Os jesuítas e a música nos territórios germânicos católicos (1648-1705)[1]

Caio Amadatsu Griman
(Unesp/Fapesp, São Paulo-SP)

Dorotéa Machado Kerr
(Unesp, São Paulo-SP)

Resumo: Neste artigo mostraremos o papel fundamental da Companhia de Jesus para o desenvolvimento da música nos territórios germânicos católicos entre o fim da Guerra dos Trinta Anos (1648) e a morte do imperador Leopoldo I (1705). Inicialmente, será examinada a conexão íntima entre os colégios jesuíticos e a aristocracia germânica católica, assim como a influência destas instituições educacionais na vida musical da Áustria e da Baviera. Em seguida, discorreremos sobre uma das principais produções artísticas organizadas pelos jesuítas, o drama escolar. Nesta parte será observado como a música passou, paulatinamente, a ser imprescindível para os empreendimentos teatrais da Ordem. Por fim, discutiremos a importância da Companhia para a elaboração e publicação de canções vernaculares católicas em alternativa às composições luteranas.

Palavras-chave: Jesuítas. Contrarreforma. Baviera. Áustria.

The Jesuits and Music in German Catholic Territories (1648-1705)

Abstract: *This article shows the fundamental role of the Society of Jesus in the development of the music in German Catholic territories during the period between the end of the Thirty Years' War (1648) and the death of Emperor Leopold I (1705). First, we will examine the intimate connection between Jesuit colleges and the German Catholic aristocracy, as well as the influence of these educational institutions on the musical life of Austria and Bavaria. Then, we will discuss one of the Jesuits' principal artistic outputs, the drama school. In this section we will observe how music gradually became essential to the Order's theatrical programs. Finally, we discuss the Society's importance in the writing and publishing of Catholic vernacular songs as an alternative to Lutheran compositions.*

Keywords: *Jesuits. Counter Reformation. Bavaria. Austria.*

[1] Este trabalho foi realizado com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - Fapesp (processo nº 2019/12280-4). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da Fapesp.

GRIMAN, Caio Amadatsu; KERR, Dorotéa Machado. Os jesuítas e a música nos territórios germânicos católicos (1648-1705). *Opus*, v. 26 n. 2, p. 1-21, maio/ago. 2020. http://dx.doi.org/10.20504/opus2020b2608

Recebido em 1/4/2020, aprovado em 25/6/2020

A Paz de Vestfália, que pôs fim à Guerra dos Trinta Anos em 1648, ao mesmo tempo em que impediu as pretensões da Casa de Habsburgo de um controle real sobre toda a Alemanha (ou Sacro Império Romano-Germânico), também ratificou o sucesso da Contrarreforma nos territórios sob domínio de um governante católico[2], em especial nas regiões da Áustria, Boêmia e Baviera. Diante deste contexto, o papel desempenhado pela Companhia de Jesus para a defesa e propagação das doutrinas católicas nestes locais foi notavelmente expressivo.

A influência dos jesuítas na Monarquia Austríaca foi, de acordo com Perry Anderson (2013), muito mais intensa do que na maior parte do mundo. Segundo o historiador, os "agentes e conselheiros eclesiásticos permearam todo o sistema administrativo Habsburgo na Europa central no século XVII" (ANDERSON, 2013: 343). Esta forte presença de membros da Companhia nas cortes católicas estava associada, em grande medida, ao caráter educacional da Ordem.

Desde a sua fundação, os jesuítas tiveram como um de seus principais objetivos a formação moral e intelectual da sociedade em conformidade com os ideais da Reforma Católica[3]. Na própria bula papal *Exposcit Debitum*, que confirmou a constituição da Companhia em 21 de julho de 1550, encontra-se como principal propósito da Ordem:

> [...] a defesa e propagação da fé visando o progresso das almas na vida e na doutrina cristãs, por meio de pregação pública, palestras e qualquer outro ministério da palavra de Deus, e ainda por meio dos Exercícios Espirituais, a educação de crianças e pessoas iletradas no cristianismo, e o consolo espiritual dos fiéis de Cristo, ouvindo confissões e administrando os outros sacramentos (PADBERG, 1996: 3)[4].

Apesar de, como afirma John O'Malley (1999: 6), uma grande parte das prescrições contidas na *Exposcit Debitum* ter sido rapidamente desconsiderada nas práticas religiosas dos jesuítas, o caráter educacional da Companhia, encontrado no trecho citado acima, foi não apenas mantido, mas também intensificado.

Este fortalecimento do cunho pedagógico pode ser observado, por exemplo, na crescente importância das instituições educacionais para os jesuítas e, juntamente, na mudança em relação ao público a ser instruído nestes locais. Ainda no século XVI, a Ordem passou a educar primordialmente membros da elite secular e eclesiástica, em vez de "crianças e pessoas iletradas no cristianismo". Acerca desta modificação no entendimento dos propósitos jesuíticos, os autores Thomas Kaufmann e Andreas Holzem afirmam que, "em vez de se dedicar à instrução na fé e ao serviço social junto às pessoas humildes, a Ordem se concentrou na formação de uma nova elite espiritual, política e acadêmica em praticamente todas as nações católicas da Europa e em suas colônias" (KAUFMANN; HOLZEM, 2014: 393).

Dentre os indivíduos desta "nova elite espiritual, política e acadêmica", destacam-se, ao longo dos séculos XVI, XVII, e XVIII, diversos membros das casas de Wittelsbach e de Habsburgo.

---

[2] Segundo o princípio *cujus regio eius religio*, reafirmado na Paz de Vestfália, a religião oficial de uma determinada região do Sacro Império Romano-Germânico seria definida pela religião de seu governante.

[3] Em 1880 Maurenbrecher cunhou o termo *katholische Reformation*, que passou a ser amplamente utilizado pelos historiadores a partir do início do século XIX.

[4] Original: "[...] the defense and propagation of the faith and for the progress of souls in Christian life and doctrine, by means of public preaching, lectures, and any other ministration whatsoever of the word of God, and further by means of the Spiritual Exercises, the education of children and unlettered persons in Christianity, and the spiritual consolation of Christ's faithful through hearing confessions and administering the other sacraments" (PADBERG, 1996: 3). Tradução nossa, como todas as traduções ao longo deste texto.

O imperador Leopoldo I (1640-1705), por exemplo, foi treinado pelo padre jesuíta Johann Eberhard Neidhardt para seguir uma carreira eclesiástica. Entretanto, após a morte de seu irmão mais velho, tornou-se o único herdeiro da Monarquia de Habsburgo. Esta educação jesuítica foi fundamental para o acentuado caráter religioso de seu reinado e, similarmente, para a forte ligação do monarca com a música sacra. Segundo Lawrence Bennett, "em vista de sua preparação inicial para uma carreira eclesiástica, não surpreende que, como compositor, ele [Leopoldo] tenha dedicado uma quantidade considerável de sua atenção à música sacra" (BENNETT, 2013: 44)[5].

À vista da enorme influência do gosto individual dos grandes patronos nas escolhas técnicas e estilísticas dos artistas, o interesse de Leopoldo I pela música religiosa foi determinante para os desdobramentos da música seiscentista nos territórios germânicos. De acordo com John Hill (2005), Leopoldo foi responsável pela formação de diversos compositores nativos da Alemanha, como Johann Heinrich Schmelzer (1620-1680), Ferdinand Tobias Richter (1651-1711) e Johann Joseph Fux (1660-1741). "Todos esses compositores escreveram música sacra em latim para grandes conjuntos e em estilo grandioso" (HILL, 2005: 300)[6].

Ademais, a relação entre a educação jesuítica e o desenvolvimento da música nos estados germânicos católicos também pôde ser observada pela presença, nas cortes, de diversos músicos que frequentaram um colégio jesuítico, como Johann Joseph Fux, Philipp Jakob Baudrexel, Giovanni Felice Sances e Georg Muffat.

O colégio jesuítico

Em 1548, apenas oito anos após a aprovação da Companhia de Jesus pelo papa Paulo III, a Ordem inaugurou seu primeiro colégio em Messina[7]. Nos anos seguintes, centenas de instituições como esta foram construídas ao redor do mundo. Segundo Charles Brewer, na Alemanha, "especialmente após a Paz de Vestfália em 1648, os Habsburgos, a hierarquia católica e a nobreza local católica promoveram a Contrarreforma através do estabelecimento de ginásios e colégios jesuíticos" (BREWER, 2016: 149)[8]. A partir de então, com a percepção da Companhia de que a arte poderia ser empregada como uma ferramenta pedagógica poderosa para a "defesa e propagação da fé visando ao progresso das almas na vida e na doutrina cristãs", estes estabelecimentos tornaram-se locais de grande relevância para o rumo da música nos territórios germânicos católicos (PADBERG, 1996: 3).

Diante deste acolhimento das belas-artes, os colégios e as igrejas jesuítas passaram a ser palco de múltiplas produções pedagógicas e cerimônias religiosas que incluíam diferentes tipos de recursos auditivos e visuais. Segundo Irving,

[5] Original: "In view of his early preparation for an ecclesiastical career, it is not surprising that as a composer he devoted a considerable amount of his attention to sacred music" (BENNETT, 2013: 44).

[6] Original: "Emperor Leopold nurtured a new generation of native German composers, notably Johann Henrich Schmelzer (ca. 1620-1680), Johann Caspar Kerll (1627-1693), Ferdinand Tobias Richter (1651-1711), and Johann Joseph Fux (1660-1741). All these court composers wrote Latin-texted church music for large forces in the grandiose style" (HILL, 2005: 300).

[7] Alguns historiadores consideram que o primeiro colégio jesuíta tenha sido inaugurado em Gandia, Espanha, em 1546.

[8] Original: "Especially after the Peace of Westphalia in 1648, the Habsburgs, the Catholic hierarchy, and the local Catholic nobility fostered the Counter Reformation through the establishment of Jesuit gymnasia and universities" (BREWER, 2016: 149).

> Nos colégios e igrejas de Roma, Viena, Paris e outras grandes cidades europeias, uma variedade de gêneros, incluindo missas, motetos, cânticos e configurações de salmos para vésperas e matinas, foi realizada por jesuítas e músicos profissionais de destaque (IRVING, 2018: 13)[9].

Em 1641, por exemplo, quando os jesuítas propuseram a instalação de um órgão novo e a introdução de música regular aos domingos e dias de festa na Igreja de Santo Inácio, igreja conectada ao colégio de Landshut, "os oficiais das duas principais igrejas da cidade, a igreja colegiada de St. Martin e a igreja paroquial de St. Jodok, reagiram com alarme [...]. A preocupação, é claro, era que a música dos jesuítas pudesse afastar os paroquianos das igrejas estabelecidas" (FISHER, 2014: 52)[10]. Entretanto, Smith comenta:

> O perfil intelectual dos fiéis nesta e em outras igrejas jesuítas diferia do da maioria das igrejas paroquiais ou mesmo monásticas. As igrejas da Companhia estavam ligadas ao caráter pedagógico dos jesuítas. Embora uma seção transversal da sociedade tenha chegado a seus serviços, sem dúvida, a maioria era instruída. Uma porcentagem significativa dos participantes foi ensinada pelos jesuítas ou possuía uma base de conhecimento católico e uma familiaridade com os objetivos da Companhia (SMITH, 2006: 576)[11].

Deste modo, ainda que o uso regular de música nas igrejas e nos colégios jesuíticos possa realmente ter atraído paroquianos de outras igrejas, a música executada nestas instituições, por ser elaborada, em grande medida, de acordo com o gosto da nobreza erudita, não correspondia bem ao gosto popular. Apesar do desejo de empregar a arte para a propagação da fé católica em todas as camadas sociais, o desprezo pelo elemento popular tornou-se um empecilho para a expansão da Contrarreforma em meio à população plebeia iletrada.

> Para produzir seu efeito adequado, a polifonia devocional dos principais compositores exigia cantores e instrumentistas especializados e, acima de tudo, ouvintes alfabetizados em latim. [...] De fato, somente entre os membros do estrato socioeconômico mais alto, sintonizados com as modas musicais internacionais, o caráter cada vez mais italiano da música devocional poderia ser bem recebido. Como as elites que perseguiam objetivos confessionalistas estavam amplamente concentradas nos grupos mencionados [famílias ricas], essa música era menos um veículo

[9] Original: "In colleges and churches at Rome, Vienna, Paris, and other major European cities, a range of genres including Masses, motets, canticles, and Psalm settings for Vespers and Matins were performed by Jesuits and leading professional musicians" (IRVING, 2018: 13).

[10] Original: "Officials at Landshut's other two principal churches, the collegiate church of St. Martin and the parish church of St. Jodok (or Jobst), reacted with alarm when the Jesuits proposed to introduce regular church music for Sundays and feast days at St. Ignatius. [...] The concern, of course, was that the Jesuits' music would draw parishioners away from the established churches" (FISHER, 2014: 52).

[11] Original: "The intellectual profile of the congregation worshippers in this and other Jesuit churches differed from those of most parish or even monastic churches. The Society's churches were teaching churches. While a cross-section of society doubtlessly came to their services, the majority were well educated. A significant percentage of those who attended either were taught by the Jesuits or possessed both a foundation of Catholic knowledge and a familiarity with the Society's aims" (SMITH, 2006: 576).

> de persuasão do que uma expressão e confirmação das sensibilidades espirituais de seu público (FISHER, 2014: 107)[12].

De fato, fora a questão do emprego da música como dispositivo pedagógico, a necessidade de arrecadar dinheiro para a construção e expansão dos colégios jesuíticos impulsionou a Companhia a adequar suas cerimônias ao desejo da elite católica de expressar e confirmar sua sensibilidade espiritual através do patrocínio das artes. Desse modo, as cerimônias e os rituais jesuíticos passaram a acomodar inúmeros artifícios artísticos e, consequentemente, a funcionar como "mecanismos para atrair presentes" das famílias mais abastadas (HUFTON, 2006: 17-18)[13].

Entre as famílias católicas mais poderosas dos estados germânicos destacava-se, evidentemente, a família Habsburgo. À vista disso, uma grande parte das produções realizadas nos colégios austríacos girava em torno de temas vinculados à *pietas austriaca* (termo referente à fé pessoal dos soberanos da Casa de Habsburgo)[14], como a devoção à Eucaristia, a concepção imaculada e a veneração aos santos. Segundo Anna Coreth, a *pietas eucharistica*, por exemplo, "foi expressa de muitas maneiras diferentes nas peças de Corpus Christi nos teatros jesuíticos austríacos" (CORETH, 2004: 13)[15]. Em decorrência dessa oportunidade de manifestação de sua devoção espiritual, o imperador Fernando III (1608-1657), educado, assim como seu pai (Fernando II) e seu filho (Leopoldo I), pela Companhia de Jesus, construiu em 1655 um grande teatro para a realização de dramas jesuíticos na Universidade de Viena. Segundo Weaver,

> Esse novo teatro apresentava os mais recentes desenvolvimentos de ponta no design teatral italiano, não apenas com as máquinas do tipo esperado em uma casa de ópera, mas também com cenários inteligentes que faziam o palco parecer maior que o auditório. O próprio auditório foi decorado com belos detalhes arquitetônicos, carpintaria especializada e muitas pinturas (WEAVER, 2012: 95)[16].

Por conta da intensa devoção dos membros da casa imperial à Virgem Maria[17], os músicos empregados pela Monarquia de Habsburgo tiveram a incumbência de compor inúmeras peças devocionais, como *Magnificat*, *Stabat Mater*, *Ladainha de Loreto*, *Salve Regina*, *Ave Regina caelorum*, *Regina Caeli*, *Alma Redemptoris Mater* e *Ave maris stella*, para a veneração a Nossa Senhora.

---

[12] Original: "To make its proper effect, devotional polyphony by leading composers required skilled singers and instrumentalists and, above all, listeners who were literate in Latin. [...] Indeed, it was in the higher socioeconomic stratum that the increasingly Italianate character of devotional music could fall on receptive ears attuned to international musical fashions. [...] As the elites pursuing confessionalist aims were largely concentrated in the groups I have mentioned [wealthier families], this music was less a vehicle of persuasion than an expression and confirmation of the spiritual sensibilities of its audience" (FISHER, 2014: 107).

[13] Original: "Spectacular ceremonies and rituals also were mechanisms for attracting gifts" (HUFTON, 2006: 17-18).

[14] Segundo Anna Coreth, "o significado especial desse termo era baseado na convicção de que Deus havia dado à casa da Áustria uma certa missão para o império e a igreja, devido aos méritos religiosos de seus ancestrais" (CORETH, 2004: xxii, prefácio da segunda edição).

[15] Original: "It [*pietas eucharistica*] was also expressed in many different ways in Corpus Christi plays in Austrian Jesuit theaters" (CORETH, 2004: 13).

[16] Original: "This new theater featured the latest, most cutting-edge developments in Italian theatrical design, with not only machinery of the type expected in an opera house but also cleverly designed sets that made the stage appear larger than the auditorium. The auditorium itself was adorned with beautiful architectural details, expert carpentry, and many paintings" (WEAVER, 2012: 95).

[17] Original: "The primary propagators of the Marian cult were the religious orders most directly involved in the Counter Reformation, especially the Jesuits. It can indeed be shown that much of what was done by the Austrian rulers to promote this cult can be traced back to the encouragement of the Society of Jesus" (CORETH, 2004: 47).

Os próprios imperadores Fernando III e Leopoldo I elaboraram algumas obras deste gênero, como o hino *Ave Maris Stella* (1649), composto por Fernando para a procissão inaugural (entre a igreja jesuíta Am Hof e a catedral de Santo Estêvão) da festa da Imaculada Conceição.

Estas e inúmeras outras composições do século XVII refletem a forte influência da cultura italiana na Áustria. O uso do estilo policoral veneziano, por exemplo, tornou-se um poderoso símbolo da *pietas austriaca*. E até mesmo Fernando III escreveu algumas peças, como a obra *Drama Musicum* (dedicada ao jesuíta Athanasius Kircher), em conformidade com as técnicas composicionais da Escola de Veneza. Outrossim, a partir do reinado de Fernando, diversos membros da aristocracia católica passaram a financiar sistematicamente a formação de músicos nativos da Alemanha no Collegium Germanicum em Roma. Apesar de a maior parte das inovações estéticas que surgiam na Itália ter chegado às cortes germânicas pelo influxo ininterrupto de músicos como Orlando di Lasso, Giovanni Felice Sances e Antonio Vivaldi, "Fernando não somente trouxe italianos para a Áustria para enriquecer a vida musical de seu país, mas também enviou músicos germânicos, como Johann Jacob Froberger e Johann Kaspar Kerll, para estudar na Itália" (SOMERSET, 1949: 206)[18].

O Colégio de Viena e o Collegium Germanicum, fundados respectivamente em 1551 e 1552, foram as primeiras instituições jesuíticas a adotarem o ensino sistemático de música. Apesar das prescrições de Ignácio Loyola contra a execução musical pelos membros da Companhia de Jesus, "a prática musical no Colégio de Viena não cessou, assim como não cessaram as advertências e penitências; até a extinção da Companhia, existiu uma rica produção musical não somente nesse Colégio, mas também nos outros da Áustria e da Alemanha" (HOLLER, 2010: 144). Ademais, a presença de uma longa série de músicos prestigiados no Collegium Germanicum, notadamente Giacomo Carissimi (que trabalhou como professor e mestre de capela entre 1629 e 1674), fez com que o colégio usufruísse uma excelente reputação quanto aos seus empreendimentos musicais. Durante o período em que Carissimi assumiu o comando das produções musicais do colégio, houve um crescimento substancial na quantidade de músicos profissionais na instituição.

Para o musicólogo alemão Karl Fellerer, Claudio Monteverdi e, em seguida, Giacomo Carissimi formularam, a partir da junção de diferentes elementos musicais que surgiram na virada do século XVI para o século XVII, uma nova base para a música sacra. Entre os procedimentos composicionais mais utilizados pelos dois compositores italianos, destacam-se o emprego do baixo contínuo e o uso da técnica veneziana *solo-tutti*, típico no *stile concitato.* Carissimi distinguiu-se pelo seu papel fundamental no desenvolvimento do recitativo, do coral declamatório (composto de maneira homofônica), e na disseminação da música religiosa dramática (sobretudo do oratório).

Entre os diversos alunos de Carissimi que foram trabalhar em alguma das cortes católicas da Alemanha e da Áutria, destacam-se os compositores italianos Francesco Foggia e Giovanni Felice Sances e os austríacos Philipp Jakob Baudrexel e Johann Caspar Kerll. Ainda que tanto músicos italianos quanto germânicos fossem contratados pela aristocracia alemã, via de regra,

> [...] a nacionalidade de um compositor definia seus deveres. Os compositores italianos forneciam música dramática (ópera, oratório e cantata), enquanto os austríacos concentravam-se em peças instrumentais, incluindo música de balé (para obras dramáticas), música de teclado, composições litúrgicas

[18] Original: "Ferdinand, moreover, not only brought Italians into Austria to enrich the musical life of his country, but likewise sent German musicians, such as Johann Jacob Froberger and Johann Kaspar Kerll, to study in Italy" (SOMERSET, 1949: 206).

> e música para os dramas jesuítas. Essa separação de deveres não era inteiramente rigorosa (BENNETT, 2013: 28)[19].

Leopoldo Guilherme (irmão de Fernando III) foi, com o auxílio da Companhia de Jesus, muito importante para a evolução da Contrarreforma nos territórios sob seu comando (eleito bispo de Passau e Strassburg em 1625, bispo de Halberstadt em 1628, Olmütz em 1637 e Breslau em 1655). Devido à sua paixão pelas artes, em particular pela ópera, Leopoldo Guilherme passou a ser, especialmente após o fim da Guerra dos Trinta Anos, um dos principais patronos da arte na Europa. Segundo Agnes Kory, "não é surpreendente que, em 1651, ainda em Veneza, o ambicioso e bem-sucedido compositor de ópera veneziano Pietro Antonio Cesti tenha dedicado seu *Alessandro vincitor de se stesso* a Leopold Guilherme" (KORY, 1995: 18)[20]. Ademais, o aristocrata austríaco

> [...] desempenhou um papel central na atração de músicos italianos para a corte imperial. Dois agentes que serviram ao arquiduque para esse fim foram Friedrich, landgrave de Hessen-Darmstadt, e o jesuíta Theodorico Bechei, ambos mantinham laços especialmente fortes com Roma. Leopoldo Guilherme apoiou jovens músicos italianos em seu serviço, que estudaram no colégio alemão em Roma (BENNETT, 2013: 21)[21].

Após regressarem à Alemanha, os ex-alunos do Collegium Germanicum "impulsionaram a causa da reforma católica e da Contrarreforma, servindo como clérigos, administradores, professores e, de fato, como músicos" (FISHER, 2016a: 387)[22].

Entre as diversas instituições educacionais da Ordem espalhadas pelos domínios da Monarquia de Habsburgo, destaca-se o colégio jesuítico de Opava, fundado em 1643 na região da Morávia-Silésia. Alguns músicos de grande importância para as cortes de Salzburg e Kroměříž, como Pavel Josef Vejvanovský, Philippus Jacobus Rittler e Heinrich Franz Biber[23], estudaram na instituição. Estes três compositores, assim como Johann Schmelzer e Georg Muffat, estiveram, em algum momento de suas vidas, ligados ao príncipe-bispo Karl II von Liechtenstein-Kastelkorn (1623-1695). De acordo com Charles Brewer (2016), o príncipe-bispo Karl II, que iniciou sua carreira eclesiástica no Ginásio Jesuítico de Ingolstadt, desempenhou um papel crucial na revitalização da corte episcopal de Kroměříž e na reformulação de sua capela musical.

Outrossim, os colégios jesuíticos, ao longo do século XVII, não somente colaboraram intensamente para a educação de uma longa série de músicos profissionais de destaque, como também foram indispensáveis para o desenvolvimento da música especulativa. Segundo Irving,

---

[19] Original: "[...] a composer's nationality defined his duties. Italian composers provided dramatic music (opera, oratorio, and cantata), while Austrians concentrated upon instrumental ensemble pieces, including ballet music (for dramatic works), keyboard music, liturgical compositions, and music for the Jesuit dramas. This separation of duties was not entirely strict" (BENNETT, 2013: 28).

[20] Original: "It is little wonder that in 1651, while still in Venice, the ambitious and successful Venetian opera composer Pietro Antonio Cesti dedicated his Alessandro vincitor di se stesso to Leopold Wilhelm" (KORY, 1995: 18).

[21] Original: "Leopold Wilhelm played a central role in attracting Italian musicians to the imperial court. Two agents who served the archduke for this purpose were Friedrich, landgrave of Hessen-Darmstadt, and the Jesuit Theodorico Bechei, both of whom maintained especially strong ties to Rome. Leopold Wilhelm supported young Italian musicians in his service who studied at the German college in Rome" (BENNETT, 2013: 21).

[22] Original: "[they] drove the cause of Catholic reform and Counter-Reformation, serving as churchmen, administrators, teachers, and indeed as musicians" (FISHER, 2016a: 387).

[23] Segundo Charles E. Brewer (2016: 198), Heinrich Biber provavelmente frequentou o Colégio Jesuítico de Opava.

> Além de ser ensinada como uma habilidade prática, a música também foi ensinada como uma matéria acadêmica (ou "especulativa"). Neste sentido, ainda era considerado parte do *quadrivium*, juntamente com aritmética, astronomia e geometria. Os estudos especulativos da música geralmente se concentravam em proporções harmônicas, proporções e no significado cosmológico do som (IRVING, 2018: 3)[24].

Um dos principais nomes associados ao estudo da música especulativa no Collegio Romano foi Athanasius Kircher, que trabalhou no estabelecimento entre 1635 e 1680 como professor e pesquisador. O jesuíta alemão distinguiu-se neste período pelo seu envolvimento em diversas áreas de estudo do colégio, como Matemática, Medicina, Física e Teologia. Entretanto, foi através de seu livro *Musurgia Universalis* (1650), dedicado a Leopoldo Guilherme, que Kircher fez sua maior contribuição para a história da teoria musical alemã. Nesta obra de 1.112 páginas, o teórico, seguindo a tradição da música como uma disciplina pertencente ao *quadrivium*, parte do princípio de que "a música era uma ciência perfeita dos princípios eternos, dos números sonoros" (MURATA, 1999: 195)[25], e de que, consequentemente, a tarefa do compositor seria, em alguma medida, mimetizar a ordem divina encontrada na natureza.

Ao mesmo tempo, uma grande parte das concepções musicais contidas no *Musurgia* estava, em conformidade com o interesse dos jesuítas pelo estudo da retórica (disciplina historicamente pertencente ao *trivium*), associada à tradição escolar da *musica poetica*. De fato, foi Kircher quem introduziu pela primeira vez os termos do processo de estruturação retórica *inventio*, *dispositio* e *elocutio* na teoria da composição musical.

De modo geral, Athanasius Kircher foi, juntamente com Christoph Bernhard (que estudou com Carissimi na década de 1650), um dos principais responsáveis pela integração dos novos estilos italianos à teoria alemã da *musica poetica*. Sobre este assunto, Buelow comenta:

> O grande tratado de Kircher é apenas uma das muitas demonstrações da propensão alemã a sintetizar o pensamento teórico dos mundos medieval e renascentista, a música alemã e italiana, e impor uma racionalidade em todos os procedimentos musicais. Esse novo ponto de vista criou uma doutrina musical que é verdadeiramente alemã, uma arte musical-oratória que não pertence mais ao *Quadrivium* ou ao número, mas que se torna um quarto e membro musical do antigo *Trivium*, a *ars dicendi* (BUELOW, 1972: 42)[26].

O prestígio do *Musurgia universalis* na segunda metade do século XVII pode ser atestado pela existência da obra em muitos mosteiros e colégios em toda a Europa. Um dos músicos da Monarquia Habsburgo influenciados pelos escritos de Kircher, por exemplo, foi o organista boêmio Tomàs Baltazar Janovka (1669-1741). Assim como Kircher, Janovka também recebeu

[24] Original: "Besides being taught as a practical skill, music was also taught as an academic (or "speculative") subject. In the latter sense, it was still considered part of the quadrivium, along with arithmetic, astronomy, and geometry. Speculative studies of music usually focused on harmonic proportions, ratios, and the cosmological significance of sound" (IRVING, 2018: 3).

[25] Original: "For him [Kircher] music is a perfect science of eternal principles, of sounding numbers" (MURATA, 1999: 195).

[26] Original: "Kircher's great treatise is but one of the many demonstrations of the German proclivity to synthesize theoretical thought of the Medieval and Renaissance worlds, German and Italian music, and to impose a rationality in all musical procedures. This new viewpoint created a musical doctrine that is German, a musical-oratorical art that no longer belongs to the Quadrivium or to number, but rather becomes a fourth and musical member of ancient Trivium, the ars dicendi" (BUELOW, 1972: 42).

uma educação jesuítica. Em seu livro *Clavis ad Thesaurum* (1701), primeiro dicionário de termos musicais, "Janovka não apenas adotou a compreensão afetiva de Kircher das figuras retórico-musicais, mas também aplicou a lista de afetos que Kircher havia usado para descrever os modos musicais para descrever também as figuras" (BARTEL, 1997: 52)[27].

Todavia, apesar do incontestável sucesso do programa pedagógico dos colégios jesuíticos, a partir de meados da segunda metade do século XVII, com a maior parte dos colégios já de pé e funcionando há algum tempo, a renda oriunda das dinastias germânicas começou diminuir drasticamente e, consequentemente, deixou de ser suficiente para a manutenção das instituições educacionais da Companhia. Segundo Hufton, no final do século XVII,

> [...] mesmo onde as escolas estavam aparentemente bem estabelecidas, o número de seus alunos estava diminuindo em alguns países. Esse encolhimento reflete, talvez, além de uma redução [de recursos] devido à guerra, um declínio na popularidade do modelo dos colégios (HUFTON, 2006: 7)[28].

Não obstante esta diminuição, os colégios jesuíticos continuaram sendo estabelecimentos de grande importância para o curso da música ao longo de todo o reinado de Leopoldo I (1658-1705), e, a despeito dos problemas financeiros da Ordem, os jesuítas continuaram, pelo menos até a supressão da Companhia[29], a formar músicos profissionais e a realizar produções litúrgicas e extralitúrgicas imponentes.

O uso da música no drama jesuítico

Ainda que no início da Ordem, seguindo as diretrizes tridentinas sobre o uso da arte pela Igreja, muitos questionamentos tivessem sido levantados acerca da validade do drama religioso, com o passar do tempo, a Companhia, "convencida do poder do teatro para a educação de fins particulares", passou a "incorporar as produções teatrais em seus próprios empreendimentos pedagógicos" (ZAMPELLI, 2006: 562)[30]. Segundo Oldani, estas produções se diferenciavam de outros tipos de teatros escolares devido à prática dos jesuítas de "unir quase todas as artes a serviço do drama" (OLDANI, 1983: vi)[31].

Foi justamente esta prática que possibilitou o uso extensivo da música dentro dos colégios da Companhia de Jesus. "O teatro jesuítico começou em produções relativamente modestas para os benefícios educacionais dos estudantes, mas no século XVII mudou-se para os espaços públicos da cidade e aumentou os diálogos em latim com encenações, figurinos e músicas cada

[27] Original: "Janovka not only adopted Kircher's affective understanding of the musical-rhetorical figures but also applied the list of affections which Kircher had used to describe the church modes now to describe the figures" (BARTEL, 1997: 52).

[28] Original: "Even where the schools were apparently well established, their number and that of their pupils was slightly flagging in some countries by the late seventeenth century. This shrinkage reflects, perhaps, as well as a reduction owing to war, something of a decline in the popularity of the collegiate model" (HUFTON, 2006: 7).

[29] Os jesuítas foram expulsos dos territórios austríacos em 1782 pelo imperador José II, como parte de uma série de reformas drásticas no intuito de remodelar a Monarquia de Habsburgo em conformidade com os ideais iluministas.

[30] Original: "Convinced of the theatre's power to educate for particular ends, Jesuits incorporate theatrical production into their own pedagogical enterprises" (ZAMPELLI, 2006: 562).

[31] Original: "Jesuit theater distinguished itself from other kinds of school theater by its practice of uniting well-nigh all the arts in the service of drama" (OLDANI, 1983).

vez mais elaborados" (FISHER, 2014: 18)[32]. Desse modo, ainda que a música no século XVI fosse usada nas produções jesuíticas com uma certa restrição (apenas canções incidentais, coros e intermezzos), a partir do século seguinte, esta situação começou a se modificar e, paulatinamente, "passou-se a ser usual encontrar algumas partes faladas concebidas como uma ária ou um recitativo" (KÖRNDLE, 2006: 489)[33].

Em 1643 tem-se o registro dos dois primeiros dramas jesuíticos na Baviera inteiramente cantados, *Philothea* e *Theophilus*, ambos compostos pelo padre jesuíta Johann Paul Silbermann (1604-1671), professor de música no colégio de Munique. A despeito da continuidade dos dramas mais tradicionais na segunda metade do século XVII, o sucesso das obras de Silbermann representou o começo de um novo desenvolvimento da música teatral nas produções da Companhia. Segundo Howard Smither,

> Ao final do século XVII, as partes musicais e faladas dos dramas tinham duração e importância aproximadamente iguais, e os dramas incluíam os mesmos tipos de números musicais encontrados nas óperas da época: sinfonie, ritornellos, danças, coros, conjuntos vocais, árias e recitativos simples ou acompanhados (SMITHER, 1977: 367)[34].

A era pós-confessional[35], portanto, que se inicia com o fim da Guerra dos Trinta Anos, é marcada por um ambiente, distintamente àquele do início do século, favorável para a expansão do uso da música nos dramas escolares. Ademais, as modificações na música teatral que ocorreram neste período estavam diretamente relacionadas com a introdução da ópera e do oratório nas cortes católicas. Acerca desta relação, Alexander Fischer diz:

> Os jesuítas alemães gradualmente vieram a perceber o potencial afetivo da música em suas produções teatrais, mesmo se alguns ficassem escandalizados com os sons das óperas e oratórios italianos que começaram a se infiltrar no drama jesuíta durante o século XVII (FISHER, 2016: 394)[36].

Entretanto, é perceptível neste trecho que a afinidade das produções teatrais jesuíticas com um gênero secular não agradou a todos. Isto pois uma das maiores preocupações da Ordem em relação ao uso da arte estava relacionada à necessidade de policiar e reforçar as fronteiras sociais e religiosas existentes, realçando as diferenças entre os espaços sacros e profanos. Esta preocupação se intensificou ainda mais após a rápida expansão da Reforma Protestante

[32] Original: "Jesuit theater began in relatively modest productions for the educational benefits of students but in the seventeenth century moved into the public spaces of the city and augmented the Jesuit's Latin dialogues with increasingly elaborate staging, costumes, and music" (FISHER, 2014: 18).

[33] Original: "From now on, however, it was not unusual to find some spoken parts set as solo recitative and aria. This change coincides with the development of opera as a musical genre" (KÖRNDLE, 2006: 489).

[34] Original: "By the late seventeenth century the musical and spoken portions of the dramas were of approximately equal length and importance, and the dramas included the same types of musical numbers as found in operas of the time: sinfonie, ritornellos, dances, choruses, vocal ensembles, arias, and both simple and accompanied recitatives" (SMITHER, 1977: 367).

[35] Segundo O'Malley, o termo Era Confessional, cunhado por Ernst Walter Zeeden em 1958, passou a ser amplamente utilizado a partir da segunda metade do século XX para designar os desenvolvimentos estruturais na Alemanha entre 1555 e 1648 (1999: 22).

[36] Original: "The German Jesuits gradually came to realize the affective potential of music in their theatrical productions, even if some were scandalized by the sounds of Italian opera and oratorio that began to seep into Jesuit drama during the seventeenth century" (FISHER, 2016: 394).

nos estados germânicos, quando uma considerável parte da cultura popular passou a ser associada pelos agentes da Contrarreforma à confissão luterana. Na Baviera, as autoridades eclesiásticas tentaram impedir o avanço do protestantismo através da censura de livros e da apropriação dos espaços públicos. Contudo, uma das táticas de resistência mais efetiva dos plebeus luteranos estava ligada à cultura oral das canções populares. Com relação a este preconceito contra a cultura plebeia e ao uso da arte pela Igreja, Arnold Hauser relata que "a cúria gostaria de criar uma arte popular para a propagação da fé católica, mas limitar o elemento popular à simplicidade de ideias e formas; desejava evitar a franqueza da expressão plebeia" (HAUSER, 1995: 455).

De maneira semelhante, os questionamentos acerca da validade do próprio teatro sacro estavam relacionados com a preocupação em não confundir as atividades da Companhia com aquelas realizadas por grupos seculares de teatro profissional. Para os membros da Ordem, enquanto "no teatro jesuítico a finalidade do uso dos sensos é ensinar aos atores eloquência nas palavras e, de fato, educar os atores e sua audiência sobre as virtudes cívicas e religiosas", o teatro profissional "utiliza-se da sensualidade como fim em si mesma" (ZAMPELLI, 2006: 563)[37].

Entretanto, ainda que esta diferença no propósito final do teatro sacro e secular fosse amplamente reconhecida pela maioria dos jesuítas, a utilização de artifícios que recorressem aos sentidos e ao corpo, ao invés da alma, continuaram sendo extensivamente contestados por uma pequena parte dos membros da Companhia. Para o escritor espanhol Francisco Arias, por exemplo, embora a "representação teatral possa realmente ser louvável e lícita, especialmente quando se trata de coisas santas e devotas, [...] a mistura do santo com o profano nada mais é do que um artifício do diabo, que visa subverter o progresso espiritual mascarando-se de piedade" (ZAMPELLI, 2006: 556-557)[38].

Os questionamentos de Arias sobre o teatro estavam, assim como grande parte das discussões sobre a música neste período, associados ao estudo da função da arte na sociedade. As distinções entre os gêneros musicais pelos teóricos seiscentistas, como os oito estilos musicais citados por Athanasius Kircher em seu livro *Musurgia Universalis* (1650)[39], estavam relacionadas à tendência geral da época em reforçar as diferenças entre os diversos ambientes sociais e religiosos dentro e fora da corte. Segundo Dahlhaus,

> A teoria funcional das artes do século XVII era em geral uma teoria dos gêneros. Estes eram vistos como consistindo em fins sociais a serem alcançados e os meios musicais considerados adequados para esses fins, ambos os elementos em correlações fixas governadas por normas. Quando Christoph Bernhard diferenciou os repertórios de figuras musico-retóricas adequadas à música da igreja, da câmara e do teatro, ele estava de fato reivindicando, em termos da teoria da arte, que os meios musicais têm

[37] Original: "In the Jesuit theatre, the end of such an assault on the senses is to teach the actors eloquence in word and in deed and to educate them and their audience in religious and civic virtue. [...] the professional theatre indulges sensuality for its own sake" (ZAMPELLI, 2006: 563).

[38] Original: "[...] Theatrical representation can indeed be praiseworthy and licit, especially when it concerns holy and devout things, [...] the mixture of the holy with the profane is nothing less than an artifice of the devil, who aims at subverting spiritual progress by masquerading as piety. The things of God must be mediated only by the instruments of God" (ZAMPELLI, 2006: 556-557).

[39] Os oitos gêneros são: *stylus ecclesiasticus*, *stylus dramaticus*, *motecticus stylus*, *stylus phantasticus*, *stylus madrigalescus*, *stylus melismaticus*, *stylus hyporchematicus* e *stylus symphoniacus* (BREWER, 2016: 27-28).

> menos a ver com os estágios históricos que representam do que com os fins práticos aos quais servem (DAHLHAUS, 1983: 20)[40].

Todavia, na segunda metade do século XVII, este tipo de categorização estilística, como a divisão dualista entre *Sonata da Chiesa* e *Sonata da Camera*, tornou-se cada vez mais problemático. No inventário (1695) de músicas do príncipe-bispo Karl II encontram-se, por exemplo, cinco peças instrumentais intituladas *Sonata per Chiesa e Camera*, três delas compostas por Johann H. Schmelzer. No prefácio de uma outra composição instrumental de Schmelzer, a obra *Sacro-profanus concentus musicus findium* (1662), encontra-se escrito:

> A música é um prazer de deuses e homens, um exercício de devoção e um emblema das virtudes humanas, e certamente este concerto musical sagrado e profano é assim reunido, de modo que seria capaz de servir tanto a uma adoração piedosa dos abençoados como os respeitáveis desejos dos homens, tanto pela prática da piedade na Igreja quanto, fora dela, pela renovação do espírito humano (SCHMELZER *apud* BREWER, 2016: 44)[41].

Este tipo de mistura entre o sacro e o profano descrito no prefácio acima, caso tivesse sido elaborado no início do século, poderia ter causado algum tipo de polêmica entre os membros da Companhia de Jesus. Todavia, após 1648, composições deste tipo, como visto anteriormente, passaram a ser cada vez mais comuns. "O declínio no sentido do que era apropriado para o culto litúrgico tornou possível [...] a adoção na igreja de praticamente toda arte instrumental secular (aberturas, sinfonias, sonatas e suítes)" (KELLERER, 1961: 125)[42]. Outras peças compostas no *stile misto* estão registradas no inventário do governante de Olomouc, como *Sonatœ Tam Aris, quam Aulis servientes* (1676) e *Fidicinium sacro-profanum, Tam Choro, Quam Foro* (1683)*,* ambas de Heinrich Biber.

Biber, ao ser nomeado vice-mestre de capela de Salzburg em 1679, e, posteriormente, mestre de capela em 1684, "começou a compor quase anualmente para as produções dramáticas do colégio jesuítico" (BREWER, 2016: 299)[43]. De acordo com as fontes atualmente disponíveis, o compositor forneceu música para os dramas escolares em 1679, 1681, 1684, 1685, 1686, 1687, 1688, 1689, 1691, 1692, 1694, 1696, 1697, 1698 e 1699. Ainda que as partituras de todos os 15 dramas estejam perdidas, é possível presumir que, de modo semelhante às peças sacroprofanas citadas acima, as músicas compostas por Biber para os dramas jesuíticos tenham seguido a

[40] Original: "The functional theory of arts of the seventeenth century was by and large a theory of genres. These were seen to consist of social ends to be met and the musical means held to be appropriate to those ends, both elements standing in fixed correlations governed by norms. When Christoph Bernhard differentiated the repertories of musico-rhetorical figures suitable to church, chamber and theater music he was in fact claiming, in terms of art theory, that music means have less to do with the historical stages they represent than with the practical ends they serve" (DAHLHAUS, 1983: 20).

[41] Original: "Music is a delight of gods and men, an exercise of devotion and an emblem of human virtues, and most certainly this sacred–profane musical concert thus is brought together, so that it would be able to serve as much to a pious adoration of the blessed as the respectable desires of men, as much to practicing piety in the Church as, apart from Her, to renewing the human spirit" (SCHMELZER *apud* BREWER, 2016: 44).

[42] Original: "The decline in the sense of what was fitting for liturgical worship made possible [...] the adoption into the church of all secular instrumental art (overture, symphony, sonata, and suite)" (KELLERER, 1961: 125).

[43] Original: "Apparently along with this new position [Vice-Kapellmeister, em 1679], Biber gained new responsibilities, since he now began the almost yearly composition of music for the dramatic productions at the Jesuit school" (BREWER, 2016: 299).

tendência da época de uma maior autonomia estética, libertando-se de uma grande parte das restrições oriundas da concepção teológica tridentina sobre a música.

O drama jesuítico *Pia et fortis mulier* (1677) é um caso raro em que a música, composta por Johann Caspar Kerll, ainda se encontra conservada. Neste drama em cinco atos, escrito em decorrência do terceiro casamento de Leopoldo I, é possível perceber, pelo uso do baixo contínuo, do recitativo e da forma ária da capo, uma ligação íntima com a música italiana, particularmente com a ópera veneziana e com o estilo concertante de Carissimi. Na música de Kerll, porém, assim como em praticamente toda a música alemã, estes novos procedimentos musicais provindos da Itália tiveram de se adaptar à preferência dos patronos germânicos pelo estilo contrapontístico. Portanto, enquanto nas regiões de Nápoles, Veneza e Mântua o *stile moderno* se desenvolvia essencialmente através da monodia e de composições homofônicas para poucas vozes,

> [...] na Alemanha foi o estilo concertante coral que mais se desenvolveu. Temas declamatórios, elaborados à maneira do antigo estilo polifônico, deram forma a uma nova configuração coral. Johann Kaspar Kerll, aluno de Carissimi, foi o líder nessa arte que nunca ganhou muito apoio na Itália. Heinrich Schmelzer, Franz Heinrich Biber, Christoph Strauss e outros também cultivaram essa forma de coral. [...] Até mesmo os italianos trabalhando nas cortes germânicas, como Giovanni Valentini (organista em Viena, 1619), Antonio Bertali (1605-1699), Felice Sances (1600-1679), Stefano Bernardi (c.1575-1638) e outros desenvolveram esse tipo de configuração (KELLERER, 1961: 120)[44].

Apesar do fascínio da elite europeia pela ópera italiana ter influenciado profundamente o curso da música em todo o continente, diferentemente da França e da Itália, nas cortes alemãs o contraponto continuou sendo, pelo menos até o início do século XVIII, parte fundamental tanto das composições sacras quanto seculares.

Dentro deste contexto, a despeito do contínuo financiamento de produções operísticas, a patronagem dos dramas jesuíticos passou a ser uma alternativa conveniente a este gênero italiano essencialmente profano. Por intermédio dos empreendimentos teatrais da Companhia de Jesus, os monarcas católicos germânicos tinham a possibilidade de entreterem-se com as novas técnicas composicionais típicas da ópera dentro de um contexto moral e religioso. No caso da patronagem dos imperadores Fernando III e Leopoldo I, esta relação também auxiliou os monarcas austríacos no fortalecimento de suas imagens como autênticos protetores do cristianismo. Ademais, "o drama escolar jesuíta também desempenhou um importante papel propagandístico, justificando e consolidando a ordem mundial pós-tridentina e promovendo-a para o público" (JEZ, 2013: 226)[45].

[44] Original: "In Germany it was the concertante choir style that was developed. Declamatory themes, elaborated in the manner of the old polyphonic setting, gave shape to a new choir setting. Carissimi's pupil, Johann Kaspar Kerll (1627-1693), was the leader in this art, which never won much support in Italy. Heinrich Schmelzer, Franz Heinrich Biber, Christoph Strauss, and others also cultivated this choral form. [...] Even the Italians working in German courts, like Giovanni Valentini (organist in Vienna, 1619), Antonio Bertali (1605-1699), Felice Sances (1600-1679), Stefano Bernardi (c.1575-1638), and others developed this form of setting" (KELLERER, 1961: 120).

[45] Original: "Jesuit school drama also served a major propagandistic role justifying and consolidating the post-Tridentine world order and promoting it to audiences" (JEZ, 2013: 226)

A canção vernacular católica

Durante o século XVII, a despeito do intenso desenvolvimento da música nas cortes, nas catedrais, nos colégios jesuíticos e nas grandes igrejas, a situação da música sacra na maior parte dos territórios germânicos católicos deteriorou-se. Isso por conta, em grande medida, do contraste entre o elevado grau de complexidade exigido pelas novas técnicas composicionais provindas da Itália e a condição financeira precária de uma grande parte das igrejas pequenas, o que as impedia de sustentar um elevado número de instrumentistas e cantores profissionais. Com a exceção de dias festivos e outras ocasiões especiais, a música nestes locais, executada por uma pequena parcela de músicos profissionais com o auxílio de diversos músicos amadores, "restringia-se a peças funcionais simples" (KELLERER, 1961: 135)[46].

Outrossim, a reafirmação do uso exclusivo do latim pelo Concílio de Trento agravou ainda mais as dificuldades para a realização dos rituais católicos dentro destas igrejas menos abastadas da Alemanha, tanto por conta da má formação de uma grande parte dos padres quanto pela impossibilidade de entendimento do latim pelos fiéis.

De maneira oposta, além de contar com uma audiência aristocrata culta e letrada, nas grandes Igrejas católicas a grandiosidade da música nas cerimônias públicas recompensava, em alguma medida, a falta de compreensão do latim da população plebeia. Ademais, o uso do latim como língua literária pelas elites católicas estava relacionado ao sentimento "antipopular" da tradição humanista. Segundo Hauser,

> A linguagem da cultura eclesiástica da Idade Média era o latim, porquea Igreja ainda estava organicamente relacionada com a civilização dos últimos tempos romanos; mas os humanistas escreveram em latim porque queriam romper com as tendências populares da Idade Média e as diferentes línguas nacionais em que elas se expressavam, a fim de criar para si próprios um monopólio cultural, como uma espécie de nova casta sacerdotal (HAUSER, 1995: 321).

Por conta dessa herança elitista dentro da Contrarreforma,

> [...] a missa [barroca] continua sendo uma celebração na qual somente o sacerdote, com sua assistência, desempenha um papel ativo. Os fiéis seguem a ação sagrada apenas de longe, [...] pois desde que os reformadores tinham negado o sacerdócio especial, parecia necessário enfatizar não o que era comum entre sacerdote e povo e os unia, mas aquilo que os diferenciava e os separava (JUNGMANN, 2009: 157-159).

Em oposição a este tipo de separação entre sacerdote e povo, o luteranismo conseguiu, através das canções e dos corais cantados em alemão, encontrar meios efetivos tanto para a participação da congregação na celebração da liturgia quanto para a disseminação de sua doutrina entre a população mercantil e plebeia iletrada. Fora o uso desse tipo de produção para a edificação espiritual, diversas canções vernaculares com textos anticatólicos, principalmente contra os jesuítas, atuavam como forma de resistência aos agentes da Contrarreforma. Destarte,

[46] Original: "They [parishioners] had to restrict themselves to simple functional music" (KELLERER, 1961: 135).

a função dupla das canções luteranas, "tanto como veículo de expressão religiosa quanto como propaganda" (FISHER, 2016b: 16)[47], tornou-se uma das principais ameaças para a recatolização das camadas populares no Sacro Império Romano-Germânico.

De fato, para muitos jesuítas, como Adam Contzen (confessor do eleitor da Baviera, Maximilian I), "as canções de Lutero mataram mais almas do que seus escritos e suas declarações" (CONTZEN *apud* FISHER, 2014: 33)[48]. Por conta dessa ameaça, as autoridades católicas, em especial na Áustria e na Baviera, iniciaram na virada do século XVI para o século XVII, com a ajuda da Companhia de Jesus, um processo sistemático de censura contra este tipo de produção musical, principalmente através da proibição de publicações de letras e partituras. Todavia, uma vez que publicações desta espécie, em geral impressas nas fronteiras confessionais, eram contrabandeadas para dentro das cidades católicas, provou-se ser quase impossível conter a execução e difusão destas canções.

Desse modo, a partir de meados do século XVII, com a percepção dos jesuítas e das elites católicas da inviabilidade da Contrarreforma unicamente através de proibições deste gênero, "as autoridades austríacas abandonaram as medidas disciplinares e passaram a adotar medidas mais sofisticadas de propaganda" (FORSTER, 2001: 218)[49]. Segundo Fisher:

> No início do século XVII, os jesuítas reconheceram bem a potência da música vernacular para edificação e propaganda religiosa, e de fato se tornaram a força principal por trás da publicação de livros de canções e cordéis católicos que buscavam recuperar parte do terreno perdido pelos hinos protestantes (FISHER, 2016a: 388)[50].

Por conta da proximidade com as produções luteranas, a maior parte dos livros de canções católicas foram publicados nas cidades ao redor das fronteiras confessionais, como Colônia, Espira, Mainz, Ingolstadt e Munique. Em grande medida, o contato regular com a cultura protestante nestes locais impulsionou os jesuítas a elaborarem uma alternativa às canções luteranas. Inicialmente, a primeira solução encontrada pelos agentes da Contrarreforma foi a restituição dos hinos medievais com texto em alemão que ainda não haviam sido apropriados pelos reformados. Como a melodia dessas canções religiosas antigas (*alte kirchengesäng*) era amplamente conhecida, os livros de canções católicas frequentemente não continham qualquer tipo de notação musical. "Alguns autores e editores, o jesuíta Vetter, por exemplo, parecem ter compreendido que fornecer uma notação musical poderia ser um obstáculo para uma maior divulgação" (FISHER, 2014: 181)[51].

Somente com o passar do tempo as autoridades católicas conseguiram criar um novo repertório de canções vernaculares, tarefa cumprida quase exclusivamente pelos membros da Companhia de Jesus. Em razão do desejo dos autores em assegurar que suas canções alcançassem o maior público possível (objetivo nitidamente diferente dos compositores das

[47] Original: "Music's dual role as a vehicle both for religious expression and for propaganda" (FISHER, 2016b: 16).

[48] Original: "The songs of Luther have killed more souls than his writings and sayings" (CONTZEN *apud* FISHER, 2014: 33).

[49] Original: "[...] the Austrian authorities turned away from disciplinary measures and toward more sophisticated propaganda measures" (FORSTER, 2001: 218).

[50] Original: "By the early seventeenth century the Jesuits well recognized the potency of vernacular song for religious edification and propaganda, and in fact had become the primary force behind the publication of Catholic songbooks and chapbooks that sought to recover some of the landscape lost to the hymns of the Protestants" (FISHER, 2016a: 388).

[51] Original: "Some authors and editors, the Jesuits Vetter and Bidermann for example, seem to have realized that providing musical notation could be a hindrance to wider dissemination" (FISHER, 2014: 181).

cortes), eles forneceram uma variedade de músicas diferentes e promoveram seu uso no maior número de contextos possível.

Um dos procedimentos mais comuns neste período, tanto nas canções luteranas quanto católicas, era a substituição de um texto por outro (*contrafactum*). O hino luterano *Erhalt uns Herr bei deinem Wort*, por exemplo, foi amplamente parodiado pelos católicos através de *contrafacta*. Segundo Fisher,

> A maioria das canções deste tipo [paródia de *contrafactum* das canções luteranas] foi impressa por impressoras jesuítas em Ingolstadt; embora tenham sido publicados anonimamente ou pseudonimamente, carregam fortes indícios de propaganda jesuíta. Usando o *contrafactum* como um veículo de transmissão, essas músicas transpõem algumas das canções anticatólicas mais virulentas em ataques confessionais, nos quais os católicos agora são uma comunidade perseguida que receberá a reivindicação de Deus no final (FISHER, 2014: 183)[52].

Durante os séculos XVI e XVII, a canção vernacular também foi amplamente utilizada pelos jesuítas no catecismo e nas peregrinações. A maioria das canções de peregrinação, tanto as composições de origem pré-Reforma quanto as composições inteiramente novas, refletia temas associados à Virgem Maria ou aos Santos e possuía, assim como a maior parte dos *contrafacta*, uma estrutura musical essencialmente simples e, muitas vezes, monofônica.

De maneira oposta, as canções de peregrinação, que "articulavam ideias de coletivo", as "canções espirituais [*geistliche Lieder*] retratavam a súplica individual" subjetiva do eu-lírico (FISHER, 2014: 296). Este tipo de composição, que estava intimamente ligado ao desenvolvimento do Contínuo Lieder (ou *Generalbasslieder*) nos territórios luteranos, "apresentava temas edificatórios mais elevados para os devotos alfabetizados que se reuniam em contextos monásticos ou domésticos mais ricos" (FISHER, 2014: 171). De fato, enquanto a maior parte das canções de caráter mais funcional, principalmente aquelas que recorriam ao *contrafactum*, tendia à linguagem e a formas mais simples e facilmente memorizáveis, as canções espirituais, apesar de serem invariavelmente menos complexas do que as obras em latim destinadas às cortes e grandes Igrejas, empregavam procedimentos composicionais notadamente mais sofisticados, como o uso da coloratura (ornamentações melódicas), do baixo contínuo e do cromatismo. Ademais, a diferença entre estes gêneros também pode ser observada na própria autoria dessas canções, pois, enquanto a maioria dos *contrafacta* era, como visto anteriormente, publicada anonimamente ou pseudonimamente, "os *Contínuo Lieder* eram frequentemente escritos por compositores conhecidos: a coleção mais famosa de tais canções", por exemplo, "era Trutznachtigall (1649), com poesia do padre jesuíta da Renânia Friedrich von Spee e melodias provavelmente de Jacob Gippenbusch" (FISHER, 2014: 131)[53].

[52] Original: "Most songs like these [contrafacture parody of Lutheran songs] were printed by Jesuit-controlled presses in Ingolstadt; although they were published anonymously or pseudonymously, they carry more than a whiff of Jesuit propagandizing. Using contrafacture as a ready vehicle of transmission, these songs transpose some of the more virulent anti-Catholic songs into blistering confessional attacks, in which Catholics are now a persecuted community that shall receive God's vindication in the end" (FISHER, 2014: 183).

[53] Original: "Thoroughbass lieder were often written by know composers: the most famous collection of such songs was the Trutznachtigall (1649), with poetry by the Rhenish Jesuit priest Friedrich Von Spee and melodies likely by Jacob Gippenbusch" (FISHER, 2014: 131).

Entretanto, "em vez de serem produtos orgânicos da cultura devocional, as canções vernaculares católicas representavam um esforço programático por parte das elites religiosas e seculares para remodelar a paisagem sonora popular de maneira a promover a construção e manutenção da identidade católica" (FISHER, 2014: 180)[54]. Desse modo, apesar do desejo dos jesuítas em elaborar um novo conjunto de canções capazes de, ao mesmo tempo, competir com as produções musicais luteranas e auxiliar na instrução da população plebeia, os membros da Ordem "também sentiram a necessidade de controlar estritamente seu uso, insistindo em um repertório reduzido para uso em momentos específicos do ano litúrgico. Qualquer introdução em larga escala da música vernacular nos serviços católicos permaneceu fora de questão" (FISHER, 2016b: 114)[55]. Segundo Fisher,

> Ainda em 1654, as autoridades eleitorais ficaram tristes em relatar o mau estado de observância católica no Alto Palatinado, onde em muitos lugares e locais Salmos e outras canções eram cantados na igreja à maneira luterana, devido à falta de canções católicas com o conhecimento e a aprovação dos padres (FISHER, 2014: 41)[56].

A pequena quantidade de canções vernaculares aprovadas pelas autoridades também estava, em certa medida, relacionada à falta de interesse do alto clero pelas práticas religiosas populares, principalmente após o fim da Guerra dos Trinta Anos. Ainda que entre a segunda metade do século XVI e o começo do século XVII alguns membros da Igreja tenham conduzido regularmente inúmeras visitas episcopais às paróquias rurais no intuito de implementar as diretrizes do Concílio de Trento, aos poucos

> [...] os deães dos cabidos rurais, em vez de oficiais reformadores da administração episcopal, começaram a realizar a maioria das visitas, que gradualmente assumiram o caráter de inspeções ritualizadas. Geralmente, os visitantes demonstravam pouco interesse na prática religiosa popular, concentrando-se nas qualificações e desempenho dos padres das paróquias (FORSTER, 2001: 215)[57].

Segundo Forster, este desapreço das elites eclesiásticas e seculares pelas práticas religiosas *per se* diminuiu substancialmente a capacidade da Igreja em criar uma identidade católica forte entre as camadas mais populares da sociedade germânica. A despeito disso, "os livros de canções publicados pelos jesuítas desempenharam um papel social importante, [...] aprimorando a identidade confessional de seus usuários e apoiando as campanhas de

[54] Original: "Rather than being organic products of Catholic devotional culture, they [the catholic songs] do represent a programmatic effort on the part of religious and secular elites to reshape the popular soundscape in ways that would promote the building and maintenance of Catholic identity" (FISHER, 2014).

[55] Original: "Catholic officials realized the necessity for German songs in church services, but also felt the need to control their usage strictly, insisting on a small repertory for use at particular times of the liturgical year. Any large-scale introduction of vernacular song in Catholic services remained out of the question" (FISHER, 2016b: 114).

[56] Original: "As late as 1654, electoral officials were saddened to report the poor state of Catholic observance in the Upper Palatine, where in many places and locales Psalms and other songs are being sung in church in the Lutheran manner, due to the lack of Catholic songs with the knowledge and approval of the priests" (FISHER, 2014: 41).

[57] Original: "[...] the deans of the rural chapters, rather than reforming officials from the episcopal administration, now conducted most visitations, and they gradually assumed the character of ritualized inspections. Generally the visitors exhibited little interest in popular religious practice, focusing on the qualifications and performance of the parish priests" (FORSTER, 2001: 215).

recatolização" (JEZ, 2013: 90)[58]. Ainda que essas canções nunca tenham alcançado o mesmo nível de reconhecimento e popularidade que as produções luteranas, elas representavam uma das poucas composições religiosas elaboradas de acordo com o gosto da população mais pobre dos territórios germânicos católicos.

Considerações finais

A influência da Companhia de Jesus para a formação da Alemanha e da Áustria como grandes centros musicais da Europa foi, de modo geral, amplamente ignorada pelos historiadores e musicólogos. Outrossim, é surpreendente, levando em consideração a importância da capital austríaca para a história da música ocidental, que a historiografia sobre as produções musicais vienenses do século XVII seja tão escassa. A maior parte da literatura publicada sobre a vida musical em Viena, escrita tanto por pesquisadores nativos da Áustria quanto de outras partes do mundo, tem como objeto de estudo o período entre o advento do Josefismo e o fim da Segunda Guerra Mundial, ou seja, entre a primeira e a segunda Escola de Viena (de Haydn a Schoenberg). De acordo com Harry White,

> A história – incluindo a história da música – inseriu um véu sobre o barroco vienense. [...] Não é de forma alguma um estado de coisas excepcional ler a história monumental (e relativamente recente) da música ocidental de Richard Taruskin, por exemplo, um relato estupendamente detalhado da música antiga que, no entanto, consegue eclipsar todo o barroco vienense, apesar da magnitude evidente e proeminência da música na corte imperial durante esse período (WHITE, 2013: 11)[59].

De modo semelhante, os estudos sobre o papel dos jesuítas na modernização dos territórios germânicos estão cercados por inúmeros preconceitos religiosos e políticos. Com o advento do Josefismo, na segunda metade do século XVIII, iniciou-se o processo de secularização da Monarquia de Habsburgo que culminaria na supressão da Companhia de Jesus em 1782. Desse modo, ao longo do reinado de José II, as "polêmicas antijesuíticas – inflamadas pelo Iluminismo e com uma seriedade mortal – gradualmente desarmaram todas as defesas que os jesuítas conseguiam montar" (O'MALLEY, 1999: 11)[60]. A partir de então, os empreendimentos realizados pelos católicos, em especial pelos membros da Companhia de Jesus, nos séculos XVI e XVII, passaram a ser considerados simples contraposições conservadoras às inovações da Reforma Protestante. O próprio termo **Contrarreforma**, cunhado pelo jurista luterano Johann Stephan Pütter (1725-1807), foi criado neste contexto. "Ele [o termo *Gegenreformation*] significava,

[58] Original: "Jesuit-published songbooks performed an important social role. [...] they enhanced the confessional identity of their users and supported the re-Catholicising campaigns" (JEZ, 2013: 90).

[59] Original: "History - including music history - has drawn a veil over the Viennese Baroque. [...] It is by no means an exceptional state of affairs to read in Richard Taruskin's monumental (and comparatively recent) history of western music, for example, a stupendously detailed account of early music which nevertheless manages to eclipse the Viennese Baroque in its entirely, despite the self-evident magnitude and prominence of music at the imperial court during this period" (WHITE, 2013: 11).

[60] Original: "anti-Jesuit polemic - fired by the Enlightenment, and in deadly earnest - gradually overwhelmed whatever defences the Jesuits were able to mount" (O'MALLEY, 1999: 11).

mais especificamente, as medidas militares, políticas e diplomáticas que os católicos em certas localidades punham contra os luteranos alemães" (O'MALLEY, 1999: 19)[61].

Por consequência do domínio de historiadores e filósofos de origem luterana na Alemanha durante praticamente todo o século XIX e começo do século XX, enquanto Lutero e outros reformadores germânicos passaram, com o crescimento do sentimento nacionalista, a ser figuras históricas de orgulho, os membros da Companhia de Jesus foram rebaixados a simples agentes do papado em defesa do Antigo Regime. Ademais, com a expulsão dos jesuítas da Alemanha entre 1872 e 1913, em decorrência da *Kulturkampf*, avaliações essencialmente negativas sobre a importância histórica da Ordem tornaram-se praticamente inquestionáveis, e "versões sinistras da lenda jesuíta floresceram como nunca antes, no que foi chamado a idade de ouro da jesuitofobia literária" (O'MALLEY, 1999: 11)[62].

Apesar deste tipo de desprezo pela importância dos jesuítas na história da Áustria e da Alemanha, a Companhia de Jesus foi um dos poucos grupos católicos capazes de integrar-se tanto ao ambiente aristocrático quanto plebeu, possibilitando, desse modo, uma indispensável união cultural e teológica entre praticamente todas as camadas sociais. Dentro deste contexto, as produções musicais seiscentistas com o envolvimento direto ou indireto dos membros da Ordem tiveram, inegavelmente, um papel verdadeiramente significativo para a popularização da Companhia nos territórios germânicos.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Perry. *Linhagens do Estado Absolutista.* Trad. Renato Prelorentzou. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.

BARTEL, Dietrich. *Musica poetica*: musical-rhetorical figures in German Baroque music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BENNETT, Lawrence. *The Italian Cantata in Vienna*: Entertainment in the Age of Absolutism. Indiana: Indiana University Press, 2013.

BREWER, Charles Everett. *The Instrumental Music of Schmeltzer, Biber, Muffat and their Contemporaries*. New York: Routledge, 2016. Kindle Edition.

CORETH, Anna. *Pietas Austriaca*. Indiana: Purdue University Press, 2004.

DAHLHAUS, Carl. Foundations of music History. New York: Cambridge University Press, 1983.

ERHARDT, Tassilo. A longevous Cycle of Introits from the Viennese Court. *In*: ERHARDT, T. (org.). *Sakralmusik im Habsburgerreich 1570-1770*. Viena: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2013.

[61] Original: "It meant, more specifically, the military, political, and diplomatic measures Catholics in certain localities marshalled against German Lutherans" (O'MALLEY, 1999: 19).

[62] Original: "sinister versions of the Jesuit legend flourished as never before in what was called the golden age of literary Jesuitphobia" (O'MALLEY, 1999: 11).

FELLERER, Karl Gustav. *The history of catholic church music*. Trad. Francis Brunner. Minesota: Helicon Press, 1961.

FISHER, Alexandre. Music and the Jesuits "Way of Proceeding" in the German Counter-Reformation. *Journal of Jesuit Studies*, n. 3, p. 377-397, 2016a.

FISHER, Alexandre. *Music and Religious Identity in Counter-Reformation Augsburg, 1580-1630.* New York: Routledge, 2016b.

FISHER, Alexandre. *Music, piety, and propaganda*: the soundscapes of counter-reformation Bavaria. New York: Oxford University Press, 2014.

FORSTER, Marc. *Catholic Revival in the Age of the Baroque*: religious identity in Southwest Germany, 1550-1750. New York: Cambridge University Press, 2001.

JEZ, Thomasz. *The Musical Culture of the Jesuits in Silesia and the Kłodzko County (1581–1776) (Kindle Edition).* Trad. Tomasz Zymer. Bern: Peter Lang, 2013.

HAUSER, Arnold. *História social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HILL, John Walter. *Baroque music*: music in Western Europe, 1580-1750 (The Norton Introduction to Music History). New York: W. W. Norton & Company, 2005.

HOLLER, Marcos. *Os jesuítas e a música no Brasil colonial.* Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

HUFTON, Olwen. Every tub on its own bottom: funding a Jesuit College in early modern Europe. *In*: O'MALLEY, J.; BAYLEY, G.; HARRIS, S.; KENNEDY, T. (org). *The Jesuits II*: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773. Toronto: University of Toronto Press, 2006. p. 5-23.

IRVING, David. Music in Global Jesuit Missions, 1540-1773. *In*: ŽUPANOV, Ignes. *The Oxford Handbook of the Jesuits*. [S. l.]: Oxford University Press, 2018. p. 598-636.

JUNGMANN, Josef Andreas. *Missarum Sollemnia*. Trad. Monika Otterman. São Paulo: Paulus, 2009.

KAUFMANN, Thomas; HOLZEM, Andreas. A Era Confessional. *In*: KAUFMANN, T.; KOTTJE, R.; MOELLER, B.; WOLF, H. (org.). *História Ecumênica da Igreja 2*: da alta Idade Média até o início da Idade Moderna. Trad. Irineu Rabuske. São Paulo: Loyola, Paulus; São Leopoldo, RS: Sinodal, 2014. p. 351-476.

KÖRNDLE, Franz. *Between Stage and Divine Service*: Jesuits and Theatrical Music. *In*: O'MALLEY, J.; BAYLEY, G.; HARRIS, S.; KENNEDY, T. (org.). *The Jesuits II*: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773. Toronto: University of Toronto Press, 2006. p. 550-571.

MURATA, Margaret. Music history in the Musurgia universalis of Athanasius Kircher. *In*: O'MALLEY, J.; BAYLEY, G.; HARRIS, S.; KENNEDY, T. (org.). *The Jesuits*: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773. Toronto: University of Toronto Press, 1999. p. 190-207.

OLDANI, Louis. Prefácio. *In*: MCCABE, W.; OLDANI, L. (ed.). *An Introduction to Jesuit Theater*: A Posthumous Work. Saint Louis, Missouri: The Institute of Jesuit Sources, 1983.

O'MALLEY, John Willian. The historiography of the Society of Jesus: Where does it stand today? *In*: O'MALLEY, J.; BAYLEY, G.; HARRIS, S.; KENNEDY, T. (org.). *The Jesuits*: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773. Toronto: University of Toronto Press, 1999. p. 3-37.

PADBERG, John (ed.). *The Constitutions of the Society of Jesus and Their Complementary Norms*: a complete english translation of the official latin texts. Saint Louis, Missouri: The Institute of Jesuit Sources, 1996.

SMITH, Jeffrey Chipps. The Art of Salvation in Bavaria. *In*: O'MALLEY, J.; BAYLEY, G.; HARRIS, S.; KENNEDY, T. (org.). *The Jesuits*: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773. Toronto: University of Toronto Press, 1999. p. 568-599.

SMITHER, Howard Elbert. *A History of the Oratorio Vol. 1*: The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris. North Carolina, EUA: The University of North Carolina Press, 1977.

ZAMPELLI, Michael. "Lascivi Spettacoli": Jesuits and Theatre (from the Underside). *In*: O'MALLEY, J.; BAYLEY, G.; HARRIS, S.; KENNEDY, T. (org.). *The Jesuits II*: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773. Toronto: University of Toronto Press, 2006. p. 550-571.

WEAVER, Andrew. Music in the Service of Counter-Reformation Politics: The Immaculate Conception at the Habsburg Court of Ferdinand III (1637-13657). *Music & Letters*, v. 87, n. 3, p. 361-378, 2006.

WEAVER, Andrew. *Sacred Music as Public Image for Holy Roman Emperor Ferdinand III Andrew H. Weaver Representing the Counter-Reformation Monarch at the End of the Thirty Years' War.* New York: Routledge, 2012.

WHITE, Harry. Johann Joseph Fux and the Musical Discourse of Servitude. *In*: ERHARDT, T. (org.). *Sakralmusik im Habsburgerreich 1570-1770*. Viena: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2013.

Caio Amadatsu Griman é graduando no curso de Bacharel em Composição na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). Atualmente desenvolve projeto de iniciação de científica (processo nº 2019/12280-4) com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). caiogriman@gmail.com

Dorotéa Machado Kerr é organista, regente coral e professora adjunta do Instituto de Artes da Unesp. Livre-docente em Órgão e História da Música pelo IA/Unesp, doutora em Música pela Universidade de Indiana, Estados Unidos, e mestra em Música/Órgão pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Na Unesp foi coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Música, presidente da Comissão de Pesquisa e membra do Comitê Central Pibic/CNPq. dkerr@uol.com.br