

A situação dos teclados barrocos no contexto do pensamento artístico seiscentista

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Ticiano Biancolino

Universidade Federal da Paraíba – tbiancolino@gmail.com

José Henrique Martins

Universidade Federal da Paraíba – josehm.ppgm@gmail.com

Resumo: A partir da observação de alguns princípios fundamentais do pensamento artístico do Barroco, atentando para técnicas e princípios das artes plásticas e do teatro, realizamos uma relação da expressão nessas artes com a expressão musical, tendo por foco as possibilidades expressivas dos principais instrumentos de teclas do século XVII. Concluímos que o equivalente expressivo musical dos grandes contrastes pictóricos se deu primordialmente pelo contraste entre melodia monódica e baixo contínuo, e que o melodismo instrumental como mímese do canto, parâmetro estético fundamental do período, só era satisfatoriamente atingido nas teclas pelo clavicórdio, o que representou uma lacuna a ser preenchida. Utilizamos obras referenciais sobre arte, história da música, tratados e escritos de compositores, além de alguns artigos mais recentes.

Palavras-chave: Barroco. Instrumentos de teclado. Estética musical. Arte barroca

The Situation of Baroque Keyboards in the Context of 17th Century Artistic Thinking

Abstract: Starting from observation of some fundamental principles of artistic thought of the Baroque, paying attention to techniques and principles of visual arts and theater, we made a relation of expression in these arts with musical expression, having focus on the expressive possibilities of the main keyboard instruments of the seventeenth century. We concluded that the expressive musical equivalent of the great pictorial contrasts occurred primarily by the contrast between monodic melody and *basso continuo*, and that instrumental melodism as mimesis of singing, fundamental aesthetic parameter of the period, was only successfully achieved in the keyboards by the clavichord, what represented a gap to be filled. We used referential works on art and music history, treaties and writings of composers, as well as some more recent articles.

Keywords: Baroque. Keyboard Instruments. Musical Aesthetics. Baroque Art

Se o termo *barroco* foi originalmente utilizado de maneira pejorativa a partir da década de 1730¹ nas referências à arte seiscentista, que por aquela época já dava seus primeiros sinais de exaustão², hoje é possível constatar, entretanto, que ao menos algumas acepções originais do termo foram certas na descrição daquela arte como um todo, e não apenas dela, mas também do pensamento e da própria visão de mundo do século XVII. Descartamos, evidentemente, as acepções inequivocamente negativas do termo, como *algo de mau gosto* ou *anormal* – uma vez que tais significações, além do que, se baseiam em julgamento subjetivista –, mas podemos, nos dias atuais, rever significações como *exagerado*, *grotesco* e *bizarro* passando a entendê-las como meras características que, em grande parte, vinculam-se à arte e ao pensamento do período que, afinal, ficou conhecido como Barroco.

O gosto dos artistas seiscentistas pelo exagero, pelo bizarro e pelo grotesco são reflexos de um gosto maior e, ao mesmo tempo, de uma intenção primeira: causar impacto com a arte. Antes de tudo era pelo uso de elementos visuais que conseguiam atingir tal impacto, o que levou a pintura a desempenhar um papel fundamental na arte barroca. Desde décadas antes dos seiscentos a necessidade de suplantação das simetrias e da aparente perfeição encontradas nas obras dos mestres renascentistas vinha motivando toda uma nova geração de pintores a buscar a expressão por vias não convencionais para a época, de modo que os novos caminhos iluminados por artistas como Tintoretto (1519-1594) e El Greco (1541-1614), criadores antes preocupados em registrar cenas emocionalmente impactantes do que reproduzir a tradicional busca pela perfeição de composição da imagem (GOMBRICH, 2011: 368-374), foram seguidos século XVII adentro, com cada vez maior ênfase na intenção de transmissão de sentimentos vívidos ao expectador. Sempre em busca de imprimir à imagem uma emoção pulsante, como que em um registro casual de determinada cena (fosse esta corriqueira ou inspirada em uma passagem bíblica, histórica ou mitológica³), o pintor barroco valia-se de diversos recursos que impusessem dramaticidade e movimento à tela ou ao afresco: contrastes de todos os tipos possíveis (luz e sombra, protagonistas tanto em primeiro plano quanto ao fundo, choques de coloridos etc), distorções das proporções, utilização aparentemente desequilibrada dos espaços disponíveis para a composição da imagem e dotação dos personagens com movimentos amplos e incomuns são alguns exemplos de técnicas utilizadas. Mais do que dramaticidade, muitas vezes a intenção dos pintores era causar espanto, ou mesmo ojeriza, de modo que cenas de autópsias e figuras que flertavam com o bizarro eram frequentemente retratadas por aqueles artistas⁴. Foi Caravaggio (1571-1610) um dos primeiros pintores a valer-se da técnica de valorização exacerbada da escuridão, técnica esta que foi a base da tendência que ficou conhecida como *tenebrismo*⁵. Ao longo das primeiras décadas do século XVII firmou-se a prática de composição das imagens a partir de figuras em primeiro plano iluminadas contra fundos parcial ou totalmente escuros, uma ânsia do artista barroco em conseguir evocar o drama a partir de elementos visuais.

A dramaticidade visual que é encontrada com frequência cada vez maior a partir do último quarto do século XVI influenciou diretamente o teatro do período, que passou a utilizar recursos visuais mais enfáticos visando impactar os espectadores: cenários mais rebuscados e evocadores de atmosferas incomuns, efeitos de iluminação mais elaborados e utilização de maquinário para a movimentação de estruturas e dos atores no palco. O teatro passa a ser entendido como um funcional espelho da realidade, em algum sentido mais eficaz do que a pintura por trazer uma ilusão maior do mundo real. O teatro, ao incorporar elementos

pictóricos mais enfáticos à sua prática, torna-se uma espécie de pintura em movimento. Ao mesmo tempo, em uma influência mútua entre artes irmãs, este transmite à pintura muito de sua natureza, de modo que é possível observar a evocação da teatralidade em muitas telas do período, tanto pela amplidão gestual dos personagens retratados quanto pela mais direta representação da cena, como se esta se passasse em um palco⁶:

A primeira consequência de todo esse processo [de reciprocidade entre teatro e pintura] é a evidente presença de recursos teatralizadores na pintura da época, em particular o desbordamento, que tende a misturar os limites entre o espaço do observador e o espaço do observado, criando uma sensação de dinamismo. A segunda, na direção contrária, é o aproveitamento de elementos pictóricos no teatro, com a inserção de figuras estáticas que se projetavam, simbolicamente, para a eternidade⁷ (FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, 2015: 84).

Pela utilização de efeitos radicais de luz e sombra, bem como de ferramentas visuais teatrais, os artistas barrocos pretendiam transportar o espectador momentaneamente para uma outra realidade, uma vez que a arte deveria proporcionar, por meio do mistério evocado por uma nova concepção visual, um vislumbre da infinitude do universo, o qual passava a ser finalmente aceito como infinito após a retomada do heliocentrismo copernicano, especialmente por parte de Giordano Bruno (1548-1600) e Galileu Galilei (1564-1642), ao longo dos seiscentos. As igrejas e catedrais barrocas, por exemplo, foram pensadas em termos de evocação do mistério a partir de uma utilização calculada dos efeitos de iluminação em seus interiores. Segundo Wölfflin, o Barroco

[...] não só introduz em suas igrejas a luz como um fator de significação nova – o que é um motivo pictórico –, como dispõe seus espaços de tal forma, que se torna impossível abarcá-los totalmente com os olhos e decifrá-los inteiramente. [...] O que o Barroco almeja é precisamente uma tensão que nunca poderá ser desfeita (1984: 247).

Quando buscamos compreender a música barroca a partir do cenário exposto, muito facilmente cedemos à tentação de associar estes contrastes a elementos musicais mais imediatos, tais como andamento e intensidade. De fato, há contrastes bastante explorados na música seiscentista como um todo relacionados a tais parâmetros. A conformação dos concertos e sonatas de todos os tipos, dada ao longo daquele século, baseou-se no contraste entre andamentos rápidos e lentos, e um dos recursos mais largamente utilizados pelos compositores barrocos consistiu no confronto entre grandes blocos sonoros de intensidades opostas. Tais contrastes, entretanto, apesar de muito aparentes, constituem os exemplos menos cruciais no que refere à dramaticidade musical barroca.

É necessário que nos lembremos das intensas mudanças estéticas que tiveram curso a partir de meados do século XVI, quando os movimentos humanistas, especialmente na Itália em um primeiro momento, apoiaram-se em uma idealização da arte da Grécia clássica para reformar princípios essenciais do fazer musical. Emblemático representante desse movimento ficou conhecido como *Camerata Fiorentina*, um grupo de intelectuais e artistas que acabou por propor uma nova maneira de cantar fortemente influenciada pela fala, sendo a voz apenas apoiada por um ou mais instrumentos, o baixo contínuo, em um estilo monódico que se colocava em prol da valorização da palavra e, como consequência, contra a polifonia renascentista, a qual não permitia uma boa compreensão do que era, então, considerado como o elemento mais valoroso graças ao seu poder de representação (imitação) da realidade: o texto (BIANCOLINO; MARTINS, 2015). Para a música, a grande dramaticidade estava na palavra que ela acompanhava, por ser esta capaz de mimetizar a realidade e despertar afetos, e os sons deveriam reforçar o quanto possível tal propriedade poética, sendo que a própria música passava a ser uma arte que buscava na retórica muito de sua expressão. A partir do humanismo, “[...] a música passou a ser vista não mais como uma ciência matemática, mas antes como uma arte dominada pelos ideais da eloquência e do poder da retórica” (HANNING, 1984: 2).

Assim, localizamos no contraste entre uma linha melódica altamente expressiva e retórica e um grupo instrumental de apoio (e valorização) desta melodia um elemento fortemente dramático, similar ao que os pintores tenebristas almejavam com seus personagens iluminados contra fundos escuros: a escuridão realça a luminosidade, e o baixo contínuo realça a melodia. Levando-se em conta este contexto, pode-se imaginar que a polifonia renascentista, que vinha sendo cada vez menos reproduzida ao longo dos quinhentos, soasse como uma profusão de luminosidades, ou como uma imagem repleta de personagens e cores que pouco alcançava em termos de dramaticidade. As linhas de uma pintura barroca típica evidenciam-se graças ao fundo neutro, tal qual uma melodia é evidenciada quando seu fundo, ou seja, o acompanhamento instrumental, mantém-se neutro. Toda a estrutura da canção acompanhada, que vai despontando especialmente ao longo do último terço do século XVI, é baseada em um princípio de conquista da dramaticidade por novos meios, princípio este que guiou toda a arte do período. E não é sem motivos que uma das criações máximas da música barroca, a ópera, surja justamente na virada para o século XVII, funcionando como um agrupador dos princípios estéticos e técnicos mais importantes de toda a arte do período: a valorização da poesia na busca dos afetos, a teatralidade como espelho do mundo e a utilização de recursos pictóricos visando maior dramaticidade.

A música instrumental do período, que foi ganhando corpo ao longo dos seiscentos, mas que ainda tinha o canto como ideal expressivo, vinha sendo trabalhada também dentro deste grande contexto. Além de todos os recursos tradicionais para a obtenção de contrastes, a linguagem virtuosística passava também a ser mais utilizada como uma maneira de causar impacto nos ouvintes. Observa-se no repertório, porém, uma ânsia dos compositores em fazer com que os instrumentos atingissem ao menos parte da dramaticidade que a música vocal, agora essencialmente monódica e retórica, recorrentemente atingia. Ainda que sem texto, os instrumentos deveriam inflexionar-se como a voz, respirar musicalmente, e construir seu discurso retórico valendo-se do recurso mais precioso para o melodismo: a condução. Quanto mais uma melodia almejar grande expressão tanto mais ela necessita de contornos claros e bem construídos, e é pela sutileza das relações dinâmicas entre as notas da melodia que é possível obter tal delineamento. O violino, instrumento barroco por excelência, possui essa qualidade cantante, sendo que o domínio do arco permite atingir todas as nuances de condução e respiração. Cypess, tratando deste instrumento no contexto dos seiscentos, nos lembra que, “[...] o violino nas mãos de um virtuoso pode transmitir significado, despertando na audiência um senso de *meraviglia* (espanto) pela transformação de um instrumento tão pequeno em um veículo de comunicação de *affetti*” (2010: 182). Não só o violino, mas toda a família de arcos, bem como os instrumentos de sopro em geral, especialmente as madeiras, possuem hoje e já possuíam no século XVII a plena potencialidade técnica de imitação da voz humana cantada por meio de inflexões de microdinâmica, e tanto mais estes instrumentos eram utilizados como solistas quanto melhor eles se saíssem nesse papel de imitador. Daí a enorme quantidade de concertos barrocos que utilizam como solistas o violino, o violoncelo, a flauta, o oboé e o fagote, e de uma maneira menos numerosa, mas ainda assim expressiva, o trompete e a trompa.

Girolamo Frescobaldi (1583-1643), no prefácio de seu primeiro livro de *Toccate e Partite d'intavolatura* para teclado (1615), recomendou que suas obras não fossem executadas a partir da rigidez de pulsação, mas de maneira flexível, a fim de obter a mesma fluidez dos “madrigais modernos”, de modo que a rítmica seguisse as intenções dos afetos. (FRESCOBALDI, 1615: n. p.). A preocupação do compositor com o apropriado inflexionar agógico de sua obra explica-se para além da prática de liberdade métrica corrente no período: ela denota a atenção para uma problemática mais profunda que permeava o universo das teclas naquele momento.

Os três principais instrumentos de teclado em uso desde antes do Barroco e ao longo de todo o século XVII foram o cravo, o órgão e o clavicórdio. Os dois primeiros eram

instrumentos sofisticados, com mecanismos complexos, em particular o órgão de tubos nas igrejas e catedrais, um instrumento de proporções gigantescas. Nenhum deles, porém, era capaz de oferecer controle de dinâmicas pelo toque, possibilitando apenas efeitos de regulação ou de acoplamento de teclados que possibilitavam a mudança de dinâmica em blocos. Já o clavicórdio, no outro extremo, era um instrumento pequeno, barato e simples, mas possuía um importante diferencial: por meio do toque no teclado era possível não apenas a gradação dinâmica como ainda a realização de um vibrato (*Bebung*) altamente expressivo. Este instrumento, porém, possuía um alcance sonoro absolutamente limitado, sendo inviável para qualquer tipo de execução pública. Os dois grandes instrumentos com pleno poder de volume e projeção dos sons utilizados no cotidiano eram incapazes, assim, de colocarem-se lado a lado aos outros instrumentos solistas típicos, de arcos e sopros, no que se referia à imitação da voz, uma vez que não permitiam o contorno das melodias por meio das microdinâmicas. Na primeira parte de seu *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado* (1753), ainda que sendo um defensor ferrenho das possibilidades expressivas do cravo, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) ressalta na questão aqui tratada ao afirmar que “No cravo não há possibilidade de sustentar o som por muito tempo, ou de fazê-lo crescer ou decrescer, o que se chama com razão exprimir pictoricamente a sombra e a luz” (2009: 135). Apesar de escrever isso já em uma época em que as “barroquices” iam sendo cada vez mais mal vistas pelas novas gerações, Carl Philipp coloca-se como convicto criador vinculado à tradição ao localizar no cravo a ausência de uma expressão que havia sido – e que de certo modo continuava a ser em um período de influências estilísticas diversas e concentradas – essencial para a música barroca, ao associar os sons com o aspecto visual, ao evocar a importância dessas luzes e sombras na construção da dramaticidade, ao referir-se, enfim, ao contraste como elemento expressivo. E é justamente o clavicórdio que o compositor exalta como um instrumento essencial para se “aprender a boa execução” (2009: 27) e o refinamento de toque, enquanto que o cravo deveria ser estudado para estimular o ganho de força nos dedos. O clavicórdio, cujas origens datam do século XIV, foi tido em alta conta não apenas ao longo do Barroco, sendo que até meados do século XIX, especialmente em solo alemão, ainda era bastante valorizado e popular (BRAUCHLI, 1998: 1), em um momento no qual mesmo o cravo já deixara de ser utilizado. A predileção, ou ao menos respeito, por esse íntimo instrumento ao longo de séculos, por parte de importantes compositores e tecladistas, nos leva de volta à problemática sutilmente exposta por Frescobaldi e C. Ph. E. Bach.

Ao observarmos o pensamento artístico barroco como um todo – com suas predileções por contrastes e dramaticidade, com sua natureza pictórica, teatral e mística, com

suas explorações inovadoras das sombras e das ilusões de óptica, com seus exageros propositais usados como recurso expressivo e com seu quê de bizarro em tantos momentos –, podemos, primeiramente, compreender as intenções enormemente dramáticas de um novo canto repleto de retórica que ajudou a trazer à vida a própria ópera enquanto gênero. Podemos, em seguida, compreender a música instrumental que naquelas décadas desenvolveu-se rapidamente em busca de seus próprios meios expressivos, sem, no entanto, desvincular-se de seu ideal expressivo máximo, que era a música casada com a poesia, um casamento que os instrumentos reiterada, poética e paradoxalmente almejavam mimetizar a partir de uma busca pela retórica em um canto sem palavras. E compreendemos que esta busca era feita de uma única maneira pelos compositores: escrevendo para os instrumentos música para ser “cantada”, o que os instrumentistas atingiam por meio da construção de contornos melódicos muito claros, a partir da cuidadosa condução dinâmica entre cada nota da melodia. Então observamos a situação dos teclados seiscentistas, e constatamos que apenas um deles, e exatamente aquele que não podia ser utilizado em apresentações públicas devido às suas características sonoras, oferecia para compositores e intérpretes aquilo que todos os outros grandes instrumentos solistas de outras famílias ofereciam, o controle das microdinâmicas ou, em outras palavras, a possibilidade de “cantar”. Esta lacuna na família dos teclados era clara, e recorrentemente gerava reflexões, e por vezes críticas, aos instrumentos por parte de compositores e intérpretes, que assistiam à realização de seus ideais expressivos em todos os outros instrumentos solistas, e nunca de maneira plena nas teclas.

Em 1655 veio ao mundo Bartolomeo Cristofori, que se tornou um respeitável construtor de cravos e terminou convidado a trabalhar para os Medici em Florença. Cristofori passou muito tempo idealizando um novo instrumento de teclado em particular, e mesmo com toda sua perícia técnica foram necessárias décadas até que finalmente surgisse, por volta de 1700, o primeiro exemplar de seu *Clavicembalo col piano e forte*, que logo passaria a ser referenciado como *pianoforte* ou *fortepiano*⁸. Conseguindo seus mais bem-acabados instrumentos na década de 1720, Cristofori foi o responsável por legar à posteridade um teclado que atendia às exigências estéticas e artísticas da música barroca, ironicamente, porém, em um momento no qual a visão de mundo seiscentista passava a declinar. A natureza cantante deste novo instrumento, entretanto, passaria a ser largamente explorada dentro de pouco tempo na tradição clássico-romântica da música europeia. A criação máxima de Cristofori cumpriria seu destino.

Referências

- BACH, Carl Philipp Emanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Tradução de Fernando Cazarini. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- BIANCOLINO, Ticiano; MARTINS, José Henrique. O ideal de expressão na música européia do século XVI ao XVIII: investigações estéticas sobre as bases declamatórias e retóricas do canto e seus vínculos com a música instrumental do período. *XXV Congresso da Anppom, Vitória/ES* (2015): n. pág. Web. 3 Mar. 2016.
- BRAUCHLI, Bernard. *The Clavichord*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- CYPESS, Rebecca. "Esprimere la voce humana": Connections between Vocal and Instrumental Music by Italian Composers of the Early Seventeenth Century. *The Journal of Musicology*, California, Vol. 27, No. 2, p. 181-223, 2010.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia. Imaginería sacra y espacios pictóricos en las comedias de santos de Lope de Vega. *eHumanista*, Vol. 15, p. 83-98, 2015.
- FRESCOBALDI, Girolamo. *Toccate e Partite d'intavolatura di cembalo, libro primo*. Rome: Nicolò Borboni, 1615.
- GOMBRICH, Ernest Hans Josef. *A história da arte*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2011.
- GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude. *História da música ocidental*. Tradução: Ana Luisa Faria. Lisboa: Gradiva, 2001.
- HANNING, Barbara Russano. Music in Italy on the Brink of the Baroque. *Renaissance Quarterly*, Chicago, Vol. 37, No. 1, p. 1-20, 1984.
- PERSONE, Pedro. A aurora do (forte)piano. *Per Musi*, Belo Horizonte, no. 20, p. 22-33, 2009.
- RZEPINSKA, Maria. Tenebrism in Baroque Painting and its Ideological Background. Translation: Krystyna Malcharek. *Artibus et Historiae*, Krakow, Vol. 7, No. 13, p. 91-112, 1986.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

Notas

¹ Cf. GROUT; PALISCA, 2001: 307-308

² *Exaustão* significando unicamente, aqui, o sentimento localizado e compartilhado pela média da nova geração de artistas das primeiras décadas do século XVIII no que se referia ao estado como enxergavam, de maneira geral, a arte do século anterior.

³ Para bons exemplos de cenas dramáticas e repletas de movimento em pinturas barrocas veja *O Erguimento da Cruz* (1610-11), de Rubens (1577-1640), *O Sacrifício de Isaac* (1603) de Caravaggio (1571-1610), *A Vigília Noturna* (1643) de Rembrandt (1606-1669) e *José e a Esposa de Potifar* (1640-45) de Murillo (1617-1682).

⁴ Exemplos clássicos são *A Cabeça de Medusa* (1595-98) de Caravaggio, *O Tocador de Hurdy-Gurdy* (1620-30) de La Tour, *A Aula de Anatomia do Dr. Nicolaes Tulp* (1632) e *O Boi Abatido* (1655) de Rembrandt.

⁵ Essa tendência estilística, também chamada de *pittura tenebrosa*, se relaciona a diversos parâmetros culturais do período, e mesmo de épocas anteriores, possuindo implicações psicológicas que se vinculam à teologia, à ciência e ao misticismo. Cf. RZEPINSKA, 1986.

⁶ Veja a pintura *Panthea* (1631-34) de Laurent de la Hyre (1606-1656).

⁷ Um importante e característico recurso da pintura barroca, largamente utilizado em afrescos e cenários teatrais, é o *Trompe-l'oeil*, por vezes referenciado como *perspectiva forçada*, que visava proporcionar a sensação de profundidade no observador, recorrentemente pretendendo oferecer a ilusão ou de infinitude ou de portais de comunicação entre mundos. Por meio da utilização radical dos recursos de perspectiva, de cores e sombreamento, o pintor almejava atingir a ilusão perfeita, oferecendo um vislumbre da eternidade e/ou de uma realidade sobrenatural. Tal recurso também era utilizado por arquitetos em estruturas das construções.

⁸ Cf. PERSONE, 2009.