de canções francesas ou de madrigais comportarão uma tablatura de alaúde, que permite a execução por uma ou várias vozes com "acompanhamento" instrumental, e, nos títulos das obras publicadas, os compositores terão por vezes o cuidado de sugerir diferentes modos de execução.

Não se deve ver na progressiva mudança dos costumes musicais um sinal de decadência. A grande polifonia vocal desenvolveu-se continuamente de Dufay a Monteverdi. Se é possível considerar que ela alcançou seu classicismo com Josquin, não foi para se encaminhar em seguida para o declínio, como por vezes se afirmou ao acaso, mas para um limite superior. A reação monódica do fim do século XVI não deve ser considerada como um retorno às fontes, mas, antes, como a eclosão de uma nova arte após uma longa ascensão rumo à perfeição do contraponto expressivo, cujas riquezas se imagina terem sido esgotadas ao cabo de cinco ou seis séculos de pesquisa e imaginação.

O impasse a que chega a polifonia pouco antes de 1600 pode ser comparado com o que assinalará o meado do século XX. Mas dessa vez a arte polifônica, prejudicada pelo temperamento (e por sua conclusão lógica, o dodecafonismo), será esgotada não por sua perfeição, mas pela descoberta de seus limites.

ROLAND DE CANDÉ

# A CANÇÃO POLIFÔNICA

A canção polifônica da Renascença é um gênero especificamente francês que se origina no moteto do século XIII. O abandono do tenor litúrgico, a adoção de um texto único e de uma estrutura melódica precisa haviam feito surgir o repertório das baladas, rondós e virelais que Machaut levou ao mais alto nível. A palavra "canção" designa também, no início do século XV, peças com refrão, de aparência popular e escrita simples. Cada vez mais, porém, essa denominação se aplicará às composições profanas não dançadas, quaisquer que sejam sua forma e seu estilo; e, se ainda se compõem baladas e, sobretudo, rondós e virelais, essas peças, que se distinguem pela forma imposta pela estrutura poética, adotam um estilo, um espírito novo, mais claro e mais livre: o da canção francesa.

A voga das canções, populares ou eruditas, bem depressa será espetacular. As peças na moda (o que nossos confeccionadores de música chamam de "hit") são encontradas em toda a Europa, ora como "tenores" de missas e motetos, ora adaptadas aos instrumentos, às vezes até inscritas como máximas nas paredes de um gabinete de trabalho ou de um salão de música. Isabel d'Este mandara reproduzir em marchetaria na parede da sua *grotta* o



cânone de Okeghem *Prendez sur moy*. As representações de mistérios, as farsas, as festas principescas, os banquetes, os desfiles de carnaval são entremeados de canções, executadas seja em voz solo, seja em polifonia. Encontramos melodias das canções francesas até mesmo no repertório das *laudi spirituali*.

Na primeira metade do século XV, a escrita é geralmente a 3 vozes (*superius, tenor, contratenor*). Com exceção das peças essencialmente contrapontísticas em estilo de imitação (rondós, cânones), canta-se uma só voz, às vezes duas, sendo as outras confiadas aos instrumentos, exatamente como nas baladas e virelais do século precedente. Binchois compôs cinqüenta e seis canções, ilustrando esse estilo com extrema elegância, e Dufay pelo menos setenta e cinco. Umas se aparentam ao virelai ou à balada; outras comportam uma quarta voz que se une ao *superius* num jogo de imitações densas, ou em leves arabescos. As mais belas e mais célebres canções de Dufay, como *Se la face ay pale* ou *Mon seul plaisir*, pertencem à segunda parte de sua vida; são obras-primas de requinte e nobreza de expressão, que atestam a considerável evolução que a canção sofreu na segunda metade do século. Okeghem e sobretudo Busnois (c. 1440-1492) realizam um admirável equilíbrio da escrita a 3 vozes: distribuição do texto e do interesse melódico entre todas as vozes, mudanças de ritmo ou de estilo em função dos sentimentos expressos, perfeito domínio da técnica do contraponto.

Mas é sobretudo a Josquin des Prés que devemos as primeiras canções polifônicas complexas, a 4 vozes e mais, no grande estilo da canção da Renascença. Ao mesmo tempo eruditas e populares, elas escondem tão bem seus artifícios mediante os recursos de uma arte superior, que seus temas são cantarolados na rua! Se a fronteira entre música erudita e popular é tão lestamente superada, é sem dúvida porque essa fronteira era então incerta, porque nenhuma música comercial fazia a fortuna de moçoilas áfonas e, sobretudo, porque nenhum tabu ainda se opunha a que cada um tratasse a música de acordo com seu prazer. Mas como reconhecer as autênticas melodias populares que se introduziram naturalmente na música erudita, ignorantes que somos do folclore dos séculos passados?[15] Manifestamente, Dufay, Josquin, Janequin, Lassus e outros utilizaram melodias populares (influenciadas, por sua vez, pela canção erudita, cujos ecos che-

15. Até o século XIX, era raro alguém se preocupar com notar as melodias populares, e nada garante a autenticidade das que chegaram até nós. Apenas a gravação sonora permite a conservação dessa arte espontânea que a notação trai, como mostraram Bartók e Kodaly a partir de 1906.

:yde, Lucas Cranach:
neos de Josquin
in.

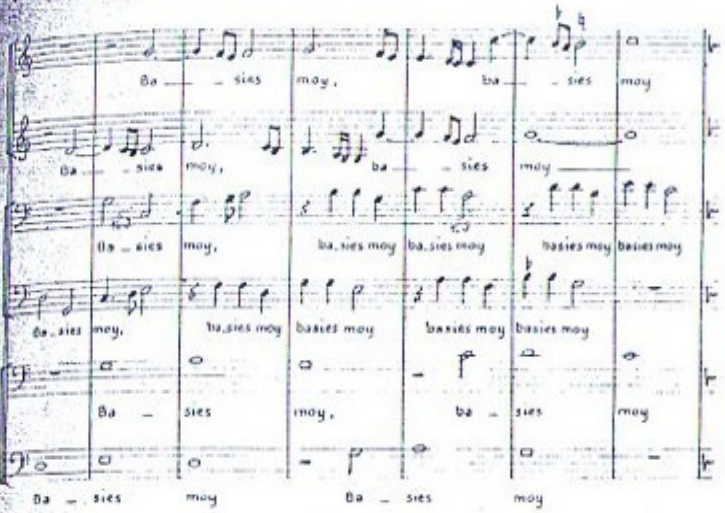
gavam às antecâmaras, às cozinhas e até à rua). Refrões como "La triory, la viredon, Jalory dondaine..." são de nítida origem popular, assim como este tema de uma canção de Loyset Compère:

E as "fricassées" conservam-nos bom número de melodias de diversas origens. Assim[3] eram chamadas, no século XVI, as brincadeiras musicais formadas pela justaposição e pela superposição de fragmentos melódicos, que se tratava de reconhecer de passagem. Havia uma profunda osmose entre o "erudito" e o "popular" — a música ainda era um aspecto da civilização.

Outra característica dominante da canção francesa é o emprego extremamente eficaz do estilo de imitação*. Princípio unificador da composição polifônica, como já vimos, a imitação pode dizer respeito à própria estrutura melódica quando, por exemplo, a segunda metade da frase é a inversão da primeira, ou quando uma frase é constituída pela reprodução de um mesmo motivo em diferentes graus. É uma das fontes mais seguras da emoção musical e não, como por vezes se acredita, um austero exercício. Melhor do que pela insistência rítmica, o ouvinte é levado ao coração da idéia, de que descobre simultaneamente todas as faces. Encontrando, assim, o que perde ao mesmo tempo que perde, ele é suavemente envolvido pelas vagas sucessivas, suspenso numa espécie de requintada ausência de gravidade.



Josquin, *Basies moy, ma doulce amye*
(cânone triplo em quarta)



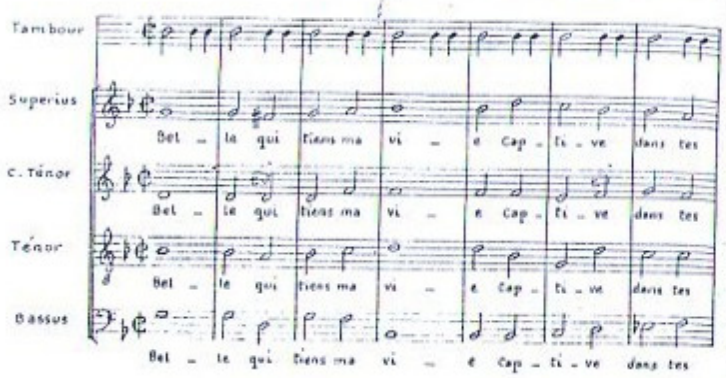

Aqui como em outros domínios, a arte de Josquin é exemplar. Suas setenta e cinco canções (3 a 6 vozes) ilustram todas as qualidades do gênero. Todos os estilos e todas as técnicas são empregados com uma facilidade e uma engenhosidade constantes, sendo evidente que as formas mais simples são objeto dos mesmos cuidados dispensados às mais ambiciosas. Porém, se a arte de Josquin é culminante, nem por isso ela eclipsa a dos inúmeros músicos de seu tempo que se consagraram à canção polifônica e que atestam uma das mais felizes distribuições de talento que a história da música já conheceu. Rabelais enumera-os interminavelmente no prólogo do *Quarto Livro*. Os melhores são Agricola (c. 1446-1506), Isaac, Obrecht, Loyset Compère (c. 1450-1518), Brumel (c. 1460-1525), Pierre de La Rue (c. 1460-1518)... A maioria é gente do Norte, tocada pela graça italiana.

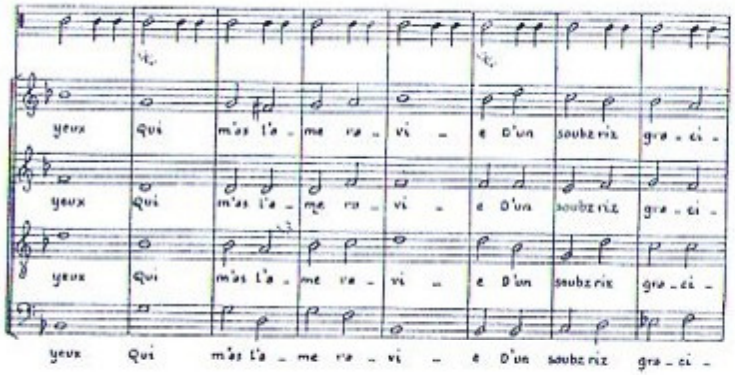
É também o tempo daquelas belas canções sem atavios, que deliciavam a corte de Luís XII, onde eram qualificadas de "rurais" ou "rústicas"[16] — *L'amour de moy* é o mais célebre exemplo —, ou daquelas danças cantadas de misterioso perfume, de que a preciosa obra de Thoinot Arbeau (*Orchésographie*, 1589) nos dá dois modelos magníficos: *Jouissance vous donneray* e *Belle qui tiens ma vie*.

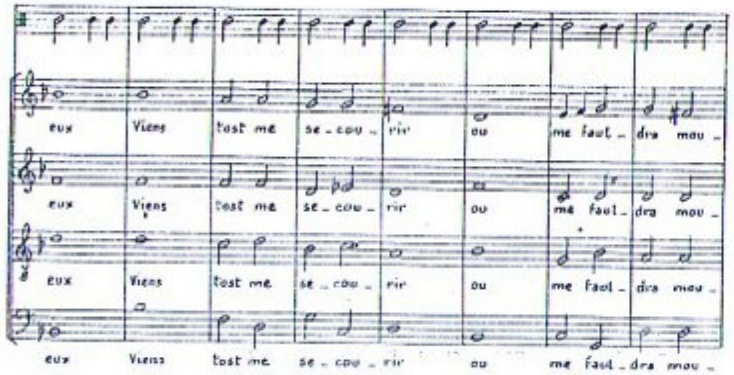
16. Até o fim do século XVI, os títulos das coletâneas impressas distinguem as "canções rústicas" das "canções musicais". Porém, ambas são "canções novas", *compostas* num estilo fácil ou erudito. As primeiras são mais facilmente memorizáveis e de inspiração bucólica ou popular, formando um repertório de música ligeira, não um folclore.

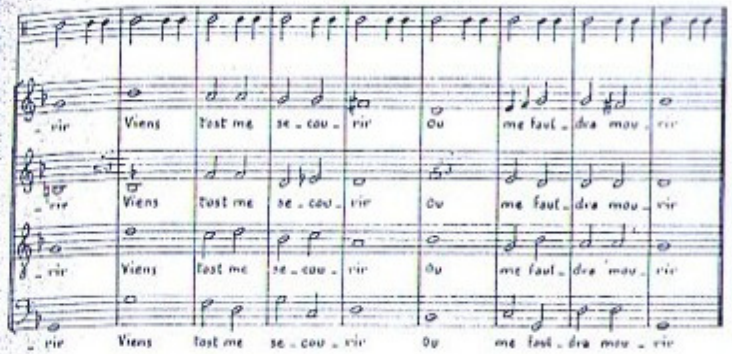
# CANÇÃO

*Belle qui tiens ma vie*




(segundo Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, 1589)

*Belle qui tiens ma vie*
*Captiue dans tes yeulx*
*Qui m'as l'ame rauie*
*D'vn soubz-ris gracieux*
*Viens toſt me ſecourir*
*Ou me fauldra mourir.*
*Pourquoy ſuis tu, mignarde*
*Si ie ſuis près de toy*
*Quand tes yeulx ie regarde*
*Ie me perds dedans moy*
*Car tes perfections*
*Changent mes actions.*
*Tes beautez & la grace*
*Et tes diuins propos*
*Ont eſchauffé la glace*
*Qui me geloit les os*
*Et ont remply mon cœur*
*D'vne amoureuse ardeur.*
*Mon ame ſouloit eſtre*
*Libre de paſſions*
*Mais amour s'eſt faict maiſtre*
*De mes affections,*
*Et a mis ſoubs ſa loy*
*Et mon cœur & ma foy.*
*Approche donc ma belle,*
*Approche toy mon bien,*
*Ne me ſois plus rebelle*
*Puisque mon cœur eſt tien,*
*Pour mon mal appaiſer*
*Donne moy vn baiſer.*
*Ie meurs mon Angelette*
*Ie meurs en te baiſant*
*Ta bouche tant doucette*
*Va mon bien rauiſſant.*
*A ce coup mes eſpritz*
*Sont tous d'amour eſpris.*
*Pluſtoſt on verra l'onde*
*Contre mont reculer,*
*Et pluſtoſt l'œil du monde*
*Cessera de bruſler,*
*Que l'amour qui m'epoinct*
*Decroiſſe d'vn ſeul poinct.*

**Canção parisiense** Nos primeiros anos do século XVI, um novo espírito faz florescer as obras-primas da "canção parisiense". As formas fixas são esquecidas, a preferência é dada às frases musicais breves que podem ser repetidas ou tratadas em imitação; a escrita a quatro vozes, todas cantadas (*superius, altus, tenor, bassus*), torna-se a mais fecunda e a mais bem equilibrada.

A época de Francisco I será alegre, afável, realista, à imagem de suas magníficas moradias com grandes terraços abertos para o campo, que parecem dedicadas ao prazer e à beleza. Às sutilezas da retórica e aos langores do amor cortês sucederam o lirismo conciso, a expressão delicada ou licenciosa de um erotismo sorridente, a evocação da natureza. Se a forma é livre, é porque o compositor não tem outro guia além do sentimento poético que ele se fixou como missão comentar ou exaltar. Uma verdadeira colaboração se estabelece entre o músico e o poeta, e com freqüência este chama suas peças de "canções", como para sublinhar melhor sua destinação lírica (ver Clément Marot). Os pequenos relatos poéticos com personagens, que Marot chama de "canções com conversas", são particularmente saborosos, pois dão à polifonia sua melhor justificação.

A partir de 1528, aparecem pelo editor parisiense Attaingnant diferentes coletâneas de *Chansons musicales à quatre parties* [Canções musicais a quatro vozes]. Até 1552, ele publicará mais de cinqüenta volumes representando um total de cerca de mil e quinhentas canções, de qualidade média altíssima. As primeiras publicações oferecem obras de Janequin (dentre as quais as quatro mais célebres canções descritivas), Claudin de Sermisy, Pierre Certon, Passereau, Manchicourt, Gombert, Jacques Clément (dito "Clemens non papa"), Créquillon, todos ainda desconhecidos ou quase. Pode-se imaginar a surpresa maravilhada da maioria dos diletantes.

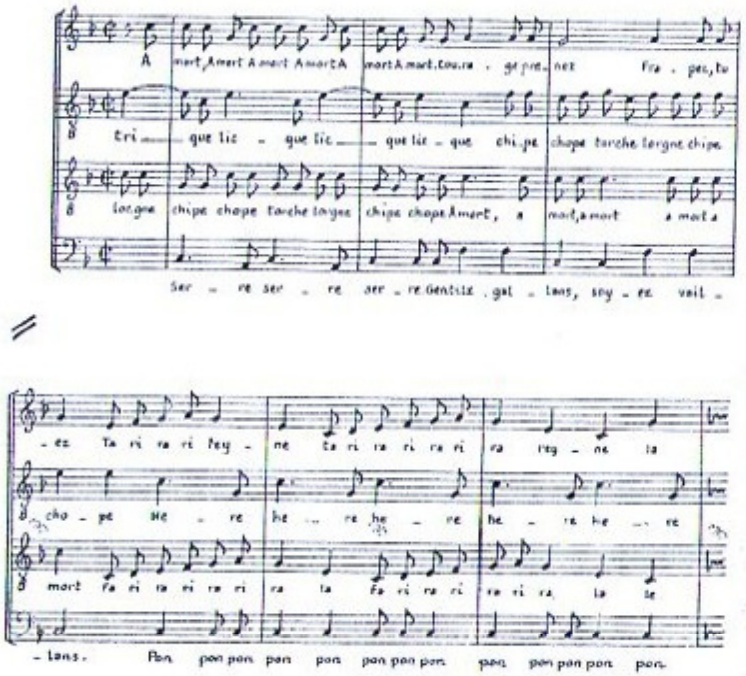
Com Clément Janequin, a canção polifônica dá um salto prodigioso. Ele compôs cerca de trezentas canções numa extraordinária diversidade de estilos: imitação livre, escrita vertical homofônica, divisão do coro, respostas em eco, onomatopéias, mudanças de ritmos, polirritmia... O poema, em geral, é tratado de forma silábica, mas com um refinamento nunca antes alcançado, em particular nestes grandes quadros musicais que fizeram sua glória e em que seu gênio é verdadeiramente excepcional: *La guerre, Le chant des oiseaux, La chasse, Le caquet des femmes, Les cris de Paris, Le siège de Metz*[17].

17. "... fiz uma batalha, reportada em canto e ressonância o mais próximo que pude da viva voz, tanto das palavras de comando dos homens como dos sons de trombetas, clarins, barulhos de canhões, artilharias e outras coisas próprias dos assaltos e batalhas, que também intitulei batalha de Metz" (Janequin, dedicatória a Francisco de Guise).

→ Flauta doce e timpanão. Tapeçaria dos ateliês do Loire (c. 1500).

Nada é tão perigoso quanto a música descritiva; ora, em Janequin, não há uma vulgaridade, uma onomatopéia ridícula. Após quatro séculos e meio, seus surpreendentes quadros sonoros não envelheceram e seu poder de sugestão nada deixa a desejar aos mais ambiciosos poemas sinfônicos.

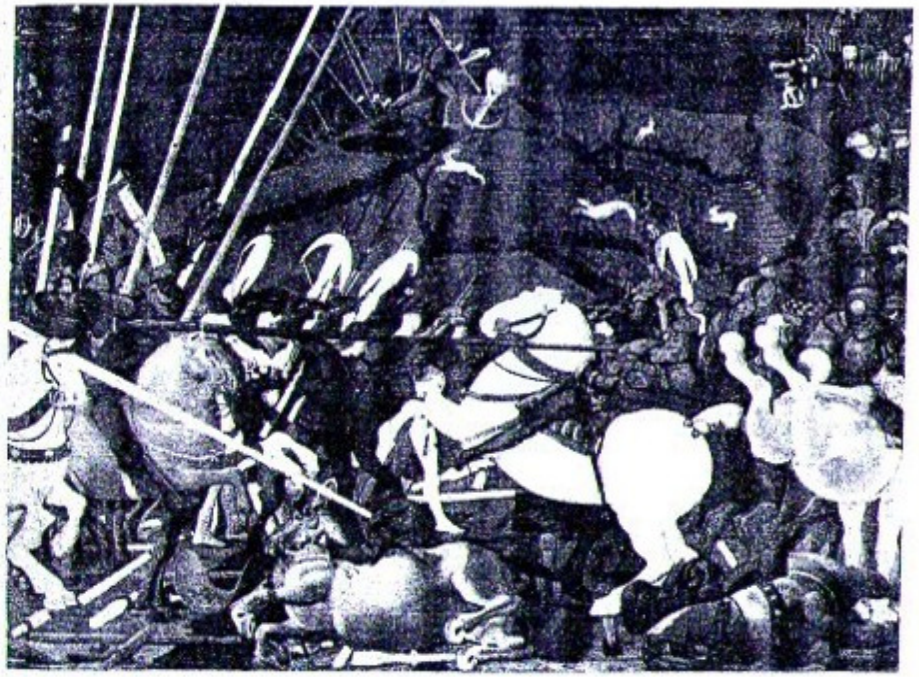
Janequin, *La guerre*




(Ed. de l'Oiseau-Lyre [Lesure] volume I, pp. 47-48)

Essa primeira versão de *La guerre* evoca a vitória de Francisco I sobre as tropas suíças em Marignan (1515). Seu sucesso foi imenso e duradouro, suscitando toda sorte de arranjos, dos quais o mais notável é o de Andrea Gabrieli (instrumentos de sopro), publicado em 1592 com o título *Aria della battaglia*. O próprio Janequin dela tirou a substância melódica de uma missa, *La bataille*, e, em 1555, apresentou uma nova versão a 5 vozes, abrandada, embelezada de certa forma, mas menos violenta, menos extraordinária. O texto não tem mais relação com a batalha de Marignan: desapareceram as tropas suíças, surgiram os "sediciosos borguinhões"!

É notável que a complexidade sempre é funcional em Janequin: a escrita é complexa quando o tema assim exige e quando



Paolo Uccello, *Bat*

## Clément Janequin

Châtellerault, c. 1485
Paris, 1558

Nada se sabe acerca da sua juventude, nem de seu aprendizado musical (Ronsard apresenta-o como discípulo de Josquin).

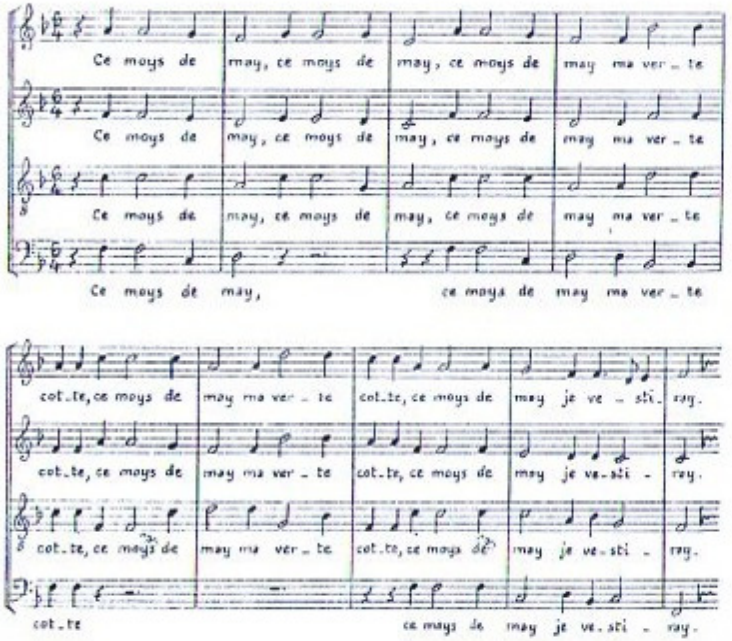
1505-1531 Reside no Bordelais, onde o encontramos a princípio músico e "clericus" a serviço de Lancelot Du Fau, presidente dos inquéritos do parlamento de Bordeaux, depois, em 1526, no séquito do arcebispo de Bordeaux. A partir de 1525 recebe múltiplos benefícios eclesiásticos, tanto no Bordelais como em Anjou.

1531-1549 Residência em Angers, onde já tem prebendas, amigos e um irmão comerciante, Simon Janequin. Em 1534-1537, é mestre da escola de meninas de coro da catedral (de que se dizia capelão em 1527). Em 1548 empreende estudos na universidade da cidade.

1549-1558 Residência em Paris, na rue de la Sorbonne. Freqüenta a Universidade, torna-se capelão e músico do duque de Guise, depois "compositor ordinário do rei" (Henrique II). Apesar de sua reputação e de suas múltiplas fontes de renda, faleceu pobre (seu testamento comprova-o).

**obra** Mais de duzentas e cinqüenta canções francesas (3, 4, 5 vozes); duas missas (*La bataille* e *L'aveuglé Dieu*), *Provérbios de Salomão* (1558), *Oitenta e dois salmos de Davi* (1559), vários livros de motetos, salmos e canções espirituais (1549-1559).

é necessário pintar, ao mesmo tempo, a diversidade dos objetos, dos sentimentos ou da ação. Mas, quando o sentido poético é simples, a música também é, com tanta arte sutil na economia dos meios como na audaciosa combinação de todos os recursos do contraponto.




Janequin, *Ce moys de may* (Éd. de l'Oiseau-Lyre [Lesure], volume I, p. 129).

## CLAUDIN DE SERMISY

?. c. 1490
Paris, 1562

Ronsard apresenta-o como discípulo de Josquin.

1508-c. 1514 "Clérigo músico" da Santa Capela do Palácio, de que será cônego em 1533.

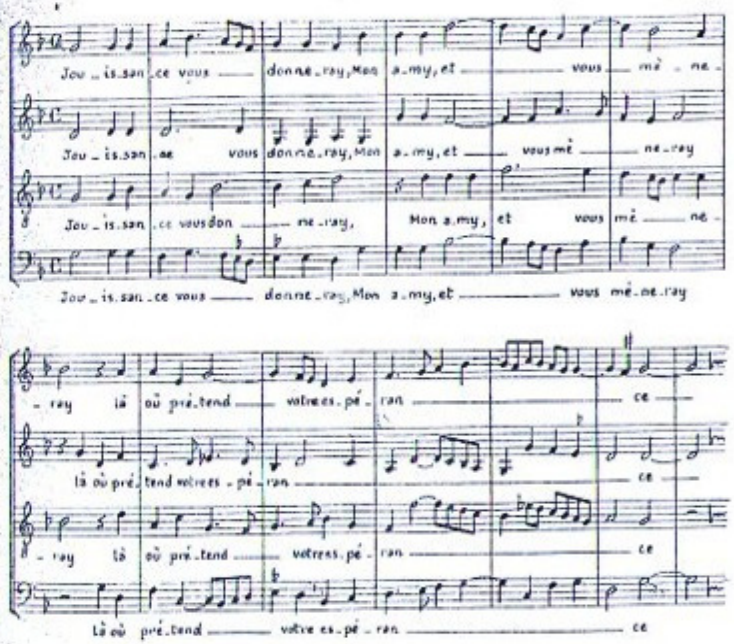
1515-c. 1553 Membro da capela real, como chantre, depois, a partir de 1532, como "submestre" encarregado das crianças. Nessas funções, participa dos funerais de Luís XII (1515) e de Francisco I (1547), assim como de encontros históricos: o de Francisco I com o papa Leão X em Bolonha (1515), os de Francisco I e Henrique VIII no Campo do Pano de Ouro (1520), depois em Boulogne (1532).

1553-1562 Não parece ter função oficial, mas seu nome aparece regularmente nas publicações dos editores parisienses e nos atos de deliberações do capítulo da Santa Capela.

**obra** Cerca de duzentas canções (a maioria a 4 vozes), treze missas, numerosíssimos motetos, uma *Paixão segundo São Mateus*.



As canções de Claudin de Sermisy (cerca de duzentas, a maioria a 4 vozes) são dignas de serem comparadas às de Janequin em nossa admiração. Ele é mais lírico, menos descritivo; sua rica inspiração melódica produz maravilhas na canção de amor.




Sermisy, *Jouissance vous donneray* (Maro

Atrás desses dois grandes mestres da canção dita parisiense, Passereau e Certon ainda fazem excelente figura.

Entre os músicos do Norte, sucessores de Josquin e de Jean Mouton (c. 1460-1522), a escrita é mais severa, as imitações mais estritas, a inspiração mais contida. Seu estilo segue com certa prudência a linha traçada por Josquin e, quando por acaso adotam o estilo parisiense (como Thomas Créquillon e, sobretudo, Clemens non papa), ficam parecendo um pouco epígonos. É mais na música religiosa que sua personalidade se afirma. Entretanto, dois deles ilustraram a canção francesa com um brilho particular: Nicolas Gombert (c. 1505-1556), músico de Carlos V, que adapta ao gênero profano com formidável facilidade o grande estilo de imitação (cânones triplos e quádruplos) de seus motetos; e Jacques Arcadelt (c. 1515-1568), flamengo da Itália e um dos primeiros madrigalistas, que, ao contrário de Gombert, adota um estilo de transparente clareza, mostrando o caminho à geração de Palestrina. Arcadelt e Pierre Certon publicam os primeiros "*airs*" estróficos no mais límpido estilo homofônico, correspondente a

essa nova busca de simplicidade que, desde então, permaneceu ligada à idéia de canção. O *lied* alemão e o coral adotam uma aparência análoga.

**A canção depois de 1550** É à ilustração da forma estrófica e do estilo conciso que se consagra o suplemento musical dos *Amores* de Ronsard, publicados em 1552. É perfeita a união entre os poemas e a música de Janequin, Certon, Marc-Antoine de Muret (humanista, poeta e músico, 1526-1586) e Goudimel; a regularidade estrófica favorece a sua memorização. Ronsard fez-se paladino de uma poesia lírica, tal como concebiam os gregos do tempo de Safo, Anacreonte e Píndaro. Destinava seus poemas a serem cantados — pelo menos as *Odes*, os *Hinos*, os *Sonetos* e, naturalmente, as *Canções* de 1556. Ele se apresenta até como criador de uma poética musical (*Odes*, I):

*O primeiro fui a escrever o modo*
*De afinar o alaúde com as odes*

São detestadas, então, as velhas formas da poesia francesa, "como rondós, baladas, virelais, cantos reais, canções e outras especiarias que corrompem o paladar de nossa Língua" (Du Bellay, *Defesa e ilustração da língua francesa*). Em compensação, devem-se respeitar certas regras para que a poesia possa convir ao canto. Ronsard considerava duas fundamentais: a regularidade estrófica e a alternância das rimas masculinas e femininas (*Compêndio da arte poética francesa*, 1565). Ele cantava e tocava guitarra, mas suas idéias musicais deviam ser bastante confusas. Suas leituras clássicas haviam-no impregnado das idéias platônicas sobre a "harmonia" do mundo, sobre os "efeitos" da música e seu papel no Estado. Sem dúvida, seu instinto musical era seguro; ele sabia escolher bem seus colaboradores, orientar o estilo destes, estimular sua imaginação. Mais de trinta músicos de seu tempo foram inspirados por cerca de duzentos poemas de Ronsard: Costeley, Goudimel, Janequin, Le Jeune, Lassus, Bertrand, Le Roy, Certon, Muret, Roussel...[18].

Mas acaso esse poeta atento à qualidade sonora das palavras precisava de outra música além da sua? Cantando "esse vaso cheio de leite, esse cesto cheio de flores" ou "o belo cristal de vossas lágrimas roladas" não se maltratará a discreta harmonia dos versos? Boa ou má, a música raramente soma algo ao gênio de um poeta; e, se a poesia fecunda o gênio musical, é pela natureza da inspiração, não pela qualidade formal dos versos. A tentativa de

18. Sem ser tão importante, a posição de Marot não é desprezível: quarenta e quatro das suas canções foram musicadas.



ressuscitar a lírica grega fracassou, porque os compositores não entraram no jogo, preocupando-se mais com o sentimento poético do que com a alternância das rimas. Até nossos dias, far-se-á muita boa música com versos execráveis, bem como música ruim com versos excelentes...

Na segunda metade do século XVI, porém, a canção polifônica está submetida à influência preponderante da música italiana, e isso sobretudo graças a uma das mais fortes personalidades da história da música, a de um compositor flamengo estabelecido em Munique, Roland de Lassus. Esse músico cosmopolita, que se exprimia num extraordinário jargão feito de uma mistura de latim, francês, italiano e alemão, deixou mais de duas mil composições em todos os gêneros até então conhecidos. Seu gênio universal sente-se à vontade tanto no gracejo como no misticismo, e se exprime tão naturalmente nas formas polifônicas mais complexas como nas da canção popular. De 1555 a 1584, publicou cento e quarenta e seis canções francesas, a maioria a 4 e 5 vozes; todos os procedimentos de escrita, todos os estilos, todas as novas tendências aí estão representados com uma mestria superior e um sentido tão forte da comédia como da tragédia.

*De Roland de Lassus,*
*Al Illustrissimo et ecc^mo s^or principe Guilhelmo,*
*Duca de la baviere alta e bassa* [...]

Monsieur mon prince, mon duc, mon seigneur, mon maistre, va del resto, salus et gaudio.
Moi povre gentilhome charbonier, délaissé de tous, sinon de celuy qui peut plus que tous, abandonné loin du né, de maison de buisson, de jardin au matin, de tous fruit, non pas cuit, et de fleurs et d'odeurs, et en somme moi povre homme, de tout bien n'ai plus rien: Voilà la feste que me fait la male peste [peste de Munique em 1572]. Je veux dire, mon tres excellent prince et seigneur, que apres avoir demourest par 6 wochen en mon jardin il gran duca albert misit mihi litteram, ut irem ad Starenberghen, ut visitarem suam Altitudinem; et sic fuit factum; mais le temps fuit tantum temperatus par trop [...] A cosi ou par ainsj ich bin aspettando il mio prudentissimo signore, si come fanno j giudeij il messia, sed illos non veniat, mais mon maitre si. Je parle comme un coufflon, mais c'est la conclusion, jours et nuit pour vous prion en bonne devotion: tourné maistre à la maison, garde bien la clef du con, car sans elle rien de bon. Ici fais fin a ma leçon, baisant en toute humilité [...] Je remercie dieu et apres votre Ex^ce, qui est cause que je serve et servirai à mons^r votre pere; mais quil ne pense de estre invité ou prié a disner ou souper, si premierement ne me donne le moien de le pouvoir faire a ses depens [...] Le reste que demande votre Ex^ce se peut trouver a noremberg, a venise et a paris, demandant en tel chacun logo tutte l'opere stampate de la musica orlandesca [...] Je supplie votre Ex^ce venir a minich et demourer en mon petit logis 10 jours, que je despendrai seulement tous les jours 10 florins, ce seront 100 florins desperdu (sans avoir été pendus), recevant tel contentement que Jai receu de ma vie.

## Roland de Lassus ou Orlando di Lasso

Mons, 1532
Munique, 14 de junho de 1594

Menino de coro da igreja de Saint-Nicolas de Mons, sua bela voz lhe vale três tentativas de rapto. O último desses melômanos aventureiros é o vice-rei da Sicília, Ferdinando de Gonzaga, que comanda as forças imperiais diante de Saint-Dizier. Com o assentimento (forçado) dos parentes, ele leva o menino. Ignora-se quem foram seus mestres.

1544-1550 Acompanha Ferdinando de Gonzaga a Palermo e Milão.

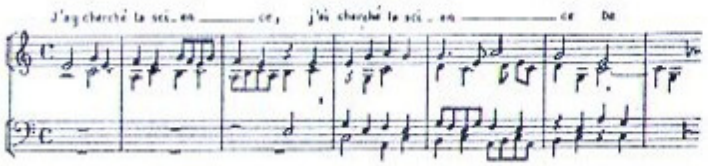
1550-1552 Estabelece-se em Nápoles, a serviço do marquês della Terza.

1552-1555 Convidado a Roma pelo arcebispo de Florença, é nomeado mestre dos coros da igreja de São João de Latrão.

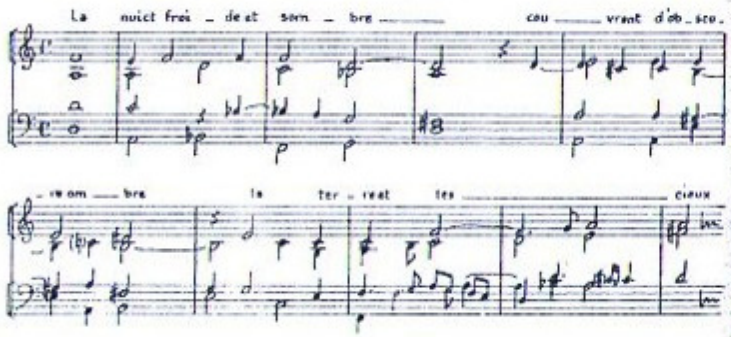
1555-1556 Após uma hipotética temporada na Inglaterra, instala-se em Antuérpia. Primeiras publicações de suas obras em Veneza e Antuérpia.

1556-1594 Dos vinte e quatro anos à sua morte (aos sessenta e dois), reside em Munique, a serviço dos duques de Baviera, primeiro Alberto, depois Guilherme, primeiro como chantre, depois, a partir de 1563, como *Kapellmeister*. Em seu apogeu, a capela ducal compreenderá sessenta cantores e trinta instrumentistas; Giovanni Gabrieli é seu assistente por algum tempo. Lassus desenvolve, em Munique, uma atividade prodigiosa, edificando uma obra monumental, participando de todas as cerimônias, de todos os festejos da corte (apresenta-se até como ator cômico nas núpcias do duque Guilherme e de Renée de Lorena em 1568), empreendendo numerosas viagens para rec res ou para levar suas o tres personagens a que cadas. Vai, em particul furt (coroação de Ma com A. Gabrieli, a Ve ra, Mântua, Florença, ris (reside em casa do e e a corte de Carlos IX r entusiasmo), etc. Ma duque Guilherme rela sas, ilustradas por um dência truculenta. Em crise de neurastenia afe te sua saúde física e me casamento com Regin (1558), teve seis filh quais foram músicos Baviera: Ferdinand, Ru

Lassus, *J'ai cherché la science*



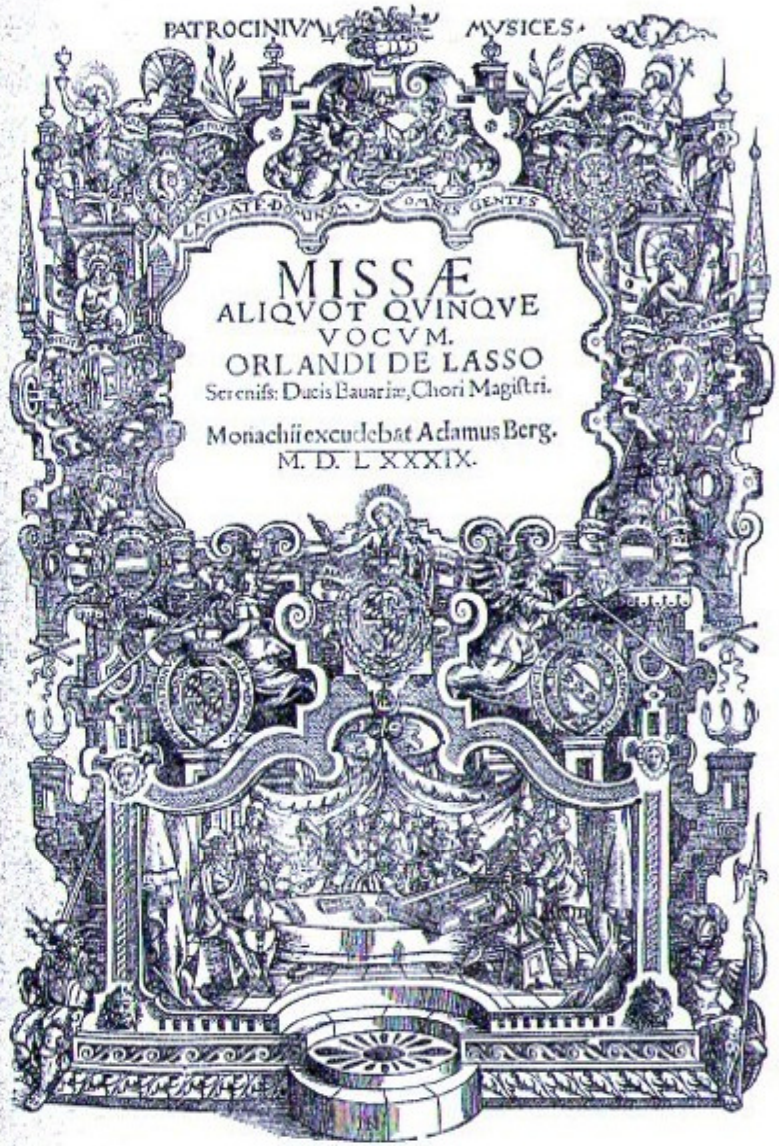

Lassus, *La nuit froide et sombre*




Lassus foi o mais ilustre músico da Renascença; sua glória superou a de Palestrina, e seus contemporâneos podiam considerá-lo o maior compositor que existiu até então. Um dos principais artífices de seu sucesso na França e de sua influência sobre a canção francesa foi seu amigo Adrian Le Roy, o editor, que o introduziu junto a Carlos IX; esse soberano culto, amante de música moderna, tentou em vão contratar Lassus para a sua corte.

Entre seus contemporâneos, dois grandes músicos representam a tendência mais avançada da polifonia profana: Guillaume Costeley (1531-1606), organista dos reis Carlos IX e Henrique III, familiar do salão da condessa de Retz, é partidário de um cromatismo extremo, chegando a uma experiência de música em terços de tom[19]; Claude Le Jeune, o mais célebre dos músicos huguenotes, cujos grandes salmos do *Dodecacórdio* (1598) são obras-primas do gênero, propõe-se realizar a aliança de uma harmonia moderna com a métrica antiga em canções de dimensões inabituais. Os modos e o que se crê serem os "gêneros" melódicos dos

19. A tentativa de Costeley não é única. Outros quiseram utilizar intervalos menores do que o semitom, referindo-se aos gregos ou a Zarlino; Anthoine de Bertrand principalmente (c. 1545-1580), conhecido por seus dois livros dos *Amores* de Ronsard, prescreve o emprego de quartos de tom em sua canção *Je suis tellement amoureux*.

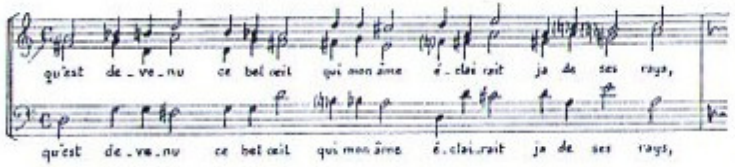



obra Cinqüenta e três vozes), quatro Paixões *Magnificat*, mil motet sições assimiladas (2-1 tos madrigais e *villanel* cento e cinqüenta can sas (3-8 v.), cem *lie* (3-8 v.).

Edição original do *Patr musices* de Lassus, 158

gregos são utilizados com uma ciência notável para atuar sobre a alma dos ouvintes. Le Jeune foi o mais brilhante adepto das idéias de Baïf e de sua Academia; sua popularidade foi enorme no fim do século XVI, mas é inexplicavelmente desconhecido hoje em dia.

Le Jeune, *Qu'est devenu ce bel oeil?*




**Os humanistas** A união entre a música e a poesia no culto da Antiguidade suscitara a idéia original de "música medida à antiga" e a fundação, pelo poeta Antoine de Baïf e pelo músico Thibaut de Courville, da célebre Academia de Poesia e Música. A imitação dos antigos é, há mais de um século, um tema favorito dos poetas, e respira-se então, em toda a Europa, uma atmosfera de humanismo. Querendo-se reencontrar a fonte da poesia lírica, procura-se fundar uma estética musical com base em idéias platônicas mal assimiladas ou em velhas lendas antigas: o rei Davi curando Saul com sua "harpa", Orfeu encantando as feras, Arion salvo pelo golfinho, Anfion construindo Tebas com sua lira... e Platão fundamentando o respeito dos modos na estabilidade do Estado.

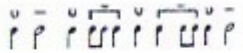
A Academia de Música e de Poesia é inaugurada em 1571, munida de cartas patentes de Carlos IX, e aí se acha lembrada a importância política da música: "É deveras importante para os costumes dos Cidadãos de uma cidade que a Música corrente e usual do país seja contida sob certas leis, tanto mais que a maioria dos espíritos dos homens se conforma e se comporta segundo ela é..." As mesmas idéias que incitam o rei a proteger a Academia determinam o Parlamento a combatê-la, em consideração dos perigos que ela faria a juventude correr. Mas não se ouve essa opinião parlamentar, e a Academia começa seus concertos semanais, a que Carlos IX assiste, na casa de Baïf "nos *fossés* Saint-Victor-au-Faubourg" (no lugar da atual rue du Cardinal Lemoine). Ouve-se aí um repertório bastante particular, em que é aplicado à música polifônica o que se acredita saber dos modos e dos ritmos da música grega.

Os modos são simplesmente os do cantochão, e a ilusão de ter reencontrado o "gênero" cromático é obtida pelo emprego de



numerosas alterações. Quanto ao ritmo, ele se inspira de forma bastante artificial na prosódia clássica: a "música medida" procura impor à poesia lírica francesa a ordem das longas e das breves, que a boa declamação dos versos gregos ou latinos requer. Claro, a declamação — e, com maior razão, o canto — pode justificar um leve alongamento de certas sílabas nos versos franceses, mas o *ictus* (acentuação variável que indica o ritmo prosódico) é inutilizável, pois, na língua francesa, já há um acento, na última ou penúltima sílaba, conforme a terminação seja masculina ou feminina. Se o *ictus* não cai no acento tônico natural, a pronúncia torna-se ridícula ou incompreensível. Claro, a determinação das longas e das breves, bastante incerta em francês, necessitaria sem dúvida do *ictus*, tanto mais que a duração das sílabas francesas nunca obedece a regras quantitativas como as da versificação antiga. Mas os gregos e os latinos tinham uma prosódia que correspondia claramente à sua pronúncia natural; por que então não se procurou uma que correspondesse à francesa?

O êxito do sistema não é evidente, pois os músicos empregaram seu talento em fazer esquecer o pedantismo dos poetas. As sucessões de dáctilos (— ∪ ∪), anapestos (∪ ∪ —) ou espondeus (— —), que formam medidas binárias, e as sucessões de troqueus (— ∪) ou iambos (∪ —), que formam medidas ternárias, não lhes colocavam problemas. Eles obtinham a variedade rítmica desejada pelos aumentos e diminuições, ou pelos desdobramentos de longas, como aqui:



(metro iâmbico)

Contudo, nos metros assimétricos, não raro era dificílimo encontrar um ritmo musical que se adaptasse às medidas habituais: os valores das notas podiam vir a ser perpetuamente deslocados, relativamente às barras de compasso, em síncopes contínuas.

Mas essas injunções não secaram a inspiração dos músicos ordinários da Academia, principalmente de Claude Le Jeune, que supera o gênero da canção, sem deixar de conformar-se às novas teorias. Suas composições alcançam, por vezes, dimensões consideráveis, que fazem delas espécies de cantatas, como *Mignonne je me plains* (em oito partes). Quer o estilo seja homófono, quer grandes frases líricas se emaranhem num sutil concerto de vozes, a variedade melódica e rítmica é sempre maravilhosa.