

BACH

O padrão da música religiosa luterana foi criado nos primeiros 50 anos depois da Reforma. Ele admitia os novos estilos musicais tais como surgiam, porque as antigas salvaguardas conservadoras inerentes ao sistema católico não faziam parte da organização luterana, de modo que o único embaraço quanto ao tipo de música era a autoridade civil que designava tanto o clero como os músicos da Igreja. Embora a forma precisa da liturgia variasse de local a local, de modo que Bach teve de anotar a ordem do serviço no manuscrito de uma cantata (*Nun Komm der Heiden Heiland*, nº 61), logo que chegou a Leipzig, a música para os serviços, com uma obra trabalhada em estilo cantata antes e depois do sermão pela manhã, e outra elaborada obra antes do sermão das Vésperas, continuou invariável nas igrejas importantes da cidade ou em qualquer lugar onde houvesse um estabelecimento musical capaz de executá-las.

A prática luterana inicial foi codificada por Michael Praetorius. Nascido em 1571, Praetorius veio a ser *Kapellmeister* em Lüneburg antes de 1604, quando foi designado *Kapellmeister* e secretário do duque de Brunswick. Suas composições são menos importantes que a sua *Syntagma musicum* ou *Tratato musical*, três volumes dos quais foram publicados entre 1613 e 1619; um quarto volume, destinado a ser um manual de contraponto, jamais foi concluído. O *Syntagma musicum* tratava de todos os aspectos da música conhecidos de Praetorius, e o que aconselha a chantres e *Kapellmeisters* nada mais é do que a prática dos princípios do barroco veneziano à liturgia luterana e serviços da Igreja. Explica os modos pelos quais um coro tradicional sem acompanhamento podia ser substituído por vozes solistas com acompanhamento de órgão, por duetos e trios. Trata do emprego de orquestras em comparação com grupos de metais, instrumentinos, arcos e cordas e o “conjunto angélico” de cordas em pizzicato. Sugere normas de tratamento de todas as combinações possíveis de solo e conjunto das forças disponíveis e seu uso num poderoso *tutti*.

Como demonstração das possibilidades de música religiosa inteiramente atualizada, Praetorius sugere um tratamento do coral *Vater unser in Himmelreich* (a versificação luterana, em nove estâncias, do *Pai nosso*) para orquestra de cordas, baixo e quatro trombones, sexteto solista e coro a quatro vozes; o resultado será uma obra em quatro movimentos.

Primeiro movimento:

Concerto, primeiro verso; dois sopranos acompanhados de trombones e baixo.

Segundo verso: tenor solista com orquestra de cordas, e depois o primeiro verso como *ritornello* para toda a orquestra ou sexteto solista.

Segundo movimento:

Terceiro verso: contralto e quatro trombones, e depois segundo soprano e cordas.

Quarto verso: dueto para dois tenores, e finalmente o sexteto solista. *Ritornello 2*, com nono verso e sexteto solista.

Terceiro movimento:

Versos cinco e seis: sexteto solista com ambos os grupos instrumentais (isto é, cordas e trombones com baixo). Depois todo o coro com o verso *Das wir in guten Frieden steh'n* ("vivamos em paz"), como *cantus firmus*, primeiro com tenor e depois com soprano.

Quarto movimento:

Sinfonia para ambos os grupos instrumentais "em eco".

Verso sete: solo de baixo, e depois dois violinos figurando contra os demais solistas.

Verso oito: trio de cordas, e depois passando para trombones.

Ritornello 2 da capo.

Praetorius era uma das autoridades que definiam o termo "concerto" como decorrente de "concertare" ou "competir com", daí sua orientação de que os violinos no verso sete devessem tocar "contra" (*gegen*) os demais solistas, isto é, como um contraste efetivo.

Tratamento tão extenso do coral, observava ele, daria a meia hora necessária (antes, depois ou paralelamente ao sermão) no *Hauptgottesdienst*, o longo ritual da manhã que abrangia o equivalente de matinas e missa, aos domingos e festas solenes. Se um plano musical tão elaborado como esse parece razoável para uma corte ducal em Brunswick, por exemplo, com o objetivo de proporcionar uma base para as obras monumentais de Schütz na capela da corte em Dresden (exceto em que Schütz utilizava relativamente poucos textos corais e quase nenhuma melodia coral), na verdade era apenas questão de propaganda inicial do novo estilo. As idéias de Praetorius já estavam em prática na época em que a Guerra dos 30 Anos começava a sua longa tortura da Alemanha.

Em Leipzig, por exemplo, o burgomestre recebia a dedicatória da *Musicalia ad chorum sacrum*, ou *Geistlicher Chormusik* de Schütz, em 1648 já no fim da guerra. Isso, escrevia o compositor, era "por respeito ao coro da *Thomasschule*, e a música é para cinco, seis e sete vozes corais com instrumentos". Johann Hermann Schein, que havia sido chantre na

escola desde 1615 até sua morte em 1630, fora ardoroso discípulo do novo estilo italiano tal como Praetorius e escreveu vários livros de música secular italianada para vozes e instrumentos, bem como uma coletânea de *Geistlichen Concerten* “para três, quatro e cinco vozes e baixo cifrado composta em estilo italiano”, chamada *Opella nova*, publicada em 1618. Muitas das obras constantes da coletânea baseiam-se em melodias corais com variações, trabalhadas e adornadas para conseguir uma ilustração adequada dos seus textos, à maneira como J.S. Bach mais tarde haveria de tratar as mesmas e muitas outras melodias corais em seus *Prelúdios corais*. A obra de Samuel Scheidt como *Kapellmeister* na igreja da corte em Halle terminou em 1625. O seu protetor, o margrave de Brandenburgo, teve a sua capital, Magdeburgo, saqueada em 1631 e abdicou sete anos depois, um ano após a total destruição da igreja da corte em Magdeburgo por incêndio. A música de Scheidt, incluindo ainda trabalhados “concertos sacros” para coro e orquestra, e arranjos para órgão de corais e outras músicas religiosas, foi publicada durante a guerra, entre 1620 e 1650.

Em 1642, o conselho municipal de Hamburgo regulamentou as funções dos músicos da cidade, que deviam servir como chantre, organista e cantores de coro, sempre que música “figural” fosse cantada.¹ O termo “figural” já estava em uso muito antes para designar o que fosse preciso escrever em partes, mas passou a referir-se a qualquer música escrita em estilo “moderno” com baixo cifrado e utilizada em todas as festas maiores.

O propósito das novas regulamentações era aparentemente restaurar a ordem da música religiosa que desde os inícios da guerra começou a sofrer os efeitos indiretos da redução da orquestra subsidiária dos *Rollbrüder* a três; em 1610 havia 15 membros; em 1651 o número era de cinco. A fragilidade da orquestra sugere uma razão para eleger os serviços dos músicos domésticos dos conselheiros.

O chantre por sua vez devia “providenciar música boa e apropriada para dias festivos bem como para todo domingo, para todas as igrejas da cidade”. Significava isso que ele era a autoridade musical para as cinco igrejas da cidade dentro da imediata jurisdição do conselho de Hamburgo, devendo providenciar cantores e executantes para elas de modo que cada uma tivesse música “apropriada”, solene, e *Hauptgottesdienst* musicalmente elaborados para a principal igreja da cidade e canto congregacional perfeito, provavelmente com moteto para o coro, nas demais. Todos os demais músicos — a banda de *Stadt Pfeifer* e a *Rollbrüder* recentemente formada, que tocava as cordas e os instrumentinos — deviam obedecer às ordens

¹ Liselotte Krüger. *Verzeichnis der Adjuvanten, Welche zur Musik der cantor zu Hamburg alle gemeine Sontage Höchst von Nöthen hat*. Em *Beiträge zur Hamburgischen Musikgeschichte*, org. por Heinrich Husmann. Universidade de Hamburgo, 1956.

do chantre. “Como em geral é necessária música a oito vozes nos motetos, será sempre preciso um número dobrado de vozes graves, e portanto nove músicos de um ilustre conselheiro integrarão o coro em dias festivos e domingos, trazendo consigo instrumentos de corda e de sopro. Deverão comparecer antes das 7h da manhã e à 1h da tarde para as vésperas. Seus instrumentos deverão estar bem afinados.”

Todos os músicos tinham de ser pontuais aos ensaios, e para a música mais complicada exigida em certos dias, vários outros músicos deviam ser escolhidos. Os *Rollbrüder* (assim chamados porque seus nomes eram registrados num rolo de pergaminho como membros da guilda) e os três “músicos da torre deverão comparecer sempre que o chantre deles precise”. Essas normas aplicavam-se também aos cantores, e quando havia necessidade de um coro excepcionalmente grande, um conselheiro devia recrutar os seus integrantes extras. Devia-se recorrer a escolares, exceto no caso de ser extremamente difícil a música a ser executada. Os meninos do ginásio da caridade já estavam sob a autoridade do chantre, assim como os do orfanato e da casa correccional. Era punido quem desobedecesse ou não mostrasse empenho.

O chantre devia ter carta branca quanto à música, pois isso, observa o memorando, mostrou-se ser o meio mais eficaz de controle. Hamburgo não permitiria os “desempenhos desalinados e preguiçosos” ouvidos em algumas cidades que não podem fazer melhor. Não se deviam ouvir aprendizes nas igrejas de Hamburgo, mas só músicos experientes.

As instruções do chantre são “para aderir ao *stilo modulandi* moderno em voga, de modo que as congregações possam ouvir o antigo e o novo, e que se agrade a todos os gostos. Além do mais, o público deve compreender as palavras numa seqüência harmônica mais do que no moteto. Os cantores solistas devem ser experientes e bons; cantores de menor porte podem ajudar cantando no conjunto do coro. O estilo moderno traz grande dificuldade não só por ser caro como porque as obras nele compostas devem ser adaptadas aos músicos disponíveis em Hamburgo.”

Uma anotação de Thomas Selle, que se tornou chantre da cidade em 1641, após quatro anos como chantre na Escola de São João, mostra que ele tinha apenas quatro bons cantores de cada voz, tomando os seus sopranos e contraltos das escolas eclesiais e os tenores e baixos dentre os adolescentes do ginásio, ou de escolas pré-universitárias adiantadas.

Evidentemente a Guerra dos 30 Anos afetou a música de Hamburgo, mas a despeito de Hamburgo ter escapado ligeiramente, a história de Schütz, em Dresden, dá um quadro perfeitamente vívido do que aconteceu às cidades alemãs e aos músicos alemães durante a guerra. Em 1630, observava Schütz que a *Kapelle* da corte estava perdendo homens, que se verificou a necessidade de substituições que, no entanto, não foram feitas e que os seus salários estavam 500 florins em atraso. Houve escassez de alimento

a ponto de se poder falar em fome desde 1618; grassou a peste em 1626 e 341 pessoas morreram; de 1630 a 1637 a morte negra foi epidêmica, e em 1637 soldados estrangeiros ficaram acantonados na cidade. Naquela época, metade da população havia morrido. Schütz passou os anos de 1628 e 1629 em Veneza. Não tendo recebido o dinheiro que lhe era devido para a pensão dos coristas antes da morte de sua mulher em 1626, não teve condições de auxiliar os seus cantores quando, tendo instado pelo pagamento dos salários em atraso, soube que o eleitor tinha simplesmente cancelado a sua dívida.

Quando Schütz solicitou permissão para ausentar-se em 1633, expôs os argumentos com muita firmeza. “Agora poderia ir-me imediatamente, pois a ocasião nem exige nem permite música em grande escala, e sobretudo porque o conjunto de cantores e instrumentistas diminuiu consideravelmente. Alguns sofrem os efeitos da idade; outros ocupam-se com a guerra ou aproveitam outras oportunidades, de modo que é impossível agora executar música em larga escala ou com muitos coros.” A guerra estava “me prejudicando em meu trabalho” e ele desejava ir-se embora “de modo que possa continuar diligente e ininterruptamente meu ofício na Saxônia Inferior [Dinamarca]”.² Sua reação prática à guerra foi a composição do *Kleine Geistliche Konzerte*, para solistas ou pequenos conjuntos, e esses devem ter-se tornado extremamente populares, ou extremamente úteis para coros prejudicados, dado que sobrevivem em mais cópias manuscritas que quaisquer das suas demais obras.

Permaneceu em Copenhague até 1640 porque acreditava não ser de utilidade em Dresden, solicitando o direito de chamar-se “*Kapellmeister* da corte saxônica” enquanto ganhasse a vida e escrevesse grandes obras para a corte dinamarquesa. Ele estivera em Dresden por menos de um ano, tempo suficiente para escrever vigorosamente ao eleitor sobre a *Kapelle* arruinada, mas voltou de novo em 1641 para o batismo do filho mais velho do príncipe herdeiro. Teve de tomar músicos emprestados a Leipzig para as cerimônias, pois “não havia baixo fundamental, tais como baixo duplo, trombone, contrabaixo ou duplo contrabaixo disponíveis em Dresden”.³

Só em 1650 começou a reconstrução da *Kapelle*, mas um ano depois a corte não tinha condições de pagar a qualquer dos seus músicos. De novo Schütz escreveu ao seu patrão sobre a situação dos músicos. “Testemunho perante Deus que a miséria e infelicidade deles toca o meu coração, de modo que não sei como consolá-los ou dar-lhes esperança de qualquer melhoria.” Em vez da infelicidade de ter de mendigar ao eleitor, estavam

² H.J. Moser e M. Pfatteicher. *Heinrich Schütz*. Concordia Press, St. Louis, 1959.

³ H.J. Moser e M. Pfatteicher. *Op. cit.*

prontos a partir. Pediam pelo menos metade do que lhes era devido, explicando que ele mesmo tinha vendido ações, quadros e prataria para adiantar-lhes 300 táleres. Uma carta amarga a Reichbrodt, mestre-de-cerimônias e secretário particular da corte, dizia que ele preferia ser chantre ou organista em alguma cidade obscura a ficar “em condições tais que a minha amada profissão me cause desgosto”.

Se essa era a situação numa capital musical antes rica e tradicional, a de outras cidades era pelo menos tão trágica para os seus músicos. Hamburgo fora ocupada 11 vezes; perdeu metade da sua população durante a guerra, e 200 anos depois os cidadãos ainda pagavam juros de uma dívida municipal que na época estavam multiplicados por sete. Leipzig faliu em 1622. “A partir de 1623, quando pela primeira vez as tropas passaram por ela [Turíngia], todo o tipo de horror concebível foi perpetrado pelas bárbaras hordas da guerra a intervalos cada vez mais curtos ... Vieram então as temíveis pestes de 1623 e 1635”, escreveu Spitta.⁴ Veronica Wedgwood, embora observando o exagero dos “relatos e cifras dos contemporâneos”, assinalava que essas cifras, na medida em que verificadas, justificam a tradição de que a guerra causou destruição completa nas cidades alemãs. A população de Munique era de 22 mil habitantes em 1620, 17 mil em 1650. Augsburg tinha 48 mil em 1620, e 21 mil em 1650. Chemnitz desceu de aproximadamente 1000 para baixo de 200. Pirna desceu de 876 para 54.⁵ “As perdas demográficas em toda a Alemanha são calculadas em um terço da população urbana, dois quintos da rural ... Em consequência da Guerra dos 30 Anos, a Alemanha perdeu a sua posição como o país mais populoso da Europa, e sua população de cerca de 20 milhões caiu para entre 12 a 13 milhões.”⁶ A perda de bens durante a Guerra dos 30 Anos, observa o mesmo autor, “arruinou as bases do padrão alemão de vida”. Quase todas as cidades perderam a sua grata independência para os governos territoriais que podiam levantar dinheiro para fazer a guerra na escala do século XVII, de modo que, para a sua segurança, as cidades eram obrigadas a depender de príncipes, os únicos que lucravam com os prolongados horrores do que começava a ser uma guerra de aniquilação.

A história da música reflete a transformação social que as cidades sentiram amargamente. Só Hamburgo e Leipzig fizeram contribuição importante à música depois da segunda metade do século XVII, pois o centro de gravidade musical na Europa central passou das cidades para a nobreza.

⁴ Philipp Spitta. *Johann Sebastian Bach*, trad. de Clara Bell e J.A Fuller-Maitland. Dover-Novello, 1951.

⁵ C.V. Wedgwood. *The Thirty Years' War*. Cape, 1947.

⁶ Hajo Holborn. *A History of Modern Germany, 1648 to 1840*. Eyre e Spottiswoode, 1965.

Hamburgo, com 40 mil habitantes, era maior que todas as cidades alemãs exceto Danzig e Viena, e podia manter a sua ópera, a expansão do *Collegium Musicum* em sociedade de concerto público e trabalhada música religiosa. Leipzig recuperou-se rapidamente; com a Alemanha distanciada das principais rotas comerciais do Atlântico, a cidade adaptou-se à situação do pós-guerra, valendo-se da sua situação do que no século XVII era a região mais industrializada da Alemanha. Tornou-se o mercado principal para a indústria saxônica, explorando as suas ligações, e as vias cômodas, com Frankfurt-am-Main para o oeste e para Hamburgo, Lübeck e Bremen, os antigos portos hanseáticos no Báltico. Em fins do século XVII, as feiras comerciais de Leipzig tornaram-se consideráveis acontecimentos internacionais.

Mas na maior parte, enquanto a guerra alterava a situação política e econômica das cidades alemãs, as suas instituições continuavam inalteráveis. O luteranismo continuou uma doutrina pública formal, e nas escolas que o luteranismo remodelara não houve empenho em remodelar a educação para oferecer um sistema de educação de acordo com o novo estado de coisas do mundo.

Houve evolução musical no seio das igrejas porque o sistema luterano criou um modo que assimilava a transformação musical. A principal obra musical, que outrora havia sido o moteto, cresceu. O arranjo sugerido de Praetorius para o *Pai nosso* mostrava o modo como o moteto podia estender-se no que as autoridades depois chamaram de "*concertato coral*" elaborando uma obra complicada e impressionante a partir de um hino popular e a sua melodia. A obra de Schütz, o "*concertato dramático*" que dependia de textos escritos e utilizava pouca ou nenhuma melodia coral, foi um estilo rival até que os dois foram conciliados por J.S. Bach no final do período.

A tradição de Praetorius atingiu Lübeck e Hamburgo, por exemplo, quando Franz Tunder se tornou organista da Igreja de Santa Maria em Lübeck, e entrou para a pequena orquestra permitida lá para uns poucos serviços especiais e introduziu o seu conjunto de cordas e tocadores de trombone na maioria dos serviços regulares. As suas obras empregam textos corais, e tomam melodias corais não raro como *cantus firmi* e frequentemente como temas para variações e elaboração. Semelhante estilo de composição surgiu de Matthias Weckmann, que fora organista da corte em Dresden de 1640, quando contava 21 anos, até 1655, quando se tornou organista na Igreja de São Tiago em Hamburgo. Sua vida foi mais movimentada que a de Tunder, e não sabemos por que abandonou o estilo de Schütz quando começou a compor para Hamburgo. Selle, que morreu em 1663, compôs tanto *concertatos* "dramáticos" como corais bíblicos. Pode ser que Tunder achasse as congregações mais simpáticas à evolução musical dos corais do que ao estilo de Schütz, que era adorado por Andreas Ham-

merschmidt, nascido em 1612 e organista primeiro em Freiburg e depois em Zittau. Hammerschmidt freqüentemente utilizava o estilo “concertato dramático” no que ele chamava de “diálogos”, vozes, conjuntos ou coros que respondiam dramaticamente uns aos outros. “Diálogo” veio a ser um termo aceito, como “concerto” ou “sinfonia sacra”, para a obra mais importante do ritual.

Quando o mais notável músico da geração seguinte, Dietrich Buxtehude (nascido em 1637) inaugurou as suas apresentações das *Abendmusiken* na Igreja de Santa Maria em Lübeck, em 1673, pareceu instintivamente unir as duas tradições, como J.S. Bach faria em suas cantatas de Leipzig depois de 1722. Mas a música de Buxtehude que veio até nós é principalmente música destinada sobretudo a concertos de igreja extralitúrgicos e determinados por sua liberdade mais que pelas exigências litúrgicas que, seja qual for a forma assumida no serviço principal, deve, como os principais hinos, referir-se ao texto do evangelho do dia.

As dificuldades dos compositores eram conseqüência das transformações sociais do pós-guerra. O novo prestígio da aristocracia deu aos negociantes abastados um novo padrão a seguir; os aristocratas não aderiram publicamente à música religiosa, e a classe média abastada seguiu o seu exemplo. Aquelas igrejas que dependiam de cantores amadores perderam os membros que se sentiam socialmente superiores às funções anteriormente exercidas, deixando atrás os trabalhadores e perdendo prestígio e dinheiro assim como cantores. Em 1655 o *Kantorei* em Frankenburg fora informado de que “quem tenha aprendido música não deve envergonhar-se de cantar no coro”. O fraco comparecimento de cantores em Bitterfeld levou o seu chantre a perguntar-lhes se consideravam cantar em funerais “ser uma imensa desgraça”.

A resposta, como em Hamburgo, Dresden, Leipzig e outros lugares, dependia das escolas. Em 1664, Pirna, quase despovoada no fim da guerra, decidiu formar “um autêntico *chorus symphonicus* de escolares” já que o antigo coro existia de maneira precária. O Conselho de Lunzenau baixou uma ordem estabelecendo que “funcionários espirituais e seculares se empenham, mediante exortação amigável e meios práticos, a persuadir os pais que tenham filhos musicalmente bem dotados a não impedi-los de praticar, mas que os estimulem, de modo que não falte componentes ao coro”. Em 1681 as autoridades em Glauchau puseram-se a debater como o *chorus musicus* podia ser melhorado, dado que a maioria dos seus membros já não tinha condições de cantar na igreja. Quase todas as menores igrejas costumavam ter boa música nos casamentos, mas depois de meados da década de 1660, poucas podiam sustentar mais que hinos com acompanhamento de órgão; isso, aparentemente, devia antes evitar a má música do que uma admissão do colapso dos coros, porque alguns deles, à falta de pagamento, protestavam contra essa redução das suas funções.

Aparentemente não haviam sido obedecidas as instruções de Lutero sobre a necessidade de professores musicalmente competentes, pois em outubro de 1683 os próprios professores pediram às autoridades escolares que procurassem professores com qualificações, “visto que o coro já está seriamente privado de cantores, e pouquíssimos dos que ficaram têm vozes, de modo que o cargo de manter a música da igreja vem da faculdade de ensinar, pois os demais membros descuidam do coro por causa dos seus afazeres”. Os professores de Oschatz pelo menos sugeriram uma razão para o fracasso; o real culpado era a guerra e a pobreza que se lhe seguiu. Seja como for, os professores de Oschatz observavam que 100 anos antes aqueles que não acompanharam os padrões musicais do reformador tinham realmente perdido os seus empregos no Palatinado.

Não estamos em condições de julgar quanto à eficácia do remédio. Na *Kreuzschule*, em Dresden, na *Thomasschule* em Leipzig e na *Michaelis-schule* em Lüneburg, entre muitas outras, a tradição deu um padrão para a criação de coros escolares em condições de encetar a ambiciosa música que as congregações luteranas esperavam. A Igreja de São Miguel em Lüneburg era a única dessas três — havia muitas fundações semelhantes — que tinha de algum modo alterado o seu sistema depois da Guerra dos 30 Anos. Embora os seus escolares do coro tivessem de ser “filhos de gente pobre, sem nada do que viver a não ser as boas vozes”, a escola foi transformada em *Ritterakademie*, uma escola interna “para filhos dos cavalheiros”, como uma escola pública vitoriana poderia ter sido descrita. Ela proporcionava lições em assuntos não constantes dos programas das escolas da cidade — podia-se estudar francês e italiano — e tratava os escolares do coro como *Mettenchor*, pagava os seus serviços profissionais não só com a sua educação e pensionato mas também com um pequeno estipêndio à medida que progrediam na escola. J.S. Bach, integrando o coro como soprano já fora de idade aos 14 anos, em 1700, e provavelmente aceito por ser bom violinista, ganhava 12 *groschen* por mês e sua parcela dos *Accidenten* ganhos em casamentos, funerais e as procissões *Kurrende* pela cidade, organizadas como meio de obter dinheiro para o coro. Bach tinha também a vantagem de entender francês com os seus superiores sociais. É de supor que o *Mettenchor* da Igreja de São Miguel tivesse um mínimo de 25 cantores. Em 1660 tinha 30, em 1681 eram mais de 20. O coro de meninos da cidade na *Johannischule*, cuja música era vital para as igrejas municipais, precisava de pelo menos nove escolares da fundação (ali como em toda a parte os meninos pobres recebiam educação para que cantassem) em 1694. Queixava-se o chantre de que dispunha de coristas tão mal preparados que lhe era impossível cumprir os deveres a seu contento.⁷

⁷ Horst Walter. *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg*. Hans Schneiduer, Tutzing, 1967.

Em 1676 a Igreja de Santo Tomás em Leipzig tinha 167 alunos. Desses, 56 eram estudantes do coro, fornecendo ao coro 13 sopranos, 12 contraltos, 18 tenores e 13 baixos. Cinco anos e meio depois, o número de estudantes da fundação para o coro havia baixado para 48.⁸

Criar um *Kantorei* ou *Chorus Symphonicus* para música religiosa de estilo *concertato* no seio de uma escola significava convocar todas as vozes necessárias entre meninos de 10 a 18 anos de idade. Não era coisa impossível, mas os resultados numa obra como a *Paixão segundo são Mateus*, com o evangelista e Cristo cantados (como é de esperar) por meninos bem preparados cujas vozes eram imaturas, ou na melhor das hipóteses por bacharelados da universidade, sugere que Bach tendia a ultrapassar os limites da plausibilidade. Os bacharelados em Leipzig tradicionalmente recebiam pelo auxílio prestado na música religiosa aos domingos e dias de festa; além de como cantores, J.S. Bach precisava deles para aumentar o naipe de cordas e alguns dos instrumentinos. Em cidades como Mühlhausen, onde coro e orquestra amadoristas sempre existiram por quase todo o século XVII, os meninos tinham reforço de adultos para algum serviço especial que exigisse música especialmente trabalhada, donde o caráter maciço de *Gott is mein König* da Cantata nº 51 (*Ratswahl*) de Bach para Mühlhausen. Mas em Leipzig um coro escolar de mais ou menos 50 pessoas devia fornecer de algum modo a música para quatro igrejas da cidade.

As dificuldades práticas de manter coros e orquestras em igrejas, conseqüência a longo prazo da Guerra dos 30 Anos, eram acompanhadas do aumento do pietismo, um novo movimento reformista. O luteranismo era majestoso, formal, impessoal. O seu culto seguia antigas tradições e dava pouco ensejo à devoção pessoal. Como o surgimento do metodismo na Inglaterra, o advento do pietismo na Alemanha era a exigência de uma religião menos formal e intensamente pessoal.

Em 1675 apareceu um livro de certo pastor luterano, Spener, *Pia Desideria*, no momento em que o luteranismo, em íntimas relações com o governo secular, o seu formalismo e devoção às antigas tradições, parecia ter necessidade de injetar em seus adeptos uma poderosa dose de entusiasmo. O pietismo não era um movimento que se opusesse à erudição ou desdenhasse o valor dela em favor de intenso sentimento, mas pregava simplicidade, espontaneidade e expressão de sentimento individual em religião. Tendia a rejeitar a idéia de culto representada por grandes congregações cuja principal função fosse ouvir extensas obras musicais explorando todos os recursos e adornos da música secular. Era inimigo jurado da orquestra na igreja e da cantata religiosa que aos poucos se impunha.

⁸ Bernhard Krick. *St. Thomas zu Leipzig; Schule und Chor*. Breitkopf and Härtel, Wiesbaden, 1963.

Entretanto essa atitude até certo ponto trabalhava inconscientemente em favor daquilo que ele rejeitava. Conquanto a forma orquestral semi-operística de música religiosa fosse fundamentalmente secular e inaplicável à religião, ainda assim era um veículo para a expressão pessoal, para um sentimento de entusiasmo religioso. O surgimento do pietismo, que se tornou um movimento reformista poderoso em 1700, coincidia com o aparecimento da cantata que, seguindo a obra de Buxtehude, unia as duas tradições *concertato* e os novos atrativos e sentimentos da ópera numa única obra. Era evidentemente maldita para os pietistas, que viam nela o sacrilégio de levar para dentro da Igreja a mais mundana das formas musicais, mas ao mesmo tempo sugeria aos compositores que a incontida expressão de seus sentimentos e crenças religiosos era uma atividade religiosa válida.

A simpatia intelectual com o pietismo aumentou rapidamente, mas muitos simpatizantes intelectuais rejeitavam os ideais pietistas na prática. A criação de Lutero era não apenas uma Igreja, mas uma Igreja divina fundada por Cristo e, através de ensino de Lutero, expurgada dos erros de antes da Reforma. Não era ofensivo ensinar a necessidade de envolvimento pessoal mais profundo na religião e um compromisso individual e devoção mais intensos. Sugerir que a Igreja luterana por sua vez era imperfeita e carente de mudança era outra questão. Em Mühlhausen, por exemplo, pietistas e não pietistas do clero empenhavam-se numa guerra sagrada entre si, e os músicos — por certo tempo J.S. Bach foi organista nessa cidade — estavam expostos aos ataques de ambos os flancos assim como dos amantes da música antiga que estavam muito satisfeitos com a música do passado para acharem necessárias quaisquer mudanças.

Ao mesmo tempo, enquanto os coros se desintegravam ou eram refeitos com elementos das escolas, e enquanto o número crescente de pietistas lutava por abalar os princípios litúrgicos que justificavam a obra do chantre, o custo da música por ele fornecida aumentava de ano para ano. No início do período barroco, a banda de *Stadt-pfeifer* e seus auxiliares, talvez seis ou sete músicos, com talvez dois ou três aprendizes, era toda a orquestra que um chantre tinha a seu dispor ou que podia esperar. Na Igreja de Santa Maria, em Lübeck, Tunder encontrou um alaudista e um violinista contratados para dias importantes como aqueles em que o conselho e magistrados comparecessem oficialmente ao serviço religioso. Ele juntou um naipe de cordas e trombones, utilizando-os sempre que possível. A *Abendmusik* de Buxtehude precisava de uma orquestra de cordas padronizada do século XVIII, além de trompetes, trombones, instrumentos e tambores. À medida que a orquestra se tornava padronizada fora da Igreja, o chantre devia escrever música para uma orquestra padronizada; o problema em Munique entre a guilda dos trompetistas e os músicos da cidade que tentavam reduzir os custos tocando partes de trompeta em trompetes de

vara⁹ repetia-se noutros lugares. O custo da música nas igrejas aumentava e tanto as autoridades como a maioria dos devotos parecia terem aprovado a expansão da música. A dificuldade era achar dinheiro para financiá-la, porque os conselheiros municipais que achavam necessário financiar as artes eram não raro obstruídos como hoje o são os vereadores de tantas cidades importantes quando a mesma necessidade surge.

As vicissitudes do chantre de Leipzig são bem conhecidas. Ele ensinava música e latim na escola como qualquer chantre devia fazê-lo. Era responsável pela enorme obra *concertato* nos serviços matinais dos domingos e pelo moteto ou obra em estilo concerto que, juntamente com um *Magnificat* quase sempre trabalhoso, era cantado nas Vésperas. Cada uma das grandes festas exigia tanta música quanto nos domingos e pelo menos outros tantos ensaios. Não era de esperar que ele constituísse um repertório regular para o ano, e certamente não era incentivado a fazê-lo. Em teoria, tendo em vista seus empregadores e a congregação ouvinte, não se discutia a questão de repetir música, a não ser os hinos conhecidos, como repetir sermões. O chantre era criticado se não produzisse nova música em estilo moderno, mas devia fazê-lo sem ônus para as autoridades municipais.

Johann Kuhnau, excelente músico, erudito de valor e delicioso escritor, foi naturalmente obumbrado por ter tido J.S. Bach como seu sucessor. Kuhnau foi aluno da *Kreuzschule* em Dresden e foi para Leipzig em 1682 aos 22 anos de idade. Foi organista da Igreja de Santo Tomás, fundou o *Collegium Musicum* da cidade em 1688 e, em 1700, depois de graduar-se em direito para qualificar-se para o cargo de chantre (o dever do chantre de ensinar na escola tornava mais ou menos necessário que fosse bacharel), veio a ser diretor musical da universidade e um ano depois chantre na *Thomaskirche*. Foi Kuhnau quem introduziu a cantata religiosa em Leipzig, embora lutando com as autoridades para isso. Como era mais acessível que o seu poderoso sucessor, conseguiu mais a seu modo que Bach, e com menos ira e amargor.

Em 1709 Kuhnau dirigiu um memorando ao Conselho sobre as necessidades da *Thomasschule* e da igreja. A escola precisava de um novo violino porque o existente estava quase aos pedaços por excesso de uso. Precisava-se de novo harmônio porque o velho já estava todo remendado. A escola precisava de um novo *colocion* (*colascione*, ou *Carlsruhe*); Kuhnau conseguiu obter instrumentos baratos de amadores. A galeria do coro na Igreja de São Nicolau precisava de reparos, do contrário os *Stadtpfeifer* podiam quebrar as pernas ou pelo menos torcer os tornozelos. A galeria dessa igreja era um eterno pomo de discórdias: era demasiado pequena

⁹ Ver Capítulo 5, pp. 83-84.

para coro e orquestra, embora o *Hauptgottesdienst* fosse cantado em domingos alternados lá e na Igreja de Santo Tomás.

No tempo do seu antecessor, observava Kuhnau, sempre houve alguns meninos, talvez quatro ou cinco, de reserva. Agora mal havia o necessário para as funções que tinha de desempenhar. O maior problema para a música religiosa em Leipzig, explicava ele, era a ópera e a música na Nova Igreja. A Ópera de Leipzig conseguiu compromisso dos estudantes que no passado cooperavam de boa vontade com o chantre e o coro Tomás; o chantre dependera de cantores e instrumentistas universitários, mas os cantores ganhavam mais como coadjuvantes da companhia de ópera. Até mesmo os bacharéis que foram escolares da *Thomasschule* se esqueceram dos seus compromissos. Na Nova Igreja, o organista em 1704 fora Georg Philipp Telemann, nomeado quando era ainda estudante de direito. Era já um compositor popular para ópera e o criador do *Collegium Musicum*, da Universidade. Do ponto de vista musical, era modernista, influenciado pela leveza e vitalidade rítmica da música francesa, e seu pretígio atraiu estudantes para a Nova Igreja, onde a música era mais graciosa, operística e cheia de novidade. Quando Telemann se mudou, os seus sucessores continuaram a tradição que ele iniciou. Com o *Collegium* de universitários para apoiar seus cantores — a Nova Igreja precisava de quatro cantores solistas, e não de um coro completo, e os cantores eram altamente preparados e ativos na Ópera —, a música ali executada era excelente, embora inadequada e surpreendentemente mundana.

O relatório de Kuhnau prosseguia discutindo seus instrumentistas, “os *Stadt Pfeifer, Kunstgeiger* e aprendizes”. Os primeiros davam-lhe “dois ou mais trompetistas, dois oboístas ou cornetistas, três trombonistas ou executantes de instrumentos semelhantes, e um fagotista”. Os *Kunstgeiger* davam oito executantes. Ele gostaria de poder duplicar qualquer parte de viola, mas não tinha executantes para isso. Queria baixistas mais potentes para apoiar as vozes dos seus cantores imaturos com voz de baixo.

Era evidente que o chantre, pelo bem de sua Igreja e congregação, e de sua própria reputação e prestígio, tinha de manter-se a par dos últimos acontecimentos nos *Collegia* e sociedades musicais ou do desempenho de músicos profissionais categorizados numa corte da aristocracia ou numa ópera pública. O fato de que Leipzig não tenha concedido a Kuhnau, nem a Bach depois ele, o dinheiro para conseguir músicos de capacidade equivalente aos dos teatros pode ter sido a razão pela qual, quando Kuhnau morreu em 1722, o Conselho tudo tenha feito para trazer Telemann de volta a Leipzig como chantre da Igreja de Santo Tomás. Contudo, Telemann havia aceito posto equivalente na Escola de São João em Hamburgo há apenas um ano. Lá a sua obra expandiu-se em concertos e ópera ao lado de serviços religiosos. Sua reputação permitiu-lhe desfazer-se daquelas funções do chantre, como o ensino do latim, que não lhe agradava. De

Thomasschule

modo que levou o Conselho municipal de Hamburgo a aumentar-lhe o salário, simplesmente lembrando que Leipzig lhe oferecia um cargo, e não mexeu uma palha para mudar-se tão logo conseguiu o aumento.

Kuhnau introduziu a cantata nas congregações de Leipzig. Ao contrário de muitos dos seus contemporâneos, seguia de perto os modelos seculares; Johann Christoph Bach, brilhante primo de Johann Sebastian, que era organista municipal em Eisenach (é o grande Bach expressivo, o filho mais revolucionário de Johann Sebastian, Carl Philipp Emanuel, disse o biógrafo-musicólogo Forkel), era 18 anos mais velho que Kuhnau, e jamais definiu uma obra como cantata ou adotou a forma de ária. Buxtehude, 23 anos mais velho que Kuhnau, evitava recitativos e árias *da capo*. Possivelmente o recitativo parecesse, para as congregações luteranas, ser característico da ópera, criação inteiramente secular que não podia ser santificada, porque só lentamente integrava a música religiosa. Tornou-se finalmente o aspecto distintivo especial que transformou o "concerto" e obras religiosas do estilo *concertato* em cantata.

Quando as primeiras cantatas de Kuhnau foram apresentadas às congregações de Leipzig, ofereceu com elas um texto escrito da primeira seqüência, prefaciada com um ensaio intitulado *Plano das bases da composição de cantatas*.¹⁰ Escrevia ele:

Nessas composições tentei (...) musicar a linguagem da Bíblia, em sua própria beleza e sem introdução de qualquer elemento estranho. Significa isso que elas não encerram árias ou paráfrases poéticas. Eu mesmo coligi os textos das obras para o Domingo do Advento e para Michaelmas, introduzindo neles um ou mais versos de nossos conhecidos hinos alemães. Eu teria continuado a trabalhar desse modo se tivesse tempo, mas não encontrei um bom amigo que se desse ao trabalho de coligir os textos.

Devo reconhecer que as árias, quando exprimem palavras patéticas em certas métricas e ritmos, dão à música certa graça que não se verifica ao cantar em prosa. Contudo, mantenho a firme resolução de não escrever, nessas obras, árias e recitativos de tal modo que me exponha às acusações de escrever em estilo teatral. Poucos, porém, realmente compreendem em que consiste a diferença essencial entre música religiosa e teatral... Numa como noutra podem encontrar-se palavras patéticas e emocionalmente comovedoras. A diferença essencial entre os dois estilos é que mediante um o ouvinte é levado a devoção sagrada, amor, gozo, tristeza e dor, enquanto o outro dá ao verdadeiro e inocente amante da música um entretenimento puro, embora aos mais sensuais dê um prazer que pode aumentar quanto mais o ouça. Mas o lugar sagrado e o texto sagrado demandam toda a arte, esplendor, modéstia e honra que o compositor possa conferir-lhes. Nas obras profanas, passagens agradáveis podem ser

¹⁰ Citado em Krick. *Op. cit.*

intercaladas com outras que sejam fracas, triviais, satíricas, excessivamente vivazes e escritas contra as normas da arte.

Quanto ao mais, as palavras simples, em prosa, e não árias (conquanto os hinos, conhecidos e pertencentes a obras desse tipo, sejam espécie semelhante de música) (...) exigem toda a invenção e variação possíveis, sem o que a música se ressentiria de requinte e prazer.

É difícil saber se Kuhnau estava explicando a um público hesitante que o estilo novo para ele podia ser cautelosamente apresentado, escoimado de seus vínculos distintivos com a ópera, que gostassem dele e alegremente permitissem o afiado gume de uma cunha a ser introduzida, ou se estava apenas declarando sua adesão a uma forma modificada de cantata. Suas objeções à utilização de árias e recitativos não são fortes nem enfaticamente expressas. Nem o é a distinção que ele faz entre música religiosa e de teatro que forçosamente retire as formas sobretudo teatrais da Igreja. Em certo sentido, o tipo de cantata de Kuhnau — número ou movimentos distintos de textos bíblicos e comentários sobre eles em versos de corais populares — é um tipo de composição amplamente utilizado nas igrejas luteranas de 1670 em diante. A cunha foi afinal introduzida sem grande dificuldade; as questões de nomenclatura e terminologia obscurecem alguns fatos, mas, embora Bach se inclinasse ao antigo nome “concerto” para as suas composições ao chegar a Leipzig em 1723 e continuasse por algum tempo a empregá-lo, seus concertos religiosos eram cantatas, nem todas as quais incluindo árias e recitativos; alguns deles são extensos, trabalhados e esplêndidos arranjos de palavras e melodias corais. Mas os que utilizavam formas essencialmente teatrais, desenvolvendo os recitativos poéticos que Bach tratava com grande eloquência e beleza, parece terem sido aceitos sem censura pelo Conselho, que jamais pôde esquecer que o nomeara por não poder sequer obter os músicos que realmente necessitava.

Tudo isso que ele chamava de música ligeira e de estilo operístico, que persistira na Nova Igreja desde que Telemann fora organista lá, aborrecia Kuhnau. Até certo ponto sua irritação talvez fosse musical; mas a existência de uma igreja fazendo música fora da sua jurisdição era um golpe tanto nas suas rendas como no seu prestígio. Embora a sua música fosse boa, a sua reputação sofria porque não executava obras no mesmo estilo e do mesmo padrão. Como principal autoridade musical em Leipzig, a sua reputação sofrera tanto como se a música na Nova Igreja fosse má. Em 1720 ele dirigiu ao Conselho *Uma proposta pela qual a música religiosa de Leipzig podia ser melhorada*.¹¹ Nela escreveu dolorosamente sobre o estado da música na Nova Igreja, onde dependia de estudantes (muitos dos quais,

¹¹ *Akten des Rats der Stadt Leipzig*, VII B, 31 Fol. 7. Citado em Krick. *Op. cit.*

como antigos meninos da *Thomasschule*, poderiam por gratidão para com a escola, e com ele como seu ex-professor, ter continuado a cantar nas duas principais igrejas com o *Thomaschor*), que desejavam arduamente cantar na ópera mas só esporadicamente exercitavam e cantavam música religiosa. Seria possível ao Conselho designar um organista permanente para ser o diretor musical da Nova Igreja, e pagar-lhe 10 a 25 florins acima do salário normal de um organista para enfrentar as despesas e os problemas com aquisição e produção de música, papel e despesas de copistas. Kuhnau foi cauteloso em não sugerir que a universidade tivesse um chantre e assim a música fosse dirigida por alguém que alegasse posição igual à dele.

Alternativamente ele, como chantre, podia encarregar-se da música na Nova Igreja. Isso significaria que *Hauptgottensdienst*, com a sua trabalhosa música orquestral, em vez de mover-se em domingos alternados da Igreja de Santo Tomás para a de São Nicolau, ficaria na Nova Igreja, de modo que o coro e a orquestra fossem ouvidos a cada três domingos em todas três. Seria um meio de trazer de volta os estudantes ao *Thomasschor*, para com o qual Kuhnau estava convencido de que eles tinham obrigações. Eles e outros auxiliares estariam dispostos a ensaiar e cantar apenas pela Igreja e pela glória de Deus, mas deveria ser possível dispensá-los de contribuir na coleta; uma proporção da coleta poderia, por outro lado, ser reservada como pagamento deles com uma parcela da alimentação dos *Kantorei*, pois eles tinham de estar prontos para as Vésperas.

Aos domingos em que todo o coro não estivesse na Nova Igreja ele poderia mandar um grupo de cantores a ela tal como mandava grupos à Igreja de São Pedro e de São Mateus.

A *Proposta* de Kuhnau foi feita em termos de contribuição cavaleiresca e suficientemente eficaz para pôr a música da Nova Igreja sob a direção do chantre, onde ela perdeu sua glória; daí por diante o canto ficou sendo apenas da congregação e era dirigido pelo grupo menos categorizado dos meninos do coro. Os modernistas transferiram-se para a igreja da universidade — a de São Paulo — que não estava sob o controle do chantre, para colidir com Bach em 1723.

Originariamente a igreja da universidade havia designado Kuhnau como *Director Chori Musices* com um salário de 12 florins por ano. Tinha ele de dirigir lá o *Gottesdienst* em certos festivais, como o Domingo da Reforma, e para certos serviços acadêmicos. Em 1710 a universidade instituiu o serviço reformado, mais curto e menos musical, o *Neu Gottesdienst* como serviço dominical regular, e nomeou o seu próprio diretor musical. Kuhnau protestou, não contra os novos serviços, mas contra a criação de outra autoridade na música da cidade. Apesar disso a universidade nomeou um estudante de direito, Johann Friedrich Fasch, para diretor da música na igreja da universidade. Para demonstrar a sua autoridade, Kuhnau declarou que dirigiria o antigo serviço em ocasiões especiais quando

preciso, de acordo com o seu contrato, e o novo serviço aos domingos, sem pagamento extra; estava resolvido a provar que o chantre da cidade era diretor musical *ex officio* da universidade.

Era uma diminuição da autoridade do chantre, que Bach teve de enfrentar logo que nomeado. Quando Leipzig acreditou que Telemann aceitaria o cargo de chantre na Igreja de Santo Tomás, a universidade prontamente ofereceu-lhe a sua direção musical, mas três semanas antes da nomeação de Bach ela designou o seu próprio diretor, Johann Gottlieb Görner. Bach não era homem para perdoar um deslize ou tolerar qualquer redução do seu salário. Sustentou o seu direito ao lugar de Görner exigindo os 12 florins que eram o pagamento do chantre por cuidar da música da universidade durante o tempo em que Kuhnau a dirigiu antes da nomeação de Fasch. A universidade ponderou que tinha o seu próprio diretor musical; Bach replicou que era responsável pelo antigo serviço na época em que estava em vigor, e quaisquer arranjos que a universidade fizesse não apagariam a sua autoridade naquele particular. O Conselho pagou-lhe a maior parte dos 12 florins, mas conservou outros 12 para futuro pagamento de Görner.

O objetivo de Bach não era simplesmente um aumento necessário do seu salário, mas a manutenção do seu posto e da sua autoridade. O que tinha em vista era uma definição clara do seu lugar na música da universidade, e a rixa continuou através de várias querelas indignas sobre obras encomendadas a ele para ocasiões universitárias mas não pela universidade. Não era de esperar que Görner trabalhasse eficientemente se o chantre continuasse a desautorizá-lo; perderia prestígio se em cada ocasião especial não fosse consultado e a música fosse encomendada a Bach. De fato, em 1728, o conselho obteve acordo de Bach de que não mais aceitaria encomendas para música a ser utilizada na universidade, a menos que encomendada pelo Conselho. Bach, em outras palavras, perdera.

Poderíamos facilmente relegar a segundo plano essa querela particular de 30 anos, na qual se envolveram dois chantres sucessivos, como ninharia entre pessoas arrogantes cujas mentes não se elevavam acima de trivialidades. Mas no contexto da vida das cidades alemãs nos 50 ou 60 anos após a Guerra dos 30 Anos ela mostra por que nem Kuhnau nem Bach podiam retirar-se a uma torre de marfim e compor, sacrificando os extras de suas funções — como o controle da música na Nova Igreja ou na igreja da universidade — à questão importante de escrever o que desejassem.

As condições de trabalho do chantre, como as do organista municipal e do *Stadtmusikus*, o salário do chantre e o dos demais, haviam sido fixadas antes da guerra. O chantre era ainda professor de latim da escola, embora fatos musicais como a estabilização da orquestra da igreja tivessem complicado o seu trabalho. Os preços haviam subido, como sempre acontece, durante a guerra, e, como sempre acontece, não baixaram de novo;

mas os músicos da cidade, qualquer que fosse o seu lugar na hierarquia, eram pagos a taxas determinadas mais de 100 anos atrás e parte delas era paga em espécie. O salário básico do chantre de Leipzig era de 87 táleres e 12 *groschen* por ano (em Cöthen, Bach recebia 400 táleres). Tinha um direito de 13 táleres e três *groschen* para lenha e iluminação, e sua parcela dos *Accidenten* e um quarto — ainda sua parcela fixa — pela instrução do coral de estudantes, mais ou menos seis *pence* em dinheiro atual; quando os estudantes precisavam de levantar dinheiro para isso, rondavam a cidade cantando para obtê-lo dos cidadãos. Num ano fértil em casamentos e funerais o chantre podia ganhar aproximadamente 700 florins.

No início de sua carreira, quando se tornou organista em Arnstadt, em 1703, seu salário era de 50 florins e um ganho extra de 34 florins para pensão e alojamento. Tinha de tocar para os serviços dominicais da Nova Igreja (“nova” porque substituíra a de São Bonifácio, incendiada em 1581) e um serviço extralitúrgico às segundas e quintas-feiras; o seu coro era um pequeno grupo de meninos da escola de latim — equivalente a uma escola de primeiro grau — que ele tinha de instruir porque a escola não empregava um chantre. O salário de Arnstadt era bom para um músico de 18 anos que era ótimo organista, mas incapaz de obter boa sonoridade de um coro de adolescentes difíceis mandados a ele porque não eram bastante bons para serem utilizados em outras igrejas. Bach, agressivo e temperamental — foi em Arnstadt que brigou com um fagotista da cidade —, desistiu completamente de trabalhar com o coro, afastou-se quatro semanas para ouvir *Abendmusik* de Buxtehude em Lübeck, ali ficou por quatro meses e depois criou problemas não por prolongar sua ausência mas pela complexidade dos seus acompanhamentos aos corais; depois, em seguida a um intervalo estranhamente pacífico para Bach, que não tolerava qualquer crítica, esteve em apuros por levar Maria Bárbara, com quem logo se casaria, para cantar na galeria do coro.

Precisamente 30 anos antes de Johann Sebastian Bach ter sido nomeado em Arnstadt, seu tio Johann Christoph Bach tornara-se músico municipal nessa cidade, e violinista na orquestra do conde Ludwig Günther de Schwarzburg-Arnstadt, cuja *Kapelle* era quase exclusivamente formada de músicos de meio expediente; seu trabalho, embora de menor responsabilidade que o do sobrinho, rendia-lhe 30 florins e um bônus de lenha e cereais. Johann Christoph Bach, primo do pai de Johann Sebastian, tornou-se organista municipal em Eisenach em 1665. Johann Christoph, como Johann Sebastian, era de temperamento exaltado, agressivo e arrogante; Eisenach não era uma cidade rica, e Johann Christoph, tendo chegado sem dinheiro, achou difícil receber as prestações trimestrais dos seus salários, que lhe foram prometidos para o primeiro ano. Queixou-se de que fora humilhado pelo número de vezes que era obrigado a requerer cada pagamento. Em 1679 queixava-se de que lhe eram devidos 42

florins e 20 *groschen* (quase metade do seu salário de 100 florins) de *Accidenten* não pagos. O pai de Johann Sebastian, Johann Ambrosius, ganhava 40 florins, quatro *groschen* e oito *pfennige*, como *Stadtmusikus* de Erfurt. Um florim equivalia a um táler e três *groschen* e o táler valia pouco mais de três xelins da moeda inglesa da época. Um florim consistia em 21 *groschen*, e Karl Geiringer cita uma lista de preços publicada no *Bach Journal* de 1927.¹² Um soldado de sapatos masculinos por volta de 1680 custava 12 *groschen*; 900 gramas de pão custavam um *groschen*. Arnstadt achava que 34 florins eram suficientes para casa e comida de um homem. O salário de Johann Sebastian era duas vezes menor que a sua bonificação de sustento. O músico empregado por uma cidade não ficava rico, e 12 *gulden* (cerca de dois terços de um florim) pagos para supervisionar a música da universidade, caso desviados para outras mãos, deixariam um buraco na renda de um músico de família tão numerosa como a de Johann Sebastian.

Passando apertados em Arnstadt em 1707, Johann Sebastian mudou-se para posto semelhante em Mühlhausen, onde recebia 85 florins e uma bonificação de cereais, lenha e peixe. Após três anos, deixou Mühlhausen para ser músico palaciano, primeiro em Weimar, onde em cinco anos os seus salários subiram de 150 para 250 táleres, e depois em Cöthen.

O Bach que deixava a Cöthen calvinista para ser chantre em Leipzig a fim de garantir uma educação luterana ortodoxa para seus filhos e de organizar a música religiosa na nova era da cantata — ele deu ambas as razões para mudar-se — com isso perdia financeiramente, bem como sacrificava o prestígio social. Ele jamais se definiu como chantre, mas sempre, mais pomposamente, como *director musices* ou, após sua nomeação honorária como compositor da corte do eleitor da Saxônia, como *Kapellmeister*.

O Conselho municipal de Leipzig acreditava que a nomeação de Bach era dos males o menor. Telemann não viria; Graupner de Darmstadt, também mais bem conhecido que Bach, não podia obter demissão para assumir o novo cargo. Portanto, Bach, embora sem graduação universitária e não podendo ser considerado adequadamente qualificado para o ensino, foi designado. Além do mais, verificou-se que não era pessoa afeita à disciplina; tinha arroubos de ira e aparentemente era incapaz de tratar as autoridades municipais com o respeito que achavam merecer. A querela com a universidade, que ele herdou, foi a primeira das muitas, em todas as quais ele lutou para manter as prerrogativas de chantre e as respectivas responsabilidades tais como consagradas pela tradição.

Em 1728 ele insistiu no seu direito como chantre de escolher com o pregador todos os hinos, exceto os já estabelecidos para a liturgia do

¹² Karl Geiringer. *The Bach Family*. George Allen & Unwin, 1954.

dia. O seu direito foi contestado por um diácono da Igreja de São Nicolau, igreja que alternava com a de Santo Tomás no cântico dos *Hauptgottesdienst* musicais. Por essa vez ele aceitou uma conciliação, concordando em renunciar ao privilégio desde que os hinos fossem escolhidos de uma coletânea que ele aprovasse.

Suas celeumas com o Conselho e seus empregadores foram mais agudas. Em 1729 houve nove vagas para o coro de estudantes na escola, e Bach examinou 23 candidatos. O Conselho nomeou dez meninos — quatro sopranos e um contralto que Bach aceitou, quatro que ele rejeitara e um que não compareceu ao exame. Ele então, imediata e ostensivamente, começou a se descuidar dos seus deveres para com a escola e, juntamente com outras omissões, fez com que o Conselho retivesse o seu salário até que ele desse claros sinais de arrependimento e de que se emendara. O resultado foi um extenso relatório sobre o estado da música religiosa de Leipzig, escrito em tom de enfadada tolerância, como que obrigado a mostrar o evidente a imbecis, o que deve ter irado mais ainda os seus empregadores.

Para executar a música religiosa como deve ser executada, explicava ele, são necessários cantores e instrumentistas. A *Thomasschule* fornecia todas as quatro vozes. A música precisava de coristas e solistas; se o coro não fosse dividido em dois, precisava de um solista para cada voz, mas, no caso de dois coros, pelo menos oito solistas eram necessários, e devia haver pelo menos dois cantores para cada parte coral.

Os alunos da fundação da escola, assinalava, davam-lhe 55 cantores, dos quais ele tinha de selecionar os que cantariam em quatro igrejas, nas quais se apresentavam ou música “figural”, em semanas alternadas na Igreja de Santo Tomás ou de São Nicolau, ou motetos ou simplesmente hinos nas demais. A música na Igreja de São Nicolau, Santo Tomás e Nova Igreja era cantada em partes; na quarta igreja, a de São Pedro, o coro apenas puxava o canto dos hinos cantados em uníssono pela congregação. Exceto na Igreja de São Pedro, eram necessários 12 cantores em cada coro, de modo que houvesse três cantores para cada voz, e mesmo que alguns dos cantores não pudessem cantar, seria possível apresentar um moteto a oito vozes. Era preciso, pois, haver 36 meninos para cantar música a mais de uma voz, e a situação ficaria melhor se o coro pudesse ser dividido em grupos de 16, quatro vozes para cada parte.

Quanto aos instrumentistas, explicava ele, tinha necessidade de dois ou mesmo três primeiros-violinos, dois ou três segundos-violinos, dois violas, dois celos e um contrabaixo, dois ou três oboés, um ou dois fagotes, três trompetes e um timpanista, isto é, pelo menos 18 músicos. Precisava de flautistas (as flautas, explicava ele delicadamente, “são de dois tipos: *a bec* — isto é pífanos — ou *traversieri*”), acrescentando outras duas para o total necessário de músicos. Mas o Conselho manteve oito — quatro

instrumentistas de sopro (os *Stadtpeifer*), três cordas (os *Kunstgeiger*) e um aprendiz. A “competência e musicalidade” deles eram questões que ele não discutiria. Alguns deles já estavam às vésperas da aposentadoria e os demais não tinham prática.

Portanto, ele precisava de três trompetistas, um timpanista, um violista, um celista, um contrabaixista e três oboístas; precisava também de dois primeiros e dois segundos-violinos, dois violistas, dois celistas e dois flautistas. No passado esses músicos eram estudantes universitários e escolares. Os estudantes tocavam porque gostavam ou porque eram pagos. “Desapareceram os *beneficia* ocasionais que iam para os bolsos dos *chorus musicus*”, assinalava Bach, “e com isso os estudantes sumiram. Ninguém gosta de trabalhar de graça.” A falta de instrumentistas levou Bach a utilizar os meninos da escola “invariavelmente” como violistas, celistas e contrabaixistas e às vezes como violinistas, enfraquecendo assim o coro. Como essas eram as exigências da música normal aos domingos, prosseguia ele, a situação nos grandes festejos, quando a falta de músicos limitava as suas ambições, era ainda mais grave; ele tinha de desfaltar o coro para ter suficientes instrumentistas.

(Isso esclarece um pouco o caso da primeira apresentação da *Paixão segundo São Mateus*. Esse relatório de Bach foi escrito em agosto de 1730; a *Paixão* foi escrita para a Sexta-Feira Santa de 1729.)

Ao mesmo tempo, tendo narrado ao Conselho fatos que, como administradores do coro e músicos municipais, os conselheiros conheciam bastante bem, e tendo feito esse relatório em tom de paciência deliberadamente exasperante, passou delicadamente ao ataque. Atualmente, observava ele, são admitidos jovens tão despreparados e incompetentes para o coro que os padrões caem e continuam caindo. Era obviamente despropositado contratar meninos que nem tinham conhecimento musical nem boas vozes naturais. Mesmo meninos com certo conhecimento musical eram integrados ao coro antes do adequado preparo; quando saíam bons cantores, eram substituídos por outros de qualidade inferior. Esse processo vinha ocorrendo desde há muito tempo; os seus predecessores desde Schelle (que fora chantre de 1676 até sua morte em 1701, quando Kuhnau assumiu o posto) tinham sido forçados a convocar estudantes sempre que tinham uma obra de vulto a apresentar. Se o Conselho quisesse restaurar os padrões de música, teria de fazer uma dotação orçamentária da qual os instrumentistas necessários e também três cantores solistas — um contralto, um tenor e um baixo — pudessem ser pagos. Bach concluía assim o seu relatório:

A música moderna é muito diferente da música antiga. Sua técnica é mais complexa, e o gosto do público mudou de tal maneira que a música do passado já nos parece estranha. Temos de tomar o maior cuidado na obtenção de executantes capazes de satisfazer o gosto moderno e instruídos na técnica

moderna, isso para não mencionar o desejo do compositor de ouvir suas obras adequadamente executadas. As gratificações, embora insignificantes em si, existiam para os *chorus musicus* e agora foram suspensas. É surpreendente que se espere que os músicos alemães toquem à primeira vista qualquer música posta na estante, venha ela da Itália, França, Inglaterra ou Polônia, como se a música fosse escrita para eles e como se tivessem altos salários e tempo para dominar as suas partes. Não se compreende isso mas deixa-se a cargo dos músicos fazerem o melhor que podem; eles têm de ganhar a vida, e isso lhes dá pouco tempo para aperfeiçoar sua técnica e menos tempo ainda para se tornarem *virtuosi*. Basta um exemplo: vá alguém a Dresden e veja como a orquestra é paga. Os músicos têm os meios de vida garantidos e vivem sem preocupações; cada um pode revelar o seu talento para o instrumento e tornar-se um eficiente executante a quem é um prazer ouvir. A lição é evidente; a suspensão dos *beneficia* que se costumava pagar a eles impossibilita-me apresentar a música em níveis melhores.

Bach com isso solicitava uma dotação anual muito maior para a música, além do que a cidade podia proporcionar. O custo da música “moderna” era demasiado alto para ser pago pelos métodos tradicionais. Começou uma decadência em Lüneburg como já acontecera em Leipzig. Em Darmstadt, no ano de 1752, Graupner, o *Kapellmeister* recomendava Albrecht Ludwig Abele como chantre da Escola Real, encarregado da música na igreja da cidade. Ao chegar, Abele verificou que o catálogo de música e instrumentos da escola era um rol de reclamações. “Toda a música escrita está em frangalhos, grande parte dela inutilizável.” A escola possuía “um órgão, dois violinos, dois maus violinos, duas violas, dois clarinetes em dó, um contrabaixo usável e um par de pífanos”.¹³ Em um ano Abele pediu demissão e foi-se embora. Seu sucessor, Hertzberger, queixou-se em 1765 da falta de solistas, observando que um tenor solista realmente bom para a *Stadtkirche* custaria 300 florins, e poucos meses depois dizia que a música da igreja andava como um animal quadrúpede com apenas quatro pernas. Bach, arrogantemente agressivo e em condições de abandonar o trabalho se as coisas não estivessem a seu gosto, teria tido o mesmo tipo de problema em muitas cidades alemãs tal como foi a sua cruz em Leipzig.

Um ano apenas transcorreu entre a suspensão do salário de Bach e a nomeação de August Ernesti como reitor, e portanto superior hierárquico de Bach. Ernesti era bom erudito — teólogo, filólogo e classicista. Era também sério pedagogo e homem do Iluminismo; para ele, a *Thomaschule* era uma instituição potencialmente valiosa, prejudicada por sua

¹³ Elisabeth Noack. *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit. Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte*. Schott, Mainz, 1967.

recusa a mudar com os tempos. Era errado, a seu ver, simplesmente continuar como escola coral, subordinando todas as demais metas educacionais às necessidades do coro da igreja; ela devia oferecer um sistema educacional mais amplo e mais prático. Um centro comercial do século XVIII como Leipzig precisava de um sistema de educação que ensinasse línguas e matemática para fins práticos. Em vez disso, tais cidades tinham escolas que gastavam demasiado do seu tempo em música e produziam jovens altamente preparados numa especialização inútil. Os meninos pobres que estudavam na fundação podiam ser sobremodo dotados pela natureza para uma carreira na música, mas eram apenas um terço do total de alunos da escola.

Evidentemente haverá quem concorde com as críticas de Ernesti, imaginando estar em Leipzig de 1730; o ensino na *Thomasschule* inclinava-se à especialização em música e não modificara a sua perspectiva medieval quanto ao educacionalmente necessário, não obstante as imensas mudanças ocorridas no mundo. Bach, por outro lado, sacrificara uma carreira socialmente mais avançada e de melhor remuneração para servir à causa da música religiosa luterana; pelo menos assim achava ele. Acreditava na obra que executava e estava convencido da sua necessidade e valor. O modo como o Conselho administrava a escola tornava quase insuportável a situação de Bach, pois o Conselho recusava-se a financiar os melhoramentos do estabelecimento musical e deixava-lhe um coro tão ineficaz que ele tinha de escrever cantatas para solo em vez das obras trabalhadamente coloridas que preferia; quase todas as cantatas para solo parece terem sido escritas nos três anos após a sua apresentação ao Conselho. Não constituíam um ciclo, mas aparentemente se destinavam a preencher lacunas quando, aos domingos, a cantata a ser executada fosse além da capacidade do coro. Quase todas as cantatas parecem alternativas para a música de domingo ou dia festivo para os quais Bach escrevera uma obra mais ambiciosa; uma ou duas delas são substituídas por obras de maior vulto posteriores.

Dizer que, de acordo com os seus contemporâneos, Bach escreveu cinco ciclos completos de perto de 59 cantatas para o ano eclesiástico não significa necessariamente que o tenha pretendido. Significa que tão logo podia, ele reunia um ciclo de cantatas para o ano, provavelmente utilizando nelas obras compostas em Mühlhausen e Weimar, e que, tendo feito isso, acrescentasse ao ciclo obras que lhe parecessem mais bem adaptadas à situação de Leipzig do que algumas já existentes; e então, pois era o espírito dele que trabalhava em ciclos (de modo que há dois prelúdios e fugas, em tom maior e menor para todo grau da escala cromática, e solos para violino e celo explorando todas as tonalidades mais naturais a eles), as cantatas de um segundo ciclo incompleto, algumas de um terceiro ciclo e possivelmente uma ou duas de um incompleto quarto ciclo mais ou me-

nos simultaneamente em estoque seria uma irritação constante até que enquadrasse todas elas no seu contexto apropriado.

A tarefa de reunir todas as cantatas de que precisasse durante o seu reinado como chantre era pesada, e só tentou evitá-la em 1730, quando compreendeu que a sua Grande Expostulação não teria efeito algum. Norman Carroll¹⁴ mostra o quanto ele retirava de obras anteriores para completar movimentos de cantatas, convertendo obras para solos instrumentais e sobretudo obras de câmara e orquestrais escritas em Göthen, no que precisasse para cantatas e juntando amplos segmentos do *Oratório de Natal Siciliano* da quarta de suas sonatas para violino e cravo no comovente dueto para violino e contralto *Erbarne dich* na *Paixão segundo são Mateus*.

Essas eram as circunstâncias nas quais Ernesti começou a empreender a reforma da escola ao fazer a música parecer menos importante a seus alunos. "Mais um rabequista de botequim!", exclamou ele em aparente desespero ao deparar com um menino fazendo exercícios. A campanha por ele feita era de modo a enfurecer Bach, que parece ter preferido uma luta aberta a uma campanha de ridículo.

Afinal a querela passou a ser sobre as autoridades rivais de reitor e chantre. Em 1736 Bach nomeou um prefeito a quem Ernesti pretendeu punir por excesso de severidade. O prefeito fugiu e Bach recusou-se a aceitar o menino nomeado em seu lugar por Ernesti. O menino queixou-se de que Bach o recusara apenas para mostrar que era direito do chantre fazer tais nomeações. O apelo de Bach ao Conselho, pedindo apoio, com base em que não podia admitir abalo na autoridade do chantre, deu em nada, mas permitiu que Ernesti apresentasse suas razões ao Conselho, e a disputa, que até então tinha meninos por campo de batalha, passou para o mundo oficial. Ernesti acusou Bach de descuidar-se dos seus deveres e insinuou que aceitava suborno em matéria de nomeações. Bach fez novos e inúteis esforços para conseguir outra nomeação; o título de compositor da corte do eleitor da Saxônia em novembro de 1736 aparentemente não aumentou o seu prestígio em Leipzig; o Conselho não se dignou a dar uma decisão sobre as pretensões rivais do reitor e do chantre. Afinal o eleitor foi solicitado como árbitro; tomou a decisão em caráter privado, e todos sabemos que Bach ficou favorecido. Entretanto, o homem de temperamento exaltado e fioso dos primeiros retratos a essa altura converteu-se na personalidade amarga e carrancuda dos últimos; as transformações ocorridas em Bach e que os pintores reproduziram só se explicam em vista dos infortúnios da sua vida em Leipzig, pois ele era aparentemente

¹⁴ *Bach the Borrower*. George Allen & Unwin, 1967.

um pai extremoso e resoluto em fazer tudo a seu alcance pelos filhos extraordinariamente bem dotados de quem se orgulhava.

Bach publicou pouca coisa: apenas alguma música para teclado. Era mais ou menos costumeiro publicar libretos das principais obras corais — a da Sexta-Feira Santa de 1739 teve de ser recolhida após publicação por não ter sido submetida ao Conselho — mas os custos de publicação da música é que pesavam mais do que quaisquer outros motivos contra ela. Ao que parece, pelo menos algumas das cantatas circularam em manuscrito. Como especialista em órgão, gozava do mais alto conceito. Em todos os seus 65 anos de vida jamais se afastou da região em que a família Bach sempre fez música, de Lüneburg no Norte a Leipzig no Sul, exceto na visita que na juventude fez a Lübeck.

Logo depois as circunstâncias mudaram. Seu filho Wilhelm Friedemann, em Halle depois de 1746, devia produzir música apenas para os dias festivos e o terceiro domingo de cada mês. Carl Philip Emanuel Bach veio a ser chantre em Hamburgo quando morreu Telemann em 1767, administrando a complicada vida musical da cidade, protestando contra as escassas verbas e, diferentemente do pai, acomodando-se à inevitável mediocridade na Igreja e concentrando suas ambições nas séries de concertos mediante assinaturas para temporadas. O tipo de música a que Johann Sebastian dedicou sua vida tornou-se demasiado grande para os métodos de financiar existentes na época.

O modo de ver de Ernesti quanto à *Thomasschule* estava certo, como também o de Bach. Bach considerava a instituição tal como os seus fundadores a viam; o equivalente dela não era uma escola elementar, mas uma escola coral de nível superior, e se não fazia jus a essa condição apenas pelas qualidades musicais de Bach, devia ser melhorada ao máximo para justificar os seus objetivos. Em outras palavras, a escola tinha duas funções a desempenhar e portanto não cumpriu bem a ambas.

O sucessor de Bach em Leipzig foi Gottlob Harrer, que foi sucedido por Johann Friedrich Doles, ex-aluno da *Thomasschule*. Doles, em 1744, escreveu uma cantata para comemorar o primeiro aniversário da sociedade de concerto surgida do *Collegium Musicum* e no qual Bach não tomou parte. Como chantre, Doles tinha apenas duas igrejas a atender e por acaso foi ele quem mostrou a Mozart as partituras dos motetos de Bach em 1789, ano de sua aposentadoria.

Doles havia sido nomeado chantre em Freiburg em 1744, vindo a envolver-se na luta com o reitor, Johann Gottlieb Biedermann, repetindo a luta pela supremacia entre Bach e Ernesti. Biedermann, como Ernesti também erudito de vulto, considerava a preeminência da música na escola como um perigo para o progresso educacional. Entretanto, em 1748 decidiu que a escola devia produzir um *Singspiel* no *Kaufhaus* da cidade para comemorar o centenário da Paz de Vestefália que pôs fim à Guerra dos

100 Anos. Doles escreveu a música, obteve grande sucesso e, para desgosto de Biedermann, viu seu prestígio crescer na escola mais do que nunca. O seguinte entretenimento público de Biedermann foi uma adaptação da *Mostellaria* de Plauto, com o objetivo de mostrar o quanto a música conduz os jovens à lascívia e ao desregramento, e menciona a descrição dos músicos por Horácio como vagabundos, pedantes e mendigos. A antiga Igreja os havia banido e só lhes permitia receber o sacramento uma vez por ano.

Isso foi considerado um ataque público a Doles e à política educacional pela qual a escola lutava pelas mesmas causas mas por motivos ainda mais triviais que os da famosa querela de Leipzig. Envolveu Bach e Mattheson, que escreveu uma série de artigos contra Biedermann e suas idéias. O problema das escolas e portanto da autoridade do chantre não se limitava a Leipzig. Era resultado da crença generalizada de que a educação na Alemanha devia ser modernizada e, juntamente com o custo crescente e excessivo da música religiosa, causou a morte das cidades alemãs como grandes e influentes centros musicais até que algumas delas, como Leipzig, surgiram de novo como sede de grandes orquestras, proporcionando concertos didáticos importantes para seus cidadãos.