

Decoro e estilo na música litúrgica da Europa setecentista

Mitia Ganade D’Acol

Universidade de São Paulo – mitiadacol@gmail.com

Diósnio Machado Neto

Universidade de São Paulo – dmneto@usp.br

Resumo: Este artigo pretende discutir, a partir da análise comparativa de alguns tratados de composição e relatos de historiadores e viajantes setecentistas, a ligação entre o decoro musical e a divisão tripartida dos três estilos de composição musical que remontam aos escritos de Marco Scacchi. Tomando como base a problemática da interpenetração de estilos na música religiosa europeia do século XVIII, pretendemos então trazer a tona algumas discussões pertinentes ao estudo da música luso-brasileira do período.

Palavras-chave: Decoro, Estilo, Música Litúrgica, Século XVIII, História da Teoria

Style and decorum in European eighteenth-century church music

Abstract: This paper intends to discuss, through a comparative analysis of some composition treatises and reports of eighteenth-century historians and travelers, the connection between the musical decorum and the tripartite division of the three styles of musical composition dating back to the writings of Marco Scacchi. Based on the problem of the interpenetration of musical styles in European religious music of the eighteenth century, we will bring up some pertinent discussions to the study of Luso-Brazilian music of the period.

Keywords: Decorum, style, church music, 18th century, history of theory

Introdução

O presente artigo apresenta os primeiros resultados de um projeto de Mestrado que pretende verificar a questão do decoro musical litúrgico da escrita para voz no universo luso-brasileiro setecentista. A interpenetração dos estilos de composição para igreja e para a ópera no século XVIII se deve, principalmente, pelo crescente laicização do espaço religioso. Este processo em Portugal, e - por consequência - na colônia, não se passou da mesma forma que em outros países europeus, “(...) por razões de persistência histórica das condicionantes da ideologia da Contra - Reforma sobre o conjunto das praticas culturais em Portugal e pelo próprio atraso dos mecanismos econômicos de ascensão da burguesia industrial” (NERY, 2006: 13). Uma das maneiras de verificação deste fato é feita a partir do decoro musical, a correta maneira de aplicação estilística nas composições religiosas da época, sempre atenta aos padrões comunicativos da musica setecentista, visto que durante o século

(...) o efeito que moderadamente entendemos por condição do pensável desde o vínculo temporal/acumulativo com o conhecimento encontrava-se “suspenso” no âmago de uma visão sacralizada e regulada por categorias universais que

constituíam o campo possível para qualquer expressão. (MACHADO NETO, 2012: 2)

Desta forma, pretendemos aqui analisar a questão do decoro e estilo musical em alguns tratados europeus setecentistas, e seus campos de atuação nos relatos históricos sobre a composição e execução de obras religiosas.

1. Os estilos musicais na Europa setecentista

No início do século XVIII, com as crescentes subdivisões da teoria musical em diversos domínios, podemos exemplificar esta diversidade de "terrenos" a partir da fábula *Bellum Musicum oder musicalischer Krieg* de Johann Bähr, onde a rainha composição advoga os novos estilos musicas contra a velha tradição (CHRISTENSEN, 2007: 30). Apesar de apresentar uma súpula do pensamento musical barroco do século XVIII, a fábula de Bähr pode ser extrapolada para um universo musical mais abrangente, dotado das mesmas dificuldades na classificação das teorias musicais.



Figura 1 - Mapa da fábula *Bellum Musicum*, de Johann Bähr. Retirado de Christensen, 2007.

A topografia de Bähr é dividida em três reinos cada um contendo vilarejos e geografias próprias:

- *Contrapunctus*: a terra onde a velha tradição teórica está colocada com seus constructos - modo, hexacorde, solfejo, etc.

- Figuralia: dividida em duas partes, *terra instrumentista* e *vocalistarum*, traz todos os aspectos do avanço retórico e da invenção (lago *locus inventionis*) contendo também os gêneros e estilos barrocos.
- Choralia: terra mais distante às margens do rio *Flumen Devotionis*, distante das preocupações estilísticas do norte.

A fábula de Bähr é, portanto, claramente empírica: nela, os elementos pedagógicos e teóricos estão subordinados aos problemas do estilo, a música é dividida entre especulativa e prática, porém somente os elementos práticos seriam de interesse comum para a pesquisa, enquanto a especulação estaria alocada entre os acadêmicos e a igreja. Assim como vários empiristas do séc. XVIII, a música para Bähr deveria ser julgada pelo mérito do *sensus* e não *ratio* (CHRISTENSEN, 2007: 33).

A dicotomia entre prático e teórico, vai além do campo da teoria musical, com estes conceitos sendo discutidos desde a filosofia clássica grega. Porém, apesar de diversas mudanças no que concerne a teoria musical pelos séculos, privilegiando por algumas vezes a música prática e por outras a teórica, estes dois universos sempre estiveram presentes no pensamento musical. Esta diversidade de conceitos e campos de atuação da teoria encontra-se representada pela topografia da fábula de Bähr, que, apesar de privilegiar a música poética e a composição, apresenta um mapa onde todas as músicas estão representadas em seus respectivos territórios. Estes, por sua vez, são porosos e sujeitos a contatos com seus adjacentes.

Contudo, outra dicotomia também presente no âmbito do pensamento musical setecentista encontra-se representada na história, por exemplo, durante a Regência na França, quando Phillip II, Duque de Orléans, governou como regente de Luis XV. Sob a influência de Luis XIV a geração nascida no século XVII apoiara os valores culturais propagados na corte do Rei Sol, enquanto jovens do período da Regência teriam maior inclinação pelos novos valores culturais propagados em meados do século XVIII (RICE, 2013: 16).

A dualidade entre antigo versus novo refletia-se também no ambiente musical. O antigo estilo seria muitas vezes relacionado aos termos fuga, estrito e eclesiástico, mas talvez sua melhor manifestação nos escritos musicais seja a do termo estilo culto. Já no caso do novo estilo favorecido durante o período da Regência na França, o termo mais utilizado para descrever sua leveza e brevidade seria o galante. Os estilos galante e culto coexistiram durante todo século XVIII, utilizados por tratadistas, críticos e viajantes como descrição de diferentes sonoridades e escolhas possíveis para a composição durante o século. Porém, esta não era a única divisão estilística propagada nos escritos musicais setecentistas: outra, que tratava sobre

as características de uma composição de acordo com a função desempenhada durante sua apresentação, esteve presente nas preocupações de diversos tratadistas do século.

1.1 Igreja, Teatro e Câmara: a divisão funcional dos estilos musicais

A divisão tripartida dos estilos musicais entre igreja, teatro, e câmara, remete aos escritos do teórico barroco Marco Scacchi, que em seu tratado *Breve discorso sopra la musica moderna*, defende a existência desta tripartição dos estilos musicais. Em seu pequeno panfleto de 16 fólios - que de acordo com Palisca seria o esboço de um grande tratado que Scacchi pretendia escrever (1994: 89) - o músico italiano apresenta sua posição quanto a outros compositores envolvidos em discussões estilísticas como Paul Siefert e Romano Micheli. Apesar da divisão categórica entre música para igreja, câmara e teatro, o compositor opera, em cada um destes estilos, na primeira ou na segunda prática - o que evidencia um cuidado de Scacchi na demonstração de que ambas as práticas poderiam ser utilizadas, independente da função da música.

<i>Stylus Ecclesiasticus</i> (Igreja)	<i>Stylus Cubicularis</i> (Câmara)	<i>Stylus Scenicus seu Theatralis</i> (Palco ou Teatro)
1. 4 a 8 vozes, sem órgão 2. Policoral com órgão 3. <i>In concerto</i> (com instrumentos) 4. Motetes no estilo moderno em <i>stile misto</i> (incluindo <i>stile recitativo imbastardito</i>)	1. Madrigais <i>da tavolino</i> (a <i>capella</i>) 2. Madrigais com contínuo 3. Composições para vozes e instrumentos	1. <i>Stile semplice recitativo</i> (sem gestos) 2. <i>Stile recitativo</i> (com gestos)

Tabela 1 – A divisão dos três estilos musicais de acordo com Scacchi. Retirado de PALISCA, 1994, p. 91.

Os estilos e suas subsequentes subdivisões apresentados por Scacchi influenciaram diversos tratadistas ao longo dos séculos XVII e XVIII. Christoph Bernhard, por exemplo, desenvolve este sistema de classificação tomando como base a distinção entre primeira e segunda prática, apesar de afirmar que somente a segunda prática seria apropriada para o estilo teatral. Angelo Berardi, por sua vez, é mais fiel à tripartição estilística de Scacchi enquanto Fux reconhece também esta mesma divisão em seu *Gradus ad Parnassum*, apesar de tratar apenas com curiosidades os estilos eclesiástico e de câmara. Outros tratadistas utilizaram o conceito de divisão estilística proposto por Scacchi¹, porém, foi o tratadista alemão Johann Mattheson que fundamentou toda a discussão estilística do décimo capítulo do

Der vollkommene Capellmeister nos escritos do compositor italiano. (PALISCA, 1994: 91-92)

O desenvolvimento do conceito de *estilo* para Mattheson durou 26 anos, envolto por diversas polêmicas em relação aos seus conceitos e divisões epistemológicas. A primeira é a crítica de Johann Heinrich Buttsett indicando o tratamento desorganizado e primitivo do assunto por Mattheson em seu livro *Neueröffnetes Orchestre*. Sua divisão dos três *estilos* «Ecclesias, Theatri, & Camerae», para Buttsett, não deixa claro se estes podem ser aplicados a qualquer música ou se tratam da razão de localidade da composição (tal dúvida ocorre pelo fato de Mattheson apresentar diversas *Arten* de composição para cada estilo, onde utiliza exemplos como coral, árias e recitativos - que poderiam ser utilizados na música em estilo eclesiástico, porém com maior seriedade). De acordo com Palisca, os diversos gêneros apresentados em cada estilo sem grande preocupação com suas subdivisões podem estar ligados ao fato deste ser um tratado destinado ao *galant homme* (1983: 410).

Buttsett então desafia Mattheson a construir uma diferenciação clara dos três estilos, visto que de acordo com ele, todos estes encontravam-se misturados e sua música seria a mesma. Por meio da citação de Kircher, Buttsett apresenta uma divisão mais elaborada que a de Mattheson: os nove estilos citados no tratado *Musurgia Universalis*. Tomando em conta as críticas de Buttsett, em seu próximo tratado (*Beschütztes Orchestre*, de 1717) Mattheson toma como base a divisão estilística de Kircher e desenvolve novas ramificações a partir de outros textos como o de Sébastien de Brossard (*Dictionnaire de Musique*, de 1703), citando os diversos epítetos da classificação deste, convidando o leitor a comparar os dois tratamentos da concepção de estilos musicais (PALISCA, 1983: 411 - 412), como podemos observar abaixo.

Estilo	Propósito e usos.
<i>Ecclesiasticus</i>	Missas, motetes. Solene, majestoso, grave.
<i>Canonicus</i>	Mostrar as habilidades do compositor.
<i>Phantasticus</i>	Instrumental. Livre e desinibido.
<i>Madrigalescus</i>	Madrigais italianos, jocoso, vivo e doce.
<i>Melismaticus</i>	Para versos cantados sem agitação.
<i>Hyposchematicus</i>	Dança e balé. Para provocar felicidade e exultação.
<i>Symphoniacus</i>	Conjunto instrumental
<i>Dramaticus ou Recitativus</i>	Representações de qualquer afetação ou mudanças repentinas de afeto e tonalidade.

Tabela 2 – Os oito estilos musicais de Kircher. Retirado e adaptado de TARLING, 2004: 67.

Epíteto (<i>Stilo</i>)	Descrição
<i>Drammatico ou</i>	Feito para expressar as paixões.

<i>Recitativo</i>	
<i>Ecclesiastico</i>	Cheio de majestade, muito grave, e feito para inspirar devoção.
<i>Motectico</i>	Rico e florido, capaz de todos os tipos de ornamentos, feito para expressar várias paixões.
<i>Madrigalesco</i>	Próprio para o amor e outros tipos de paixões.
<i>Hyporchematico</i>	Próprio para suscitar felicidade e dança, cheio de alegres movimentos.
<i>Symphoniaco</i>	Feito para a música instrumental, com expressões de acordo com a particularidade de cada instrumento.
<i>Melismatico</i>	Natural, que qualquer um pode cantar, feito para árias e baladas.
<i>Phantastico</i>	Fácil e humorosa maneira de composição, livre de todas as restrições.
<i>Choraico</i>	Próprio para a dança, dividido de acordo com os gêneros desta.

Tabela 3 – Os nove epítetos descritos por Brossard em seu *Dictionnaire de Musique* (1708).

Church (<i>geistlich</i>) high–middle–low	gebunden	ungebunden	Madrigal
Capell-Styl	Capell-Styl	Motet-style	Melismatic
		4–8 v. no organ	Symphonic
		polychoral	
		sacred concerto	
		modern motet	
Chamber (<i>häuslich</i>) high–middle–low	Canonic	Madrigal	
		cantata	
		Melismatic	
		Instrumental	
		sonata, concerto, etc.	
		hyporchematic	
		choraic	
		Fantastic	
Theater (<i>weltlich</i>) high–middle–low	Dramatic	Madrigal	
	recitative	Singspiele	
	chorus	cavata	
	Instrumental	continuo-madrigal	
	aria	Melismatic	
	Canonic	Instrumental	
	Fantastic	hyporchematic	
		choraic	

Figura 2 – Classificações de estilo segundo Mattheson. Retirado de PALISCA, 1983: 414

2. Decoro e estilo musical

Seria então a correta utilização destes estilos o nó górdio da questão do decoro da música litúrgica setecentista? Tomando por exemplo um relato setecentista, temos Charles Burney, que em seu *General History of Music* compara as Lamentações de Jeremias de Niccolò Jommelli, Davide Perez e Francesco Durante comissionadas pelo Papa e executadas durante a semana santa de 1749. Em sua descrição, Burney indica o uso de diferentes estilos entre os autores, e exalta o cuidado pela escolha de um estilo «antigo da música eclesiástica» na composição de Durante, em respeito à solenidade da celebração.

Posso me aventurar a dizer que todas parecem admiráveis; e como os compositores foram homens de grandes habilidades, que superaram-se nesta honrosa ocasião, é difícil determinar, em seus diversos estilos, qual o melhor. As produções de Jommelli e Perez são no elegante e expressivo estilo de oratório; e a de Durante mais no estilo antigo da música eclesiástica; mais aprendido na modulação, mais

abundante na fuga, e mais elaborado na textura das partes, como pode ser esperado de sua idade madura, e da solenidade do dia em que sua música seria executada. (BURNEY², 1776 apud DOTTORI, 2008: 33)³

Com a publicação da encíclica papal *Annus qui* em 19 de Fevereiro de 1749, o Papa Benedito XIV evidencia a preocupação da Igreja Católica com a crescente influência do estilo teatral nas composições litúrgicas, porém este problema “(...) residia na oposição entre conteúdo musical (percebido como socialmente condicionado) e sua apresentação, ou na terminologia retórica, *inventio* contrastando com *elocutio*.” (DOTTORI, 2008: 30)⁴

Considerações finais

Diante dos problemas do decoro musical da música litúrgica no pensamento de tratadistas e viajantes do século XVIII, podemos afirmar que a questão do estilo de composição musical era um dos principais fatores de julgamento na correta aplicação deste nas composições musicais. Sendo assim, para verificar esta aplicação, futuros trabalhos com análises estilísticas comparativas de obras litúrgicas em voga no universo luso-brasileiro são necessárias, principalmente em um ambiente onde a fronteira entre o estilo eclesiástico e o estilo teatral é tão porosa, como podemos observar, nos relatos de um dos viajantes presentes em Portugal durante o século, William Beckford, que descreve no dia 28 de Novembro de 1987 a seguinte experiência na Igreja dos Mártires, em Lisboa:

A concavidade, em frente da entrada principal, onde fica o altar-mor, de tal modo me parecia um palco e era decorado tão à moda das óperas que eu estava sempre à espera de ver a entrada triunfal do herói ou a descida de qualquer divindade pagã, cercada de cupidos e rolas. Toda esta ostentação era em honra da Santa Cecília e custeada pela irmandade dos músicos. Devo confessar que tudo isso me alegrou o espírito e me encheu de ideias pagãs (BECKFORD, 2009: 173)

Referências:

BECKFORD, William. *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*. Introdução e notas de Boyd Alexander; tradução e prefácio de João Gaspar Simões. 3ª edição. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2009.

BROSSARD, Sebastien de. *Dictionaire de musique*. Paris: Chez Christophe Ballard, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, 1708.

CHRISTENSEN, Thomas. Genres of Music Theory, 1650 – 1750. In: CHRISTENSEN, Thomas, GOUK; Penelope; GEAY, Gerard; MACCLARY, Susan; JANS, Markus; LESTER,

Joel; VANSCHEEWIJCK, Marc. *Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory*. Leuven: Leuven University Press, 2007. (pp. 9 - 39)

COSTA, Rodrigo Ferreira da. *Princípios de musica ou exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução*. Lisboa: Na Typografia da Academia Real das Sciencias, 1820. 2 v.

DOTTORI, Maurício. *The Church Music of Davide Perez and Niccolò Jommelli, with special emphasis on funeral music*. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2008.

NERY, Rui Vieira. Espaço Profano e Espaço Sagrado na Música Luso-Brasileira do Século XVIII. *Revista Música*, São Paulo, vol. 11, pp. 11-28, 2006

NETO, Diósnio Machado. O discurso musical no Requiem através de um estudo comparativo das tópicas: circunstâncias históricas e contextos. In: CRANMER, David. *Marcos Portugal: Uma reavaliação*. Lisboa: Colibri, 2012. Capítulo 21

PALISCA, Claude V. The Genesis of Mattheson's style classification. In: BUELOW, George J.; MARX, Hans Joachim. *New Mattheson studies*. New York: Cambridge University Press, 1983. (pp. 409 - 423)

_____. Marco Scacchi's Defence of Modern Music. In: PALISCA, Claude V. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. New York: Oxford University Press, 1994. (pp. 88 - 117)

RICE, John. *Music in the Eighteenth Century*. New York: W.W. Norton & Company, 2013

¹ Entre eles podemos citar, por exemplo, Pier Francesco Tosi em seu tratado *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (1723) e suas respectivas traduções para o inglês (*Observations on the florid song*, 1743 – tradução de Johann Ernst Galliard) e alemão (*Anleitung zur Gesangkunst*, 1757 – tradução de Friedrich Agricola); Meinrad Spiess em seu *Tractatus Musicus* (1746); Johann Joachin Quantz em seu *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752); Leopold Mozart em seu *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1787); e, por fim, tal divisão ocorre no universo da tratadística musical luso-brasileira, por exemplo, no autor Rodrigo Ferreira da Costa que em seu *Princípios de música ou exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução* apresenta a seguinte descrição à primeira seção de sua terceira parte - de acordo com o autor a mais "subjeita ao imperio do gosto" (COSTA, 1820: 43): "Na 1ª Secção tracto da *Expressão musical no character e desenho das composições*: expondo as relações da Musica com a Poesia para exprimirem os sentimentos e affectos do coração, os caracteres da Musica Religiosa, e os da Musica Dramática, &c." (Ibid., p. 43).

² BURNEY, Charles. *A General History of Music, from the earliest ages to the present period*. London: 1776, 4 vol., p. 998

³ "I can venture to say that they all appear to me admirable; and as the composers were all men of great abilities, who exerted themselves on this honorable occasion, it is difficult to determine, in their several styles, which is the best. The productions of Jommelli and Perez are in the elegant and expressive oratorio style; and that of Durante more in the ancient style of church music; more learned in modulation, more abounding in fugue, and more elaborate in the texture of the parts, as might be expected from his mature age, and the solemnity of the day on which his Music was to be performed."

⁴ "(...) resided in the opposition between musical content (perceived as socially conditioned) and its presentation, or in the rethorical terminology, *inventio* contrasting with *elocutio*"