

## 6 MÚSICOS MUNICIPAIS — OS AMADORES

Talvez se possa ver no surgimento das Sociedades de Mestres-Cantores na Europa de fala alemã do século XV uma determinação por parte das ambiciosas classes médias recém-enriquecidas das cidades a imitar as maneiras e passatempos da aristocracia, assim como as bandas municipais de *Stadt Pfeifer* e vigias eram a aplicação à vida e ao cerimonial da cidade do tipo de música que acompanhava as atividades públicas dos grandes. Os mestres-cantores eram comerciantes medievais e renascentistas que se reuniam para cantar suas canções e ouvir as dos colegas de associações musicais. Essa atividade não era uma concorrência desonesta com os músicos municipais, e eles não estavam em condições de se apresentar como artistas públicos, nem formavam uma guilda própria (exceto no sentido amplo de que qualquer confraria que exigisse provas para admissão dos candidatos podia ser considerada uma guilda). Para eles, a música era uma descontração boa, moral e social, e tomavam a arte rigorosamente a sério. Seu modo de ver era acadêmico, e deduziam as regras de composição a que estavam presos das canções dos *Minnesänger* de um período mais antigo.

Uma interpretação errônea da história levou os mestres-cantores a alegar terem como fundadores do seu movimento um grupo de 12 cantores-compositores que, segundo acreditavam, estiveram em atividade no reinado do imperador Oto (962-73), tendo cantado para o imperador e para o papa Leão VIII. Entretanto, os 12 “fundadores” eram um grupo de 12 *Minnesänger*, dentre os quais Walther von der Vogelweide, que nasceu provavelmente em 1170 e morreu em 1230; os poemas de von der Vogelweide sobreviveram, mas pouco de sua música chegou até nós, embora tenha sido muito grande a sua reputação entre os contemporâneos pela beleza de suas melodias bem como pela amplitude e profundidade da sua erudição. Sua reputação de saber baseava-se em parte no fato de que não ditava suas canções a um escriba, mas escrevia-as pessoalmente. Outro dos “fundadores” foi Wolfram von Eschenbach, que no *Tannhäuser* de Wagner é um desesperado e malsucedido apaixonado pela heroína Elisabeth; Wolfram, que foi rigorosamente contemporâneo de Walther von der Vogelweide, escreveu o poema épico original em que Wagner baseou o *Parsifal*. A propósito, o próprio *Tannhäuser* foi um personagem histórico e não fruto da imaginação de Wagner, e de fato concorreu com Eschenbach num torneio de canções em 1207, dando assim a Wagner uma grande cena para o segundo ato da

sua ópera. Um terceiro membro dos mestres-cantores “fundadores” foi Heinrich von Meissen, falecido em 1318 e que era apelidado *Frauenlob* (“admirador das mulheres”) porque insistia em dirigir suas canções tratando as destinatárias por *Frau* em vez de meramente *Weib* ou “mulher”. Os nove outros mestres-cantores foram também compositores da época dos *Minnesänger*, surgidos mais de 200 anos depois das datas que os mestres-cantores lhes atribuem.

Contra esse pano de fundo, os mestres-cantores aparecem como grupo típico, mas tardio, de cidadãos da classe média próspera adotando as idéias da aristocracia; estranho é o largo intervalo entre eles e os artistas que lhes serviram de modelo e inspiração. Na época em que a sua classe atingiu o nível de educação que lhes permitiu utilizar o lazer bem característico da vida artesanal, a música havia viajado grande distância na Igreja e nas cortes; as antigas tradições dos menestréis, porém, permaneciam vivas na obra de comediantes ambulantes, e os mestres-cantores recorreram a elas para conhecerem os modos artísticos dos originais. Contudo, por outro lado, os mestres-cantores eram simplesmente uma das confrarias de cantores com objetivos e princípios sobretudo religiosos que se difundiram na Europa do século XV — os *Laudesi* na Itália, os *Confrères* ou *Puys* na França, os *Consistori del quy Saber* na Espanha, e os *Dezidares* em Portugal. A diferença entre as irmandades alemãs e as demais era que os alemães se dedicavam a uma arte altamente requintada e escolástica, quando não extremamente antiquada. E elas persistiram muito além do tempo em que irmandades semelhantes já haviam morrido. O que as caracterizava era a sua alegada herança especial; enquanto os *Laudesi* aplicavam o princípio franciscano ou do Exército de Salvação de utilizar canções populares atraentes para fins religiosos, e ao fazê-lo exerciam influência na música futura, sobretudo na criação dos oratórios, os mestres-cantores recusavam arrancar as raízes plantadas no passado musical; suas canções eram monódicas, dispensando acompanhamento e rejeitando tudo o que não pudesse ser justificado por referência à arte rigorosa e extremamente formalista do século XIII. A romântica descrição de Wagner dos mestres-cantores de Nurembergue tende a subestimar o conservadorismo que com o tempo — pois de fato o movimento persistiu em muitos lugares até o século XVIII — falseou os produtos de músicos que conseguiram domesticar a música como uma arte com regras estritas e firme base acadêmica em todas as cidades importantes da Europa central, com inestimáveis resultados talvez para a futura música alemã. É fácil zombar de uma insistência pedante em normas acadêmicas, mas, muito embora possa sufocar a inspiração, o pedantismo jamais diminui a arte aceitando o que é demasiado fácil, amorfo e derivativo para ser realmente conseguido.

Apesar das lendas, o primeiro mestre-cantor notável foi Michael Beheim, soldado e cantor de Heidelberg, nascido em 1416 e falecido em

1474. Os serviços que Beheim prestou como mercenário a vários príncipes alemães, aos dinamarqueses e aos húngaros, abrangeram a maior parte da Europa central e são tradicionalmente admitidos como influentes na difusão dos ideais que os mestres-cantores fomentaram.

Muito embora devessem sua inspiração aos músicos profissionais e amadores, aristocráticos *Minnesänger* e músicos ambulantes, os mestres-cantores continuaram sendo associações locais – as normas variavam de cidade para cidade, de irmandade para irmandade – e embora fossem comunidades de amadores reunidos para um prazer que era também pelo menos prática religiosa, adotaram o sistema de guilda para fins de instrução e admissão dos candidatos às confrarias. Membro relacionado com um mestre de notório saber como os aprendizes David e Walther von Stolzing e o mestre Hans Sachs de Wagner: tornava-se aprendiz de música junto a um mestre que lhe ensinava as regras e mostrava como aplicá-las. O movimento começado em cidades ao longo do vale do Reno – o *Gesangmeisterschaft* de Mainz é o primeiro de que há registro – difundiu-se durante os séculos XIV e XV, e no século XVI atingiu as cidades da atual Tchecoslováquia, onde a população era predominantemente germânica; aparentemente não seduziu a população eslava com a qual os germânicos estavam misturados.

A música do século XIII havia sido por sua vez uma arte extremamente formal, e como toda arte que reprime a expressão dentro de regras extremamente rígidas, muito do seu vigor adveio das tensões entre a determinação do criador de exprimir-se e os regulamentos formais, limitações e inibições que ele aceitava. Essas tensões, contudo, não estão evidentes nas canções dos mestres-cantores, que consideravam a poesia e a música como apenas uma meticulosa observância de regras. Por serem sobretudo irmandades religiosas, como as demais irmandades de cantores em outros lugares na Europa daquela época, sua poesia era em geral didática, grande parte da qual versificando a Bíblia e não raro incluindo na estância de abertura a precisa referência ao livro, capítulo e versículo a que se referia a canção. Cada linha tinha de ser cantada num só fôlego, de modo que nenhum verso de mais de 13 sílabas era permitido; não havia restrição ao número de versos numa estância, desde que fossem vazados na forma adequada. Adam Puschmann, o último dos importantes mestres-cantores a exercer influência no generalizado movimento europeu – ele viveu de 1532 a 1600 e foi discípulo de Hans Sachs – escreveu em sua *Gründlichen Bericht des deutschen Meistergesangs* que uma estância de 100 linhas era demasiado longa.

Um futuro mestre-cantor entrava para a Escola de Mestres-Cantores local como *Schüler*; quando aprendia o *Tablatur*, o pequeno livro de regras com as cerimônias da irmandade local (pois cada associação possuía o seu próprio livro de regras, que continha regulamentos para conduta e princípios de composição e versificação por ela aceitos e destinados aos membros),

alçava-se à categoria de *Schulfreund*, tornando-se um *Sänger* quando soubesse perfeitamente quatro ou seis *Töne*; se escrevesse novas palavras, seguindo estritamente as regras e precedentes, para um *Ton* existente, era admitido como *Dichter*; se inventasse um *Ton*, tornava-se *Meister*. Depois, segundo o número de composições aceitáveis pelas quais fosse responsável — e isso incluía letra e música — a Associação de Nurembergue classificava-o primeiro como *Singermeister*, depois como *Singermeistermeister* e, por fim, se a sua criação se mostrasse constante, como *Singermeistermeistermeister*.

Entretanto, a terminologia dos mestres-cantores nem sempre era clara. Quando, na ópera de Wagner, Hans Sachs ouviu a canção de Walther que ia ganhar a competição e tornar-se *Preislied*, aceitou-a como se fosse oficialmente: *Es ist ein Meisterlied*, conforme declarou. Batizou a sua melodia, ou *Weise* como *Seligemorgentraumdeutweise*, ou “melodia da interpretação do sonho da manhã abençoada” — pois era costume dar nomes descritivos às criações dos membros. Esses títulos, porém, em geral eram dados aos *Ton*, que significavam o estilo de versificação e esquema rítmico (os dois juntos, evidentemente, regiam a forma melódica da canção) e não aos simples *Weise*. Mas às vezes *Ton* significa versificação e música juntas, e outras vezes *Ton* e *Weise* são empregados como sinônimos. Havia um grande número de *Töne*, muitos dos quais rigorosamente tirados das canções dos *Minnesingers*; em maioria tinham títulos tão garridos como o de Walther, conforme algum elemento da canção de que tratasse, como o “*Ton* da Filha do Orgulhoso Moleiro”. Os mais estimados e importantes eram os quatro “tons coroados” encontrados nas obras de quatro dos fundadores — Frauenlob, Mùgling, Regenbogen e Marker. Escrever novas obras para um *Ton* existente — isto é, esquema métrico e rítmico — era um modo de atingir a categoria de *Dichter*, mas havia apenas um limitado número de antigos tons a que era permissível dar novas palavras. Em Nurembergue havia apenas quatro possíveis para modernização, e em Colmar, onde os arquivos dos mestres-cantores sobrevivem desde os primeiros dias do movimento, sete antigos tons podiam servir a novas palavras. Em Donaueschingen 21 tons tradicionais foram mantidos para uso dos membros. Não obstante as normas restritivamente conservadoras regerem a versificação, esquema rítmico e forma melódica impostos aos mestres-cantores, nenhuma contribuição podia ser aceita como *Mastersong* se a sua melodia lembrasse de leve um *Meisterton* existente. Assim é que uma tentativa de originalidade a todo custo defrontava-se com um restritivo convencionalismo de formas, estilo e até mesmo de fraseado.

Canções satisfatórias na convenção só podiam ser criadas em estrita observância das regras contidas no *Tablatur*, pois, como declara Colmar, “A canção sempre ensina modéstia e disciplina; a canção é a origem das coisas boas”, e a modéstia e a disciplina surgem da cuidadosa observância das regras: isso, portanto, era a origem das “coisas boas”. Nenhuma canção

popular, o que significava em geral qualquer canção escrita em estilo moderno, podia por norma ser cantada nas escolas dos mestres-cantores, e nenhuma canção deles podia ser cantada fora da associação se fosse inédita. As obras dos mestres-cantores só chegaram ao público nas tocatas públicas que eles começaram a fazer no século XVI e das quais Hans Sachs foi prolífico autor. A originalidade talvez seja responsável por ocasionais ornamentos vocais que interrompiam as melodias das canções e pode ter sido um meio de compensar a ausência de qualquer acompanhamento instrumental. A validade de todas essas coisas, sua consonância com a tradição e o *Tablatur*, eram cuidadosamente verificadas quando uma canção era executada. O Beckmesser de Wagner, o Merker que anotava a giz os erros de Walther von Stolzing no quadro-negro, pode parecer-nos um grotesco paladino da tradição, mas todos os mestres-cantores só eram admitidos como tais passando por uma prova como aquela a que Walther se submeteu. Entretanto, seria mantido em rigoroso isolamento, e Beckmesser, caso viesse a Wagner adotar uma tirânica correção ao método dos mestres-cantores, teria adesão de três outros *Merker* que apontariam erros de versificação e rima tão energicamente quanto Beckmesser denunciou as inconveniências do estilo musical.

Paradoxalmente, parece que a força que mantém as confrarias de mestres-cantores ativas e influentes por muito tempo foi a sua insistência obstinada e ferrenha na tradição. Enquanto os *Laudesi*, que eram ainda mais estritamente religiosos que os mestres-cantores, tomavam tudo o que era novo e dele se utilizavam, recusando-se a depender dos precedentes, os mestres-cantores consideravam a música um ofício a ser aprendido, e prezavam-no como qualquer outra ocupação qualificada, acrescentando ao rigor de suas normas uma firme insistência na canção desacompanhada de instrumentos. A importância musical que os *Laudesi* possam ter tido decorria do consórcio entre os estilos secular e religioso que se consumou nos séculos XVII e XVIII. Assim, quando Charles Burney visitou Florença em 1770 e ouviu um conjunto de *Laudesi* cantando em procissão, foi informado de que a música por eles cantada era uma nova compilação recentemente feita para eles; era uma música indistinguível de qualquer outra, e os membros eram aqueles que queriam cantar em louvor a Deus; não haviam passado por rigoroso e talvez irrelevante preparo em prosódia e composição de acordo com os estilos de uma época anterior; nem se constituíram numa confraria esotérica.

Os *Laudesi* eram uma instituição pública e razoavelmente pouco exigente, ocupada sobretudo com propaganda. Sua disposição em adotar tudo o que fosse novidade tornou-os a princípio uma organização progressista, pois pretendiam associar religião com os novos estilos de música secular, mas acabaram sendo totalmente neutros como força musical, uma vez atingido o seu objetivo musical original. Ser um mestre-cantor significava

submeter-se a rigorosas provas, ter mostrado conhecimento especial e estritamente aplicado, e era ser mestre quando não de uma arte, pelo menos de um ofício altamente qualificado; dava autoridade e posição. Do ponto de vista musical, significava que, por toda a Europa central, havia muita gente da classe média, comerciantes razoavelmente abastados que encaravam a música não como um prazer fácil e displicente, mas como uma disciplina intelectual estrita e valiosa que oferecia as suas próprias recompensas a quem enfrentasse os seus rigores. Se essa classe média tomava esses prazeres com uma seriedade quase espantosa — pois a pomposa festança teutônica no final do terceiro ato de *Die Meistersinger* (*Os mestres-cantores*) de Wagner é uma interpretação errônea da sua atitude —, pelo menos alimentou gerações de amantes da música cuja atitude para com a música aceitava a realidade de que a arte é uma sólida disciplina intelectual e espiritual.