

Espaço virtual na música instrumental do período Barroco: timbre e dinâmica a serviço da Espacialidade

Renato Pereira Torres Borges¹

UNIRIO / PPGM

SIMPOM: *Musicologia*

renatoptborges@gmail.com

Resumo: Pretende-se comentar o desenvolvimento da técnica do eco no repertório instrumental na música europeia do Período Barroco, através da observação de peças e da contextualização dos respectivos compositores em seus círculos musicais. São descritas utilizações da técnica em repertórios para órgão (com peças de Jan P. Sweelinck, Gérard Scronx e Samuel Scheidt), flauta (Jacob van Eyck) e *ensemble* (Michael Praetorius). Atenta-se para elementos idiomáticos (notados ou não) para melhor entender as novas indicações propostas. Os exemplos apresentam contrastes de timbre e dinâmica como ferramenta de incutir à música instrumental sonoridades atribuídas a espaços diferentes, gerando no próprio discurso instrumental a capacidade de geração de espaços virtuais. Leva-se em consideração o papel de Sweelinck e Praetorius como difusores de prática e teoria musicais na transmissão dessa técnica. As possibilidades encontradas pelos compositores do Período Barroco para a virtualização espacial coexistiram com práticas musicais que utilizavam a distribuição dos músicos no espaço de fato, tal como acontecia nos *Cori Spezzati* na Basilica di San Marco, em Veneza, ou no *cantar lontano* de Ignazio Donati. A pluralidade de tentativas no campo composicional aponta para a importância que a questão do espaço tinha na música do período.

Palavras-chave: Eco; Espaço virtual; Música instrumental; Período Barroco.

Virtual Space in Instrumental Music of the Baroque: timbre and dynamics in Service of Spatiality

Abstract: The development of the echo technique in the instrumental repertoire of the Baroque music in Europe is commented, through the observation of the works and the contextualization of the respective composers in their musical circles. Uses of the technique in works for organ (by Jan P. Sweelinck, Gérard Scronx and Samuel Scheidt), for flute (Jacob van Eyck) and ensemble (Michael Praetorius) are described. Attention is given to idiomatic elements (noted or not) for better understanding of the new proposed indications. Examples present timbre and dynamic contrasts as a tool to inscribe to instrumental music sonorities attributed to different spaces, enabling the instrumental discourse itself to generate virtual spaces. The role of Sweelinck and Praetorius as music theory and practice disseminators is taken in account on the transmission of this technique. The possibilities for the virtualization of space found by Baroque composers coexisted with music practices that employed the

¹ Sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Lakschevitz, e bolsa concedida pela CAPES.

distribution of musicians in actual space, as it was the case for the *Cori Spezzati* in the Basilica di San Marco, in Venezia, or Ignazio Donati's *cantar lontano*. The plurality of attempts in the compositional field points to the relevance that the issue of space had in the music of that time.

Keywords: Baroque music; Echo; Instrumental music; Virtual space.

1. Texto- Música

A experimentação com o espaço foi uma constante na música europeia do final da Renascença. Na segunda metade do século XVI, a técnica dos *cori spezzati* tomou a música de grandes celebrações e solenidades na Itália. Originária do norte do país, a técnica ganhou notoriedade por sua prática em Venezia, na Basilica di San Marco, onde era realizada com grande número de músicos e para uma série de finalidades religiosas e políticas. Nessa prática, os coros – formados por cantores e instrumentistas – eram dispostos, uns dos outros, à distância, embora executassem peças em conjunto. Para os *cori spezzati*, literalmente “coros partidos”, o espaço era aspecto essencial às obras, acentuando as divisões formais e texturais do repertório. Esse tratamento do espaço seria levado adiante por compositores como Ignazio Donati, Heinrich Schütz e Biagio Marini, músicos do século XVII, cujas obras por vezes fazem uso da distribuição espacial dos músicos.

Ainda a partir do final do século XVI, em regiões ao norte da Itália, técnicas que buscavam simular no discurso musical o efeito acústico do eco começaram a ser experimentadas. Compositores como Jan P. Sweelinck, Michael Praetorius e Jacob van Eyck foram alguns a experimentar com um tipo de espaço que estivesse inscrito na própria música. Mais tarde, mesmo os italianos faziam o mesmo, como é o caso de peças de Pietro Castrucci, Antonio Vivaldi e Antonio Lotti. Diferente do espaço factual dos *cori spezzati*, essas técnicas pretendiam abarcar as características sonoras de espaços diferentes – aplicando-as a um instrumento (ou grupo de instrumentos), cuja posição era fixa no espaço. A principal evidência de espaços virtuais sendo articulados se dá na criação e no desenvolvimento da técnica do eco, que facilita a percepção desta articulação devido não só à utilização de aspectos musicais que indiquem características de espaço, mas principalmente à variação destes aspectos, facilitando a identificação por diferença. Pretende-se que, reconhecido esse elemento na música de determinados compositores barrocos, seja possível, no futuro, reconhecer referências espaciais sem que seja necessário evidenciá-las por contraste.

Podem-se verificar ao menos dois tipos de articulação desenvolvidos durante esse período para a realização do eco. Um deles se dá pela variação timbrística do instrumento.

Através da troca do timbre, o instrumento se torna capaz de emitir sonoridades que evidenciam seções de forma a alocá-las em parcelas diferentes de um espaço virtual. Isso pode ser observado nas cinco fantasias em eco do compositor e organista flamengo Jan P. Sweelinck (1562-1621), documentadas em manuscritos (DIRKSEN & TOLLEFSEN, 2014).

Sweelinck utiliza os registros do órgão como forma de explicitar o diálogo criado pela aparente mera repetição de curtos trechos de elementos rítmico-melódicos. O caráter da repetição literal se perde quando a segunda exposição de um determinado grupo de notas se dá, na verdade, com outro registro. A Figura 1 apresenta um trecho da Fantasia SwWV 275.

Figura 1: J. P. Sweelinck – *Fantasia no modo eólio* (SwWV 275, excerto). Fonte: SWEELINCK, 1917.

A troca entre os manuais, notados *Récit.* e *Pos.*, sobrepõe a cada par de grupos outro par: o de sonoridades, em que o primeiro timbre é brilhante e aberto, enquanto o segundo é mais fechado e doce. Ainda mais, a intensidade de cada um dos timbres facilita ainda mais a percepção de dois espaços diferentes, já que o positivo soa mais intenso do que o recitativo. Cabe lembrar que a mudança de oitava entre a primeira e a segunda exposição de cada grupo de notas é uma especificidade notacional que existe somente para o intérprete, ou seja, durante a realização musical, devido aos registros do instrumento, os grupos soam à mesma oitava.

A *Fantasia* de Sweelinck apresenta um recurso instrumental inovador, que abriria caminhos para o desenvolvimento de novas possibilidades musicais. Utilizando a variação de timbre – e sua conseqüente variação de dinâmica –, o compositor virtualiza o espaço com uma articulação possível no próprio instrumento. Ao invés de dispor a música no espaço, a contenção se inverte: aqui, o espaço está contido na música. O eco não acontece em um espaço factual, com grupos dispostos à distância, mas sim semanticamente, referenciado na experiência do próprio ouvinte. Diferente de outras virtualizações e significações – dependentes de envolvimento cultural –, o eco musical, realizado aqui por Sweelinck, se favorece da semelhança a um fenômeno acústico, o que o permite ser facilmente reconhecido por ouvintes de vivências diversas.

A técnica desenvolvida por Sweelinck nas peças para órgão encontraria aplicação na obra de outros dois organistas ligados a ele. Encontra-se exatamente a mesma utilização na *Echo* de Gérard Scronx (?-1621), organista e copista na cidade de Liège. Ao fim de um manuscrito de 1617, com peças de Andrea Gabrieli, Claudio Merulo, Peter Philips e do próprio Sweelinck, encontra-se a peça de Scronx (QUITIN & VENDRIX, 2014). Curta, a peça se aproxima de um pequeno exercício de composição em eco.

O segundo exemplo, mais musical, é de autoria de Samuel Scheidt, compositor e organista oriundo da cidade de Halle e que viveu entre 1587 e 1664. Sua antologia para órgão intitulada *Tabulatura Nova*, publicada pela primeira vez em 1624, contém a peça *Echo ad manuale duplex, forte et lene*, em que a técnica do eco realizada através dos registros organísticos é o fio condutor do desenvolvimento musical. A Figura 2 apresenta um trecho da *Echo ad manuale duplex...* numa edição de 1894, em que a percepção da troca de intensidade por causa da troca dos manuais foi reforçada com a inclusão das indicações *p* e *f*, por decisão do editor, Max Seiffert.

Figura 2: S. Scheidt - *Tabulatura Nova - Echo ad manuale duplex, forte et lene* (SSWV128/excerto). Fonte: SCHEIDT, 1894.

Scheidt, que tinha estudado com Sweelinck quinze anos antes da publicação do *Tabulatura...*, usa nessa peça a mesma técnica de seu professor de maneira insistente, ecoando praticamente todos os grupos de notas apresentados. O compositor, no entanto, reforça uma característica que tinha sido utilizada sem muita relevância na peça de Sweelinck: a variação da duração dos grupos. Em uma seção central da peça, o trecho a ser ecoado dura somente metade dos outros até então utilizados. Mais à frente, o trecho é reduzido a apenas um quarto da duração original, o que acrescenta certo grau de variedade a uma peça de extrema regularidade rítmica. Essas mudanças podem ser vistas na Figura 3, um excerto posterior ao apresentado na Figura 2. As figuras de ritmo utilizadas neste trecho continuam sendo as mesmas ou divisões simétricas das anteriores. Contudo, a monotonia decorrente da manutenção de toda a peça em divisões estritamente binárias se atenua com a mudança da unidade a ser ecoada.

Figura 3: S. Scheidt - *Tabulatura Nova - Echo ad manuale duplex, forte et lene* (SSWV128/excerto). Fonte: SCHEIDT, 1894.

Percebe-se, no entanto, que a entrada dos ecos acontece sempre ao final da primeira exposição do grupo de notas, agora reduzido a inciso. Isso deixa claro que a técnica empregada não está interessada em reproduzir a presença de um eco acústico, já que, para simulá-lo da melhor forma, a entrada de todos os ecos deveria sempre acontecer à mesma duração desde a primeira utilização. Trata-se de uma alteração intencional de um efeito que, caso a fonte sonora não se mova, acontece de forma fixa no mundo. Ainda neste sentido, vale notar que as peças dos três compositores apresentam as respectivas seções em eco precedidas e seguidas de seções sem eco. Mais um exemplo da distinção entre a técnica e o efeito natural: aqui, ele está presente somente quando é conveniente ao compositor utilizá-lo.

O segundo tipo de articulação desenvolvida nesse período para simular sonoridades de outros espaços consiste na articulação da dinâmica. Sabe-se, pelo *Il Vero Modo di Diminuir* de Girolamo dalla Casa, publicado em 1584 (traduzido para o inglês por Jesse Rosenberg em ROSENBERG, 1989), que mudanças de intensidade eram utilizadas durante a performance ao menos no âmbito fraseológico das peças, corroborando com o fato de que as linhas instrumentais eram estilisticamente semelhantes às escritas para voz.

No entanto, algumas décadas mais tarde, a dinâmica passaria a ter importância estrutural para a música. Isso pode ser visto na obra de Michael Praetorius (1571-1621), nascido em Creuzburg. Além de compor, Praetorius era um atento estudioso da música – sobretudo da veneziana –, tendo escrito extensivamente e preparado prefácios com longas

descrições da correta maneira de realização de suas peças. Sua obra apresenta muitas semelhanças com as peças de Giovanni Gabrieli e Giovanni Croce, inclusive com usos frequentes de grupos distantes entre si. Na segunda parte do seu *Syntagma Musicum* (escrito entre 1614 e 1620), o compositor escreveu sobre as dinâmicas, utilizando as palavras “pian” e “forte” (em italiano) para descrever o que essas notações na partitura queriam dizer em termos de instrução para os instrumentistas e cantores (STRUNK & TREITLER, 1998, p. 151). Apesar de não ter trabalhado nem mesmo estado na Itália, Praetorius mantém os termos no idioma estrangeiro e assim os utiliza em suas peças, o que é um indício de que os termos já fossem de uso comum nas cidades italianas.

O compositor conduz a música de *Ach mein Herre, straf mich doch nicht*, 37ª peça do *Polyhymnia caduceatrix et Panegyrica* (1619), alternando três coros de formações diferentes e apresentando seções em eco. Diferente dos outros compositores, Praetorius escreve os ecos conjugados à escrita em monodia. A parte do contínuo se faz a partir do acompanhamento dos coros utilizando a dupla de dinâmicas *f* e *p*, incutindo na própria sonoridade uma compensação para soar similar aos coros distantes. A figura 4 evidencia a notação que o compositor adotou para indicar o efeito ao instrumentista.

BASSuS Generalis.

Tres Pueri in
ECHO: cū, vel
fine Instrum.

Sinfonia.

Ach mein Herre/ mein Herre/ er/ is
mein/ach mein Herre/ straf mich doch nicht/ is in dem
nem Zorn/ und such'is gemisch nicht in dem grim/

Figura 4: M. Praetorius - *Polyhymnia caduceatrix* - *Ach mein Herre, straf mich doch* (excerto). Fonte: PRAETORIUS, 1884.

Através da alteração de dinâmica, cantores à distância e contínuo próximo poderiam executar a peça com unidade. Assim, acontece mesmo quando os elementos rítmico-melódicos sofrem variação. Em seu *Polyhymnia...* são encontrados outros exemplos de escrita em eco, tanto em espaços de fato quanto virtuais.

Praetorius realizou um passo importante na utilização e a normatização da dinâmica. Depois dele, outros compositores também fizeram uso do novo contraste possível, grafando de forma semelhante à do compositor alemão. Um desses músicos foi Jakob van Eyck (1589/90-1657), compositor e instrumentista neerlandês, que utilizou o eco na escrita instrumental. Publicado pela primeira vez em 1644, a antologia *Der Fluyten Lust-Hof* para flauta solo contém uma peça semelhante à fantasia de Sweelinck. A *Fantasia & Echo* é uma peça curta, com somente 49 compassos em C. Após a introdução do material melódico da peça, 22 compassos são destinados para duplas de melodias ecoadas, à diferença de uma oitava. É importante realçar a notação *forte* e *pian*, tal qual Praetorius tinha escrito, para as intensidades na edição de 1649 da antologia (figura 5).



Figura 5: J. v. Eyck – *Der Fluyten Lust-Hof* – *Fantasia & Echo*. Fonte: EYCK, 1649.

A notação é relevante não só pela nova prática de se grafar dinâmica, mas também pelo fato de ser escrita em italiano. Isso indica que, de uma forma ou outra, pedir uma mudança consciente de dinâmica em determinado ponto da peça era algo já codificado e compartilhado em terras italianas. Se, em 1620, Michael Praetorius já tinha documentado a utilização dos termos pelos italianos, e que os termos eram facilmente compreendidos por

todos, pode-se enxergar, através dessa publicação, que a codificação já se fazia compreender também em Amsterdã em 1649.

Assim como no caso de Sweelinck, os ecos da fantasia de Eyck são notados uma oitava abaixo das “exposições reais” dos trechos a ecoar. Desta vez, no entanto, não fica clara a razão para isso. Pode-se supor a maior facilidade do instrumento em soar piano notas mais graves em sua tessitura, ou a observação do compositor da supressão das frequências mais agudas quando distante dos sons, ou até mesmo a utilização da peça de Sweelinck como modelo. A última hipótese não deve ser descartada, já que até a forma e o título das peças se assemelham. Não se deve tomar essa variação de oitavas com ingenuidade, já que Eyck, também um reconhecido especialista em fundição e afinação de sinos e carrilhões, e creditado como o descobridor da relação entre o formato de um sino e a geração da estrutura de seus parciais, com certeza não era um iniciante no campo da acústica (WIND, 2014).

Vale ressaltar ainda a irregularidade da duração dos trechos a serem ecoados nessa peça. Os trechos variam de três a dez colcheias, conferindo à peça um interesse ausente em moldes mais regulares, como no caso da *Echo...* de Scheidt. A única exceção fica por conta do quinto eco, que é consideravelmente ampliado (de uma mínima para seis semibreves).

Diversos outros compositores elaboraram técnicas semelhantes ao que apresentaram Praetorius e van Eyck. Daí até o século seguinte, exemplos podem ser encontrados da ópera (inclusive, no canto) à música de concerto. *Le triomphe de l'Amour et de Bacchus* (1672) de Jean-Baptiste Lully, *Dido and Aeneas* (1688) e *The Fairy Queen* (1692) de Henry Purcell, no *Cabinet der Lauten* (1695) de Philipp Franz LeSage de Richée, Sonata a 4, *Echo* (1717-19) de Antonio Lotti, diversos concertos de cordas de Antonio Vivaldi, *Concerto op.3 N°12* (1736) de Pietro Castrucci e a *Sinfonia 38* (1756-1759) de Franz Joseph Haydn são exemplos de peças que utilizaram o eco de forma a construir um espaço interno à própria música, ou seja, um espaço virtual. Essas obras coexistiram com outras que utilizaram o espaço factualmente, como foi feito no *cantar lontano* (descrito em 1612) de Ignazio Donati, na *Sonata in Eco con tre Violini* (1649) de Biagio Marini, na *Paixão Segundo São Mateus* (BWV 244, 1727-1742) de J. S. Bach e no *Notturmo für 4 Orchester* (KV286) de Wolfgang A. Mozart (1756-1791), composto em 1776.

Junto a Sweelinck, Scronx e Scheidt, a peça de Praetorius ajuda a identificar a estabilização do eco e a grafia da dinâmica como traço comum a compositores de diversos gêneros musicais e regiões da Europa. A pluralidade de escolhas composicionais revela um ambiente propício para a experimentação. Se, para os organistas do norte europeu, a dinâmica reduzida estava atrelada a uma mudança de maior importância do timbre, nos outros casos, os

timbres suavizados eram consequência das menores intensidades grafadas pelos compositores. Neste sentido, essas marcações notacionais de timbres para o órgão se assemelham às notações de dinâmicas das outras peças aqui mencionadas: não só ambas representam algo que não somente as meras alterações sonoras, como são meios musicais de significar variações nos espaços virtuais dessas peças. Mais do que um efeito utilizado por modismo, a utilização do eco como parte do discurso musical foi responsável por impulsionar as possibilidades de contrastes nos âmbitos da dinâmica, da textura e do timbre.

Referências

DIRKSEN, P. & TOLLEFSEN, R. *Sweelinck, Jan Pieterszoon*. In: Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/> >. Acesso em: 10 ago. 2014.

EYCK, J. *Der Fluyten Lust-Hof*. Amsterdam: Paulus Matthysz, 1649.

PRAETORIUS, M. *Syntagma – II. Teil – Von den Instrumenten*. Solfenbüttel, 1681. Reimpressão em Berlim: T. Trautweinsche Kgl. Hof-Buch- u. Musikhandlung, 1884.

QUITIN, J. & VENDRIX, P. *Scronx, Gérard*. In: Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/> >. Acesso em: 10 ago. 2014.

ROSENBERG, J. *Il Vero Modo Di Diminuir - Girolamo dalla Casa: A Translation*. In: Historic Brass Society Journal, Volume 1, Issue 1 (1989). ISSN 1045-4616. EUA, Pendragon Press, 1989, pp. 109-114.

SCHEIDT, I. *Tabulatura Nova*. Denkmäler deutscher Tonkunst, Erste Folge; Bd.1. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1892.

STRUNK, O. & TREITLER, L. *Source Readings in Music History*. New York: W. W. Norton, 1998.

SWEELINCK, J. *Fantasia in Echo Style*. Joseph Bonnet (ed.). In: Historical Organ-Recitals, Vol. I. New York: G. Schirmer, 1917.

WIND, T. *Eyck, Jacob van*. In: Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/> >. Acesso em: 12 ago. 2014.