, já fala diretamente à alma humana. A reflexão que aqui provocamos diz respeito *unicamente à funcionalidade litúrgica* dessas peças, prejudicada pela dificuldade de entendimento dos textos litúrgicos, nada mais.

Tomas Luís de Victória, que, assim como ele, compuseram missas e motetes sacros, peças que podem ser consideradas grandes referências de uma musicalidade que tem, ao mesmo tempo, indiscutível perfeição técnica e grande significado teológico e litúrgico.

Porém, nos períodos posteriores à Renascença, o foco de interesse da composição musical passou a se deslocar de aspectos como a *temática* e o *conteúdo* dos textos ou mesmo dos *modelos* e das *formas* composicionais para a *sensação estética* propriamente dita, ou seja, para a *aparência e as emoções* despertadas pelas composições. Esse novo epicentro da musicalidade ocidental acabou por fazer tudo girar em torno da genialidade dos homens que eram capazes de transformar a beleza em som.

Quanto à forma musical, na música sacra católica continuaram prevalecendo as *Missas* e os *Motetes*, acompanhados de duas inovações introduzidas no Período Barroco: as *Paixões*, peças musicais inspiradas na paixão e morte de Cristo, e os *Oratórios*, diálogos sacros *cantados* durante a missa. Na música protestante foram introduzidas também as *Cantatas*, longas peças com teor homilético e doutrinário, executadas no decorrer dos cultos, logo após a leitura do Evangelho.

Já sob o ponto de vista conceitual, parece ser ponto pacífico entre os estudiosos que a produção musical desses períodos, por priorizar os aspectos mais ligados à devoção e à sensibilidade, acabou representando uma abordagem apenas parcial dos mistérios cristãos, uma abordagem mais *religiosa* e menos *mistagógica*. Isso também decorreu do surgimento, nos meios protestantes, de um movimento conhecido como *Pietismo*, que preconizava uma maior valorização da devoção individual, em detrimento da celebração coletiva. Ele teve seu apogeu em meados do século XVII e acabou influenciando vários

compositores, tanto reformados quanto católicos. O resultado foram composições que priorizavam a devoção, o subjetivismo e o individualismo, em detrimento da funcionalidade litúrgica.

As lideranças das igrejas protestantes clássicas, principalmente da Luterana e da Anglicana, procuraram, nos séculos XVIII e XIX, voltar às origens dos ideais musicais de Lutero, promovendo, inclusive, um retorno ao Canto Gregoriano e à Polifonia Renascentista. Uma das mais notáveis iniciativas nesse intuito veio de Guilherme IV, rei da Prússia, que, preocupado com a música do culto de seu país, enviou, no início do século XIX, seus melhores compositores protestantes a Roma para estudar o estilo e a composição do mestre católico Palestrina. Mais tarde, o chamado *Movimento de Oxford*, da Igreja Anglicana, reincorporou ao cancionário protestante inglês inúmeras peças litúrgicas gregorianas.

A Igreja Católica, também preocupada com a influência do subjetivismo e das peças de encomenda nos rumos da música litúrgica, tomou providências a fim de reforçar a conservação de seus dois principais tesouros musicais: o cantochão (monofonia) e a herança do modelo palestriniano (polifonia). No final do século XIX, a Igreja encomendou aos monges beneditinos da Abadia de Solesmes, na França, uma grande compilação de todos os Cantos Gregorianos conhecidos. O repertório gregoriano foi organizado segundo seu uso litúrgico e inteiramente notado no *tetragrama*, sistema de quatro linhas e três espaços. Em seguida, um trabalho semelhante foi desenvolvido sobre as obras litúrgicas polifônicas, utilizando-se da notação musical em cinco linhas e quatro espaços (*pentagrama*). Todo esse material tomou corpo na *Edição Vaticana* de 1908 e deveria compor o repertório oficial da Igreja Católica Romana durante todo o século XX.

Deveria, não fosse um acontecimento totalmente imprevisto...

12. O Concílio Vaticano II e as transformações posteriores da música litúrgica

Em 1962, o papa João XXIII convocou o Concílio Vaticano II, uma reunião mundial de preladados que promoveria uma mudança radical nos serviços litúrgicos da Igreja Católica. Em nome de uma maior participação da assembleia, o Vaticano finalmente admitiu o uso do vernáculo nas comunidades católicas de todo o mundo, abrindo, inclusive, concessão para o canto, que poderia, além do vernáculo, conter também elementos próprios de cada região.¹³

A Constituição *Sacrossanctum Concilium*, documento sobre a liturgia oriundo desse Concílio, dedica todo o seu capítulo VI à música sacra, reforçando o Canto Gregoriano como o “próprio da liturgia Romana” e recomendando total zelo na formação musical das equipes responsáveis pelo canto, a fim de que a nova liberdade não viesse a resultar em canções de baixa qualidade ou insuficiente coerência teológico-litúrgica.¹⁴

Esse sopro de renovação na liturgia abriu possibilidades até então inimagináveis no âmbito musical. O povo agora poderia cantar do *seu jeito*, com suas escalas regionais (cigana, nordestina, andina...), com seus padrões rítmicos e com os instrumentos musicais de sua própria cultura. Tudo isso trouxe à liturgia um clima muito favorável à participação e à fraternidade.

Porém, aos poucos, começou-se a verificar algo que não havia sido planejado pelo Concílio: a substituição paulatina do Canto

¹³ É importante ressaltar, entretanto, que a SC não aboliu o latim das celebrações eucarísticas.

¹⁴ Cf. 114 – 117.

Gregoriano pelas mais diversas músicas locais acabou gerando também um grande problema doutrinário e estilístico para o canto litúrgico. Em muitos lugares o novo entusiasmo, mais uma vez, subestimou a sabedoria do passado e infelizmente voltou-se a pôr em risco certos tesouros inestimáveis da cultura cristã.¹⁵

Esse lamentável fenômeno aconteceu (e, infelizmente, continua a acontecer) de forma muito perceptível no Brasil, onde a ideia de que a música litúrgica deveria se adaptar ao *gosto* acabou por gerar um verdadeiro caos na sonoridade verificada em grande parte das paróquias.

Outro estorvo causador de grandes complicações é a falta de uma clara compreensão por parte dos músicos e até mesmo de alguns sacerdotes das diferenças essenciais entre música *litúrgica* e música *não-litúrgica*. Na verdade, o princípio é até bem simples: nem toda música religiosa é própria para o uso na liturgia. É natural que todos aqueles que se sintam capacitados tenham o direito de compor algo para Deus. Porém é importante sabermos que nem todo canto que traz em si a palavra *glória* ou o nome de *Jesus* pode ser cantado durante uma Missa. É necessário que haja critério de *consonância* litúrgica em sua escolha. Esses critérios são claramente definidos na *Instrução Geral do Missal Romano*, documento elaborado pela Sagrada Congregação para o Culto Divino e cuja última edição foi lançada no ano 2000.

¹⁵ De fato, parece espantoso que os músicos que se dedicam à liturgia católica, muitas vezes, rejeitem tão veementemente a sonoridade gregoriana em seu cotidiano litúrgico, ao passo que cantores e bandas seculares, na busca por falar mais diretamente à subjetividade de seu público, estejam fazendo justamente o movimento contrário, ou seja, trazendo os modos, a sobriedade e até mesmo determinadas melodias gregorianas para dentro de seus repertórios.

O Estudo n. 79 da CNBB, intitulado *A música litúrgica no Brasil*, elenca, ainda, algumas outras preocupações com relação às más interpretações da liberdade favorecida pelo Concílio Vaticano II ao exercício da música na liturgia:

- “[...] um recíproco distanciamento entre músicos dotados de uma arte musical mais elaborada e a experiência comunitária da fé.” (n. 23);
- “Às vezes há mais ruído e distração do que contemplação.” (n. 25);
- “Não são poucos os animadores que (...) desconhecem os critérios de escolha dos cantos para uma celebração.” (n. 26);
- “Os instrumentos musicais, em geral, são usados só para acompanhar o canto, e não são valorizados para executar um prelúdio, um interlúdio ou poslúdio [momentos de música exclusivamente instrumental].” (n. 29);

Por fim, a partir do final do século XX, especialmente no Brasil, nos deparamos também com um outro fenômeno bastante desafiador: a difusão da música religiosa através dos meios da *mídia comercial*. Eis aí um terreno realmente pantanoso, que certamente demandará novas reflexões tanto por parte da estrutura institucional da Igreja como também por parte dos compositores e animadores litúrgicos.

REFERÊNCIAS

ALCADE, A. **Canto e música litúrgica**. 2. ed. São Paulo, Paulinas, 2000.

ALMEIDA, João Carlos de. **Cantar em espírito e em verdade**. São Paulo: Loyola, 1990.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.

CARPEAUX, O. M. **O livro de ouro da história da música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CARVALHO, Reginaldo. Evolução da Cantoria, **Cadernos de Teresina**, n. 14. Teresina: FMC, 1993.

CATECISMO da Igreja Católica. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

CNBB. Estudo 79. **A música litúrgica no Brasil**. São Paulo: Paulus, 1999.

CONSTITUIÇÃO Apostólica Sacrosanctum Concilium. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1989.

FERREIRA FILHO, João Valter. **Arte e Poder na Casa de Deus**. São Paulo: Santuário, 2006.



_____, João Valter. *Uma Breve história da música sacra Ocidental - Parte 1. Teófilo: Revista de Teologia e Filosofia*, Ano II, n. 02, Teresina. ICESPI, 2000.

_____, João Valter. *Uma Breve história da música sacra Ocidental - Parte 2. Teófilo: Revista de Teologia e Filosofia*, Ano III, n. 03, Teresina. ICESPI, 2001.

GROUT, Donald e PALISCA, Claude. **A History of Western Music**. 4 ed. New York: Norton & Co, 1998.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RAYNOR, Henry. **História Social da música**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

ROPS, Daniel. **A Igreja dos Apóstolos e dos Mártires**. São Paulo: Quadrante, 1988.

VASCONCELOS, F. **De sacra a religiosa: Um breve olhar na história da música protestante**. 2008.

WANDERLEY, Ruy. **História da música sacra**. São Paulo: Redijo, 1977.