

2020-1

ET 06, pp. 69-84

## 5 MÚSICOS MUNICIPAIS – OS PROFISSIONAIS

O desenvolvimento das cidades em fins da Idade Média foi um estímulo à música revolucionária no seio da Igreja. Criou também um modo de vida do qual a música tinha de exprimir a dignidade e enaltecer as cerimônias. Assim como a nobreza achava que sua posição e prestígio exigiam as saudações de trompas e tambores, e nas suas diversões sociais o prazer de instrumentos de corda e sopro, as classes médias exigiam que a música acrescentasse glórias simbólicas e concretas aos seus feitos. Ao mesmo tempo que as cidades continentais tratavam de glorificar as igrejas e ampliar os coros religiosos além de empregar os melhores cantores e compositores para o serviço da religião, desejavam música socialmente, para fomentar a dignidade e civilização de suas vidas.

A princípio a música fora uma utilidade cívica a cargo dos membros da guilda dos vigias, *Stadt Pfeifer* ou *pifferi*. Eles eram também vigilantes públicos, um dos quais era o *Türmer*, com um lugar na torre, de onde melhor pudesse observar a cidade e suas vizinhanças. Ali, com ajuda de um instrumento musical, podia dar alarma da irrupção de fogo ou qualquer outra calamidade, e advertir os cidadãos da aproximação de algum grupo de viajantes. Como funcionário público necessário, tinha aprendizes que vigiavam com ele. Ele tocava o *shawm* – um tipo de oboé primitivo – apenas porque era o instrumento que soava mais forte. Os trompetes tinham a preferência da nobreza e por isso se tornaram símbolos da aristocracia. Os saquebutes, primitivos trombones medievais, não eram tão fortes quanto o *shawm* e eram instrumentos de igreja, de modo que suas conotações não seriam mais acuradas que as dos trompetes.

O *Stadt Pfeifer* ou vigia, estava em atividade sempre que necessário. Em Frankfurt era permitido um trompete para anunciar a aproximação de navios ao longo do rio Main. Ele tocava os sinos da igreja antes do serviço ou, se a igreja não tivesse sinos, reunia a congregação com música apropriada: se o relógio da cidade não tivesse carrilhão, ele tocava as horas. Sua função era quase apenas utilitária e era desejo dos cidadãos por sua vez adaptar algo como a pompa palaciana a seus feitos para estimular os músicos da cidade a se tornarem mais importantes. Caspar Bach, um dos membros da segunda geração daquela família fantásticamente dotada, tornou-se *Stadt Pfeifer* em Gota em fins do século XVI. Vivia na torre da prefeitura da cidade, tinha de soar as horas no sino da prefeitura, vigiar dia e noite os

viajantes que se aproximavam da cidade, anunciar quando dois ou mais vinham juntos, e informar sobre qualquer incêndio que visse, perto ou longe. Ao mesmo tempo, era o chefe de uma pequena guilda de músicos da cidade, a qual era formada por ele mesmo e por um punhado de músicos qualificados, diaristas, cada qual tendo o seu aprendiz ou seus aprendizes destinados a se qualificar como músicos mediante um sistema de instrução não essencialmente diferente daquele pelo qual um aprendiz de alfaiate se qualificava como mestre do ofício.

Os músicos citadinos eram às vezes executantes de considerável habilidade, capazes de desempenho satisfatório em vários instrumentos e em condições de atender a todas as funções cívicas e acompanhamento musical de serviços religiosos. [Tantos foram os membros da família Bach a se tornarem músicos no século XVII e inícios do século XVIII na Turíngia que um protocolo do conselho da cidade de Erfurt, em dezembro de 1716, aludia ao "privilegiado grupo local de músicos da cidade, ou Bachs", e certo Tobias Sabelitzky, um dos cidadãos, foi ameaçado com multa de cinco táleres se contratasse algum músico que não fosse dos "Bachs" para tocar no casamento de sua filha.] O pai de Johann Sebastian, Johann Ambrosius Bach, começou a carreira na cidade de Erfurt, mas veio a ser chefe dos músicos da cidade de Eisenach em 1671, com um posto a mais de músico camerista junto ao príncipe Johann Geor Eisenach. Essa dupla função deixou-o na feliz situação de poder empregar um representante para substituí-lo no serviço público. Assim não precisava mais tocar o sino de alerta no caso de irrupção de incêndio, ou para convocar os cidadãos ao pagamento de taxas ou fazer a inspeção anual das lareiras.

Em primeiro lugar, os músicos citadinos eram menestréis ajustados à vida da cidade, que acharam uma oportunidade de se estabelecer nos centros urbanos, mas sem terem emprego na residência de algum aristocrata. Veio a ser função deles a música para toda a cidade ao mesmo tempo que encarregados da vigilância. Como era natural na época, adotaram o padrão das organizações de ofícios e reuniam-se em guildas de músicos. Eram responsáveis perante o conselho da cidade, o qual designava um chefe — *Wart* ("vigia") na Inglaterra; *Stadtmusikus*, na Alemanha — e o chefe organizava um pequeno grupo de três ou quatro músicos plenamente qualificados para tocar todos os instrumentos de um "vigia" — qualificação que começava com oboés, trompas e fagotes, e que, em fins da Idade Média, incluía também trompetes e trombones, e às vezes cornetas. Em fins do Renascimento, achou-se vantajoso incluir também violinos e celos, de modo que as qualificações necessárias para um músico citadino no século XVIII se tornaram bem mais exigentes. Na terminologia da guilda, os músicos eram "mestres" do seu ofício; cada um deles preparava tantos aprendizes quantos possível ou de acordo com as estipulações da guilda. Os aprendizes moravam com eles e trabalhavam como criados em suas casas até se qualificarem como

jornaleiros e poderem procurar trabalho por si mesmos em qualquer lugar, caso não houvesse vaga para eles na cidade. O vigia ou *Stadtmusikus* era escolhido pelo conselho entre os mestres, jornaleiros a quem se davam empregos quando ocorria vaga na cidade, ou que migraram de outra cidade. A instrução dos aprendizes era estritamente regulamentada pelas normas da guilda, as quais tinham validade nacional. Essas normas mantinham padrões, expulsavam os ineficientes ou desonestos, os quais ficavam assim impedidos de ganhar a vida, e elaboravam as provas a que o candidato tinha de se submeter para promoção na hierarquia da profissão. As normas sobreviventes não raro se referem a períodos quando as guildas já eram antigos organismos de músicos; assim, as normas para o funcionamento das guildas saxônicas – o *Instrumental-Musikalisches Collegium* – responsável pela conduta das guildas de músicos por todo o reino da Saxônia – vem até nós desde o século XVII quando o grupo musical da cidade era já um organismo antigo e tradicional. Entre as estipulações, ela determina que “a fim de serem adequadamente instruídos e plenamente experientes em sua arte, e mestres em muitos instrumentos, de sopro e de corda, nenhum aprendiz será autônomo até que se submeta a pelo menos cinco anos de preparo”. Houve tradicionais variações: ou Handel ou seu amigo Johann Mattheson poderiam ter-se estabelecido como organista da cidade de Lübeck se concordassem em desposar a filha do organista Buxtehude, que obtivera o posto casando-se com a filha do seu predecessor, Franz Tunder. Casar-se com a filha do mestre era uma via reconhecida de acesso e abreviação dos incertos dias que de outro modo o candidato teria de passar como jornaleiro.

Como os membros das demais guildas, os músicos da cidade usavam o uniforme e o distintivo do ofício, mas, ao contrário dos primeiros, o seu ofício não era de tempo integral de modo que lhes desse um salário suficiente. Além do eventual trabalho público – pois as funções de vigia foram-se aliviando paulatinamente até desaparecerem em fins do século XVI e princípios do XVII – tinham o monopólio da música executada na cidade; na prática isso significava o fornecimento de toda a música para casamentos e funerais, e esse monopólio era zelosamente defendido. As taxas para os serviços eram fixadas pela guilda, que se viu implicada numa luta interminável – que continuou até a segunda metade do século XVIII – para manter seus privilégios contra a invasão dos amadores, músicos ambulantes ou grupos não oficialmente organizados cujas taxas eram em geral mais baixas.

Entretanto, a despeito do que parece ser um meio aleatório de vida, o emprego público numa cidade próspera veio a proporcionar ao seu detentor quase tanto prestígio quanto um emprego na corte de um nobre. Nas cidades da Hansa e em Frankfurt, Augsburg, Nurembergue ou Leipzig, por exemplo, havia uma população grande e próspera, ansiosa por promo-

ver sua vida social e portanto abrindo espaço aos músicos cujos serviços eram uma necessidade para obter posição muito mais independente que a de músico a serviço de algum aristocrata relativamente menor. O emprego público era vitalício, mas numa corte dependia do gosto e bem-estar financeiro de um só patrão; o músico citadino que cuidasse da carreira sentia-se garantido — fato que deu a Johann Sebastian Bach algo de que se queixar quando fez um memorando de melhorias sugeridas à consideração do conselho da cidade de Leipzig em 1730: alguns dos músicos estiveram durante muitos anos a serviço do seu predecessor, que já estava morto há quase dez anos, e, segundo declarava, “só prestavam para aposentadoria compulsória”.

As guildas de músicos começaram a proliferar durante o século XIV. São Galeno, na Suíça, tinha uma Cidade Música em 1272; os arquivos de uma guilda londrina começaram em 1334, e os da guilda de Basle recuam a 1350. Em 1391, a remuneração dos quatro vigias de Bristol para exercer função pública era de cinco marcos (e a mesma soma, por coincidência, era o subsídio do lorde prefeito para o vinho). Nurembergue nomeou um *Stadtpfeifer* e seu ajudante em 1377; os arquivos de Lincoln mencionam um vigia pela primeira vez em 1399. Em todo o século seguinte foram constituídas essas guildas municipais de músicos nas cidades importantes e onde houvesse uma população necessitada de um vigia e que pudesse pagar por música nas grandes ocasiões sociais da vida privada dos seus cidadãos. Em 1479, a cidade de Leipzig nomeou Hans Nagel como *Stadtmusikus*, e seus dois filhos, um como jornalista e o outro como aprendiz. O salário dos três juntos era de 40 florins anuais, além de receberem uniforme. Em Canterbury, em 1498, cada um dos vigias recebia uma libra esterlina por ano.

Suas obrigações eram em geral idênticas em toda a Europa, exceto na Itália, onde ser membro da guilda de músicos não impedia automaticamente que se fosse membro de uma guilda de outro ofício; os *pifferi* de várias cidades italianas — Florença, por exemplo — não dependiam de eventuais cargos públicos e eventuais empregos pelos cidadãos, mas ocupavam-se em outros ramos da música como emprego secundário. Benvenuto Cellini, nascido em 1500, era bom flautista e cornetista, aluno de seu pai, que, segundo as *Memórias* de Benvenuto, cantava bem, tocava flauta e fazia “maravilhosos órgãos com gaitas de madeira, os melhores clavecímbalos, violas, alaúdes e harpas”, embora seu ofício fosse de entalhador de marfim. Benvenuto explica como seu pai entrou para a banda de *pifferi* a convite dos demais membros, que pertenciam à guilda exclusiva e orgulhosa dos tecelões de lã e seda, mas demitido por Piero de Médicis, temeroso de que, gastando muito tempo com música, Cellini pai se dedicasse menos à sua própria arte. Foi readmitido quando garantiu a Piero que o seu emprego oficial não seria prejudicado. A ambição frustrada do pai de Cellini era fazer do filho um músico, e quando o menino lhe deixou claro que a música significava relativamente pouco para ele — as *Memórias* dão ao leitor

a impressão de que uma eventual musicalidade inata de Benvenuto foi obliterada por uma instrução demasiado precoce e relutantemente recebida — o ourives de quem acabou sendo aprendiz era por sua vez membro dos *pifferi* de Bolonha.

Não obstante essa organização frouxa, os *pifferi* desempenhavam mais ou menos as mesmas obrigações dos músicos citadinos do resto da Europa; tocavam nas dramatizações religiosas dos milagres, em homenagem a visitantes reais e outras notoriedades e para dar dignidade a festejos cívicos e religiosos como procissões. Os arquivos das cidades de Urbino e Udine, por exemplo, arrolam minuciosamente o que incumbia aos músicos na procissão de *Corpus Christi* e na festa de são Bernardo. Em Ferrara, em 1472, eles proclamaram o casamento do duque Ercole d'Este das janelas do seu palácio. Em Veneza — onde os músicos da cidade eram pessoas de enorme prestígio social — participavam do interminável cerimonial cívico, como o casamento do doge com o mar todos os Dias da Ascensão, e nos programas elaborados ao mínimo pretexto no que consistia um dos primórdios do turismo: por exemplo, o ensejo da assinatura da aliança entre Milão e Veneza em 1495 foi motivo para festividades cívicas em que os músicos desempenharam papel proeminente. Em Florença os *pifferi* deviam tocar na procissão pelas ruas da cidade no dia de são João — que era o patrono da cidade — “com tal tempestade de trompas e gaitas que toda a terra ecoasse com ela”. Em 1475 receberam ordens para tocar para o povo das janelas da prefeitura às 11h de todos os sábados à noite, em homenagem ao governo por ter ministrado justiça durante a semana decorrida, e foi ao som da música da banda da cidade que se acendeu a fogueira de Savonarola dos livros condenados durante o seu apogeu em Florença, entre 1494 e 1497.

Apesar dessa liberdade maior e da natureza naturalmente ocasional dos seus deveres municipais, as funções das bandas italianas eram rigorosamente regulamentadas pelas autoridades tanto quanto a dos músicos públicos ingleses, alemães ou franceses. Um minucioso rol dos deveres dos músicos de Perúgia foi elaborado em 1342. A *Signoria* de Florença organizou o trabalho dos seus músicos em 1361, dando-lhes casa para morar no distrito de San Michele em Palchetto. (Oferecer casas para os músicos era comum; os músicos de Leipzig eram alojados na *Stadtpfeifergasse*; outras cidades tinham as suas *Stadtpfeifergassen* ou *Stadtpfeiferalleen*). Um estatuto elaborado em 1472 atribui à *Signoria* os deveres de nomear os músicos e fornecer os instrumentos que deviam tocar. Uma relação de salários sobrevive em Veneza, onde foi elaborada em 1501: o trombonista recebia 20 libras por mês, um dos *pifferi* recebia dez libras, e cada um dos demais recebia um ducado (seis libras e quatro soldos). Os problemas deles eram os que afligem a vida dos músicos públicos em toda a parte, sobretudo a manutenção do monopólio contra a concorrência de músicos autônomos que

reduziam os preços. Os instrumentistas da Igreja de São Marcos em Veneza, por exemplo, não eram membros da Guilda de São Silvestre, que era a guilda dos músicos da cidade, e por isso os músicos da cidade se opunham aos músicos da Igreja de São Marcos por tocarem em casamentos. Isso ensejou uma querela quase interminável entre os dois monopólios, pois só os músicos de São Marcos podiam tocar naquela igreja, ao passo que só a Guilda de São Silvestre podia tocar em casamentos; tocar em casamentos, além do mais, era um monopólio muito mal definido; seria só a cerimônia na igreja ou a festa em seguida, ou ambas as coisas? Monteverdi, na incômoda situação de pertencer a ambos os lados — pois como *maestro di cappella* de São Marcos era também o músico principal do doge e portanto responsável por toda música cerimonial referente ao doge ) foi às vias de fato numa querela e um dos músicos irados puxou-lhe a barba antes que as autoridades resolvessem a questão mediante uma demarcação mais nítida dos privilégios que realmente atuavam em favor da guilda.

Os músicos das cidades italianas eram instrumentistas de madeira e metais, entre os quais, no século XV, os trompetistas eram os mais importantes. Entretanto, os trompetes só lentamente foram adotados nas bandas cidadinas alemãs, em virtude da sua associação tradicional com a nobreza e a guerra. Um nobre tinha de manter uma banda de trompetistas para anunciar a sua presença e fornecer a música cerimonial que precisasse; fora da Itália, à medida que o trompete se tornava um instrumento mais difundido, os trompetistas tinham privilégios a mais em relação aos músicos comuns; nas negociações para a troca de prisioneiros de guerra, por exemplo, eles formavam como oficiais, e os cidadãos comuns precisavam de permissão especial para música de trompetes em seus casamentos. Os trompetistas eram em geral menos versáteis na gama de instrumentos, em comparação com os outros músicos, mas eram excepcionalmente exímios no seu instrumento, mestres no alto estilo clarino de tocar que J.S. Bach foi o último dos grandes compositores a explorar e que desapareceu com a morte das guildas de músicos; por isso, em muitos lugares, os trompetistas formavam guildas especiais com privilégios especiais e taxas de pagamento mais altas que os demais músicos. Na Alemanha, as primeiras bandas consistiam em *shawms* (oboés), trompas, fagotes e saquebutes (trombones); todavia, o trombone era um instrumento essencialmente de igreja como o trompete era palaciano, e só paulatinamente conseguiu lugar fora da igreja; os executantes em geral podiam trocar de instrumentos.

Foi no século XV que os trompetes começaram a entrar para as bandas. Não obstante a prosperidade e importância de Nurembergue como cidade livre e com o direito de manter um regimento de tropas para a sua defesa, os trompetistas só tiveram permissão de entrar para a banda da cidade em 1440, depois de 70 anos da organização do primeiro grupo de *Stadt-pfeifer*. Os três primeiros *Stadt-pfeifer* de Leipzig, em 1479, tocavam

trompete, corneta e trombone. Salzburg acrescentou um naipe de trompetistas à sua *Stadtmusik* durante o tempo do arcebispo Wolf Dietrich, que criou a cidade mais ou menos como a conhecemos hoje, em fins do século XVI: eles deviam tocar na *Tafelmusik* do arcebispo, para saudar visitantes notáveis, convocar os cidadãos ao raiar do dia e mandá-los para casa ao pôr-do-sol. Todos os músicos, inclusive trompetistas, tinham residência na *Stadt pfeiferallee*, e entre eles estavam quatro *Türmer*, com oboé, fagote, corneta e trompa, que tocavam hinos três vezes ao dia – ao amanhecer, ao meio-dia e à noitinha – em dias festivos por aniversários e onomásticos de cidadãos importantes.

As bandas de guardas – em geral de quatro a seis músicos, embora nove em Londres – em geral não tocavam instrumentos de metal, exceto o saquebute (trombone). Os executantes ingleses foram também mais lentos que os confrades europeus na adoção de instrumentos de corda como acréscimo às suas atrações tradicionais. No entanto, pode-se presumir mediante prova indireta da música impressa para pequenos grupos homogêneos e acompanhamento em fins do reinado de Isabel I que na Inglaterra os instrumentos de corda eram um deleite doméstico relativamente comum entre a classe que no continente em geral pagava para ouvi-la. Seja como for, embora os guardas fizessem o que estava a seu alcance para estender a gama de atrações, há pouco indício de que impressionavam muito como executantes de viola ou violino.

O *Consort Lessons* de Morley, publicado em 1599, é o primeiro livro impresso de música a mencionar os guardas londrinos, que tocam um “*double curtall* (fagote), um *lyserden* (corneta tenor), um oboé soprano, uma corneta e uma série (uma para cada das quatro vozes) de flautins”. Os arquivos da Corte Londrina de Aldermen registra várias compras; em 1599 um saquebute, em 1569 uma série de flautins, e em 1597 um saquebute, um contra-saquebute (trombone baixo) e um *curtall* (fagote), todos para uso dos guardas. Em 1590, os músicos de Chester tinham oboés, flautins, cornetas e violinos, ao passo que em 1602 os de Exeter compraram uma “série” – um acompanhamento completo – de violas.

Na Inglaterra, como na Itália e Alemanha, as guildas de músicos estavam envolvidas numa luta quase sempre desesperada para manter o monopólio de toda a música, cerimonial e social, que se fazia na cidade. Exceto nas funções municipais em que não eram prejudicados, mas que representavam um salário irrisório, tinham o direito de tocar toda a música necessária em casamentos – a tabela oficial de custos era elaborada com o objetivo de permitir a diferença em posição social entre os vários tipos de casamento a que fossem chamados – mas podiam atender, também de acordo com uma tabela fixa de custos, a cidadãos privados para comemorações domésticas ou sociais.

No "Preâmbulo" de *The Knight of the Burning Pestle* de Beaumont e Fletcher, o "cidadão" que interrompe o "narrador do prólogo" pede "música pomposa" para acompanhar a ação, e, quando descobre que o grupo de instrumentistas não tem oboés, manda buscar por sua conta, os "guardas de Southwark – raríssimos na Inglaterra", e está disposto a pagar dois xelins como taxa suficiente para a parte que eles deviam tocar no entretenimento. O simples fato de que o cidadão esperava ter determinado tipo de música pela companhia de teatro indicava a dificuldade de manter o monopólio dos guardas públicos.

Paradoxal que seja, não só em Londres como também em qualquer cidade inglesa ou continental, a demanda de música atuava contra os interesses dos músicos públicos, guardas, *Stadtpeifer*, *pifferi*, ou como quer que fossem chamados. No processo de instrução dificilmente poderiam evitar o conservadorismo; todo o sistema de instrução da guilda, desde o aprendizado à mestria, passando pelo *Wanderjahre*, era um preparo dentro da tradição. Na maioria das cidades eles em geral permaneciam fiéis aos seus instrumentos tradicionais enquanto o gosto público mudava, e a música que tocavam estava tradicionalmente associada com a sua ocasião particular. Por exemplo, o monopólio dos *Stadtpeifer* de Leipzig foi perturbado pela primeira vez pelos *Feldpeifer* e *Trommelschläger* da cidade, que trabalhavam em dois pares, um pífano e um tambor cada, como pregoeiros municipais; também foram utilizados para convocar os cidadãos chamados para o treino e serviço militar. Em 1550 o conselho da cidade deu-lhes permissão para tocar em casamentos – afinal, como os *Stadtpeifer*, precisavam de trabalho suficiente para subsidiar sua existência pública mal paga – e a querela resultante entre eles e os *Stadtpeifer* só veio a ser resolvida em 1587, mediante reorganização oficial, pelo conselho, dos quatro *Stadtpeifer* e dos dois pares de pregoeiros em quatro grupos para atuarem alternadamente. Mas os costumes e condições de habitação estavam mudando, e enquanto os *Stadtpeifer* continuavam fiéis aos seus antigos instrumentos, os seus novos colegas começaram a valer-se do desejo dos cidadãos de terem música em suas casas, utilizando violinos, mais aceitáveis em salas pequenas do que o oboé obsoleto, a corneta e o trombone. Em 1595 o conselho municipal aceitou a nova situação ao licenciar dois rabequistas para tocarem em casamentos; oito anos depois, começaram a ser rabequistas públicos, chamados "rabequistas municipais", embora até certo ponto fossem uma organização distinta dos *Stadtpeifer* que eram ainda tratados como músicos principais da cidade: em 1602 e em 1607 os registros se referem a eles como "rabequistas municipais". Em 1626 tornaram-se *Kunstgeiger* – "artistas do violino". Contudo, não se limitavam a instrumentos de corda, mas adotavam também as madeiras e metais que eram prerrogativa dos *Stadtpeifer*, aos quais se filiaram como uma espécie de ramo caçula.

Os *Stadtpeifer* detinham todos os seus antigos privilégios; tinham

salários mais altos, em razão das fanfarras duas vezes ao dia do alto da torre *Rathaus*; eram empregados com exclusividade pela universidade ao ensejo das cerimônias para graduação de mestres e doutores; eram contratados pelo teatro durante as feiras anuais; tocavam nos torneios de tiro na época de Pentecostes; ganhavam dinheiro tocando nas serenatas de Ano Novo para pessoas ricas da cidade, e eram tratados preferencialmente em questões de casamentos: só eles podiam tocar em cerimônias nupciais-na cidade, enquanto os recém-chegados só podiam tocar em “casamentos pobres fora dos portões da cidade” ou no menos lucrativo de dois casamentos celebrados no mesmo dia. A classificação oficial dos casamentos deixa claro que o privilégio era zelosamente mantido. Uma *Brautmesse*, com música de *Stadtpeifer* e *Kunstgeiger*, ocorria de tarde; uma *Halb-Brautmesse*, com música só dos *Kunstgeiger*, era celebrada de manhã; uma *Schlechten Hochzeit* sem música era um modo pelo qual uma pessoa pobre podia pagar as taxas dos músicos e só podia ser celebrada nas igrejas menos importantes da cidade. Não obstante as regulamentações e tabelas de preços, não era fácil para os músicos receberem os pagamentos estatuídos, de modo que Johann Christoph Bach, tio de Johann Sebastian (que foi organista de Arnstadt de 1666 até sua morte em 1693, e viveu em constante acrimônia com o conselho da cidade e seus colegas hierarquicamente superiores da *Stadtmusikus*), tentou sem êxito que os pagamentos das músicas de casamento fossem feitos adiantadamente, logo que confirmados os banhos. Todavia, em Leipzig, as duas organizações juntavam-se para inúmeros fins, e como os *Kunstgeiger* aprenderam a tornar-se mestres dos instrumentos *Stadtpeifer*, na falta destes últimos os músicos eram automaticamente recrutados entre os *Kunstgeiger*.

Os músicos citadinos alemães tinham o dever de atender à música cantada e tocada na igreja. Antes da Reforma, o exemplo da nobreza e seus músicos palacianos tornaram o acompanhamento instrumental dos serviços uma prática normal. A guilda dos músicos de Viena, a *Nicolaibrüder*, fundada no século XIII, já acompanhava os serviços na Catedral de Santo Estêvão desde muito cedo, antes mesmo que a igreja atingisse a posição de catedral. A música religiosa parece ter sido normal entre a obrigação dos músicos a ponto de por muito tempo não ser necessário mencionar nos arquivos públicos.

Nos arquivos de Amberg, na Baviera, por exemplo, a primeira menção aos *Stadttürmer* que produziam a música da cidade só é feita em fins de 1708. Entretanto, trata-se de uma petição de um *Türmer*-jornaleiro, Andrea Schwarz de Auerbach, que desejava uma promoção após completar os seis anos como jornaleiro e ter comprovado sua capacidade como trompetista e fiel vigia. Isso indica que os músicos de Amberg já existiam antes que Schwarz solicitasse promoção na carreira. Não há registro das obrigações deles — os deveres deviam estar subentendidos —, mas a importância da

contribuição deles para a música religiosa é esclarecida pelo registro da polêmica com o chantre, certo Sicca, em 1715. Queixavam-se eles de que o chantre não só roubara um *Te Deum* que alegava ter composto, como também teria ofendido o *Türmeister* Jonas Leutenroth nos ensaios do coro. A resposta de Sicca foi uma simples contra-acusação que não fazia a menor menção ao alegado plágio; a queixa, dizia ele, era um grande insulto à sua pessoa. Leutenroth chegava bêbedo aos ensaios, e o restante do seu grupo estava sempre tagarelando; portanto, como chantre, Sicca alegava o direito de censurar o mal comportamento deles.

A referência seguinte nos arquivos de Amberg aos músicos da cidade é uma solicitação de proteção oficial contra a concorrência externa. Protestam eles que os cidadãos têm freqüentemente empregado “soldados e estranhos” para a música em casamentos e o *Türmusiker* parece perder a esperança de recuperar os seus privilégios, pois tudo o que pedem é que nenhum músico estranho seja empregado nas feiras e carnavais.

No entanto, as regulamentações pelos conselhos municipais não resolveram os problemas dos órgãos subordinados de músicos nem impediram os de fora de ganhar a vida, ou pelo menos proveitosas quantias de dinheiro, à custa dos músicos oficiais. As duas organizações de Leipzig, por exemplo, na verdade não coexistiram em paz até 1725, quando se concederam habitações tanto aos *Kunstgeiger* como aos *Stadtpfeifer*, na *Stadtpfeifergäulein*. Por fim, 30 anos depois, conseguiram os mesmos privilégios como o concedido à viúva de um *Stadtpfeifer* — o direito de permanecer seis meses na residência oficial, continuando a receber por aquele período o salário do marido falecido e metade dos ganhos do seu sucessor obtidos em casamentos e outros *Accidenten*.

Mas se as organizações de músicos sob o controle do conselho podiam ser um transtorno para guildas mais velhas, sobretudo quando se especializavam em música interna em vez de música externa dos instrumentos *Stadtpfeifer* tradicionais, o *modus vivendi* dos órgãos agora oficiais veio com o tempo a enfrentar outro obstáculo, que continuou de fins do século XVI em diante. Havia os músicos amadores ou semiprofissionais, que não eram membros de guilda, e que cobravam menos que os preços oficiais ou ganhavam dinheiro como *buskers* nas ruas e achavam furos na legislação que protegia os músicos oficiais. Esses “rabequistas<sup>de</sup> cerveja”, como vieram a ser conhecidos, eram descartados como antipaticamente incompetentes por seus rivais, mas enredavam-se em intermináveis alianças com os músicos oficiais. Johann Bach, irmão do avô de Johann Sebastian, enfrentou a concorrência deles em todo o seu trabalho como *Stadtmusikus* em Erfurt, de 1635 até sua morte em 1673. Erfurt, uma cidade de considerável tamanho no começo do século XVII, sofreu sérios danos durante a Guerra dos Trinta Anos; a cidade havia sido sempre um importante centro musical e educacional; a sua igreja tinha um dos primeiros órgãos da Alemanha,

construído durante o século XI, e sua universidade fora fundada em 1392. Era, pois, o tipo de cidade onde havia longa tradição de atividade musical e um gosto refinado por música. À medida que os exércitos rivais da Guerra dos Trinta Anos iam e vinham pelo Norte da Alemanha, Erfurt viu-se onerada com impostos sempre além da sua capacidade de pagar; entre 1622 e 1630, a guerra custou aos cidadãos 367 mil florins, e essas cobranças foram seguidas, em 1631, de cinco anos de ocupação sueca. Graças a isso, de fato, é que Johannes Bach foi nomeado; um capitão sueco foi convidado, em 1635, para uma recepção na casa de um dos cidadãos de Erfurt, certo comerciante chamado Hans Rothlander, que contratou músicos da cidade para tocar na festa. O convidado sueco bebeu demais, caiu no sono e, ao acordar subitamente, imaginou que estava sendo atacado; sacou a espada e matou todos a seu alcance, inclusive o músico municipal e vários integrantes do seu conjunto.

Os cidadãos de uma cidade tão empobrecida pela guerra muito naturalmente fariam tudo para ter música a preço mais baixo, de modo que o aparecimento dos “rabequistas cerveja” não surpreende nessa conjuntura. É graças a uma peça teatral que temos o relato mais vívido da aliança entre os músicos oficiais e os amadores. *Musicus Curiosus*, ou *Battalus*, o músico perguntador; a luta pela precedência entre o *Kunst Pfeifer* e os músicos comuns, foi publicada em Freiburg em 1691. Essa teatralização da luta constante é atribuída a Johann Kuhnau, predecessor de Bach e autor de outra sátira musical, e não dramática como a outra, *Der Musikalische Quacksalber*.

*Musicus Curiosus* é uma paródia do tipo de peça cômica folclórica que Shakespeare imita nos episódios de “Píramo e Tisbe” de *Sonho de uma noite de verão*. Suas cenas se dão nas ruas da cidade e na taberna onde os dois tipos de músicos gozam suas horas de folga. Os rabequistas discutem sobre a próxima rodada de cerveja e sobre quem vai pagar, mencionando os seus rivais vez por outra com ostensivo desprezo; afinal, eles podem tocar qualquer coisa de ouvido tão logo guardem a melodia na memória; os *Stadt-pfeifer* nada podem fazer se não tiverem a partitura na frente deles. Dois dos aprendizes de *Stadt-pfeifer* decidem dar um castigo aos rabequistas da cerveja quando eles estão animadamente fazendo uma serenata sem terem sido encomendados para isso. Os rabequistas levam a questão aos tribunais, divertindo as autoridades pelo estilo da sua petição — um modo coloquial moderno de relatar o que aconteceu. Cada lado se defende e o lado da comédia aparece na tentativa deles de se exprimirem corretamente.

A qualidade da execução musical dos *Stadt-pfeifer* é algo sobre o que não sabemos. O leitor moderno é levado a crer nos elogios aos músicos de Leipzig em inícios do século XVIII, e — observando como J.S. Bach escreveu partes orquestrais extremamente difíceis, apesar das suas críticas oficiais aos executantes — deve admitir que essa qualidade foi igualmente

elevada pelo menos durante a geração seguinte. Mas cem anos antes houvera a querela entre o chantre e os *Stadtptfeiferei* em Amberg, e mais ou menos à mesma época, os músicos de Nurembergue receberam ordem de ensaiar na Prefeitura e na presença de um subprefeito instruído em música; era o único jeito de garantir que eles se dessem ao trabalho de ensaiar. Como qualquer outra organização musical, parece que eles também tinham os seus altos e baixos.

Entretanto, a história das guildas de músicos nem sempre é bela, e não raro surgem aspectos hilariantes que desviam a atenção do verdadeiro curso da música. Em cidades como Arnstadt, onde a música era propiciada por várias gerações deste ou daquele membro da família Bach, e sede de uma corte pequena e não de todo rica, o músico e seus homens eram admitidos na orquestra ducal. Outras cidades por sua vez empregavam músicos para tocatas públicas. Erfurt, por exemplo, acrescentou um alpendre à prefeitura em 1687 como palco do qual os músicos davam concertos públicos nas tardes de sábado e quartas-feiras, e Kuhnau escreveu entusiasmadamente sobre as apresentações dos músicos de Leipzig. O mínimo que se pode dizer sobre a contribuição prestada à música pelas bandas citadinas é que elas criaram certo gosto pelos concertos públicos.

Na Inglaterra, os vigias jamais atingiram importância comparável a essa. Os problemas deles, e semelhantes as medidas tomadas para resolvê-los, eram em geral os mesmos defrontados pelos músicos na Alemanha e na Itália. Quando os funcionários de Ricardo II investigaram as atividades das várias guildas em 1389, incluíram um relato das Ordenações da Comunidade de Músicos, elaboradas em 1350; a Comunidade estava adequadamente constituída, com autonomia, mas, apesar de chamar-se Guilda dos Menes-tréis da Cidade de Londres, era uma associação formada apenas para fins sociais e caritativos. Nenhuma guilda autêntica, tais como existiam em York, Beverley, Bristol e em outros lugares do país, é mencionada em Londres até 1500.

Os músicos ingleses defrontavam os mesmos problemas e organizavam-se para solucioná-los do mesmo modo que os músicos das guildas do continente. Toda cidade, grande ou pequena, tinha os seus vigias, os quais ela protegia ao assegurar o monopólio da música local, e a quem encontrava meios de remunerar; em alguns locais, os guardas tinham terras isentas de ônus para cultivar; em outros, eram diretamente pagos pelo conselho da cidade; em outros ainda, os cidadãos pagavam tributo para fins de manter os seus músicos. Em meados do século XV, todos esses vigias estavam ocupados em deveres nos quais sua função como sentinela da cidade eram quase esquecidos em favor dos seus deveres como músicos. No tempo de Isabel, tinham permissão para excursionar e, ao que parece, houve ocasião em que se afastaram da cidade durante três meses. Em 1579, os vigias de York foram pagos pela cidade de Nottingham para lá se apresentarem em

7 de junho e 13 de setembro. Isso dá a entender que foram chamados a Nottingham numa ida em excursão pelo sul, retornando por Nottingham de volta. Várias guildas ficavam sob a proteção da nobreza; os vigias de Norwich eram músicos do conde de Essex, o que sugere que eles deviam, em certas épocas do ano, ter feito algum trabalho para ele além das obrigações desempenhadas em casa; os vigias de Norwich seguiram com *Sir Walter Raleigh* em sua expedição contra Cádiz em 1596, levando com eles “três novos oboés, um flautim soprano e um saquebute” e também, muito provavelmente, instrumentos de corda que se tornaram necessários desde o progresso da música doméstica. William Kemp, comediante que em 1600 dançou uma dança mourisca de Londres a Norwich, foi saudado, ao fim de sua excursão, pelos vigias da cidade, “vigias . . . como poucas cidades em nosso reino possuem, jamais melhores. Que além da sua virtuosidade em instrumentos de sopro, sua rara perícia na viola e violino, têm voz admirável, todos eles capazes de servir em qualquer catedral da cristandade como coristas”.<sup>1</sup> \* Não consta quantos vigias tinham condições de se apresentar como instrumentistas e ao mesmo tempo como cantores — os aprendizes deviam servir como sopranos e contraltos. Os vigias londrinos cantaram, quando não regularmente, em 1555, quando o jornalista Henry Machyn observou “uma bela procissão desde a Catedral de São Pedro em Cornhill com os peixeiros e meu senhor prefeito, com cem eclesiásticos, até a Catedral de São Paulo, e ali oficiaram, com os vigias tocando e cantando”.

É muito mais complicada a história dos vigias de Londres e dos menestréis da cidade que, com eles, vieram a constituir a guilda de Londres. O tamanho e prosperidade de Londres bem como sua densidade demográfica fizeram dela um atrativo para comediantes ambulantes, em geral não qualificados para tocarem em público por não pertencerem a guilda nenhuma. Além disso, a organização dos músicos de Londres tornou-se uma tarefa difícil em virtude da freqüente presença dos músicos do rei na capital, bem como os dos membros da aristocracia necessária na corte ou no parlamento, todos os quais estavam em condições de exercer certos direitos limitados na cidade.

Henrique VI, ciente das atividades de músicos não oficiais, alguns dos quais usavam sua libré e imitavam os seus próprios músicos, instituiu uma comissão de inquérito que, em 1469, sob Eduardo IV, levou à concessão de uma carta-régia aos músicos, pela qual os músicos do rei tinham poderes de controlar a organização da música em todo o país; a carta-régia admitia o sistema de guilda, embora não existisse qualquer guilda londrina

<sup>1</sup> William Kemp. *Kemp's Nine Daies Wonder*, Londres, 1600.

\* Esta e outras citações em inglês medieval são por nós traduzidas e pontuadas em estilo moderno. (N. do T.)

de músicos na época, como o único meio plausível de organizar os músicos do país. Os músicos de Londres, que eram ao mesmo tempo menestréis da cidade sob as ordens do lorde prefeito, e os vigias, constituíram-se numa guilda e logo iniciaram uma série de litígios contra os músicos reais para esclarecer a situação das duas jurisdições musicais exclusivas atuando cada uma por seu lado. O litígio não terminou quando o diretor dos músicos do rei — por decreto real a mais eminente autoridade musical do reino — peticionou e obteve ingresso na guilda da cidade para mostrar que aceitava a autoridade dela. Os músicos da cidade, porém, obtiveram alguns privilégios especiais, como o direito de cada membro preparar dois aprendizes enquanto os demais músicos só podiam ter um.

Não se podia evitar certo volume de atividade musical fora do controle das autoridades de Londres; havia, por exemplo, a música dos teatros no final do reinado de Isabel I, e novas cartas-régias, de Jaime I em 1604 e Jaime II em 1608, não resolveram o problema da coexistência das duas jurisdições e embora a atividade dos músicos não pertencentes à guilda aumentasse de modo incontrolável — em 1737 a guilda londrina perseguiu cantores da época por tomarem parte num concerto na própria cidade — cada guilda lutava por manter os seus direitos teóricos, e os problemas que as agitavam de fato não haviam sido solucionados quando com as guerras napoleônicas começaram a acabar com os guardas e suas organizações em todo o país. A existência oficial deles continuou até a Lei de Reforma Municipal de 1835.

Aparentemente, os seus dias de apogeu foram os do final do reinado de Isabel I e princípios do governo de Jaime II. Morley, Rosseter e outros, com suas coletâneas de obras associadas trazidas a lume, tinham apenas os guardas e músicos do teatro por mercado, e parece que isso lhes bastava para escreverem boa quantidade de música de alto padrão para eles. Mas, enquanto na Alemanha os músicos da cidade estavam implicados na música que se fazia, como membros *ex-officio* de um *Collegium Musicum*, pagos por um serviço que era antes função amadorista, e se afanavam com orquestras de igreja, mesmo em Londres as suas contrapartidas inglesas permaneciam emperradas numa rotina medieval que pouco tinha a ver com a prática e o gosto dos séculos XVII e XVIII. Segundo Hawkins,<sup>2</sup> os vigias “consistiam em rabequistas e outros, que se exibiam de noite na cidade e subúrbios (...) Dificilmente se poderia chamar de concerto a música desses homens, pois não tinham variedade alguma de partituras ou combinação de diferentes instrumentos; meia dúzia de rabequistas arranhavam (...) até que eles e os ouvintes ficassem cansados, após o que outros tantos músicos tocando oboé irritavam com os sons mais desagradáveis e discor-

<sup>2</sup> *Op. cit.*

dantes”. Foi de maior importância para Hawkins o fato de que dois notáveis músicos surgiram dentre os vigias. “Apesar disso, Thomas Farmer, um dos vigias de Londres, recebeu o grau de bacharel em música pela Universidade de Cambridge. Ele compôs muitas canções impressas em coletâneas da época.” (Farmer, que morreu aproximadamente em 1690, só se graduou em 1684, e de 1671 a 1680 foi membro da Banda de Música do Rei; a primeira de suas composições pode ser datada de 1672). “John Ravenscroft”, continua Hawkins, “era um dos guardas da Tower Hamlets, e no conjunto do teatro de Fields de Goodman era violinista *ripieno*, apesar de que (...) podia tocar bem um concerto de Corelli ou uma abertura de Handel”. Ravenscroft morreu em 1745 aproximadamente, e foi notável compositor para gaitas de foles, duas composições das quais Hawkins cita como exemplos do gênero.<sup>3</sup>

Foi elevadíssimo o número de *Stadtptfeifer* entre os bons compositores e, em virtude das suas muitas ocupações, as obras deles eram muito mais ambiciosas que as canções de Farmer ou peças para gaita de Ravenscroft. Alguns deles — pelo menos os cinco primeiros Bachs, por exemplo, que serviam como músicos aqui e ali na Turíngia — foram compositores de real mérito e obtiveram instrução na rotina da guilda, mas em cujas vidas estiveram sempre envolvidos na execução de música ligeira e moderna. O advento do concerto público relegou os guardas a humildes funcionários de pouca importância. A história deles, como a de seus confrades continentais, é a da tentativa de organizar a profissão de músico de modo que se satisfizessem as exigências adequadas a membros de outras guildas em fins da Idade Média, mas que nunca foram fáceis de aplicar a uma profissão tão amorfa como a música, que não é uma necessidade econômica da vida e que, à medida que se difundiam a educação e os gostos, inevitavelmente enfrentava a concorrência amadorista e mais barata.

Nunca houve um período na história em que os músicos não estivessem empenhados numa amarga luta para manter o seu monopólio. Na Igreja, pelo menos, os *Stadtmusikanten* das cidades que não fossem residência de algum aristocrata local começaram a tocar o trompete apesar do monopólio do *Trompeterkameradschaft* alemão, organização que tecnicamente não era uma guilda, uma vez que os seus métodos de admissão e preparo eram diferentes. Fora da Igreja, todas as bandas citadinas começaram a suprir a necessidade de trompetes tocando o trompete de vara — instrumento nem palaciano nem militar — e a trompa em dó, aguda, que produzia um som semelhante ao do trompete.

Os monopólios de guildas rivais eram, evidentemente, arcaicos. Os *Stadtptfeifer* aprenderam a tocar o trompete com os seus demais instrumen-

tos tradicionais. Johann Joachim Quantz, lembrado como professor de flauta e fabricante de flauta para Frederico, o Grande (para quem escreveu grande quantidade de música), foi aprendiz do seu tio, o *Stadtmusikus* em Merseburgo em 1708. "O primeiro instrumento que tive de aprender foi o violino", escreveu ele em sua *Autobiografia*. "Depois disso seguiu-se o trompete e o oboé." Como músico-jornaleiro na *Stadtpfeiferei* de Dresden, foi-lhe recomendado em 1717 que não podia tocar o trompete nos ofícios anuais em comemoração da Reforma, a menos que ingressasse na Comunidade dos Trompetistas, e assim se tornasse oficialmente trompetista palaciano e recebesse salários mais altos que um *Stadtpfeifer*; Quantz recusou, mas um ano depois entrou para a orquestra da corte como oboísta.

Em Munique, a batalha dos *Trompeterkameradschaft* e os *Stadtmusikanten* entrou pelo século XIX. Durante a celeuma, em 1792, os trompetistas lembraram ao rei que o seu pagamento era uma divisão em partes iguais dos 300 florins da verba atribuída à Comunidade 14 anos antes, quando era formada de quatro trompetistas e dois percussionistas; em 1792 essa dotação teve de ser dividida entre dez músicos. Portanto, insistiam eles em que era necessário manter estritamente os seus privilégios estatutários. Em 1782, o regente do coro da Igreja de Nossa Senhora tentou impedir que trompetistas tocassem nos serviços religiosos que ele dirigia porque ele mesmo podia arranjar todos os músicos necessários e assim poupar as altas despesas que eles cobravam. Como os trompetistas eram funcionários palacianos, tinham o respaldo do rei, como no caso de terem uma parcela em quantas atividades *Stadtpfeifer* pudessem; a despeito das queixas regulares e prolongadas dos músicos citadinos, eles continuaram a tocar regularmente na igreja e em procissões religiosas.

A questão jamais foi resolvida. A *Trompeterkameradschaft* foi dissolvida em 1810, e seus membros, poucos dos quais eram incapazes de tocar outros instrumentos, foram admitidos em orquestras palacianas. Os Músicos da Cidade de Munique — a outra parte da disputa — reduziram os seus membros e converteram-se num conjunto moderno, tocando música popular e bem ensaiados.<sup>4</sup> Continuaram suas atuações no continente até se tornarem parte integrante das orquestras de fins do século XVIII e do século XIX. Os *Stadtmusiker* de Leipzig tornaram-se membros *ex-officio* da Orquestra Gewandhaus; sempre que Liszt precisava de uma orquestra muito grande para os seus concertos na Corte de Weimar depois de 1842, automaticamente admitia os *Stadtpfeiferei* de Weimar.

<sup>4</sup> Christoph Helmut Mahling. *Münchener Hoftrompeter und Stadtmusikanten im späten 18 Jahrhundert*. In *Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte*. 1968, nota 31, tomo 2.