

ET 11 (pp. 151-179)

## 10 A MÚSICA NUMA SOCIEDADE DE CLASSE MÉDIA

Thomas Whythorne, em sua *Autobiografia*<sup>1</sup> começava o seu esboço da vida musical na Inglaterra por volta de 1570, poucos anos antes do espetacular florescimento da arte nos últimos anos de Isabel I, assim:

No passado, a música era mantida sobretudo pelas catedrais, abadias, faculdades, igrejas paroquiais, capelas, guildas, confrarias etc., mas quando as abadias e faculdades sem as universidades, guildas e confrarias etc. foram suprimidas, a música começou a decair. Quanto à música nas casas, compreenda-se que a nobreza masculina e feminina, no passado, imitando o príncipe, deviam ter organistas e cantores para servir a Deus à maneira da sua época em suas capelas privadas. Mas a imitação também cessou. Depois, como os que serviam à recreação particular em casas, tanto para a nobreza como para o culto, eram tão apreciados quanto os outros, naquela época o refugo e rebotalho da profissão, que são, ou devem ser chamados menestréis (embora hoje muitos os chamem músicos), esses, afirmo, popularizaram e continuam a vulgarizar a música para qualquer Fulano, vagueando a todos os lugares e regiões com o mesmo propósito.

E, continua ele, “falarei agora do emprego da música nos dias atuais”. O que informa soa melancolicamente: nas catedrais, quando músicos e cantores ficavam muito velhos para trabalhar, não havia gente devidamente preparada para suceder-lhes. No lugar deles entravam pessoas despreparadas alegando serem músicos, muito embora tivessem aprendido apenas o suficiente para cantar ou tocar as suas partes, os “especuladores”, como Whythorne os chamava, que diziam ser capazes de compor pelos manuais, mas que jamais aprenderam a cantar ou tocar um instrumento. Outros havia capazes de cantar e tocar eficazmente, mas que não empregavam o seu talento. Outros cantavam e tocavam de ouvido e alegavam ser músicos; alguns desses de fato vieram a ser cantores, menestréis ou mesmo professores.

A *Autobiografia* de Whythorne foi publicada em 1571, e suas lamentações pela decadência da música, falta de conhecimento e escolaridade que os professores transmitissem a seus infelizes alunos, foram reiteradas por muitos dos grandes homens da geração que se seguiu à do autor.

<sup>1</sup> *Autobiography*, editado por James A. Osborn. O.U.P., 1961.

*Plaine and Easie Introduction to Practicall Musick* de Morley, publicado em 1597, lastima os métodos imprevidentes de educação musical surgidos e procura ensinar a ciência da música sem lágrimas; para ensinar os ignorantes de classe média a cantar, o mestre ensina-lhes toda a teoria da música como a entendia Morley, e lhes explica as leis da harmonia e da composição. A “Idade Áurea da Música Inglesa” foi, para os que viveram no seu transcurso, uma era de ensino pobre e composição casual e indisciplinada.

Whythorne, nascido em 1528, estava bem na carreira quando escreveu a sua *Autobiografia*. O livro não sugere que estivesse conscientemente contribuindo para criar a idade do madrigal inglês, e os leitores que não o tomem no contexto do desenvolvimento musical no final do reinado de Isabel I achariam melancólico o seu livro pelo quadro que ele traça da arte em decadência. Ele foi educado no New College School, para o qual foi mandado pelo tio, sacerdote que morreu antes que ele concluísse os estudos no New College. Whythorne era organista, tocava o alaúde, a cítara e o alaúde baixo; estava resolvido a ser músico. Sua educação interrompida, porém, levou-o a trabalhar em numerosos cargos como professor auxiliar, ensinando, além de música, tudo o que fosse considerado necessário a um elisabetano culto; por breve tempo foi tutor do filho de William Bromfield, comerciante londrino que veio a ser tenente-general e mandado em expedição ao Havre; Whythorne ficou encarregado não só do filho como dos negócios de Bromfield. A maioria dos seus empregos foi em casas onde alguém — uma viúva, uma filha em idade de casar ou mesmo uma governanta solteira — o ameaçava com casamento, e a *Autobiografia* (livro no qual os princípios da fonética são levados a extremos desesperadamente lógicos) descreve suas muitas escapadas do matrimônio.

Resolvido a conquistar os seus direitos como especialista em música, publicou o seu livro de *Songes, for Three, Fower and Fiue Voyces* em 1571, e por isso foi contratado pelo arcebispo de Canterbury, Matthew Parker, como “mestre de música em sua capela”. Parker, como a Rainha Isabel I, apoiava a música religiosa tradicional, e Whythorne, por sua vez, aceitou o posto porque o arcebispo, “por sua posição, era o homem mais respeitável no reino depois da rainha”. Parker incentivou Whythorne a escrever música religiosa, e o resultado foi uma série de salmos a quatro vozes, cuja tradução do Saltério era do próprio Parker; mas nenhum desses salmos sobreviveu. A essa altura termina a sua *Autobiografia*. Depois Whythorne casou. Em 1590 publicou os seus *Duos, or Songs for Two Voices*, com a observação tipicamente elisabetana de que o primeiro grupo de 22 canções destinava-se a “jovens iniciantes”, ou ao “canto de um adulto e uma criança, ou vozes ou instrumentos de música como o compasso ou distância em som. O segundo [grupo] destina-se ao canto de duas crianças. As canções desse grupo também, podem ser executadas por cornetas soprano; ou então por duas vozes ou instrumentos musicais de semelhante

compasso ou distância em som. E a terceira parte, que começa na XXXVIII canção (sendo todos os cânones de duas partes em uma), é constituída de diversos compassos ou distâncias, devendo pois, ser utilizada com as respectivas vozes ou instrumentos.”

A carreira de Whythorne até a sua morte em 1595 ou 1596 permitenos tirar algumas conclusões sobre a situação de um compositor nos primeiros três quartos do reinado de Isabel. Durante a maior parte de sua vida, Whythorne não pôde ganhar a vida apenas como músico. As casas em que trabalhou, embora algumas delas de considerável eminência social, não comportavam um professor especialista em música de tempo integral, e ele teve de ensinar todo o currículo que se achava necessário a um cavaleiro tudoriano. Antes da dissolução dos mosteiros e das reformas religiosas no reinado de Eduardo VI, teria havido ampla oportunidade para um compositor cujo instrumento predileto fosse o órgão, de modo que achasse emprego numa igreja, mas Whythorne foi empregado para ensinar a filhos de gente abastada e não da aristocracia, para que se exibissem como amadores socialmente aceitáveis. Ele lastimava a dificuldade que tinha um músico de encontrar trabalho, mas não se referia à falta de entusiasmo musical ou degradação do gosto; o que lhe parecia perigoso era a falta, entre profissionais e amadores, de preparo musical. A “Época de Ouro da Música Inglesa” foi um período que dependeu da música doméstica e amadorista. Foi talvez a última época na qual era possível a um grande compositor inglês trabalhar num idioma popular para um grande público que abrangia quase todo apreciador urbano de música e toda pessoa que tivesse alguma instrução musical.

Não era um ambiente que músicos “eruditos” à moda antiga pudessem aceitar inteiramente. A cautela de Whythorne ao observar que a terceira seção dos seus *Duos* era uma série de cânones indica que ele se voltava ao passado ao mesmo tempo que cuidando de acompanhar o gosto do momento. A música “erudita” tinha raízes na Igreja, e Whythorne educouse durante a decadência temporária da música religiosa inglesa, que foi freada, no referente à Capela Real e às catedrais, por Isabel I e os compositores por ela patrocinados.

A Reforma inglesa percorreu talvez a metade da distância que os reformistas radicais teriam desejado, e embora os historiadores mostrem que opiniões avançadas eram sustentadas por uma minoria, essa minoria era vigorosa, bem organizada e articulada. As opiniões dela sobre música religiosa eram partilhadas, como vimos, por muitos católicos e eram o ponto de vista tradicional da música trabalhada e dogmática nos serviços; quando Erasmo, que viveu na Inglaterra durante o reinado de Henrique VIII, exprimiu sua opinião — não era nada imparcial, pois lembrava sua infeliz meninice como menino de coro — simplesmente repetia o que afirmava a opinião cristã estrita por mais de mil anos. Declarava ele:

A moderna música religiosa é composta de tal modo que a congregação não pode ouvir distintamente uma palavra. Os próprios coristas não entendem o que cantam, embora de acordo com os padres e monges ela constitua toda a religião... Não havia música no tempo de São Paulo. As palavras eram então pronunciadas. As palavras hoje parece nada significarem... Levantam-se fundos para comprar órgãos e ensinar os meninos a gritarem e nada mais que lhes seja útil... Se querem música, que cantem salmos como seres racionais, e não muitos deles.<sup>2</sup>

Os dizeres de John Bale, ex-monge convertido a bispo anglicano, num sermão chamado *A imagem da Igreja*, são enfáticos e não muito diferentes: “Não mais se tocarão os suaves órgãos, com o melodioso rumor de todos os instrumentos e pássaros, nem os grandes sinos depois, nem ainda o cantar puro, o cântico vivo, o contraponto e o fabordão te serão dedicados, que são a própria sinagoga de Satã”.<sup>3</sup>

Apesar disso, a política oficial apoiou a tradição exceto pelo curto período do reinado de Eduardo VI. Em 1550 foi proibido tocar órgão em igreja e uma ordem oficial mandava que “os dois organistas da Capela de São Jorge, em Windsor, continuem a receber seus salários vitaliciamente, se continuarem naquela instituição, de modo geral e amplo como se ainda se tocasse órgão na igreja”. Após a restauração do catolicismo nos cinco anos de reinado de Maria Tudor, a instituição elisabetana não proibiu o órgão nas igrejas embora ele continuasse silencioso nas igrejas paroquiais onde o clero desaprovasse o seu emprego e tivesse suficiente autoridade sobre a congregação para que fossem obedecidos. Em 1563, cinco anos após a ascensão de Isabel, a House of Convocation inferior debateu uma resolução para ordenar a retirada de órgãos das igrejas, mas, de acordo com a *História da Reforma* do bispo Burnett, a resolução foi derrotada por um voto.

Houve, de fato, a destruição de órgãos, mas não foi total. Em 1634, três oficiais do exército viajaram pela Inglaterra e escreveram um relato de suas viagens. Ouviram não só órgão tocado — um tanto permitido mesmo na prática puritana — como o serviço cantado com acompanhamento de órgão nas catedrais de York, Durham, Carlisle, Hereford, Exeter, Gloucester, Bristol e Wells. Uma igreja paroquial em York, e 18 em Bristol (cidade puritana) mantinham seus órgãos. Mas o cântico congregacional do saltério métrico, ordenado no reinado de Eduardo VI, tornou-se extremamente popular; difundiu-se até mesmo pelas catedrais, com os serviços

<sup>2</sup> Erasmo. Comentário a *I Coríntios*, XIV.

<sup>3</sup> Citado em John Stevens. *Music and Poetry in the Early Tudor Court*

do cântico de salmos, diferentemente dos serviços do Livro de Preces, atraindo grande público à Catedral de São Paulo.

A atitude das autoridades para com a música e o emprego do órgão nas igrejas torna-se importante para a história geral da música, porque sobretudo nas cidades maiores onde jaz a força maior do puritanismo, afetou a educação musical. O grosso dos músicos sempre recebera a instrução musical em escolas das catedrais ou em escolas de canto, porque a música era primordialmente um adendo ao culto. O crescente descaso pela música religiosa, por influenciar o modo como se ensinavam e preparavam os meninos não só atingiu a educação musical como explica o relato desalentado de Whythorne da situação por volta de 1570; o adequado preparo musical, não apenas para cantar ou tocar um instrumento como também para compreender a "ciência" da música e criar a música que se tocava, extinguiu-se; em vez de pessoas cultas havia meros eruditos, musicólogos, destituídos de habilidade criativa ou prática, e executantes ignorantes da disciplina intelectual da música, e alguma faculdade criativa que possuíssem ficava latente e descuidada. O argumento de Whythorne é que um verdadeiro músico é executante, musicólogo e compositor criativo numa só pessoa preparada, isto é, como os músicos eram educados antes da Reforma.

Assim é que, quando Isabel I subiu ao trono, a música religiosa não pôde ser isolada da música em geral porque o preparo dado por ela era necessário a todos os músicos perfeitamente preparados. O fato de Whythorne culpar a prática religiosa pela decadência nas mudanças é amparado por um panfleto publicado em princípio do século XVII, *The Praise of Musick, ye profite and delight it bringeth to man and the other creatures of God, the necessary use of it in ye service and Christian Church of God*. Este, conquanto aparecesse durante o que é corretamente considerado como a idade de ouro da música inglesa, não só lastima o declínio da música religiosa como reflete a limitação do preparo que se seguiu como consequência:

Tenha-se em mente que por volta da mesma época [isto é, "aproximadamente o nono ano da rainha Isabel", 1567] nada menos que uns 200 órgãos foram demolidos (e muitos deles vendidos ou empregados para fazer vasilhas de peltre). E deram-se ordens [os próprios clérigos, e não a rainha ou arcebispos] para tocar-se pouco ou nada, para simplificar ou alterar os cantos e serviços em favor da pregação, e derramando serviço como se fosse ao ar livre. Pouca gente ou ninguém se dignaria a vir ao coro durante o serviço cantado, mas ausentava-se, dançando e se divertindo até que os sermões e prédicas começavam, zombando e escarnecendo dos serviços e dos que nele se ocupavam, de modo que com isso a prática e uso da boa música e dos que a executavam começou a ficar odiosa, e os professores a serem tidos como velhacos, beberrões

e ociosos, razão pela qual todo o empenho por ensinar música e formar vozes por bons professores foi descuidado tanto para adultos como para crianças, descaso que (e pouco melhor reputação) continuou até hoje ... A manutenção de um pobre cantor numa igreja recém-construída não responde aos modos e entretenimento que qualquer deles dá ao seu chefe.<sup>4</sup>

O autor prossegue lamentando que, de todos os meninos mantidos por uma escola ou mesmo pela Capela Real, apenas aproximadamente um quarto sabe cantar uma nota. A música é muito requisitada, admite ele, “a serviço dos nobres e cavalheiros”, mas lastima que os ricos “arrebatarem executantes e cantores, adultos e meninos, dos antigos coros” e até mesmo dos coros da Catedral de São Paulo e da Abadia de Westminster.

Cerca de 25 anos antes, John Case, do mesmo modo que Whythorne em *The Praise of Musick* em 1586, busca reviver “aquele estudo que esteve morto por certo tempo”, e Morley, em *A Plaine and Easie Introduction*, em 1597, lamenta que a música, pelo “descaso dos seus professores reduziu-se quase a natureza de uma arte mecânica, em vez de contar-se entre as demais ciências”. Cada um desses autores repete, em suas palavras, a análise de Whythorne da situação que todos tomam como consequência da decadência da música catedralícia e, portanto, da educação musical que sempre foi necessária nas escolas corais e de canto. A idade áurea foi uma época de música popular e não realmente profissional.

No entanto, foi nos últimos anos do reinado de Isabel I que a Igreja inglesa, a *via media* em religião, achou o seu próprio caráter, prática e devoção. *Of the Laws of Ecclesiastical Polity* de Richard Hooker, em 1594, é o primeiro relato claro da atitude de espírito que em poucos anos iria produzir os sermões e *Divine Poems* de John Donne, a poesia de George Herbert, os escritos devocionais de Lancelot Andrews e a música de Orlando Gibbons e Thomas Tomkins, entre muitos outros. A “harmonia musical”, declarava Hooker, “é algo que tem deleitado todas as épocas e assume todos os estados; algo apropriado na tristeza e na alegria; apropriado para as grandes ações e solenidades assim como quando os homens se desligam da ação. A razão disso é uma admirável facilidade que a música tem de exprimir e representar ao espírito mais intimamente do que qualquer outro meio sensível o próprio modo de ser, subindo e descendo, as próprias fases e inflexões de todo tipo, os modos e variedades de todos os sentimentos a que está sujeito o espírito”. Nada seria mais “peçonhento que a má música”, mas a música que inspire a mente com virtudes e ideais é boa, e tem lugar no culto. Esse foi, pelo menos por algum tempo, o início de uma restauração na música religiosa.

<sup>4</sup> Citado em Morrison Comegys Boyd. *Elizabethan Music and Music Criticism*.

Ao mesmo tempo, nenhum inglês com uma milésima parte da força e autoridade de Lutero sugeria que a educação devia necessariamente abrir espaço para a música como disciplina intelectual e fonte de prazer. As escolas corais e de canto decaíam em toda a parte e sempre os elementos musicais do culto eram descuidados, mas é difícil dar crédito às censuras do panfletário anônimo sobre a Capela Real de Isabel, que como seu pai era também musicista e que além do mais era muito conservadora quanto à mudança religiosa. A censura de um bispo extremista contra o crucifixo e velas no altar da Capela Real fez com que ela os retirasse até ele se esquecer, e depois os recolocou. Os arquivos do estabelecimento musical da rainha coligidos por Lafontaine em *The King's Musick* tratam de instrumentistas e não do coro da Capela Real, mas em 1560, no segundo ano do seu reinado, ela autorizou que todos os meninos exceto os da Catedral de São Paulo e de sua Capela Residencial fossem recrutados à força para os coros das catedrais, e em 1580 novas ordens permitiam o recrutamento de meninos da Catedral de São Paulo. A impressionante lista de nomes nos quais os homens de sua Capela Real figuram sugere que a capela mantinha elevado padrão, embora Sir John Hawkins, escrevendo pouco depois, observasse que “os servidores da sua capela sofriam os efeitos da parcimônia que, deve-se confessar, era parte do caráter dela”.<sup>5</sup> Mas observava também “um gosto que ela manifestava pelo serviço coral solene”. A explicação de Byrd dos apuros financeiros em que o monopólio da impressão de música e papel o mergulhou e a seu sócio Tallis, explicava também que a sua assistência à Capela Real, da qual fora feito cavaleiro em 1570, o impedia de “se beneficiar dessa mercadoria pelo ensino como fazia antes”. A rainha Isabel, embora em 1559 emitisse recomendações ao clero tendendo a limitar a música e o cerimonial — a quadragésima nona delas insistia em que a música da catedral e igrejas colegiadas não devia ofuscar as palavras — insistia também em que os serviços na sua capela deviam ser normalmente acompanhados por órgãos e em dias festivos por cornetas, saquebutes e outros instrumentos. Ser membro da Capela Real não era uma sinecura, embora isso fosse obviamente concedido a todos os músicos de primeira categoria como honraria e como meio de subsidiar a sua obra futura, e isso sugere que os meninos do coro dificilmente teriam preparo deficiente ou descuidado. A censura contida em *The Praise of Musick* data dos primeiros anos do reinado de Jaime I, cuja predileção pela doutrina puritana combinava com um forte governo episcopal da Igreja — atitude paradoxal talvez mais digna de um inglês pragmático do que de um escocês teimoso — pode ter levado a uma decadência da Capela Real numa época em que outros coros lutavam para sobreviver. No sepultamen-

<sup>5</sup> Hawkins, *op. cit.*

to de Isabel I em 1603, os 12 meninos do coro da Capela Real vestiram librês de luto; número igual tomou parte nos funerais do príncipe Henry, em 1612, e nos funerais da rainha Ana, em 1619; em todas as três cerimônias foram dirigidos pelo mesmo mestre, Nathaniel Giles, e 12 meninos da capela tomaram parte ainda nos funerais de Jaime I em 1625. Os argumentos do panfletário contra a Capela Real parecem infundados, mas há provas suficientes para dar-lhe razão contra as catedrais.

O descuido da música nas catedrais — nenhum compositor importante trabalhou nas províncias por todo o período dos Tudors até a nomeação de Thomas Tomkins como organista da Catedral de Worcester em 1598; Weelkes definiu-se como organista do Winchester College em 1600 e foi nomeado organista na Catedral de Chichester por volta de 1602 — foi, ao que parece, uma das conseqüências da criação pelos monarcas Tudors de uma Capela Real sem comparação com qualquer outra instituição musical no país; havia sempre necessidade de bons músicos em Londres. O rol de compositores da Capela Real desde o rompimento de Henrique VIII com Roma em 1530 até a morte de Jaime I em 1625 é impressionante pelo número de grandes nomes que contém, havendo entre eles Tallis, Byrd, Morley, Bull e Orlando Gibbons; possivelmente Weelkes, também, fosse um cavalheiro da Capela Real por algum tempo antes de sua nomeação para a Catedral de Chichester. Outras iniciativas foram menos importantes. Champion era doutor em física que escrevia canções, Farnaby era compositor *free-lance* e talvez fabricante de instrumentos; Rosseter, educado como menino na corte de Isabel, era *free-lance*; Dowland, convertido ao catolicismo, fracassou por falta de oportunidade como músico da rainha em vista da religião, e passou grande parte de sua vida a serviço de cortes estrangeiras. Os irmãos Anthony e William Holborne, embora o *Cittern School* publicado em 1598 os mencione como “servos de sua majestade”, parece terem sido amadores. Só Wilbye, a ninguém inferior em criatividade e como estilista, embora sua obra se situe próxima à dos seus contemporâneos, foi o único grande elisabetano a passar a vida como músico residente fidalgo, na casa de Sir Thomas Kytson de Hengrave Hall. Começou os seus serviços lá aos 21 anos, em 1595, e permaneceu até 1628. Wilbye parece ter vivido razoavelmente bem, pois esteve aposentado por dez anos, aparentemente vivendo das rendas da propriedade que adquiriu com os seus ganhos profissionais.

A situação dos músicos ingleses complicou-se com a dissolução dos mosteiros entre 1536 e 1539, e depois pelo fechamento das escolas monacais no reinado de Eduardo VI. Não se pode dizer com precisão quantos músicos ficaram sem trabalho. A *English Social History* de Trevelyan estima que cerca de 8.600 religiosos foram postos na rua; Bindoff, em *Tudor England*, leva o número a “perto de dez mil”. Os que realmente eram monges, frades ou freis receberam uma pensão dada pelo governo;



receberam benefícios os que estavam nas Santas Ordens mas dispostos a servirem a nova Igreja. Nada há de mais desonroso para o governo que o trato de Henrique VIII com as coisas da Igreja. Infelizmente, nem todos os que perderam os meios de vida com a dissolução dos mosteiros eram clérigos; essas instituições empregavam servos, trabalhadores, obreiros de todo o tipo e músicos profissionais, mas seria difícil saber quantos, onde e em que condições; é também difícil saber o que aconteceu a eles.

O caso de Osbert Parsley é mais bem conhecido. Parsley, de quem algumas composições sobreviveram, era clérigo leigo na Catedral de Norwich, e morreu em 1585, com a idade de 74 anos. Tudo o que se sabe, da história de sua vida é contado no monumento erguido em sua memória na ala norte da catedral; o seu epitáfio termina com estes versos:

*Who here a singing-man did spend his days  
Full fifty years in our church melody.  
His Memory shines bright whom thus we praise.\**

Antes da dissolução, a Catedral de Norwich era uma igreja de priorado, e se Parsley foi cantor lá por “50 anos inteiros”, os seus serviços começaram três anos antes da dissolução. Tanto quanto possamos afirmar, ele jamais foi um noviço com intenções de tomar votos, mas cantor leigo num coro monástico antes que o priorado se tornasse catedral e ele viesse a ser clérigo leigo da catedral. Isso é claro porque seu testamento deixa terras, no valor de aproximadamente mil libras esterlinas em moeda moderna, e passou inteiramente para a sua mulher depois dos legados pagos a seu filho e sobrinhos. Em Norwich, além de leigos como Parsley, 22 monges continuaram a servir à nova Igreja que converteu a igreja em catedral; seis deles eram prebendários e 16 eram vigários do coro que podem ou não ter estado nas Ordens Sacras. Todavia, apesar de cifras como essas, tudo indica que, no tempo dos Tudors, muitíssimos músicos ficaram desempregados.

Foi o descaso pela educação musical mais que qualquer outra coisa o que levou à situação que afligia Whythorne por volta de 1570. Havia mais de 40 escolas corais nas quais as crianças bem dotadas musicalmente podiam receber educação gratuita por sua capacidade como cantor, muitas delas com vagas abertas a não mais que meia dúzia de meninos — Bangor, Carlisle, Dublin, Gloucester, as igrejas colegiadas em Manchester e Newark, Norwich, Southwell e Wells contavam-se entre elas. Mas os melhores meninos provavelmente eram levados para cantar na Capela Real e a base da

\* Aqui jaz o cantor que em vida / Cinquenta anos inteiros dedicou à música da nossa igreja / Sua lembrança por nós venerada permanece viva.

educação deles era musical, embora as escolas corais da maioria das catedrais não atingisse o grau de especialização musical como o restante do currículo educacional. Os meninos coristas de Weelkes em Chichester tinham preparo musical entre 8 e 9h da manhã e entre 2 e 3h da tarde quando eram iniciantes, e uma hora depois se fossem veteranos, mas alguns deles freqüentavam a universidade em Cambridge, de modo que não dedicavam à música o tempo exigido para outros estudos.

A música como disciplina intelectual geralmente considerada como de valor deixou de ser parte da educação. Os doutorados concedidos em Oxford e Cambridge eram obtidos através de um exercício — uma composição original em estilo de moteto — e não pelo que Whythorne teria chamado de conhecimento “científico” do assunto; assim é que o cabedal de conhecimento e preparação que o grau exigia caiu a um mínimo, e as escolas de gramática, cada vez mais cômicas da necessidade de instrução prática, começaram a restringir o estudo de música ao tipo de lições de canto que os de meia-idade e mais velhos na segunda metade do século X<sup>VI</sup> lembram com certa tristeza. Na Escócia isso preocupou os educadores a ponto que, em 1570, começaram a fundar novas escolas de canto, e em consequência, cem anos depois Thomas Mace passou a oferecer as escolas de canto escocesas como modelo do que faltava à educação inglesa. Em fins do período elisabetano, o lugar da música na escola inglesa dependia, mais do que qualquer coisa, do gosto e capacidade do professor individualmente.

É claro que, sendo a rainha uma hábil instrumentista, os tutelados da rainha Isabel recebiam perfeita educação musical. O professor deles tinha de saber tocar o alaúde, a bandorra e a cítara; os alunos deviam ter duas horas de instrução musical por dia e tempo para a prática individual. A instituição da rainha Isabel pagava a seu mestre de música 26 libras anuais, enquanto o mestre de música no Hospital de Cristo, ainda naquela época uma casa de caridade, recebia apenas duas libras, 13 xelins e quatro pence até 1609, quando o mestre, John Farrant, teve o salário aumentado para quatro libras. Um patrocinador particular aumentou essa escassa quantia para 20 libras sob a condição de que um grupo de dez a 12 meninos escolhidos tivesse preparo em “música ligeira” e três ou quatro deles aprendessem a tocar um instrumento. O mesmo patrocinador, Robert Dow, fornecia espinetas, violas e livros de música que lhe custaram dez libras, seis xelins e quatro pence. Mas, em 1589, os dirigentes da escola baixaram uma ordem declarando que “doravante, nenhuma das crianças do Hospital será aprendiz de qualquer músico, a menos que cega, aleijada e incapaz para outro serviço”. Os dirigentes de uma escola na situação especial do Hospital de Cristo, evidentemente, procurariam manter as crianças sob sua responsabilidade afastadas de ofícios que ofereciam perspectivas tão limitadas.

Um menino de talento educado numa escola catedralícia ou escola de canto devia ser preparado para tocar órgão ou “vários tipos de instrumentos musicais” como mandava uma recomendação feita em Norwich em 1608. O bispo de Norwich, em 1570, bispo Parkhurst, decretou “que os coristas devem ser filhos de homens pobres e de pessoas necessitadas, e não herdeiros e filhos de gente rica”. O propósito de uma escola coral, ao ver do bispo Parkhurst, não era que o culto da Igreja fosse cantado com a maior beleza possível; era dar aos filhos dos pobres uma qualificação profissional útil quando terminada a educação, pois do contrário teriam dificuldade em obter o preparo para qualquer outra profissão. Entretanto, dez anos depois, os estatutos da Catedral de Norwich fixavam o número de meninos da escola coral em oito e não há prova de que antes de 1608 qualquer deles tivesse preparo em qualquer instrumento.

Os meninos da Capela Real não eram obrigados automaticamente a uma carreira musical. Até mesmo um homem tão eminente como Cornyshe, que era Mestre dos Meninos na Capela de Henrique VIII, ocupava-se da administração geral juntamente com seu trabalho como músico; que parece, era ele o principal organizador de cortejos cívicos e entretenimentos, de modo que um pagamento a ele feito por “folhas de plumbo... e outros artigos em Greenwich”, em 1516, mostra ter sido responsável pela preparação das comemorações do Pentecostes — justas e uma tocata. O sucessor de Cornyshe, William Grane, era administrador da água, exportador de lã e importador de vinho. Meninos inteligentes que não eram precipuamente musicais mas que tinham vozes bem-educadas descobriram que pertencer à Capela Real era um caminho relativamente fácil para a universidade ou emprego oficial na corte; 200 anos depois, qualquer menino no coro da Capela Real ou coro de qualquer catedral não poderia escapar ao preparo recebido em qualquer profissão não auxiliar da música, exceto, talvez, a igreja. O grosso dos músicos profissionais vinha das escolas corais onde receberam um completo preparo musical.

Pode-se julgar pelos escritos dos teóricos da educação o grau em que, fora das escolas corais, a educação musical dependia da atitude do professor individualmente. Roger Ascham, cuja ocupação principal era o ensino de jovens aristocratas para a sua posição social, considerava a música razoável matéria de estudo, desde que não se gastasse muito tempo com ela, opinião que ele amparava com o dito de Galeno: “Muita música prejudica as maneiras do homem”. William Kempe, autor de *The Education of Children in Learning (A educação das crianças no saber)*, publicado em 1588, redigiu um esboço de currículo para escolas sem qualquer menção à música, ao passo que Richard Mulcaster, que escreveu o seu livro de teoria educacional — *Positions wherein those Primitive Circumstances can be examined, which are necessary for the Training up of Children, either for skill in their Books or Health in their Bodies (Posições nas quais aquelas*

*circunstâncias primitivas podem ser examinadas, necessárias para a educação de crianças, para capacitação em seus livros ou saúde do corpo)* – em 1581 após dez anos de experiência de professorado em Merchant Taylors' e outros dez na Igreja de São Paulo, achava o ensino de canto uma necessidade básica, juntamente com a leitura e escrita, antes do início de verdadeiros estudos acadêmicos. Mulcaster incentivou o ensino de instrumentos e foi o criador da companhia de atores juvenis que mereceu uma acerba referência de Shakespeare no *Hamlet*. O Hospital de Cristo abria suas portas aos meninos pobres das ruas de Londres, admitindo 380 deles na época de sua fundação em 1552 e colocando-os aos cuidados de um músico especialista que lhes ensinava canto e música instrumental até que saíssem para se tornar aprendizes. Os alunos da Bedford School e da Merchant Taylors' que deixaram suas Memórias para nossa ilustração referem-se ao cuidado e tempo dedicado em suas escolas à instrução musical.

Isso era evidentemente o que restava da prática educacional medieval, isto é, o saber por si mesmo e não para fins práticos de ganhar a vida mediante habilitações úteis. Uma combinação do poder do puritanismo em progresso (fenômeno das cidades e portanto profundamente influente na prática educacional) com as crescentes necessidades de uma economia comercial começavam a exigir educação sem adornos. Assim que a Escola Elementar Blackburn, fundação elisabetana, recebeu ordem dos seus diretores em 1590, segundo a qual “doravante nenhum interlúdio ou peças inglesas deverão ser usados ou tocados nessa escola”, recomendação que só indiretamente atingia a música e não proibia a execução de peças latinas, que podiam ser consideradas educacionalmente mais vantajosas. Em 1600 recebeu novos estatutos, os quais especificavam que “escrever, cifrar, cantar e coisas semelhantes” devem ficar fora do currículo normal, que compreendia o estudo dos clássicos, a aritmética, a geometria e a cosmografia.

O ensino de uma escola elementar elisabetana devia incluir não só francês e italiano, mas também música – como disciplina intelectual e não apenas como ajuntamento ou cantoria – mas isso só acontecia dependendo das condições locais, da disposição dos diretores e da capacidade responsável por ela. Na maioria das localidades os dirigentes das escolas eram membros da comunidade financeira e obcecados com a necessidade de uma educação prática, útil, gradgrindiana. É quase impossível descobrir em pomenor qual o verdadeiro programa seguido pela maioria das escolas; quando a Escola da Guilda em Stratford on Avon, instituição medieval, converteu-se na escola elementar Rei Eduardo VI, não se fizeram novos estatutos ou regulamentos para ela, e pode-se inferir que naquela época continuasse a sua prática educacional nos moldes medievais.

No confronto de polidez, que exigia música como o necessário

refinamento, com a “educação prática”, a primeira perdia sempre a luta. Um jovem educado em particular como Gregory, filho de Thomas Cromwell, aprendia a usar armas e tocar instrumentos, juntamente com os clássicos, o francês e a aritmética; mas os estatutos do Colégio do Divino Dom de Edward Alleyn, que se transformou, no século XIX, no Dulwich College e Alleyn's School, sugere o virtual desaparecimento da música do currículo escolar, ao que tudo indica apenas por sua falta de utilidade.

Alleyn, que ficou rico no cenário elisabetano e empregou seu dinheiro para adquirir o Castelo de Dulwich, e vastas terras adjacentes a ele, deixou seus rendimentos para manter asilos de caridade e uma escola para seis homens idosos, seis mulheres idosas e 12 jovens pobres, aos quais podiam juntar-se meninos pagantes das vizinhanças de Dulwich. Os estatutos da sua fundação mostram que seus moldes eram a Escola de Westminster e o Winchester College, ambos obsoletas instituições medievais. Uma capela era das primeiras exigências do “colégio” e era dotada de “um par de órgãos”, um ano antes da vigência efetiva dos estatutos em 1619. Todo o colégio, os velhos e os meninos pobres, deviam ficar a cargo de quatro pessoas: tutor, professor, pregador e porteiro. Além disso, devia haver seis estudantes do último ano, dois dos quais organistas e os demais competentes cantores, em condições de ler suas partituras e ajudar a ensinar música aos meninos, conquanto devessem ser, ao mesmo tempo, qualificados homens de negócios que ensinassem habilitações não acadêmicas aos que não conseguissem entrar para uma universidade. Todo jovem devia freqüentar as lições de canto toda manhã e tarde, e as matinas e vésperas deviam ser cantadas diariamente tal como o eram “na Capela do Rei ou na Igreja Colegiada de São Pedro em Westminster”. Além disso, os jovens deviam aprender música instrumental.

Mal decorridos 15 anos, quando em visita oficial como visitador da fundação, o arcebispo Laud achou necessário chamar a atenção dos membros da congregação para os estatutos e lembrar-lhes que deviam estar presentes na capela, todos usando a sobrepeliz em cada serviço religioso. A resposta do tutor de que como mero leigo via-se incapaz de ter assento no coro e vestir a sobrepeliz sugere que os estatutos não só foram esquecidos como puritanamente desconsiderados. Os seis estudantes veteranos jamais foram nomeados, de modo que todo o ensino da música na fundação cabia ao organista, que rapidamente se introduziu entre os membros da fundação. Alguns dos organistas da Dulwich — Cosyn, Francis Forcer e, no século XVIII, John Reading — eram pessoas de importância na música londrina, o que sugere terem muitos lazeres fora de suas ocupações escolares. De acordo com o livro de contabilidade da fundação, os únicos livros que parece terem sido comprados foram os Salmos em partitura a quatro vozes na versão métrica de Sternhold e Hopkins (antes da época da Commonwealth parece terem sido regularmente substituídos devido a

danos e uso), mas há referências a quantias pagas para afinar e consertar o órgão e a gastos com cravos e violas. As ambições musicais de Alleyn nunca foram plenamente atingidas, mas parece ter havido preparo instrumental para pelo menos alguns dos estudantes.

Em 1653, certo homem de negócios de Manchester chamado Humphrey Chetham, cuja casa paterna era o priorado agostiniano medieval originariamente anexo à igreja colegiada que veio a ser a Catedral de Manchester, fundou a “escola do casaco azul”, hoje conhecida como Hospital de Chetham, para dar educação gratuita aos filhos de “pais honestos, trabalhadores e sofredores”, os quais aprendiam até “entrar para algum aprendizado ou alguma outra ocupação”. Em outras palavras, há uma possibilidade de que entrassem para uma universidade, mas nada nas intenções declaradas de Chetham menciona o ensino ou prática da música.

Desses fatos se poderia inferir validamente quanto ao eclipse da música inglesa nativa no século posterior à época de Handel; seja como for, a educação musical inglesa contrasta vivamente com a atenção dada à música nas escolas alemãs e a noção italiana de que o melhor meio de preparar um órfão para ganhar a vida, fosse homem ou mulher, era dar-lhe instrução para ser musicista. A Inglaterra já havia descoberto as vantagens da educação utilitária para a classe média e os pobres; as classes superiores não demoraram a concluir que era socialmente rebaixante aprender a tocar instrumentos, visto ser um negócio ou profissão rendosos. Na Itália, com uma vida econômica menos desenvolvida na maioria das cidades, era natural preparar músicos, porque dentro como fora da vida palaciana da aristocracia a música era um prazer comum e tocar na orquestra de uma das novas casas de óperas ou trabalhar numa igreja ou residência nobre não impunha os gastos dos compromissos de aprendizado à benevolência dos que foram responsáveis pela educação e preparo de uma criança. Assim, no século XVIII, a Itália estava em condições de oferecer à Europa músicos qualificados. Mulcaster, na Catedral de São Paulo, no final do reinado da rainha Isabel, ia contra o espírito da sua época ao preconizar que moças e rapazes deviam freqüentar escolas e admitindo como evidente que a música era um estudo valioso por ser “muito boa para o espírito enfadado, a princesa dos deleites e o deleite dos príncipes”. O currículo por ele sugerido, em *The First Part of the Elementar ye which Entreateth Chiefely of the right writing of our English Tung*, exige “cinco princípios: ler, escrever, desenhar, cantar e tocar, além de exercícios”. Trata-se “dos únicos meios artificiais de tornar a mente capaz de todas as melhores qualidades”. Mas à época em que Thomas Mace publicou o *Musick's Monument* em 1676, aconselhava aos pais:

Sempre que mandem seus filhos à escola (quero, dizer, à escola elementar), combinem com o diretor que seus filhos aprendam uma hora por dia a cantar,

ou a *metade de um dia* toda semana no mínimo, ou por *si mesmos* ou com algum *mestre de música* e cuidem (caso paguem para isso) que o *ensino* seja dado.

Porque muitos há que *ensinam a cantar*, e haveria muitos outros capazes disso, se esse curso geral fosse seguido *por toda a Nação*.

Difícilmente seria um *professor*, mas poderia facilmente fazer a *coisa*, em três ou seis meses. E em pouco tempo todo menino veterano da escola poderia fazê-lo satisfatoriamente.

Se, por um lado, nos 70 anos após a morte da rainha Isabel a música feneceu a tal ponto que os leitores de Mace tinham de tomar medidas para que seus filhos aprendessem música nas escolas, por outro lado no apogeu do reinado de Isabel e no reinado de Jaime I a música continuou um fato social altamente valioso. Nicholas Wotton, encarregado de informar a Henrique VIII sobre as qualidades de Ana de Clèves como potencial esposa para o rei, chamou a atenção para o que ele evidentemente considerava como um de seus defeitos: "Conhecimento de francês, latim ou qualquer outra língua, ela não tem nenhum, nem sabe cantar ou tocar qualquer instrumento, pois aqui na Alemanha tomam como impróprio e leviano que as grandes senhoras aprendam ou tenham algum conhecimento de música". Mas Ana de Clèves provinha de um Estado alemão calvinista, e a classe superior inglesa exigia o refinamento social adequado dos que deviam ser seus dirigentes, assim como as classes médias, desde que tivessem dinheiro e lazeres, adotavam os prazeres dos seus superiores na hierarquia social. As escolas elementares da classe média desprezavam essas coisas porque os seus dirigentes e, ao que parece, até às vezes os professores, de repente descobriram as virtudes da educação profissional e sacrificavam a música ao latim, o qual, em *The Merry Wives of Windsor*, faz com que *Sir Hugh Evans* inferne a vida do pequeno William Page.

Com todo o amor aristocrático da música, o patrocínio privado não desempenhou papel decisivo no desenvolvimento da música inglesa. Com exceção de Wilbye, os músicos empregados em casas ricas na Inglaterra não deixaram um acervo importante de composições. Mas a decadência da música na Igreja significava a sua elevação em outro lugar, embora a disponibilidade de músicos que perderam emprego na Igreja rapidamente estimulasse o gosto cada vez maior pela música social. O emprego de músicos na Inglaterra era, como noutros lugares, uma demonstração da posição social — um músico inglês no serviço particular ainda vestia libré — mas o que se escreveu para esses músicos executarem, ou especialmente criado para eles ou importado de fora, parece não ter tido importância na evolução do estilo dos compositores ingleses. A música escrita para a aristocracia é mantida nos títulos de, por exemplo, obras para teclado de William Byrd e não nas momentosas coletâneas de manuscritos do período Tudor. O que

se manteve em grande profusão, aparentemente graças à maior popularidade e conseqüente difusão maior, foi a música para conjunto vocal e teclado destinada a executantes e cantores amadores. Apesar da escassez de música impressa para teclado, temos ainda *My Ladye Nevell's Booke*, o *Fitzwilliam Book* e a coletânea de Benjamin Cosyn de peças para órgão para demonstrar a popularidade da música para teclado.

Quando Wilbye, o mais requintado estilista dos compositores ingleses de madrigais, era músico residente junto à família Kytson em Hèngrave Hall, próximo a Bury St. Edmunds (onde Robert e Edward Johnson também trabalhavam), o rol de instrumentos e música parece representar o gosto elisabetano de música residencial na mais ampla escala:

Item, uma arca talhada, com cadeado e chave, com vj violas	iiij li
Item, uma arca talhada, com seis violinos	iiij li
Item, um estojo de flautins, em número vij	xl s
Item, iiij cornetas, uma delas muda	x s
Item, um alaúde grande e um médio, sem estojos	xxx s
Item, um alaúde soprano e um médio, com estojos	xí s
Item, uma bandorra, e uma cítara com estojo duplo	xxx s
Item, dois saquebutes com seus estojos	xxx s
Item, dois oboés com um <i>curtall</i> e um <i>lysarden</i>	xx s
Item, duas flautas sem estojos	ii s vj d
Item, um <i>payer</i> de pequenas espinetas	x x
Item, um instrumento de sopro como uma espineta	xx s
Item, dois livros de alaúde encadernados a couro	} ij s
Item, dois livros encadernados com pergaminho, contendo vj séries num livro, com canções a iiij, v, vi vij, e viii partes	
Item, v livros encadernados com pergaminho contendo iii séries num livro de canções inglesas de iiij, v e vj partes	iiij s
Item, v livros encadernados com pergaminho, com pavins, <i>galliards</i> , ritmos e danças do país	v s
Item, v livros de <i>levaultoes</i> e corrantos	vj d
Item, v velhos livros encadernados com pergaminho com canções de v partes	vj d
Item, v livros encadernados com cromo	ii s
Item, iiij livros encadernados com pergaminho com canções de iiij partes	vj d
Item, v livros encadernados com pergaminho com pavanas e <i>galliards</i> para o conjunto	iiij s
Item, um grande livro proveniente de Cádis, encadernado com couro vermelho, e douração	x s
Item, v livros contendo uma série de canções italianas	xviiij d
Item, um grande <i>payer</i> de duplas espinetas. Na copa	xxx s
Item, um <i>payer</i> de grandes órgãos. Na Igreja	vL i

O rol indica que os Kytsons mantinham uma espécie de banda domés-



tica, possivelmente constituída de seus próprios empregados musicais e dos vigias de Bury St. Edmunds, talvez formada inteiramente de seus músicos e outros pagos pela família, juntando música com outras ocupações como lacaios, cozinheiros, copeiros e jardineiros. O que se escreveu para a família Kytson, porém, sobrevive apenas nas obras de Wilbye e dos Johnsons. A música de conjunto impressa existia desde antes de 1621, mas tudo o que a lista de Kytson contém refere-se a música de dança. Não há qualquer menção de que reunisse certa quantidade de música instrumental nova, a não ser as obras escritas para os músicos domésticos executarem. Os madrigais de Wilbye não se destinavam, ao que parece, a determinado grupo de cantores profissionais ou semiprofissionais, mas simplesmente à música social amadorista, e mesmo a sua posição não estava definida, como o seria no continente, por um título explicativo. Financeiramente foi um homem realizado a quem *sir* Thomas Kytson deixou o melhor de sua fazenda em suas terras e possuía terra em Diss, Bury St. Edmunds e nas vizinhanças.

Os Petries, de Ingatestone Hall em Essex — família católica que não receu tirar proveito da dissolução dos mosteiros, acabou fazendo as pazes com a Igreja da Inglaterra e ocupou elevados cargos no governo —, eram não só amantes da música como também amigos e patrocinadores de William Byrd, que residiu em Ingatestone em 1586 e talvez noutras ocasiões. John Petrie tinha em casa um órgão, espinetas, alaúde, cítara e violas, cujo preço e o custo de um reparo estão anotados em livros contábeis, assim como o custo da vinda de músicos profissionais a Ingatestone. Quando Byrd visitou a casa, Petrie mandou buscar cinco músicos de Londres para a música de Natal. Em 1559, e um ano depois para o casamento de sua filha, ele contratou os meninos da Catedral de São Paulo para cantarem, pagando seis xelins e oito *pence* pelos serviços deles em cada oportunidade. Os livros mencionam pagamentos a guardas, harpistas galeses e menestréis, mas manteve apenas um músico profissional em emprego regular: trata-se de “John, o Francês”, que tocava os instrumentos e, ao que parece, era professor de música da família e executante. Seus salários eram de dez xelins por ano, equivalente aos de um empregado de alta categoria. Evidentemente, a música era uma questão de entretenimento da família e só havia desempenho profissional em grandes ocasiões. Sobrevivem apenas três fragmentos da musicoteca dos Petries — o volume do baixo de uma coletânea de canções inglesas, e os livros de contralto e baixo de uma coletânea de partituras de canções do continente; não há vestígios de qualquer música instrumental.

Durante essa época, Thomas Sackville, primeiro conde de Dorset, manteve um conjunto de pelo menos dez músicos em Knole, em Kent, casa muito maior que Hengrave ou Ingatestone. Os livros contábeis de Knole referentes a 1608 incluem uma nota de pagamento de salários de meio ano a nove músicos e o salário de um trimestre a outro, num custo total de

95 libras. Um dos músicos de Sackville pode ter estado entre os alaudistas nos funerais da rainha Isabel em 1603, e três anos depois integrou o King's Musick. O entusiasmo do conde pelo trabalho deles evidencia-se pelo seu testamento, que deixou para cada músico uma anuidade de 20 libras, mas não há indicação de que música tocavam ou da procedência das obras executadas em qualquer ocasião.<sup>6</sup>

A grande concentração de música e músicos na corte impedia a difusão de talentos de primeira qualidade. Os monarcas da dinastia Tudor seguiram o que era evidentemente uma prática deliberada de atrair todos os compositores de primeira plana para o seu serviço, em detrimento da música em outros lugares. Da época dos Lancastres em diante a Inglaterra desenvolveu um governo mais fortemente centralizado do que em qualquer dos demais países europeus da Idade Média superior e do Renascimento, e a fragilidade da nobreza depois das "Guerras das Rosas" dos barões, seguida de uma política deliberadamente antiaristocrática de Henrique VII e Henrique VIII, fortaleceu o controle central. É natural, nessas circunstâncias, que Henrique VIII ficasse ciumento dos músicos do cardeal Wolsey e requisitasse a transferência do soprano principal de Wolsey para a Capela Real; ser rei significava ter melhor de tudo o que houvesse. É também natural que músicos autenticamente talentosos como os reis Tudors devessem criar uma organização musical sem rival.

Os reis criam modas, e o gosto dos monarcas Tudors era requintado. Trazia a evoluir das forças instrumentais da Capela Real uma organização tão equipada para música de câmara como para ocasiões cerimoniais e religiosas. Os Tudors reduziram o número de instrumentos metálicos e percussionistas, mas equilibraram a redução empregando mais executantes de teclado, de instrumentos de sopro e cordas, muitos dos quais vieram a princípio do continente. Nos funerais do rei Henrique VII, em 1509, segundo o rol de Lafontaine em *The King's Musick*, os músicos em foco eram dois menestréis, três menestréis da câmara, quatro saquebutes e *shawms*, nove trompetes, 11 executantes que eram os "trompetes do rei", 11 "meninos da capela", seis outros trompetistas e mais oito menestréis bem como 18 "cavalheiros da capela e cantores adultos"

Trinta e oito anos depois, nos funerais de Henrique VIII, havia "20" cavalheiros, 18 trompetistas, cinco "músicos" não especificados, quatro saquebutes, seis "violas", cinco "flautas", dois *vyalls*, um *fyfer*, um percussionista, um harpista e um gaiteiro. Além disso, Henrique VIII manteve na corte quatro alaudistas, um espinetista e três rabequistas.

<sup>6</sup> Susi Jeans. "Seventeenth Century Musicians", in *The Sackville Papers. Monthly Musical Record*, v. 88, nº 929, setembro-outubro de 1958.

O grande influxo de músicos estrangeiros ocorreu durante o reinado de Henrique VIII; todos os violistas arrolados, um dos alaudistas, dois dos trompetistas, dois flautistas, três dos “músicos” e dois dos organistas eram imigrantes. Os nomes dos violistas — Albertt de Denyce, Zorgi de Cremona, Ambrose de Myllan, Francis de Vyzenza e Vincenzo de Venetia, “que tocavam com Marcke Antoni” — indicam os lugares de suas origens. O alaudista Philip van Wylder, que era flamengo, era também dinâmico compositor. Ao que parece, essa invasão no reinado de Henrique VIII resultou simplesmente do amor que ele tinha pela música, que o levou a oferecer emprego a músicos estrangeiros especialistas em departamentos da arte que os músicos ingleses ainda não haviam desenvolvido. Onze novos músicos italianos estão arrolados numa ordem para novas librés, redigida em 1555 no reinado de Maria I, cujo valioso mas precocemente falecido irmão Eduardo VI aumentou com outro harpista, seis violistas, dois flautistas e dois espinetistas, além de “cinco executantes de interlúdios” juntados ao conjunto real, ao mesmo tempo que dispensando três saquebutistas e os tamborinistas de seu pai.

O rol dos que solicitaram uniformes para a coroação de Isabel I em 1558 tinha seis músicos, todos com o sobrenome de Bassany; registros posteriores mencionam quatro deles como irmãos. Parece que mais dois membros da mesma família estiveram em atividade na Inglaterra por certo tempo. Três eram violistas, sendo um deles Philip van Wylder e os outros dois são ingleses; seis violinos cujos nomes apareceram entre os violistas na lista compilada nos funerais de Henrique VIII 11 anos antes. Havia 17 trompetistas e seis saquebutistas.

Uma “Lista de todos os funcionários na Inglaterra, com seus vencimentos”, redigida em 1593, dez anos antes da morte de Isabel, menciona um “sargento trompetista” e 16 outros trompetistas, seis saquebutistas, oito violistas, dois flautistas, três espinetistas, quatro “músicos estrangeiros” — os mesmos Bassanys — e oito “executantes de interlúdios”. Nos funerais de Isabel, o rol menciona sete violinistas, cinco dos quais italianos e dois aparentemente ingleses; os Bassanys tornaram-se cinco Bassanos, os quais, com um Lanier aparentemente francês e um Baker obviamente inglês aparecem como “flautinistas”. O sexto Bassano, juntamente com outro Lanier e dois Guys possivelmente franceses, era flautista. Outros dois Laniers contam-se entre os oboístas e saquebutistas; Antonio Ferrabosco é um dos seis alaudistas. Havia 22 trompetistas e quatro tambores e pífanos. Havia 24 “cavalheiros da capela” — havendo entre eles os nomes Bull, Gyles e Byrd — 12 “meninos da capela” e quatro “cavalheiros da capela extraordinários”.

Tanto quanto podemos descobrir, a vinda de estrangeiros continuou apenas um meio de satisfazer a procura de música. Gustave Reese sugere que alguns músicos vieram para a Inglaterra como refugiados religiosos

comô os tecelões flamengos que vieram para a Inglaterra nos tempos de Isabel I, mas o grosso dos imigrantes era de músicos italianos, ao que parece ocupados em ganhar a vida em vez de fugir por liberdade religiosa. A presença deles influiu evidentemente na música ouvida na corte.

Seria até mesmo impossível imaginar até que ponto a música palaciana fixou o padrão para a Idade de Ouro Inglesa, e até que ponto a própria monarquia correspondia às tendências perceptíveis na atmosfera da época; entretanto, o entusiasmo pela música não apenas como acréscimo à cerimônia contribuiu para o movimento na Inglaterra no sentido da música doméstica, o madrigal, o conjunto coral e as peças para teclado.

“Com a derrota da Armada em 1588”, escreve Ernest Walker, “o perigo de uma sublevação religiosa afastou-se da Inglaterra; e os músicos voltaram com curiosa imediatez, e quase unanimemente, a seguir os ideais seculares.”<sup>7</sup> Talvez não fosse surpreendente a imediatez e a unanimidade na medida em que havia menos demanda de música na Igreja e, talvez, certo número de músicos ainda à procura de trabalho lucrativo. No entanto, a tendência nas casas como na corte era no sentido, primeiro, do canto amadorista de madrigais, bailados e canções, e depois para o canto em conjunto e a música de teclado. O verdadeiro prazer, embora houvesse músicos profissionais a serem contratados, parece ter sido a música amadorista. Henrique VIII e seus filhos eram exímios tecladistas e o *The Compleat Gentleman*, publicado em 1622, cita Erasmo como autoridade para afirmar que Henrique VIII “não só cantava bem como também sabia compor um serviço a quatro, cinco e seis vozes”. Os *Annales rerum Anglicarum et Hibernicarum regnante Elizabethae*, de William Camden, traduzidos em 1615 por “R.N. Gent”, declaravam a respeito da rainha Isabel que “nem descuida ela da música, como convém a uma princesa, como canta e toca o alaúde muito bem e agradavelmente”. Sir James Melville, enviado por Maria, rainha da Escócia, em missão diplomática à corte inglesa, escreveu um minucioso relato de como Isabel esteve decidida a convencê-lo de que era melhor espinetista que a sua prima escocesa.

Se, por um lado, há provas de que a música em residências como Ingatestone e Hengrave Halls era uma atividade amadorista exercida como hábito agradável pela família e seus serviçais, por outro lado Morley mostra que em 1597 a música como diversão familiar era socialmente importante na sociedade de classe média londrina. O professor e os dois alunos cujas perguntas, respostas e explicações constituem o manual *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musick* não são aristocratas: devem ter sido educados, como obrigatoriamente o eram os cavalheiros, com um tutor

<sup>7</sup> Ernest Walker. *A History of Music in England*.

particular que insistisse em algum conhecimento de música como um refinamento social. Desejam aprender música porque ela é uma necessidade social nos círculos a que pertencem. Só por ser a ignorância da música socialmente vexaminosa é que Philomathes, o novo aluno, decidiu tomar lições: "Terminado o jantar", explica ele, "e tendo-se trazido à mesa livros de música, como de costume, a dona da casa apresentou-me uma partitura, insistindo em que eu cantasse. Mas quando, depois de muitas desculpas, confessei que não sabia, todos se admiraram. Sussurraram entre si quanto ao modo como fui educado. Assim é que, depois do vexame da minha ignorância, volto agora a meu velho amigo mestre Gnorimus para tornar-me seu aluno."

O cultivo da música pela classe média talvez se restringisse a Londres. Lugares como Bristol, Norwich e King's Lynn, grandes para a época e vitalmente importantes para a economia do país, eram, de acordo com a *English Social History* de Trevelyan, cidades de aproximadamente 20 mil habitantes apenas, ao passo que Londres tinha 200 mil no apogeu da grandeza elizabetana e continuava a crescer rapidamente. A.L. Rowse, em *The England of Elizabeth*, calculava que Norwich tinha 17 mil habitantes quando a população de Londres era de aproximadamente 300 mil. O impulso ao sudeste começara o seu progresso ininterrupto, esvaziando cultural e economicamente a vida provincial. A capital drenou para as suas engrenagens todos os jovens brilhantes das províncias que corriam para Londres a fim de fazer carreira, simplesmente porque Londres era mais rica que o restante do país. "O valor anual dos seus direitos alfandegários", escreveu Rowse<sup>8</sup> como demonstração, "era 20 vezes maior que o de Bristol, que vinha logo a seguir." Parece, portanto, duvidoso que fazer música de maneira informal, que significava tanto para os londrinos, era também uma diversão das classes médias provincianas. Os guardas das cidades mais populosas e ricas aumentavam as suas atividades e o número dos seus integrantes, acrescentando cordas aos instrumentos tradicionais, ganhando dinheiro extra nos empregos particulares em famílias como os Petries e os Kytsons; mas há pouca prova do entusiasmo pela música amadorista nas províncias que se afirma, talvez com exagero, ter deleitado os londrinos.

O conceito tradicional de música elizabetana parece, a julgar pela quantidade de obras existentes para execução doméstica, aplicar-se apenas aos últimos anos do reinado de Isabel e à primeira metade do reinado de Jaime I. Mas a evolução da música amadorista vocal e instrumental, juntamente com a quantidade de livros teóricos e didáticos surgidos ao fim do século XVI, mostra que a Idade de Ouro veio evoluindo desde a época

<sup>8</sup> A.L. Rowse. *The England of Elizabeth*. Macmillan, 1950.

dos Tudors. O primeiro *Booke of Songs* de Whythorne em 1571 foi a primeira coletânea publicada em mais de 40 anos. A *Música Transalpina* de Yonge, em 1588, destinava a sua coletânea de madrigais e canções europeias, e sobretudo italianas, a “cavalheiros e comerciantes de reputação”, porque “eles levam em boa conta esse entretenimento de prazer”. Nos 25 anos seguintes foram publicados 35 livros de madrigais de compositores ingleses, além das coletâneas e antologias importadas. Seguiram-se as músicas para alaúde: o *First Book of Aires* de Dowland foi publicado em 1597 e, por volta de 1622, quando o *Book of Ayres* de Attey apareceu e conseguiu grande êxito, 19 compositores haviam produzido 31 livros de músicas. O Terceiro Livro de Dowland vendeu mais de mil exemplares, mas isso não deve representar as vendas médias de obras como essas, pois Dowland era alaudista exímio cujos acompanhamentos são tão plenos e ricos em textura a ponto de pôr a sua obra fora do alcance de muitos músicos.

A música instrumental teve um início mais lento. Livros de instruções para futuros alaudistas começaram a surgir em 1565; a *Citthorne School* de Anthony Holborne em 1597 continha 32 composições para solo de alaúde e peças para conjunto com partes para cítara e violas, e daí por diante a música para alaúde, em tablatura ou notação, e transcrições de obras vocais em tablatura tornaram-se comuns. As obras para alaúde de Dowland, cujas *Lacime* vieram a ser a obra mais popular da época (a julgar pela quantidade de vezes que foi parafraseada por outros compositores e pelas referências feitas na poesia daquele tempo) eram extremamente populares apesar da dificuldade. Mas Dowland era uma celebridade internacional, apreciado como executante e compositor de Copenhague a Veneza.

A quantidade de transcrições de música religiosa e de música vocal secular para tablatura de alaúde mostra que algo de novo estava acontecendo: o alaúde ganhava grande popularidade como instrumento de músico amador, embora fosse muitíssimo limitado o repertório para ele. E assim como o alaudista tinha de recorrer a obras vocais para formar o seu repertório, só com o *First Booke of Consort Lessons* de Morley em 1599 outros instrumentos também começaram a ter música especialmente escrita para eles. Já no *Romeu e Julieta*, isto é, no máximo em 1595, Shakespeare menciona o repertório popular, mas o bufão Peter acha que eles devem tocar uma dança, que existiria num sem-número de arranjos — alguns dos quais dos próprios executantes — de modo que qualquer instrumento pudesse tocá-la. Os instrumentos mais comuns, violas, pífanos etc. podiam servir para qualquer música. Podiam substituir as vozes que faltassem num madrigal, ou mesmo converter um madrigal em solo com acompanhamento instrumental, caso houvesse músicos e cantores disponíveis. A música era escrita para ser adaptada, de modo que fosse executada por qualquer conjunto de instrumentos. Anthony Holborne publicou pavanais, galhardas,

(Viro. CD) (arranjos) + Transc. M

alemandas e outras árias curtas, no mesmo ano em que as *Consort Lessons* de Morley, e mencionou-as como destinadas a “violas, violinos ou outros instrumentos de sopro” (uma confusa peça de uso inglês), enquanto Morley anunciava que a sua antologia “feita por diversos autores excelentes” era para “seis instrumentos tocarem juntos: a saber, alaúde soprano, pandorra, cítara, viola baixo, flauta e viola soprano”. Isso sugere serem esses os instrumentos mais freqüentemente em uso por amadores, eventuais compradores do livro de Morley e também indica que o compositor deva ter previsto e planejado adornos e efeitos sonoros especificamente para música camerística. As *Lessons for Consort* de Rosseter, aparecidas em 1609, também especificava a instrumentação.

Mas assim como os compositores admitiam instrumentos num conjunto vocal e escreviam música “própria para voz ou violas”, em maioria reconheciam as virtudes da adaptabilidade. Os dois livros de música instrumental de Tobias Hume são notavelmente explícitos ao explicar a variedade de modos como as músicas podem ser executadas. *The First Part of Aires*, de 1605, em geral conhecida por *Musical Humour* devido ao índice, completa o seu título notavelmente perfeito com as palavras “para duas violas liras [a viola lira é maior que a viola tenor] ou também para a viola lira, com duas violas soprano, ou duas com um soprano. Por fim, para solo de viola lira, e algumas canções para serem cantadas com viola, com alaúde, ou, melhor, com viola sozinha”. A *Poeticale Musicke* de 1607 tem a explicação gargantuana “de tal modo planejada que pode ser muito facilmente tocada de oito modos com diversos instrumentos. 1. O primeiro modo ou música é para viola baixo solo em partes, a qual fica sempre ao lado direito do livro. 2. A segunda música é para violas baixo tocarem juntas. 3. A terceira música, para três violas baixo tocarem juntas. 4. A quarta música, para duas violas tenor e uma viola baixo. 5. A quinta música, para dois alaúdes e uma viola baixo. 6. A sexta música, para dois *orpherions*\* e uma viola baixo. 7. A sétima música, para utilizar vozes com algumas dessas músicas, mas sobretudo para as três violas baixo, ou os dois *orpherions* com uma viola baixo, tocarem a base. A oitava e última música reúne todos esses instrumentos juntamente com as espinetas, ou então com um instrumento de sopro e a voz”

A deliberada adaptabilidade não só da ária e madrigal a vários tratamentos instrumentais, como também da primeira música puramente instrumental, indica os inícios de um novo repertório e a necessidade de vários executantes com qualquer música que estivesse nas gamas dos seus

\* Instrumento musical dos séculos XVI e XVII; espécie de lira grande com cordas de metal distribuídas aos pares, tocado com um plectro. (N. da E.)

instrumentos. O compositor tinha um mercado a explorar, e o explorou ao máximo da sua capacidade. Não havia tempo para escrita instrumental especializada e, obviamente, nenhum conjunto coral padronizado em que o compositor fixasse sua atenção.

A música para teclado só apareceu com a publicação de *Parthenia*, em 1611, mas *My Ladye Nevell's Booke*, no qual 42 peças para teclado de Byrd foram reunidas, foi copiado por certo John Baldwin, que concluiu sua obra em 11 de setembro de 1591. A coletânea manuscrita no livro muito maior, o *Fitzwilliam Virginals Book* (297 obras) e o *Virginal Book* de Benjamin Cosyn, de 90 peças, são manuscritos de inícios de 1620. A dificuldade de imprimir música de teclado pode em parte explicar a lentidão com que música tão graciosa como as de Byrd, Bull e Farnaby para instrumentos de teclado vieram a público; mas os instrumentos de teclado, que tinham de ser importados da Itália, Flandres e Alemanha, eram mais caros que pífanos, violas, alaúdes etc., cujas respectivas partes musicais eram abundantemente publicadas. O livro de Cosyn, como o *Mulliner Book* anterior, que parece datar dos anos compreendidos entre 1540 e 1575, aproximadamente, era a obra na qual um músico praticante mantinha o seu repertório e mostra como, naquela primeira fase da história do instrumento, tinha de completar o repertório com transcrição de peças vocais. Os demais livros, parece importante observar, eram propriedade de amadores abastados e mostram o quanto a música para teclado estava ainda restrita em sua circulação, ao passo que outras formas instrumentais se difundiam rapidamente.

Por volta de 1590, pelo menos em Londres, havia muita música pública para ser ouvida e ela dependia não só dos guardas e menestrelis. Havia também teatros. As peças de mistério e milagres da Idade Média haviam exibido um instintivo sentido do valor dramático de música e canções incidentais, e esse sentido foi parte do drama elisabetano desde os inícios. A obra aceita pelos historiadores da literatura como a primeira tragédia inglesa, *Gorboduc*, de Thomas Norton e Thomas Sackville, apresentada nas estalagens da corte como parte das comemorações do Natal de 1561/2, faz ambiciosas exigências musicais, cuidadosamente explicadas em marcações de palco — talvez porque tinha de codificar o que, para autores posteriores, veio a ser prática normal. Cada um dos cinco atos da peça é apresentado por uma introdução musical e pantomima. O primeiro é acompanhado por uma “música de Violenze”, embora não esteja claro se os autores queriam dizer violinos, instrumentos muito novos naquela época na música inglesa, ou violas; os violinos eram raros, mas um público abastado como aquele diante de quem *Gorboduc* foi representado poderia muito bem ter contratado violinistas. O segundo ato tem como introdução “a música de cornetas”, o terceiro música de flautas, o quarto de oboés e o quinto de flautas e percussão. Esses instrumentos têm um valor simbólico



de que o público tinha consciência, segundo acreditavam os autores. A primeira pantomima exemplifica a desunidade nacional por “homens bárbaros” que tentam mas não conseguem quebrar varas amarradas num feixe. As cornetas dão a música apropriada para uma cena palaciana, enquanto as flautas predispõem a cena para um funesto e “desavisado governo”. Os oboés introduzem uma cena na qual “as Fúrias castigam reis e rainhas que de modo não natural matam seus próprios filhos”. A percussão e as flautas, com a pantomima que acompanham, simbolizam “tumultos, rebeliões, armas e guerras civis”.

As várias companhias de meninos — da capela de São Jorge, em Windsor, Capela Real, da Catedral de São Paulo, da Abadia de Westminster e capelas em Blackfriars e Whitefriars, tornaram-se extremamente populares nos anos finais do século XVI. Todas elas estavam associadas com importantes corais e naturalmente exploravam as vozes educadas e as qualidades musicais dos seus componentes. Sobre esses meninos, escreveu James Gershaw, um dos membros da comitiva do duque de Stettin em visita a Londres em 1602, quando assistiu a uma representação no Blackfriars Theatre: “Esses meninos têm preceptores especiais para as várias artes, e em particular excelentes instrutores de música . . . Por uma hora inteira antes da peça pode-se ouvir prazeroso entretenimento em órgãos, alaúdes, pandoras, violas e flautas, como nesta oportunidade quando um menino *cum voce tremula* cantava tão encantadoramente acompanhado de uma viola baixo.”<sup>9</sup>

Os teatros públicos em geral não podiam manter música nessa escala, mas suas companhias eram impelidas a acompanhar o que era oferecido pelas companhias de meninos por causa do seu atrativo popular. Desde o início do teatro inglês o público aprendia a contar com uma peça na qual houvesse música. Isso significava que a realeza representada no palco tinha de ser saudada com trompetes, que trompetes e tambores deviam assinalar o desenrolar de uma batalha nos bastidores e que devia haver música e dança de fato no baile dos Capuletos na encenação de *Romeu e Julieta*, e que devia haver também canto para realçar uma situação dramática e que a música devia ser utilizada atmosfericamente. Personagens como Pórcia em *O mercador de Veneza* e Orsino em *Décima segunda noite* deviam ter músicos em suas residências que pudessem aparecer vestidos de libré no palco e tocar a música adequada, e certa música mal tocada fora do Castelo Pontefract devia excitar o prisioneiro Ricardo II no seu ataque fatal ao carcereiro. A música foi utilizada desse modo por todos os contemporâneos de Shakespeare, em geral sem quaisquer marcações

9

Charles William Wallace. *The Children of the Chapel in Blackfriars*.

pormenorizadas, como se as convenções para utilização da música fossem perfeitamente claras a todos. Só Marstson, ao escrever para as companhias de meninos sobremodo musicais, deu indicações para ajudar a perceber como se dava a integração da música às condições do palco.

Marlow, por exemplo, tinha por evidente que um conquistador cita como Tamerlão, o Grande, devia levar músicos de sua capela particular para a guerra em sua companhia de modo que estivessem prontos a amenizar a morte da rainha Zenócrata com música. Na época em que Shakespeare deixou de representar no teatro e escreveu suas últimas peças, utilizava músicos de teatro para rivalizar, na medida do possível, o entretenimento palaciano da moda, escrevendo em *A tempestade* a máscara dos espíritos de Próspero para comemorar o noivado de sua filha Miranda com o príncipe Fernando, introduzindo canto e dança da festa da tosquia de carneiros em *Conto de inverno* e incluindo em *Henrique VIII* o baile de máscaras no qual o rei escolhe Ana Bolena como sua parceira na dança e a visão beatífica com “música triste e solene” da agonizante Catarina de Aragão.

Os cantores exigidos pela companhia — todos, exceto Ofélia, desempenham personagens um tanto na periferia do drama que os envolve; em *Como quiser* há dois pajens que cantam “Era uma vez um amante e sua namorada” e Amiens, cujo canto cria uma atmosfera de incerta idade de ouro na floresta de Arden; Festo em *Décima segunda noite*, Baltazar em *Muito barulho por nada* — eram componentes ativos da companhia, pois o ator da época elisabetana era preparado ao máximo de sua capacidade para cantar e dançar tanto quanto era adestrado como espadachim. Muitos deles eram notáveis instrumentistas: Augustine Phillips, componente da companhia Shakespeare-Burbage, morto em 1605, deixou uma viola baixo, entre outras coisas, para o seu “último aprendiz” e uma cítara, uma bandurra e um alaúde para o menino que fosse aprendiz na época de sua morte, a ser passado adiante uma vez terminado o aprendizado. Quando Edward Alleyn começou a comprar terras na faixa sudeste de Londres, um documento de venda (datado de 26 de abril de 1595) o descreve como “Edward Alleyn, músico”.<sup>10</sup> Uma carta de Alleyn a sua esposa, escrita poucos anos antes disso, solicita os seus “livros de alaúde” para acompanhá-lo em viagem,<sup>11</sup> o que sugere que ele tocava e muito provavelmente cantava em algum papel ou papéis como ator. Mas o documento de venda só parece indicar que um músico, que podia ser membro qualificado de uma guilda e portanto homem livre de sua cidade, era mais socialmente

<sup>10</sup> George F. Warner. *Manuscripts and Muniments of Dulwich College*, série I (Muniments 106). Londres, 1881.

<sup>11</sup> *Ibid.* (Alleyn Papers 13.)

aceitável como proprietário de terra do que um ator, cuja profissão, só recentemente, ao ver de muitos, despontava dentre os vagabundos.

Além dos atores cantores alaudistas, as companhias teatrais precisavam de trompetistas e percussionistas; precisavam de músicos que, no início de *Décima segunda noite*, tocassem a música que, de acordo com Orsino, tivesse as propriedades de um afrodisíaco e a peça que, em *O mercador de Veneza*, preparasse a fala platônico-pitagórica de Lorenzo; precisavam de musicistas do conjunto misto, “ruído do homem vil”, que Falstaff fez ao convidar Doll Tearsheet para jantar; o *bergomask*\* dos comerciantes – atores amadores de *Sonho de uma noite de verão* – sugere outro tipo de acompanhamento musical, talvez de gaitas e tambor; Hamlet manda buscar um conjunto de flautinistas no entusiasmo que se segue à cena representada dentro da cena.

Tudo isso sugere um grupo pequeno mas muito versátil de músicos, capazes, cada um, como no caso dos guardas, de se revezarem em vários instrumentos, prontos a integrar um conjunto de cordas, flautins, metais, sopros e cordas e da família do alaúde – alaúde, pandora e cítara. Esse era o conjunto insinuado nas *Consort Lessons* de Morley em 1611, *Tears and Lamentations* de Leighton, de 1614, e *Consort Lessons* de Rosseter de 1621, três antologias que algumas autoridades no assunto acreditam terem sido editadas para dotar os músicos de teatro com as peças apropriadas para todas as situações dramáticas; as mesmas peças devem ter servido, evidentemente, para os músicos de qualquer residência aristocrática ou para as bandas de guardas de cidades prósperas, pois o tipo de conjunto teatral sugerido pelas exigências do teatro parece ter sido um tanto convencional.

Os instrumentos por eles tocados aparentemente pertenciam ao teatro. O *Diário* de Philip Henslowe – sogro de Edward Alleyn, proprietário do Teatro Rose e do teatro em Newington Butts, e sócio do seu grande genro nos teatros Fortune e Hope – é um registro das despesas e receitas diárias nos últimos anos de Isabel I. Em 10 de novembro de 1598, Henslowe “emprestou a John e Thomas Downton para comprarem um saquebute de Marco Antônio XXXXs”; Marco Antônio era um dos integrantes italianos da Música da Rainha. Em 22 de dezembro do mesmo ano, Henslowe emprestou 40 xelins a Richard Jones “para comprar uma viola baixo e outros instrumentos para a companhia”. Em 7 de fevereiro de 1599, Robert Shaa assinou um recibo de 22 xelins que Henslowe lhe havia adiantado para adquirir dois trompetes.<sup>12</sup>

\* Música rústica, assim chamada por causa dos habitantes de Bérgamo, na Itália, que se celebrizaram por seus gestos desajeitados. (N. da E.)

<sup>12</sup> Philip Henslowe. *Diary*, organizado por Foakes & Rickert. Cambridge University Press, 1961.

Infelizmente, isso nada diz sobre os verdadeiros executantes e sua posição. As inúmeras anomalias na organização da música londrina podem ter possibilitado aos teatros contratar membros da guilda da Companhia Londrina de músicos, embora, aparentemente, nem todos eles ou os Guardas de Southwark, em cuja região operava a maioria dos teatros. Quando se verificou que a música da companhia em ação em *The Knight of the Burning Pestle* de Beaumont e Fletcher não dispunha de oboés para a “música majestosa”, o cidadão que interrompe a “Introdução” e quase se ocupa da peça toda, sugere que contratem os Guardas de Southwark e se dispõe a oferecer os dois xelins para as despesas. Isso, e o fato de que Henslowe tinha de fornecer os instrumentos, parece indicar que os teatros empregavam músicos independentes e de fora das organizações oficiais, mantendo-os entre o pessoal permanente; os teatros eram multados, evidentemente, vez por outra por infringirem o monopólio dos músicos oficiais.

Não se sabe quem eram os músicos e como eram preparados; com exceção de conjecturas feitas pela publicação de música apropriada para um conjunto teatral, trata-se de coisas que nenhum especialista elisabetano se deu ao trabalho de explicar. Os escritores contemporâneos são entusiastas quanto à música que ouviam nos teatros que, caso tivessem seus próprios músicos, estavam em condições de oferecer bom preparo a cantores promissores entre os meninos aprendizes e também dar-lhes o ensino instrumental se mostrassem a necessária aptidão. Portanto, são mais aceitáveis os bons conceitos de visitantes estrangeiros dos teatros do que as censuras de Hawkins, que escreveu mais de um século e meio depois da morte de Shakespeare e, certa vez, dando uma opinião pessoal sem qualquer referência a autoridades contemporâneas:

A música raramente era melhor que a de umas poucas miseráveis rabecas, oboés ou cornetas; e para realçar aqueles sentimentos que a tragédia deve despertar, usam-se também flautas; mas a música para os vários tipos de instrumentos, quando juntos, sendo em uníssono, era muito diferente do que entendemos por concerto e sinfonia; e no todo ínfima e desprezível ... Se às vezes se juntava um instrumento grave, era apenas para fins de fazer a marcação dos tempos de uma antiga balada ou dança campestre que naquela época eram a única música que agradava ao vulgo.<sup>13</sup>

Provavelmente Hawkins estivesse apenas conjecturando a partir da decadência da música de rua que ele ouviu e descreveu ao escrever sobre o desempenho dos músicos de teatro londrinos e dos guardas tais como os conhecia. O teatro público era uma instituição mais ou menos sem catego-

<sup>13</sup> Hawkins. *Op. cit.*

ria nos inícios, e os visitantes estrangeiros de alguma posição social tinham ponto de vista inteiramente contrário ao de Hawkins.

No mundo elisabetano e jacobiano da música nacional inglesa, o teatro dependia de executantes profissionais cuja função cresceu de amplitude, à medida que a máscara se tornou um especial entretenimento aristocrático, e os teatros públicos seguiam o padrão da "sociedade" como sempre estiveram propensos a fazer e introduziram cenas como a máscara dos espíritos em *A tempestade*, exigindo cada vez mais música complexa. É óbvio que as companhias devam ter aumentado o número de músicos empregados, quando não permanentemente, pelo menos para representações específicas, a fim de manter-se em dia com as exigências feitas a elas. Seria agradável mas inútil especular sobre a influência dessa música teatral profissional executada para um público numa época desacostumada a padrões musicais profissionais, sobretudo à luz da grande expansão da música em Londres depois da *Commonwealth*, período que ficou guardado na lembrança de muitos que freqüentaram o teatro antes da sua decadência pós-shakespeariana. Essas especulações não nos levariam muito longe, pois os teatros foram fechados pela *Commonwealth* para serem reabertos com os entretenimentos que iriam lançar as bases da grande ópera inglesa nacional mas que fracassaram nesse intento.

Essa espécie de profissionalismo não diminuiu a música amadorista doméstica, a qual era cuidada pelas autoridades que viam com maus olhos o drama como abuso essencialmente irreligioso da arte. Não há fatos que sirvam de base para considerarmos se e de que modo a música de teatro exerceu influência em qualquer outro aspecto da arte. Houve sempre um sentido em que ela se manteve fora da corrente da evolução musical do país; Roger North, por exemplo, escrevendo sobre a música como uma descontração da sua carreira oficial no reinado de Jaime II, referia-se não ao grande conjunto misto do teatro, mas ao prazer democrático da música doméstica em conjunto. O que a sociedade inglesa de classe média da idade de ouro de fato desenvolveu foi o íntimo prazer social da música de câmara, tanto para vozes como instrumentos.