

7 MÚSICA PALACIANA RENASCENTISTA

As cortes renascentistas foram uma força poderosamente criativa em música. Se, em seus primórdios, tratava-se meramente de uma tentativa de macaquear as pompas da realeza, em meados do século XV e por muito tempo depois, os governantes que patrocinavam música foram homens de fino gosto e educação apurada que sabiam o que era bom e tendiam a admirar o que fosse moderno. Admitia-se em geral a doutrina de que uma compreensão de música era socialmente necessária e vantajosa do ponto de vista educacional, porque a música fazia parte do mundo do Homem Universal, ideal do Renascimento. Em 1528, em *Il Cortegiano*, Baldassare Castiglione definia o lugar da música na vida aristocrática; contudo, estava apenas dando as razões de algo que existia e era poderoso antes que seu livro fosse escrito:

Não fico satisfeito com o cortesão se ele não é também músico, e além de sua habilidade e compreensão no livro, é também destro em vários instrumentos. Pois, ponderando bem, não existe pronta cura e remédio de mentes fracas mais completos e valiosos do que a música. E principalmente nas cortes, onde (além do alívio dos aborrecimentos que a música proporciona a cada pessoa) muitas coisas são utilizadas para agradar às mulheres, cujos corações ternos e doces logo são penetrados pela melodia e alimentados de suavidade. Portanto, não admira que antigamente como hoje se mostrem inclinadas pelos músicos e tenham a música como o mais aprazível alimento do espírito.

A música naturalmente se prestava à ostentação. Assim como acrescentava pompa e esplendor às cerimônias da corte de um rei, a nobreza glorificava as suas vidas cercando-se de semelhante magnificência. Desde a utilização funcional da música como acréscimo da vida pomposa até a aceitação da arte como atividade necessária do homem civilizado foi um passo que levou muito tempo; no entusiasmo intelectual do Renascimento, a música adquiriu seu verdadeiro lugar como uma das realizações necessárias e mais louváveis do homem civilizado. A doutrina de Castiglione é apresentada vez por outra, paulatinamente descendo das fileiras da nobreza italiana até tornar-se trivial no ensino da classe média e, por volta de 1590, Lourenço de Shakespeare instrui a judia Jessica no valor espiritual e moral da música, admitindo como evidente que o heterogêneo público elisabetano aceitará o argumento, pressupondo que uma preciosa herdeira como Pórcia empregará o conjunto de violistas cuja música inspira a fala de Lourenço.

A inspiração musical de princípios do Renascimento foi a obra de John Dunstable, cujo feito decisivo foi o seu sucesso em afastar-se das convenções melódicas e rítmicas da *Ars Nova*, de modo que Martin le Franc, escrevendo um poema em louvor de Dufay e Binchois em 1437, 16 anos antes da morte de Dunstable, achou por bem explicar o feito do compositor inglês aos olhos dos seus sucessores:

*The English guise they wear with grace,
They follow Dunstable aright,
And thereby they have learned apace
To make their music gay and bright.*^{1*}

As carreiras dos compositores da época mostram o quanto cresceu o mundo da música. Tanto quanto sabemos, Léonin e Pérotin passaram suas vidas em Paris, trabalhando na Notre Dame e para ela. Só isso e mais os presumíveis registros de seu nascimento e morte sabemos ao certo; o mais são conjecturas. Nada sabemos de Leonel Power, exceto que em 1438 estava agregado à Catedral de Canterbury; mas as suas funções ali permanecem um mistério. Temos conhecimento de Richard Hygons através de sua ligação com a Catedral de Wells, à qual serviu de algum modo desde 1459, quando se tornou um dos seus vigários; em 1474 foi promovido a mestre dos coristas, e em 1507 passou a pagar um representante para ensinar os coristas; se veio a ser vigário ao tempo de sua ordenação, devia estar pela casa dos 70 anos quando o representante foi nomeado. Ao que sabemos, morreu em 1509. Os músicos da Idade Média viviam em quase completa obscuridade, embora nem Hygons nem Power fossem compositores sem importância. Os seus sucessores no fim da Idade Média foram pessoas de consequência mundial muito maior, pois os seus nomes aparecem em lugares bem diversos, como Mons, Florença, Antuérpia e Veneza; mas, sendo também instruídos, qualificados e viajados, tinham esferas de utilidade além de suas ocupações oficiais. [A geração de compositores surgida nos primeiros anos do século XV tinha carreiras muito mais dinâmicas e variadas que as de quaisquer de suas predecessoras, exceto a do palaciano Machaut.]

A vida de Arnold de Lantins, por exemplo, é um mistério até o momento em que surge nos registros da Capela Papal como cantor de 1431 a 1432; antes disso ele andara pela Itália e Países Baixos; parece ter estado em Veneza em 1428. Pierre de Fontaine, que deve ter sido menino de coro na Catedral de Rouen, foi músico palaciano na Burgúndia até 1420, quan-

musicorum et cantorum

¹ Traduzido em Gustave Reese. *Music in the Renaissance*.

* O modo inglês usam com graça, / Seguindo fielmente a Dunstable, / E por isso depressa aprenderam / A fazer sua música alegre e brilhante. (N. do T.)

do partiu para Florença, onde o coro papal estava instalado na época, com Nicolas Grenon. A vida de Grenon parece ter sido muito ativa. Ele aparece nos registros da Burgúndia em 1385, mas sucedeu a seu irmão Jean como cônego do Santo Sepulcro em Paris de 1399 a 1405, quando se tornou mestre do coro em Cambrai e, por acaso, professor de Dufay. Em 1425 viagou para a Itália, onde foi mestre dos meninos no coro papal até 1427. Voltou então para a Burgúndia e esteve a cargo da música na Catedral de Bruges em 1437, mas reaparece em Cambrai em 1440.

Dufay nasceu aproximadamente em 1400 e tudo indica que pertenceu ao coro da Catedral de Cambrai, para o qual entrou com nove anos de idade. O bispo de Cambrai foi importante delegado ao Concílio de Constança entre 1414 e 1418; foi assessorado por 34 clérigos de sua diocese e pelo menos por alguns dos músicos de sua catedral, entre eles o menino Dufay. Foi provavelmente ali que Dufay se encontrou com Carlo Malatesta, duque de Rimini, com quem parece ter passado alguns anos, pois um conjunto das suas composições escritas entre 1419 e 1426 comemora fatos ocorridos na corte de Malatesta e na história da família do duque. Em 1427 estava ele na Universidade de Bolonha, com licença de ausentar-se de Cambrai, aparentemente como estudante. Um ano mais tarde estava no coro papal, onde permaneceu até 1437, tempo em que manteve valiosas relações com o duque de Savóia, em cuja corte parece ter gozado as suas férias, acumulando ao mesmo tempo impressionante volume de benefícios e prebendas, que mantinha indiretamente, mas que lhe rendiam polpudas somas.

Ao que parece, a sua experiência no Concílio de Constança foi suficientemente ativa para garantir-lhe a nomeação como um dos delegados de Cambrai ao Concílio de Basileia em 1438, mas ele passou apenas um ano na longa série de encontros que ampliou o poder do papa sobre a Igreja numa tentativa de acabar com a heresia e desafeição na Europa. De 1440 até a sua morte 37 anos depois, a política eclesiástica e a música parece não se terem misturado em sua vida; sua casa deve ter sido em Cambrai, mas o marquês de Ferrara encomendou-lhe obras e pagou bem por elas; também recebeu do Capítulo de sua catedral por novas obras — compositores anteriores em qualquer instituição eclesiástica escreviam música como rotina — foi incumbido de supervisionar as cópias de música, de modo que vem de textos autênticos o que sabemos sobre elas, e teve a seu cargo o coro de meninos. Sua experiência fez com que fosse enviado numa missão ao duque da Burgúndia. No final de sua vida recebeu novas recompensas vultosas pela música com que enriqueceu os serviços da catedral, e a sua reputação musical à época de sua morte era internacional num sentido inaplicável a qualquer de seus predecessores. Ao mesmo tempo, o grau de bacharel em leis que lhe foi conferido parece ter sido não um tributo à sua música, mas reconhecimento do seu notório saber como diplomata.

Se a vida do seu contemporâneo, Gilles Binchois, parece um pouco monótona em relação a tanto movimento na Europa, pelo menos foi mais ativa que a dos primeiros compositores cuja música lembramos. Binchois foi instruído no coro em Mons, passou certo tempo em Paris e depois trabalhou por mais de 35 anos na corte da Burgúndia.

Ockeghem, da geração seguinte, nasceu cerca de 1420. Foi instruído no Coro da Catedral de Antuérpia, serviu ao duque de Bourbon por dois anos, de 1446 a 1448, e em princípios de 1450 entrou para o serviço de Carlos VII da França, à morte de quem ele encimava a lista dos músicos do rei; permaneceu na corte francesa pelo resto da vida, foi nomeado tesoureiro da Abadia de São Martinho, em Tours — cargo importante e compensador que lhe deu satisfatório meio de vida independentemente do seu salário oficial — e em 1469 foi enviado em missão diplomática à Espanha. Obrecht, nascido em 1453, estudou na Universidade de Louvain, foi ordenado padre e tornou-se mestre dos meninos em Cambrai, sendo, porém, demitido um ano e pouco depois, em 1485, por descuidar do bem-estar dos meninos. Foi sucentor da Igreja de Saint-Donatien em Bruges, mas achou tempo para passar seis meses na corte d'Este em Ferrara e passou o restante de sua vida entre Antuérpia e Bruges.

Josquin des Prés, nascido por volta de 1451, também foi homem viajado, embora não tão influente como Dufay. Foi corista sob a direção de Ockeghem em São Quentin e membro do coro papal de 1486 a 1494 — embora pareça ter passado algum tempo na Itália na corte dos Sforza em Milão cerca de 14 anos antes de assumir o serviço em Roma — e parece ter-se mudado de Milão para Ferrara. Depois de certo tempo em Roma, foi dirigente do coro em Cambrai, e depois seguiu para a corte de Luís XII de França. Em 1501, excursionou pelos Países Baixos recrutando meninos coristas para Paris e retornou à Itália em 1503. Parece ter passado algum tempo na Holanda, em São Quentin, mas por volta de 1516 veio a ser cônego da igreja colegiada de Condé, embora continuasse a sua relação com a corte francesa, pois Carlos V pagou-lhe por algumas canções em 1520; cerca de um ano antes de sua morte.

Todavia, nem mesmo Dufay teve uma vida tão variegada como Heinrich Isaac, que surge na história como um músico na corte de Lourenço de Médicis logo após a ascensão deste último em 1469; sucedeu ao grande Antonio Squarcialupi como organista da corte em 1475, e veio a ser mestre de música dos filhos de Lourenço. Ao mesmo tempo manteve postos eclesiásticos: em San Giovanni, Santa Maria del Fiore e Igreja da Anunciação, postos em que devia produzir música para os serviços além dos seus deveres palacianos — e musicou o drama religioso do seu patrão *San Giovanni* e *San Paolo* assim como as cantigas de carnaval de Lourenço. Durante o seu trabalho em Florença, porém, achou tempo para aparecer na

compositor da corte imperial agente - secreto

corte de Ferrara e passar algum tempo em Innsbruck a serviço do arquiduque Sigismundo do Tirol.

A vida de Isaac em Florença foi interrompida pelo aparecimento de Savonarola e o curto período de repressão puritana inaugurado pela revolução de Savonarola depois da queda de Piero II de Médicis em 1494. O fato de que o imperador Maximiliano estivesse na Itália, em Pisa, preparando sua sede de Leghorn, e o fato de que Isaac houvesse enviado algumas músicas a ele cinco anos antes pelo embaixador imperial em Milão, suavizou o caminho do compositor para um novo posto. Na época, Maximiliano estava ocupado com a reorganização da sua *Kapelle* que estava sendo por ele mudada de Augsburgo para Viena. Ele tinha uma dinâmica *Kapelle* que viajava com ele, e os serviços de um compositor que granjeara grande reputação na Itália não podiam ser recusados, de modo que Isaac foi recrutado e enviado a Viena. Sua nomeação como compositor da corte imperial veio em 1497, proporcionando-lhe um salário de 150 florins renanos anuais e assegurando à sua viúva uma pensão de 50 florins.

Jan Charilly
P.

As obrigações de Isaac para com Maximiliano não eram executivas; nem era *Kapellmeister* nem organista da corte, mas pura e simplesmente compositor, de modo que tudo o que devia fazer era produzir novas composições para a *Kapelle* toda vez que ela assim o quisesse. Portanto, ele não era obrigado a viver na corte nem impedido de ganhar dinheiro em outra parte. Viveu em Torgau e em Augsburgo, mas parece ter feito de Innsbruck a sua base, até que, com a queda e execução de Savonarola, voltou a Florença em 1502. A sua maior obra, o *Choralis Constantinus*, uma seqüência em quatro partes de todas as missas do calendário anual eclesiástico, parece dever o seu título aos serviços de Isaac ao imperador em Constança — quartel-general de Maximiliano para o seu ataque a Veneza — em 1508, pois até a reconquista do poder pelos Médicis em Florença em 1512 os seus vínculos com a cidade foram muito frouxos. Foi-lhe oferecido um cargo na corte em Ferrara — cumulativamente com os seus serviços ao imperador — com um salário de 120 ducados ao ano, mas parece ter declinado do oferecimento até depois da morte do seu provável patrão, o duque Ercole I. Isso sugere que a sua presença na Itália não se devia simplesmente à sua preferência de viver lá, mas ao seu relacionamento com Maximiliano como diplomata ou agente secreto. Em 1515, quando pediu permissão para viver permanentemente na Itália, Maximiliano deferiu a solicitação alegando que Isaac era mais útil na Itália do que realmente na corte, e permitiu a continuação do salário com uma dedução de apenas 30 ducados, pois os seus serviços, não especificados no documento, garantem o pagamento.

O restante da vida de Isaac passou-se em Florença, numa combinação de música e diplomacia, em condições aparentemente muitíssimo cómodas. Seu antigo discípulo Giovanni de Médicis veio a ser o papa Leão X em 1513. Era músico dedicado, e assim a distância desfrutou a proteção papal

e o seu estímulo. Ele tinha o seu salário imperial e recuperou o cargo e os proventos florentinos.

O padrão de música estabelecido pelos reis e pela sua nobreza, e o tipo de regulamentos pelos quais era controlado, pode servir também para indicar o esquema do que, durante os dois séculos entre 1350 e 1550, veio a ser a prática normal européia. Na França, os duques de Anjou, Bar, Berry, Beaune, Bretanha e Orleães, entre outros, foram dinâmicos mantenedores de música, possuindo para isso notáveis instituições próprias. Gilles de Rais, soldado, cortesão e político executado em 1440 por perversão sexual e homicídio, mantinha entre 15 e 20 cantores em sua casa. Duas das capelas destacam-se tanto pela ótima qualidade como pela variedade de sua música e influência no estilo musical: a primeira é a da Burgúndia, entre 1360 e 1477; a segunda é a *Kapelle* da corte imperial, tal como foi reorganizada pelo imperador Maximiliano em Viena depois de 1488.

A música burgúndia — assunto que autoridades como Gustave Reese se empenham em definir extensamente e com exemplar perfeição — revelou o estilo que se vinha desenvolvendo na França desde os dias revolucionários dos compositores da Abadia de São Marcial, de Léonin e Pérotin e que, desde a Guerra dos Cem Anos, tornara-se o mais praticado no Nordeste do país e além de suas fronteiras, nos Países Baixos. Ali, os grandes coros e as eficientes escolas corais possibilitaram um estilo de polifonia que veio a ser objeto de todo um conjunto e não de um grupo solista de especialistas. Os grandes coros de Antuérpia, Arras, Mons, Ghent, Lille, Liège, Bruges e Ypres, deram grandes músicos de carreira, homens que diferiam de seus predecessores por atuarem exclusivamente como músicos. Eles e suas obras expandiram-se para além de sua terra natal por haver trabalho insuficiente em sua terra e por serem especialistas num novo estilo que outros países, sobretudo a Itália, não dominavam. Por sua vez, foram influenciados por sua educação na cosmopolita Holanda. [A prolongada presença inglesa no Norte da França trouxera o estilo de Dunstable; da parte leste da Holanda veio um estilo melancolicamente intenso e emocional, e os governantes burgúndios amantes da música foram os catalisadores que deram unidade a esses diversos elementos, proporcionando à música do Norte atrativos de uma técnica mais emocionante e elaborada como também uma gama ainda mais ampla de expressão afetiva.]

Burgúndia significou muitas coisas diferentes em diferentes épocas. O Ducado da Burgúndia original era mais ou menos o Franco-Condado, e durante a Idade Média veio a incluir Lyonnais, Delfinado, Savóia e Provença, e cresceu ainda mais através dos casamentos dinásticos antes que a linhagem original de duques desaparecesse no século XIV e o Ducado revertesse ao trono francês. O rei João II deu-o, com direitos hereditários, a seu filho Filipe, o Destemido, em 1363. O casamento de Filipe com Margaret, herdeira da Flandres, de Artois e Brabante, aumentou-o consideravelmente.

Es são os *baixos* (cf. Philipot (cantante) + Chaylley (HMDMA))

valet de chambre

O filho e o neto de Filipe, João Sem Medo e Carlos, o Bom, que lhe sucederam em 1404 e 1419, mediante calculados casamentos, guerra e compra, anexaram a seus territórios o restante da Bélgica, Zelândia, Frieslandia e Norte da Holanda, além de outras possessões mantidas em feudo com a França. Politicamente, a Burgúndia Maior no século XV era uma espécie anômala de ducado, parte dela mantida pelo rei francês, que era o senhor feudal do duque, e o restante livre de vínculos feudais.

A política burgúndia transformou-se num esforço para obter completa emancipação da suserania francesa e fundar um Estado independente com domínio sobre todo o curso navegável do Reno, da Suíça ao mar do Norte, controlando as rotas comerciais de norte a sul num empreendimento altamente lucrativo. A virada da aliança da Burgúndia com a Inglaterra durante o reinado de Henrique V e a primeira metade do reinado de Henrique VI, até a coroação do delfim como Carlos VII — lance político pelo qual Joana d'Arc reacendeu o entusiasmo francês pela causa do país — e depois com a França até que os ingleses fossem expulsos, foi causada pela busca de um objetivo que exigia que os interesses burgúndios pudessem ser mais bem atendidos aliando-se com o lado vencedor.

As bases da música burgúndia — estilo ou síntese dos vários estilos gerados nos domínios burgúndios ou em terras com as quais os músicos burgúndios entraram em contato, mais que uma “escola” nacional — foram lançadas no reinado de Filipe, o Destemido; explorou as tradições musicais das cidades holandesas das quais extraiu muitos dos seus melhores músicos, cantores e compositores. Filipe, como seu filho e neto, era também músico, e, como filho do rei de França, era natural que recrutasse o pessoal do escalão superior de sua capela entre os músicos parisienses e o ocupasse sobretudo com música parisiense. João Sem Medo, aparentemente impressionado pelas dimensões e realizações dos músicos de Henrique V, quando o rei inglês e o duque burgúndio estiveram ocupados nas negociações que levaram ao Tratado de Troies, fundou um coro e conjunto de instrumentos de equivalente tamanho, de modo que, no reinado de Carlos, o Bom, a Burgúndia se tornou o centro de onde a polifonia de novo estilo se irradiou para toda a Europa. A partir dos primeiros 15 a 26 músicos, a capela aumentou, vindo da Holanda os acréscimos posteriores; o grupo aumentou ainda mais com os menestres do duque — um corpo cosmopolita de trompetistas, violistas, harpistas, alaudistas e organistas. Desde o início os burgúndios empregaram ou patrocinaram compositores importantes e deram apoio a quem estivesse em condições de inovar. Entre os músicos de Filipe, o Destemido, estava Pierre de Fontaine, um compositor de atraentes canções. Jean Tapissier, cuja música religiosa sobreviveu através de cópias em Bolonha e na Biblioteca bodleiana, era valet de chambre de João Sem Medo, título que indica ser ele empregado não apenas como músico mas em cargo necessário oficial e não musical de modo que os regis-

tros pudessem explicar os seus ganhos. Tinham o mesmo título o pintor Jan van Eyck e o escultor Claus Sluter, assim como os compositores Jacques Vide e Haym van Gyseghem durante o reinado de Carlos, o Bom.

Os gostos não mudaram, embora evoluíssem, à medida que os duques burgúndios se sucediam. João Sem Medo empregou os compositores Guillaume Ruby e Richard de Belleagues entre os seus músicos. Recebeu o famosíssimo Nicolás Grenon de seu tio, o duque de Berry, em 1412. Carlos, o Bom, manteve todos três a seu serviço, e patrocinou, empregando por certo tempo Dufay, e manteve Gilles Binchois na corte burgúndia por mais de 30 anos. Robert Morton, compositor inglês, passou a maior parte de sua vida no serviço burgúndio, e Carlos, o Destemido, filho de Carlos, que governou de 1467 a 1477, aprendeu a tocar harpa aos sete anos, e mais tarde cantava e compunha canções, manteve os músicos do pai e juntou a eles Antoine Busnois, outro compositor de reputação européia.

Em 1477, Margaret, filha de Carlos, o Destemido, casou-se com o arquiduque austríaco Maximiliano, que na ocasião tinha 18 anos e jamais se refez da impressão causada pela ostentosa cultura da corte do seu sogro. Como sua sucessão ao trono imperial o aproximou mais de Maximiliano, começou a constituir uma capela semelhante, sobretudo de músicos holandeses; essa tarefa ocupou-o de 1486 a 1496; nesse ínterim, em 1488, foi declarado rei dos romanos e passou por uma espécie de período experimental antes da eleição imperial; foi declarado imperador eleito em 1493 e coroado imperador do Sacro Império Romano em 1496. Já havia fundado o seu estabelecimento musical palaciano em 1490, amalgamando os músicos da casa de seu pai e músicos palacianos com sua própria *Kapelle*, de modo que o conjunto de músicos austríacos, alemães, eslavos e burgúndios de seu pai, um grupo não muito notável, tornou-se parte de um grande estabelecimento no qual a influência burgúndia predominava totalmente. As residências imperiais eram em Praga, Augsburgo, Linz e Viena, e em cada uma dessas cidades existia a *Kapelle* imperial. Frederico III, pai de Maximiliano, já havia iniciado a reorganização administrativa na base do que Maximiliano aumentou o poder e influência imperiais. Em 1469, Frederico havia separado Viena da diocese de Passau, criando os bispados em Viena e na fortaleza Wiener Neustadt, no Sudeste, onde ficava o seu palácio de verão. O robustecimento por parté dele da posição de Viena era o início da ascensão e glória de uma cidade que o papa da época, Pio II, pouco antes definira como um deserto cultural.

A vida de Maximiliano como imperador transcorreu num incessante vaivém pelos seus domínios; Colônia e Mechlin no Noroeste, Praga, Innsbruck, Linz, Augsburgo, Viena e Wiener-Neustadt eram as cidades em que a necessidade política exigia o estabelecimento da corte regularmente, e a guerra levou-o à Itália. Em Innsbruck, Praga e Viena ele manteve *Kapellen* permanentes, e levava consigo um pequeno conjunto de executantes e

cantores que o acompanhavam em todas as suas viagens; eles tocavam não só música religiosa, mas também música *Tafel* e camerística quando ele desejava; o conjunto consistia em 12 cantores de diferentes vozes, um "Praeceptor" para ensinar canto e gramática aos meninos, e um grupo de instrumentistas.

Foi em Viena que as suas ambições abriram as asas mais amplamente. Em 1590, com Georg von Slatkonja — que numa estranha combinação de funções era ao mesmo tempo bispo de Viena e mestre do coro da Catedral de Santo Estêvão — tinha ele cerca de 50 cantores, inclusive 20 *Sängerknaben* e 29 meninos estagiários.

Paul Hofhaimer, o maior organista da época, que estivera a serviço do arquiduque Sigismundo do Tirol e recusara a oferta de um cargo na corte boêmia, parece ter estado a serviço de Maximiliano, que permaneceu em Innsbruck de 1450 até a morte de Maximiliano em 1519. Isaac entrou para a Igreja oficial em 1496. Ludwig Senfl foi aparentemente criado na corte imperial e escolhido para suceder a Isaac como compositor da corte. A presença de músicos tão famosos basta por si só para mostrar a importância que Maximiliano atribuía à música, mas a famosa série de gravuras, para as quais ele mesmo escreveu os títulos, conhecida como *Triumph-zug de Maximiliano* (ou "procissão triunfal") mostra todo o conjunto dos seus músicos, apesar da distância entre os estabelecimentos que ele mantinha.

As gravuras de Hans Burgmair e numerosos outros artistas, inclusive talvez Albrecht Dürer, mostram os membros da *Kapelle* do imperador em procissão, viajando em carretas nas quais tocam e cantam, seguindo um cavaleiro com um *Waldhorn* e um séquito montado de três flautistas e cinco tamboristas. A primeira carroça leva três alaudistas e três tocadores de viola de gamba. A segunda leva um trombonista, dois oboístas e dois tocadores de *crumhorn*; seguindo-os vem Hofhaimer tocando um órgão portátil. Um conjunto misto, que o título de Maximiliano descreve como *Musica süess Meledey*, segue no carro seguinte; os seus integrantes são um violista, um harpista, um rabequista, um alaudista, um *quintern*, um gaiteiro e tamborinista e dois *Rauschpfeifen* (a combinação parece estranha, e talvez soasse também exoticamente, e mostra, mais claramente que qualquer explicação verbal, os conjuntos tonais mistos que agradavam aos ouvidos renascentistas). A carroça final é chamada *Hofkapelle*; um imenso livro de coro numa estante exhibe seis meninos coristas, atrás dos quais se postam sete homens, tendo à esquerda um trombonista e um cornetista, e atrás do carro o bispo regente do coro, Georg von Slatkonja.

Os músicos palacianos, assim como os seus patrões, viajavam. Os duques da Burgúndia consideravam Dijon como sua capital, mas estavam quase sempre em viagem por seus domínios ou em guerras, tal como Maximiliano, que levava os músicos em suas viagens regulares e também em campanhas através da Suíça e da Itália. Com isso, à medida que se faziam

visitas a outras cortes ou cidades onde florescia música religiosa ou municipal, era um poderoso meio de acelerar a difusão de novas obras e a internacionalização de novo estilo. Ajuda a explicar, como o faz a internacionalização do coro papal, a dominação dos compositores do Norte — o que os manuais chamam de música “flamenga” ou “burgúndia” — na Itália. O coro papal, a catedral e a corte dos Sforzas em Milão, a corte dos d’Estes em Ferrara, a corte dos Gonzagas em Mântua, a catedral e cidade de Veneza e Munique bávara, todos se transformaram em centros do novo estilo. Mesmo onde eram empregados poucos nortistas, como em Mântua, os livros corais em inícios do século XVI, quando Francesco Gonzaga começou a reformar a música religiosa palaciana, contém grande número de obras de compositores do Norte.

Era natural desde a época de Dufay que a aceitação na Itália fosse um sinal de grande distinção para o compositor. Já em fins do século XVIII, quando a música italiana dominava a Europa tão poderosamente quanto a música burgúndia dominara 200 anos antes, um profundo conhecimento da Itália e dos estilos italianos, obtido mediante a permanência no país, era um sinal indispensável de qualidade, de modo que, mesmo quando as autoridades italianas ansiavam por achar músicos preparados no Norte, a aprovação italiana era o melhor testemunho que um compositor podia ter para ir em busca de um satisfatório cargo palaciano ou eclesiástico.

O resultado foi a influente presença em Milão, Ferrara, Florença, Nápoles e Veneza de músicos provenientes do Norte. Milão havia sido um histórico centro musical desde santo Ambrósio, que lá estabeleceu e organizou o canto cristão na segunda metade do século IV, e reputada por ter tido a sua *Schola Cantorum* já antes do ano 400. Antes da afluência de músicos do Norte, a catedral da cidade de Milão era servida por regentes corais organistas, famosos por toda a Itália, mas em 1460, quando empregava não menos de quatro cantores, qualquer músico francês ou flamengo podia pertencer ao coro e ele começou a expandir-se.

Entretanto, foi depois da conquista do ducado por Francesco Sforza em 1450, e no reinado de segundo duque Sforza, Galeazzo Maria, que a música se difundiu na cidade. Galeazzo Maria fundou a sua própria *capella* em 1470; dos seus 40 músicos, 18 eram mantidos para música de câmara, e os demais 22 para os ofícios religiosos; como *maestro di capella* designou Gaspard van Weerbecke, natural de Oudenarde e discípulo de Ockeghem. Weerbecke surgira das fileiras dos músicos citadinos; no ano anterior à sua nomeação para a corte, ele aparece nos registros milaneses em 1469 como “Vigilante da Guarda da Cidade”. Em 1472 e de novo em 1474 é definido como *maestro di cappella* na catedral, mas parece não ter tido relação íntima com a música da capela ducal que estava sob a direção do italiano Abbate Guinati; Galeazzo Maria pode ter tido uma atitude tradicional para com a música religiosa. Josquin des Prés, Compère e Jacques

Godebrie visitaram e trabalharam na corte Sforza, enquanto o cardeal Ascânio, irmão de Galeazzo Maria, se empenhou em elevar a música da catedral a um padrão comparável ao da corte.

Ludovico Sforza, a quem se apelidou *Il Moro*, herdou o excelente estabelecimento que havia sido criado, instituiu uma cátedra de música na universidade, instalando nela Franchino Gafori, que estivera relacionado com a catedral desde 1484 e um dos músicos da primeira geração de italianos a assimilar inteiramente o novo estilo musical. O seu próprio prestígio como um dos mais eminentes eruditos da época deu vulto ao novo professorado, e isso continuou depois que os Sforzas perderam o seu ducado em 1499 pelas forças combinadas de Veneza e Espanha na série de pequenas e médias guerras que, entre outras transformações, ensejaram a existência dos Estados papalinos como realidade política após terem sido por muito tempo uma instituição teológica. A posição da catedral com tudo o que devia aos Sforzas foi mantida por todo o século XVI, conservada pelo trabalho de uma sucessão de bons compositores, alguns italianos e outros flamengos.

A música florentina pode não ter uma história registrada tão antiga quanto a de Milão, mas, desde a Idade Média, Florença foi o centro mais ativo. Dante, o mais célebre de todos os florentinos, constantemente mostra em seus escritos um conhecimento de música de entusiasta instruído, não só das formas em curso no seu tempo como também das premissas técnicas em que elas se baseavam. As bibliotecas da cidade conservam os tratados medievais: o *Laudario* florentino mostra que a música religiosa popular era aceita desde os primeiros dias; o *Antiphonario Medicium* do século XIII é um livro de coro que contém exemplos de todas as variedades das primeiras polifonias religiosas, inclusive obras de compositores da Notre Dame. Por sua vez, os compositores florentinos de fato já escreviam nos primitivos estilos polifônicos no século XIII.

Ao mesmo tempo, a música secular, relacionada com cerimônias cívicas e o carnaval anual, era talvez mais conscientemente cultivada em Florença do que em qualquer cidade européia da época; pelo menos as suas funções e evoluções foram mais conscientemente registradas. Como cidade reputada pelo seu comércio, estava em contato com todos os fatos europeus, e rapidamente se tornou o centro italiano do polido estilo da *Ars Nova*, onde compositores, tanto naturais da cidade como os que vinham lá se instalar para tirar vantagem de sua riqueza e atmosfera, desenvolveram as formas seculares, melódica e metricamente regulares da *ballata*, da *canzone* e do *rondello* mais do que quaisquer dos estilos especificamente religiosos. As obras coletadas no *Codex Squarcialupi* mostram o interesse fora do comum da cidade pela música secular, e os compositores que lá trabalhavam nos séculos XV e XVI pouco fizeram para enriquecer o seu acervo de obras religiosas. Antonio Squarcialupi, que primeiro possuiu

o *Codex*, era filho de uma açougueiro que, em 1467, se tornou organista da Igreja de Santa Maria. Sua influência estendeu-se para muito além de Florença: Ludovico Sforza pediu a opinião dele sobre um alaudista alemão antes de lhe oferecer um posto na corte, e Squarcialupi correspondia-se regularmente com Dufay. O seu códex conserva, entre muita música antiga vital para a compreensão do primitivo estilo secular, a obra do organista cego Francesco Landini, que morreu em 1397 aos 72 anos e que, de modo bastante significativo, sobrevive como compositor de obras vocais seculares. A ligação de Dufay com Florença, onde parece não ter passado muito tempo, foi bastante forte para fazer com que escrevesse o moteto *Nuper rosarum flores* para a consagração da Igreja de Santa Maria del Fiore em 1436. Pode ser significativo que a obra especial encomendada para essa grande ocasião viesse de um mestre internacional e não de um músico local, cujas preocupações na época eram sempre com música secular.

Florença, talvez mais eloqüentemente que qualquer outra cidade da época, mostra a transformada atmosfera em que entraram os músicos do Norte quando se expandiram pela Itália. Fora de Florença, Isaac ocupava-se sobretudo de música religiosa; como empregado dos Médicis ele ensinava música, tocava órgão na igreja e compunha muito mais música secular que religiosa. Por exemplo, compôs música para as cantigas de carnaval de Lourenço de Médicis, distribuindo-as em três ou quatro partes, e aparentemente compo música instrumental para festividades palacianas e cívicas, assim como para o próprio carnaval. Na maioria das cidades italianas, a música era cultivada como uma arte aprazível e valiosa, enquanto, por todo o Norte da Europa, continuava como utilidade cerimonial, mas Florença era a mais dinâmica produtora de todos os estilos usados fora da Igreja. Duas coisas talvez levassem a esse resultado; a Itália estava mais perto do centro conservador de vida religiosa, em íntimo contato com as tradições conservadoras. Quanto mais perto se estivesse de Roma, mais poderosas eram as obrigações disciplinares que o papado exigia, pois a eficácia da lei dependia em grande parte das comunicações. Além do mais, o antigo sentimento de comunidade cívica, que recuava aos grandes dias do Império Romano, robustecia a importância da música cidadina. A importância em que uma família como os Médicis — que eram também cantores e instrumentistas amadores — era criada aceitava a importância da cerimônia cívica e a sua música, o significado especial do carnaval florentino e a conveniência de uma tradição musical conservadora na liturgia; e os Médicis foram o padrão da nobreza italiana da época. O que herdavam desenvolviam, e não admira que outros governantes na Itália seguissem o seu exemplo e sofressem tanto a mesma influência sem, na maioria das vezes, nada comparável à riqueza dos Médicis.

Não surpreende nem invalida a importância que se deve atribuir ao gosto dos italianos renascentistas pela música fora da Igreja o fato de que

quase toda a música secular de Isaac bem como quase toda a música florentina de carnaval não tenham sobrevivido, ao passo que a música religiosa dele e de outros de modo algum tão notáveis seja hoje acessível. A Igreja, quisesse ou não criar um repertório de obras para uso continuado, tinha instalações para conservar os manuscritos e gostos para escolher os manuscritos que cumpria conservar. O que se escrevia para a Igreja e o que, portanto, a Igreja havia comprado não era propriedade individual para se desfazer ao acaso; era guardado, mesmo que não a quisesse. A música secular era escrita apenas para determinada ocasião, em geral no estilo mais em moda, e depois esquecido. Era propriedade dos Sforzas, dos Gonzagas, dos Médicis, dos d'Estes, pessoas cuja riqueza existia para ser dissipada como ostentação e manter uma reputação de magnificência. Assim, o que se escrevia para uso secular era apreciado e depois descartado, e o que nos vem do carnaval de Florença e sua música na época de Heinrich Isaac e Lourenço, o Magnífico, chega-nos dos relatos tais como os que o arquiteto Antonio di San Gallo escrevia em seu diário:

O cortejo de carnaval começava depois do jantar e continuava às vezes até 3 ou 4h da tarde. Nele tomava parte um grupo de mais de 300 cavaleiros mascarados, vestidos em custosos trajes. Outros tantos seguiam a pé, levando tochas acesas, o que tornava a noite mais clara que o dia e encantava todos os espectadores. Desse modo passavam através da cidade, cantando harmoniosamente em quatro, oito ou 12 vozes ou mesmo 15 vozes, acompanhados de todos os tipos de instrumentos, e suas cantigas, *ballate*, madrigais e *barzelette* ilustravam os assuntos representados pelos grupos de pompa.²

As demais cortes italianas eram também entusiastas no seu apoio da música secular. A Capela d'Este em Ferrara, que contava 25 integrantes ao tempo do duque Hércules, e que por algum tempo teve a seu serviço Josquin des Prés, e que aumentou para 35 com o seu neto Alfonso II em fins do século XV, era o maior estabelecimento musical no Norte da Itália. Como a Capela de Florença, dedicava tempo e trabalho à sua música religiosa, mas empregava seus músicos para escrever obras seculares. A Capela de Mântua, onde Monteverdi serviu por muitos anos, tornou-se mais importante que a própria Florença como centro das primeiras óperas, mas pouco acrescentou ao patrimônio da música religiosa.

Chegamos assim a compreender a influência da Itália sobre os músicos estrangeiros que lá trabalhavam. Se a obra deles se tornou mais lírica, mais francamente melodiosa, mais leve em estilo e textura, ao mesmo tempo mantendo o seu domínio técnico e robustez, observamos que trabalha-

² Citado em *The Golden Age of Italian Music*, de Grace O'Brien. Jarrolds, Londres.

vam em condições em que tal liberdade lírica e leveza era estimulada como também esperada da parte deles. Enquanto grande parte da música secular de inícios e meados do Renascimento é questão de registro verbal e discussão, havendo poucas partituras hoje disponíveis para execução ou estudo, o fato era que os burgúndios e flamengos — seja qual for o nome genérico que lhes apliquemos — obtinham a sua revolução técnica numa cultura musical que evoluía em sentidos bem diferentes daquela em que haviam sido criados, e que a maior parte deles gozava do estímulo da nova atmosfera. A música dependia não dos ritmos em prosa da missa e da Bíblia, mas de formas regulares em verso, de equilíbrio de linhas e estrofes; apresentava uma nova espécie de liberdade expressiva e novo tipo de disciplina técnica.

As conseqüências podem ser percebidas na evolução da música para a missa. As seqüências do comum vêm da ópera de Machaut, mas são normais até o século XV. A dominância do cantochão exigia que a fundação delas fosse um canto tradicional aceito no teor; daí o título das missas como, por exemplo, o *Iste Confessor*, *Assumpta est Maria* e *Ecce Sacerdos Magnus* de Palestrina, que difundia suas texturas polifônicas pelo canto com os quais esses textos latinos, como antífonas ou motetos, estavam associados. No século XV as melodias de cantochão tornaram-se “parodiadas”, isto é, convertidas em música mensural, regularmente rítmica. Já na Bula de 1323, o papa João XXII protestava contra a intromissão de música secular na música de liturgia, mas a técnica de parodiar uma melodia de cantochão começava a obliterar as diferenças entre a música tradicional da Igreja e as canções que os músicos criavam fora dela. Não demorou muito e a técnica de parodiar começava a perverter os antigos modos de cantochão em tonalidades modernas. Além disso, a concentração na música secular e o atrativo do ritmo e tonalidade regulares não só acrescentavam simplicidade melódica e senso rítmico de direção ao cantochão; modernizavam-no no sentido de que lhe davam as qualidades mais admiradas na música do mundo fora da Igreja.

Daí ao uso de canções populares como a base das composições litúrgicas foi apenas um passo. A técnica de tomar uma simples canção como teor e tecer uma textura polifônica em torno dela era proibida pela Igreja, mas uma técnica que dependia enormemente de pontos de imitação entre as vozes era um bom disfarce do caráter profano mesmo se a melodia mundana original não fosse suficientemente desmembrada pelo tratamento para perder o seu caráter condenável. Por si mesma parece pouco provável que a canção *L'Homme armé* tivesse sobrevivido para nós com mais vitalidade que talvez uma centena de canções populares do Renascimento. Trata-se de uma melodia airosa, talvez uma canção popular, com bastante variedade rítmica para ficar na memória; mas tornou-se a base de certa missa de quase todo compositor da época, de Dufay além de Palestrina até Carissimi, bem como de vasto número de seqüências de compositores cujos

nomes se perderam. A melodia talvez atraia tratamento polifônico por sua contínua insistência em caídas de uma quinta na melodia. Evidentemente, *L'Homme armé* não foi a única melodia utilizada desse modo; outra melodia popular foi aquela *Si la Face ay Pale* do misterioso Walter Frye, e na Inglaterra, onde canções populares raramente eram utilizadas como tema de uma missa, John Taverner escreveu uma bela seqüência da liturgia utilizando como base a canção de amor *Westron Wynde*.

Se isso era até certo ponto uma secularização da música religiosa — e provavelmente o compositor, e quem tivesse ouvidos apurados, se deliciassem em reconhecer melodias proibidas e até escandalosas quando o tratamento delas era tão elaborado que os menos atentos não o notassem — era também uma santificação da música secular. É a consequência, mais do que de qualquer outra coisa, da ambiciosa atitude dos mecenas italianos, cantores e compositores de trabalharem fora da Igreja.

A Alemanha foi o último país a sentir o pleno efeito da revolução do Norte. Entretanto, o emprego pelo imperador Maximiliano de músicos flamengos e holandeses em seus estabelecimentos em Augsburgo, Graz, Viena e Innsbruck, inevitavelmente influiu nas cortes alemãs. O entusiasmo pela música por parte dos Fuggers, a grande família de banqueiros de Augsburgo, cujos interesses se ramificavam desde a Itália central até o Báltico, veio a ser outra poderosa força para estender os frutos da nova escola. Ponderados empréstimos a Maximiliano aumentaram-lhes enormemente não só a riqueza como a autoridade; os Fuggers possuíam imensas concessões nos direitos de mineração por todo o império, controlavam as receitas de grandes parcelas da propriedade real espanhola, tinham minas de prata e mercúrio na Espanha como garantia pelos empréstimos à coroa, e controlavam amplamente as transações bancárias na Itália e em Antuérpia. As relações deles com Carlos V, sucessor de Maximiliano, eram igualmente íntimas e ambigüamente torpes, na medida em que possibilitaram a Carlos V superar todos os competidores no que foi a eleição imperial mais venal que se conhece, e eles utilizaram a incapacidade do imperador de pagar suas dívidas para se promoverem social e politicamente. Construção de igrejas e obras de caridade, assim como música, ocupavam os Fuggers, muito embora a firma pagasse um dividendo de 54% ao ano de 1536 a 1552; o chefe da família veio a ser conde do Sacro Império Romano, e em virtude de sua devoção à caridade, era considerado um nobre e esclarecido pilar da religião.

Os interesses da família exigiam a supervisão de um Fugger onde quer que eles surgissem, de modo que as grandes cidades comerciais do continente tornaram-se não apenas sedes dos interesses comerciais da família como também locais onde a riqueza deles permitia-lhes viver como quisessem. Foram os Fuggers de Nurembergue que trouxeram o avançado estilo

instrumental e coral dos Gabrielis de Veneza para a Alemanha, e como gostavam dele, ouviam essa música onde quer que estivessem. Isso foi possível porque um Fugger italianizado, Gian Giacomo, foi intendente do coro da Catedral de São Marcos, de 1556 até sua morte em 1586. Em 1578, Jacob Fugger, chefe da família em Augsburg, trouxe de Munique Johann Eccard, discípulo de Lassus, para a sua instituição musical, fato que conhecemos graças à dedicatória de Eccard da sua *Neue deutsche Lieder*, publicada em 1578, a Jacob e seus dois irmãos. Os Fuggers utilizavam a sua riqueza para viverem como aristocratas, e se havia certo arrivismo de classe média em fazer tudo o que a nobreza fazia, o entusiasmo deles pela música, e sobretudo pelos novos estilos de sua época, apressaram a difusão das novas obras através do continente.

A primeira corte germânica que teve a glória de um centro musical foi a da Baviera. Munique havia sido a capital ducal desde 1255 quando o duque Ludwig da Baviera cercou a cidade com muros e um fosso. As tradições musicais da Baviera recuam ao duque Albrecht II, que reinou de 1397 a 1439, e passou a maior parte do seu tempo em Ingolstadt, onde fundou um conjunto de trombonistas. Em 1523 Ludwig Senfl estava na *Kapelle* palaciana da Baviera, tendo terminado o seu serviço com Maximiliano em 1519, quando morreu o imperador. Senfl contava-se entre os notáveis músicos da corte bávara que incluía também o organista cego Paumann, que de 1467 até sua morte, seis anos depois, fora organista do duque Albrecht IV e que foi talvez o primeiro músico alemão — ele nascera em Nurembergue — a tornar-se famoso internacionalmente.

A situação de Senfl em Munique não é clara, pois, se veio a ser oficialmente *Kapellmeister*, deve ter-se aposentado em 1552 quando Ludwig Daser foi designado para o posto. Durante o tempo de Senfl, embora a música palaciana em Munique fosse quase totalmente produzida e executada por alemães, obras de Josquin e Isaac estavam no repertório da *Kapelle*, assim como composições de Gombert, Willaert e Clemens. A música de Senfl por sua vez era conhecida para além das fronteiras da Baviera, ensejando uma carta entusiasmada de Martinho Lutero, cujo ardor pela música chegava a vencer sempre quaisquer escrúpulos doutrinários quanto a publicar obras de compositores católicos para a Igreja deles.

Roland Lassus fora trazido a Munique em 1556 pelo duque Albrecht V, que estava formando a sua *Kapelle* e ansioso por recrutar músicos instruídos na Holanda. Tinha 24 anos e já gozava de notável reputação. Depois dos anos passados com a família Gonzaga,³ trabalhou em Nápoles e foi mestre do coro de São João Latrão em Roma, em 1553. Talvez tenha

³ Ver Capítulo 4, p. 65.

viajado pela Inglaterra e certamente o fez pela França; trabalhou dois anos em Antuérpia e, ao que parece, esteve em boas relações com a nobreza próspera e amante da música. Antes de chegar a Munique, já tivera vasta e variada experiência musical e considerável conhecimento do mundo.

Chegou à corte bávara nominalmente como cantor, e só em 1563 aparece nos registros como *Kapellmeister*. Entretanto, desde o início teve uma situação privilegiada, com salário mais alto que o de outros cantores e mesmo superior ao de Daser, *Kapellmeister* às ordens de quem trabalhava a princípio, e depois de um ano no serviço bávaro já recebia 200 florins por ano.

Daser e Zauner, seus predecessores imediatos, foram ambos músicos de considerável importância. Daser parece ter-se ajustado perfeitamente ao gosto de Albrecht V. Foi feito *Kapellmeister* em 1552, e recebeu um título de nobreza um ano depois. Em 1563 foi aceita a sua demissão por motivo de "prolongada doença". A realidade por trás do que parece ter sido pretexto imaginado para permitir que o duque lhe pagasse uma pensão após o término dos seus serviços deve ter sido que Daser tornou-se protestante numa corte católica. Naquela época os serviços protestantes eram permitidos na Baviera, mas um compositor palaciano era responsável pela música e pela execução de ritos católicos. Se seu *Kapellmeister* houvesse sido dispensado por motivos religiosos, o arquiduque poderia ter dificuldade em agir de algum modo em seu favor, e a má saúde de Daser, se o mantivesse em Munique como cidadão privado até que o culto protestante fosse proibido em todo o país em 1572 (ele foi permitido pela Dieta de Ingolstadt em 1563), não o impedia de tornar-se *Kapellmeister* na corte luterana em Stuttgart, onde permaneceu até falecer em 1589; a pensão bávara foi paga à sua viúva pelo menos 12 anos após sua morte. Ele se manteve em correspondência com Lassus, cuja música apresentou em Stuttgart.

Zauner, que era consideravelmente mais antigo que Lassus quando o compositor integrou a *Kapelle* como tenor viveu até 1577 como subordinado do recém-chegado. Por sua vez, Lassus não foi o primeiro estranho a ter emprego na corte bávara. A onda de cantores e músicos flamengos e holandeses parece ter começado a avançar na Baviera com certo Matias, o Holandês (que aparece nos registros de contas da corte como "Matthes Nidlander") em 1552, mais ou menos à mesma época em que seu conterrâneo Arnold von Bruck (cujo sobrenome pode indicar sua procedência de Bruges) com os irmãos Vaet e Philip de Monte chegaram a Viena, e Johann Walther chegava a Dresden. Logo no início da sua carreira em Munique Lassus começou a grupar em torno de si certo número de compatriotas; essa foi uma das conseqüências da grande expansão da *Kapelle* de Munique. Em 1514 havia 18 músicos a serviço do arquiduque, e o número elevou-se para 26 em 1551; um decreto de 1552 estabelecia como 33 o número máximo de integrantes da *Kapelle*, mas, apesar disso, em 1579 o número ele-

vou-se a 61, incluindo não só cantores e instrumentistas como também meninos coristas e trompetistas e percussionistas da guarda do duque. Entre 1556 e 1567 os registros arrolam numerosos membros novos — Joachim von Scheveningen, Petrus von Edam, Martinus de Hove, Wilhelmus de Diest (também chamado “Wilhelmus Niderland”) e Johannes Martini, todos procedentes dos Países Baixos e cujos nomes em maioria indicam o local de nascimento — assim como Cornelius de Burgos, cujo sobrenome é também revelador; Cornelius, aparentemente, não veio diretamente da Espanha, mas passou certo tempo como membro do coro da catedral em Antuérpia.

Ao assumir o cargo em Munique, Lassus viu-se a braços com um programa de trabalho impressionantemente variegado. Toda manhã encarregava-se da música para a missa solene na igreja palaciana de São Lourenço, e diariamente dava-se ali a *Tafelmusik* para entreter o arquiduque à noitinha; o que isso exigia dele indica-se pela quantidade de seqüências de Graças antes das refeições, *Agimus tibi gratias*. Tinha de ensinar instrumentos a meninos dotados, pois um decreto de 1560 instrui as autoridades do tesouro a pagar-lhe uma quantia extra para ensinar o *Zink* a um dos meninos. Instrumentistas e cantores são arrolados em separado nos livros contábeis; entre os primeiros contam-se organistas, violinistas, cornetistas, trombonistas e alaudistas. Violinistas e organistas eram italianos, primeiros indícios da futura dominância da Itália em instrumentos de corda. O registro dos cantores mantém os meninos separados dos adultos, mencionando-os como sopranos. Em 1572, os 33 membros da *Kapelle* custavam, em salários e bonificações especiais, dez mil florins. Um ano depois, com membros adicionais os uniformes da *Kapelle* foram anotados como custando 748 florins. Cantores e instrumentistas recebiam de 144 a 180 florins cada, o construtor de órgão e ajudantes recebiam 50 ou menos; o custo do pensionato dos meninos ia a 28 florins por cabeça. Os 11 membros do grupo de trompetistas, um dos quais era tamborista, ganhavam 34 florins cada. Lassus, por sua vez, recebia 400 florins e lhe eram concedidos 40 florins para manutenção do seu criado, e outra parcela lhe era dada para alimentação do seu cavalo.

Por todo o tempo de Lassus em Munique, a música religiosa tinha acompanhamento instrumental. Além da música para a igreja e a música *Tafel*, tinha de prover a música cerimonial para os trompetistas. Dirigia o pensionato dos meninos do coro, superintendendo a educação deles e sua vida doméstica no *Kantoreihaus* (os motetos que ele escreveu para que eles cantassem no início das férias parece sugerir que as relações entre eles e as crianças eram sobremodo amistosas), administrando o dinheiro para a vestimenta e alimentação deles, e uma soma adicional no caso de material didático. O próprio Lassus ensinava música, mas em 1561 foi designado um professor para ensinar latim, história bíblica, história clássica e mitologia, e retórica; essas matérias, com música, constituíam o currículo escolar,

tal como Lassus tivera como menino do coro em Mons. Os meninos coristas de Lassus tinham de cantar em procissões pela cidade em ocasiões especiais, e a música, bem como o seu respectivo ensino, eram de responsabilidade dele. Como Lassus não teve ajudante até que Johann a Fossa integrasse a *Kapelle* em 1569 (com um salário de 180 florins, o que indica a distância na posição de ambos) a capacidade de trabalho e de organização por parte do compositor deve ter sido notável.

Merecem menção as procissões públicas, como meio de difundir música mais que a palaciana e de outras ocasiões de certo raro interesse. Sobrevive uma instrução completa para a organização da procissão de Corpus Christi de 1584,⁴ indicando até que ponto ia a comemoração e a implicação dos músicos palacianos. Todos os meninos da escola jesuíta e da catedral tomavam parte, assim como os *Stadtpfeifer* e os membros das várias guildas de ofícios da cidade. Vestiam trajes para participarem dos quadros; alguns dos meninos tinham de entrar para a guilda dos barbeiros, e todos, em roupas adequadas, cantavam e tocavam *antiqua Musica Hebraeorum*. O rei Davi tinha de ser representado por um harpista, conduzindo 36 meninos "grandes e pequenos" como anjos; os anjos adultos eram cinco baixos e outros tantos tenores. Vinte e quatro meninos grandes do instituto de caridade eram os peregrinos, seis ou sete deles tocando instrumentos: violinos, alaúdes, cornetas, trombones ou quaisquer outros que soubessem tocar. Sete anjos pequenos deviam cantar diante da Virgem Maria; a música era em partes, e tinham de aprendê-la na escola. Nove anjos deviam cantar em torno do Presépio, "pois o *Kapellmeister* Orlando havia composto uma canção especial sobre o Natal de Cristo". Depois, cada estrofe do hino dos peregrinos cantado pelos meninos da instituição de caridade devia ser acompanhada pelos "anjinhos" que cantavam *choraliter Sancta Maria, ora pro nobis*. Os ensaios para as partes dos corais dos meninos palacianos não deviam ser no *Kantoreihaus*, mas no salão de bailes do palácio arquiducal. A supervisão de toda a música ficava a cargo de Lassus; o mestre-de-cerimônias era um camareiro palaciano, Caesare Bandelli.

Até 1579, quando a *Kapelle* atingiu o tamanho máximo, Lassus selecionou cantores e musicistas, sobretudo meninos de talento com boas vozes, oriundos de toda a Europa. Em 1560 Margaret de Parma ofereceu ao estabelecimento de Munique "alguns cantores e meninos de coro", e a oferta foi aceita. Em 1574 Lassus achava-se na Itália selecionando músicos, comprando instrumentos e informando regularmente o arquiduque por carta. Os registros da corte anotam a expansão da *Kapelle* através da importação de talento estrangeiro. Em 1557 é anunciada a chegada de "qua-

⁴ Wolfgang Boetticher. *Aus Orlando di Lassus Wirkungskreis*. Bärenreiter, 1963.

tro meninos” dos Países Baixos. “Três meninos coristas espanhóis” chegaram em 1582. Naquela década de 1580 a corte começou a empregar os *castrati*, e encontrou meninos castrados na Holanda e na Alemanha. O surgimento da Ordem dos jesuítas após a revogação da tolerância aos protestantes aparentemente ensejou uma reorganização da *Kapelle*. Em 1751, a contabilidade referente ao coro menciona terem sido pagos 726 florins aos jesuítas para pensionato de 12 meninos, e, além das comédias palacianas que faziam parte dos deveres dos meninos, deviam representar peças religiosas, então uma das muitas inovações educacionais dos jesuítas.

O período de expansão terminou depois de 1579, quando a *Kapelle* custava ao arquiduque Wilhelm dois milhões de florins por ano, e ele relutantemente teve de economizar, cortando o número de músicos de 44 para 22 adultos assalariados. Jamais atingiu de novo a antiga força, embora em 1591, três anos antes da morte de Lassus, aumentasse ainda uma vez para 38. Entretanto, o estabelecimento de Munique e seu *Kapellmeister* continuaram internacionalmente famosos. O papa aceitou a dedicatória do livro de missas de Lassus, *Patrocinium Musices*, quando o compositor esteve na Itália.

A força criativa da corte renascentista como centro musical é bastante clara. Ela precisava de música secular tanto quanto de música religiosa, e isso deu à música não litúrgica uma categoria e importância sociais como jamais tivera. Fomentou o uso de instrumentos e de vozes, e achou necessário em muitas ocasiões, sobretudo em cerimônias nacionais e cívicas, a execução de instrumentos independente de vozes. Criou conjuntos bem disciplinados de cantores e executantes para a execução de obras escritas em geral nos estilos mais avançados e surpreendentes da época. Não padronizou a orquestra que usava, mas empregava todos os instrumentos disponíveis da melhor maneira possível. A padronização só veio de fato a começar um século e pouco depois, mas o Renascimento não tinha dúvida alguma sobre o valor da música instrumental, de modo que o *Syntagma Musicum* de Praetorius, impresso em 1615, dá em pormenores 14 modos pelos quais um madrigal de Lassus podia ser tratado por um coro e vários conjuntos instrumentais.

A música palaciana aumentou o prestígio do compositor muito embora nem sempre lhe proporcionasse as condições materiais mais vantajosas para trabalho criativo. O salário podia ser razoavelmente elevado, mas podia ser parcimonioso. Em Milão, Galeazzo Maria Sforza pagava a Josquin des Prés, durante os dois anos (1474 a 1476) em que Josquin esteve em Milão, um salário mensal de dez ducados, ao passo que o obscuro e secundário Abbate, que controlava a música religiosa da corte recebia 40. Em 1470, os cantores do coro papal nunca recebiam mais que dois ou três ducados por mês, e 75 anos depois o *maestro di cappella* em Bolonha recebia entre um terço e um quarto do salário atribuído ao professor de humani-

cf. Choral Journal

dades na universidade. Gafori, teórico professor e compositor, que integrou o pessoal da Catedral de Milão em 1484, lamentava-se de que qualquer livro de que precisasse custava-lhe a maior parte do seu salário mensal.

Os salários subiram comparativamente pouco numa época de preços em alta. Em Veneza, em 1488, embora um decreto suntuário proibisse o gasto de mais de meio ducado numa só refeição, os cidadãos gastavam entre 400 e 500 ducados por mês em alimento; entretanto, o meio ducado legal era um décimo do salário mensal médio de um cantor, e Josquin, por exemplo, jamais ganhou mais de 60 ducados por ano (e não por mês) embora ocupasse posições que lhe proporcionassem o que os documentos educacionais costumam chamar de "emolumentos residenciais". É significativo que Willaert, que deixou à sua viúva dez mil ducados investidos no banco dos Fuggers, fosse um músico da cidade, e não palaciano.

As vicissitudes enfrentadas por um compositor palaciano talvez sejam mais claramente demonstradas pelo relacionamento de Monteverdi com os sucessivos duques de Mântua, cidade que possuía sua riqueza, influência e posição como portal dos passos alpinos, e portanto lugar de importância capital na rivalidade entre França e Espanha pelo poder no Norte da Itália. Monteverdi esteve certamente em Mântua como músico a serviço do duque Vincenzo I em 1591. Possivelmente, naquela data já estivesse há dois anos ali como violista entre os músicos ducais. A grandeza e fausto mantuanos estavam no apogeu; por cem anos a família Gonzaga havia sido vigorosa patrocinadora, em cuja corte os músicos italianos se mantiveram firmes contra os invasores do Norte, cedendo a música tradicional ao novo estilo holandês, mas mantendo inalteradas as suas posições. Palestrina havia escrito uma missa e alguns motetos para o pai de Vincenzo, Guglielmo I, cujas composições ele corrigira e com quem manteve uma volumosa correspondência. Durante o seu reinado, de 1550 a 1587, Guglielmo tudo fez para levar músicos da importância de Marenzio e Orazio Vecchi para a sua corte, e designou Giaches de Wert, um nortista que era uma exceção às nomeações mantuanas, como seu *maestro di cappella*.

Vincenzo I, cujo gosto pela magnificência, variedade de interesses e ativa carreira como galanteador arruinaram as finanças mantuanas, era um dos patrões de Rubens e Pourbus, protetor de Galileu e criador de uma companhia de teatro que viajou ao Louvre e Fontainebleau em 1608. De certo modo tratou Monteverdi com indulgência fora do comum; deu permissão especial ao compositor para casar, conferiu-lhe a cidadania mantuana e acabou por lhe conceder uma pensão fixa anual. Entretanto, mesmo quando Monteverdi esteve no apogeu de sua capacidade e mostrou ser o primeiro grande músico dramático, Vincenzo preferiu a obra de membros mais antigos e subalternos de sua *cappella*, os quais Monteverdi descreveu em suas cartas com uma amargura que é às vezes cheia de senso de humor, às vezes irritada e sempre pitoresca. Quando Vincenzo seguiu em campa-

nha contra os turcos em 1595 levou consigo o compositor como temporário *maestro di cappella* — embora o cargo do compositor naquela época fosse apenas o de *cantore* ou solista — encarregado de um grupo musical de cinco pessoas. A morte de Giaches de Wert em 1596 renovou as esperanças de Monteverdi de suceder-lhe no posto de *maestro di cappella* e, à vista das obras que havia escrito, tais esperanças não eram descabidas; a nomeação de Benedetto Pallavicino para o posto vago atingiu-o como um insulto proposital. Apesar disso, acompanhou Vincenzo a Florença — as condições do seu emprego não lhe permitiam o gosto de abandonar um posto que mantivera por alguns anos — a ponto de parecer que Vincenzo preferisse a companhia de Monteverdi à sua música. A saída de Pallavicino em 1601 não deu imediatamente ao compositor a promoção que ele achava merecer por seus dez anos de serviço a pela reputação de sua música granjeada além da Itália através de suas viagens com o duque, de modo que a demora na nomeação de um novo *maestro di cappella* o predispôs a requerer o posto, com um sarcasmo que mal cuidou de disfarçar:

Se, ao ensejo da morte de Benedetto Pallavicino,⁵ não me apressei em solicitar de Vossa Alteza Sereníssima o grande favor do cargo antes ocupado pelo *signor* Giaches como músico, pode ter sido talvez, para pesar meu, que os empenhos de meus colegas (mais por retórica do que por música) pesassem contra mim publicamente de modo a enevoar o bom conceito que Vossa Alteza Sereníssima tem a meu respeito, e poderia dar a transparecer que meu desejo fosse causado na ânsia quanto à minha própria capacidade ou pretensioso conceito próprio, de modo que, com isso, minha ambição enganou-me ao esperar o que um servo sem importância como eu devia procurar obter sem a devida humildade e instantes rogos. Se, igualmente, não procurasse eu ensejo de servir Vossa Alteza, muito embora Vossa Graça mas oferecesse, seria de deplorar realmente minha falta de zelo em servi-lo, quando eu pudesse fazer meus motetos e missas aceitáveis aos vossos ouvidos excepcionalmente sensíveis, com justas razões de queixa. E se, quando em geral se sabe da fidelidade do meu zelo a vosso serviço, bem como dos favores de Vossa Graça para comigo ... se, de fato, deixasse eu de aspirar à designação para o cargo eclesiástico ora vago (não como recompensa por talento excepcional mas pela fiel e especial devoção que sempre mostrei no serviço de Vossa Alteza) e se, tendo dito e feito tudo isso, não rogasse ardentemente e com profunda humildade o mencionado cargo, minha falta de zelo seria motivo de escândalo. Considerando tudo isso, e tendo em vista que essas coisas são vitais para a minha carreira e dependentes do vosso favor; e considerando também que Vossa Alteza sempre se dignou

⁵ De acordo com H.F. Redlich (*Claudio Monteverdi*) o compositor estava enganado ao crer que Pallavicino estava morto ao vagar o cargo de *maestro di cappella*, pois o ex-maestro, após deixar Mântua, tornou-se frade da Ordem de Camaldoli, continuando a publicar novas obras por mais de 11 anos.

ouvir minhas modestas composições, reitero calorosamente me conceda o posto de *maestro di cappella* de música de câmara.

Vincenzo deu o cargo a Monteverdi e ao mesmo tempo concedeu-lhe a cidadania mantuana. Será interessante especular sobre a lentidão da ascensão do compositor ao cargo de autoridade quando, entre as várias mediocridades eficientes que eram seus colegas e superiores, nenhuma tinha as capacidades que mais remotamente se pudessem comparar com as dele. De acordo com a carta do compositor, Vincenzo aprovava o seu trabalho; a escolha de Monteverdi como companheiro de viagem do duque sugere que este, cuja extravagância não ia ao ponto de pagar salários faraônicos aos seus artistas, tinha alguma consideração pessoal por ele. A célebre controvérsia de Monteverdi com o cônego de Bolonha, Giovanni Maria Artusi, que defendia a estética reacionária contra as tendências modernizantes de Monteverdi, só começou depois da sua nomeação, de modo que não parece haver razão alguma para o descaso de Vincenzo quanto às suas evidentes pretensões a promoção — nem algum duque italiano da época parece ter externado crítica de algum músico que ele favorecesse para influir em seu julgamento. Além do mais, de 1602 em diante — pouco tempo depois da promoção de Monteverdi — o salário do compositor esteve sempre em descompasso, como o mostra uma carta ao camareiro da corte, Annibale Chiepro, em 2 de dezembro de 1608:

A sorte que tenho desfrutado durante 19 anos em Mântua me torna mais indisposto que amistoso ... Quando, por fim, a sorte parece favorecer-me e me predispõe a crer que pelo favor de Sua Alteza deva eu receber uma pensão de 100 escudos de moeda mantuana do Governador da Cidade, Sua Alteza retira-me esse favor uma vez mais. E depois, com o meu casamento, já não eram 100 escudos, mas apenas 70; e, além disso, fiquei sem as instalações que havia solicitado e o pagamento pelos meses passados. É como se parecesse que 100 escudos fossem considerados importância muito elevada. Se os 20 escudos que eu retirava como salário fossem acrescentados a isso, teria equivalido no máximo a 22 ducados de ouro por mês ... Até agora, perdi perto de 200 escudos, e perco mais cada dia que passa ... Decretou-se também que eu devia receber 25 escudos, e para meu pesar cinco escudos me foram cortados.

O volume que contém as grandes Vésperas de 1610 — não uma suíte litúrgica, mas os salmos para as Vésperas da Bendita Virgem Maria (que permanece a mesma para todas as suas festas) apresentados por antífonas provenientes dos ritos não de um só dia de festa mas de vários deles, juntamente com as duas suítes do *Magnificat* e várias peças religiosas, todas no estilo moderno de Monteverdi — parece ter sido compilado apenas para atrair a atenção da aristocracia com amplos recursos musicais. Sugere que o descontentamento com Mântua começava a persuadi-lo a procurar emprego

em que ficasse mais desafogado. A obra destina-se, segundo informa o compositor, não a ser tocada em igreja, mas em “palácios de príncipes”, e tenciona demonstrar sua mestria tanto no estilo tradicional como no novo. Em 1610 vemo-lo fazendo importantes contatos em Roma, mas infrutíferos, e depois outros, que vieram a ser proveitosos, em Veneza. Contudo, foi a súbita morte de Vincenzo em 1612 que o libertou da servidão antes de qualquer dos esquemas para obter novo emprego — se é que podemos chamar de emprego. Francesco IV, o novo duque, demitiu imediatamente Monteverdi, de modo que o compositor deixou o serviço mantuano com exatamente 25 escudos como resultado de 21 anos de serviços, durante os quais compôs madrigais, música religiosa e óperas da maior importância e de beleza expressiva notável, levando a liderança do novo mundo da ópera para longe de sua terra natal em Florença. Francesco IV não demorou em reconsiderar seu ato e convidou Monteverdi a voltar para Mântua, e seus empenhos para recuperar o *maestro di cappella* de seu pai foram seguidos pelos de seus dois irmãos, mas Monteverdi achou mais satisfatória a sua situação em Veneza, tanto social como financeiramente do que a vida que levava em Mântua.

Esse relato da experiência de um grande compositor mostra mais claro que tudo o mais a fragilidade da situação de um músico sob patrocínio palaciano e empregado de corte. As relações aparentemente amigáveis com o príncipe não parecem uma compensação a Monteverdi, para os cortes no salário, feitos arbitrariamente quando Vincenzo II achava necessário, nem para os longos atrasos de pagamento e a demissão sumária após a morte do duque.

Os altos e baixos da Capela Papal, dos músicos particulares do papa distintamente do coro que atendia a seus serviços pessoais, demonstram a insegurança do compositor. Embora uma tradição familiar inevitavelmente exibisse certa espécie de segurança para manter músicos em palácio — enquanto houve Gonzagas em Mântua, mantiveram alguns músicos ainda que tratassem o seu maior compositor mesquinamente —, a eleição de um novo papa significava que a segurança tradicional do emprego não era evidente. O recém-chegado podia não gostar absolutamente de música, ou então ter gostos marcantes que não podiam ser satisfeitos pelos músicos do predecessor. O Renascimento deu papas ardorosamente dedicados à erudição e às artes, bem como, mais tarde, deu outros ardorosamente dedicados à luta pelo poder político e internacional. Os músicos papalinos foram um grupo mais ou menos flutuante e secundário até a coroação de Leão X, o papa Medici, que também era compositor de canções que ele mesmo cantava de maneira agradável e a si mesmo se acompanhando, a ponto que o embaixador veneziano informou com certo espanto depois da coroação que o novo papa tocava alaúde. Ele nomeou o compositor francês Elzéar Genet, também mencionado como “Carpentras” em razão do seu local de nasci-

mento, para encarregar-se da sua música doméstica e constituir em torno dele um grupo de músicos maior que qualquer de seus predecessores cuidara de manter. Recompensou Genet com uma esplêndida quantidade de conezias, prebendas e prioratos, de modo que a maior parte dos custos para manter música de primeira ordem não provinha das verbas papalinas. Esse era um modo comum para os papas financiarem sua música. O espanhol Juan de Encina, que dividia o seu tempo entre o emprego na igreja e na corte — a maior parte da música que escreveu foi para Fernando e Isabel, cujo casamento uniu a Espanha — atraiu a atenção do papa espanhol Alexandre VI, que lhe concedeu um benefício na diocese de Salamanca, embora ele não fosse ordenado padre. O italiano Júlio II fê-lo arquidecano de Málaga não obstante fosse leigo, e Leão X chamou-o para a Itália. A bula que solicitava seus serviços em Roma, e que chegou em Málaga em outubro de 1514, continha as seguintes instruções ao Capítulo de Málaga: “Durante o serviço do arquidecano de Málaga na Corte Pontifical ele de modo algum poderá ser perturbado ou incomodado no desfrute de toda a sua renda, mesmo que os estatutos da Catedral de Málaga entrem em conflito com esta cláusula”.⁶

A morte de Leão X em 1521 e a coroação de Adriano VI, que se empenhava na reforma da Igreja e suas instituições, pôs fim à linhagem de papas amantes da arte. A música palaciana em Roma praticamente acabou, e Encina como numerosos outros músicos, achou que Roma não era mais um bom lugar para viver; os que foram tomados de empréstimo a outros estabelecimentos e haviam sido favorecidos por outras autoridades ficaram numa situação deplorável; os demais tiveram de achar o emprego que pudessem.

Essa era a vulnerabilidade especial do músico palaciano. Ele ficava à mercê do patrão, e se nada fizesse para aborrecer o empregador estava seguro até a morte dele. Então o contrato terminava automaticamente — o que explica a demissão sumária de Monteverdi de Mântua — mas talvez fosse aproveitado pelo governante seguinte. Os músicos eram menos importantes que os servidores e administradores civis, de modo que eram os primeiros a sofrer com a escassez de dinheiro que freqüentemente acontecia nas tesourarias reais e aristocráticas. Nessas ocasiões, recebiam apenas parte dos salários oficiais, e os atrasados podiam estender-se a vários anos. Monteverdi foi apenas um dos muitos a sofrer desse modo, e um compositor que caísse numa situação dessas podia jamais receber integralmente o que lhe era devido.

⁶ Traduzido em *Spanish Music in the Age of Columbus*, de Robert Stevenson, Martinus Nijhoff, Haia, 1960.

Ao mesmo tempo, o músico palaciano que aceitasse o cargo não era livre para deixá-lo em busca de melhoria; se violasse o contrato para esse fim, podia ser preso. Alfonso d'Este, duque de Ferrara, observou a Antoine Brumel quando lhe ofereceu o emprego de compositor que se Brumel aceitasse o cargo não lhe seria permitido deixar Ferrara sem o consentimento do duque. Cláusulas semelhantes constavam por escrito nos contratos dos músicos até fins do século XVIII. O modo para um compositor deixar o emprego palaciano era receber um convite para novo posto e então pedir dispensa do cargo ocupado, sendo que a petição podia ser deferida ou não.

Numa corte rica o compositor podia ganhar muito dinheiro; nos inícios da época, e por toda ela na Espanha, onde o Renascimento foi o maior período criativo pelo qual passou o país, isso dependia do número de benefícios eclesiásticos que pudesse deter. Entretanto, na segunda metade do século XVI, os maiores mestres fora da Espanha não eram sacerdotes, e o seu sucesso material tinha de depender da popularidade da sua obra. Se as condições dos contratos que ligavam a seus postos fossem rígidas — de modo que, por exemplo, sua obra pertencesse aos empregadores para quem trabalhassem — um compositor que fosse valorizado pelo patrão, e cuja obra viesse a ser publicada, podia ver-se compensado por meia dúzia ou mais de outros aristocratas que recebiam cópias de suas obras, ou podia, mediante publicação e distribuição de cópias a pessoas benevolentes, aumentar consideravelmente seus salários em geral magros.

Em outras palavras, o Renascimento instituiu a música como profissão; onde nas cidades os músicos se organizaram em guildas, a relativa escassez de trabalho para eles e a dificuldade de manter um monopólio transformaram a sua organização profissional em pouco mais que uma ficção conveniente; nas cortes um músico tornava-se profissional, não apenas capelão ou secretário com bom talento a ser explorado, mas pessoa empregada apenas por sua capacidade em organizar concertos, ele mesmo sendo executante e fornecendo a música a ser tocada. O êxito de Dufay dependeu do fato de que era clérigo, dotado, ao que parece, de valioso talento para negociação, assim como possuidor de brilhantes dotes musicais. Um século depois, Lassus e Monteverdi, um na corte e outro em cargo religioso e municipal, preocupavam-se com música religiosa e secular. Cada um difundia sua obra impressa e nenhum dos dois era clérigo ou empregado por talentos extramusicais que pudesse possuir (embora ambos pareçam ter sido bons organizadores e capazes de exercer grande influência sobre os subordinados, graças aos dons de liderança), mas simplesmente como diretor de música e compositor.

A mudança do centro de gravidade musical da Igreja para música palaciana determinou a música como profissão, muito embora o número dos que pudessem ser empregados fosse obrigatoriamente limitado. Ao mesmo tempo, transformou a música secular não só de igual importância

como também o mais venturoso ramo da arte, e pois indispensável para a vida social em geral a ponto de que nenhum compositor da época teve possibilidade de restringir sua produção para trabalhar para a Igreja. Virgilio Mazzochi, que foi *maestro di cappella* em São João Latrão em 1629 e depois em São Pedro de 1630 até sua morte em 1646, colaborou na composição da primeira ópera cômica. Ludovico Grossi, em geral chamado "Viadana", por causa de sua cidade natal, e que fora *maestro di cappella* na Catedral de Mântua em 1590, enquanto Monteverdi estava na corte dos Gonzagas, compôs não só considerável quantidade de música religiosa que empregava o novo estilo de música declamatória e utilizou o baixo pela primeira vez na Igreja, mas também cançonetas e madrigais.