

O *Stylus Phantasticus* e as formas livres da música para cordas dedilhadas do século XVII¹

Roger Burmester²

Bom dia!

Vou começar, então. É uma pequena palestra; a ideia é falar um pouco sobre o tema do meu mestrado, que foi um estudo que fiz sobre as formas livres de música no começo do séc. XVII. Por formas livres entendam-se fantasias, tocatas, caprichos, *ricercari* e sonatas barrocas. Como começou tudo isto? Eu gosto muito de um compositor que se chama Kapsberger, Giovanni Girolamo Kapsberger (c.1580-1651), que foi alaudista, teorbista e também tocava guitarra barroca. Eu gosto muito das tocatas dele. Só que é uma linguagem muito experimental e não é fácil dar sentido musical, as frases são muito irregulares e com situações bastante imprevisíveis, uma música cheia de nuances, vários afetos contrastantes na mesma peça, além de que a estrutura nem sempre é definida. Então, eu precisava de informações para tocar aquilo de uma forma convincente. Então, comecei a estudar um pouco este assunto. E nessa pesquisa, me deparei com um conceito de estilo musical, teorizado no séc. XVII, que auxilia a abordagem da música instrumental italiana que apareceu no começo do séc. XVII, quando surgiu a *nuove musiche* de Giulio Caccini (1551-1618). Houve uma transformação grande entre o estilo antigo, como era chamado o estilo polifônico comum no séc. XVI, e o estilo novo, que procurava explorar mais a ideia do baixo contínuo e da textura monódica. Então, nesta confusão de estilos musicais, neste momento crucial da mudança do séc. XVI para o séc. XVII, como coabitavam muitos estilos distintos, alguns teóricos se preocuparam em classificar estes estilos. Aliás, não foi só na música, eles tentavam classificar tudo nesta época; a ciência estava começando, então a ideia da classificação estava na botânica, na geologia, na biologia; eles estavam classificando animais, plantas e etc. E a música da mesma forma, eles queriam entender os estilos musicais e começaram a propor teorias de classificação de estilos. E dentro desta teorização sobre estilos musicais, um padre jesuíta chamado Athanasius Kircher (1601-1680), que dava aula no colégio romano, teve papel preponderante. Em 1650, ele chamou pioneiramente o estilo de composição de formas livres, de *stylus phantasticus*, ou, estilo fantástico. Eu pensei, vou procurar ler o que Kircher falou sobre este estilo, para ver que subsídios posso trazer para minha performance. Kircher começou a falar sobre isto em

¹ Palestra apresentada no V Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de 23 a 29 de outubro de 2011.

² Especialista em interpretação de música antiga para cordas dedilhadas, Bacharel em violão pela EMBAP, Mestre em Música pela UFPR e Doutorando em interpretação de instrumentos antigos pela Université de Montréal.

1650, no livro que publicou, chamado *Musurgia Universalis*, mas este livro já estava pronto antes de 1650 e sabemos que a teoria vem sempre depois da prática. Então, na verdade, Athanasius Kircher, em 1650, quando falou do estilo fantástico, se referiu não só à música que estava ocorrendo naquele momento, mas à música que veio antes dele também.

Então, antes de entrarmos diretamente no estilo fantástico, gostaria de fazer uma pequena revisão das formas instrumentais que os alaudistas e demais instrumentistas das cordas dedilhadas tocavam no séc. XVI. Qual era o repertório básico? Eram danças, intabulações (peças vocais adaptadas para o instrumento) e peças improvisatórias, livres quanto à estrutura, como as fantasias e os *ricercari*. No séc. XVI os termos que mais ouvimos falar são fantasia e *ricercar*. Na Espanha temos os *tientos*; na Itália o *tastar de corde*. Eram todas formas improvisatórias, formas livres, que poderiam geralmente, mas não obrigatoriamente, introduzir outra sequência de peças. No séc. XVI, uma característica típica do *ricercar*, mas principalmente da fantasia, é que esta era quase sempre polifônica. O *ricercar*, não: este podia ser polifônico ou não. *Tastar de corda* também podia ser polifônico ou não, e o mesmo para o *tiento*. Mas a *fantasia* era basicamente uma forma polifônica que eventualmente poderia conter uma seção que não fosse polifônica, mas de modo geral, são obras polifônicas. Então, começou a surgir a tocata. Este termo, na verdade, já existia desde o séc. XIV, só que ela era um efeito sonoro, pode-se dizer assim, que se fazia com instrumento de sopro e percussões, quando chegava uma personalidade importante em uma corte ou cidade, tocavam-se as cornetas e percussões. Essa era a tocata, concebida para chamar a atenção do público, das pessoas, e para introduzir uma personalidade importante que estaria chegando à cidade ou evento social. Essa ideia de chamamento, os tecladistas absorveram para si e aplicaram no início das cerimônias das missas. Depois, os alaudistas também adaptaram. Assim, observa-se que no séc. XVI, o termo *toccatà*, praticamente não existe na literatura alaudística publicada. No repertório deste período encontramos uma pequena tocata de Francesco da Milano (1497-1543), outra de Pietro Paolo Borrono (c.1490-1563), mas são apenas três ou quatro vezes que o termo aparece em toda a literatura publicada para o alaúde. Já no final do séc. XVI e início do séc. XVII a ocorrência do termo *toccatà* é maior. Eu poderia contar dois compositores alaudistas que estavam neste momento de mudanças, que começaram a usar mais este termo: um é o Michelangelo Galilei (1575-1631), e o outro Giovanni Antonio Terzi (c.1580-1620), que publicou em 1599 um livro com várias tocatas para alaúde de grande dificuldade técnica. E porque a tocata para alaúde começou a aparecer mais neste período específico? Talvez a resposta esteja no fato de que a tocata não precisava ser polifônica, sendo perfeita para exercer esta nova estética que surgia, a possibilidade de se experimentar com outras texturas. Então a tocata era o modelo perfeito por que não tinha esta obrigação com a textura polifônica. Assim, começam a surgir cada vez mais tocatas. Neste ponto, no séc. XVII, elas começam a surgir através de Kapsberger, Alessandro Piccinini (1566-c.1638),

Bellerofonte Castaldi (c.1581-1649) (outro italiano que escrevia para teorba) e Pietro Paolo Melii (1579-c.1623), estes poucos teorbistas que publicaram na Itália no começo do séc. XVII. O termo mais corrente nestas publicações era o da tocata. A designação *fantasia* quase não aparecia no que se refere ao repertório de cordas dedilhadas, e não me refiro ao repertório para teclado, que é outra situação.

A única exceção está nas formas livres escritas por Castaldi, que tem apenas uma tocata *arpeggiata* em seu livro, as demais composições de forma livre são fantasias. O Piccinini não escreveu fantasia alguma, ou ao menos publicou. Seu livro tem uma quantidade de tocatas para arqui-laúde e teorba. Na obra de Kapsberger não tem nenhuma fantasia, apenas tocatas. Então, nós observamos estas mudanças, a tocata era realmente um estilo de composição que estava bem desobrigado com a questão polifônica. A tocata era uma composição não polifônica, que eventualmente poderia ter um trecho polifônico no meio, justamente o contrário da fantasia, que de modo geral, era polifônica.

Então, eu comecei a estudar e observei que toda esta questão das formas livres estava dentro do que se chamou naquela época de *estilo fantástico*. Quem cunhou este termo foi o Athanasius Kircher, o padre a quem me referi anteriormente. A ideia de fantástico já lembra *fantasia*, algo irreal, não natural, uma coisa irregular. Eu trouxe para vocês, a imagem deste quadro [mostra imagem] de um pintor alemão, Hans Holbein (c.1497-1593), que se chama *Os Embaixadores*, onde se vê os dois embaixadores, os instrumentos de música, tem um alaúde ali e alguns instrumentos científicos. O alaúde, ou melhor, os instrumentos musicais, sempre estavam relacionados ao sensorial, não ao racional. Os instrumentos científicos estavam sempre voltados às questões racionais. Assim se percebe aqui aquela dualidade característica do barroco: razão *versus* sensação, vício *versus* virtude, gelo *versus* fogo, etc. Todas estas contradições do barroco podem ser vistas não apenas na música, mas na literatura e nas artes plásticas. E aqui tem esta imagem que parece totalmente fora de contexto - o que faz este crânio, que representa a efemeridade da vida, e que está totalmente fora da perspectiva, parece que foi colada ao quadro, que não foi o pintor quem a fez. Isto é um bom exemplo do que era considerado como *fantástico* na pintura. O *fantástico* não precisava estar só na música, ele vem da literatura e também foi representado nas outras artes. Existia esta correlação entre as artes. Este é, então, um exemplo clássico e perfeito de uma imagem *fantástica*. O que é então, uma imagem *fantástica*? Eu fui então procurar mais informações e cheguei a um livro muito interessante, de um professor da USP, João Adolfo Hansen. É no livro sobre a poesia de Gregório de Mattos (1636-1695), que ele abordou esta questão do *fantástico*. Neste livro, ele observou que essa reflexão vem de Platão, do *Sofista*. Nesse escrito, Platão apresentou dois tipos de imagens, ou duas formas de se representar a natureza: uma seria a imagem icástica (de ícone), ou seja, a representação fiel do objeto a ser imitado. E o oposto seria a imagem fantástica, que vem da representação distorcida da natureza, de uma perspectiva a qual

depende o ponto de vista. Esse crânio na pintura, conforme o ponto de vista do observador, fica perfeito em termos de proporção. Se o observo de frente, ele me parece torto, irregular, fantástico, mas mudando meu ponto de vista, meu ângulo de observação, ele se torna icástico. Assim, o estilo fantástico vem desta ideia de desproporção, do jogo da perspectiva, do desequilibrado ou irregular, e que, de acordo com a percepção do intérprete ou a percepção de quem ouve, ou do correto “ponto de escuta” de quem ouve, torna aquilo coerente. Se esta imagem está desproporcionada, conforme o meu ponto de vista, ou o lugar de onde enxergo, ela se torna coerente, ou proporcional. É a mesma coisa com o ouvinte, se você pega uma partitura de uma tocata barroca, cheias de frases irregulares, você olha no papel as frases tem 2, 3, 5, 4 compassos, e aquilo parece não fazer sentido, em um primeiro momento. Mas dependendo da intenção musical, do bom juízo e da sensibilidade do intérprete, aquelas frases irregulares poderão soar coerentes, proporcionais, por mais irregulares que pareçam no papel. O estilo fantástico tem muito desta ideia de frases distorcidas que de acordo com o seu “ponto de escuta”, você pode ter um sentido musical coerente para esta música.

Agora vou falar um pouco sobre os conceitos que peguei do estilo fantástico. Athanasius Kircher, em 1650, diz que esse estilo “é adequado para os instrumentos”. Primeiro ele está dizendo que é uma música instrumental. O Athanasius Kircher foi muito contraditório na sua explicação sobre estilo fantástico. Podemos ver que existem algumas incongruências. Primeiro ele falou em um estilo adequado para instrumentos, ou seja, música instrumental: “é o mais livre e irrestrito método de compor. Ele não é ligado a nada, nem à palavra, nem a um tema harmônico [...]”, ou seja, não é uma música que esteja ligada a um texto poético que represente os afetos na música. “Não tem um tema harmônico”. Aqui se pode entender um tema harmônico como uma sequência harmônica fixa, como um baixo *ostinato*, é livre, como uma peça improvisatória. A presença que um *ostinato* significa uma restrição à liberdade composicional, tem-se de seguir este *ostinato*, assim não se está livre. O estilo fantástico não está ligado a nenhum dispositivo que restrinja o compositor de alguma forma. A ideia é ser uma música totalmente livre. “[...] Ela foi concebida para ostentar o engenho [...]”; aí fala da engenhosidade do músico, do intérprete, que pode ser entendido como a capacidade criativa deste, e até a habilidade técnica do músico. Ostentar o engenho e “[...] a secreta razão harmônica [...]”, a engenhosidade das “[...] cláusulas harmônicas [...]”, ou seja, das cadências “e dos contextos fugatos”, onde também ressalta a importância da engenhosidade dos compositores em lidar com a linguagem polifônica e a construção das cadências. Até onde conheceu este estilo, ele era “[...] dividido entre estas [composições] que o povo chama fantasia, *ricercate*, tocatas e sonatas.” Esta é a primeira definição que ele forneceu em seu livro. Depois, ele apresentou cinco exemplos de música no estilo fantástico, e aí começam as incongruências. Uma delas, é que ele informou que esse estilo é adequado aos instrumentos; um dos exemplos que ele apresentou é uma

composição dele mesmo, vocal e que tem um texto religioso, o que contradiz o exposto anteriormente.

Depois ele falou sobre fantasias, *ricercatas*, tocatas e sonatas e dá um exemplo de uma sinfonia que também não está dentro do que ele estava propondo. E ele forneceu uma fantasia de Johan Jacob Froberger (1616-1667) como exemplo do estilo fantástico. Aí também existe uma incongruência, pois ele fala que não tem nenhum sujeito harmônico ou melódico que deveria estar presente, e esta fantasia de Froberger é construída sobre o *ut, re, mi, fa, sol, la*, ou seja, possui um sujeito melódico que deve ser manipulado na música inteira, o que resulta certa limitação, pois ele terá de lidar com este sujeito melódico por toda a música. Então, já tira um pouco a liberdade do compositor. Mas ao mesmo tempo em que tira a liberdade, ele propicia que o compositor demonstre a sua engenhosidade no tratamento polifônico desse sujeito melódico, como ele lida com essa sequência de notas durante toda a música de uma forma inteligente, que atraia o interesse do músico e do ouvinte. Por um lado, limita o compositor, mas por outro, representa uma oportunidade para demonstrar a sua engenhosidade, sua habilidade com o trato da música polifônica. E, na introdução dessa fantasia, ele coloca outra citação: “cravos, órgãos, órgãos positivos e todos os instrumentos de corda dedilhada [...]”.

Isso é importante para nós: a corda dedilhada estava dentro do estilo fantástico e a corda dedilhada era um dos principais veículos de expressão deste estilo, assim como o teclado. Para Kircher, esse estilo “[...] requer composições que de fato devem ser de tal ordem que os organistas não só mostrem seu próprio engenho, mas também sirvam como preâmbulos [ou seja, como prelúdios] que preparem os ânimos dos ouvintes e excitá-los para a harmonia da sinfonia preparada para seguir”. Este trecho é muito interessante porque se percebe que Athanasius Kircher leu tratados de retórica. Nessa época, as pessoas de cultura mais desenvolvida gostavam de ler os escritos clássicos de retórica, como Cícero e Quintiliano, os antigos que escreveram sobre este assunto. Assim, é possível perceber que ele emprestou essa ideia de um dos teóricos da retórica, porque o *exordium*, na divisão do discurso retórico, era a introdução do discurso e sua função era justamente essa, de preparar o espírito dos ouvintes para a sinfonia que se seguiria. Era o momento de silenciar o público, cujo comportamento era diferente do público de concertos hoje em dia. Era o momento de mostrar os elementos que seriam a base do discurso que seguiria. Nele, haveria de conter as ideias principais do discurso, a matéria prima deste.

Aqui, então, Kircher já vinculou as formas livres com uma função de *exordium*, ou início do discurso. Nós podemos pensar no prelúdio, que está no começo da suíte. A fantasia também poderia estar no início de alguma sequência de composições. A tocata poderia estar antes de uma missa. Se verificarmos a obra de Girolamo Frescobaldi (1583-1643), o tecladista, que era da mesma época de Kircher, inclusive da mesma cidade,

provavelmente até se conheceram, as tocatas também serviam como introdução da missa. Então, ele coloca:

“prelúdios [na primeira definição do estilo apresentada, não constava, agora está presente], tocatas italianas, sonatas e *ricercari* [por sonatas, entenda-se aqui a sonata barroca], de tal maneira que apresentamos uma à qual J. J. Froberger, organista imperial, discípulo do mais célebre organista, Hieronymus Frescobaldi, sobre *ut, re, mi, fa, sol, la*, exibiu adornada em sua arte como método perfeito de composição e fugas engenhosamente seguindo a ordem. Se observares uma notável mudança de tempo e as variedades, parece que nada mais pode ser desejável, a tal ponto que apresentamos a todos os organistas, como a espécie mais perfeita desse gênero de composição para que o imitem.”

Quanto ao imitar, havia muito essa relação entre mestre e aprendiz. Este modo de ensino parece bem claro nesta citação de Kircher.

Aqui eu coloquei um pequeno trecho da fantasia, apenas alguns trechos para vocês verem [*imagem*] como funciona a sequência *ut, re, mi, fa, sol, la*, que vai sendo imitado nas outras vozes. Quando Kircher falou em “*notável mudança de tempo*”, pode-se relacionar com esse trecho onde vocês observam um **3**. Então, a fantasia começa com compassos quaternários que se tornam ternários. Essa é a *notável mudança de tempo* que o Athanasius Kircher estava se referindo. Mais adiante, a fórmula de compasso é alterada para 6/4. Neste ponto, podemos nos lembrar do repertório dessa época, que atualmente tocamos no violão, como as fantasias do séc. XVII. Um bom exemplo são as fantasias para alaúde de John Dowland (1563-1626), onde se observam vários momentos com mudança de fórmula de compasso, o que já é típico dessa linguagem. Lembremos que Dowland esteve na Itália, e é natural que tenha absorvido os procedimentos composicionais em voga no continente.

Entre o conceito fornecido por Athanasius Kircher em 1650, e a última referência sobre o estilo fantástico em música, a de Johann Mattheson (1681-1764), em 1739, outros teóricos falaram sobre estilo fantástico. Não vou colocar aqui, por que vou me ater aos pontos principais. Entre eles, alguns dicionaristas, lexicógrafos, como Sébastien de Brossard (1655-1730) e Tomas Baltazar Janovka (c.1660-c.1715), continuaram replicando esta ideia de estilo fantástico a partir do conceito de Kircher. Mas eles foram alterando, colocando novas informações de acordo com o que eles presenciavam na música e o que lhes chamava atenção no estilo fantástico. Assim, houve uma alteração significativa entre Kircher e Mattheson, quanto ao conceito deste estilo. Mattheson colocou várias informações bem interessantes. Ele diz: “É a maneira mais livre e descompromissada do arranjar, do cantar e do tocar.” Aqui já se observa uma referência à Kircher, que já falava que era uma das maneiras mais livres de compor. Só que Mattheson acrescentou “do cantar”, ou seja, não era só música instrumental, e nós temos que ter em mente que a improvisação musical praticada naquele período não era apenas instrumental, mas também vocal. Cantores

improvisavam, inclusive em textura polifônica. Nós não nos damos conta disso, pois se fala muito pouco sobre esse assunto.

“[...] ora nos deparamos com uma ideia, ora com outra [...]”. Aqui Mattheson informou que motivos não mantidos por muito tempo, mudando repentinamente o material musical: nem bem um motivo foi apresentado, e o compositor já partiu para outro, não se ateve a uma ideia ou pensamento. Realmente, este procedimento é comum em obras desse estilo. O compositor não fica preso a um motivo, não é preciso desenvolvê-lo por toda a música. Esse procedimento traz imprevisibilidade ao discurso, tornando em suspenso, o que desperta atenção contínua no ouvinte.

“Não nos prendemos às palavras, nem a melodias, ou ainda harmonias, de tal modo que os cantores podiam mostrar sua habilidade.” Outro ponto interessante é que esse estilo de música era para ser espetacular, o tecladista, o instrumentista, teria de mostrar virtuosismo, causando espanto, deslumbramento, deixando o público atônito, evidenciando para os ouvintes, o afeto de determinada passagem, como parte da estética da época.

“Nele são reproduzidas toda a sorte de passagens de outro modo incomuns, de ornamentos obscuros, volteios e adornos engenhosos [...]”. Nós vemos isso na obra de Kapsberger com frequência, sequências de ligaduras mecânicas engenhosas. “[...] sem a verdadeira observação da pulsação e do tom.” Isso é muito importante, e quer dizer que você não pode manter um ritmo rígido do começo ao fim da música, porque estaria passando por cima de uma quantidade de afetos que requerem outras pulsações para que sejam devidamente expressados. Assim, você pode alterar a pulsação da música de acordo com o afeto desejado. Por mais que esteja escrito no papel, você pode alterar substancialmente, de acordo com o afeto de cada trecho.

E pode alterar o tom de conclusão também. Por quê? Porque nos teclados, voltando a falar de Frescobaldi, antes das missas, ou, antes de um salmo – ou alguma obra religiosa – o improvisador da tocata, o organista, não precisava concluir no tom principal da música. Ele poderia preparar a entrada da outra missa que se seguiria, ele poderia cadenciar no tom da dominante do tom que estaria por vir. Essa era a questão de “não observar o tom”.

“É posto em prática sem frase principal e respostas formais”, ou seja, a resposta não precisa ser tonal, exata. Poderia fazer respostas totalmente irregulares, outro tipo de resposta. “[...] sem tema e sujeito, ora enérgico, ora hesitante [...]”. Esta é outra palavra interessante que remete à improvisação. No improviso, você nunca está muito certo daquilo que está fazendo. A música não está escrita, você está improvisando, então, existe algo de hesitante no improviso. Você também tem um ritmo flexível. “[...] ora monódica, ora polifônica [...]”. Também já estamos mostrando que a textura polifônica não precisa ser mantida. “[...] ora num tempo estrito, seguindo a pulsação, sem massa sonora [às vezes com poucas vozes], “[...] mas nunca sem a intenção de agradar, de arrebatrar e causar deslumbramento.” A ideia era trazer alguma coisa surpreendente para o ouvinte. Tudo isso

pode sugerir ideias para nossas interpretações, como a ideia do anticlímax, do crescendo súbito, do forte e piano súbito, dos timbres contrastantes, do elemento surpresa, muita coisa que podemos usar na nossa performance desse repertório.

Depois ele fala que “[...] as regras da harmonia, nenhuma outra deve ser obedecida nesta forma de escrita. Tem mais êxito aquele que consegue exibir os ornamentos mais artísticos [...]”, ou seja, exibição, quem conseguir fazer coisas mais mirabolantes com seu instrumento terá mais sucesso nesse estilo de composição, no qual a *novità d’artificio* era bem vinda. “[...] e as circunstâncias mais raras [...]”. “De vez em quando se infiltra certo pulso ligeiro que dura somente um piscar de olhos.” Ou seja, que se tem um a pulsação rápida, ela só dura um pouco, ele está dizendo aqui que não precisa manter está pulsação rápida por toda a música, ela vai mudar conforme o trecho, como falei para vocês.

“E depois, não se seguindo outro pulso, a medida de tempo está liberada”. “As frases principais e as respostas não são completamente excluídas, apesar do caráter liberal, mas não se pode conectar umas às outras, muito menos serem executadas regularmente.” Ou seja, terminou uma seção, ela realmente termina, não pode ser tocada sem a devida preparação para a seção seguinte. Mostre para seu ouvinte que você está terminando uma seção e que está começando outra. “[...] muito menos pode ser tocada regularmente”. Podemos pensar aqui, na questão da pulsação, também. Em termos modernos, chamamos agógica. Mas agógica é um termo que surgiu no séc. XIX. É um termo que não usei em meu trabalho em momento algum, pois estaria totalmente fora de contexto. O termo mais correto aqui seria *sprezzatura*, usado por Caccini no seu livro *Le nuove musiche*. Diz ele que se deve ter estas mudanças rítmicas, que era uma maneira nobre de se fazer arte, que mostraria que se tinha tanto domínio da coisa que se poderia brincar com o ritmo. Se poderia flexibilizar o ritmo, modificar o ritmo escrito com nuances, para se mostra a sua nobreza por domínio na matéria, tanta habilidade que poderia brincar com aquilo.

“Então, aqueles autores em suas fantasias tonas rigorosas, em fugas rigorosas, portanto, aqueles autores que em suas fantasias e tocatas elaboram fugas rigorosas, não tem uma compreensão correta do estilo que pretendem.” Por quê? Por que era uma música livre. Se você coloca uma fuga rigorosa no meio dessa música livre, você já está imaginando forma e sequência de procedimentos, como no caso da exposição do sujeito e contra-sujeito na fuga. Assim, essa ideia de ordem é contra a ideia da música livre “ao qual nada é tão espúrio quanto a ordem e restrição. E porque deveria uma tocata, uma *boutade* (tipo de composição improvisatória, que hoje em dia não se conhece muito) ou um capricho, elege tonalidades às quais deveriam se fechar [...]”. Isso é o que falei antes, não precisa terminar a música no tom que começou. “Elas não podem terminar no tom que quiserem?” Ele diz: “Sim, sem ser conduzida com frequência de um tom para outro, que lhe é bem oposto, estranho.” Desta forma, isto de usar harmonias estranhas e antagônicas, também faz parte

desse estilo de música. “Para se seguir um canto periódico...”, é para preparar para a tonalidade das outras músicas que viriam.

“O nome fantástico é, além disso, muito detestado.” Por quê? Porque a pessoa daquela época que era considerada uma fantasista, era alguém de pouca confiança, justamente por fantasiar demais. Isto tem haver com a imagem fantástica que vimos, uma imagem que não parece real. “Além disso, muito detestado, entretanto nós observamos o uso desse nome que é bem visto e, principalmente, se acerta o seu lugar na orquestra e no palco.” Então, ele informou que estilo fantástico não envolve somente composições para instrumento solo, mas poderia estar presente na música de câmara, no palco, na orquestra. Entenda-se como música de palco, as óperas, que têm todo um conteúdo cênico.

“Ele consiste, na verdade, não no arranjar ou compor a pena [quer dizer, não escrever a música no papel], mas no cantar e tocar que advém do espírito livre, ou como se diz, *extempore*” (improvisado). “Os italianos chamam este estilo de *a mente, non a pena*”, isto é, não escrito, mas uma música que vem da sua cabeça, da imaginação e não uma que se escreve e depois reproduz.

“Assim também são chamadas as fantasias, *capricci, toccate e ricercari*, que podem ser escritos ou impressos, mas ainda assim pertencem. E não nos esqueçamos das *boutades* e dos prelúdios.” O que isto quer dizer é que estas obras poderiam ser escritas, mas que na realidade, a grande maioria jamais o foi.

Outra informação interessante: “os compositores do sul [Mattesson estava na Alemanha, portanto ele se referia aos compositores dos países mediterrâneos, no sul da Europa] com frequência aproveitavam a oportunidade para vender de tal modo suas ideias, de se servirem deste estilo para especial deleite dos conhecedores.” Isto é importante, e é interessante observar o seguinte: a tocata era uma música de extrema vanguarda nesta época. Então, o músico amador, o alaudista amador, não tocava muito a tocata, como muitos músicos hoje, que ainda se sentem mais confortáveis ao interpretar a música do séc. XIX, em detrimento da música atual, que parece distante, e em alguns casos, de difícil compreensão. Assim era no séc. XVII, tanto que as músicas de Francesco da Milano ainda eram impressas quase 100 anos depois de sua morte, e os alaudistas amadores ainda as tocavam com frequência em instrumentos de 6, 7 ou 8 ordens. Nesta época, os músicos profissionais, mais abertos à nova música, tocavam a teorba, o arqualaúde e alaúde de 10 ordens e exploravam a sonoridade de novas afinações. A tocata era uma composição mais para os profissionais e conhecedores, como se dizia. Isso nos remete ao conceito da “música secreta”, onde uma das interpretações do conceito se refere à música compreensível apenas por conhecedores. Tanto, que as publicações de Kapsberger tiveram a circulação restrita e sempre foram providenciadas por membros das Academias que participou, ou seja, conhecedores e intelectuais capacitados para entender esta música.

“Quer a fantasia seja de fato posta no papel, e com isso se poupe em esforço para os cantores e instrumentistas, o compositor não faça mais nada que marcar o trecho confortável, local correto onde tais livres pensamentos possam ser inseridos.” Foi o que comentei, dizendo que o compositor poderia escrever apenas uma porção central da tocata, e improvisar seu início e seu fim. Isso também poderia ser combinado. Tinha-se uma sonata barroca e se poderia combinar que em determinado trecho os músicos poderiam improvisar em cima de uma ideia que não estava escrita. Tanto isto é verdade, que existem sonatas desse período que foram escritas só com uma linha de baixo contínuo, e mais nada. Ou seja, os músicos improvisavam tudo. Como exemplo, a *sonata di basso solo*, de Gregorio Strozzi (1615-1687), compositor italiano, que é para cravo e alaúde ou harpa. Isso era comum, deixar o músico livre para fazer seus improvisos. Neste ponto, ele diz: “Este tipo de composição requer cabeças capacitadas, que investem toda a sua invenção e que sejam ricas em todo tipo de figuras.” Isto quer dizer que, a pessoa tinha que ter muita criatividade, muita bagagem para poder realmente improvisar de uma maneira coerente. Pode-se improvisar de várias formas; nós temos este perigo, por que temos música moderna, como o *jazz* ou *blues* na cabeça, e ao tocarmos música antiga, às vezes caímos numa linguagem musical mais condizente com a modernidade em que vivemos. Dentro da ideia de performance historicamente orientada, há de se ter cuidado e improvisar de forma coerente com o estilo da época.

Bem, tendo essas informações, vamos tentar achar estas características nas músicas escolhidas. A princípio eu separei algumas obras que atualmente são tocadas também no violão. A primeira que eu queria mostrar é uma *Fantasia* de David Kellner (c.1670-1748), compositor alemão, que escreveu para alaúde barroco, aqui com transcrição de Hubert Kappel. Quem nunca tocou a obra de Kellner no violão, vale à pena, soa bem. Eu acho difícil a música escrita para alaúde barroco soar bem no violão, por que a afinação é bastante diferente. Tem-se de fazer tanto malabarismo para fazer funcionar, que eu acho mais fácil tocar música renascentista no violão, pois a afinação do alaúde renascentista está mais próxima do violão moderno. E, quando você pensa nos compositores alaudistas que pensavam na afinação do instrumento barroco, fica mais difícil ainda. Nesse aspecto, a música de Bach chega a ser um pouco mais adaptável ao violão, por que ele não pensava no alaúde barroco, não pensava na afinação do instrumento. Ele escreveu em notação mensural, não no sistema de tablatura. Por outro lado, as composições daqueles que eram alaudistas e escreviam pensando no braço do instrumento, fica um pouco mais difícil para adaptar ao violão. Mas isso aqui soa muito bem para violão. Eu tenho aqui uma gravação que vai ilustrar bem a obra. O intérprete é o Stephen Stubbs.

[Exemplo musical: *Fantasia*, David Kellner (c.1670-1748)]

Adiante. Após as repetições e do “tempo de Giga”, têm um *adagio* cheio de cromatismos. Como temos pouco tempo, vou acelerar para ver isto aqui rápido. Não irei até o fim porque o que eu queria mostrar vocês já devem ter percebido. Vamos nos lembrar dos conceitos de estilo fantástico, a questão da não observação do pulso, e o caráter de improvisação. Podemos observar que há três partes bem claras: a primeira parte, toda improvisatória, um *exordium*, que chama a atenção, capta a atenção da audiência. Em seguida vem a mudança de tempo que tanto Kircher quanto Mattheson falaram, quando o autor colocou uma *giga* na parte central da obra, e depois, novamente muda o ritmo, terminando em um *adagio*.

Pode-se ver que são três afetos completamente contrastantes. Primeiro, uma seção improvisatória, representada pela escala; depois uma *giga*, seguida de um *adagio* cheio de cromatismos. Cromatismos e dissonâncias sempre estiveram vinculados ao afeto de tristeza, de dor. Pode-se ver que as linhas são descendentes e cromáticas, o que dá a ideia de tristeza, de lamento. Só com essas informações, pode-se ver que o afeto é outro, não só pela questão de estar indicado *adagio*, mas a própria música nos traz estas indicações, através das linhas descendentes, cromatismos e intervalos conjuntos. Vemos aí três posturas rítmicas distintas, bem dentro da liberdade do estilo fantástico. Esta mudança de afeto e, conseqüentemente, de *tactus*, é o que produzia o efeito do imprevisível, de espanto – deslumbre – no ouvinte.

Essa ideia do inesperado e imprevisível é o que devemos explorar muito em nossas performances. Quando vemos um elemento diferente na música, temos de fazê-lo soar realmente surpreendente. Ao se estudar isto, podemos trazer muitos subsídios para a performance. Por exemplo, na *Fantasia*, de Dowland [Exemplo musical: *Fantasia 7*, John Dowland (1563-1626)], que muitos tocam no violão. Pode-se perceber que a primeira parte é toda polifônica, bem dentro do estilo *fantasia* onde se observa a habilidade de Dowland como compositor instruído. Outro ponto a ser observado é a ideia dos contrastes do barroco, a dualidade do compositor racional, que estudou contraponto e procedimentos imitativos *versus* o instrumentista habilidoso, que explorava o aspecto aural, sensorial, através de figuras virtuosísticas extemporâneas, irrefletidas.

Em seguida, há aquele trecho em escalas onde ele mostra sua habilidade como instrumentista, como virtuose. Ele esqueceu a coisa da composição séria para mostrar sua habilidade. Depois, ele apresenta a mudança de tempo, que Kircher falou. Uma sugestão aqui, seria não preparar a entrada, como Paul O’Dette faz. Há intérpretes que fazem *rallentando*, antecipando para o ouvinte que algo diferente vai acontecer, rompendo o efeito do inesperado. Talvez seja melhor não preparar tanto a entrada, o que pode causar mais impacto ainda. Paul O’Dette faz isso de modo interessante, quase não *ralenta*. O final da música - *peroração*, na retórica – é o momento de maior apelo emocional ao ouvinte. Por isso que o final da música é tão retumbante, porque é o momento do orador, diante do

público, dar suas últimas palavras para convencer a plateia. Esta ideia confere perfeitamente com o final da *Fantasia 7* de Dowland.

Outro exemplo interessante é a *Fantasia*, de Sylvius Leopold Weiss (1687-1750) [Exemplo musical: *Fantasia*, Sylvius Leopold Weiss (1687-1750)]. O começo, *exordium*, é improvisatório. Possui partes mais polifônicas, outras mais improvisatórias, que é bem dentro do estilo fantástico. O intérprete aqui é Nigel North. Observem a flexibilidade do pulso, ora acelerando, ora retardando – tempo elástico, de acordo com o afeto que deseja representar. O que não é polifônico pode ser mais livre ritmicamente; já nas partes polifônicas, o pulso está mais rígido.

Bem, basicamente era essa a ideia que eu gostaria de trazer para vocês, tentarmos pensar um pouco sobre este tipo de composição, a gente toca este repertório no violão e é interessante ter estas ideias e entender que esta música era para ser espetacular mesmo, era para causar espanto. Nós podemos abusar destes recursos, como anticlímax, *forte* e *piano* súbito, cores diferentes, procurar identificar os afetos diferentes dentro do mesmo trecho, situações de dissonâncias e suspensões. Trechos assim podem ser tocados mais lentos. Quando tocamos obras do séc. XVI e aparece uma dissonância, nós comumente procuramos não ressaltá-la, porque não é desejável para essa estética. Já na estética do séc. XVII, a dissonância era para ser destacada, era para aparecer, pois ela continha, no pensamento seiscentista, um apelo emocional que interessava à “nova musica”.

Seriam essas minhas principais considerações, espero ter trazido algumas boas ideias para as suas próximas performances.