

12 O PERÍODO BARROCO

Uma mudança de estilo tão decisiva como a que transformou a música renascentista nos 50 anos entre 1575 e 1625 não assinalava o esgotamento do ideal polifônico que motivara os compositores do Renascimento, porque a polifonia simplesmente se tornou um dos muitos elementos possíveis numa linguagem musical mais plena e, por muitos anos, coexistiu independentemente lado a lado do novo estilo. Monteverdi, fora de qualquer dúvida o maior compositor do primitivo barroco, foi nomeado para a Catedral de São Marcos em Veneza para restaurar o velho estilo coral no qual sabia escrever de maneira tão fluente e natural como o fazia no estilo barroco que ajudou a inaugurar. O que mudou foram as atitudes e sentimentos de uma geração, e a música mudou com eles.

Para Ernest H. Meyer, "os efeitos harmônicos de massa" produzidos por "grandes conjuntos orquestrais" no período barroco eram "um meio pelo qual o compositor e o executante falavam ao público". Expressiam "as tempestades que grassaram na Itália da Contra-Reforma" e mostravam o modo como Cosmo I [Meyer aparentemente se refere a Cosimo I, grão-duque da Toscana] e o papa Paulo Videla se utilizaram e, num sentido distorcido, as tradições progressistas das cidades mercantis. "Em todos os sentidos", conclui Meyer, "a música na Itália agitada de inícios do século XVII preenchia uma função propagandística na luta desesperada da antiga ordem social e religiosa contra a nova."¹

O modo de ver de Meyer, embora às vezes tendenciosamente, é o de um escritor sempre cômico da dependência mútua de música e sociedade, e merece consideração. Explica ele, com enfática convicção, como a intensidade e acentos do barroco destruíram uma tradição mais sutil, a do conjunto instrumental e vocal renascentista, e suplantaram o amistoso discurso de igualdade democrática com uma nova arte ditatorial, em estilo fanfarrão e demagógico. O problema é que a agitação no início do barroco italiano não era, em sentido algum, popular. Não descobrimos a menor prova de qualquer agitação popular contra as novas disposições da Contra-Reforma. O estado beligerante entre as nações e o ataque francês no norte

¹ Ernest H. Meyer. *English Chamber Music*. Lawrence and Wishart, 1946.

foram aspectos da vida com os quais o início do século XVI, que presenciou o saque de Roma por Carlos V, estava perfeitamente acostumado.

Por tudo isso, o fator decisivo na vitória do barroco foi a consonância dele com a perspectiva da época. Um catolicismo purificado e, pouco depois, um protestantismo impregnável recorriam ambos à música para exemplificar a sua glória e a sua fé. Para os jesuítas, por exemplo, as emoções do novo estilo eram valiosas simplesmente porque maravilhosas e punham seu encanto à disposição da Igreja. O estilo barroco exemplificava a fé, sendo, portanto, inestimável tanto para católicos como para protestantes.

O compositor barroco, ao ilustrar a magnificência, escrevia a música do absolutismo dos séculos XVII e XVIII. Em certo sentido, o estilo manifestava as idéias de nacionalismo e autoridade que motivaram os políticos por mais de um século. O sistema de pensamento modelado pela Igreja católica, que dera à Europa o seu direito e as suas formas de governo, desmoronou quando Carlos V atacou e capturou Roma no interesse do novo conceito de nacionalismo. O mesmo conceito motivara a rebelião de Henrique VIII contra a autoridade moral do papa e fora sustentado para justificar as ações dele, embora essas ações, por parte de alguém que não fosse rei, fossem condenadas como brutalmente criminosas. Maquiavel, que observara as atividades políticas dos governantes italianos do século XV na posição privilegiada de diplomata, retirou-se da vida pública em 1513 para escrever os tratados políticos que codificam a prática nacionalista e oferecem o manual da política de força. O apogeu da música renascentista deu-se quando o Novo Mundo se estabelecia; a era do barroco foi aquela em que a política de força do nacionalismo se consolidou no ponto mais elevado.

A música barroca explorava não apenas o princípio da monodia e seu acompanhamento harmonicamente motivado, mas também um novo princípio de composição por contraste. Esses novos princípios levaram a estruturas musicais de grande robustez e força, e forjaram uma ligação com a religião, tanto católica como protestante, graças à posição que atribuíram ao texto. O *stilo recitativo* monódico foi revelado como meio de declamar um texto; os seus contornos foram deliberados pela necessidade de transmitir palavras claramente aos ouvintes. O estilo arioso que surgiu do recitativo foi motivado pelo mesmo princípio declamatório mas enriquecido pela necessidade de intensificar o poder emocional das palavras. As passagens homofônicas em harmonia compacta eram também consideradas em relação às palavras, e quanto a isso pelo menos, embora sua cor vívida e intensidade dramática não fossem qualidades gratas às autoridades católicas, identificavam-se de perto com os princípios dos reformadores católicos mais que a música antiga que, com sua homogenei-

dade de textura e isenção de drama e sensacionalismo, era inatamente devocional.

A deliberada magnificência do barroco (e desde os motetos policorais de Andrea Gabrieli em inícios do período até o *Sanctus* da missa em si menor de Bach e do *Aleluia* de Handel, no final do barroco, esse período é pleno de magnificência) parecia refletir a época da consolidação católica assim como refletia o nacionalismo que era expresso no brilhantismo palaciano e na bajulação da monarquia. A música que Heinrich Schütz ouviu em Veneza e levou consigo para a Alemanha protestante obviamente não transmitia quaisquer implicações católicas especificamente, e o barroco totalmente protestante de Schütz é tão intensamente dramático e espetacular quanto o de Monteverdi. Ao mesmo tempo, o emocionalismo extremo do estilo formulava figuras musicais universalmente aceitas como simbólicas; a música barroca é feita, mais do que nunca, dessas figurações simbólicas que contribuam para o novo estilo ser facilmente acessível.

Sob outro aspecto, a música barroca era nova. Dirigia-se a um público em vez de ser música precipuamente destinada aos seus executantes. O cantor ou instrumentista, ao executar música do Renascimento, está em condições de viver uma obra pelo menos tão plenamente quanto qualquer ouvinte: o executante de uma grande obra barroca vivencia pouco mais que a sua própria partitura.

Enquanto a monodia se desenvolvia em Florença, o princípio de contraste era explorado pela primeira vez em Veneza, numa época anterior à que poderíamos legitimamente chamar "barroca". Veneza era fabulosamente rica, tendo dominado o comércio europeu com o Extremo Oriente desde Marco Pólo, por sua vez veneziano, que abriu a rota comercial para a China em inícios do século XIII. A cidade e os territórios por ela dominados ficaram alheios à maioria das querelas dos Estados italianos nos séculos XV e XVI, e a sua posição geográfica deu-lhe quase completa segurança. Tratava-se de uma república governada por uma oligarquia perpétua de príncipes mercadores cujo governo era muito mais tolerante do que poderia ocorrer em fins do Renascimento. Acolhia refugiados, sobretudo os que podiam dar uma efetiva contribuição à vida pública, intelectual e artística da cidade, e adquiriu um modo mais esclarecido do que os demais governos da época de ver as idéias e conduta não convencionais.

O Governo de Veneza — o Conselho dos Dez — tinha continuidade natural; não acabava com a morte de alguém ou numa eleição para ser restaurado por outra pessoa. Qualquer empregado do Estado veneziano sabia que seu posto era vitalício, não dependendo portanto do seu superior. Em Veneza, Monteverdi observou aos Gonzagas, quando o quiseram de volta a Mântua, que recebia melhor paga do que nunca em Mântua, que seu cargo era vitalício e que era alvo da mesma distinção social de qualquer outro em Veneza; disse-lhes também que era tratado com verdadeiro respeito por

todos na cidade. Poderia também ter lembrado aos Gonzagas que quase sempre o seu salário em Mântua esteve em atraso, mas que em Veneza lhe era enviado em casa no dia do vencimento.

Essas condições atraíram músicos do Norte a Veneza desde os inícios do Renascimento, e podemos recuar a Adriano Willaert, natural de Bruges e nascido por volta de 1490, a exploração consciente dos pesos e dinâmicas contrastantes da música para dois coros que cantavam em antifonia tradicional. Willaert havia viajado muito e trabalhou muito anos na Itália antes de 1527 quando conseguiu o posto de *maestro di cappella* na Catedral de São Marcos através do concurso público que era o meio normal de obter-se nomeação. Era estudante de direito em Paris, desprezando o direito pela música em 1514. Quatro anos depois trabalhava como músico em Bolonha, e em 1522 era membro da *cappella* de Alfonso I d'Este em Ferrara; em 1525 estava a serviço de outro d'Este, Ippolito, arcebispo de Milão. Parece que o saque de Roma por Carlos V o convenceu de que a vida em Veneza era mais segura.

Em São Marcos encarregou-se de uma organização musical que contava entre os seus subordinados o primeiro e segundo organistas da catedral, um conjunto completo de musicistas de corda e sopro e um grande coro, famoso na época por seus padrões musicais. O coro da Catedral de São Marcos, com as galerias ocupadas pelos cônegos da catedral, foi arquitetado para ter uma galeria de cantores de cada lado, e cada uma delas tinha o próprio órgão para ser utilizado na antifonia. Com essas condições à sua disposição, Willaert teve a idéia de um duplo coro, cada metade independentemente acompanhada, dando a todos os cantores uma música belamente suave na qual um estilo declamatório, dramático, por vezes irrompe quando as palavras o exigem.

Uma provável influência nas composições para o duplo coro veneziano foi a acústica da própria catedral, assim como evidente influência foi a existência de dois órgãos. A grande cúpula central da igreja tem duas cúpulas menores de cada lado, de modo que a sua acústica é imensamente complexa e constitui constante desafio ao compositor cuja obra deve ser ouvida nela. Trata-se de um prédio com repetidos ecos e complicadas ressonâncias cuja organização era obrigatoriamente um prazer e desafio a que os compositores as explorassem. Só nos cabe conjecturar até que ponto Willaert foi estimulado pela acústica da Igreja de São Marcos; mas é evidente que seus seguidores e discípulos escreviam intencionalmente utilizando o edifício da catedral como um difícil instrumento capaz de surpreendente brilhantismo nas mãos de um compositor que o dominasse.

Willaert morreu em 1562. Seus sucessores foram Claudio Merulo, que se tornou primeiro organista em 1566, Andrea Gabrieli, que substituiu Merulo no segundo órgão até 1584, quando foi promovido ao lugar de Merulo. Depois da sua morte, o sobrinho Giovanni (cuja admiração pela músi-

ca de Andrea e cuja afeição pelo compositor parecem ser a única razão para publicar a obra de Andrea com a sua) inseriu as suas *canzone* e *sonate* instrumentais num volume que também incluía obras suas. O volume surgiu como *Concerti di Andrea e di Giovanni Gabrieli . . . continenti Musica di chiesa, Madrigali ed altro, per voci instrumenti musicali*. Giovanni foi provavelmente responsável pela nova nomenclatura; além dos *concerti* e *sonate*, Giovanni também chamava as suas obras de *symphoniae* e *Dialoghy Musicali*. As *sonate* eram apenas instrumentais, música “soada”, diferentemente de *Cantate* ou música cantada. *Concerti* eram música para coro e instrumentos, ao passo que *symphonie* em geral implicava solos vocais e orquestras. A distinção barroca não era entre inatamente sacro e inatamente secular; era questão apenas de música para ser ouvida, assim como pouco mais de uma geração depois não raro parece haver pouco da natureza de muitas *sonata da chiesa* para convencer-nos de que bem poderíamos falar de *sonata da camera*.

Havendo ou não uma exploração consciente das condições acústicas peculiares nas obras escritas para duplos coros do período anterior à obra de Giovanni Gabrieli, uma vez que ele e seus contemporâneos criaram um terceiro e quarto grupo de executantes, tinha de ser desenvolvida a idéia de vincular um contraste de sonoridade ou dinâmica para que se aproveitasse a vasta câmara de ressonância que era a Catedral de São Marcos. Bastava-lhes saber como escrever para esse terceiro ou quarto coro e onde na igreja situá-lo para garantir o melhor efeito. Sabemos que Berlioz, cerca de três séculos depois, valeu-se da nave da Igreja de Santo Eustáquio em Paris para organizar o diálogo antifonal da orquestra no presbitério e o órgão na extremidade esquerda para o início do seu *Te Deum*; temos relativamente poucos dados sobre os métodos de Giovanni Gabrieli, a não ser as partituras que dão provas de que ele jamais trabalhou ao acaso e que não estava contente com um método casual.

Apesar disso, independentemente dos prazeres que o compositor tivesse utilizando a acústica da Catedral de São Marcos ou de qualquer outro edifício dotado de condições acústicas especiais, os princípios do contraste elaborados em Veneza na música de tanta pompa e magnificência tinham outra influência de vulto. O *maestro di cappella* da Igreja de São Marcos era não apenas o diretor musical de uma catedral maravilhosa e rica; a *cappella* da Igreja de São Marcos eram os próprios músicos do doge, responsáveis pela música de um Estado que considerava a magnificência como o seu direito de progenitura. O doge, nas ocasiões cerimoniais, era precedido dos seus trompetistas oficiais. O ano veneziano, assim como a sua temporada de carnaval antes da Quaresma com a sua música animada, era pleno de cerimônias que precisavam de música. Além das ocasiões cívicas, o governo envolvia-se oficialmente em música, e esta, nas grandes festas cristãs como Páscoa, Pentecostes e *Corpus Christi*, assim como na Ascensão, na

mais brilhante de todas as suas cerimônias, o doge simbolicamente consorciava o mar como reconhecimento da dependência da cidade quanto ao comércio marítimo que terminou muito antes que a cerimônia fosse interrompida em fins do século XVIII.

Pela época em que Willaert esteve em função lá, em meados do século XVI, um guia de turismo de Veneza descrevia a sua música cerimonial pública como uma das maiores atrações, e para demonstrar isso arrolava os músicos que lá podiam ser ouvidos. A coluna vertebral da supremacia comercial de Veneza foi quebrada com a queda de Constantinopla em 1453, impedindo o comércio com o Extremo Oriente, e daí em diante ela se tornou cada vez mais um centro de turismo internacional. Ia-se a Veneza, como hoje se vai, pelo seu aspecto exótico, como o humorista norte-americano que ao chegar lá telegrafou para casa dizendo: "As ruas estão inundadas. Que faço?" Ia-se lá pela sua beleza e pelas suas grandes coleções de arte, pois Veneza com as suas condições de trabalho havia atraído pintores e escultores tão magneticamente como atraía músicos. Iam também por causa da reputação da cidade como local apropriado para os amantes, onde reinavam a lascívia e a licenciosidade. Visitar Veneza era complemento necessário da educação de um nobre; Veneza era um porto indispensável no itinerário de todo viajante, e todo viajante em fins do período renascentista lá ouviu música nova e estimulante. Os viajantes que deixaram relatos de suas experiências em Veneza parece terem ficado invariavelmente encantados e impressionados com o que ouviram.

Grande parte do ímpeto no sentido do estilo contrastante que a época barroca chamava de *concertato* era proveniente da música cerimonial veneziana. Ocasões especiais eram tratadas com impressionante prodigalidade. Quando a frota turca foi derrotada e expulsa do Mediterrâneo central na batalha de Lepanto em 1571 (batalha de que Veneza se beneficiou imensamente, mas na qual o poder marítimo veneziano não teve papel decisivo) Veronese foi encarregado de pintar um quadro alegórico da batalha e Zarlino de escrever e organizar a música para as comemorações da vitória, tão magnificentes quanto se pudesse imaginar; Andrea Gabrielli compôs a música ouvida durante os festejos, inclusive uma cantata semi-dramática. O aniversário de Lepanto tornou-se uma comemoração anual, musicalmente grandiosa. Três anos depois Henrique III da França fez uma visita oficial de uma semana a Veneza. A cidade foi decorada por Palladio, Tintoretto e Veronese. O doge navegou em seu majestoso barco, *O Bucen-tauro*, para saudá-lo, e o barco levava também um coro e orquestra para cantar as boas-vindas musicais compostas por Zarlino, que também escreveu a primeira ópera veneziana registrada, um *Orfeo*, para entretenimento do rei. Todas as noites os músicos entretinham Henrique III de uma plataforma flutuante ancorada do lado de fora do palácio em que se hospedava, e todas as noites os canais ficavam apinhados de barcos cheios de músicos

que cantavam e tocavam durante toda a noite. Felizmente, Henrique era fanaticamente dedicado à música.

O final predileto de uma comemoração veneziana era uma batalha simulada, com canhões e fogos de artifício; podia ser uma batalha de cavalaria ou, ainda mais sensacional, uma batalha naval nos alagados. A fogosa música aguda dos metais de grande parte da música veneziana, intercalada de interlúdios mais suaves das cordas ou instrumentinos nos momentos apropriados, como a *Battaglie* (peças de batalha) publicadas por Giovanni Gabrieli e por Annibale Padovano em 1592, sugerem (embora nenhuma das obras possa vincular-se a qualquer ocasião específica) que a batalha simulada era cuidadosamente planejada e meticulosamente ensaiada como um bailado.

O prazer em vívidos contrastes de tom e dinâmica talvez seja ingênuo, mas apesar disso é um deleite musical. Não podemos saber até que ponto era incentivada pela natureza espetacular das comemorações venezianas ou pelas condições peculiares de execução na Igreja de São Marcos; provavelmente deve tanto a uma como às outras, mas a comemoração secular parece ter exigido o estilo antes que os músicos religiosos o explorassem; a situação é a que ocorreu com toda a liberação da música religiosa, a saber, a importação para a Igreja do que se mostrou bem-sucedido no contexto secular.

O caráter maciço dessas obras, que os musicólogos alemães chamaram de “barroco colossal”, evoluiu num estilo para ocasiões especiais, assim como as obras em estilo *concertato* de Monteverdi para a Igreja de São Marcos parece terem sido escritas para grandes comemorações; para as ocasiões normais ele seguia a *prima prattica*. O “barroco colossal” atingiu o ponto máximo com a música de Virgilio Mazzochi, *maestro di cappella* de São João Latrão em Roma entre 1628 e 1629, que escreveu uma obra cantada na Basílica de São Pedro em Roma, com um coro no seu lugar convencional, outro na galeria perto da cúpula e um terceiro na torre sob a cúpula. Orazio Benevoli, que escrevia às vezes até para 12 coros acompanhados, foi ainda mais longe; para a consagração da Catedral de Salzburg em 1628 ele compôs uma missa para dois coros duplos, cada um com o seu contínuo, acompanhados de cinco orquestras, duas de instrumentos de sopro, dois de cordas e um de metais, cada qual situado num local diferente da catedral. Toda a obra era calcada num baixo cifrado que reduz toda a obra à ingenuidade harmônica. Como a das grandes fanfarras em mi menor dos quatro grupos de metais da *Tuba Mirum* do *Réquiem* de Berlioz, o efeito se deve ao aproveitamento do espaço e à ressonância do prédio em que é ouvida; executada em condições diferentes ou ouvida através de um só alto-falante, a obra mal chamaria a atenção.

A música escrita para muitos coros e a intensa expressividade a que aspirava o barroco foram desastrosas para a liturgia, que evoluiu no sentido

de uma forma musical mais que para uma expressão do espírito e devoção da Igreja. O *Kyrie* converteu suas súplicas centrais, *Christi eleison*, em solo ou peça solista de conjunto — às vezes na dominante ou no relativo maior da principal tonalidade do movimento. *Gloria* e *Credo* terminavam cada um com uma fuga; não raro as duas fugas tinham o mesmo tema. O *Sanctus*, como o da Missa em si menor de Bach, é em geral grandiosamente solene e direto, levando a um *Hosanna* vívido que é escorçado quando reaparece depois de um *Benedictus* lírico extenso. O *Dona nobis pacem*, que termina o *Agnus Dei* freqüentemente, no início do período, arrematava a obra ao recapitular as principais idéias do *Kyrie*; no final do barroco converteu-se numa coda em modo maior a um movimento lento em menor, restabelecendo a tônica maior da obra. A Itália, e compositores italianos em toda a parte, revelaram a *Missa Cantata* que fragmenta o texto em movimentos distintos, árias, duetos e coros; em outros países católicos os compositores foram mais lentos em fragmentar a unidade do texto litúrgico. O sacrifício da liturgia por motivos musicais continuou com ocasionais períodos de reação através do século XIX.

A Áustria católica tornou-se rapidamente um centro de composição barroca. O poder cada vez maior do imperador no Norte da Itália transformou em acontecimento normal da situação política o afluxo de músicos italianos para Viena, mas os primeiros mestres do novo estilo em Viena foram austríacos. Christof Strauss nasceu em 1580; ele se tornou *Kapellmeister* na corte imperial em 1617 e depois diretor de música na Catedral de Santo Estêvão. Não raro a sua música sugere um incongruente consórcio entre o Renascimento e a nova era. Em sua missa *Veni Sponsa Christi*, baseia a música no *cantus firmus* cantochânico tradicional mas emprega grandes efeitos *concertato*. O seu *Réquiem*, composto em 1616, é acompanhado por cordas e metais, e escrito para dois coros com vozes desiguais, uma quarta parte do coro de sopranos, contraltos, primeiro e segundo tenores em contraste com uma outra parte de tenores com baixos em cinco partes; a preponderância de vozes graves é utilizada para obter um efeito emocionalmente sombrio. A *Missa Concertato in Eco* de Strauss — obtido o eco pela colocação adequada dos dois coros — aproveita um artifício predileto do primitivo barroco de um modo colorido. Pouco mais de uma geração depois, Heinrich Schmelzer, nascido por volta de 1623, Johann Kaspar Kerll, nascido em 1627, e Heinrich Biber, nascido em 1644, desenvolveram o estilo. Schmelzer foi um músico de câmara palaciano em Viena; Kerll, discípulo de Carissimi, passou três anos (de 1674 a 1677) como compositor palaciano em Viena antes de seguir para Munique como organista da corte. Biber foi alto despenseiro e *Kapellmeister* do arcebispo de Salzburg, e foi tão celebrado como violinista que o imperador enobreceu-o por sua execução.

Contudo, na maioria dos casos, o estilo barroco difundiu-se pela Eu-

ropa de modo um tanto semelhante a uma sucessão apostólica. Os discípulos de Willaert, Cyprian de Rore, Zarlino e Andrea Gabrieli vieram a ser a geração seguinte na Catedral de São Marcos. A eles juntou-se Claudio Merulo em 1557, que escreveu no estilo veneziano e em 1574 transferiu-se primeiro para Mântua e depois para Brescia. De Rore deixou Veneza em 1547 para ser *maestro di cappella* junto ao duque de Ferrara. Andrea, antes de fixar-se em Veneza como segundo e depois primeiro organista da Igreja de São Marcos sob as ordens de Zarlino, havia trabalhado em Munique com Lassus e esteve associado em Augsburg com os Fuggers, que transmitiram toda a música que desfrutavam a outros membros da sua família internacionalmente poderosa. Andrea Gabrieli ensinou a seu sobrinho Giovanni, que foi o líder da geração seguinte. Também ensinou a Hans Leo Hassler, cujo irmão mais novo, Jacob, foi enviado a Veneza em 1590, para ter como professor Giovanni Gabrieli.

Em 1609 o landgrave Moritz de Hesse-Cassel enviou Heinrich Schütz, um dos seus antigos meninos de coro, que, naquela época, era relutante aluno de direito em Darmstadt, para estudar com Giovanni. Schütz trabalhou em Cassel, Dresden e Copenhague, voltando a Veneza em 1628 quando a Guerra dos 30 Anos interrompeu temporariamente a sua obra na Alemanha, de modo que Schütz veio a conhecer e a estudar a música de Monteverdi. Alessandro Grandi, italiano, Pedersön, dinamarquês, e o flamengo Borchgrevinck foram todos para Veneza como alunos de Giovanni, o que demonstra como havia aumentado a sua reputação.

A nova terminologia do estilo barroco difundiu-se rapidamente, mas nem sempre foi utilizada de maneira coerente. O adjetivo "*concertato*" indicava, do mesmo modo que o título "*concerto*", a reunião de orquestra e cantores. Isso, nos primeiros dias da orquestra, implicava o emprego de instrumentos em blocos contrastantes. O emprego do termo impossibilita concluir se o termo "concerto" vem do latim *Consortio*, "companheirismo ou parceria", ou de *concertare*, "lutar ou competir". Estamos acostumados à noção de músicos tocando juntos como parceiros, "em concerto", mas os primeiros empregos dos termos "concerto" e *concertato* sugerem que qualquer das duas raízes latinas poderiam ter originado o nome.

"Concerto", porém, foi o termo que Viadana empregou, aparentemente pela primeira vez, em 1602 como título dos seus *Concerti ecclesiastici*; trata-se de uma coletânea de motetos e salmos em solo, ao que tudo indica em estilo monódico, escritos sobre um baixo cifrado que de fato condensa uma textura polifônica tradicional. Quando a Guerra dos 30 Anos deixou Schütz com apenas o esqueleto de um coro, ele escreveu o seu *Kleine Geistliche Konzerte* para uma, duas, três ou quatro vozes com acompanhamento de dois violinos, celo e órgão como contínuo. Mas o monumental *Musikalische Exequien*, "para seis, oito e mais vozes", mas com acompanhamento de baixo e contínuo só, tem como subtítulo "Concerto

na forma de réquiem alemão”. Esse emprego do termo “concerto” como extensa obra para solistas, coro e orquestra, utilizando conjuntos de vozes de diferentes tamanhos para contraste, continuou a ser aplicado até o início do século XVIII; J.S. Bach chamou muitas de suas primeiras cantatas religiosas de “concerto”. Originariamente, o termo parece ter sido aplicado a qualquer obra religiosa para uma variedade de vozes e instrumentos. Esse gênero, nos inícios do século XVII antes que a orquestra tendesse a uma sonoridade homogênea, seria quase inevitavelmente em estilo *concertato*, dependendo do contraste.

“Sinfonia”, termo que Giovanni Gabrieli empregou para as obras corais e orquestrais suas e de seu tio em estilo *concertato*, é não raro indistinguível de “concerto”. As grandes obras corais das *Symphoniae sacrae* de Gabrieli encerram imensos motetos como *Buccinate in neomenia*, para três coros a cinco vozes e um coro a quatro vozes, com metais, cordas e órgão, e *In Ecclesiis*, para soprano e barítono solistas, dois coros com vozes desiguais (os sopranos estão no coro um e os baixos no coro dois), ainda com metais, cordas e órgão. Em cada um desses (que são mais antigos que os *Concerti ecclesiastici* de Viadana) os coros e os dois conjuntos de instrumentos tocam em estilo *concertato* assim como em passagens orquestrais poderosamente maciças. As *Symphoniae sacrae* de Gabrieli incluem também certa quantidade de obras instrumentais como a *Sonata pian'a forte*.

Schütz publicou três volumes de *Symphoniae Sacrae*, todos com trabalhados acompanhamentos instrumentais, o primeiro para textos latinos e os demais para texto alemão. O segundo e terceiro declaram conter “*Deutsche Concerte*”. O único modo, talvez, pelo qual o intensamente dramático *Saul, Saul, warum verfolgst du mich* difere das obras de Gabrieli (a não ser o fato de que prefere o drama ao monumentalismo) é que os instrumentos estão totalmente subordinados aos solistas e ao coro; não são ouvidos independentemente. Nem, a propósito, o contínuo do *Musikalische Exequien*. A “*symphonia*”, o “soar junto” de muitas vozes e instrumentos, podia ser um “concerto”.

A inclusão de obras puramente instrumentais em volumes de *Symphoniae sacrae* e outras peças do tipo moteto incluídas para uso nos serviços religiosos mostra que a era barroca desde os seus inícios valia-se da música religiosa para instrumentos, e que o termo “concerto”, na segunda metade do século XVII, veio a significar música a ser ouvida na igreja; contudo, Monteverdi chamava de *Concerto* o seu *Sétimo livro de madrigais*, publicado em 1619, embora não tenham eles acompanhamento instrumental. Tornaram-se costumeiros os prelúdios e pós-lúdios orquestrais à missa solene, ambos em geral muitos extensos, e uma “sonata” em lugar do moteto no gradual; a “Sonata epístola” depois do gradual continuou em alguns lugares até fins do século XVIII. Mozart escreveu 14 dessas

obras para violinos, celo e baixo com órgão, três em 1767 e as restantes entre 1772 e 1780 como parte de suas funções em Salzburg.

As sonatas religiosas de Mozart foram o fim da tradicional sonata trio. No início da sua história, para compositores como Giovanni Gabrieli, “sonata” era apenas a música tocada, diferentemente de “sinfonia”, que implicava instrumentos e coro, e “concerto”, que podia exigir vozes e instrumentos ou apenas vozes; “cantata”, exato oposto de “sonata”, significava apenas “música cantada”, em geral por uma só voz com baixo cifra-do, e não apropriado para igreja.

A evolução da sonata resultou sobretudo da evolução do violino e instrumentos aparentados a ele como viola, celo e baixo duplo. A evolução do violino parece ter-se completado em 1550. Philibert Jambe de Fer, em sua *Epitome musical*, publicada em Lyon em 1556, explica que a viola é instrumento para pessoas de gosto, ao passo que o violino é para “casamentos, danças e mascaradas”.² As violas eram instrumentos domésticos, melodiosas e suaves; à medida que a música se voltou para o público, o timbre brilhante e mais extrovertido do violino tornou-se mais desejável. Os grandes astesãos do violino em Cremona — Nicolo Amati, Antonio Stradivari e Giuseppe Bartolomeo Guarneri, surgidos quando o instrumento já adquirira a sua forma final,* abrem a época que vai de 1596, quando nasceu Amati, a 1744, com a morte de Guarneri, e ao final daquele período o violino já se tornara imensamente popular e teve influência considerável na música instrumental.

A orquestra cada vez mais homogênea, com base num quinteto de mais ou menos 12 cordas, foi paulatinamente suplantando a sonata instrumental maior. Em estabelecimento como a Igreja de São Petrônio em Bolonha (igreja semelhante às igrejas universitárias de Oxford e Cambridge), onde havia uma das melhores orquestras da Itália, o estilo sonata barroco converteu-se em sonatas para trompete. Essas foram desenvolvidas por uma linhagem de compositores desde Maurizio Cazzati, feito *maestro di cappella* em São Petrônio de 1657 a 1671, quando a orquestra de São Petrônio, que naquela época contava com Giuseppe Torelli, foi dispersada e só se reunia para grandes festejos. O estilo foi revivido, mas em escala menor em 1701, de modo que as sonatas para trompete desapareceram com a dispersão da orquestra. Torelli mudou-se para Ansbach, levando consigo o estilo.

A música de teatro — a sinfonia introdutória e os *intermezzi* entre os atos da ópera — naturalmente trouxeram melodias mais líricas, ritmos

² Grove: 5ª edição, artigo “Violin Family”.

* A forma final do violino decorre dos sucessivos aperfeiçoamentos devidos a Kerlino, Duiffoprugcar, Dardelli, Linarolli, Zanetto, Morella, Pesaro e a Gaspar da Salo, a quem se erigiu um monumento em Brescia como o criador do instrumento. (N. do T.)

mais marcantes e vivos no todo da música orquestral. Ao mesmo tempo a posição da França de Luís XIV como a pátria da civilização difundiu a influência da suíte, reunião de danças variadas coligidas de óperas e baillados franceses, apreciadas sobretudo na música palaciana alemã.

Todas essas influências nutriram o *Concerto grosso*, criado por Corelli e por seus contemporâneos. Corelli nasceu em 1653 e foi estudar em Bolonha em 1666. Possivelmente viajou pela Alemanha, mas a visita à França, que se supõe tradicionalmente tenha ele feito, ao que parece não passou de uma temporada como violinista na igreja francesa em Roma. No *Concerto grosso* tal como Corelli o escreveu, o *ripieno*, ou orquestra completa, é contrastado por um grupo *concertino* solista que toca em estilo mais ou menos sonata trio. Toda a orquestra de cordas, com a crescente popularidade da forma de ária operística, tornou-se por sua vez cada vez mais responsável pela música *ritornello* em que entra o *concertino* como um paralelo à voz.

O concerto e a suíte eram música religiosa, palaciana e popular. O progresso da suíte na Europa central deveu-se em grande parte às bandas *Stadtpeifer* cuja especialidade era a música religiosa e de dança. Um compositor *Stadtpeifer* como Johann Petzel, que era *Stadtmusikus* em Leipzig durante o último quartel do século XVII, foi sobretudo compositor de música dançável para conjunto de metais que ele elaborou em suítes para dar a adequada seqüência de peças contrastadas mas complementares.

O repertório orquestral e instrumental em geral dos séculos XVII e XVIII teve executantes entusiastas nas *accademie* italianas e nos *collegia musica* da Europa de fala alemã que floresceram no século XVI. As *accademie* da Itália eram organizações cultas cuja atitude para com as artes era um tanto erudita e, no sentido que o termo tinha no século XVIII, a atitude era “científica” ou estética. Os *collegia musica* e os clubes de música da Alemanha, Áustria e Suíça eram conjuntos de músicos que queriam tocar juntos. “Muito feliz fiquei”, escrevia o bispo Fuller em 1662, “quando a música banida de nossas igrejas, sobre o que não posso investigar, desde então tem sido abrigada e bem-vinda nos saguões, salas de visitas e câmaras das pessoas mais refinadas desta nação.”³ Fuller referia-se, ao que parece, a organizações como os encontros musicais de Oxford que começaram em 1656 a se darem semanalmente. O Colégio de Músicos, privado do seu trabalho pela abolição puritana dos serviços do Prayer Book e com o banimento da música na igreja, reunia-se na casa de William Ellis, que, até o início da Commonwealth, fora organista do College de São João. As reuniões continuaram até o começo do século XVIII e depois

³ Bispo Fuller. *Worthies*. 1662.

terminaram aparentemente até a visita de Handel a Oxford em 1733 que redespertou o interesse no tipo de música em geral não existente nas faculdades e na universidade.

Os músicos que se reuniam na casa de William Ellis foram anteriormente músicos de igreja. De acordo com Antony a Wood,

as reuniões eram muito freqüentadas e muitos mestres de música lá estavam, assim como os que pertenceram a coros, todos desempregados, e portanto a Reunião, como todas as outras Reuniões Musicais, florescia; e a música, sobretudo vocal, sendo desaprovada pelos presbiterianos e independentes, porque favorecia muito a Catedral e o Episcopado, era a mais utilizada. Mas quando o rei Carlos foi restaurado, e com ele o Episcopado e Catedrais, as Reuniões decaíram, sobretudo por essa razão, porque os mestres de música foram chamados de volta às Catedrais e coros Colegiados.

Comentando esse passo, observa John Hawkins que o rol de Wood dos “mestres de música” consiste principalmente nos nomes de integrantes – cantores e instrumentistas – de coros de colégios e do coro da catedral.⁴

A observação do bispo Fuller de que quando a música é suprimida na igreja apresenta-se em outra parte poderia, contudo, ser confirmada por fatos ocorridos na Suíça zwingliana e calvinista. O banimento ou extrema restrição de música litúrgica levou à formação de sociedades musicais que a princípio apenas executavam música não mais ouvida na igreja. Executavam seqüências a quatro vezes dos salmos, visto que só o canto em uníssono era permitido pela liturgia, assim como a música mais conhecida desde os tempos da Igreja católica pré-calvinista e novas obras religiosas que não fossem doutrinariamente tão ofensivas quanto em geral se supunha. Essas sociedades tinham considerável número de membros experientes – músicos adultos antigamente relacionados com a Igreja, banda *Stadtpeifer* local e coro escolar, que antes haviam sido instruídos na música litúrgica. Outros – amadores e amantes da música – juntavam-se, mas tudo o que fosse cantado ou tocado era exclusivamente para os membros da sociedade que não tinham interesse em execução pública.

A princípio o lugar onde essas sociedades se reuniam era a igreja. O primeiro *Collegium Musicum* suíço constituiu-se em Zurique em 1613. Em Winterthur até o ano de 1636 os músicos reuniam-se no sótão da principal igreja da cidade, mas na Basileia, em 1661, exigiam um local para música onde houvesse órgão, e satisfeito isso, transferiram-se da igreja para o seu próprio saguão musical. Algumas sociedades musicais esperaram

⁴ Hawkins. *Op. cit.*

muito tempo para ter instalações próprias; Chebuliez observa que a sociedade Trogen continuou a reunir-se na igreja até 1894.⁵

Entretanto, afastar-se da igreja paroquial era ampliar a esfera de atividades da sociedade e permitir conscientemente a aproximação da música instrumental secular. Igualava-se assim às sociedades semelhantes na Alemanha. Os *Collegia Musica* suíços — o nome foi adotado em toda a parte na Suíça — começou como uma compensação pelo afastamento da música na igreja. Na Alemanha, onde a música desempenhava papel maior na liturgia do que antes da Reforma, a difusão de organizações musicais amadoras continuou e expandiu a tradição das guildas de mestres-cantores e se aproveitaram da concentração de educação musical nas escolas alemãs. Na Alemanha, as sociedades de membros da cidade chamavam-se *Musikkränzlein*, *Convivia Musica* ou nome menos pomposo que *Collegium Musicum*, que até o século XVIII foi em geral adotado por uma sociedade musical universitária. Todas elas eram inteiramente amadoras, mas os clubes de música dos cidadãos cooptavam os *Stadt Pfeifer* da cidade, e os *Stadtgeiger* e *Rollbrüder* onde existiam esses institutos subsidiários oficiais e semi-oficiais. O chantre, como principal autoridade musical da cidade, devia supervisionar as suas atividades. Isso significava que estava à disposição, sempre que necessário um coro preparado pelo chantre que trabalhava junto à principal escola e igreja da cidade.

Constituiu-se uma *Musikkränzlein* em Worms em 1561; organização semelhante começou em 1568 em Nurembergue, e uma *Musikgesellschaft* coexistiu até 1585. Começou um *Convivia Musica* em Görlitz em 1570, e outro foi formado em Wernigerode em 1587. O *Collegium Musicum* em Frankfurt-am-Main foi constituído em 1588. Mühlhausen formou um *Musikalische Societät* (que estimulou J.S. Bach num vôo de grandiloquência juvenil; a sua Cantata *Ratswahl, Gott ist mein König*, n.º 71, em 1708, escrita para o dia em que os magistrados do conselho da cidade compareceram ao serviço) em 1617, e o *Collegium Musicum* de Hamburgo em 1660. O *Collegium Musicum* de Halle foi fundado em 1694.

O estofo acadêmico dos *Collegia Musica*, como o nome latino deles, indica certa seriedade de perspectiva. Como as *accademie* italianas, pretendiam levar a música a sério e mostrar vivo interesse na música como estudo teórico assim como um deleite. Muitos dos que começaram antes de 1618 e da Guerra dos 30 Anos foram forçados pela guerra a interromper suas atividades até que a paz fosse restaurada, mas a sede alemã por música os revivia à medida que criava outros. Os *Musikkränzlein*, as *Musikgesellschaften* e os *Conviviae Musicae* tendiam a levar a sério o que faziam a

⁵ A.E. Cherbuliez. *Die Schweiz in der Deutschen Musikgeschichte*. Huber, Frauenfeld, 1932.

título de prazeres. Contudo, mesmo os *Collegia Musica* podem ter sido menos solenes nas suas intenções do que o seríssimo nome sugere. Os alunos do *Collegium* em Iena (que esteve sob a direção do primo em segundo grau de Bach, Johann Nikolaus depois de 1596) certa vez quebraram um violino e uma trompa batendo no diretor com os instrumentos.

Não havia grande grau de uniformidade na organização de quaisquer desses organismos. O advogado de Frankfurt Johann Friedrich Armand von Uffenbach, dedicado músico amador e suficientemente rico para viajar como turista, deixou um *Diário de viagem* onde anotou as suas experiências musicais. Nascido em 1678, visitou Londres em 1710, e passou três anos entre 1712 e 1716 viajando pela França e pela Itália. Em Londres freqüentou “Academias” — um concerto da Academia de Música Antiga presidido por Pepusch, e o concerto semanal dado na Taverna Romana, Gerrard Street, por seu proprietário Binet. Em Oxford assistiu ao *Musik-kollegium*, pelo que entendia ele o clube de música que se reunia na Igreja de Cristo. A diferença na terminologia de Uffenbach é que a música londrina era para assinantes ou qualquer pessoa que comprasse ingresso ao passo que o *Kollegium* em Oxford era exclusivamente para membros e convidados como o próprio Uffenbach.

Durante o bacharelado de Uffenbach na Universidade de Estrasburgo, ouviu execuções pelos *Stadtpeifer*, que haviam adquirido instrumentos de corda assim como tradicionais instrumentinos e metais, e que recebiam o acréscimo das guildas militares de trompetistas e percussionistas da cidade em execuções públicas. A primeira experiência de música foi o concerto dos *Stadtpeifer* que Uffenbach ouviu em 12 de dezembro de 1712. Durou da 1 às 3h da tarde. Uffenbach entusiasmou-se com o violinista Beck com o flautista Tobias Braun, flautista (o Diário cuidadosamente observa que ele tocava uma flauta “transversa” e não do tipo pífano). Ouviu, segundo escreveu, uma “boa sinfonia”, e ela foi bem tocada, mas o emprego que faz de “sinfonia” sugere que, como os seus contemporâneos, fosse menos rigoroso ao dar o nome das obras ouvidas do que o era ao aplicar o título adequado aos acontecimentos nos quais as ouvia. Como aluno ele tocou com o *Collegium Musicum* que começara a abrir suas reuniões ao público.

Em Berna, a caminho da Itália, foi convidado a uma reunião do *Collegium Musicum*, que tinha a sua própria sala. Ela havia sido construída “à custa dos cidadãos amantes da música” e parecia uma igreja; a extremidade da sala era o local onde os músicos tocavam — Uffenbach descreve-a como “uma galeria de coro de igreja” — invisível ao público. Foi permitido a Uffenbach sentar-se lá com os músicos de modo que pudesse ouvir melhor.⁶

⁶ Eberhard Preussner. *Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach*. Bärenreiter, 1949.

Na Itália em 1714 Uffenbach ouviu ópera, música religiosa e ocasionais apresentações de oratórios, mas os poucos acontecimentos que descreve como concertos eram *Hauskonzerte*, entretenimentos musicais em casas particulares para os quais o convite era questão de classe social e amizade com o dono da casa. Nesses casos músicos amadores e profissionais apareciam juntos. O mais memorável desses foi na casa do príncipe Ruspoli em Roma.

Estava ele na França um ano depois quando assistiu ao que definiu em seu diário como “o concerto semanal dos mercadores de Lyon”. Quarenta músicos, todos amadores, executaram um ato da ópera *Ácis* – provavelmente obra de Lully, embora Uffenbach em geral dê os nomes completos das obras e a ópera de Lully seja *Ácis e Galatéia* – “pequenas árias intercaladas”, e um moteto “em moderno estilo francês”.⁷ O concerto era mais agradável, achava ele, do que seria uma apresentação completa da ópera no teatro.

Na época em que Uffenbach começou a sua vida profissional em Frankfurt, Georg Philip Telemann tornara-se o centro da vida musical da cidade. Em 1712, Telemann, já famoso músico progressista, era chantre da *Barfüsserkirche* (igreja anterior à Reforma, pertencente ao mosteiro capuchinho que era também a principal igreja da cidade), mantendo ao mesmo tempo o seu primeiro título como *Kapellmeister* junto à corte em Eisenach. Em dois ou três anos fez sentir a sua presença em todos os departamentos da vida musical de Frankfurt. Por ser a cidade em que tradicionalmente o imperador do Sacro Império Romano era coroado, Frankfurt tinha um prestígio político de igual importância como cidade comercial com a sua grande feira anual. Tinha a sua aristocracia que se mantinha afastada das atividades dos comerciantes da cidade e que levavam sua vida social própria, na qual tinha ingresso a sociedade acadêmica e liberal de Frankfurt. Uffenbach e Telemann nela ingressaram e entre si casaram o *Collegium Musicum* da cidade com o clube aristocrático que se chamava de *Hochadeligen Gesellschaft Frauenstein* (a “Sociedade Frauenstein para os Bem-Nascidos”), que adquiriu esse nome do fato de que suas instalações eram o Palácio Frauenstein no Römerberg, praça central defronte à catedral. Ali o *Collegium Musicum*, um agregado de amadores entusiastas provenientes sobretudo da aristocracia, juntamente com músicos profissionais que eram professores, reunia-se regularmente com os profissionais da guilda *Stadtppfeifer*, coro da igreja de Telemann e cantores amadores. O “Frauenstein Concert” semanal jamais foi totalmente público, mas não se restringia inteiramente aos membros apesar da eminência social de sua sede e fundação. Depois Telemann seguiu para Hamburgo em 1721, e

⁷ *Ibid.*

Uffenbach, que se tornou seu íntimo amigo e aliado, continuou a ser o pilar da música em Frankfurt, que depois de 1739 fazia regulares apresentações públicas, tendo imitado o exemplo de Telemann em Hamburgo, e se tornando um “Grand Concerto” até 1808, quando se fundou a moderna sociedade de concerto, a *Museum Konzertgesellschaft*.

A vida dos concertos em Hamburgo nos primeiros anos do século XVIII foi ainda mais arriscada. Os íntimos contatos da cidade com a Inglaterra, que trazia grande número de ingleses com suas próprias idéias de organização musical para lá trabalharem, assim como a sua prosperidade e a quantidade de aristocratas dos demais Estados alemães que achavam agradável ou conveniente lá viver eram estímulo à programação de concertos, como foram programadas óperas como um negócio comercial promissor. A sala de exercícios da milícia da cidade, usada para banquetes e bailes de importância cívica e militar, era já utilizada para concertos no início do século XVIII, época em que os jornais de Hamburgo começaram a prestar-lhes atenção.

Os anúncios de jornal tornam evidente que mesmo naquela época a cidade era um bom local para os *virtuosi* viajantes que, na maior parte da Alemanha, só tinham oportunidade de tocar nas cortes. Em 18 de outubro de 1708, o *Relations-Courier* anunciava a próxima visita de John Abell, certo alaudista escocês um tanto enigmático, contratador e compositor a quem Evelyn ouvira em 1682, quando Abell acabara de voltar da Itália, aonde Carlos II o enviara para estudar. “Depois do jantar”, escreveu Evelyn, “veio o Sr. Abell, o famoso soprano recém-chegado da Itália, e de fato jamais ouvira eu voz tão excelente, que se diria sob juramento ser a de uma mulher tão aguda era, e tão magistralmente manejada.”⁸ John Abell cantou na Capela Real até a revolução de 1688, quando foi demitido por suspeita de papismo, e daí por diante levou uma vida de itinerante pelo continente, aparentemente a esmo, nem sempre com muito sucesso. Quando chegou a Hamburgo em 1708 tinha 58 anos e provavelmente teve lá as melhores oportunidades.

“A todos os amantes da boa música”, declara o anúncio de Hamburgo, “noticiamos que o mundialmente famoso cantor Sr. Abell, por vezes cantor a serviço de sua majestade imperial romana e outras cortes reais onde sua incomparável voz foi admirada, aqui estará no curso de sua viagem para a Inglaterra, e na noite anterior à sua partida, quinta-feira, 9 do corrente, dará um concerto musical no Drill Hall. Os ingressos podem ser adquiridos no Drill Hall, e a apresentação começará às 18h em ponto.”⁹

⁸ Grove: segundo o Diário de John Evelyn; 27-1-1682.

⁹ Heinz Becker. *Die frühe Hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle*, in *Beiträge zur Hamburgischen Musikgeschichte* 1956, I.

Seis anos se passaram até o anúncio de outro concerto nos diários de Hamburgo. Em 13 de outubro de 1714, o *Relations-Courier* anunciava que “músicos célebres, antes a serviço de reis, príncipes e outros grandes senhores”, cujos nomes não são mencionados, dariam um concerto de música instrumental na *Brauerei-Gesellschaft* no Mercado Hop. Seis anos de silêncio nos jornais não significam obrigatoriamente que se passassem seis anos sem acontecimentos musicais em Hamburgo, mas apenas que, por uma série de razões, os acontecimentos ocorridos não foram anunciados.

Os concertos anunciados ou comentados na imprensa de Hamburgo do século XVIII eram todos de músicos visitantes. Em 1716, o *Relations-Courier* anunciava um concerto “para coro misto e instrumentos” cujo repertório consistia em obras dos mestres locais Keiser e Mattheson; os patrocinadores, contudo, parece terem achado aconselhável anunciar Keiser não como um dos grandes compositores da ópera de Hamburgo, mas pelo seu título palaciano, como “*Kapellmeister* da corte arquiducal em Mecklenburg”. O nome de Telemann aparece pela primeira vez quando ele dirigiu o Concerto Serenata no Drill Hall em 1723, quando a grande atração não era a sua própria música, mas Kuhnelt, que tocava viola de gamba e procedente da corte holandesa.

Além dos concertos de músicos visitantes os jornais anunciam frequentes apresentações de oratórios de um tipo que se tornou trivial nos anos após a nomeação de Mattheson em 1715 como chantre da Catedral de Hamburgo, e continuou com êxito bastante a ponto de levar Keiser, depois do seu trabalho em Copenhague e Ludwigsburg, a concentrar-se no oratório quando voltou a Hamburgo. O anúncio de tais acontecimentos nos jornais, muitos dos quais estão arrolados no ensaio de Heinz Becker,¹⁰ dão pouca informação sobre os executantes em causa e a sua posição musical. Como acontecia em toda a Alemanha, o complicado quadro da música na primeira metade do século XVIII fica vago pela falta de informação sobre pormenores que só passaram a existir quando futuras organizações começaram a funcionar e redigir estatutos que hoje temos em arquivos. A evolução da vida do concerto em Hamburgo é algo a cujo respeito temos pouca informação pormenorizada sobre os executantes, os programas apresentados ou o equilíbrio de amadores e profissionais na orquestra, embora saibamos que, com os *Stadt Pfeifer* e a sua *Rollbrüder*, Hamburgo dispunha de mais executantes que a maioria das cidades e que podiam pelo menos reivindicar *status* profissional.

Os jornais não relatam também o modo como o *Collegium Musicum* de Weckmann evoluiu para uma sociedade de concertos públicos antes do aparecimento de Telemann em 1721. A chegada de Telemann assinalava

¹⁰ *Op. cit.*

em Hamburgo, como o fizera ao chegar a Leipzig como chantre, quando estudante universitário, uma explosão de atividade musical que parece incrível atribuir a um só homem que também achava tempo para compor grande quantidade de música, nenhuma dela de má qualidade ou sem criatividade, embora grande parte pertença apenas à rotina da convenção musical do século XVIII. Telemann era obviamente um dos músicos mais apreciáveis, simplesmente porque, onde quer que fosse, as pessoas pareciam só querer fazer o que ele desejava e verificar se os seus planos funcionavam eficazmente. Como chantre, era ele por tradição diretor do *Collegium Musicum*; o fato de dirigir a ópera de Hamburgo era apenas um subproduto da sua infundável atividade; a direção do *Collegium Musicum* impunha-lhe a obrigação de traçar os seus programas e portanto, indiretamente, de compor grande parte do que era apresentado em suas reuniões.

Aos poucos, desse modo os *Collegia* mais fechados começaram a ser ouvidos em público, começando com isso a existir uma espécie de rudimentar vida de concertos na maioria das cidades alemãs. Como eram os padrões de execução, e até que ponto variavam, são questões que *sir* Thomas Browne teria admitido estarem “fora de qualquer conjectura”. Existem muitos relatos nos quais músicos experientes e viajados como Uffenbach comentavam o que ouviam, e mesmo Uffenbach pouco teve a dizer sobre o modo como os músicos tocavam e nada sobre as obras por eles apresentadas.

Muitas organizações cresceram, evidentemente, antes da época barroca. O *Collegium Musicum* em Praga, ao redigir os seus estatutos em 1616, declarava: “Este Collegium existirá para a prática de motetos e madrigais”. Em 1597, Jan Tollins e Sweelinck dedicavam música vocal — Tollins um livro de madrigais e Sweelinck o seu segundo livro de salmos — ao *Collegium* de Amsterdã. Mas os *Collegia* dependiam do tipo de música popular na moda fora da Igreja e, como os *Collegia* suíços, tendiam a secularizar-se quando saíam da Igreja, embora a arquitetura das primeiras salas destinadas a música se baseasse na das igrejas. Mesmo o *Collegium* “progressista” em Hamburgo se reunia na catedral até que Telemann o transferiu para o Drill Hall, onde os membros ficaram até 1761, quando tiveram a sede própria, o *Konzertsaal auf dem Kamp*. Naturalmente passaram a ser organizações de cantores e instrumentistas. Em fins do século XVII, até mesmo os *Collegia* suíços já estavam em condições de tocar obras seculares, algumas delas até humorísticas.

Relativamente pouca música foi escrita para qualquer dessas organizações, talvez porque as suas verbas mal fossem suficientes para encomendar a música de que precisavam. Arnold Geering arrola um punhado de cantatas escritas para comemorar acontecimentos como o quinquagésimo aniversário da *Musikgesellschaft* da Escola Alemã em Zurique em 1729, a doação de uma nova sala para o *Collegium Bischofszelle* em 1756,

e umas poucas peças para comemorar nascimentos, casamentos e funerais dos membros das famílias.¹¹ Obras alemãs para os *Collegia* são também raras, muito embora Johann Philipp Krieger, nascido em Nurembergue em 1649, cuja carreira o levou a Copenhague, Viena e Weissenfels e cuja música era muito popular na sua época, dedicasse o seu *Lustige Feldmusik* ao “*Collegium* de homens de negócios em Nurembergue”, em reconhecimento por “tantos anos de boa amizade”

As *Abendmusiken* organizadas por Dietrich Buxtehude na Igreja de Santa Maria de Lübeck são provavelmente as mais famosas de todas as atividades musicais na Europa central por volta das últimas três décadas do século XVII e anos iniciais do século XVIII. Eram não só apresentações cuidadosamente preparadas de música não raro complexa e trabalhada; eram também apresentações profissionais feitas a um público pagante e tiveram profundo efeito não só na música das cidades bálticas próximas a Lübeck. Foram bastante renomadas para atrair a atenção de músicos de longe; J.S. Bach viajou 200 milhas a pé para ouvir as apresentações Buxtehude.

As apresentações *Abendmusik* tiveram o apogeu com Buxtehude, que veio a ser organista da Igreja de Santa Maria em 1668, mas não foram criação dele. O cargo era um dos mais bem pagos na Alemanha e já ficara famoso pelo trabalho de compositor e executante de Franz Tunder, a quem Buxtehude sucedeu ao casar-se com a sua filha. Foi Tunder que, em 1646, deu os primeiros concertos de música religiosa na igreja em certas tardes de domingo. De acordo com Caspar Ruetz, chantre de Lübeck em meados do século XVIII e que publicou uma história, *Widerlegte Vorurtheile von der Beschaffenheit der Heutigen Kirchenmusik* em 1752, Tunder foi solicitado por negociantes em Lübeck a dar concertos diurnos do tipo que eles ouviam em Amsterdã e outras cidades da Holanda. Deram para esses *Mittagskonzerte* (concertos ao meio-dia) dinheiro suficiente não só para que Tunder achasse valer a pena como para possibilitar-lhe incluir solistas vocais e instrumentais nos seus programas. Ruetz não conseguiu achar registros oficiais desses concertos, mas obteve dados de uma pessoa idosa que lhe falou sobre eles.

O sucesso dos concertos ao meio-dia na igreja persuadiu a Tunder de que algo mais ambicioso podia ser feito, e em 1646 teve permissão para dar concertos depois das vésperas nas noites de domingo. Para esses ele não contou com apoio financeiro, de modo que teve de financiar as apresentações com os seus próprios ganhos, e quando descobriu que não

¹¹ “Von der Reformation bis zur Romantik”, in *Schweizer Musikbuch*, organizado por Willi Schuh. Atlantis Verlag, Zurique, 1939.

podia obter assinantes suficientes para enfrentar as despesas, às vezes de até 400 táleres por concerto, deixou-os morrer tranqüilamente.

Buxtehude, quase certamente ciente das experiências do sogro, moveu-se com cautela comercial para desempenhos ainda mais ambiciosos. Primeiro ampliou as galerias do coro para abrigar duas vezes mais cantores e músicos, já que as utilizadas por Tunder eram apropriadas para os serviços normais de coro. Teve de ser obtida permissão do Conselho para isso, mas a obra foi feita por subscrição pública.

Buxtehude dava os seus concertos depois das vésperas no último domingo depois da Trindade e o segundo, terceiro e quarto domingos no Advento. Como não se trata, litúrgica ou musicalmente, de dias festivos — o Advento é uma temporada de penitência —, mas de dias em que o serviço pomposo era proibido em algumas das liturgias luteranas, seria interessante saber por que Buxtehude preferiu o Advento para as suas execuções especiais — talvez porque os ensaios do coro não estivessem atarefados com música pomposa — e como persuadiu as autoridades eclesiásticas a permiti-los.

Sejam quais forem os métodos de persuasão que empregou para apresentar os *Abendmusiken* no Advento, Buxtehude aplicou métodos igualmente persuasivos ou mais ainda para convencer os cidadãos ricos a manter as despesas desses concertos. Tal como Tunder, começou ele mesmo financiando, obtendo subscrições como Tunder fizera e despertando o interesse ao enviar aos patrocinadores ricos exemplares do programa que continha os textos de todas as obras a serem cantadas. Com isso esperava obter amplas doações no Ano Novo, quando os cidadãos de Lübeck tradicionalmente faziam doação ao seu organista. Em 1687, queixava-se de que as subscrições baixaram a tal ponto que mal podia pagar seus auxiliares com o que recebia. Observou num apelo aos membros da Guilda dos Mercadores que eles quizeram a *Abendmusiken* e que lhes cabia portanto apoiar o seu trabalho. Todos os seus apelos observavam claramente que ele só poderia planejar concertos se soubesse de antemão o dinheiro que teria disponível para eles. De fato, Buxtehude conseguiu obter o apoio do Conselho ao escrever obras que refletiam e comemoravam os fatos políticos locais e nacionais — a Paz de Nijmegen em 1679, a vitória sobre os turcos em 1686, a vitória alemã na batalha de Mohacz em 1687, a tomada de Belgrado em 1688 e assim por diante. Já que tinham de ser comemoradas as datas, a comemoração podia ocorrer nos concertos *Abendmusik* de fim de ano, e obra sobremodo magnificente podia ser executada; nesse caso seria obviamente algo no esplendor do que o Conselho teria especial interesse e pagaria uma parte das despesas.

As apresentações eram às vezes no que, para a Alemanha do século XVII, era a maior escala musical. Em 1679, ele arrolava perto de 40 auxi-

liares. A sua orquestra, embora viesse a se basear no finalmente inevitável quinteto de cordas, continha não só trompetes, trombones, oboés e tambores, como também trompas e os instrumentos da família da viola (os quais, evidentemente, continuaram em uso até a época de Bach). O duplo coro latino no final da cantata *Templum Honoris* de Buxtehude deve ter 20 cantores em cada coro, além de trompetes, tambores, *waldhorns* e oboés em cada coro, assim como 25 cordas, e isso não se trata de caso isolado em que Buxtehude mostre grandiosidade; muitas outras *Abendmusiken* são também ambiciosas. Os executantes eram os *Stadt-pfeifer*, a guilda auxiliar dos músicos da *Rollbrüder* e os amadores do *Collegium Musicum*. Os estudantes do coro regular forneciam o núcleo das forças vocais e eram os solistas, a menos que a música vocal de solo estivesse além do alcance deles, caso em que solistas adultos eram importados. Buxtehude organizava os concertos não pelo planejamento da música de acordo com os recursos disponíveis, mas procurando os músicos a mais que necessitasse para levar a cabo as suas idéias.

Em outras cidades os *Collegia* não se ocupavam de música em grande escala. Todos eles, desde os mais acadêmicos até os *Conviviae Musicae* e *Musikkränzlein*, dependiam de música impressa e os concertos e suítes em moda, faltando-lhes um Buxtehude com a ambição e os recursos para participarem de grandes concertos subsidiados. Numa época em que até cortes de menor importância encomendavam concertos de um ou outro tipo em séries de seis ou 12, e *sinfonie* e suítes dramáticas eram também abundantes, a música impressa tornava-se cada vez mais generalizada. Uma vez que existiam para fazer música em vez de ouvi-la ou discutir sobre ela, as várias organizações tornaram-se expoentes e adeptas do estilo barroco. Se os chantres como seus diretores musicais lhes forneciam música, o que obtinham desse modo eram obras como os concertos solo ou de cravo e violino de Johann Sebastian Bach, todos escritos durante os seus primeiros 14 anos em Leipzig, ou a música e concertos de câmara que Telemann escreveu em Frankfurt e Hamburgo; o fato de que esses compositores estivessem oficialmente envolvidos na obra dos *Collegia Musica* de suas cidades possivelmente os deixava na obrigação de produzir obras para os seus instrumentistas, embora os seus contratos de emprego não incluíssem participação nos encontros dos *Collegium* locais, ou a composição de obras para ele, condição de emprego. A questão na vida do músico dos séculos XVII e XVIII é que, quando se precisava de música, ele a escrevia, e as reuniões regulares das sociedades musicais significava que se consumia vasta quantidade de música. Só em meados do século XVIII podiam os músicos ter razoável certeza de encontrar impresso o que desejassem. O *Catálogo temático* das principais obras instrumentais editado por Immanuel Breitkopf a partir de 1762 deve ter circulado amplamente entre as várias sociedades musicais que, diferentemente das cortes, não dispunham

de meio algum de encomendar um fornecimento infundável de novas obras exclusivas.

Desse modo, a música vocal e instrumental barroca afastou-se dos palácios onde florescera, tal como acontecera com a ópera quando se construíram os teatros públicos. Uma vez que relativamente poucas das muitas sociedades musicais podiam obter regularmente novas obras, elas criaram uma demanda de música para o público, que só veio a ter reação pela segunda metade do século XVIII.