

Jan Swafford

Linguagem do espírito

Uma introdução à música clássica

Tradução:
Paulo Geiger



17. Richard Wagner (1813-83)
18. Franz Liszt (1811-86)
19. Johannes Brahms (1833-97)
20. Piotr Ilitch Tchaikóvski (1840-93)
21. Antonín Dvořák (1841-1904)
22. Gustav Mahler (1860-1911)
23. Outros românticos

Parte V: Modernismo e além

24. Os séculos XX e XXI (de 1900 até hoje)
25. Claude Debussy (1862-1918)
26. Richard Strauss (1864-1949)
27. Maurice Ravel (1875-1937)
28. Igor Stravinsky (1882-1971)
29. Arnold Schoenberg (1874-1951)
30. Charles Ives (1874-1954)
31. Béla Bartók (1881-1945)
32. Dmitri Shostakovich (1906-75)
33. Benjamin Britten (1913-76)
34. Aaron Copland (1900-90)
35. György Ligeti (1923-2006)
36. Mais música moderna

Conclusões

Sugestões para leitura suplementar

Sobre o autor

Créditos

Introdução

A PROPOSTA DESTE LIVRO É tratar de diversos temas de uma só vez. É uma introdução ao que chamamos de música clássica, suas principais figuras, sua influência e seus principais períodos. Pretende ser um incentivo aos que desejam compreender esse tipo de música e as pessoas que a compõem e executam, uma referência básica para fatos e tendências, um compêndio de pequenas biografias de compositores importantes e uma análise da presença de sentimentos universais na música: amor, esperança, exaltação, desespero. Mais ainda, todo um catálogo de qualidades que, como seres humanos, vivenciamos e esperamos que se reflitam em nossa arte. Afinal, uma das funções primordiais da arte é nos mostrar a nós mesmos de maneiras comoventes e memoráveis.

Ao contrário das biografias musicais que escrevi, esta não é uma obra de intenção erudita. Ela se fundamenta principalmente numa motivação específica, aquela que me atraiu para a música clássica desde o início e a razão pela qual ainda sou compositor e escritor: prazer e emoção. Quando adolescente, abracei esse tipo de música porque ela mexia comigo; mais do que qualquer outro tipo de música, mais do que a maioria das outras coisas em minha vida, ela me fazia *sentir*. E ainda faz.

Cheguei a meus doze anos, na década de 1950, ouvindo Elvis e outros cantores populares, como qualquer menino. Depois comecei a tocar trombone na banda da escola e acabei ficando bom nisso, o que fez da música uma atividade mais ou menos diária. Não demorou muito e eu já tentava compor, porque ouvir música me fazia sentir uma ânsia quase

dolorosa na boca do estômago, que só amainava quando eu começava a criar. Nesse processo, perdi o interesse em ser como qualquer outra criança. Comecei a descobrir que muitas das músicas pop das quais eu pensava que gostava ficavam entediadas depois de ouvi-las algumas vezes, enquanto muitas peças clássicas pareciam abrir infindáveis perspectivas de sensações e de mistério. Assim, este livro é uma canção de amor à arte que eu amo e à qual dediquei minha vida. Depois disso, veio — e ainda permanece — o fascínio de como a música é feita, em tantas épocas e em tantos lugares. Esse fascínio também é fundamental na percepção de como os sons se organizam, tanto pela audição quanto pelas regras, como os instrumentos modulam a música, como as formas musicais a moldam, como emoções são expressas e assim por diante.

Das ocasionais incursões deste livro na técnica musical, espero que o leitor obtenha uma compreensão básica da mecânica da música, pois ela se traduz em arte. Esta obra, portanto, é uma breve história da música em forma de narrativa, uma introdução aos neófitos, uma referência para um repertório familiar. Vai funcionar melhor se você ouvir as músicas durante a leitura. Cada obra que menciono pode ser encontrada no Spotify, ou num serviço similar; as poucas que não estiverem ali podem ser ouvidas e vistas no YouTube (cuja qualidade de som costuma ser terrível, e os desempenhos, por vezes, irregulares). Alguém disse uma vez que escrever sobre música é como dançar sobre arquitetura. Penso que se trata de uma meia verdade, mas as palavras, aqui, farão mais sentido se forem relacionadas com os sons.

Há uma certa ironia permeando estas páginas porque olho para a música, assim como para a totalidade da vida humana e para o grande globo terrestre, com um tom de ironia. Como escritor, sou às vezes acusado de irreverência, o que admito, mas acrescento que minha reverência é maior, profunda e claramente perceptível. Acredito no gênio e acredito em grandeza, embora, assim como amor e compaixão e

Deus, sejam qualidades elusivas e indefiníveis. Mas a música é feita por seres humanos e para eles, e uma certa dimensão da existência humana me parece, para falar de um jeito delicado, coisa de doido. Ninguém, inclusive grandes gênios, é imune a isso. Para mencionar alguns exemplos: Isaac Newton, o fundador da ciência moderna, passou grande parte da vida envolvido com alquimia. Franz Schubert, um dos maiores gênios que a música viu nascer, passou muito tempo escrevendo óperas, gênero em que ele não é nada bom. Beethoven, indiscutivelmente brilhante em qualquer aspecto da música, inclusive executando-a e vendendo-a, disse com exatidão sobre si mesmo: “Fora a música, tudo que faço é mal feito e estúpido”.

Como se pode ver, este trabalho terá em certa medida um caráter pessoal, mas não vou ficar preso a minha própria e presumida sabedoria. Ensinei música durante 37 anos, para alunos de onze anos até estudantes de conservatório, e a intenção aqui é ensinar. Minhas biografias de músicos são produto de anos de pesquisa e pensamento. Este livro é o produto de décadas de ensino. Muito do que é apresentado aqui tem sido, durante séculos, de conhecimento comum, tanto em relação aos músicos quanto a seu público. Tenho certo respeito pelo conhecimento comum; ele nunca chega longe o bastante, mas costuma ser comum por uma boa razão. Da mesma forma, a maioria das peças dos compositores sugeridos aqui é familiar aos já iniciados. A *Quinta sinfonia* de Beethoven pode ser bastante conhecida em alguns aspectos, mas há motivos para ela ter sido tão apreciada durante tanto tempo. (Além do mais, como vou contar, em sua época a *Quinta sinfonia* foi considerada uma das peças mais estranhas já escritas.)

Alguns de vocês encontrarão aqui pecados de omissão ou de obrigação: “Como ele pôde deixar [] de fora?”. Não há o que fazer quanto a isso. Direi que os compositores e as peças recomendadas têm a ver com meu imprevisível e próprio gosto. Não posso afirmar que adoro

cada uma delas (já fui louco por algumas; não sou mais), mas respeito todas as peças mencionadas neste livro. Tampouco vocês serão fãs de todas. Quando eu era jovem, fazia questão de nunca desgostar de nada, mas esse feliz abraçar tudo — *happy e hippie* — já se foi há muito tempo. E se sou um pouquinho esnobe, isso não significa que você também tem de ser. Aconselho meus leitores a receber novos compositores e obras com uma abertura absoluta e esperar que seu próprio gosto se vá formando à medida que se aprofunda mais nesse terreno. Se alguma peça nova o surpreende, ou choca, ou deixa perplexo, sugiro que volte a ela. Certas obras vão se tornar suas favoritas; outras irão aprimorar sua percepção sobre o que é a música e o que ela significa; algumas vão aprimorar sua percepção daquilo que diz respeito a *você*.

Assim, enquanto aqui e ali eu talvez apresente uma obra, um compositor ou um ponto de vista excêntrico, a maior parte das músicas integra aquilo que nós, com um suspiro, chamamos de “repertório padrão”, porque muitas dessas peças são amadas, e por bons motivos. É a palavra “padrão” que incomoda e irrita, porque não evoca a excitação que essas obras provocam e que era manifesta quando elas foram lançadas. Muito do que hoje é “padrão” ontem foi revolucionário. Ao mesmo tempo, há uma quantidade de obras e compositores menos conhecidos que são maravilhosos, e eu mergulho nesses também. Como exemplo, durante anos executei para amigos o coro final do oratório *Jefté*, de um compositor barroco relativamente obscuro, Giacomo Carissimi, e os vi de queixo caído — e às vezes com lágrimas nos olhos.

Recomendo não mais que algumas peças de cada compositor, um pacote inicial de obras familiares e algumas outras sugestões no final de cada ensaio. A ideia é que quando uma peça ou um compositor capturar sua atenção, você continue pesquisando mais por conta própria. Da Wikipédia e Amazon e YouTube e Spotify até sites que ainda não aconteceram, a internet é um recurso tremendo para fornecer

informação e oferece muita coisa boa para ouvir. Se uma peça que cito aqui conquistar você, compare diferentes execuções dela e busque outras obras do mesmo compositor. Não vou, de modo geral, tratar de ópera, pois isso exigiria um livro inteiro. Mas há um capítulo sobre Richard Wagner e suas óperas porque ele influenciou a música em todos os sentidos. Também evitarei, dentro do possível, citar gravações; isso faria o livro ficar volumoso, e não há como saber quais delas estarão disponíveis daqui a alguns anos. Aqui e ali cito uma gravação por um ou outro motivo, ou porque não consegui resistir. E como regra geral, às vezes menciono gravações para que você fique ciente de como uma execução pode criar uma peça, ou destruí-la. Ser seletivo quanto a intérpretes é tão valioso quanto ser seletivo quanto a compositores e obras.

POR FIM, acredito que a música seja uma linguagem emocional, além das palavras, e por isso não se pode capturar sua essência com elas (embora possa ser útil tentar). Gosto da conclusão da filósofa Suzanne Langer, que chamou a música instrumental de “símbolo não consumado”.

A dimensão do que Langer entende como *símbolo* é grande demais para entrarmos nisso aqui, mas a ideia básica é que um símbolo é uma história, um quadro, uma pintura, uma imagem, um evento, a que reagimos de um modo emocional complexo e não diretamente informacional. Esta é a diferença entre *denotação* e *conotação*. Um sinal de pare num cruzamento denota que devemos parar. Ao mesmo tempo, pode representar todas as coisas ruins que vivem nos dizendo para fazer, que se introduzem em nosso caminho, que tumultuam nossas vidas. Para outra pessoa, um sinal de pare pode suscitar um sentimento confortante de ordem, de contrato social, de necessidade de cautela. Em

cada caso existe uma reação diferente às conotações do sinal pare. Em outras palavras, são reações a um símbolo.

Langer percebeu que nossa reação à arte e a muito do que compõe a vida é uma textura de símbolos, mas que a música instrumental, à qual faltam palavras ou uma imagem clara, é uma espécie de página em branco à qual ainda assim reagimos *como se* fosse um símbolo tangível. A questão de *o que* é esse símbolo, em cada peça específica, depende em grande parte de nossas próprias respostas. Ou seja, “um símbolo não consumado”.

Subscrevo essa ideia. A questão, no entanto, é que na prática a música é muito, muito mais complicada do que isso. Na maior parte da música vocal, por exemplo, as palavras nos falam do tema e implicam emoções, e a maioria dos compositores quer expressar o sentido emocional e até mesmo físico das palavras (embora às vezes possam compor uma linha melódica que flexibiliza ou mesmo contradiz o sentido das palavras). Numa canção de Schubert, quando a história fica triste, ele costuma mudar o tom de maior para menor; ao mesmo tempo, capta cada imagem do texto, desde uma roda que gira até uma árvore ao vento, e a descreve, visceralmente, com música.

A música, assim, é uma expressão da emoção, uma expressão que é às vezes mais, às vezes menos concreta. Parte dessa resposta é cultural, parte é inata. Afinal, mesmo organismos unicelulares reagem ao som. Suspeito que nossa reação à música começa em nível celular e ressoa ao longo de todo o percurso até nossas mentes e as funções mais elevadas do cérebro. E a parte mais importante de nossa resposta emocional é única a cada um de nós. Às vezes podemos concordar com *o quê* uma peça musical expressa, mas cada qual preenche os detalhes de modo diferente, e nunca vamos compreender completamente *como* a música nos comove. O que sentimos com ela é como o que sentimos num pôr do sol. O pôr do sol não contém em si mesmo emoção; é um fenômeno

físico que não tem nada a ver conosco. Talvez os dinossauros o tivessem apreciado também. Seja como for, os sentimentos são nossos, alguns deles são universais, para todos os humanos, e alguns são individuais. Em última análise, a fonte dessas reações é matéria de magia e mistério, e assim a música ecoa a magia e o mistério do universo.

TUDO QUE FOI DITO AQUI É um modo de abastecer o tanque. Continuemos no que será uma jornada histórica ambiciosa, mas espero que também vibrante, partindo mais ou menos do começo.

PARTE I

Os primeiros anos

1. A música, do início à Idade Média (até 1400)

ONDE QUER QUE ENCONTREMOS PESSOAS, e sempre que as encontramos, também encontramos música. Parte da vida humana desde o início, a música deixou seus traços em instrumentos e na arte que datam do alvorecer de nossa espécie. Os instrumentos mais antigos encontrados, da época das cavernas, são flautas feitas de presas de mamute e ossos de aves, e datam de mais de 40 mil anos atrás. Têm quatro orifícios, o suficiente para produzir uma escala simples. Artefatos mais antigos feitos de ossos com orifícios perfurados, que podem ter sido usados como flautas, datam de 80 mil anos; foram confeccionados pelos neandertais.

Todas as artes tiveram uma conexão primeva com a magia e o mistério, e a música não é exceção. Os animais pintados nas paredes das cavernas fizeram delas santuários que estiveram em uso às vezes durante milhares de anos. Sempre que a música surgia da obscuridade do tempo, ela estava conectada a rituais, a cerimônias, ao que chamamos hoje de religião, mas para a antiga humanidade era apenas o ambiente no qual viviam. Instrumentos e canções e pintura e poesia e dança provavelmente evoluíram juntos. Todos estavam envolvidos com o mistério, com o desconhecido, com o sagrado.

Artefatos sumérios do terceiro milênio antes de Cristo incluem uma lira cujo corpo reproduz a imagem de um touro sagrado, em ouro e lápis-lazúli. As paredes das tumbas egípcias estão cheias de música porque as pinturas estão cheias de vida. Em pinturas e relevos vemos uma coleção de sofisticados instrumentos egípcios: harpa, lira, alaúde,

flauta, oboé, trompete, instrumentos de percussão. Vemos pequenos grupos de serviçais tocando harpa e lira e flauta para sua senhora; homens sentados no chão, os braços erguidos em súplica, cantando acompanhados de uma harpa; jovens nuas dançando ao som de uma flauta dupla. Cantores acompanhavam os mortos em sua entrada no pós-vida, seus versos às vezes escritos na tumba:

Oh, Portador do Selo Real, Grande Intendente, Nebankh!

É seu o doce sopro do vento do norte!

Assim diz o cantor que mantém vivo seu nome,

O honrado cantor Tjeniaa, a quem ele amou.

Que canta todo dia a seu ka.

Não sabemos como soava a antiga música grega ou a romana mais do que sabemos da música egípcia, mas conhecemos seus instrumentos e as letras de suas músicas. Cantores e atores e dançarinos se divertem em torno de uma cerâmica grega. As epopeias, como *Iliada* e *Odisseia*, eram cantadas, e com frequência acompanhadas pela lira. Toda cerimônia, do templo ao casamento e aos jogos olímpicos, tinha sua música, na escala padrão aprovada, com o uso dos instrumentos tradicionais. Os coros da tragédia grega dançavam e cantavam sua poesia (um milênio mais tarde, o teatro grego inspirou a criação da ópera). Sobrevive a história de um instrumentista do *aulos*, um oboé de duplo fole, que num anfiteatro executou uma descrição de batalha tão poderosa que ainda se falava disso duzentos anos depois.

Os gregos fundaram a teoria musical, tal como existe até hoje. O filósofo Pitágoras foi a primeira pessoa que, sabemos, determinou intervalos musicais com base em divisões matemáticas de uma corda acoplada a um instrumento: ao reduzir o comprimento da corda à metade e fazê-la vibrar, ele conseguiu um som uma oitava acima daquele obtido com a corda em todo o seu comprimento. Um terço do

comprimento original fez a corda soar uma quinta acima, e assim por diante. No piano, ao tocar a nota dó e seguir apenas tocando as teclas brancas, uma a uma e da esquerda para a direita, tem-se a escala de dó maior. O mesmo procedimento, se iniciado na nota lá, leva à formação da escala de lá menor. As diferentes escalas, iniciadas em diferentes notas musicais, chamam-se *modos*. Os gregos deram, aos vários modos de escalas, nomes que ainda estão entre nós: o modo dórico, que segundo Platão inspirava a bravura nas batalhas; o modo frígio, estimulador da paz; o lídio, que provoca o langor e portanto deve ser evitado. Os modos, seus nomes e suas conotações sobreviveram na música sacra dos períodos medieval e da Renascença.

Mais tarde, no Ocidente, a Igreja cristã deu ímpeto e um pensamento sistemático ao desenvolvimento da música. O que chamamos de canto gregoriano — em homenagem ao papa Gregório, que segundo a lenda o codificou no século VI — é um repertório de música puramente vocal, sem acompanhamento, cantada em latim, que embelezou os serviços religiosos durante mais de dez séculos. Para ter uma amostra, procure uma versão cantada de “Veni sancte spiritus”. (Se ouvir cordas ao fundo, procure outra versão — o canto gregoriano autêntico não tem acompanhamento instrumental.)

NO INÍCIO DA HISTÓRIA da música ocidental ocorreram dois desenvolvimentos memoráveis cujas reverberações continuam no presente. Um deles foi o desenvolvimento do primeiro sistema eficaz de notação musical. Em consequência disso, as notas puderam enfim ser escritas, reproduzidas com fidelidade e amplamente disseminadas. Civilizações mais antigas, inclusive a grega, esforçaram-se para criar notações, mas as notas eram insuficientes e, de todo modo, hoje elas são indecifráveis. Por volta do século XI, monges cristãos desenvolveram os

fundamentos da escrita de notas e de ritmos; durante os séculos seguintes, essa escrita evoluiu até a que temos atualmente.

A notação foi mais do que um sistema prático de preservar e expandir o repertório musical. Ela mudou a própria natureza da arte. O registro por escrito da música ampliou o âmbito de difusão; pessoas distantes no espaço e no tempo foram capazes de recriá-la. Ao mesmo tempo, há dois aspectos negativos. As notas escritas imobilizam a música, em vez de permitir que se desenvolva nas interpretações individuais, e desestimula a improvisação. Em parte devido à notação, falta à execução de música clássica a profundidade de nuances que é parte da tradição auditiva. Antes da notação, em toda a sua história, a música foi transmitida como tradição auditiva. Grande parte dela ainda é basicamente auditiva, inclusive sofisticadas tradições musicais como as indianas e balinesas. A maioria dos músicos de jazz sabe ler música, mas não costuma se dar a esse trabalho, e sua arte tem muito a ver com improvisação. Muitos músicos pop modernos, como Paul McCartney, não sabem ler música.

Quando eu era um jovem compositor, pensei em tentar anotar o modo como Miles Davis, essa lenda do jazz, tocava uma única nota: ele era capaz de sustentá-la com um ataque de meio pisto, entortá-la no caminho e/ou flexionar a altura como uma *blue note* e terminar com um pequeno glissando para baixo. Logo me dei conta de que eu precisaria de três ou quatro níveis de notação para representar isso tudo, e alguém que lesse jamais teria a fluidez de Miles tocando de improviso.

A invenção de uma escrita musical sofisticada foi um evento único na história, que mudou fundamentalmente a equação. Quando o Ocidente adotou a notação musical, tornou possível outro desenvolvimento memorável na história dessa arte: a invenção do contraponto e da harmonia. Isso requer uma pequena explicação.

Quando começamos a nos interessar por música, nossa tendência é pensar numa peça musical como uma melodia com algum tipo de acompanhamento: um sujeito cantando e se acompanhando ao violão, uma soprano com uma orquestra, uma melodia num quarteto de cordas, esse tipo de coisa. Isso cobre de fato a maior parte da música que ouvimos, inclusive o essencial de toda a música popular. Mas na verdade há três modos como uma melodia pode se apresentar numa peça musical, e o nome deles é *textura*.

A textura mais simples, o tipo de música que dominou o mundo durante inúmeras épocas, e em muitos lugares ainda domina, é a *monofonia*, que significa uma única linha melódica sem um acompanhamento integrado a ela. Podem-se acrescentar batidas de tambor, ou um bordão, ou seja, um som contínuo que poderia ser de uma gaita de foles, ou algo assim — mas não harmonias; a melodia é essencialmente tudo que existe na monofonia. Esse tipo de música ocorre desde as antigas *Iliada* e *Odisseia*, que eram cantadas, o canto gregoriano, os trovadores da Idade Média, grande parte da música folclórica desde tempos imemoriais e você cantando no chuveiro (a menos que leve um violão para debaixo d'água). Se a melodia é tudo, e o acompanhamento é ocasional e opcional, isso se chama monofonia.

Até o momento em que começa a surgir a música em que entra mais uma parte, ou elemento — no Ocidente isso aconteceu por volta do século IX —, as pessoas só conheciam a monofonia. Por isso, elas primeiro desenvolviam um tipo de música que basicamente é toda melodia. Isso aconteceu por etapas. Primeiro, em alguns mosteiros se começou a entoar um canto monofônico em dois níveis, isto é, a mesma melodia soava em linhas paralelas, com um intervalo de quarta ou quinta. Isso se chamava *organum*. Um exemplo de *organum* mais tardio e mais sofisticado é o lindo “Tropário de Winchester”, * do século XI.

Nos séculos seguintes essas linhas melódicas acrescentadas foram ficando aos poucos mais independentes. Enquanto isso a arte da notação se tornava cada vez mais sofisticada, para acompanhar peças musicais tão longas e complicadas que era impossível lembrá-las de ouvido. Finalmente, a música chegou à *polifonia*, o que significa que duas ou mais melodias eram combinadas, sendo todas elas mais ou menos da mesma importância. O primeiro compositor de música polifônica conhecido foi um monge chamado Léonin, que trabalhava na catedral de Notre-Dame de Paris no século XII. Em seu “Viderunt omnes” você vai encontrar uma protopolifonia simples mas encantadora, com muitas linhas melódicas floreadas, escritas sobre um bordão, formadas por notas estendidas do canto gregoriano. Nele se misturam trechos de cantochão e polifonia simples com duas partes. Parece que Léonin também fez importantes avanços na notação do ritmo.

No século seguinte, em Notre-Dame, o monge Pérotin escreveu uma elaborada polifonia em quatro partes. De várias maneiras Pérotin criou o padrão para muitas das músicas polifônicas dos séculos seguintes: você pega uma melodia existente, neste caso um cantochão, e compõe mais melodia em volta dele. No caso de Pérotin, as linhas de canto são novamente estendidas em longos bordões, acima dos quais ele teceu suas vozes. (Note que na polifonia cada parte é chamada de *voz*, seja cantada, seja tocada por um instrumento.)

Assim como as outras artes da Renascença, a polifonia floresceu em formas esplêndidas e muito sofisticadas. Foi a era de ouro da polifonia pura, a maior parte da qual foi composta para a Igreja (havia também muitas canções seculares e danças).

Bem, isso é a polifonia, invenção e especialidade do Ocidente. O que é, então, *contraponto*? Na verdade, uma coisa muito parecida. Os dois termos são às vezes usados de forma intercambiável, mas, de modo estrito, polifonia é o nome da textura musical, ao passo que o

contraponto é a técnica de escrever a polifonia. Na prática, muitos músicos tendem a usar a palavra polifonia para se referir a esse tipo de música quando escrita durante a Idade Média e a Renascença, e contraponto para o período barroco e depois dele. É como usarei os dois termos neste livro.

Novamente, então: monofonia é uma melodia única; polifonia/contraponto é música feita com o entrelaçamento de linhas melódicas. O terceiro tipo de textura, *homofonia*, é uma única linha melódica com acompanhamento de acordes — estamos de volta ao sujeito com o violão, à melodia principal numa peça orquestral e assim por diante. Em outras palavras, a maior parte das músicas que ouvimos é homofônica: melodia e algum tipo de acompanhamento harmônico.

Assim que a polifonia se desenvolveu, compositores se deram conta de que não podiam simplesmente juntar melodias: elas precisavam soar bem quando juntas, se complementar em vez de se interpor umas no caminho das outras. Os músicos começaram a desenvolver regras sobre os tipos de som desejáveis — em outros termos, regras sobre harmonia. No início, no Ocidente, a harmonia era considerada um efeito incidental da polifonia. Isso aconteceu centenas de anos antes que se tivesse evoluído para o tipo de harmonia com a qual estamos familiarizados. A polifonia, no início, tinha um som exótico, visceral, com deliciosos conflitos harmônicos que mais tarde seriam banidos. Como exemplo, ouça “Sederunt principes”, do monge Pérotin, que viveu no século XII. (Uma de minhas versões favoritas é de 1976, por David Munrow e o Early Music Consort de Londres.) Esse tipo de polifonia, peças longas com milhares de notas, teria sido impossível de executar ou mesmo conceber sem a notação. É música sacra alegre e dançante, como se exaltasse os ilimitados potenciais de um novo tipo de arte. A música tem explorado essas possibilidades desde então.

Também em parte graças à notação, a música do período medieval que se seguiu viu seu repertório se expandir, muitas vezes em caráter experimental, com os compositores explorando técnicas de organização e racionalização da nova polifonia. Um dos primeiros dispositivos — e duradouro — foi o *cânone*, uma melodia simples cantada ou tocada, e que a partir de certo ponto sofre uma “bifurcação”: sua linha melódica continua, enquanto essa mesma linha recomeça, agora como uma outra voz, ou seja, criando uma polifonia com ela mesma. Considere o *cânone* uma espécie de ciranda de adultos, como “Frère Jacques”: uma voz canta uma melodia, logo outra voz entoia a mesma melodia, e a superposição das duas vozes, que são a mesma melodia com uma defasagem, cria harmonia. Um *cânone* faz a mesma coisa, mas sem girar e girar como uma ciranda. Eis aí um diagrama de um *cânone* a três vozes:

melodia -----
melodia -----
melodia -----

Esse é um *cânone* simples e direto, mas há muitas variações possíveis. As entradas em forma de eco da melodia podem começar com a mesma nota ou em outro grau da escala. Entre os tipos mais enigmáticos está o *cânone invertido*, em cuja entrada alternada a linha melódica está de cabeça para baixo em relação à anterior. E existe um estranho monstrinho chamado *cânone caranguejo*: na segunda entrada, a melodia progride na direção inversa. (É absurdamente difícil obter um bom resultado nele.) Há também o *cânone quebra-cabeça*, no qual você tem de imaginar onde começa a segunda entrada da melodia, e/ou qual o grau da escala em que deve começar, e assim por diante. Em todos os casos, o

resultado precisa formar uma harmonia coerente. Há mais desses enigmas, mas fiquemos por aqui.

A IDADE MÉDIA É CONHECIDA como um período de grande melancolia e violência, e certamente houve muito disso. Se você fosse um servo trabalhando nos campos, sua vida poderia ser muito ruim, mas até mesmo os servos tinham suas gaitas de fole e dançavam nos dias de festa. Quem tinha dinheiro e posição social sabia se divertir, e isso inevitavelmente envolvia música. Era a época dos trovadores e dos menestréis, cantores ambulantes que percorriam as cidades e os castelos e eram presença obrigatória em eventos festivos. Conhecemos algumas das canções e das danças dos séculos medievais porque de vez em quando um monge se afeiçoava a uma delas o bastante para registrá-la por escrito.

Foi na poesia e na canção da Idade Média que se desenvolveu o conceito ocidental do amor, de uma união quase mística de dois amantes, que foi chamada de “amor cortês”. A mais alta expressão do amor cortês está na poesia e na música. Desde então temos cantado esse tema.

Foi no contexto do amor cortês que surgiu o maior compositor da Idade Média: Guillaume de Machaut. Ele nasceu por volta de 1300 e morreu, muito famoso, em Reims, na França, em 1377. Era músico e compositor, poeta, sacerdote, cortesão, serviu como secretário e capelão do rei da Boêmia e tornou-se cônego da catedral de Reims. Machaut escreveu a primeira versão integrada polifônica da missa católica: a “Messe de Notre Dame” [Missa de Notre-Dame]. Minhas interpretações favoritas são cantadas num estilo claro e natural, que pretende ser uma demonstração de como devem ter soado os cânticos dos antigos

monges. (A gravação do Taverner Consort tem esse caráter, e há uma bela versão em falsete pelo Ensemble Organum.)

Machaut é muito admirado por suas canções de amor seculares, tanto monofônicas (em uma só voz) quanto polifônicas. De suas canções monofônicas na tradição trovadoresca a mais famosa é a cadenciada “Douce dame jolie” (Doce e bela dama), um dos grandes sucessos de sua época. Fluente na paixão estilizada da poesia do amor cortês, Machaut fez também experiências vitais com a técnica, inclusive no complexo enigma da polifonia. Sua música polifônica, longe da harmonia insípida e mais regrada dos séculos seguintes, soa exótica a nossos ouvidos. O texto de seu célebre “Ma fin est mon commencement” inicia-se com “Meu fim é meu começo, e meu começo é meu fim” — e uma das partes é de fato um palíndromo, no qual uma voz segue até o meio do caminho para então inverter a direção de volta ao seu início. Dominar esse tipo de brincadeira é muito difícil, e mais ainda realizá-la de forma elegante e atraente, como faz Machaut. Em vez de recomendar determinadas peças como exemplo desse prolífico compositor, sugiro que você experimente ouvir gravações das obras dele, procurando as mais vívidas, coloridas, belas e sonoras interpretações que encontrar. Um bom ponto de partida poderia ser a encantadora coleção de canções e poemas de amor *Le remède de fortune* [A cura da má sorte].

Como resumir a música medieval? Como momento crucial na evolução da música clássica, a música medieval é muito mais do que um degrau para peças maiores e melhores. Sacra ou secular, essa música tem um timbre deliciosamente arcaico, e com frequência sua sonoridade parece um tanto oca — o equivalente musical à pintura medieval, com seus santos estilizados e madonas em cores primárias. As obras medievais usam quase sempre os *modos*, em vez de nossas escalas maiores e menores. Você vai achar a música da Renascença sonoramente mais rica e mais familiar em suas harmonias, mas se

conseguir sintonizar o caráter típico da música medieval, sentirá que ela é tão envolvente quanto qualquer outra — e que a música para dança é robusta e irresistível.

* Tropário é uma coleção de tropos, isto é, fragmentos de música com intercalação de palavras. (N. T.)

2. A Renascença (1400-1600)

NO SÉCULO XV O PERÍODO MEDIEVAL deu lugar à Renascença, com seu reviver do estudo e do humanismo. A vida no Ocidente não se tornou exatamente menos perigosa, mas ficou mais colorida, talvez até mesmo mais divertida. Desenvolvimentos memoráveis da época incluíram a invenção da imprensa, que revolucionou a disseminação do conhecimento. Houve uma evolução comparável a essa nas artes. A pintura viu o surgimento da perspectiva e de um realismo sem precedentes. Na música, houve o florescimento de magníficas obras sacras polifônicas, sustentado pelo desenvolvimento contínuo da notação musical. A música popular brotava como sempre, e frequentemente os mesmos compositores escreviam tanto peças sacras quanto populares. Todos os compositores da Renascença escreveram música que chamamos de *modal*, o que significa que usavam os modos aos quais já nos referimos — escalas que estavam além da classificação como maiores ou menores adotada amplamente a partir do século XVII. Os modos tendem a fazer com que a música tenha uma tonalidade menos clara, às vezes flutuante.

As obras sacras corais da Renascença têm uma pureza distintiva e uma beleza etérea. Se você morresse e fosse para o céu, essa seria a sonoridade ouvida lá — e essa era a intenção dos compositores. A música secular, as danças e as canções de amor, por sua vez, tinham uma plenitude sonora que as diferenciava das peças medievais. Sua abrangência vai das canções sensuais de Josquin e outros às obras que variavam entre a turbulência e a ternura dos madrigalistas ingleses, que

musicaram de maneira esplêndida alguns dos mais belos poemas dessa língua.

No topo do repertório musical da Renascença está a arte do gênio franco-flamengo Josquin des Prez, que epitomiza essas mudanças. Josquin absorveu a arte polifônica herdada do passado e acrescentou suas próprias inovações. Deslumbrante ao compor seja uma obra sacra polifônica tradicional, seja uma canção irreverente, Josquin se afastou da primorosa porém relativamente impessoal música de igreja da época, trazendo, para tudo que compunha, uma voz distintiva que o marca não apenas como um mestre, mas como uma personalidade impactante.

Josquin nasceu por volta de 1450, provavelmente em Condé-sur-l'Escaut, e morreu lá, em agosto de 1521, como o mais famoso compositor de sua época. A história o descobre quando tinha pouco mais de vinte anos e iniciava três décadas de perambulações de um emprego para outro nas cortes, ou de uma capela para outra, por toda a Europa, incluindo cinco anos na capela papal em Roma. Em seus últimos anos voltou para Condé e se tornou o preboste do colegiado da Igreja.

As poucas histórias sobre Josquin que sobrevivem o retratam como alguém que tinha noção de seu valor e aborrecia seus superiores por não fazer sempre o que lhe ordenavam. Uma carta na qual se recomenda outro compositor para uma capela do príncipe observa: “Verdade que Josquin é melhor compositor, mas ele compõe aquilo que quer, e não o que se quer que ele componha, e pede um salário de duzentos ducados, enquanto Isaac aceita 120”. (O príncipe tinha bom gosto; Josquin conseguiu o emprego.) Em outro relato, ele caminha em torno de seus coros enquanto estes ensaiam novas peças, fazendo mudanças em tempo real.

Uma forma musical familiar naqueles dias era o *moteto*, obra sacra para coro com duração moderada. Josquin produziu algumas das

melhores peças do gênero. Para uma introdução ideal à profundidade e à envergadura da arte do compositor, comece com a requintada e suave *Ave Maria, gratia plena*, um dos mais celebrados motetos de Josquin, e acrescente o elegíaco *Absalon, fili mi*. De sua obra secular, tente a pequena e elegante *chanson* “El grillo”, com as divertidas imitações do tema. Em outro tipo de sentimento temos a adorável canção de amor “Mille regretz”: “Mil arrependimentos por ter desertado você/ e deixado para trás seu amoroso rosto”.

No lado mais austero e eclesiástico do espectro da Renascença há o franco-flamengo Johannes Ockeghem (1410-97), que se supôs erroneamente ter sido professor de Josquin — embora o tenha influenciado quando este era jovem. Ockeghem era um mago da composição, adepto dos recursos polifônicos da época, cânones especialmente elaborados. Sua *Missa prolationum* é toda formada por cânones dimensionados, uma técnica difícil e esotérica na qual a resposta em forma de cânone é mais acelerada do que a melodia original e a alcança, e assim elas terminam juntas. A *Ave Maria* de Ockeghem demonstra o caráter sombrio e intenso de sua obra, e a beleza de suas melodias longamente sustentadas.

Dedique um tempo para ouvir o prolífico mestre Orlando di Lasso, também conhecido como Orlandus Lassus (1530/32-94). Após vários empregos nos quais perambulou pela Europa, ele se estabeleceu na corte do duque Albrecht V da Baviera, em Munique. Lassus também aderiu às músicas sacra e secular. Para uma amostra de suas composições mais leves, tente algum de seus muitos irresistíveis madrigais. “Bonjour mon coeur” [Bom dia, meu coração] é um emocionante trecho de flerte verbal e musical. A letra de “Matona, mia cara” descreve uma tentativa de sedução feita por um soldado da ocupação germânica, numa serenata a uma dama italiana — *Matona* é sua versão de *Madonna*. O militar assegura à sua musa que, se ela descer

a escada, ele está disposto a *ficar tutte notte*. Alguns intérpretes censuram o texto e evitam esse trecho. Entre as obras sacras está *Lagrime di San Pietro*, que ele concluiu algumas semanas antes de morrer. Tratando o antigo estilo polifônico com seu costumeiro vigor, Lassus cria uma coleção de versos com uma excêntrica obsessão religiosa: cada verso trata do mesmo momento, no qual o discípulo Pedro olha nos olhos do Cristo em ascensão e sente todo o peso da traição. (Podem-se ouvir todos os compositores citados aqui e algumas das peças indicadas na coletânea do Hilliard Ensemble *Franco-Flemish Masterworks*.)

Temos, por fim, o lendário Giovanni Perluigi da Palestrina (1525-94), cuja música sacra é destilada da polifonia da Renascença, a música mais pura e serena da época. Em sua burilada perfeição ela se tornou o principal modelo para o estudo da escrita polifônica, e assim permanece até hoje. A mais famosa das muitas missas compostas por Palestrina é a *Missa Pappae Marcelli* [Missa do papa Marcelo], não só por sua música, mas devido a um antigo mito de que a peça evitou que o Concílio de Trento lavrasse um edito banindo a música polifônica dos serviços. Não é verdade, mas, se existiu alguém que poderia ter salvado a polifonia se isso fosse necessário, esse alguém seria Palestrina.

Agora seguiremos para um território mais familiar: o trabalho grandioso e dramático do Barroco, cujas figuras principais são dois dos gigantes de todos os tempos: Bach e Händel.

PARTE II
Barroco

3. O período barroco (1600-1750)

A PALAVRA “BARROCO”, que se refere originalmente a uma pérola malformada, passou a ser um termo depreciativo para a arquitetura ornamentada do século XVII, que saiu de moda já na geração seguinte. Entre outras coisas, o estilo das igrejas barrocas, com sua decoração obscura, seus tetos pintados parecendo se estender até um céu que fervilhava de anjos, era parte da iniciativa da Igreja católica para desafiar a revolução protestante com torrentes de grandeza, a fim de atordoar os sentidos dos fiéis. Como acontece com frequência, o tempo fez com que o termo “barroco” deixasse de ser depreciativo para se tornar um simples rótulo para um período.

Na música, o Barroco de que estamos falando começou na Itália por volta de 1600, quando um grupo de intelectuais conhecidos como Camerata Florentina decidiu recriar a antiga tragédia grega, vista por eles como narrativas totalmente cantadas. Seu conhecimento da história era precário, e assim, na prática, esses homens acabaram criando uma forma inteiramente nova de arte: a ópera, o drama cantado. Junto com esse novo gênero veio uma revolução na textura musical. No período inicial da ópera, a música era uma espécie de coadjuvante do texto e da história. Declarando que o estilo polifônico da Renascença não era capaz de expressar emoções contidas num drama, a Camerata criou um estilo no qual um texto era recitado numa espécie de fala entonada, tendo como fundo harmonias simples, o que foi chamado de *recitativo*.

O resultado, em relação à textura, foi um novo tipo de música, a *homofonia*, que, como já mencionado, consiste em uma melodia única

com acompanhamento de acordes — em outras palavras, essa que tem sido a principal definição de canção ou de peça instrumental. Como consequência, a harmonia, que sempre fora uma espécie de subproduto da polifonia, assumiu um novo significado. Os compositores passaram a pensar nela como uma progressão de acordes.

Nos primórdios da ópera, era comum que só a parte vocal e a instrumental fossem escritas; com base na notação instrumental, registrada na linha inferior (“linha de baixo”) à da vocal, com símbolos numéricos representando os acordes, os tecladistas improvisavam o acompanhamento. Esses “baixos figurados” eram parecidos com as modernas *cifras*, que apresentam apenas a linha melódica e os símbolos dos acordes.

Claudio Monteverdi, no século XVII, chamou o antigo estilo polifônico de “primeira prática” e a moderna homofonia de “segunda prática”. Monteverdi não compôs as primeiras óperas, e sim as primeiras grandes óperas — *Orfeu* e *A coroação de Popeia*. Ele começou o processo de mudança, de ir além das óperas totalmente recitativas, nas quais o texto era rei e a música relativamente simples, para um tecido musical mais rico: árias melodiosas e expressivas, coros, acompanhamentos instrumentais coloridos. O recitativo continuou a ser usado na ópera até o século XIX, mas cada vez mais os elementos musicais, e com eles o interesse musical, tendiam a deixá-lo de lado, até que no século XVIII Mozart declarou que em suas óperas a música era mais importante que as palavras.

Contudo, a polifonia, ou seja, o contraponto, nunca se extinguiu. A homofonia e o contraponto coexistiam, muitas vezes numa mesma peça musical. O compositor barroco Händel escreveu muita música melodiosa homofônica, mas foi também um mestre do contraponto. O gênio supremo do contraponto foi um contemporâneo de Händel: Johann Sebastian Bach, que morreu em 1750. A dedicação de Bach ao

contraponto e suas aplicações na fuga e no cânone o marcaram, entre seus colegas, como um compositor voltado para o passado, embora ele também estivesse plenamente consciente do papel da ópera e de outras tendências contemporâneas.

BACH FOI O MAIOR ESCRITOR da história de um procedimento do contraponto chamado fuga, outro termo que requer explicação. *Fuga* é um gênero, ou procedimento contrapontual, muito usado no Barroco, tão eficaz e flexível musicalmente que durou até o século XX: o supermodernista Béla Bartók começa sua “Música para cordas, percussão e celesta” com uma maciça fuga. Uma fuga pode ter qualquer número de vozes/linhas melódicas, comumente de três a cinco. Ela se baseia num trecho de melodia chamado *sujeito*. A ideia é que o sujeito passe de voz em voz, cada uma delas o tomando como se fosse um assunto numa conversa.

Na prática, a coisa é mais complicada. Por um lado, em algumas fugas (não todas) existe um *contrassujeito*, outro trecho de melodia que acompanha o sujeito inteiro. Cada vez que uma nova voz assume o sujeito, a voz precedente continua com o contrassujeito. Eis um diagrama do começo de uma fuga a três vozes com contrassujeito:

```
sujeito-----contrassujeito (livre)-----etc.  
                sujeito-----contrassujeito-----  
etc.  
  
                sujeito-----etc.
```

Como você pode constatar, cada voz, depois de apresentar o sujeito e o contrassujeito, continua por conta própria. As entradas do sujeito nem sempre começam todas no mesmo tom (a posição da nota na escala); as entradas mudam de tom à medida que a fuga se desenvolve. * Enquanto

tudo isso tem a ver com as linhas melódicas, a coisa toda precisa contar também com uma harmonia que funcione; do contrário, soaria como um absurdo casual e arbitrário. Como dizem os músicos, é preciso estar sempre conciliando as exigências do *horizontal* (a melodia) com as do *vertical* (a harmonia).

Se para o pobre compositor tudo parece complexo e difícil de manejar, é porque é mesmo, e como! A fuga e o cânone estão entre as formas musicais mais difíceis, motivo pelo qual tantos compositores foram desafiados e ficaram fascinados por eles. E esta é apenas a forma mais simples que uma fuga pode tomar.

O diagrama acima mostra o que numa fuga é chamado de *exposição*, o trecho em que entra o sujeito. Toda fuga contém várias exposições, comumente espaçadas pelos *episódios*, que são seções de contraponto livre, sem a entrada do sujeito — mas que usam material derivado do sujeito. Assim, em sua forma mais ampla, a fuga se desenvolve em padrões de exposição-episódio-exposição-episódio..., avançando em vários tons tão longamente quanto você quiser. E o final pode ter um excitante efeito chamado *stretto* (palavra italiana que significa “estreito”, ou “apertado”). Aqui as entradas do sujeito acontecem mais cedo, antes de outro ter sido finalizado, como se na ânsia de ser ouvido o sujeito estivesse pisando os calcanhares de seu gêmeo. Se um compositor quiser terminar com um *stretto*, terá de planejá-lo desde o início, quando criar o sujeito. (Um contraponto eficaz raramente é fruto do acaso.)

Pode haver também *fugas duplas*, *fugas triplas* etc., nas quais há mais de um sujeito no decorrer da peça. Tudo isso descreve uma fuga isolada. Mas quaisquer partes das músicas, como movimentos de sinfonia e quartetos de cordas, têm seções de fuga integradas. Essas seções não costumam contar com estruturas complexas envolvendo episódios, *strettos* e similares; podem ser uma *fughetta* (pequena fuga) ou um *fugato* (ao modo de fuga).

Com bastante esforço mental e um pouco de talento, todo compositor é capaz de aprender a escrever cânones e fugas. Milhares foram escritos ao longo dos séculos, muitos deles brilhantes e tecnicamente impecáveis. O problema é que a maioria é entediante, porque, além das assustadoras exigências técnicas, a peça não se presta se não conseguir ser expressiva: comovente, encantadora, divertida, esse tipo de coisa que esperamos encontrar na música.

É aí que surge a supremacia de J. S. Bach na música contrapontual. Ele parecia possuir uma espécie de mente digna de Einstein, capaz de lidar com as mais bizarras dificuldades da fuga e do cânone com grande facilidade: fugas inteiras que se ouvem primeiro numa certa disposição melódica e depois numa linha melódica invertida, de cabeça para baixo; cânones enigmáticos diabolicamente obscuros, e assim por diante. Bach disse a seus filhos, também compositores: “Nunca façam nada, nem mesmo uma pequena harmonização de um coral, que não diga alguma coisa”. Em outras palavras, se não for expressivo. E, no caso de um texto, expressivo das imagens e dos sentimentos que evoca.

Pouquíssimos compositores tiveram o dom de criar complexos contrapontos cheios de calor humano como Bach. Bom exemplo disso é seu deslumbrante e jazzístico “Contrapunctus IX”, uma fuga dupla com inversões do sujeito, parte da *A arte da fuga*. Essa coletânea, uma série de fugas de complexidade crescente, todas apresentando o mesmo sujeito, é uma das mais esotéricas peças já escritas, e ainda fala a suas audiências de modo comovente e visceral.

Outro importante padrão formal do período barroco foi o *concerto grosso* [grande concerto], que dispõe um pequeno grupo de instrumentos tendo como fundo um grupo maior. O grupo cheio é chamado de *tutti* (ou seja, “todos”), e o grupo solista, de *solí*. O formato de um *concerto grosso* é simples. Começa com um *tutti*, todos tocando uma melodia que se expande, na qual se baseia a peça toda; depois há uma seção para o

solí, respondida pelo *tutti*, que é um trecho do tema de abertura, e continua assim — *tutti-solí-tutti-solí-tutti* — até o fim. A música muda de tom aqui e ali, criando variedade tonal, e no final todos se juntam numa grande reapresentação do tema inteiro, no tom inicial. Concertos barrocos para instrumentos solistas seguem o mesmo padrão. Händel e Bach escreveram alguns exemplos sublimes, como os *Concertos de Brandenburgo*, deste último.

O Barroco também viu surgir um novo interesse por música instrumental (sem os vocais) e em compor obras específicas para os instrumentos que a tocariam. Na Renascença, os instrumentos usados numa peça tendiam a ser um tanto arbitrários, pois as linhas vocais e instrumentais eram escritas de maneira muito semelhante. No Barroco surgiram escolas específicas para a execução do violino, dos teclados e de outros instrumentos. Pela primeira vez os compositores se preocupavam também em criar obras que tivessem uma linguagem, digamos, compatível com o violino, diferente da música para flauta, que por sua vez era distinta do idioma da música vocal e assim por diante. Como corolário natural, havia uma nova ênfase na virtuosidade instrumental e vocal. Ao mesmo tempo, entretanto, o Barroco conheceu muita música orquestral (na Renascença não havia nenhuma), mas ainda sem um padrão para a formação da orquestra. Escolhiam-se os instrumentos desejados para determinada peça e/ou os instrumentistas disponíveis — as obras naquela época eram quase sempre executadas mal secava a tinta da partitura.

Essa nova ênfase na música instrumental levou a um novo interesse na organização das peças, isto é, com a forma musical “abstrata”. Os antigos procedimentos da fuga e do cânone ainda sobreviviam, mas as formas e os ritmos da música para dança passaram a fazer parte de obras importantes. Assim, juntaram-se às composições de Bach para solos de violino e violoncelo os gêneros de dança da época — alamanda,

sarabanda, giga, chacona e congêneres —, com seus ritmos e disposições formais.

Foi a grandeza ornamental das grandes obras de Bach e de Händel que os associou à atmosfera das igrejas barrocas. O contraponto barroco se distinguia da antiga polifonia da Renascença ao se preocupar mais com a harmonia e com uma progressão concisa dos acordes. A nossos ouvidos a harmonia barroca soa mais moderna do que a da Renascença; ela se utiliza das familiares escalas maiores e menores, e não dos modos, e em seu transcorrer muda de tom com mais frequência. Os compositores, em especial na Alemanha do século XVIII, adotaram uma “doutrina dos afetos” na qual um vocabulário de gestos na melodia, na harmonia e no ritmo era usado para representar emoções mais ou menos específicas. Cada movimento de uma obra era fundamentado em uma ideia musical básica e em um afeto expressivo. Um exemplo é o “Crucifixus”, da *Missa em si menor* de Bach, com sua lamentosa linha descendente do baixo.

A MÚSICA DO PERÍODO BARROCO vai do grandioso e magistral ao íntimo, dependendo de sua força e de sua expressão. Como distinguir uma música barroca só de ouvi-la? Não tenho como fornecer um guia prático para isso além de dizer que, depois de ter ouvido um pouco de Händel e de Bach e de Vivaldi, você vai reconhecer como a música barroca soa, uma vez que esses compositores caracterizam o período. Você vai descobrir que após a Renascença a música fica maior, mais grandiosa, mais colorida no som e na harmonia, e mais expressiva. A Renascença procurou uma realização primorosa de algo com meios limitados; o Barroco buscou a prodigalidade, a abundância.

Em resumo, para entender o Barroco você precisará levar em conta a invenção da ópera e a série de eventos musicais que esse gênero

desencadeou. A nova ênfase numa linha melódica única, com algum tipo de acompanhamento, fosse simples ou floreado, levou a todo tipo de desenvolvimento: solo cantado em suas várias formas de apresentação; música instrumental mais elaborada e mais expressiva; um tipo de contraponto mais controlado em relação à harmonia; e uma nova preocupação com a forma. Tinha nascido o que chamamos de “canção”.

* Isso significa que um sujeito pode começar com a *tônica*, que é a primeira nota da escala usada, e outro sujeito, ou contrassujeito, com a *dominante*, que é a quinta nota da escala. (N. T.)

*image
not
available*

então que, mais ou menos como um portfólio de quando procurava emprego, Monteverdi escreveu as grandiosas *Vésperas da Virgem abençoada*, também conhecidas como *Vésperas de 1610*. Começa com uma fanfarra de tirar o fôlego, alternando com uma dança, anunciando-se não como uma obra de piedade introvertida, mas como um produto da Contrarreforma católica, impressionando os fiéis com esplendor e espetáculo. As *Vésperas* são uma obra que vai longe em matéria de emoções, mas seu fundamento está na alegria, e a principal fonte do estilo musical do compositor é o mundo dramático e humanístico de suas óperas. Ouçam o robusto, cadenciado “Laudate, pueri dominum”, em que a música muda agilmente a cada momento para capturar o texto. Em “Duo serafim” as vozes tecem uma tapeçaria calma, mágica, hipnótica. Para mim, e suspeito que para muitos, existem quatro marcos de referência supremos entre as grandes obras corais: a *Missa em si menor* e a *Paixão segundo são Mateus* de Bach, o *Messias* de Händel e as *Vésperas* de Monteverdi.

Orfeu, de 1607, tem uma profundidade de paixão e drama sem precedentes na ópera de então. Monteverdi exhibe todo seu talento em elaborar personagens, histórias e movimentação num grande palco. Entre as óperas, tente a *Coroação de Popeia*, que deve parte de seu fascínio ao fato de que Monteverdi a compôs com 75 anos. Nela está tudo que ele era capaz de fazer: ternas canções de amor e animadas danças, humor, tragédia, o que você quiser, no estilo versátil característico do compositor. A história não é menos surpreendente: o monstruoso imperador Nero leva seu mentor Sêneca ao suicídio, afasta sua própria esposa, casa-se com a prostituta Popeia e a coroa imperatriz. A canção final pode ser de outro compositor, mas é uma das mais belas peças musicais do mundo. Na ópera, ela representa o triunfo do mal.

As muitas cartas de Monteverdi e sua extravagante personalidade fazem dele o primeiro compositor a chegar até nós como uma pessoa

*image
not
available*

Em 1707 conseguiu um emprego em Mühlhausen, para onde fugiu e onde casou com sua prima Maria Barbara, ficando os dois muito ocupados em fabricar bebês. (Dos vinte filhos que Bach teve, dez chegaram à idade adulta, um número normal para a época.) Foi nessa fase que ele compôs suas primeiras obras-primas, incluindo a mais famosa peça para órgão no mundo, de *O Fantasma da Ópera: Tocata e fuga em ré menor*. Essa peça, de fazer arrepiar os cabelos, é um bom exemplo do estilo de Bach na juventude: melodramática, dissonante, a tocata é um “fluxo de consciência”, toda ela transbordante de paixão e bravura juvenil. Bach foi provavelmente o maior organista de todos os tempos, famoso por encontrar novas cores para o instrumento, e ouvi-lo fazer isso ao vivo deve ter sido uma experiência arrebatadora. Ele também foi fenomenal na improvisação, capaz de inventar no órgão, enquanto tocava, uma fuga de seis vozes.

Porém em Mühlhausen, mais uma vez, Bach e as autoridades não se entenderam; ele não gostou das condições de trabalho nem do pagamento. Em 1708 conseguiu um cargo na corte do duque de Weimar, onde ficou até 1717. Foi nesse período que começou a estudar e a fazer arranjos de obras de seu contemporâneo italiano Antonio Vivaldi, com quem aprendeu a ser claro e direto e a dar enfoque a sua predisposição para o contraponto complexo. (Experimente ouvir o delicioso *Concerto para quatro cravos BWV 1065*, seu arranjo para um concerto de Vivaldi que ele transformou numa espécie de excursão aviária.) Mas esse trabalho também não acabou muito bem. Desgostoso por ter sido preterido como diretor musical da corte, Bach arranhou um “emprego dos sonhos” como diretor musical na corte de um príncipe em Köthen. Por ter “com demasiada obstinação forçado o processo de sua demissão”, ele acabou sendo deixado na prisão por um mês antes de poder se mudar.

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*

*image
not
available*