

Violino Primo

❖ PEQUENA HISTÓRIA DA MÚSICA ❖

MÁRIO DE ANDRADE

DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [X Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de disponibilizar conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O [X Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: xlivros.com ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade enfim evoluirá a um novo nível.

❁ PEQUENA HISTÓRIA DA MÚSICA ❁

MÁRIO DE ANDRADE

❖ PEQUENA HISTÓRIA DA MÚSICA ❖

NOVA FRONTEIRA | RIO DE JANEIRO 2015

SUMÁRIO



Nota editorial

Nota preliminar

I Música elementar

II Música da Antiguidade

III A monodia cristã

IV Polifonia católica

V Início da música profana

VI Melodrama

VII Polifonia protestante

VIII Música instrumental

IX Classicismo

X Romantismo

XI Música erudita brasileira

XII Música popular brasileira

XIII Atualidade

Índice alfabético

NOTA EDITORIAL



O texto de Mário de Andrade presente nesta edição foi trabalhado pela equipe da Editora Nova Fronteira, partindo sempre de edições canônicas publicadas anteriormente. Com uma visada conservadora e respeitando a dicção tão peculiar do autor modernista, realizamos um trabalho minucioso, cuidando para alterar a grafia de termos que foram passíveis de mudanças quando das reformas ortográficas de 1971 e 1990, posteriores, portanto, ao falecimento do autor. Isso porque, embora este não seja um texto estabelecido por especialistas na obra de Mário de Andrade, nossa edição optou por manter a integridade textual e a intenção autoral ao máximo possível, especialmente nos casos em que se percebia desacordo com o formulário ortográfico vigente.

Assim, o leitor poderá encontrar registros que, por vezes, fogem às regras gramaticais – sintáticas, ortográficas e de pontuação. Por exemplo: mantivemos a vírgula entre o sujeito e o predicado, muito usada por Mário de Andrade. Da mesma maneira, procedemos com os hifens, como no caso de bom-senso, senso-comum, crítico-moral, ideias-origens etc. Variações no registro de se (si), melhor (milhor) e quase (quasi) também poderão ser encontradas nesta obra. Por outro lado, quando duas grafias atualmente aceitas são registradas pelo autor, optou-se pela de uso mais corrente no Brasil, como é o caso de contato (ao invés de contacto) e característica (em lugar de caraterística). Procedemos, igualmente, com os casos de

concordância, mantendo, nas poucas ocorrências existentes, o desacordo entre sujeito e predicado ou a variação de verbos impessoais.

Com a iniciativa de publicar este texto em livro digital, acreditamos estar dando a público uma edição cuidada, atualizada, sem ferir os padrões estéticos e conceituais de Mário de Andrade. E ao mesmo tempo possibilitando acesso imediato a esta obra de grande importância para os estudiosos da cultura nacional ou para aqueles que por ela se interessam.

O editor

Dedicatória

A Renato Almeida

NOTA PRELIMINAR¹



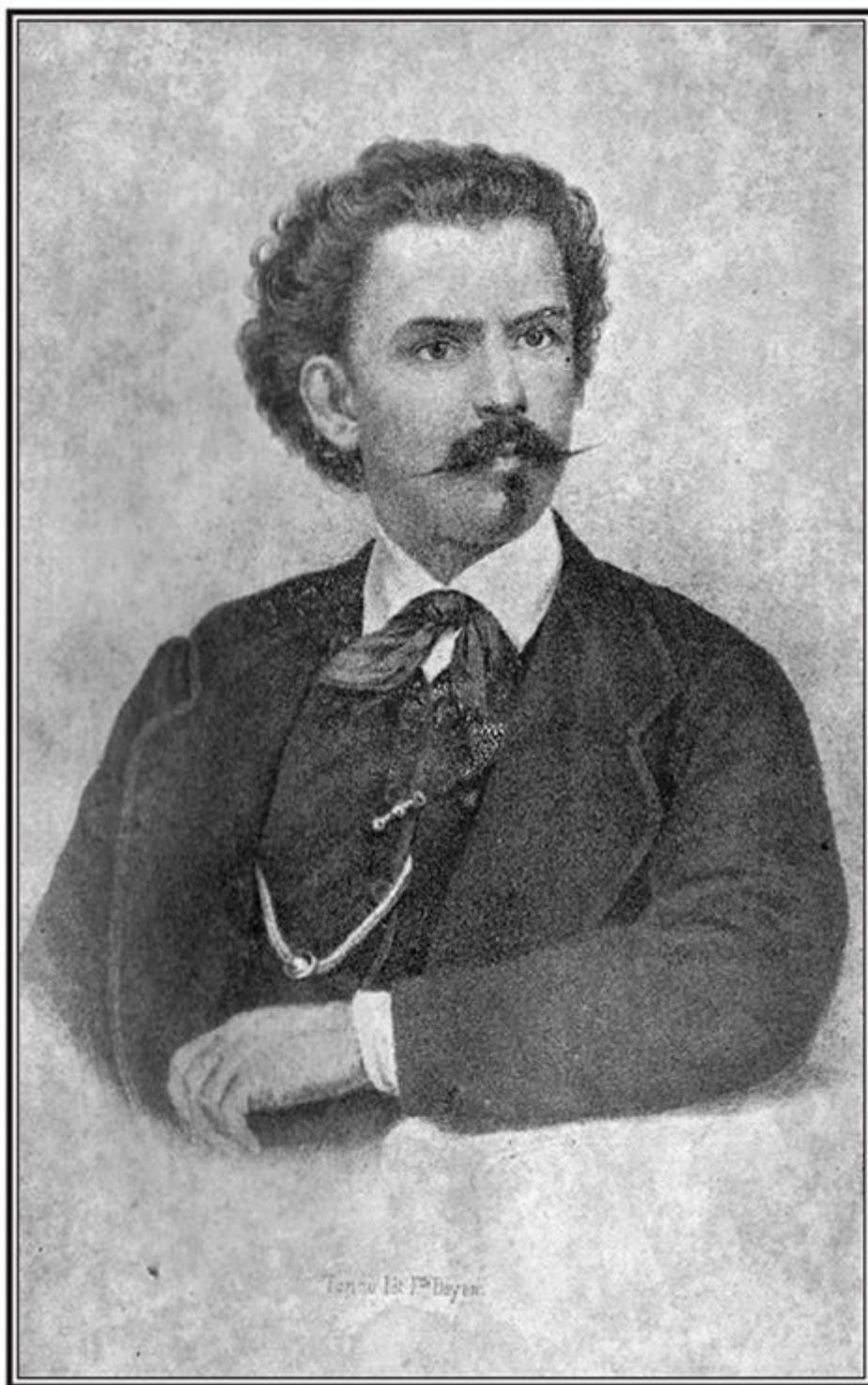
Da presente edição da *Pequena história da música*, retirou-se a Discoteca. Encarecia muito o livro e era de pouco uso nestes tempos de guerra, em que o comércio de discos é incerto e fraco.

Em compensação e graças à paciência de Sônia Sterman, a quem sou tão grato, foi acrescentado um índice analítico. E como as datas foram eliminadas o mais possível para não embarçar a leitura, as de nascimento e morte dos artistas citados vêm nesse Índice Analítico. Também neste se esclarece o sentido de várias palavras técnicas, cuja definição não coube no texto.

Usou-se a maiúscula para salientar os termos técnicos, principalmente na primeira vez em que aparecem no livro.

M. de A.

¹. Nota feita pelo autor para a edição de 1944.



✿ *Carlos Gomes* ✿ Litografia Doyen, Turim ✿ Col. M. de A.

❁ CAPÍTULO I ❁

MÚSICA ELEMENTAR

É comum afirmarem que a Música é tão velha quanto o homem, porém talvez seja mais acertado falar que, como Arte, tenha sido ela, entre as artes, a que mais tardiamente se caracterizou.

O nocionamento do valor decorativo de qualquer criação humana, seja o objeto, o gesto, a frase, o canto, muito provavelmente derivou do tecnicamente mais benfeito. Um machado de pedra mais bem lascado, uma lança mais bem polida, o próprio gesto mais bem realizado, ao mesmo tempo que mais úteis e eficazes, tornam-se naturalmente mais agradáveis. Já o canto, a música, porém, para reunir à sua manifestação o valor estético do agradável, do decorativo, parece exigir mais que a ocasionalidade do apenas mais benfeito. Este valor estético do decorativo exige nela maior organização da técnica, sons fixos, determinação de escalas, etc. E pela sua própria função mágico-social, a música primitiva se via impedida de nocionar o agradável sonoro.

Com efeito, é muito sabido que os espíritos, os seres sobrenaturais concebidos pela mentalidade primitiva, são mais ruins que bons. O deus bom é vaguissimamente nocionado e os primitivos se desinteressam dele, exatamente porque bom, incapaz de os prejudicar. Ao passo que os demônios, a própria caça, o próprio vegetal alimentar sujeito, pra ser bom (útil), ao decorrer das estações, são entidades malfazejas, más, horríveis que ou é preciso afastar duma vez, amedrontando-as, ou torná-las propícias,

abrandando-as. Desse princípio derivam todas as magias e incipientes religiões primitivas.

Ora na fabricação de ídolos, de máscaras, na ideação lírica dos mitos e lendas, na gesticulação das dansas imitativas, por mais feios que fossem os demônios, os objetos e coreografias inventados, si tecnicamente mais benfeitos, eles se tornavam, sem querer, mais estéticos – o valor da beleza artística independendo enormemente (embora não completamente) da feiura do assunto. Ao passo que na música vocal ou instrumental, a procura do feio, do som assustador, sibilante, estrondante, da procura do mistério desumano e antinatural, impedia o nocionamento do valor sonoro estético. Quanto mais horrível o som, mais ele se tornava útil, capaz de afastar ou de abrandar, por identidade, os demônios.²

E com efeito, si observarmos os povos primitivos atuais, somos forçados a reconhecer que, na grande maioria deles, a música é a menos organizada entre as artes, e a menos rica de possibilidades estéticas. Não a menos importante nem a menos estimada, mas a menos livre, a menos aproveitada em suas potencialidades técnicas e artísticas. As artes manufaturadas e quase tanto como elas, a dança, atingem frequentemente, entre os primitivos, uma verdadeira virtuosidade. As artes da palavra, na poesia das lendas e mitos, nas manifestações da oratória, se apresentam já bastante aproveitadas e tradicionalizadas como técnica. De tais manifestações já podemos, por nossa compreensão de civilizados à europeia, dizer que são artes legítimas porque sujeitas a normas técnicas conscientemente definidas, e, embora sempre rituais, já dotadas de valor decorativo incontestável, que a nós, já nos é possível apreciar. Aspectos que a música dos primitivos apresenta em estado ainda muitíssimo precário.

O que a gente pode afirmar, com força de certeza, é que os elementos formais da música, o Som e o Ritmo, são tão velhos como o homem. Este os possui em si mesmo, porque os movimentos do coração, o ato de respirar já são elementos rítmicos, o passo já organiza um ritmo, as mãos percutindo já podem determinar todos os elementos do ritmo. E a voz produz o som.

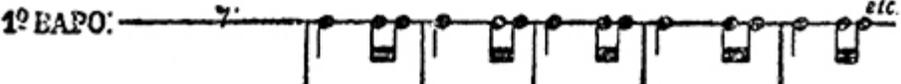
Desses dois elementos constitutivos da música, o mais rápido a se desenvolver é o ritmo. Fazendo parte, não só da música, mas da poesia e dança também, sendo mesmo a entidade que une essas três artes, e lhes permite se manifestarem juntas numa arte só, é perfeitamente compreensível que ele se desenvolva em primeiro lugar. E foi, aliás, pela observação da importância primacial que tem o ritmo na organização da vida humana, tanto social como individual, que Hans de Buelow, parafraseando a Bíblia, disse aquela sua espirituosa frase: “No princípio era o ritmo”...

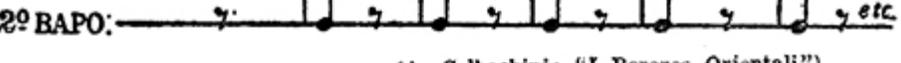
Os dois elementos constitutivos da música são encontráveis em todos os povos primitivos atuais. E, com efeito, o ritmo bastante desenvolvido, o som, no geral, em estado muito elementar. Entre os vedas, do Ceilão, que não possuem nenhum instrumento (como, de resto os outros povos do ciclo cultural mais primário que se conhece), o próprio canto não está generalizado. Entre as poesias rituais colhidas dos índios do Brasil, algumas são entoadas sobre um som só, de princípio a fim, a-pesar-de muitas vezes atravessarem a noite. Embora o ritmo esteja quase sempre bem desenvolvido e principalmente bastante complexo, como se pode ver do exemplo abaixo, penso que não se pode ainda chamar uma coisa dessas de “música”. Não passa duma dicção, horizontalizada dentro de um valor sonoro mais ou menos definido.

Andante

VOZ: 

Bakoro.ro I-ro.ja to : o bakoro.ro

1º BAPO: 

2º BAPO: 

(A. Colbachini: "I Bororos Orientali")

O som se manifestou mais tardinho em seu desenvolvimento. As músicas primitivas que possuímos são no geral pouco sonoras. Se observe, por exemplo, esta dialogação coral dos índios bororos:

The image displays three staves of musical notation, each representing a different part of a call-and-response song. The notation is in a simple, rhythmic style with a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes.

Staff 1: *Bako.ro.ro! A.ro.e!* (top line) and *A.ro.e!* (bottom line)

Staff 2: *A.ro.e!* (top line) and *Chi.ba.jú! A.ro.e!* (bottom line)

Staff 3: *A.ro.e!* (top line) and *Dijn.re.to.tó!* (bottom line)

(Karl von den Steinen: "Unter den Naturvoelker Zentral-Brasiliens").

Observe agora a complexidade rítmica e a pobreza melódica deste canto feminino na dança tucui, colhida entre os índios macuxis e vapichanas, do extremo-norte amazônico:



(T. Koch-Gruenber: "Von Roreima Zum Orinoco")

Eis ainda, pobre mas bonito, um Canto-de-Bebida dos índios coroados, tendo a curiosidade excepcional entre os documentos brasílicos, de apresentar vaga analogia com músicas do Peru incaico:



(Spix e Martius: "Reise in Brasilien").

Várias causas levam os chamados “primitivos” a essa música pouco melodiosa e predominantemente rítmica. Em primeiro lugar vem a própria circunstância do ritmo ser mais dinamogênico que a melodia em si. Agindo com grande poder sobre a parte física do ser, ele provoca, mais que outro qualquer elemento estético, seja o som, seja a cor, seja o volume, uma

ativação muito forte do ser biológico total, não só físico, mas na complexidade maior do seu psiquismo também.

Os primitivos são gente que se desenvolve em “estado natural”, por assim dizer. Neles, em tudo a manifestação da inteligência lógica (que é apenas uma das partes, a parte consciente do nosso psiquismo) tem menor importância que a geral manifestação psicofisiológica, e por esta se deixa levar. Se a despreocupação pela inteligência lógica os priva de uma concepção mais técnica, mais prática da existência, por outro lado, o exercício constante das outras partes do ser, bem como a violenta luta pela vida, os leva a desenvolver extraordinariamente certas faculdades do corpo, o faro, a tutilidade, os instintos e pressentimentos. O corpo é, para os primitivos, uma espécie de primeira consciência, uma inteligência física de maravilhosa acuidade. Nada mais natural, pois, nada mais necessário mesmo, que o treino frequente dessa primeira consciência, desse corpo intuicionante, e a ativação, o reavivamento das suas faculdades.

Ora, o ritmo interessa muito mais ao corpo que o som. O ritmo “mexe” com a gente. E si, por um lado, era portanto mais apto para aguçar as faculdades do corpo, ainda pelos seus valores dinamogênicos, produzia a absorção do indivíduo pela coletividade, socializando-o, lhe determinando o movimento coletivo. Embora os primitivos não atinjam grande variedade rítmica consciente, o certo é que, em suas manifestações musicais, dão predominância enorme ao ritmo.

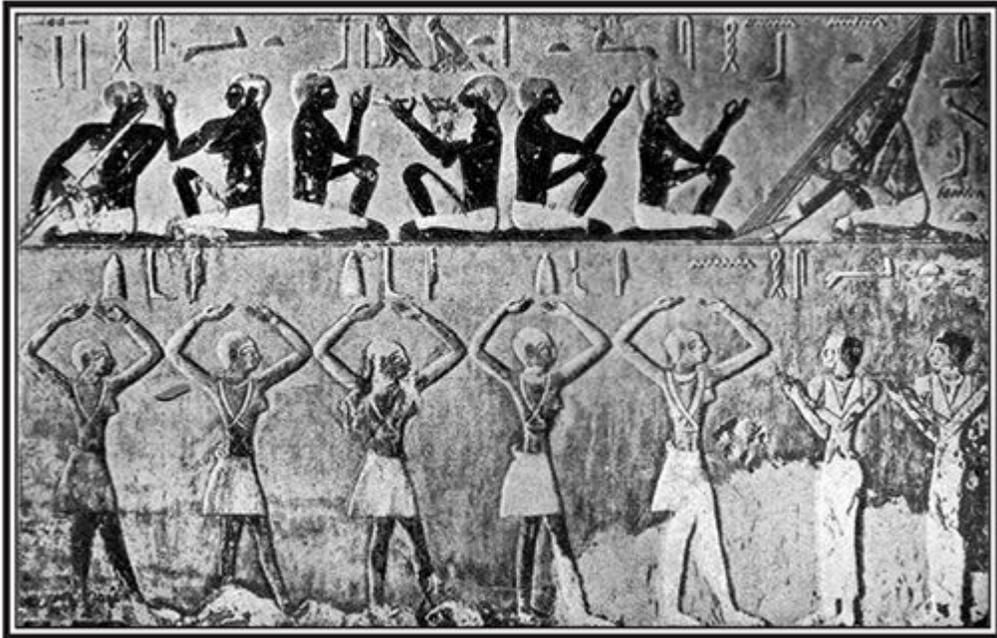
Outra causa importante, que leva os povos em estado natural a desenvolverem muito pouco a sonorização da música, é a dificuldade de criar instrumentos melódicos deveras ricos. Espanta mesmo imaginar que só dentro da civilização cristã, é que o homem conseguiu construir instrumentos como o órgão, o violino, a flauta e o piano atuais. As próprias grandes civilizações da Antiguidade ou extraeuropeias, se utilizaram de instrumentos que, na maioria infinita dos casos, são meras estilizações do ruído. Por mais sonoros que sejam certos instrumentos chins, javaneses, indianos, assírios, egípcios, no geral se baseiam na percussão. O princípio

desses instrumentos é qualquer espécie de golpe, que produz as vibrações irregulares do ruído ou já regulares do som. Porém este som é incapaz de se sustentar, de se prolongar, de conservar a intensidade até o som seguinte e a este se ligar. De forma que a linha melódica existente importa menos, pois cada som, desligado do anterior e do seguinte, conserva a sensação de um fenômeno isolado.³



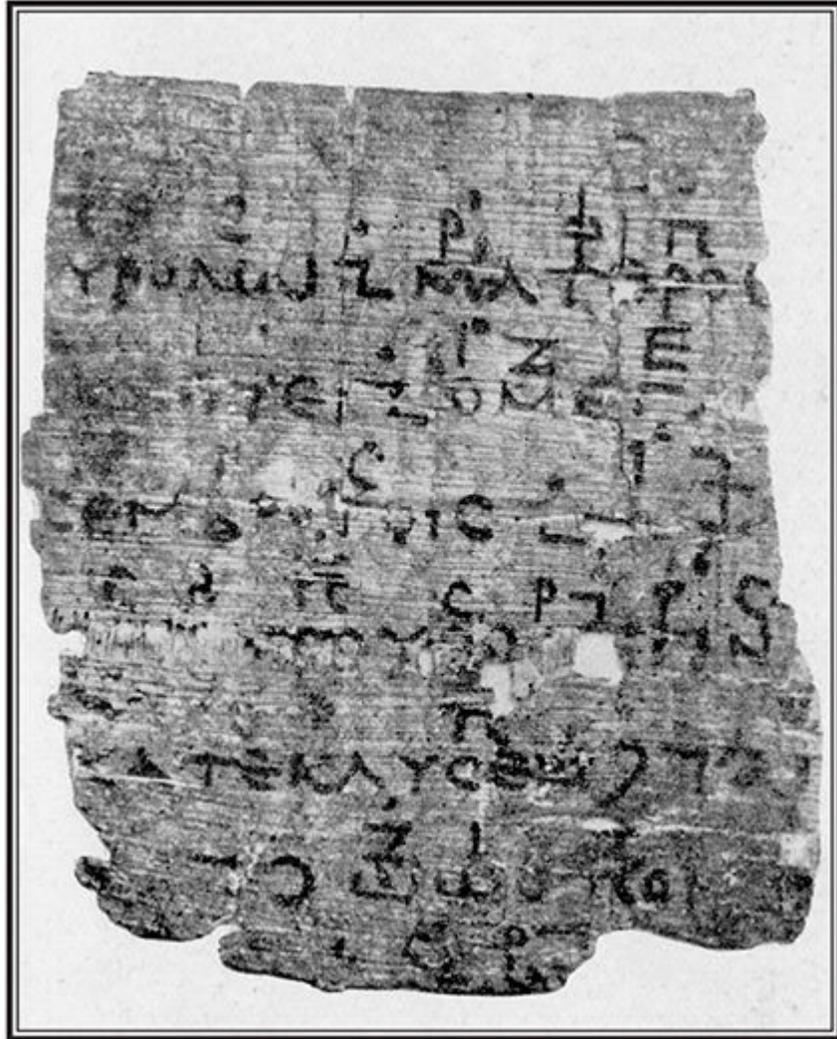
❁ *Maracá de cerâmica*, proveniente das jazidas de Marajó ❁

Col. da sra. Chermont, Rio.



✿ Egito ✿ *Cena de execução musical e dança* ✿

5ª Dinastia, quase trinta séculos a.C. ✿ Museu do Cairo.



✿ Grécia ✿ *A grafia musical* ✿

Fragmento da *Oréstia* de Eurípedes ✿ Biblioteca Nac. de Viena.



✿ Grécia ✿ *O ditirambo* ✿

Museu Nacional de Nápoles.

Só mesmo os instrumentos de sopro, sobretudo os se aproximando da gaita, é que se desenvolveram melodicamente com os primitivos. E ainda assim estavam longe de atingir as possibilidades melódicas da nossa flauta, do oboé, do saxofone. Entre os nossos índios, por exemplo, a gente encontra sempre muitas gaitas. Algumas dão um só som. Outras são mais ricas, atingindo maior número de sons, quer as baseadas no princípio de Sirinx quer as compostas de um só tubo com orifícios, que-nem as flautas Zoratealô, Teiru e Zaolocê, dos índios parecis, mencionadas por Roquette-Pinto, na *Rondônia*.

No geral os instrumentos dos primitivos são muito pouco melódicos. Dão sonoridades bulhentas, cavernosas, roucas, ou produzem apenas ruídos. Os nossos índios fabricavam instrumentos com o que a natureza lhes proporcionava. Eram principalmente instrumentos de percussão: tambores

às vezes feitos com troncos de árvores, como o curugu e o vatapi; cabaças esvaziadas, preenchidas com pedrinhas, sementes, coisas assim, como o maracá tradicional, o bapo e o xuatê; união de dentes de animais, conchas, sementes em cordéis que amarravam no tornozelo, como o butori, ou prendiam numa haste, como o cotecá. Entre os instrumentos de sopro havia ora simples gomos de bambus, às vezes soprados com o nariz, que-nem o tsin-hali, dos parecis, ora complicadas junções de cabaças pequenas, como a pana, dos bororos; ora feitos com ossos de veados, onças, etc., como o uatotó, dos macuxis, e até com ossos humanos de inimigos, como refere Gandavo. E os búzios.

Música, pois, predominantemente rítmica, muito pouco melódica, socialística e estreitamente interessada, no geral monótona e buscando favorecer, pela própria monotonia depauperando a consciência, os efeitos mágicos da encantação. Jamais não se libertou da função religiosa, mágica e social. O explorador Felix Speiser nos dá excelente prova disso quando conta que os índios aparaís eram incapazes de cantar por cantar, embora se divertissem com muito gosto quando qualquer homem da expedição Speiser se punha cantando livremente. Frances Densmore faz essa mesma observação a respeito dos índios da América do Norte, a generalizando a todos. O dr. Herman Unge refere que os indígenas do estreito de Bering, embora se prestando a cantar seus cânticos cerimoniais para que os exploradores os escutassem, se recusaram a fazer isso quanto aos cantos fúnebres, por não haver nenhum defunto ali. E Hornbostel afirma categoricamente não se dever chamar arte à música dos primitivos, por não servir de elemento recreativo nem ser feita “para edificar esteticamente o espírito”. Música mágico-ritual, transmitida sempre cuidadosamente de geração em geração e guardada com zelo pelos feiticeiros da tribo. Até às vezes proíbem às mulheres escutar o som de certos instrumentos sagrados e ver certas dansas. Magia, religiosidade, rito propiciador de espíritos, defuntos e trabalhos coletivos.

Fisiologicamente, ela se caracteriza por ser uma “expansão” impulsiva e instintiva do movimento sonoro, despreocupada de se organizar em constâncias fisiológicas, quer de emissão do som, quer até mesmo das batidas do ritmo. Ora, como diz R. Lachmann muito bem: para o impulso sonoro vocal em si, não interessa absolutamente a predefinição de sons fixos; essa expansão impulsiva do ser vocal não implica sons fixos, nem graus escalares nem intervalos determinados, não existe de forma alguma o preconceito de afinação e desafinação – tudo é Som. E só o som importa. Da mesma forma o próprio ritmo é pura expansão impulsiva dos acidentes verbais da dicção e suas exigências fisiológicas da respiração, da movimentação coreográfica do corpo, e do princípio “arsis” e “thesis”, movimento e repouso, não acentuação e acentuação. E, pois, essa expansividade impulsiva e instintiva do movimento sonoro, tanto melódico como rítmico e mesmo harmônico, é de determinação intrinsecamente inconsciente, derivada apenas das exigências e leis fisiológicas, modificada apenas pela variabilidade antropogeográfica das raças, e condicionada apenas pelos ciclos culturais das tribos. É o corpo que se bota a cantar e se expande em voz. Numa voz qualquer, puro movimento vital. Mas como qualquer movimento vital se diferencia entre um inglês e um turco, entre um tuberculoso e um homem são, entre um sacerdote e um pedreiro, entre uma criança e um adulto: são também as diferenciações físico-raciais-sociais-culturais, que diferenciam esses cantos primitivos. Genericamente: a sua expansividade impulsiva se manifesta por livre emissão sonora, com maiores valores dinâmicos no início do canto, e tendência para uma queda do agudo para o grave, determinada pelo cansaço físico. Se pode bem inferir daí que todas as nossas “traduções” em notação musical europeia, dessas músicas primitivas, não são apenas um abuso sempre abortado, mas uma deformação absurda, a mais deturpada das convenções.

Tecnicamente, a música dos primitivos se define pela repetição, em uníssono geralmente coral, de motivos rítmico-melódicos. No geral motivos bem curtos, ou se repetindo sempre, ou voltando periodicamente, facilitando

a memorização e convencendo pela repetição. Muito raramente aparecem pequenas polifonias, no geral movimentos paralelos de quartas ou de quintas, obrigando a estes intervalos a intuição instintiva dos sons harmônicos. E se aparecem também até a intervalos harmônicos de segundas: nem quartas, nem quintas, nem segundas derivam de qualquer intuição mesmo rudimentar de consonâncias e dissonâncias, mas simplesmente do fato do primitivo se expandir sonoramente, sem depender de afinação ou desafinação. Da mesma forma, si o ritmo é de grande complexidade às vezes, ele não tem a menor liberdade musical, se baseia num e repete infundavelmente um valor único de tempo, incapaz de ajuntar esse valor por grupos (nomenclatura do compasso), absolutamente incapaz de qualquer contrariação consciente, desse valor, por meio de contratempos ou sincopações. Tudo dependendo exclusivamente dos levantamentos e repousos de gestos e passos da dança, e principalmente das palavras dos textos cantados. Música, em consciência valendo única e tão somente por causa das palavras que estão nelas, e que muitas vezes nem os próprios primitivos e seus pajés entendem mais, de tão deformadas através da tradição. Música sempre com palavra, raríssimo puramente instrumental. Música que às mais das vezes não chega a ser Arte, pois não parece estar já condicionada por qualquer interesse estético, qualquer nomenclatura da beleza sonora. Não permite nenhuma liberdade, nenhum lirismo, nenhuma evasão para os campos do prazer desinteressado.⁴

². Veja a opinião de Curt Sachs, na nota 6 a seguir.

³. Tanto mais que a gente não pode conceber nem como tonalidades, nem como modos, a bem dizer nem mesmo muitas vezes como escalas, as séries de sons usadas pelos povos naturais. Tais séries, além de no geral curtas e deficientes, não implicam uma hierarquia sonora organizada e preestabelecida. A base natural dessas séries fica reduzida ao mínimo elementar de um, dois sons, mais repetidos que os outros – sons predominantes

que se pode explicar como apoios instintivos de memória sonora. Não são ainda a tônica, a dominante – muito embora derive desse primário apoio mnemônico, a função estrutural futura dos sons modais e tonais.

4. Não há contradição nenhuma no constatar que os povos primários produziram culturas orientadas pela parte física do homem, e a afirmação, que virá adiante, deles terem precisão de compreender tudo, e por isso esclarecerem sempre a sua música por meio de textos. *Sentiam* o efeito fisiológico das manifestações musicais que empregavam, porém, *careciam de entender* em consciência essas manifestações, para que elas tivessem uma razão de ser dentro da vida urgente que levavam. Daí unirem sempre palavras às músicas, fazendo estas funcionarem como magia, religião, rito social. Isso até foi mais um processo para tornar profundamente contrariadora na manifestação artística (procura do prazer desinteressado) a manifestação musical deles...

❁ CAPÍTULO II ❁

MÚSICA DA ANTIGUIDADE

O que distingue especialmente dos primitivos, a manifestação musical das civilizações antigas é... o descobrimento da música. Si é verdade que certos cantos dos africanos, dos ameríndios atingem às vezes um grau legítimo da musicalidade, o conceito de arte musical não se tornou propriamente consciente a estes povos. Pode-se afirmar isso porque a música é a única das manifestações artísticas a que não é possível encontrar, entre os primitivos, normalizada por uma técnica propriamente dita.

Si é certo que eles realizam o som, nem mesmo este a gente pode afirmar que seja uma organização voluntária deles. É antes uma consequência dos instrumentos de sopro e do aparelho vocal. Porém mesmo esse som raramente é puro. Vive anasalado, vive no falsete, pouco definido em suas entonações incertas e portamentos arrastados. Verifiquei processos assim entre os índios brasílicos, nos fonogramas existentes no Museu Nacional; Roquette-Pinto me confirmou pessoalmente a frequência do som nasal entre os nossos índios; e Roberto Lach generaliza esses processos aos primitivos em geral. E si é possível em muitas músicas primitivas discernir o que já se pode chamar escala, não só essas escalas chegam às vezes a variar de documento pra documento, são numerosas e irregularíssimas (que-nem as encontradas entre os índios do extremo-norte brasileiro), como parecem derivar dos instrumentos usados.⁵ Talvez seja mais acertado falar que os povos primitivos constroem instrumentos apenas com o fito de obterem som. Mas nem sempre sons predeterminados.⁶

Ora as civilizações da Antiguidade já organizam conscientemente os sons e os agrupam em escalas determinadas teoricamente. Possuem o que se pode, em verdade, chamar de arte musical: uma criação social, com função estética, dotada de elementos fixos, formas e regras – uma técnica enfim.

Parece mesmo que ficaram embebedados com o descobrimento da música... De fato: fizeram esbanjamentos rastaquera de sons, por meio de coros populosos e orquestras provavelmente bulhentas a que, parece, preocupavam bem pouco as noções de equilíbrio sonoro e combinação de timbres. Os gregos é que vieram substituir essa estética de luxo e brilhação, por um ideal mais interior e despojado de efeitos fáceis.

Mas a-pesar-dos povos antigos terem sistematizado a música como arte, ainda não a puderam conceber livremente. Entre eles a música viveu normalmente ligada à palavra e socializada. O homem na Antiguidade é um ser mais propriamente coletivo que individual. Todas as manifestações dele são por isso muito mais sociais que individualistas. Intelectualizada pela palavra, a música tomava parte direta nas manifestações coletivas do povo. O canto coral teve importância vasta, ao passo que a música instrumental isolada, a bem dizer, não existiu.

Todos os povos da Antiguidade tiveram os sons organizados em escalas, tiveram formas e fórmulas especificamente sonoras de realizar música. São mui complicadas e numerosas pra fazerem parte dum compêndio geral que-nem este. A Grécia que, em música, é a manifestação mais conhecida e provavelmente mais perfeita da Antiguidade, já nos interessa mais, porque influi na música da civilização cristã.

Nós não podemos penetrar integralmente na emotividade da música helênica porque os processos gregos de execução musical se perderam, as obras remanescentes são poucos retalhos e a civilização grega foi diferente da nossa. Porém os documentos que restam sobre a música entre os gregos, provam que ela teve lá uma construção pelo menos tão perfeita e bem-organizada como a estatuária ou a poesia.

Do mesmo modo que as outras civilizações da Antiguidade, os gregos acreditavam que a música era um donativo especial das divindades. As origens da música grega se perdem na superstição. As tradições colocam deuses, semideuses e heróis míticos inventando instrumentos e obras musicais.

A todo momento a gente percebe a participação estrangeira da música grega, chegando Estrabão a afirmar que esta deriva inteiramente dos trácios e da Ásia Menor. Porém, desde o princípio se manifestava nos gregos aquela força de racialidade que a qualquer manifestação estranha deformava, desbastava, esclarecia, lhe dando caracteres originais. E assim criaram uma música psicologicamente nacional, regida por uma teoria de realismo possante.

Na base dela estava o tetracorde que era o mais elementar “sistema”, isto é, escala. Tinha quatro sons.

Os sons extremos do tetracorde eram fixos, os internos podiam variar de entoação. Considerando as variações dos intervalos entre os quatro graus distinguiam-se três gêneros: diatônico, cromático e enarmônico. No diatônico não havia alteração nenhuma. Porém si um dos graus centrais estava alterado de metade, ou quarto-de-tom, aparecia no primeiro caso o gênero cromático, no segundo o enarmônico.

TETRACORDE DIATÔNICO



TETRACORDE CROMÁTICO



TETRACORDE ENARMÔNICO



(O sinal x indica que o som está elevado de quarto-de-tom.)

O tetracorde era um sistema deficiente por demais pra criar música. Por isso desde muito cedo os gregos reuniram dois tetracordes consecutivos, obtendo sistemas já eficientes de oito sons. A tais sistemas chamaram de Modos. Como davam nomes geográficos aos tetracordes, conforme a colocação do semitom diatônico dentre deles, os modos ficaram também designados geograficamente, conforme o tetracorde de que derivavam. Foram sete os modos primordiais que os gregos empregaram: o dórico (mi a mi, descendente, sem alteração, contendo 2 tetracordes dóricos); o frígio (ré a ré, sem alteração, contendo 2 tetracordes frígios); o lídio (dó a dó, sem alteração, contendo 2 tetracordes lídios); o hipodórico (lá a lá, sem alteração); o hipofrígio (sol a sol, sem alteração); o hipolídio (fá a fá, sem alteração); o mixolídio (si a si, sem alteração).

Os três primeiros são os únicos originais. Os três seguintes, caracterizados pelo prefixo “hipo”, eram obtidos pelo transporte uma oitava abaixo, do tetracorde mais agudo dos três modos originais, e redobramento da oitava no grave. O emprego do tetracorde sem semitom (si-lá-sol-fá) dava o mixolídio que tinha várias explicações teóricas.

A transposição colocava todos os modos dentro da mesma oitava (fá a fá) de forma a permitir a entoação deles por todas as espécies de voz humana. Ora, como o âmbito natural da voz humana é ré a ré, supõe-se que o diapasão grego era mais grave tom e meio que o atual.

Do exposto podemos verificar várias diferenças importantes entre a música grega e a da gente. Na Grécia as escalas eram consideradas descendentes, ao passo que nós as consideramos ascendentemente. No entanto o senso sonoro dos gregos era igual ao nosso, pois que chamavam de agudo ao que chamamos de agudo também. O que podemos imaginar é que o senso dinâmico dos sistemas era neles o oposto do nosso. Colocavam o apoio tonal no agudo, ao passo que nós o colocamos no grave. E com efeito quando os rapsodos cantavam, os sons do acompanhamento instrumental eram dados no agudo, acima da melodia entoada pelo cantor.

Outra diferença enorme é que nós possuímos tonalidades e eles modos. Estes variam na disposição dos intervalos, ao passo que nas tonalidades o que varia é a elevação do som, enquanto a disposição intervalar permanece a mesma.

Os modos são monódicos, as tonalidades são harmônicas.

Para enriquecimento da monodia, os gregos possuíram o quarto-de-tom que foi abandonado muito cedo pela civilização cristã e a nossa notação corrente nem registra.

O modo que serviu de base às especulações teóricas dos gregos foi o dórico ou doristi, considerado nacional por excelência. Pela união de mais dois tetracordes dóricos a ele, um no agudo outro no grave, e repetição no grave da nota mais aguda, obtiveram a série completa dos 15 sons diatônicos da cítara. A este sistema de 15 sons, acrescido dum si bemol central de função modulante, chamaram de Sistema Teleion (Sistema Completo), e consideraram imutável.

Aos modos, gêneros e ritmos davam poderes morais diferentes. Uns eram virilizadores, outros sensuais, outros enervantes, etc... Chamavam de *Ethos* a esses caracteres morais da música.

Na teoria, os intervalos harmônicos estavam especificados desde Pitágoras (século VI a.C.), inventor da acústica, o qual por intermédio do monocórdio fixou a relação proporcional entre os sons.⁷ Por meio de divisões proporcionais da corda vibrante, Pitágoras obteve a série dos sons harmônicos. Aos intervalos de oitava, quinta e quarta justas chamou de Sinfonias (Consonâncias) e aos outros de Diafonias (Dissonâncias).

As dissonâncias eram interditas no acompanhamento. A bem dizer os gregos ignoraram por completo o que chamamos de Harmonia, muito embora numa ou noutra manifestação, tenham possivelmente se utilizado de algum contracanto. Mas desconheciam os Acordes, a concatenação deles, a tríade tonal. E mesmo o som principal dos modos jamais não exerceu na monodia grega a tirania que a tônica até faz pouco exerceu na música harmonizada à europeia. Era uma música exclusivamente monódica, a que

os instrumentos acompanhantes ajuntavam periodicamente sons de sustentação. Mas nessa monodia variavam, satisfatoriamente para os gregos, a riqueza modal e os gêneros.

Outra coisa que enriquecia extraordinariamente a música grega era o ritmo. Como a música não era uma arte isolada, estava sempre unida à poesia e à dança, o compositor grego era ao mesmo tempo cantor, poeta e dançarino. As músicas continham texto e expressão coreográfica. O que unia as três artes era o ritmo.

Pra isso estabeleceram para as três artes uma só quantidade de tempo, chamada de tempo-primeiro por Aristóximo (século IV a.C.), grande teórico. O tempo-primeiro correspondia ao som mais curto da música, à sílaba breve da poesia e ao gesto mais rápido da dança. O tempo-primeiro era insubdivisível, mas tinha um múltiplo que valia o duplo dele. E por meio da junção desses dois valores, construíam-se os pés que tinham de três a seis tempos-primeiros, divisíveis em partes iguais ou desiguais, uma (*Arsis*) correspondendo ao pé se erguendo para dansar, outra (*Thesis*) correspondendo ao pé firmando no chão. O que não quer dizer propriamente acentuação e não acentuação, pois, a não ser em marchas, certas dansas, entradas e saídas corais nas tragédias, os gregos não empregaram o tempo forte. Chegaram mesmo, no período de apogeu, a eliminar da sua rítmica os acentos.

Na prática a música foi apreciadíssima e teve uma importância social formidável. De primeiro valeram especialmente os rapsodos, cantadores ambulantes que acompanhando-se na lira de quatro cordas, louvavam a memória dos deuses, dos heróis, dos feitos nacionais. Pelo caráter conservador próprio dos rituais religiosos, muito cedo principiaram se fixando certas melodias-tipo, inalteráveis, a que se atribuía influência mágica, moral, ou simplesmente eficiência ritual. Eram os Nomoi (singular: Nomos). O nomos provinha de comunicação divina e só mesmo artista grande é que o podia... receber. Os nomoi eram designados pelo deus que louvavam (Nomos Pítico, dedicado a Apolo; Dítirambo, dedicado a

Dionísio); ou pela ocasião social em que eram de preceito (o Pean triunfal, o Treno lutuoso, o Himeneu nupcial).

Sempre cantados, os nomoi tinham a participação de instrumentos acompanhantes. Os dois instrumentos principais eram: a cítara, desenvolvimento da lira, tocada com o plectro manejado pela mão direita – dedicada a Apolo e tida como nacional por excelência; o aulos, instrumento de sopro, de sonoridade intermediária entre oboé e clarineta, constituindo toda uma família instrumental – estrangeiro, sensual, e dedicado a Dionísio. Nas citaródias e aulódias, o citarista ou o auleta acompanhava o cantor. Nas citarísticas e auléticas o instrumentista executava solos. Ocasionalmente os gregos empregavam outros instrumentos.

Os poucos documentos musicais que nos ficaram da Grécia estão grafados numa notação alfabética que teve lá os nomes de *Krusis*, mais antiga, diatônica e instrumental; *Lexis*, variante da outra, mais rica, e podendo registrar as sutilezas vocais.

É costume distinguir pela poesia duas fases na prática musical dos gregos: a fase lírica e a trágica. Domina a manifestação da fase lírica o fato de Terpandro (século VII a.C.) ter dado a organização definitiva do nomos. Tudo se desenvolve então do nomos. Dele provêm a lírica solista, o canto coral, o solo instrumental, e posteriormente a tragédia cantada.

O nomos mais fecundo foi o ditirambo, coro dansado a que Píndaro (século V a.C.) deu forma fixa.

E como o Ditirambo representava inicialmente passagens da vida de Dionísio, essa representação, de primeiro apenas um cortejo, foi se desenvolvendo de progresso em progresso até dar na tragédia. No tempo (século V a.C.) de Ésquilo, Eurípedes e de Sófocles a tragédia chegou a ser inteiramente cantada, nos teatros públicos, por quatro dias consecutivos, quando chegava a época das Grandes Dionisíacas.

Depois desse apogeu lírico e trágico, fixável no período que vai do século VI ao IV a.C, a música grega progride sempre e descamba para a virtuosidade, ao mesmo tempo que perde aquela orientação religioso-social

que engrandecera e nacionalizara. Um individualismo açu, uma ânsia impaciente de festança. O teatro se abre em qualquer dia. Porém as tragédias já não são mais cantadas não, e as artes se divorciam umas das outras. Aparecem os virtuosos interpretando obra alheia. Os cantores e instrumentistas se preocupam em fazer virtuosidade e chegam a ter templos erguidos em honra deles. Alexandria, na África, é então o paradeiro da sabença grega. Atenas morre, escrava de Roma. E com ela os verdadeiros gregos peninsulares.

E Roma, sob o ponto de vista musical, não dará nada que interesse historicamente.

5. Também Hornbostel (584,7) em seus estudos sobre a música negro-africana, chegou à conclusão de que não se pode falar em escalas a respeito da melodia vocal dos primitivos.

6. Isto repete-se mesmo nas massas populares dos povos civilizados. Num dos mais curiosos bailados populares do Brasil, os “Cabocolinhos”, ainda subsistentes no Nordeste, o instrumento melódico usado é uma gaita. Possuo duas gaitas feitas para executar as músicas dos “Cabocolinhos”, do bairro de Cruz de Alma, em João Pessoa. Diferem totalmente na entonação. O que quer dizer que a mesma execução, realizada nas duas gaitas, dá duas melodias diferentes! Curt Sachs também observa que o instrumento como objeto de culto (e já vimos que toda a música dos povos naturais é essencialmente de função mágico-religiosa), exclui toda e qualquer preocupação estética. Procuram obter som, não exatamente porém o som “estético”, o som verdadeiramente musical, porque a música tem de agir, no caso, “não como proporcionadora de gozos artísticos, mas com apelo às forças conservativas, ou banidor das forças destrutivas da vida”.

7. A relação proporcional de oitava era “um para dois”; a de quinta era 2-3; a de quarta, 3-4, etc. O que significa que enquanto um som determinado dá uma vibração, a sua

oitava dá duas vibrações; enquanto dá duas vibrações, a sua quinta dá três, etc.

❁ CAPÍTULO III ❁

A MONODIA CRISTÃ

Na Grécia tudo tinha que concorrer harmoniosamente para realizar o cidadão, cujo conceito é inseparável do de Estado. Todas as especializações artísticas (o que entendemos agora por músico, arquiteto, poeta, etc.) eram dissolventes do cidadão ideal e só foram conhecidas na Grécia quando a nação decaía de si mesma.⁸

Quem trouxe para nós a ideia prática do homem-só, destruindo as bases em que organizaram-se as civilizações da Antiguidade europeia, foi Jesus. Foi o Cristianismo que firmou no indivíduo a noção da culpa em relação ao indivíduo mesmo e substituiu, por assim dizer, a consciência estatal anterior, por uma consciência individual nova. Com isso um ideal novo de civilização ia nascer, provindo não mais da noção de sociedade, mas da de humanidade. Porque só mesmo a mesquinhez do indivíduo traz a ideia de humanidade...

Os homens antigos tiveram noção nítida e agente de socialização, mas possuíram ideias imperfeitas, vagas e diletantes sobre o que seja humanização e liberdade humana.

Ora o ritmo é socializador. Com as suas dinamogenias muito fortes ele coletiviza facilmente os seres. A melodia, fisiologicamente falando menos ativa, deixa espaço maior pra que se desenvolvam com independência os afetos individuais do ser. Por isso, à fase rítmica da Antiguidade, levada ao apogeu pela perfeição incomparável da rítmica grega, vai suceder a fase melódica, isto é: à preponderância do ritmo que a gente observa na música antiga, sucede a preponderância mais sutil e condescendente da melodia.

Ainda há outra constatação a fazer: devido a esta preponderância da melodia sobre o ritmo, a música se sutiliza e vai deixar gradativamente de ser sensação para se tornar sentimental. De associativa que fora de primeiro, vira divagativa.

Já vimos que era importante o *Ethos* atribuído aos ritmos, aos gêneros e modos na Grécia. Tal música em tal ritmo, tal modo e tal gênero era nobilitadora. Tal outra sensualizava. Tal envelhecia e tal fortificava os moços. Tal era religiosa e tal não, etc. Os gregos compreendiam as obras musicais associando a elas as ideias morais que atribuíam às formas, sistemas e ritmos. Agora tudo isso vai sendo gradativamente desprezado e conscientemente ignorado. Ninguém mais não compreenderá uma obra, lhe associando ideias morais preestabelecidas, porém divagará individualistamente, deixando-se levar pelas liberdades sentimentais do eu. A música se torna objeto de divagações e mais tarde de explicações mais ou menos líricas, até que o psicologismo do século XIX a compreenderá como “arte de expressar os sentimentos por meio de sons”.

Foi essa a modificação fundamental que o Cristianismo trouxe para a música. Otto Keller observa que enquanto os povos antigos conceberam o som como elemento sensitivo, o Cristianismo o empregou como elemento pelo qual a alma comovida se expressa em belas formas sonoras. H. Frère diz que o cantochão representa o desenvolvimento da melodia artística. Peter Wagner não vê na evolução histórica da música nada de comparável ao gregoriano como melodia.

Desde início o canto foi introduzido no culto cristão, como elemento útil de purificação e elevação. Os chefes da igreja primitiva o recomendaram e o empregaram. Como não era possível inventar de pronto uma teoria e prática musicais novas, os cristãos foram buscar os cânticos (aliás já contaminados pela música grega) do culto hebraico, a que o Cristianismo viera apenas definitivar. Transplantaram pois esses cantos para o culto novo, simplificando-os, tirando instrumentos acompanhantes, repudiando o cromatismo “sensual”, evitando o mais possível a recordação das práticas

gregas. Com isso a música adquirira um conceito exclusivamente vocal e monódico.

De-primeiro os fiéis cantavam em uníssono coral as melodias litúrgicas. Mas a falta de preparação técnica do povo, prejudicava muito a exatidão cerimonial, e já no século II as Constituições Apostólicas determinavam que um solista entoasse os salmos, deixando aos fiéis apenas algumas respostas fáceis. Isso deu origem a processos diversos de cantar a melodia cultural. Havia o solo salmódico, sem participação coral, a não ser nas doxologias e nas exclamações finais (Amém, Aleluia); o canto responsorial, em que solo e coro se sucediam; o canto antifônico, em que dois coros se alternavam. Por outro lado, o aparecimento de cantores profissionais provocou o desenvolvimento artístico das melodias, que se enriqueceram de melismas. Si muitos cantos permanecem silábicos, isto é, correspondendo a cada som da melodia uma sílaba do texto, se desenvolvem muito os cantos melismáticos em que a uma sílaba do texto correspondem vários sons, em vocalização ornamental.

Aos Salmos tradicionais tirados da Bíblia, logo se juntaram Hinos e Cânticos, às vezes metrificados e estróficos já inventados pelos próprios músicos cristãos.

Ao mesmo tempo, o reconhecimento público do Cristianismo pelo imperador Constantino (313) e o predomínio da religião nova, permitiram que a música do culto progredisse com intensidade. Foram aparecendo logo vários centros musicais importantes no oriente europeu (Bizâncio) e Ásia (Síria, Antioquia), na Península Itálica (Milão com Santo Ambrósio, século IV), na França (Poitiers com Santo Hilário, século IV) e na Espanha (Sevilha com Santo Isidoro, século VII). Resultou disso a formação de liturgias musicais distintas: o canto ambrosiano, de Milão; o canto galicano, em França; e o estilo moçárabe, na Espanha.

Os centros de influência geral mais permanente foram Bizâncio e Roma.

Bizâncio fez conservar muitas palavras gregas na liturgia latina; propagou no Ocidente o canto antifônico de Antioquia; generalizou o emprego de

cantores especializados; e determinou a expansão do órgão. Quem inventou este instrumento, dizem, foi o egípcio Ctesíbio (século III ou II a.C.), espécie de Édison da Antiguidade, inventor de muitas coisas. O órgão ideado por ele era hidráulico. Embora nas suas partes essenciais permaneça o mesmo até agora, faz muito já que o órgão se tornou exclusivamente pneumático. De primeiro foi empregado no cerimonial civil. Parece que a igreja católica só o oficializou no século IX.

Roma lembra principalmente Gregório Magno (papa de 590 a 604). Fundando a *Schola Cantorum*, verdadeira profecia dos conservatórios, e mandando escrever o antifonário em que se grafaram as antífonas e responsos do ofício anual, São Gregório deu à música românica uma organização tão convincente que se generalizou pela cristandade e fixou a melodia católica. Esta recebeu por isso o nome de gregoriano. Mais tarde foi também chamada de cantochão (*Cantus Planus*), por causa dos sons serem sempre iguais como duração e como intensidade. E ainda porque servia de base nas polifonias.

Na teoria musical do Cristianismo é que a lição grega se intrometeu, produzindo inicialmente mais confusão que benefício. O próprio teórico ilustre Boécio (século V...)² viveu obcecado pela teórica e terminologia gregas. Houve um divórcio penoso entre teoria e prática musicais, até que a lucidez de Guido D'Arezzo abriu caminho para a normalização de tudo.

O Cristianismo empregou modos que foram chamados Tons da Igreja. O inglês Alcuíno (século VIII...) foi o primeiro a teorizar sobre eles com clareza. Os tons da igreja eram oito: quatro principais, os autênticos (ré a ré, mi a mi, fá a fá, sol a sol), e quatro, relativos dos autênticos, os plagais (lá a lá, si a si, dó a dó, ré a ré). Eram numerados aos pares de derivador e derivado: prôtus (primeiro), autêntico (ré a ré) e prôtus plagal (lá a lá); déuterus (segundo), tritus (terceiro) e tétrardus (quarto).

Tem duas diferenças vastas entre os modos gregos e os tons de igreja. Estes já são considerados ascendentemente e, pois, a tônica se apresenta como um repouso no grave. Talvez isso se tenha dado porque a

predominância da melodia sobre o ritmo, levou os cristãos a observar com psicologia mais hábil o dinamismo dos sistemas...

Outra diferença é que, além da tônica, outro grau principia dominando no tom: quinto ou sexto grau nos autênticos e terceiro ou quarto nos plagais. É o som de sustentação (chamado tenor) sobre o qual se entoa a maior parte das sílabas do texto. É o embrião do conceito harmônico-tonal, pois o som tenor funciona que-nem a dominante, da harmonia.

Quanto ao ritmo, parece que os estudos da escola beneditina de Solesmes (século XIX) é que deram às escurezas dos tratadistas cristãos uma solução mais exata. O gregoriano se utiliza dum ritmo declamatório, fundado em acentos de intenção intelectual ou expressiva. Identificável, pois, ao movimento das frases faladas. Cada membro de frase se isola por uma pausa curta, chamada distinção. Nas distinções a frase musical conclui com um som mais longo, valendo o duplo dos da frase, que são todos iguais. A pausa pequena das distinções acentua o sentido intelectual do texto e permite respirar.



✿ *Notação quadrada* ✿

Página de abertura de um antifonário beneditino do século XIV.



✿ Página do “Micrologo” de Guido d’Arezzo, com exemplos das
 notações alfabética
 e diastemática.



❁ *Guido d'Arezzo e Teobaldo* (iluminura do século XII) ❁

Biblioteca Nacional de Viena.

audire

et ista notes Conformacio ad quinq; notulas sol, fa, mi, re, ut / Quis
 quis aduertere diligenter voluerit / inueniet q; oia meditacio salubris
 tam diuinarum q; humanarum scienciarum rediri potest ad quinq; verba
 quor; quatuor prima dei respiciunt sc; magnificencia / misericordia mi
 sericordis / iusticia / Quintu est homini speciale videlic; misericordia Omne
 siquid canicu spūs et cordis habet formari scdm alterum quinq; ver
 bor; seu duor; seu triu seu omniu simul predictor;. Possent hie omes
 cordis et spiritus affectiones ad nūm deou quinarū que sunt gaudiū
 spes / cōpassio / timor / dolor / applicando singulū verbū istis meditacōis
 singule p ordinem hic positum voc solanus affectōis Demum quinq;
 vocales ordine naturali positae notule sūt indicatēs cui voc ista sit accōmo
 da eā p depressiōe et eleuacōe ad instar game natāl sol, fa, mi, re, ut /
 Aut ponat ordo nature vocaliū deptis consonante ut p; in hac figura-



agere

Plolumus aut ut existimet aliquis gama pns mysticor; oim canicor;
 valere pnt^r efficaciter ut careat cor et spūs p affectū hie et effectū nō su
 rit hunc arti de se agnitr facillime sup additus pser tim in musica sensu
 ali sic et in pALTERIO et cythara sic in choro vocali sic in cordis et org;
 no Sed nec oportet nec erudit sola pncipiū fantasia figurati et sari diu
 cius q; ducantur ad intelligēcie puritate fantasia natis vel transcēsis p
 nitrim quantū fac; existēt derelicta nec ideo putanda est pns ars in
 utilis vel supuacua del solū fantasia hie qm pns est qd animale scdm a
 postolū et omnis nostra cogitacio intelledua sumit a sensitiā pncipiū
 que inuatur dū ordinata sibi fantasia natis pntatur et sub cōpendio hoc
 vni fidenter pollicemur q; pns ars tamē in vitro nature formata cui
 nulla est lingua barbara vel ignota pradicabilis erit omnibus et per
 omnes sine discreacōe ideonatum qui conuertit voluerit ad eorū vi
 ramquā in libro scriptum est impressum et signatum et notulatiū hie
 obumbratum in multis pscriptu ternariū Nam quib; negauerit deum

voluerit et magis eius ampe hie
impressum in cordi artib;

❀ O primeiro livro que trouxe notas impressas ❀
 “Collectorium super Magnificat”, Esslingen, 1473.



✿ Orlando de Lassus ✿ *Gravura em cobre de René Boyvin.*

A melodia gregoriana é essencialmente monódica e de conceito modal. Toda *harmonização* é pois uma superfetação nela. Mas parece que mesmo no período áureo (século VI a século VIII) usaram ajuntar ao canto uma segunda parte. Prática também provinda de Bizâncio provavelmente, pois lá desde o século IV se empregava o Ison, processo em que uma voz sustentava

um som modal (tônica, tenor) enquanto outra voz entoava a melodia. Com o desenvolvimento das escolas de canto coral, surgiu, já com valor histórico, o costume duma das duas vozes do coro entoar um contracanto (*Vox Organalis*) de quintas ou quartas paralelas, no agudo da melodia tradicional (*Vox Principalis*, ou ainda, tenor). A isso chamavam de organizar, ou cantar um órgão. Prática possivelmente muito antiga, o órgão só vem nomeado por Scotus Erígena e descrito por Hucbald (séculos IX e X).

Não seria o órgão uma conformação erudita de prática popular anterior? Da Escandinávia, por intermédio da Inglaterra, viera um jeito de cantar a duas e três vozes, tão tradicionalizado lá que toda a gente cantava intuitivamente nele. Disso parece falar Giraldus Cambrensis. Os bardos celtas andaram por todo o continente europeu, desde o século IV. Decerto eles propagaram por toda a parte esses processos de cantar: o gimel a duas vozes, e o seu desenvolvimento a três vozes, o falso-bordão, descritos no fim do século XIV por Chilston, Power e Guilherme Monachus. Esses processos populares, que acabaram se introduzindo na música erudita da Idade Média, consistiam em ajuntar à melodia dada, tirada do gregoriano, séries de terças e sextas paralelas. Ora estes intervalos eram proibidos porque, devido aos preconceitos pitagóricos, só a oitava, a quinta e a quarta eram consonâncias. O órgão parece ser uma transposição erudita pra quartas ou quintas, das velhas terças e sextas nórdicas.

Carece notar que tanto o órgão como o falso-bordão não alteram o conceito monódico do gregoriano. O paralelismo absoluto das duas ou três vozes, formava melodias distintas, passíveis de serem cantadas simultaneamente com a melodia tenor porque mantinham com ela relações eurrítmicas de similitude intervalar, melódica e rítmica. Mas não harmônica. Harmonia é concatenação de acordes. Ora numa sucessão de oitavas (antifonia), de quartas ou de quintas (órgano), de terças e sextas (falso-bordão) cada fusão é considerada em si e nunca em relação às precedentes e subsequentes. A fusão dos sons, os intervalos harmônicos enfim, já estão praticados nisso. Não, porém, a harmonia. E parece mesmo que naqueles

tempos nem essa fusão de sons eles percebiam bem, embora, em teoria, falassem na consonância dos sons simultâneos. Porque dessa fusão resultava diretamente o conceito do acorde e tal conceito aparecerá verdadeiramente só muito depois. O que parece é que os cristãos viam nessas simultaneidades vocais uma só melodia que se acompanhava com produtos de si mesma, que-nem uma mãe se acompanha de seus filhos. Tanto assim que logo estes... filhos espigaram e se tornaram independentes da melodia máter. Do conceito do acorde resultava a harmonia. Do conceito de melodias aparentadas mas independentes, resultava a Polifonia que é a combinação de várias melodias simultâneas. E com efeito foi a polifonia que se desenvolveu primeiro.

Si, pois, às vezes os cristãos dos primeiros dez séculos empregaram séries de sons simultâneos, as peças gregorianas continuavam essencialmente monódicas. O uníssono coral representa a realidade exata do cantochão.

Cultivado até o século XIII, desde o século IX que o gregoriano vai perdendo a pureza originária e se enriquece de preciosismos na escola franco-alemã. Por todo o Ocidente europeu havia então mosteiros e cidades que se distinguiam pelo cultivo apurado da música litúrgica. Metz e a abadia de São Galo foram mais importantes. Especialmente São Galo donde se propagam na Europa, no século VIII, duas formas novas: os Tropos e as Sequências ou Prosas. Os tropos, trazidos de Bizâncio, consistiam em encher com frases inventadas para isso as vocalizações sobre vogais do texto tradicional. Essas interpolações deram origem a cantos independentes, as sequências.

É também em gregoriano que aparecem as primeiras manifestações artísticas de música dramática no Cristianismo. Certas partes dialogadas do Evangelho, lidas nas cerimônias do culto, foram liturgicamente distribuídas entre solistas e agrupamentos corais. Talvez bem antes do século XII, era de praxe três diáconos cantarem a Paixão em gregoriano; um fazendo de Cristo, outro de narrador, outro se incumbindo das respostas do povo e dos apóstolos. Não custou muito que passassem a representar totalmente isso,

dentro do próprio templo. Nasceram assim as diversas manifestações do melodrama litúrgico: as Paixões e os Mistérios ou Milagres que florescerão até o século XV.

A intenção de atrair mais o povo pra essas representações, levou a uma série de licenças, dansas, orquestrinhas rudimentares, substituição do latim pelos dialetos, substituição do gregoriano pela música popular, ridicularização do diabo e dos maus, e conseqüente predominância do elemento cômico. Surgiram então as Farsas, muito profanizadas, já então vivendo fora do tempo, cantadas não por diáconos mais, porém, por membros de confrarias especialistas, verdadeiros esboços das companhias líricas atuais.

Foram várias as notações com que os cristãos escreveram o cantochão. Empregaram a notação alfabética, se servindo das sete primeiras letras do alfabeto latino pra designar o heptacórdio (A para o lá, B para o si, etc.). A notação neumática teve também muito uso e empregava sinais ideográficos originados dos acentos agudo e grave. Os neumas variavam muito de aspecto e mesmo de valor designativo. As figuras neumáticas podiam designar um, dois e até mais sons no caso dos agrupamentos melismáticos. Nem foram propriamente uma notação pois não indicavam sequer a altura exata do som. Eram mais uma ajuda-memória que permitia ao cantor reconhecer uma melodia já aprendida anteriormente.

Por causa dessa insuficiência, os teóricos dos séculos X e XI procuraram inventar processos novos de grafar os sons. O flamengo Hucbald inventou um processo que talvez tenha sido a fonte inspiradora da notação diastemática, a qual por meio de linhas horizontais indica os intervalos.

Mas é com Guido d'Arezzo (século XI), sistematizador genial e realista, que a notação adquire uma clareza já satisfatória. Se é que Guido tenha sido apenas um sistematizador dos processos do tempo, e não inventor de muitos deles... Guido já emprega uma pauta de quatro linhas, desenvolvidas da linha única usada nos manuscritos dos séculos anteriores. A primeira e terceira linhas da pauta trazem respectivamente no início as letras F (fá) e C

(dó) indicando o som que será grafado nelas. Essas letras foram a origem das claves de fá e dó. O G (sol), como clave, aparece no século XII e se vulgariza no seguinte. As notas escritas nessa pauta eram os neumas já evoluídos e no século XII fixados nas chamadas notação romana, ou notação quadrada (por causa da forma quadrada dos sinais), e na notação coral alemã ou cravo de ferradura (por causa dos sinais se parecerem com a forma dos pregos usados nas ferraduras).

Guido d'Arezzo foi ainda o inventor inconsciente dos nomes atuais dos sons, por ter se utilizado na solmização dos seus hexacordes (com que substituíra os tetracordes, na explicação dos sistemas), das sílabas Ut Re Mi Fa Sol La, tiradas da abertura de cada hemistíquio do Hino a São João Batista:

Ut queant laxis

Mira gestorum

Solve polluti

Resonare fibris

Famuli tuorum

Labii reatum

Sancte Joannes

Guido d'Arezzo não pretendia denominar sons fixos. Foi só mais tarde que a predominância da escala natural (dó maior) nas cogitações teóricas, fixou as sílabas da solmização atual. A sílaba Ut ainda em uso na França, foi chamada Dó por J. Batista Doni (século XVII), informa Fétis sem citar documentação. A sílaba Si, também de origem incerta, se propagou na segunda metade do século XVIII.

O gregoriano representa musicalmente a essência ideal e mais íntima da religião católica e foi a criação mais sublime que ela deu em música. É dogmático por ser ao mesmo tempo monódico e coral. É humilde e anônimo por excelência. Se pode mesmo falar que o gregoriano não é sinão uma melodia só, e que quem conhece uma peça de cantochão conhece todas

as outras. Se contenta de pequenos motivos melódicos cujas combinações apenas variam a apresentação dum entidade inalterável.

Além de anônimo, se tornou tão pobre que não é convite ao prazer estético. Não chama a atenção. Si é certo que a gente escuta com prazer a *Salve Regina*, por exemplo; quem escuta uma missa gregoriana com ouvidos simplesmente artísticos, se enfara e se distrai. É que o gregoriano não foi feito para a gente escutar; mas para a gente *se deixar escutar*. Ele provoca insensivelmente o estado de religiosidade.

Dentro já da crítica estética apresenta um valor curioso e extraordinário. Não usando combinação de subdivisões rítmicas de tempo, empregando o movimento natural de palavra falada, resolveu ainda na manhã da música europeia um dos problemas mais difíceis e debatidos dela: a união da palavra e do som. Sob esse ponto de vista o gregoriano é mesmo a única solução deveras realística que a história da música apresenta. O gregoriano não se preocupa com a expressão psicológica. Só numa ordem de ideias muito vaga e geral, a gente constatará que tal antífona é mais tristonha e tal hino mais solene. O gregoriano se contentou com o valor essencialmente dinâmico do som, deixando *os sentimentos se exprimirem pelo sentido das palavras*. E deixando assim que as palavras falassem, pôde deixar também que os sons valessem por si e realizou uma solução de Arte Pura, de Arte no sentido mais estético, mais desinteressado e mais hedonístico do termo. E por isso quando mais tarde a música artística quiser se desenvolver no sentido da expressão psicológica, é nos cantos populares que irá buscar elementos e exemplo. O cantochão não poderá lhe servir de fonte.

8. Tanto na Grécia como em Roma, a sociedade se fundava sobre a concepção da subordinação do indivíduo a ela, do cidadão ao Estado; a finalidade dominante da conduta era para ela a segurança da República, acima da segurança do indivíduo, diz Frazer. E Haggerty Krappe: “A religião indo-europeia era uma religião social; a dos

semitas é individualista. Um grego clássico se cobriria apenas de ridículo se imaginasse apelar para o grande Zeus na intenção de obter dele um benefício pessoal. Os deuses dos gregos só existem para servir a comunidade e o Estado”.

9. A reticência antes ou depois da indicação de data determina que o indivíduo ou o fato datado vêm do último quarto do século anterior se a reticência está anteposta ao número, ou que continua pelo primeiro quarto do século seguinte se a reticência é posposta.

❁ CAPÍTULO IV ❁

POLIFONIA CATÓLICA

Já vimos que o falso-bordão era uma forma de origem popular que conseguiu se implantar na música erudita. Desde o século XI pelo menos, a música popular principiou influenciando de muitas maneiras nas pesquisas dos artistas. Os ritmos batidos das marchas, dos cantos de trabalho, dansas, etc. foram muito provavelmente a causa principal que levou compositores e teóricos a imaginar na possibilidade de criarem obras eruditas dotadas de combinações de valores de tempo diferentes e no jeito com que se poderia grafar isso.

Apareceram então as primeiras manifestações de polifonia propriamente dita, e, concomitantemente, o Mensuralismo, isto é, uma orientação que media o tempo sonoro e praticava a Música Medida ou Música Proporcional.

A fusão dos intervalos empregados pela antifonia, pelo órgão e pelo falso-bordão, se fez necessária desde que os músicos influenciados por essas práticas corais, viram que era possível ajuntar várias melodias independentes. E como esta independência implicava também independência das linhas melódicas, surgiu a ideia de ajuntar melodias em movimento contrário, acabando com o paralelismo das práticas existentes.

Carece notar que tanto a antifonia oitavada como o órgão e o falso-bordão não eram processos de compor. Eram apenas maneiras de cantar, que o corista improvisava tendo sob os olhos o cantochão que servia de melodia tenor. Com o emprego do movimento contrário já a liberdade da segunda voz era maior e mais difícil de improvisar. Surgiu pois o primeiro processo

de compor a várias vozes: o Discante, cuja primeira teorização conhecida é francesa e do século XI. Esse discante primitivo já empregava sistematicamente o movimento contrário, porém as vozes ainda continuavam ritmicamente iguais. Som contra som (*Punctus contra punctum*, donde se origina no século XIII a palavra contraponto). Como era relativamente fácil, ainda podia ser improvisado, o cantor deduzindo a segunda voz (também chamada discante) da leitura da melodia gregoriana (Melodia Tenor,¹⁰ também chamada Canto-firme).

Já no fim do século XII esse discante som contra som evolui para manifestações mais complicadas e que exigiam a participação dum compositor para que não se desse barafunda e cacofonia. É o Discante Florido, já manifestação mensuralista, correntemente a três vozes, e em que a cada som do canto-firme correspondiam sons de valor temporal diferente nas outras vozes.

O mensuralismo foi a escola que veio propagar a medição do tempo sonoro. Influenciados pelos trovadores cortesãos em que o ritmo ternário dominava, também a fórmula rítmica dominante entre os mensuralistas foi o Ternário, a que davam justificações e explicações abstrusas, invocando a perfeição da Santíssima Trindade e coisas assim.

O mensuralismo implicava imediatamente a criação duma notação nova em que as notas determinassem o valor de tempo. Os neumas *Virga* e *Punctus*, na sua forma quadrada latina, foram o ponto de partida dessa notação proporcional. Foram chamados a Virga:  de Longa, o Punctus  de Breve. A Breve transformada em losango  deu origem à Semibreve. A relação proporcional teórica entre esses valores era ternária. A breve era a unidade de tempo, continha três semibreves e valia a terça parte da longa.



Esta clareza é mais aparente que real pois o valor de tempo desses sinais variava ou na peça toda ou pela relação das notas vizinhas na escrita. Chamavam à ternaridade de Proporção Perfeita e à binaridade de Proporção Imperfeita: Perfeição e Imperfeição. Outra nota existente desde início era a Dupla-longa ou Máxima , em que a binaridade se manifestava, pois valia teoricamente duas longas. As pausas iam aparecendo simultaneamente com as notas. A Mínima  aparece no século XIV; e no século XV, quando os movimentos foram se tornando mais rápidos, a precisão de indicar isso foi criando os sinais consecutivos de Semimínima, Fusa e Semifusa.

Talvez tenha sido no fim do século XIII que apareceram as Prolações que determinavam o ritmo, e cuja indicação por meio dum sinal colocado no início da pauta, deu origem aos sinais de compasso. A perfeição era indicada mais correntemente pelo sinal ; a imperfeição era indicada mais correntemente pelo semicírculo . Esta é a origem do sinal que indica até agora o compasso quaternário simples. No século XV, a precisão de representar andamentos mais rápidos, fez usarem as figuras de prolação diminuindo as notas de metade do valor real delas. Apareceu então o sinal  usado até hoje. Quanto à barra-de-divisão de compasso foi empregada irregularmente durante o século XVI e só se fixou no seguinte.

Outras práticas que influíram na forma da notação atual foram o ponto-de-aumento que tornava perfeita (ternária) uma figura imperfeita; e o *Color* que consistiu em escrever de primeiro com tinta vermelha, em seguida apenas com o perfil da nota , os valores ocasionalmente binários surgindo num movimento ternário e vice-versa. Estas notas brancas

se generalizam com facilidade, e do segundo quarto do século XV em diante, as notas pretas só indicam valores menores.

Quanto à pauta, já no século XV a música vocal usou as cinco linhas de agora. Mas a música instrumental era notada em pautas complicadas que chegaram a 15 linhas. As tavolaturas de órgão e alaúde (século XV a século XVIII) geralmente empregavam seis linhas. Só no século XVIII é que o pentagrama se generalizou.

O que sabemos prova que tomaram parte importante na polifonia mensuralista dois teóricos chamados Franco, um de Paris e outro de Colônia, ambos do fim do século XII e talvez mesmo originadores duma verdadeira escola de teoria musical. Importa ainda lembrar Perotino (século XII), Walter Oddington, João de Garlandia, Petrus de Cruce (os três do século XIII) e Marchetto de Pádua (...século XIV).

Com a variedade rítmica do mensuralismo, com a fusão dos processos de cantar paralelísticos e em movimento contrário, com a elevação do número das vozes da polifonia, criando o Quarteto coral; a polifonia católica fixa os princípios estéticos mais importantes da simultaneidade melódica, durante os séculos XIII com a escola de Paris, e XIV com a Ars Nova e início da escola franco-flamenga.

A escola de Paris já sistematiza as primeiras formas de composição polifônica. Entre estas importaram tecnicamente muito o Motete, o Conducto e o Rondó. O motete era a três vozes, cada uma com ritmo e texto diferentes. No conducto o canto-firme não era mais tirado do gregoriano, e sim um canto popular ou de invenção do compositor. No rondó a mesma melodia é repetida por todas as vozes, cada voz atacando a melodia por sua vez. Muito breve este último processo de compor foi chamado de cânone, e se tornou a norma principal da composição polifônica. Existe um documento de valor histórico enorme: o rondó inglês *Summer is icumen in* (*O verão chegou*, primeira metade do século XIII) que é o mais antigo exemplar de composição em cânone e de música descritiva do Cristianismo. Essas três formas apresentam a base técnico-estética da

polifonia: o princípio de imitação das vozes (Rondó > Cântone > Fuga); a liberdade de movimento, de ritmo e de texto (motete); a invenção livre (conduto).

No século XIV a música ainda se arrastava e fradesca dos parisienses, sente a brisa da Renascença. A polifonia se desenvolve então por influência popular, pelas audácias do trovador Adão de la Halle (século XIII) e pela lição de suavidade musical dos ingleses. Teóricos como João de Muris, compositores como Filipe de Vitry e Francisco Landino, estão preocupados com a lógica harmônica das concatenações sonoras. Já percebem e estabelecem que as séries de oitavas, uníssonos, quintas, são de fraco valor estético e é preciso evitá-las. As terças e sextas podem dar séries de quatro sons. As dissonâncias se sistematizam como notas de passagens. Já se tornou consciente o valor dinâmico delas e o efeito agradável da sua resolução numa consonância. É já bem o conceito de polifonia harmônica, de polifonia propriamente dita, embora as obras de então nos pareçam muitas vezes cambaias e duras. Para eles não eram não... O que importa historicamente notar é que dantes, com o órgão, o falso-bordão e o discante, a polifonia perseverara rija, vazia, anti-harmônica mesma, pois que não havia consciência do dinamismo movimentador das consonâncias e dissonâncias. Concebia-se apenas os efeitos absolutos e insulados de agradável e desagradável dos intervalos e acordes. Coisa muito relativa pois que a música é um movimento e, dentro deste, muitas vezes uma dissonância pode ser agradabilíssima e uma consonância desagradável e boba, tudo dependendo da lógica da concatenação do movimento sonoro. É realmente do finzinho do século XIII para o século seguinte que “a noção do sentido e coerência das relações harmônicas” se fixa definitivamente.

O século XIV representa na música a primeira fusão da polifonia erudita com a música profana. É o período da Ars Nova. Enquanto esta vai passando, criada por compositores mais intimamente profanos que religiosos, profundamente influenciados pelo trovadorismo e pela arte popular, a polifonia católica sofre um período de obscuridade (mais

propriamente de incubação, que de obscuridade...) para florescer e atingir a elevação suprema nos dois séculos seguintes. É nesse período de incubação que surge a forma mais completa da polifonia católica: a missa. Dantes costumavam no geral musicar partes destacadas da missa. Agora ela principia sendo sistematicamente considerada como um todo musical indissolúvel; e as partes da obra se concatenam e adquirem lógica musical, principalmente por meio da unidade temática. Um dos primeiros documentos dessa forma nova é a Missa de Tournay do meio do século XIV.

Também a exemplo da capela papal, consequência da *Schola Cantorum* de Gregório Magno, principiam aparecendo as capelas corais. No século XV elas se multiplicam extraordinariamente. Não tem cidade, não tem rei nem nobre nem igreja rica que não se preocupe de manter uma capela bem-adestrada. A maioria dos grandes compositores, daí até os fins do século XVIII, serão mestres de capela, organistas ou mesmo simples cantores desses agrupamentos religioso-musicais. O teórico flamengo João Tinctoris, no fim do século XV, atribuirá às capelas o progresso extraordinário que a música fazia então. Algumas foram de fato especialmente úteis na evolução histórica da arte musical: a de Windsor; a de Cambrai, nas Flandres; a dos duques de Borgonha; e, já no século XVI, a papal e a de São Marcos.

A de Windsor se elevou a protótipo da polifonia inglesa, que havia de ser o ponto de partida da escola franco-flamenga. Nenhuma diferença técnica fundamental separa os polifonistas ingleses do início do século XV, da Ars Nova anterior. O que os caracteriza é apenas o emprego frequente de terças e sextas, regando os ouvidos com “uma torrente contínua de sons suaves”. Além disso os ingleses é que sistematizam o emprego dinâmico da dissonância, com a preparação e resolução dela por meio de consonâncias. Isso era um progresso formidável. Salienta-se João Dunstable († 1453) já utilizando incipientemente o processo da variação. Artista bem hábil, ele brinca inventando dificuldades técnicas. Na obra dele são copiosos os problemas e enigmas musicais, que os flamengos elevarão ao cúmulo da virtuosidade e da extravagância.

O fenômeno talvez mais surpreendente da história musical é o surto franco-flamengo do século XV. Durante século e meio a região pequena das Flandres e do nordeste da França acapara a criação musical europeia e manda seus músicos para todas as partes. Influi em tudo, domina tudo, não tem cidadinha que não se orgulhe de possuir um mestre de capela flamengo.

Guilherme Dufay é quem dá para a escola a sua fisionomia típica, fundindo a lição de Dunstable com os vários processos do cânone¹¹ que os ingleses, prováveis sistematizadores dele, tinham desleixado e se hospedara entre itálicos e franceses. Os princípios técnicos de Dufay, desenvolvidos por Ockeghem; a expressividade dele, desenvolvida por Obrecht: se encontram elevados em Josquin des Près à concepção mais elevada da escola. Josquin des Près, “luz da arte flamenga” como lhe chamavam os contemporâneos, representa por assim dizer a cristalização dos ideais polifônicos flamengos. Desbasta dos excessos as complicações técnicas dos antecessores; movimentada com mais flexibilidade natural as vozes; esboça o repouso da cadência de sétima dominante; inventa temas com manifesta intenção expressiva e eleva a expressividade musical a uma eficiência que já pode ser mais sentida por nós. É dum equilíbrio perfeito de forma e fundo. Representa o aspecto clássico dos franco-flamengos. As gerações seguintes manterão por quase todo o século XVI o prestígio da escola, fecundando por toda a Europa orientações regionais novas. É o tempo de Arcadelt em Roma, Willaert em Veneza, Sweelink na Alemanha, Gombert na Espanha, outros em Portugal, na Polônia. Tempo de Jannequin dando aos processos da escola, em França, uma finalidade descritiva e procurando realizar por meio da música a bulha dos mercados, passarinhos e batalhas. A escola relumeia de virtuosidade, se desperdiça em complicações técnicas novas, é arrombada nos seus limites pela personalidade romântica violenta internacional dolorida individualista de Orlando de Lasso... E decai desaparecendo totalmente no século XVII. De longe em longe ainda nascerão na Bélgica, músicos de vária importância, que nem Gossec e Grétry no século XVIII, e bem perto de nós, César Franck,

um gênio. Porém nunca outra escola característica e própria, os flamengos não deram mais.

Um progresso técnico enorme aparece também nesse tempo com a invenção da imprensa musical. Depois de ensaios hesitantes de vários impressores, em 1501, Otaviano dei Petrucci imprime o primeiro álbum do *Harmonice Musices Odhecaton* com obras franco-flamengas.¹²

É principalmente nas duas cidades de Veneza e Roma que a polifonia católica do século XVI recebe a sua expressão mais larga e histórica. Há também o flamengo Orlando de Lassus e o espanhol Victoria, que são realmente gênios iguais a João Gabrieli e Palestrina, porém a manifestação romântica deles, profetizando em Lassus aquela profundidade expressiva da raça (Beethoven e César Franck, este belga, aquele de origem flamenga), em Victoria o realismo e a exaltação expressiva dos espanhóis (Albéniz, Manuel de Falla): a manifestação romântica de Lassus e Victoria é esporádica e não influi historicamente, como influiu o movimento das duas cidades itálicas.

Cidades naquele tempo profundamente distintas como psicologia social, a música que produzirão vai refletir as tendências delas.

Roma, a-pesar-das liberdades do tempo, cuidava pelo menos em aparentar um espírito mais tradicional e conservador. O movimento dos seus polifonistas está simbolizado na vitória de João Pierluigi de Palestrina, conseguindo que a música não fosse expulsa do cerimonial católico, pela solução genialíssima das obras dele. Porque naqueles tempos a música religiosa andava fazendo despautérios ridículos. O processo de dar como canto-firme das missas uma canção popular cantada com próprio texto profano, às vezes escandaloso; a misturada de textos da polifonia, tão complicada que atingia às vezes 36 vozes, sarapantou tanto os padres, que estes (Concílio de Trento, 1562) cuidaram seriamente em tomar uma resolução cortante: abolir a música do culto! Mas Palestrina criava então obras sublimes, tão dentro do espírito católico, tão inteligíveis no texto pela ausência sistemática de instrumentos e disposição clara das frases, que a

proibição se tornou impossível. Esta tradição, tida um tempo como lendária, parece confirmada por estudos recentes.

Com Palestrina a polifonia atinge a sua expressão mais intrínseca e integral. O coro dele é exclusivamente a “capela”, isto é, sem intervenção instrumental nenhuma. Como observa Knud Jeppesen, com o equilíbrio permanente das duas dimensões da polifonia, a horizontal e a vertical, se conservando dentro da técnica imediata do horizontalismo da polifonia inda achou jeito de ser já um verdadeiro harmonizador.¹³ Já se encaminha para a tonalidade; concebe com nitidez a personalidade do acorde. A escritura dele, não sendo ainda harmônica, já certas vezes é perfeitamente acordal. E apesar-dessa concepção, as vozes cantam livres, soltas, numa eurritmia prodigiosa. Uma calma grande, uma elevação, um ardor, os acentos mais puros, mais transparentemente luminosos que o gênio musical pôde conceber até agora.

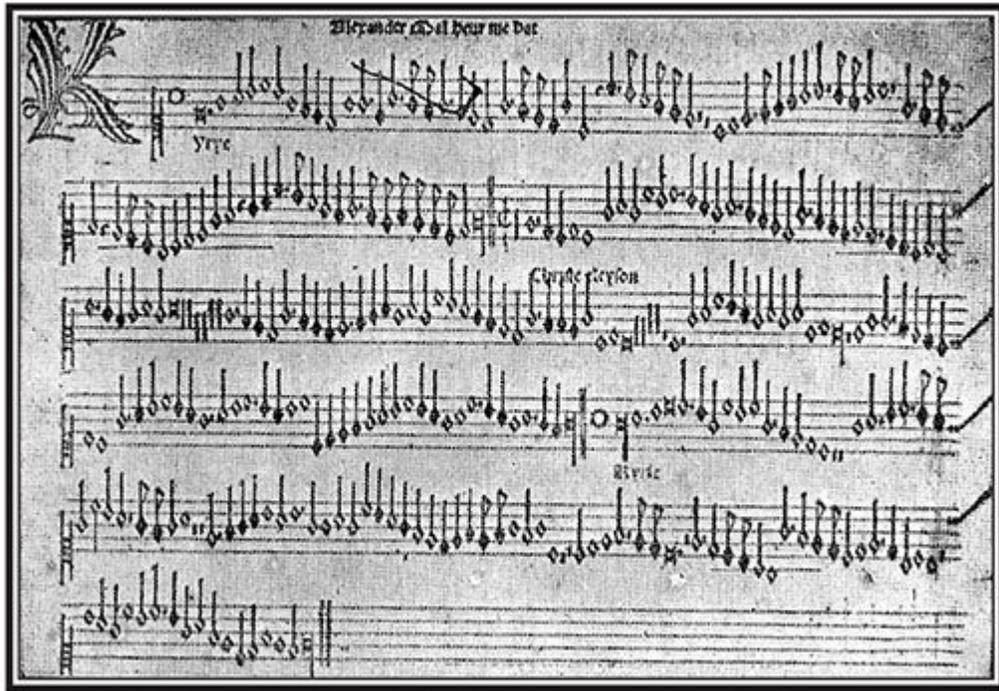
Em Veneza, o que reina é a aventura. Cidade marítima, comercial, riquíssima, ponto de contato do Oriente com o Ocidente de então, há de tudo dentro dela, aceita tudo e pagodeia. Preparado por Willaert e André Gabrieli, aparece João Gabrieli dando o sentido da polifonia veneziana. Tudo na escola, é exploração, e em João Gabrieli também. A polifonia se enriquece cada vez mais de intenções expressivas, chega a rastrear o sentido do texto que-nem no motete “Timor et Tremor”, os cromatismos se multiplicam dourando a pureza modal. Não basta para João Gabrieli a música a dois coros que os mestres dele tinham inventado: subdivide o coral até em quatro coros; e a obsessão do grandioso o leva a escrever as *Sinfonias sacras* com 16 partes, e instrumentos obrigados inda por cima!

Na verdade era a decadência definitiva do espírito musical católico. O Barroco enfeitador vai dominar as manifestações artísticas do Catolicismo. A religiosidade procura convencer, e às vezes convence, pelo fulgor, pelo gigantismo e pela sensualidade mais ou menos disfarçada. Essa fúria de demonstração brilhante move artistas e castores. Estão todos tomados por aquele “colorismo decorativo” com que Van den Borren classificou tão bem

os músicos venezianos. O órgão, que se desenvolvia como solista desde muito, pois no século XV o organista alemão Conrado Paumann já escrevia prelúdios e transcrições para ele, é utilizado agora em introduções, *ricercari*, tocatas, fantasias, nas mãos de André Gabrieli, Girolamo Cavazzoni e o famoso Cláudio Merulo.

As músicas profanas adaptadas a textos religiosos penetram nos templos. Abandonada aquela palavra verdadeira de São Jerônimo, ensinando que os servos de Cristo cantariam com a intenção, de agradar pelas palavras e não pela voz, os cantores “enfeitam” as melodias com vocalizações, trinadinhos, habilidades vocais de várias espécies. Nem as obras de Josquin, nem Lassus, nem as purezas de Palestrina escapam a essa enfeitação dos cantores. Os templos são espaventos de luz, de cor, de sons multiplicados. Pouca distância entre a religião e o carnaval... Veneza de ouro...

Do século seguinte em diante a música religiosa viverá em manifestações isoladas de individualidades e de obras. Uma corrente musical histórica não dará mais. Nem no século XIX o movimento beneditino de Solesmes, nem a Escola Cantorum francesa (século XIX), nem Pio X (século XX) o conseguiram.

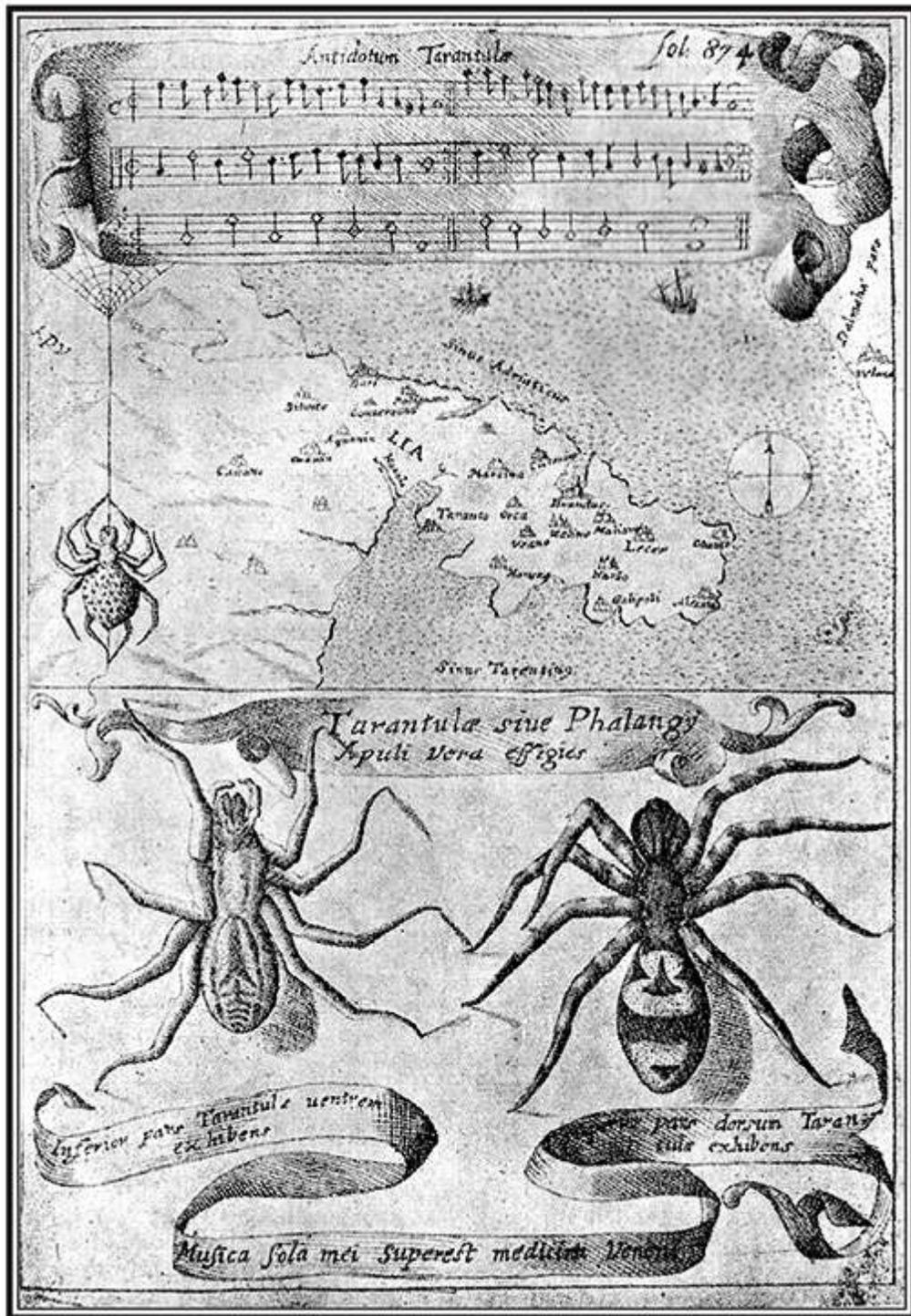


❁ Otaviano dei Petrucci ❁ *Primeiros ensaios de impressão musical* ❁

Parte de soprano de uma missa de Agrícola.



✿ *Túmulo de Francisco Landino, o Cego* ✿ Florença.



❁ *Terapêutica musical* ❁ Antídoto musical usado nas mordidas da tarântula ❁ Origens da tarantela napolitana ❁ Roma, 1641.



❁ *O baile de sociedade* ❁ Baile no castelo de Munique, nos fins do século XV ❁ Gravura M.Z.

[10.](#) Com isto se começou a nomear os principais registros de vozes humanas. Quando às vozes tenor e discante se ajuntou mais uma terceira, esta se chamou *contratenor*. Mas como era entoada ora acima, ora abaixo do tenor, o contratenor, se dividiu em duas vozes distintas: o *Contratenor Bassus* (Baixo) e o *Contratenor Altus* (*Alta Vox e Alto*). O *Altus* também se chamou, no seu timbre mais grave de *Alto Contra* (*Haute contre* em francês; *Contr'alto* em italiano). E então à voz mais aguda (discante) se deu também o nome de *Superius* (ou *Supremus: Soprano*, em italiano). Barítono (*Barytonus*) é também palavra muito antiga, significando canto grave.

[11.](#) Entre os processos do cânone (cânones repetindo o tema em uníssono, oitava e outros intervalos, cânones por aumentação ou por diminuição dos valores de tempo) estão o Cânone de Caranguejo em que o tema é repetido de trás pra diante, e o Cânone

de Espelho em que os intervalos da resposta são invertidos. O princípio de imitação temática chega já a antecipar por vezes os Estretos da futura Fuga.

[12.](#) O “Graduale Dominicale”, contendo música gregoriana, é o monumento mais antigo da imprensa musical da América. Foi publicado no México em 1576. No Brasil a impressão de músicas é recente, datando do 1º quarto do século passado.

[13.](#) Chamam a melodia e a polifonia de “música horizontal”, porque na escrita e mesmo na sensação auditiva elas se desenvolvem no sentido da horizontal. As linhas melódicas são que-nem o horizonte ondulado em morretes e coxilhas. A harmonia é chamada de “música vertical” porque na escrita, na leitura e mesmo na sensação auditiva, os acordes são grupos de sons simultâneos, uns por cima dos outros. São por isso percebidos e concebidos verticalmente, como hastes em pé.

❁ CAPÍTULO V ❁

INÍCIO DA MÚSICA PROFANA

Durante os dez primeiros séculos do Cristianismo a música artística profana é quase que praticamente nula. Em Roma ainda aparecia de quando em quando algum músico de tradição grega. Tanto assim que lá o imperador merovíngio Clóvis mandará buscar um citaredo quando, no século VI, tenta nas Gálias a ressurreição dos costumes artísticos da Antiguidade. Porém esses artistas eram pouco apreciados, mal compreendidos e não tiveram nenhuma influência apreciável no desenvolvimento musical da Idade Média.

Mais importantes parecem ter sido os músicos que os bárbaros do norte europeu traziam consigo nas correrias vitoriosas através da latinidade. Pelo menos, desde os estudos de Léderer, muita coisa sem explicação histórica bem firme, principiou beneficiando a importância musical dos bardos celtas vindos de Gales. E Machabey demonstrou a intromissão de fórmulas melódicas nórdicas na cantilena litúrgica.

Porém se essas manifestações tal-ou-qualmente eruditas nenhuma influência tinham, ou pouca, ou vaga, sobre a música artística dos cristãos, havia outra cujo exemplo vai influir na criação da música medida. É o canto popular.

A música popular anônima se origina em grande parte da precisão de organizar num movimento coletivo as festas e trabalhos em comum. Daí as dansas, as marchas, e os cantos de trabalho, que-nem cantigas de ceifa, cantigas de fiandeiras, barcarolas, acalantos, etc.

Além da forma periódica em Rondó, que é o fundamento mais constante da música popular, são de uso frequentíssimo nela pequenas fórmulas rítmico-melódicas que se repetem constantemente, facilitando a memorização da peça e determinando o gesto. Foram talvez, já falei, essas medidas circulatorias, atravessando o organismo todo das cantigas populares que fortificaram na música erudita a ideia de medir os tempos sonoros, e normalizaram finalmente o emprego do compasso, no geral de consequências mais funestas que úteis.

O compasso e o tempo forte são justificáveis em certas formas musicais, e mesmo são instintivos na arte popular, porém a sistematização deles e a sua objetivação gráfica por meio da barra-de-divisão foram peias grandes para o desenvolvimento da música artística. Embora dentro deles se tenha construído obras-primas, a gente pode mesmo afirmar que a inferioridade rítmica geral da música europeia, tem como causa mais decisiva a barra-de-divisão e o tempo forte.

Não sabemos quase nada da música popular dos primeiros dez séculos. Ficaram dela pouquíssimos documentos que-nem o Lamento à morte de Carlos Magno e uma canção milicial de Módena (século IX). Durante esse período a arte popular se conserva na sombra e a sua penetração na música artística é praticamente nula. Os compositores, especialmente de sequências, que-nem Notker Balbulus, parece que se utilizaram de melodias populares. Porém essa utilização se manifestou, não apenas discreta, mas deformadora. As cantigas eram adaptadas aos tons de igreja. E assim mesmo, esses cantos repugnavam à liturgia romana, pois só no século XI ela reconhecerá oficialmente os hinos que se cantavam em Milão e nas Gálias, e se adornavam com quatro e cinco séculos de velhice. Mais socialmente visível é a importância dos bardos. Os bardos percorriam a Europa. É provável que as suas cantigas de estação tenham influído nas festanças de primavera, usadas em maio: as *Maias*, *Maierolles*, *Maggiolatte*. É possível imaginar também que, à imitação do ofício meio popular meio cortesão dos bardos, é que tenha surgido o tocador-cantador profissional do século XI. Em todo caso

havia desde muito na Europa continental uma espécie de cantadores estradeiros, classe rebaixada, vivendo de ciganagem, praticando por toda a parte feitiçaria, crimes e doce música. Eram os histriões (jograis, menestréis), tocadores de instrumentos populares como a viela (*Fiedel*), a rabeca, o tambor basco, flautas, cornamusa. Crescidos em importância quando os trovadores apareceram e principiaram se utilizando deles como acompanhadores, os menestréis chegaram a possuir escolas musicais chamadas Escolas de Menestria. Afinal se reuniram em corporações musicais (como a Confraria de São Julião, iniciada no século XIII) que defendiam os direitos dos indivíduos e da coletividade. Elegiam um chefe que, talvez por revivescência dos costumes ciganos, chamavam de Rei, o rei dos menestréis.

Mui provavelmente por influxo da quotidianidade musical profana que os menestréis davam às cortes e castelos, é que os nobres, sem nada que fazer, principiaram inventando cantigas também (século XI a XIII). Estes foram os Trovadores (*Troubadours, Trouvères*) de França, e da Alemanha (*Minnesaenger*), a cujo exemplo se formou o trovadorismo europeu, fixador de línguas, influenciador de música, primeiro reflexo étnico das nações na música do Cristianismo.

A figura mais significativa desse movimento é o *Trouvère* Adão de la Halle, apelidado o Corcunda de Arras, que chegou a escrever polifonia em rondós e motetes, profetizador do século seguinte. O mérito principal dele está nos *Jeux* (jogos, brinquedos) que compôs, comédinhas musicais de texto galante e pastoral, com que as farsas dos jograis adquiriram foros de música erudita. Aos *Jeux* e Mistérios se resumiu a manifestação lírico-dramática da Idade Média.

A influência dos menestréis populares e dos trovadores cortesãos sobre a música erudita, se manifesta fortemente no século XIV. Os compositores artistas principiam introduzindo com frequência elementos populares em suas obras e modificam muito a severidade religiosa anterior. Os conservadores viam isso com escândalo e o papa João XXII, numa bula

tremenda (1322), se tornou o protótipo dos passadistas, condenando os discípulos da nova escola, que abandonavam o cantochão e inventavam cantos só deles, efeminavam as melodias com o discante, lhes ajuntavam uma terceira voz, as apressavam com notas rápidas “quase imperceptíveis” (as tardonhas mínimas de então...) numa disparada que embriagava os sentidos. Tudo inútil, está claro. Os renovadores tinham do lado deles a psicologia coletiva e dominaram. Chamaram de “Arte Antiga” o movimento envelhecido da escola de Paris, e se decoraram com o nome de “Arte Nova”, título dum livro teórico de Filipe de Vitry (†1361), bispo músico francês.

A Arte Nova teve dois focos principais: a Toscana e a França.

Na França, Vitry, Machaut famosíssimo, Lescurel trovador arsnovista, desenvolvem sobretudo as pesquisas do mensuralismo e fundem a estética trovadoresca na técnica erudita. Em Florença com o também famosíssimo Francisco Landino, João de Caccia, o teórico Marchetto de Pádua, se desenvolvem sobretudo as formas musicais. Aparecem a Caça, no geral a duas vozes, em estilo imitativo obrigado, e dotada dum baixo, provavelmente instrumental; a Balada, primitivamente canção coreográfica, e já nesse período caracterizada pelo processo de estrofe e refrão; o Madrigal, importantíssimo, forma por excelência da polifonia profana, e então quase sempre a duas vozes e de assunto pastoral. O madrigal, alargando assunto e tamanho, se tornará tão dramático, que engendrará os intermédios do século XVI itálico.

Os trovadores afinal não passavam de amadores (Wooldridge). O grande passo dos arsnovistas foi implantar a profanidade na música profissional e iniciar a expressão adequada a ela, pela maior inquietude dos andamentos, pela vulgarização da binaridade e do dó maior populares, pelo alargamento dos intervalos melódicos, e pelo cromatismo que vai se reorganizando então com a *Musica Ficta* (música fingida, falsa). A *Musica Ficta*, definida por Vitry, foi a tendência que reconhecia a precisão e emprego do som cromático, para andamento mais lógico das vozes polifônicas.¹⁴ E principalmente com os toscanos, a preocupação da melodia gostosa é tão

evidente que embora eles ainda não pensassem harmonicamente, como observa Wolf, já vão tendendo para a melodia solista, acompanhando-a com polifonias de instrumentos, bordando-a de vocalizações que nada têm que ver tecnicamente com os melismas do gregoriano. Ora esses processos levam naturalmente compositor e ouvintes a transplantarem a maneira de conceber e de escutar música, e a se interessarem melodicamente pela linha mais aguda, que se distingue mais. Passos enfim definidos claramente em prol da música profana e do conceito musical harmônico.

Todas estas tendências e progressos vão se firmando com modéstia subterrânea durante o século XV, humilhados pelo surto religioso dos franco-flamengos.

Até que surge o século XVI. Estamos no período mais aventureiro da Renascença. Tempo de descobrimentos variados e de mudanças profundas. A locubração estética se manifesta pode-se dizer que pela primeira vez na civilização cristã. O desenvolvimento do Humanismo, que se caracteriza principalmente pelo estudo da Antiguidade Clássica, descobre a dialética grega, os estetas antigos e cai no raciocínio e na discussão estética. De primeiro se fazia Arte sob o costume da tradição e do momento. Agora os problemas estéticos inundam os cenáculos principescos, onde os artistas vivem, e toda a gente discute como se deve fazer arte. As cortes brilham pelos saraus de caráter quase científico, em que o sucesso da festa se condensa na discussão de problemas intelectuais. Até as mulheres viraram sabichonas. Toda a gente fala o grego e o latim. Agora se conhece aparentemente bem a Antiguidade Clássica e o mundo é tomado duma verdadeira fúria pela Grécia. Exaltada pela moda, a civilização helênica aparece como um ideal. Toda a gente só estuda a Grécia, só quer saber da Grécia e imita a Grécia. Esta macaqueação vai ser fecundíssima para a música.

Por outro lado, o espírito de rebeldia religiosa se alastra. O aparecimento de Lutero, de Calvino, de Zuínglio, vem dar o impulso final a essa rebeldia, reformando sob normas novas a religião cristã. É a Reforma.

Os sábios vinham revolucionando as ideias, dando explicações novas e uma liberdade inexistente de-primeiro. Montaigne, Copérnico, Galileu, Gutenberg, Coster, Camões, Shakespeare, Cervantes, Da Vinci, Machiavelli, assim como os navegantes de Portugal e Espanha tinham dado um mundo de terra com as Índias e a América, davam mundos novos de pensamento e de pesquisa ao homem.

A música também estava descobrindo um mundo novo: a Harmonia. E não basta para ela esse mundo inexplorado. Quebra resolutamente com o espírito religioso e retoma o espírito profano. O que aliás ainda pode ser uma consequência da afirmação consciente do conceito de harmonia... Com efeito: na polifonia se dá *união* de melodias e nunca *fusão*. Na harmonia se dá *fusão* de sons e não *união*. A harmonia vai implicitamente de encontro ao princípio religioso do Cristianismo, o “princípio congregacional”, que Wooldridge soube tão bem salientar na polifonia.

O século XVI é a fase da Canção. Porém agora o que se entende por canção não é uma toada de gênero popular, nem se inventou ainda a mania de imitar popularescamente o povo. Trata-se duma forma desenvolvida e aprimorada, um pouco amaneirada mesmo, como poesia. Poeticamente há grande variedade na forma das estrofes, cada estrofe em geral seguida por estribilho. O tamanho das canções também varia muito, e se algumas são pequeninas, outras não acabam mais, de tamanhas. Seus temas preferidos são o amor... e o amor. Em geral o amor. Porém amor cortês, cheio de delicadezas e grã-finismo de expressão. Às vezes se canta a natureza também.

Musicalmente a canção é sistematicamente tratada, por todo o século, em polifonia que vai de duas até seis vozes. Em todo caso, dentro dessa concepção polifônica, o madrigal itálico, a *Chanson* francesa, a *Song* inglesa, o *Lied* alemão, trazem o germe da melodia acompanhada. Tanto o sentido individualista dos textos, como a evolução cada vez mais harmônica da polifonia, propunham, desde já, o canto solista acompanhado por instrumento. E a canção avassala a criação artística do tempo. Assim como o

século anterior fora a fase da missa, o século XVI é a fase da canção. Si os artistas, ainda até o século XVIII escreverão muita música religiosa, o que os particulariza e define o espírito novo é a música profana.

Na França, no princípio do século, se debatem duas correntes distintas de compositores de canções. Uns estão ainda sob o domínio da técnica flamenga, outros estão sob o influxo direto do humanismo e procuram pôr em prática as teorias dos gregos. São estes que principiam compondo versos “medidos à antiga”, destinados expressamente ao canto. Porque se na Grécia as poesias eram sempre cantadas, assim é que a gente devia fazer também. Movimento iniciado por Baif, teve seu representante máximo no poeta Ronsard, cujos versos foram musicados pelos principais compositores franceses de então, Claude le Jeune, Mauduit, Goudimel.

O valor da *Chanson*, para a música nacional francesa, é decisivo. Ela conduz diretamente às Árias de Corte, isto é, à melodia acompanhada nacional. E, por seu lado, provinda de elementos desenvolvidos na própria França, isto é, das cantigas do trovadorismo e da Arte Nova, era uma manifestação de música erudita já impregnada de psicologia racial. Ao passo que a *Song* e o *Lied* artísticos vão se dispersar, perder tempo, italianizantes, imbuídos de madrigalismo: a *Chanson* contém desde já caracteres específicos bem nacionais. Uma doçura refinada, elegante, delicadamente sentimental, disfarçando bem a banalidade insípida da música francesa (quando banal), (diversa da banalidade violenta, sensual da italiana, e da banalidade ingênua ou grosseirona da alemã); propensão intelectualista pra se sujeitar, expressiva e tecnicamente, ao texto musicado; o equilíbrio da forma; a habilidade bem-disfarçada.

Está claro que nessa “música medida à antiga” o que havia de importar mais era o ritmo. Teve de-fato importância enorme. Mas si não realizou como pretendia a rítmica grega, e si violentou às vezes comicamente os acentos naturais do texto, criava uma rítmica livremente musical, duma clareza que a polirritmia polifônica anterior desleixara por completo. E abandonando, pra ser clara, as imitações, os cânones e o entrelaçamento de

textos dos flamengos, a canção à antiga, apresentou todas as partes do coral, evoluindo dentro dum ritmo só. Se compare esta passagem “flamenga” de Nicolau Gombert:

The image shows a musical score for Nicolau Gombert's piece. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system shows the vocal line with the lyrics "C'est à grand tort que moi pauvre t'en" and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with "du re" and the piano accompaniment. The third system continues the vocal line with "moi pauvre t'en du re" and the piano accompaniment, ending with "etc.". The music is in a 3/4 time signature and features a complex, polyphonic texture with multiple voices and instruments.

com esta passagem de Jacques Mauduit:

The image shows a musical score for Jacques Mauduit's piece. It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system shows the vocal line with the lyrics "Vous mettez si doucement" and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with "Avec que tourmanstant benins" and the piano accompaniment, ending with "etc.". The music is in a 3/4 time signature and features a complex, polyphonic texture with multiple voices and instruments.

O primeiro exemplo é essencialmente polifônico. O segundo já muito mais harmônico que polifônico. Os acordes aparecem claramente se

concatenando. E isso era a harmonia.

O *Lied* alemão, na sua manifestação mais nacional, vai nos interessar no capítulo seguinte. Mas também na Alemanha o Humanismo fazia das suas, e Conrado Celtes propaga a música à antiga. A moda de todo compositor alemão ir estudar na Itália principia se generalizando. No fim do século, com Henrique Isaak, Miguel Praetorius e principalmente o notável Hans Leo Hasler, voltados de Veneza, o madrigalismo itálico penetra na canção alemã.

Na Espanha, se originando dos hinos latinos e dos cantos árabes, surge o romance, desmembrado em cantigas, tonadas, vilhancicos e outras formas, desenvolvendo o emprego nacional da vihuela, e, do século XVII em diante, da guitarra. É ainda se inspirando nos diálogos do Romance, que Juan del Encina funda o teatro musical ibérico.

Na Inglaterra a canção também se impregnou de madrigalismo. Os madrigalistas ingleses são mais intimistas, menos luminosos e tão perfeitos como os itálicos do tempo.

Pode-se dizer que o conceito harmônico já estava estabelecido na Península Itálica desde o século XV, com as canções profanas. Destas, a principal era a *Frottola*, amorosa, com estrofe e refrão. Surgida diretamente da fonte popular solista, os artistas que fixaram a *Frottola* na música erudita, lhe deram uma polifonia simples, no geral nota contra nota, provavelmente instrumental (alaúde, címbalo, harpa), já tipicamente de função acompanhante, desprovida de canto-firme circulatório, e com a melodia no agudo, pra ser distinguida bem.

Para os humanistas itálicos do século XVI, o problema rítmico, também preocupação deles, já achava na *Frottola* quatrocentista uma solução antecipada. Generalizaram então o madrigal, caracterizado pela sutileza mais rebuscada dos versos, mas que não passava de desenvolvimento e aperfeiçoamento da *Frottola*. O curioso é notar que os músicos que mais importaram na criação do madrigal, forma típica da polifonia racial italiana, são todos flamengos ou franceses, vivendo então por lá. Willaert foi chamado o “Pai do Madrigal”. E Arcadelt em Roma, Cipriano de Rore em

Veneza, Verdelot, Filipe de Monte são ainda estrangeiros. Dessa origem, muito embora se distinguindo bastante do polifonismo franco-flamengo, o madrigal toma um aspecto mais verdadeiramente polifônico que a *Chanson* à antiga.

De Veneza, pátria dele, o madrigal se espalha com rapidez, fixado na sua forma específica a cinco vozes. Nessa forma sai da península e viaja pela civilização europeia toda.

O madrigal resume as conquistas da música do século XVI. No coro de cinco partes, as vozes movem inteiramente livres, sem canto-firme, cada parte possui seu tema. Por momentos aparece a escritura acordal. Isso é raro. Mas o conceito monódico predomina com a prevalência, não só natural, mas procurada da voz superior. É a “monodia na polifonia” para me aproveitar da expressão de Alfredo Einstein. Praticamente polifônico, acena já para a harmonia, e é um dos teóricos dele, Zarlino, quem prega pela primeira vez a excelência da tríade tonal, base da tonalidade, base da harmonia.

A procura da expressão já pretende representar por imagens sonoras o sentido do texto. O diatonismo modal se esfrangalha todo, e agonizará até meados do século XVII, sob a saraivada dos sons cromáticos que lhe atiravam os mais audaciosos, Nicolau Vicentino, Rore (*Madrigais cromáticos*), Gesualdo, Monteverdi.

A procura de brilho leva à prática e desenvolvimento instrumental. É reconhecido e gostado o elemento instrumental puro. Música pra órgão, pra alaúde. E até para pequenos agrupamentos, como aquela *Canzona* de João Gabrieli, pra dois violinos, duas cornetas e dois trombones. Combinação que até parece de hoje!...

Estão aparecendo os instrumentos de arco, porém a importância deles se manifestará só no século seguinte. Os instrumentos que dominam são o órgão, o alaúde e as primeiras espécies de clavicórdios.

O alaúde foi o instrumento familiar dos séculos XV e XVI. Instrumento polifônico, talvez de origem árabe, tinha seis cordas dedilhadas e caixa de ressonância semiesférica. Parente do violão. Servia bem pra executar peças

corais transpostas e para acompanhar cantores solistas. Mas também possuía função independente, executando dansas, alemandas, branles, correntes, pavanas, galhardas, passacalhas, gigas, saltarelos, dansas-baixas, então em prestígio tamanho que reunidas em série (Morley na Inglaterra, Dalza na Itália, Schein na Alemanha, Arbaut na França) já esboçam a forma da suíte.

A influência do alaúde foi grande. Eram numerosos os virtuosos dele. E pelo emprego das tavolaturas, pela facilidade que apresentava para uma dedilhação acordal, a afinação já realizando praticamente o Sistema Temperado, o alaúde era um convite constante à harmonia.

Quanto aos instrumentos de corda e tecla, clavicórdios, clavicímbalos, espinetas, o que importou mais no tempo foi o virginal, predileto da rainha Elizabeth e desenvolvido na Inglaterra. Os virginalistas ingleses atingiram uma perfeição técnica, uma graça de invenção, uma riqueza formal extraordinárias. Foram eles os criadores conscientes da forma da variação (*Ground*), de tamanha importância em seguida. Byrd, Gibbons, Bull... E Munday, que teve a ideia mortífera de descrever uma tempestade por meio do instrumento. Depois dele, quanta tempestade...

14. Foi com a *Musica Ficta* que o bemol e o bequadro principiaram a ser sistematizados como Acidentes. Os neumas empregados por Guido d'Arezzo na notação dele, eram de forma quadrada. Para designar pois o si bemol (b, na solmização alfabética), necessário para a modulação dos seus hexacordes, Guido d'Arezzo, em vez da figura b em forma quadrada (*b quadrum*), empregava uma figura com o perfil amolecido e arredondado (*b molle*). Essa foi a origem dos *nomes de notas*: bemol e bequadro, que a *Musica Ficta* principiou a conceber como *nomes e figuras de acidentes*. E o bequadro, que tinha a função de elevar o som mais um semiton, também tomava, na grafia, a figura do sustenido atual e deu origem a este.

❁ CAPÍTULO VI ❁

MELODRAMA

Embora a polifonia continue de uso comum até meados do século XVIII, agora a música vai mudar inteiramente de aspecto na sua orientação. A data de 1600, ano em que foi representada a *Eurídice* em Florença, pode ser tida como a... inauguração oficial duma fase nova, a fase harmônica, que vai perdurar pelo menos até nossos dias.

Considerando pois a música pelo seu elemento mais específico, o som, o Cristianismo pode ser dividido em três fases distintas: a fase monódica (século I a século X); a fase polifônica (século X a século XVII); a fase harmônica (século XVII a século XX).

O século XVII apresenta uma fisionomia essencialmente distinta dos séculos anteriores. Musicalmente ele pertence à Península Itálica, pois é lá que nascem ou se fixam as tentativas novas. É lá que surgem o conceito novo de música dramática, as formas do recitativo e do melodrama, e se fixam o gênero sinfônico, os processos de tonalidade e da melodia acompanhada.

A melodia acompanhada é o processo de acompanhar por meio de harmonias uma melodia solista. Nas canções polifônicas pouco a pouco a voz superior tomara pra si o interesse melódico da peça. Isso ajudara a distinguir a personalidade dos acordes e a correlação entre eles. Uma harmonia rudimentar aparecera. O passo grande que a melodia acompanhada avançou sobre isso, foi desassociar dos acordes a melodia, pôr em oposição morfológica melodia e harmonia.

A melodia é agora alimentada por um baixo-contínuo, com o qual os acordes formam corpo. Melodia e harmonia são agora dois corpos distintos: um horizontal, outro vertical, se reunindo num todo eurrítmico indissolúvel.

Desde as teorizações de Zarlino, vinha se firmando a precisão duma série de sons graves servindo de base para os encadeamentos sonoros. Si na polifonia a voz mais grave está em igualdade de importância com as outras, para formarem todas juntas um corpo sonoro essencialmente horizontal, na harmonia os acordes verticais precisam duma base que os alimente e lhes conceda uma razão de ser lógica. É o baixo que exerce essa função, fundamentadora, geradora e concatenadora dos acordes. Esse baixo da harmonia tem importância idêntica à da melodia que ele acompanha. “Contendo em potência a melodia”, como diz bem Pannaim, o baixo forma com a melodia uma união vegetal de que ele é a raiz, e ela a flor. Surgiu dessa necessidade o baixo-contínuo, firmado desde a última década do século XVI. Nos manuscritos de então só ele e a melodia estão escritos musicalmente. Os outros sons dos acordes são indicados por números correspondentes aos intervalos que esses sons formam com o baixo. a isso chamaram de baixo numerado. A teoria dele já está fixada por Ludovico Grossi da Viadana nos seus *Concertos Ecclesiásticos* de 1602.

Com a melodia acompanhada impõe-se de novo o problema da união da palavra e da música, que praticamente deixara de existir na barafunda de textos e ritmos da polifonia. Porém entre a união de palavra e música de agora e a realizada dez séculos antes pelo gregoriano, existe uma diferença vasta. No cantochão a música efetivava o destino intelectual da palavra, lhe acentuava a rítmica oral e, predispondo sentimentalmente o ouvinte, facilitava a eficiência moral do texto. Mas deixava a palavra falar. Agora, apesar-de afirmarem todos que a música é escrava da palavra, ela se tornou uma escrava despótica, prejudicando a rítmica oratória por meio de sons que não se desenvolvem no movimento oral da frase, mas são medidos em tempo musical. E não deixa mais a palavra falar por si. Quer sublinhar o sentido dela por meio dos intervalos melódicos, dos ritmos, harmonias e

timbres. No cantochão a música é a *efetivadora fisiológica* do texto. Na melodia acompanhada ela é a *comentadora psicológica* do texto.

A manifestação principal de melodia acompanhada no século XVII, é o estilo recitativo, que se apresentou nas formas de melodrama, oratório e cantata, inventadas na Itália e generalizadas pela Europa toda.

Essa procura da expressão desenvolve o dinamismo musical. Domingos Mazzochi no prefácio do seu livro de madrigais (1640) já indica a aplicação do crescendo e do diminuendo. E embora na infinita maioria das vezes os autores ainda não se preocupem de indicar o “piano”, o “fortíssimo” etc. (processo que só se generalizará no século XVIII), já aplicam francamente as mudanças dinâmicas da intensidade sonora na execução.

A expressão sentimental por meio de música tornara consciente, no século anterior, o valor dinâmico da dissonância, e levava ao emprego expressivo do som cromático. Agora a expressão sentimental se desenvolve ainda mais, ajudada pela comoção fatal da voz solista e pelos instrumentos. Foram estes que provocaram a maior liberdade e o alargamento dos intervalos melódicos. Com Monteverdi, então, eles já são permanentemente concebidos como passíveis de caracterizar ambientes e estados de alma.

Durante toda a fase harmônica se dá uma luta ilustre entre o instrumento vivo da voz e os instrumentos construídos pelo homem. Disso provieram males e benefícios.

Os instrumentos se apressam em adquirir liberdade solista. Se libertam da voz e conseqüentemente da palavra e da inteligência. Cria-se (século XVII) a noção da música exclusivamente musical, Música Pura. Esteticamente falando isso foi um benefício incomensurável. Se fixam o solo instrumental e o pequeno agrupamento de instrumentos com função coreográfica; e surge agora a prática do Sinfonismo, isto é, dos agrupamentos orquestrais. Com tudo isso a Música da civilização cristã é por fim elevada a um conceito exclusivamente sonoro, à mais completa, mais livre, mais perfeita, mais pura manifestação dela, principalmente com o século XVIII e a nossa atualidade. Mas por outro lado, sobretudo no movimento romântico do século XIX, vai

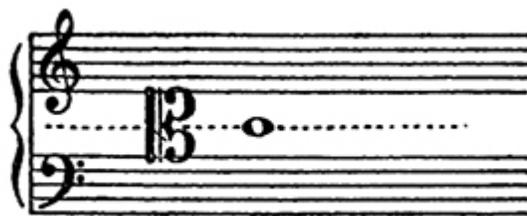
aparecer o preconceito da música, desligada da palavra, ser capaz de expressar intelectualmente os sentimentos (Schumann, Chopin), os fatos (Berlioz, Liszt), as ideias (Beethoven, Wagner, Strauss).¹⁵ Preconceito esteticamente defeituoso a-pesar-das obras e dos homens que o ilustraram.

Também, por outro lado, a voz imita a liberdade dos instrumentos e os efeitos instrumentais; e se cria o *bel canto*, de origem itálica (...século XVIII). Mais tarde (século XIX) serão os instrumentos que, grandemente influenciados pelo *bel canto*, cairão no exaspero da virtuosidade (Paganini, Liszt). Por outro lado, os compositores (séculos XIX e XX) se esquecerão às vezes que a voz tem a grandeza e os limites da precariedade humana. Esse esquecimento, ilustrado pela escritura vocal de Beethoven (Nona Sinfonia) e de Wagner, se tornará um perigo sério em nossos dias. As mais das vezes é positivamente um desacerto. Mas cria a prática da voz na orquestra, de uso na atualidade.

Teoricamente falando, a harmonia em relação à polifonia era uma decadência. Ou antes, uma facilidade. A polifonia é muito mais rica, imprevista e principalmente difícil. A harmonia é um convite constante para a confusão da música artística com a precariedade modulatória da música popular. O lugar-comum da tríade harmônica é a fonte de toda uma série de lugares-comuns modulatórios, cadenciais e até melódicos. Na prática porém, a harmonia não é nenhuma decadência não. É... outra coisa. Nela vão se realizar grandes gênios e obras sublimes.

No século XVII a harmonia se definiu nas suas bases práticas. É o reino do dó maior, como falou Maurice Emmanuel. A tonalidade, que é harmônica, vence definitivamente o modo, que é monódico. As terças se infiltram nos acordes, completando a fusão de tônica e dominante pela fixação da tríade tonal. E com Monteverdi, a hierarquia dos graus da tonalidade se define.

A notação, em suas linhas gerais, é a nossa. Pauta de duas séries de cinco linhas a que liga uma linha imaginária:



Se fixam as sete claves atuais. As notas já são redondas e com haste do lado. Se generalizam as partituras de conjunto. Se fixam os sinais numéricos de compasso. A quadratura das dansas faz surgir a barra-de-divisão entre compassos. A quadratura principia afetando toda música. O século XVII marca realmente o início da confusão entre ritmo e compasso.

Florença teve uma atividade musical muito grande na segunda metade do século XVI. Nela é que surgiu o novo teatro cantado, por evolução das pastorais e dos intermédios. O intermédio foi uma conciliação curiosa entre o madrigal polifônico e o pendor para o teatro. A função histórica dele, no melodrama, é mais ou menos a função conciliatória que o *Ballet* vai ter no teatro lírico francês. Nos entreatos das representações faladas era costume dramatizarem um madrigal polifônico, sobre assunto inspirado na Antiguidade Clássica. Chamavam isso de intermédio. O coro tinha tantas vozes quantas as personagens do texto dialogado e, à medida que cantava, os dansarinos mimavam em cena o assunto do madrigal.

A pastoral já era em melodia acompanhada, e se desenvolveu principalmente no cenáculo (*Camerata*) do conde Bardi. Era no palácio deste que se reuniam os modernistas do tempo. Aí se professava horror pela polifonia e se revidava com fúria aos ataques que os passadistas faziam chover sobre a música nova. A convicção dos humanistas da Camerata de Bardi (o poeta Rinuccini, os músicos Vicente Galilei, Jacó Peri, Júlio Caccini) era que, tal-e-qual na Grécia, se devia *falar em música*, “recitar cantando”, como se exprime Emílio del Cavaliere, isto é: que a música devia de representar os acentos oratórios da frase, ser uma declamação dotada de sons musicais, ser *recitada*, enfim. Criaram pois o estilo recitativo. As

experiências mais características desse estilo foram uma pastoral de Peri, *Dafne* (1594); as *Lamentações de Jeremias* de Galilei; e as *Nuove Musiche* de Caccini, já célebres e muito cantadas antes de impressas em 1602. Não fazendo parte da Camerata, ninguém sabe por quê, outro modernista forte vivia então em Florença: Emílio del Cavaliere, autor das pastorais (1590) *O sátiro* e *Desespero de Filene*. Com esta, a famosa cantora Vitória Archilei, “recitando” as melodias, diz-que arrancou lágrimas de muita gente.

Em 1600 afinal essas tentativas eram coroadas por um drama em música, um melodrama, a *Eurídice* com versos de Rinuccini e música de Peri e Caccini. O sucesso foi enorme e a obra imitada. Dez anos depois já o melodrama está espalhado na península. Constantino Agazzari (*Eumélio*, 1606) em Roma; Marco da Gagliano (*Dafne*, 1607); Monteverdi (*Orfeu*, 1607; *Ariana*, 1608) em Mântua; Jerônimo Giacobbi (*Andrômeda*, 1610) em Bolonha.

O melodrama foi criação exclusivamente cortesã, não tendo no início nenhuma intenção socializante. Era um espetáculo “para os príncipes”, como dizia o próprio Marco da Gagliano. Não se relacionava pois com nenhuma das manifestações lírico-dramáticas de função popular, aparecidas nos tempos anteriores. Nada tem que ver com o drama litúrgico e os laudes, nem com os mistérios e farsas, nem com as festanças de maio e de carnaval. Foi, inicialmente, sempre representado dentro de palácios e só em 1637 é que aparece em Veneza o primeiro teatro público de melodrama, o São Cassiano.

As representações eram faustosas, com grande luxo de guarda-roupa, cenário e maquinário, dragões se movendo, serpentes berrando e escorrendo sangue, fogo de verdade nos infernos, gente voando. A harmonização acompanhante era confiada a um grupo de instrumentos, no geral polifônicos (cravo, alaúde, guitarrão, lira grande).¹⁶ Colocados por detrás da cena, improvisavam, mais ou menos à vontade, o acompanhamento, tendo sob os olhos o baixo numerado. Duplicavam também a melodia e a enfeitavam com melismas. Não havia pois nenhuma preocupação de timbre sinfônico e muito menos de caracterização expressiva do drama. Só com

Monteverdi é que aparece o primeiro ensaio de orquestração verdadeiro. Melodramas bem insípidos pra nós, recitativo atrás de recitativo, de vez em quando um coro ou um intermédio instrumental geralmente coreográfico.

O gênio de Cláudio Monteverdi é que havia de organizar o melodrama e a melodia acompanhada em bases já com valor musical permanente. Polifonista e harmonista, é a personalidade que marca o ponto de contato entre a fase anterior e a nova. Funde, melhor que João Sebastião Bach, todas as tendências musicais; e teve função histórica superior à do grande alemão porque, ao passo que Bach viria saudosista e anacronicamente apontar para trás o passado, Monteverdi profetiza um futuro de três séculos. Com ele a gente percebe estar no domínio daquele conceito musical que organiza a obra dos mestres que nos são familiares. De-fato nos melodramas dele e mesmo nos madrigais, a gente já encontra, com seu mecanismo essencial, todo o aparelho de que vai se formar a criação melódica, harmônica, instrumental, psicológica da fase harmônica. O recitativo já é decididamente melódico, sem aquela *secura* que a preocupação de sublinhar o movimento oratório da frase *dera e dava* aos outros. Monteverdi é um realista preocupado com a expressão impressiva. Isso lhe dita a estética e a técnica. Seus madrigais se “desmadrigalizam”. Às vezes são melodramas como tragicidade, ou antes, tendem para a cantata nascente. Sistematiza pela primeira vez o acorde de sétima de dominante nas cadências: passo enorme que *dava* para a harmonia não só uma lógica tonal inda não firmada, como, destruindo a pacífica tradição dos acordes de só três sons diferentes, concebia o primeiro acorde de quatro sons, porta aberta pra acordes de cinco e mais sons.¹⁷ Ataca expressivamente sétimas e nonas sem preparação. Inicia o emprego abusivo das terças. Concebe efeitos expressivos com a quinta aumentada e a sétima diminuída. Concebe os instrumentos como reforçadores da expressão dramática: define a força ambientadora dos refrãos instrumentais das melodias; concebe a sinfonia de abertura da peça e os intermédios instrumentais de ligação de cenas. É o primeiro orquestrador que aparece na história. Cria já uma legítima orquestra com os quarenta

instrumentos do *Orfeu*, acentuando a emancipação orquestral, embora não se preocupe ainda com a homogeneidade e o equilíbrio sinfônico. Inventa o trêmulo pra cordas.



❁ *A primeira ópera* ❁

Edição da parte da *Eurídice*
composta por Caccini.



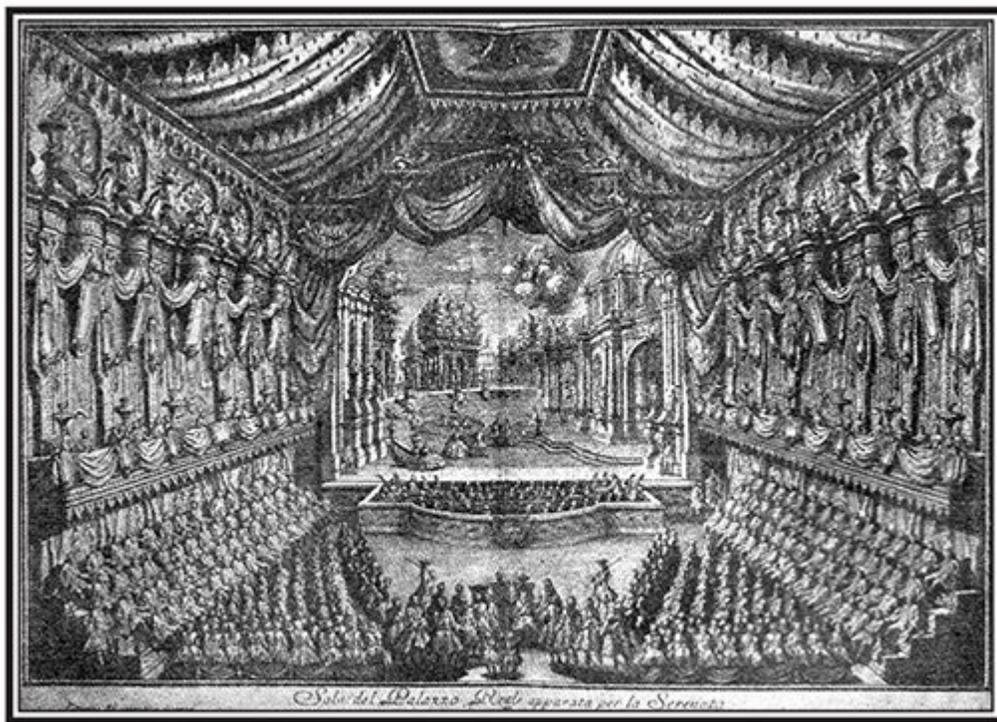
❁ *A primeira ópera* ❁

Frontispício do libreto da
Eurídice, de Rinuccini.



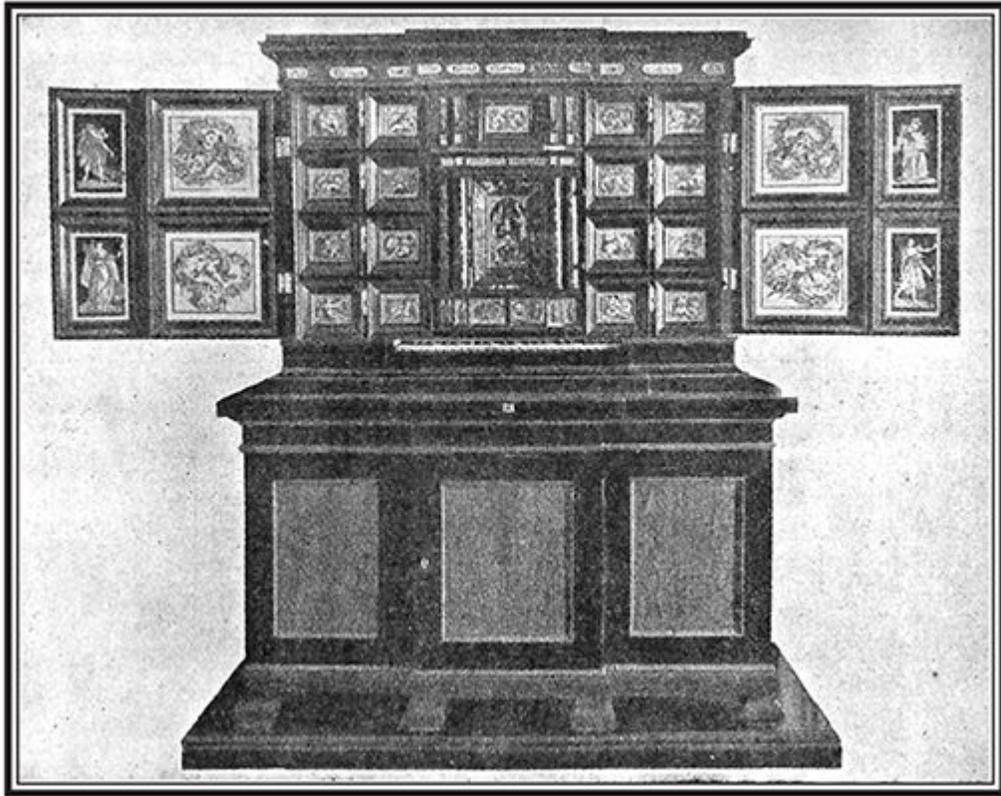
❁ Baltasar de Beaujoyeux ❁

A orchestra dos Tritões, no “Bailado cómico da rainha” ❁ Paris, 1582.



✿ *Uma representação musical em Nápoles em 1747* ✿

Gravura em cobre de V. Rè ✿ G. Vasi.



❁ O órgão ❁ “Positivo” alemão do século XVII ❁

Museu Histórico de Viena.

Monteverdi é talvez o maior experimentador que a música da civilização cristã apresenta. Parece que previu todas as formas futuras do teatro cantado. Prefere os temas históricos aos mitológicos. Acentua a decadência da música religiosa. Compreende o futuro drama lírico, com base na expressão poética, inventa o *Stile Concitato* (estilo exaltado) e acena para o motivo condutor (*Leitmotif*) como força expressiva simbólica (*Orfeu*). E já foge às vezes do melodrama, e indica a Ópera com base na invenção exclusivamente musical, divisando a forma da ária (*Lamento de Ariana*) e a boniteza musical em si (*Coroação de Popeia*).

Com o exemplo e tradição desse gênio formidável, sustentada e elevada em seu prestígio pela obra de Francisco Cavalli e Marcantônio Cesti, Veneza domina a criação melodramática do século. É na orientação dela que

o recitativo itálico atinge admirável flexibilidade melódica, principalmente com o romano Giacomo Carissimi nos seus oratórios latinos. Carissimi está a-par-de Monteverdi no século.

O oratório foi a solução genialíssima da música dramática religiosa. Embora as paixões e mistérios se arrastassem ainda de longe em longe, desde muito que estavam afastados do culto e da ortodoxia católica. O valor social da representação, os atrativos profanos do drama, personagens simpáticas provocando amor e personagens antipáticas despertando ódio, a atração da comicidade, o luxo das roupas vistosas e os efeitos da cena dão prazeres que prejudicam a religiosidade e a edificação. Por tudo quanto faz o teatro, principalmente teatro com música (isto é: ainda mais afastado da inteligência que o drama falado), o drama cantado está imediatamente em desacordo com a intenção de despertar fé, que levara os padres da igreja medieval a porem em música a Paixão de Cristo e a vida dos santos. Esse desacordo se acentuou à medida que os elementos artísticos das paixões e dos milagres se desenvolveram. Foi logo tamanho que provocou a secularização do drama litúrgico. A representação foi expulsa dos templos, deixou de ser executada por clérigos, viveu com assuntos religiosos mas completamente profanizada. Não haveria outro jeito de realizar a dramaticidade religiosa, evitando os inconvenientes do teatro? Havia. Era conservar o drama e tirar dele a representação. O oratório foi isso. É certo que os homens que criaram esta forma admirável de drama religioso não tiveram intenção de resolver o problema que enunciei. Não só os primeiros oratórios foram representados como, no século XVIII, quando a forma já estava bem estabelecida, veremos o temperamento teatral de Haendel não se conformar com essa religiosidade essencial de oratório e fazer representar os dele. Mas a consequência das tentativas de São Filipe Neri foi resolver duma vez por todas o maior problema da música dramática religiosa.

São Filipe Neri fundara a congregação dos Oratorianos, que professava no “oratório” de Santa Maria della Vallicella. Com a intenção de atrair e edificar os frequentadores do templo, São Filipe realizava nele cerimônias

que consistiam em contar a vida dos santos em sermões intercalados de cantos corais, os Laudes Espirituais (*Laudi Spirituali*). Parece mesmo que logo o próprio São Filipe Neri usou a representação dramática nessas festas religioso-musicais. Por se realizarem no oratório de Santa Maria, foram chamadas de oratório. O acontecimento importante que data a fixação da forma representada do oratório, foi a execução, em Santa Maria, da *Representação de alma e corpo*, de Emílio del Cavaliere. É o oratório mais antigo que possuímos. Teve um sucesso enorme e de-fato essa obra, representada no mesmo ano que a *Eurídice* da Camerata florentina, se avantajava muito a este melodrama, pela variedade, riqueza coral, elasticidade do recitativo e emprego de solos orquestrais desenvolvidos. Depois dessa representação o oratório meio que parou. Novas tentativas apareceram, principalmente com Domingos Mazzochi, vinte anos depois. Enfim chegou Carissimi que, talvez se inspirando na forma primitiva dos sermões historiados de São Filipe Neri, empregou nos oratórios dele o histórico, personagem que conta o que está sucedendo e cujo relato é intercalado por coros, solos, diálogos das personagens que figuram no caso contado. E então se principiou a não representar mais o oratório. Ele se fixou na sua forma atual: um drama religioso não representado, pra coros, orquestra, solos de personagens dramáticas e do histórico relator. É a última forma musical que o Catolicismo apresenta.

Espalhados por toda a parte, os itálicos procedem que-nem os franco-flamengos e inundam a civilização europeia de músicas, cantores e compositores. É com eles que o melodrama aparece na Germânia, na Inglaterra e na França.

Nos países germânicos, em 1627, Henrique Schuetz faz representar a sua *Dafnen* sob molde integralmente italiano. Em Munique, Dresden, Viena, Berlim, itálicos legítimos e compositores italianizados propagam o melodrama italiano. Só Hamburgo (...século XVIII), com Theile principalmente, Franck, Matthesou, Telemann e o maior de todos Reinhard Keiser, iniciou uma orientação dotada de alguns caracteres nacionais. Os

textos eram tirados da Bíblia, ou da lenda e da anedótica germânicas; a música se inspirava no canto popular.

Na Inglaterra se debatem tardiamente, já na segunda metade do século XVII, influências itálicas e francesas primeiro, depois ainda itálicas e germânicas. A Inglaterra vinha desde a abertura da polifonia enriquecendo a música de processos, formas e toda uma coleção interessantíssima de compositores polifônicos e instrumentais... Mas parece que a melodia acompanhada não estava muito nas tendências da genialidade inglesa não... Com ela se apresenta o seu artista mais famoso, Henrique Purcell, porém a Inglaterra desaparece em seguida da música com interesse histórico universal. Só nos nossos dias, com a volta a tendências mais polifônicas, a Inglaterra sente uma agitação criadora de novo digna da atenção de todos nós. Purcell com seus hinos (*Anthems*), músicas de cena e óperas, apresenta uma invenção musical tão clara, tão bem-ordenada e pura, que o compararam a Mozart. O teatro dele funde influências itálicas e francesas.

Não tem dúvida que o exemplo do melodrama italiano contribuiu para a implantação do melodrama em França, onde desde 1643, graças ao cardeal Mazzarino, Paris aplaudia cantores e óperas italianos (*Orfeu* de Luiz Rossi), mas é lícito imaginar que os franceses haviam de criar fatalmente o seu teatro cantado, mesmo sem a existência do itálico. Pode-se dizer que a influência estrangeira serviu apenas pra consolidar nos franceses a forma de teatro cantado que eles estavam atingindo pelos caminhos simultâneos das árias de corte e do bailado. E com efeito, Carlos Nef observa que aos franceses repugnou no princípio o recitativo florentino. É que a solução de melodia acompanhada a que já tinham atingido com as árias de corte, principalmente de Guesdron e Boesset, provindas das músicas “medidas à antiga” e do trovadorismo, estava impregnada de espírito nacional. Por outro lado o *ballet* (bailado), nascido das preocupações helenisticizantes de unir canto, poesia e dança, por influência de Baif e companheiros, era indispensável nas festas cortesãs, dotado de entrecho dramático e música vocal. E estava tão nacionalizado em França (século XVI...) que Rinuccini

imita o *ballet* francês, em Florença, com o *Baile das ingratas*. Ora as “comédias francesas em música” tentadas pelo poeta Perrin com música de Cambert, já aparecem perfeitamente nacionalizadas, cantadas em francês e realizando esteticamente a fusão da ária de corte com o bailado.

Perrin e Cambert escreveram a *Pomona* para inaugurar a Academia Real de Música (1671). João Batista Lulli, florentino de nascença, educado em França, apodera-se logo da direção desse teatro (até hoje existente, a Ópera de Paris) e principia compondo melodramas e mais melodramas dentro do estrito caráter musical francês. Assim como o piemontês Baltagerini (Baltasar de Beaujoyeux) se acomodara com as formas e tendências francesas pra compor, em 1581, o “Bailado cómico da rainha”, também Lulli, inspirado pelos admiráveis libretos de Quinault, escreve suas tragédias, recheadas de dansas à francesa, com recitativos saídos diretamente das árias de corte. Emprega também frequentemente coros, de pouco uso então no melodrama itálico, e cria a forma da abertura francesa (lento, allegro, lento). Pelo cuidado com a declamação, o gosto pelas formas nobres, amaneiradamente solenes às vezes, a expressão, a discrição bem monótona, ele se mostra dentro do mais étnico espírito musical francês.

Seguem-no outros artistas menores, tradicionalizando a orientação de Lulli que, só bem dentro do século seguinte, Rameau genializará.

A grande importância social da música seiscentista foi efetivar definitivamente o nacionalismo musical. Não tem dúvida que desde o aparecimento da música profana, a base popular de que esta se formava, já conseguia distinguir as obras em caracteres étnicos gerais. Porém estes caracteres inda apareciam bem vagos pelo contraste natural entre o expressivo musical anônimo e geral que o povo cria e a intenção de expressar particularizadamente e individualmente, que impulsiona o artista erudito. Desde muito venho mostrando a luta dos artistas em busca da expressão musical. Pouco a pouco eles a foram acentuando com pesquisas lentas, conquistas pequenas, que a técnica e a tradição polifônicas tornavam pouco eficientes, apagadas. Isso era natural. A polifonia tem um conceito coletivo.

A expressão sentimental, derivando diretamente do Eu, é individualista como criação e solista como manifestação. Havia pois um contraste tamanho de ideais e manifestação entre o *individualismo* da expressão sentimental e o *coletivismo* da polifonia, que aquela não pôde se desenvolver. Criado o conceito de harmonia e manifestado ele na melodia acompanhada, logo se definem com facilidade os elementos gerais da expressão sentimental.

E como cada indivíduo, antes de sentir como indivíduo, sente como homem numa fase histórica e numa raça, a expressão musical dos artistas principiou definindo caracteres coletivos, que não eram mais universais, mas raciais e nacionais.

Além disso a canção popular, quando empregada dentro da polifonia, perdia seus caracteres nacionais, que ficavam confundidos na ambiência profusa das melodias simultâneas. Agora, isolada num solo que as harmonias apenas acompanham, ela mostra a fatalidade racial que a criou e a tornou anônima e de todos. E assim a harmonia, muito mais vaga e desraçada, muito mais universal que a polifonia, teve essa propriedade contraditória de pôr em relevo as nacionalidades. Começam claramente se distinguindo as três grandes escolas musicais italiana, francesa e alemã, já dotadas de suas principais qualidades e cacoetes. E irão se conservando assim, em progresso nacional cada vez mais acentuado, até explodir por todas as nações, no século XIX, a fúria nacionalista da música de hoje.

[15.](#) Os nomes indicam apenas protótipos dessas tendências.

[16.](#) Os instrumentos polifônicos serão suprimidos da orquestra só no tempo de Haydn, para reentrarem nela com a atualidade.

[17.](#) Julian Ribera garante o emprego sistemático da sétima de dominante nas polifonias cristiano-árabes do “Cangaceiro de Palácio”, do século XV. Talvez o musicólogo

espanhol tenha provado demais, percebendo nessas polifonias firme senso harmônico-tonal e sutilezas acordais modulatórias que só se empregariam no século XVIII, na harmonia clássica. É certo que já pelo menos em Joaquin (século XV), Casella descobre um autêntico acorde de sétima de dominante, com quatro sons... Nem aqui se diz que Monteverdi inventou esse acorde. O que fez foi sistematizar conscientemente o emprego cadencial-tonal dele, pondo-o numa evidência que jamais tivera dantes.

❁ CAPÍTULO VII ❁

POLIFONIA PROTESTANTE

Do início do século XIV, quando os trovadores germânicos já estavam rareando, se tem notícia duma corporação musical fundada em Mogúncia pelo *Minnesaenger* Henrique de Meissen. Em sociedade desse gênero é que a música foi cultivada nas classes proletárias e burguesas alemãs, durante os séculos XIV e XV. Corporações um bocado pedantes, usando para compor música normas curiosas que nos parecem ridiculamente estreitas nos tempos de agora, os seus compositores, em vez de se chamarem cantadores de amor, que-nem na época anterior, se chamaram de mestres cantores (*Meistersinger*). Um deles se celebrou especialmente, Hans Sachs (século XVI), duma fecundidade prodigiosa. O mérito enorme dos mestres cantores foi, pela função popular que tiveram, generalizar a música nacional e torná-la tão íntima no povo germânico, que o canto social ficou como uma das manifestações intuitivas da raça.

O século XVI tem uma função decisiva no estabelecimento da música germânica. Lutero inicia a Reforma. O espírito alemão se afasta do Catolicismo, e isso vai ter consequências importantes para a música, entre as quais a criação do Coral Protestante.

E é só realmente com o Protestantismo que os compositores germânicos tomam uma orientação unida. Antes dele só se vê figuras isoladas que-nem Adão de Fulda, Senfl e Hofheimer, todos compositores de *Lieder*. Finck e Henrique Isaak deram origem na Polônia a um movimento importante de polifonia religiosa.

O *Lied* toma logo uma diretriz que o distingue da canção francesa. Se conserva eminentemente popularesco. E nele se afirmava aquele espírito religioso mitológico, aquela propensão para a religiosidade cheia de profundezas místicas que é um dos caracteres dos alemães e da música nacional deles. Nas festas e datas importantes da religião, a canção popular (*Volkslied*) dominava, em língua vulgar, muitas vezes discrepando ingenuamente do espírito católico legítimo. Destas canções, repudiadas pela igreja católica até como heréticas, é que Lutero vai tirar o coral da religião reformada. Se compreende facilmente o prestígio que a Reforma adquiria no sentimento dum povo que escutava as suas cantigas servindo no ofício religioso. Concenius escreveu que os cantos luteranos tinham atraído mais gente para a Reforma que os próprios sermões e escritos de Lutero.

Ora, já no fim do século XVI, as cantigas de proveniência popular vinham sendo tratadas polifonicamente na Alemanha. Assim faziam os compositores que citei atrás. Lutero chegando (1517), melômano apaixonado, instrumentista e até compositor, trata logo de introduzir a música na igreja dele. Se auxilia do amigo João Walter, dos conselhos de Senfl e, compondo ele mesmo alguns cantos religiosos, como talvez o celeberrimo “Ein feste Burg”..., cria o Coral Protestante.¹⁸ Este adquiriu, com Oziander, uma estrutura polifônica nota contra nota, mais fácil da gente cantar e compreender o texto, ao mesmo tempo que a melodia principal tomava o seu papel dominador, como ser atribuída à voz mais aguda. Normas que coincidiam com as práticas francesas e itálicas de então. Desde esse tempo os melhores músicos germânicos vão ter o lugar de *Kantor* (mestre de capela) nas igrejas do culto protestante. E o coral vai se desenvolvendo nas mãos de Calvisius, João Eccard, Jacó Gallus, Miguel Praetorius e Hans Leo Hasler, este já mui tocado de madrigalismo veneziano.

Fixadas as formas e os caracteres essenciais da musicalidade religiosa germânica, aberto o século XVII, a música alemã se precipita sobre João Sebastião Bach. É talvez o movimento mais impetuoso e mais dramático de

toda a história musical. Aparecem por toda Germânia músicos interessantíssimos, alguns mesmo dotados de grande valor como Henrique Schuetz e Buxtehude, cujas criações já possuem valor artístico permanente e universal. Tudo em vão. É em vão que os historiadores e críticos chamam a atenção do mundo para as obras desses artistas. Em vão que eles sejam fixadores de formas. A música germânica se precipita sobre Bach. A personalidade de Bach é mesmo tão fascinante que, por momentos, a gente se deixa levar por esse esplendor genialíssimo e meio que concebe que a polifonia não tem sinão essa razão de ser: produzir a obra de Bach. E todos esses músicos alemães católicos e principalmente protestantes, que vivem e produzem desde os fins do século XVI, a-pesar-do valor individual que possam ter, a-pesar-de apresentarem já o que constitui a música de Bach... menos o próprio Bach, João Sebastião os resume a todos. São que-nem as plantas boiando, as aves voando que anunciam aos navios do mar a aproximação de terra. Possuem os elementos da terra porém ainda não são ela mesma. João Sebastião Bach é essa terra final.

João Sebastião Bach ainda mantém na história da música uma posição curiosa. É um anacrônico. Toda a obra dele se coloca no século XVIII, fase do Classicismo musical, abertura do instrumentalismo sinfônico, domínio absoluto da melodia acompanhada da música vocal, expressão máxima da Música Pura. Bach não é nada disso. Si emprega orquestras nas suas paixões, o conjunto orquestral solista não possui para ele grande atrativo; e si escreve solos, tocatas, prelúdios, fantasias, suítes, pra instrumentos polifônicos que-nem o órgão e o cravo ou mesmo solistas quais violino e flauta, a escritura ainda é sempre polifônica. Mesmo nas suas peças para solo vocal ou instrumental, o emprego da melodia acompanhada é quase que só uma aparência. O conceito dessas obras é fundamentalmente polifônico. E por vezes a escritura delas é tão cerrada que elas funcionam feito as antigas transcrições pra alaúde ou clavicórdio, em que as partes da polifonia vocal eram transportadas para o instrumento acompanhante, deixando apenas a parte do *Superius* para o cantor solista. Também de “clássico”, no sentido

estético dessa palavra, João Sebastião Bach não tem nada. Não possui o senso da música decorativa, nem mesmo aquela paixão pela arquitetura sonora que estava criando no tempo, as formas vocais e instrumentais mais perfeitas da Música Pura, a ária e a sonata. Não possui do Classicismo aquele conceito da música de elite refinada e até palaciana, pelo qual os clássicos musicais serão, na melhor expressão do século XVIII, verdadeiras flores de salão. Ora Bach é intimamente popularesco. Na sua polifonia vocal a simplicidade, a, por assim dizer, ingenuidade no tratamento das vozes corais, é preestabelecida como critério de construção. E Bach realiza essa simplicidade coral com uma técnica absolutamente perfeita, de naturalidade e refinamento tamanhos, que parece inconcebível as cantatas, motetes, corais dele serem do mesmo erudito que nas obras instrumentais e na maravilhosa missa católica em si menor, elevava a polifonia imitativa ao esplendor supremo. Principalmente, ainda, a música de Bach não se prende ao Classicismo, por ser essencialmente religiosa, não só pelo seu espírito congregacional (a que não escapam mesmo as peças para instrumentos profanos), como pela base de inspiração. E a religiosidade básica da música dele é bem alemã. Uma certa rudeza característica, uma ortodoxia severa a envolve toda; uma ingenuidade mansa, muito cordata, virginal, se manifesta tecnicamente por aquele jeito um pouco desajeitado de tratar as vozes, que seria depois perpetuado na técnica alemã pelo estabamento vocal de Beethoven e pelo canto sinfonizado, de Wagner e de Strauss principalmente.

Porém se não foi um “clássico” no sentido histórico nem estético da palavra: tendo fundido como ninguém a musicalidade genial com uma ciência técnica incomensurável, João Sebastião Bach se tornou o Clássico por excelência. O homem que a gente estuda nas classes...

Dentro da polifonia, com exceção de Palestrina para o coro a capela, ninguém não compreendeu como ele os caracteres polifônicos distintos do coral e do instrumento. Ao mesmo tempo que humanizou o coro vocal, tratando-o com simplicidade sapiente, surpreendeu o elemento mecânico do

instrumento, tecnizou-o com virtuosidade incomparável de polifonia, levando respectivamente a cantata religiosa e a forma da fuga à mais alta expressão de técnica e musicalidade. A obra de João Sebastião Bach é resultante de todo o passado coral liederesco alemão e polifônico universal. João Sebastião Bach é a síntese de seis séculos musicais.

Era anacrônico porém, e o valor musical dele passou despercebido dos seus contemporâneos. Apreciaram o organista e o cravista virtuose, mas no geral as obras do *Kantor* da igreja de São Tomás (Leipzig) eram consideradas cacetes. Só um século depois, Mendelssohn pôs em luz as obras do morto insuspeitado, e executou na própria Leipzig (1829) a *Paixão segundo São Mateus*. Desde então o valor de Bach principiou se afirmando na consciência humana. E está crescendo sempre. E cresce ainda nos tempos de agora, em que a revisão da genialidade humana tem diminuído tantas grandezas...

A principal contribuição histórica de Bach foi ter auxiliado grandemente, com o *Cravo bem temperado* a aceitação de temperamento igual. A modalidade primitiva, essencialmente monódica, bem como a polifonia modal para vozes humanas, podiam empregar com facilidade o temperamento desigual, no qual se obtinham os 12 sons da oitava cromática por intermédio da série das quintas naturais, determinadas pela acústica. Ora os intervalos de tom da escala assim obtida pela série das quintas naturais, não eram iguais entre si. Na modalidade antiga isso não tinha inconveniente nenhum porque de cada grau do sistema natural se originava um modo isolado a que essas diferenças de intervalo entre tons ou entre semitons, inda acentuavam mais o aspecto individual. Porém para a harmonia isso tinha um inconveniente gravíssimo: uma tríade tonal na base de dó já não era exatamente a mesma se estava na base de ré, porque as terças do acorde dó-mi-sol não eram estritamente as mesmas do acorde ré-fá sustenido-lá. Ora a concepção harmônica obrigara a fixar uma escala única, de que o dó maior era o tipo, fundamentada nas *relações de fusão dos intervalos harmônicos* e não mais fundamentada nas *relações de continuidade*

dos intervalos melódicos. Essa escala-tipo, chamada tonalidade, podia variar de elevação, porém não podia variar de fisionomia sonora, isto é: era invariável na disposição de tons e semitons, pra que os acordes estabelecidos sobre ela fossem sempre os mesmos e tivessem portanto o mesmo método de concatenação de fusões que é função de harmonia. Ora si os intervalos de tom não tinham a mesma distância entre si, a transposição da tonalidade dum grau para outro resultava numa verdadeira mudança de fisionomia, numa quase mudança de modo. Esse inconveniente enorme era agravado ainda pelos instrumentos de som fixo, os quais pela exiguidade da mão humana, pra que esta alcançasse a oitava, eram obrigados a dar uma tecla só para os sons enarmônicos (por exemplo: dó sustenido e ré bemol), sons estes que na obtenção dos sons naturais não eram estritamente idênticos. Inventaram pois, pra sanar tanto inconveniente, “temperar” a série das quintas, isto é, desafinar um bocadinho cada quinta natural, de forma que a última da série coincidissem exatamente, em afinação, com a primeira. Deste jeito, todos os intervalos de semitom, da escala cromática, tinham distância sonora igual entre si, e da mesma forma ficavam com distância igual todos os intervalos de tom, da escala diatônica. Essa desafinação mínima das quintas, imperceptível na audição, dava o Temperamento Igual, cuja teoria foi estabelecida (1691) por André Werchmeister. Uns se batiam pelo temperamento igual; outros não podiam se conformar com essa pseudodesafinação, que era quase apenas teórica, afinal das contas. João Sebastião Bach, partidário do temperamento igual, escreveu então o *Cravo bem temperado*, essa famosa coletânea de prelúdios e fugas, a qual, ao mesmo tempo que era um monumento de musicalidade e de ciência contrapontística, mostrava definitivamente, pelo emprego das tonalidades absolutamente idênticas na fisionomia e pela riqueza que isso trazia à modulação, a conveniência do processo novo. Considera-se o *Cravo bem temperado*¹⁹ como o ponto de partida da adoção do temperamento igual, usado até agora.

[18](#). Este canto será provavelmente de Hans Sachs.

[19](#). Cumpre notar que assim se tem traduzido universalmente o título do livro de Bach, talvez sem perfeição. Bach escreveu a palavra *Klavier* (“Wohltemperiertes Klavier”) que então designava na Alemanha, genericamente, qualquer instrumento de corda e tecla. Não apenas o cravo.

❁ CAPÍTULO VIII ❁

MÚSICA INSTRUMENTAL

Os instrumentos no geral custaram muito a se desenvolver, porque a precisão de tornar intelectualmente compreensível a música, obrigara a uma prática sistematicamente vocal. E a manifestação erudita mais pura dessa prática vocal foi o coro a capela, a que Palestrina deu a solução histórica mais perfeita.

Os instrumentos viviam na companhia do povo que, pela própria ausência de virtuosidade vocal, era obrigado a se acompanhar de instrumentos que batessem o ritmo e sustentassem o som cantado. Os cantadores populares se utilizaram sempre de instrumentos acompanhantes.

Na música artística do Cristianismo, o primeiro instrumento que atingiu utilização histórica foi o órgão, desde início da Idade Média generalizado nas igrejas católicas. O costume de transcrever pra órgãos as peças vocais polifônicas foi mui provavelmente o que evidenciou a possibilidade de inventar diretamente músicas para esse instrumento. No tratado mais antigo que se possui sobre música de órgão, o “Fundamentum Organisandi” (1552) de Conrado Paumann, já aparecem (ao lado de transcrições de polifonia vocal e música popular) peças pequenas, os preâmbulos, escritos diretamente para o instrumento e destinados a anteceder ou separar as peças vocais das cerimônias religiosas. Do século seguinte já possuímos obras pra órgão mais livres dessa função. Nos meados do século estava em uso na Itália o Ricercar, peça polifônica em estilo de cânone, primeira manifestação da Fuga instrumental.

Os instrumentos profanos que a-pesar-de renegados pelos padres, parece que sempre frequentaram o coro das igrejas mais pobres (o Organistrum, a Viela...), já são mencionados artisticamente desde o século IX. Dois séculos mais tarde, instrumentos de cordas como a rota ou *chrota*, a viela ou viola e a trombeta marinha, assim como, de sopro a corneta, o trombone, a trombeta diatônica, eram de uso geral. Nos países germânicos e na França, os tocadores desses instrumentos se organizaram mesmo nas corporações já mencionadas (século XIII), que tinham por fim principal defender os direitos dos associados. Na Península Itálica não careceram disso porque ninguém os rebaixava. Eram reconhecidos como “gente”, possuíam praças onde era permitido cantar e tocar à vontade. Os governos das cidades, primeiramente nas terras germânicas e depois por toda a parte, sustentavam mesmo pequenos grupos de instrumentistas, destinados ao cerimonial civil.

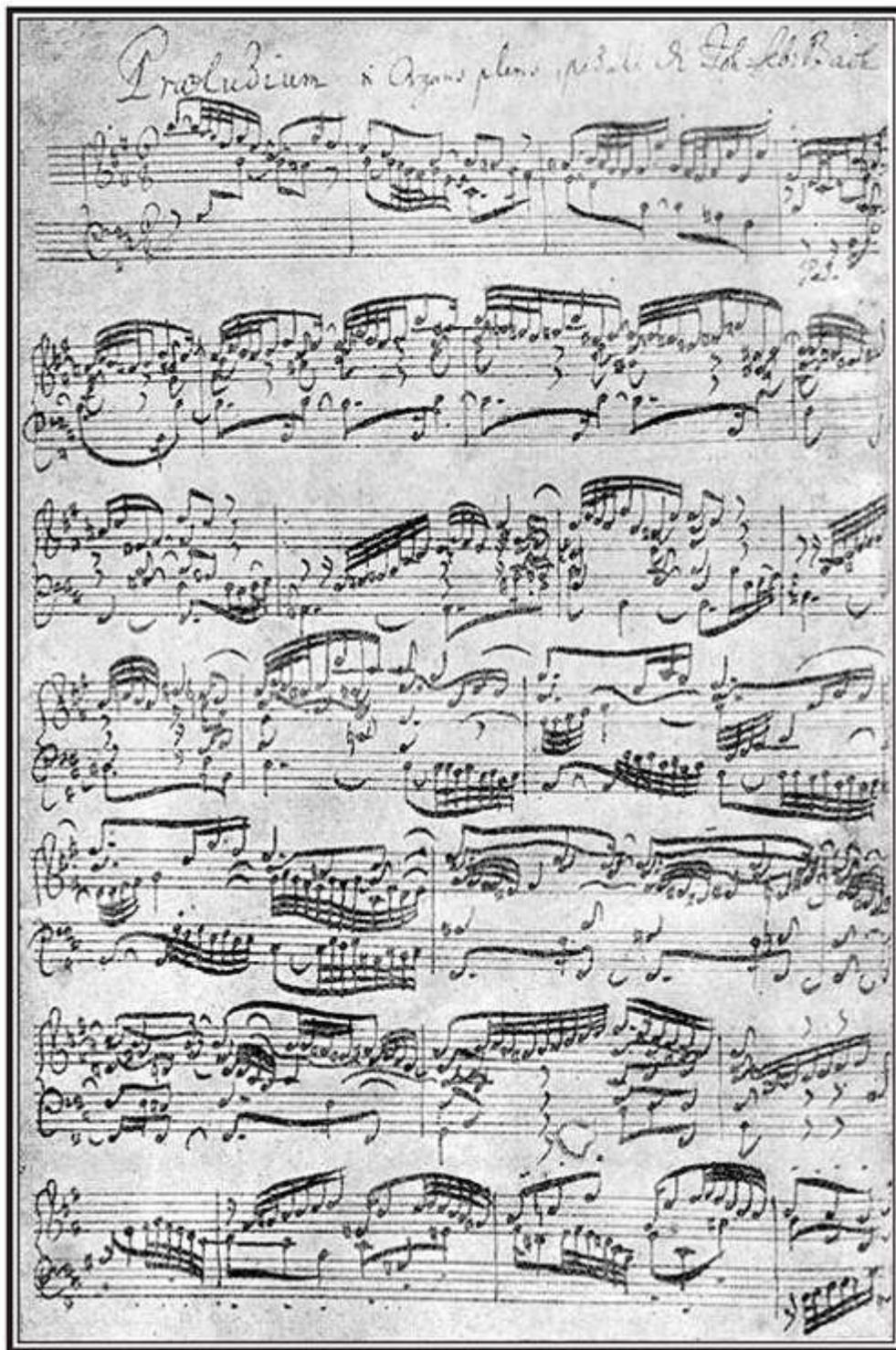
O primeiro instrumento profano que adquiriu uma prática deveras artística foi o alaúde (século XV), forma europeia da viela de origem árabe, generalizada na Espanha desde a ocupação mourisca. O alaúde, depois que os viuelistas espanhóis lhe desenvolveram a técnica, reinou durante o século XVI em transcrições, cantigas e especialmente dansas.

E é só neste século XVI que principiam aparecendo como de uso geral, os instrumentos profanos de teclado, que viriam a dar no “Clavicímbalo com piano e forte” (1711), o piano atual, construído por Bartolomeu Cristófori, com emprego de martelinhos pra percutir as cordas. Essa fora aliás a primeira fórmula de construção dum instrumento primitivo e pobrinho, o santir asiático, em que as cordas eram percutidas com macetes de pau. Trazido para a Europa na bagagem dos cruzados, sofreu toda sorte de evoluções, até parar no clavicórdio, também fundado no princípio de percussão por intermédio de alavancas de pau ou metal. A-pesar-de apreciado e perdurado até Cristófori dar pra ele o desenvolvimento prático definitivo, o clavicórdio foi dominado por outro gênero de instrumentos de corda e teclado que, saído dele, era dum princípio diferente. Em vez da percussão, empregava a dedilhação, obtida por intermédio duma lâmina

vertical de pau, a que atravessava uma pena de ave. A lâmina se movia ao lado da corda e a pena, encontrando esta, a dedilhava. Este princípio foi o do virginal e do cravo, que dominaram a música do teclado nos séculos XVII e XVIII. O virginal se desenvolveu principalmente na Inglaterra, o cravo no continente europeu.

Os instrumentos de arco vindos, já no continente, da rota, da rebeca, da trombeta marinha e principalmente da viola, não tiveram senão no século XVII uma primeira liberdade solista. Já nesse tempo a viola principiava a ser desbancada pelo “violino”, nome que deu-se então a todo e qualquer instrumento empregando arco sobre corda (violino, viola, violoncelo, contrabaixo atuais). Postos em foco por terem se tornado sustentadores da melodia vocal nas obras melodramáticas, os instrumentos de arco, já com Monteverdi, tinham assumido na orquestra dos melodramas um papel individual que não tardou a se tornar preponderante. Preponderância que durou inalterável até o Impressionismo (...século XX), e que só depois da primeira década do século nosso vai desaparecendo. Hoje, a crueza dos ideais da época, o espevitamento rítmico da música, está abalando seriamente a supremacia que por dois séculos os instrumentos de arco exerceram na música orquestral.

A construção, a técnica e o caráter dos instrumentos de arco foram desenvolvidos e especificados pelos itálicos. Gaspar da Saló, a família Amati, a família Guarnieri e o célebre António Stradivário, construtores de instrumentos de arco de perfeição inda famosa (instrumentos que hoje, mais por preconceito tradicional, atingem preços ridículos),²⁰ foram os desenvolvedores universais da fórmula do instrumento no século XVII. E na segunda metade desse mesmo século, viveu João Batista Vitali, o primeiro sistematizador importante do solo de violino.



✿ João Sebastião Bach ✿

Autógrafo do "Prelúdio e fuga" em si menor, para órgão ✿

Museu Heyer, Colônia.



❁ *Tavolatura para guitarrão* ❁ Início do século XVII.

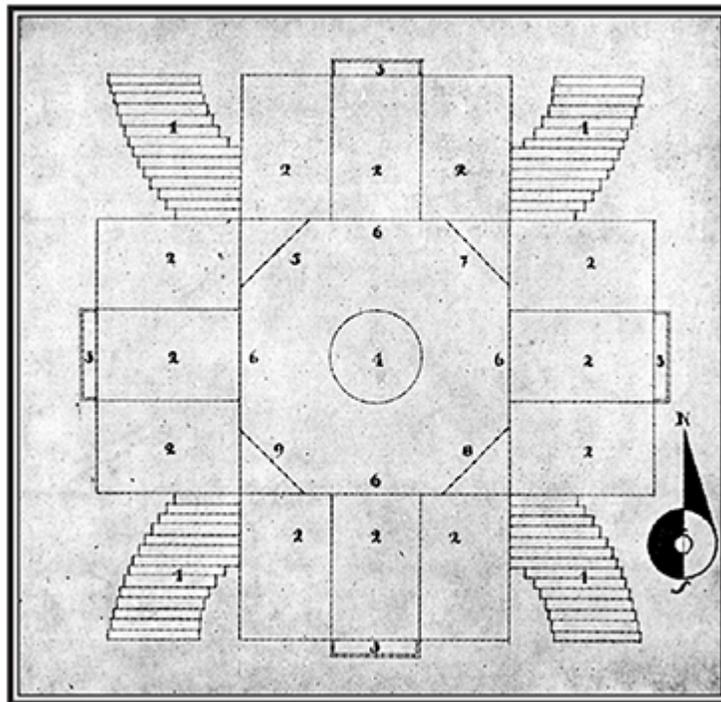


❁ *O cravo* ❁ Obra de Giov. Ant. Baffo, Veneza, 1574 ❁

Museu Victoria and Albert, Londres.



✿ Tavolatura francesa de alaúde ✿ Início do século XVII.



✿ Projeto para uma sala de concertos, no século XVII. No centro a mesa de direção (4), em torno da qual se distribuem os executantes e o

órgão (8). Na parte exterior (1, 2 e 3) se distribuem as escadarias de acesso, galerias e balcões para os ouvintes.

Quanto aos instrumentos de sopro, alguns pré-históricos como a flauta e a trombeta, no geral se conservaram dentro da orquestra. Já no século XVII as famílias de flautas transversais, os fagotes, as trompas, os trompetes, os cornetins e trombone estavam em uso.

São chamados de “instrumentos polifônicos” aqueles que empregam sistematicamente sons simultâneos. Os tipos são: o órgão (vento), o cravo e o alaúde (corda dedilhada), o piano (corda percutida). São chamados de “instrumentos melódicos” os que empregam sistematicamente sons consecutivos: a flauta (vento), o violino (corda esfregada).

A floração instrumental solista principia no século XVII. É com este século que se desenvolvem a técnica e as formas principais da música instrumental.

Os instrumentos polifônicos, cujo emprego artístico proviera, como já falei, principalmente da precisão de transcrever obras corais pra um instrumento só, de maneira que essas obras pudessem ter execução individual e familiar, tiveram primeiramente u'a manifestação de conceito estritamente polifônico que se concretizou na forma da fuga. O melhor e mais fatal progresso de especificar bem na construção sonora, o individualismo, a igualdade de importância das diversas vozes da polifonia, era atribuir a todas elas, em ocasiões diferentes, a mesma melodia. Porque assim esta, indivíduo básico e principal da polifonia, estando ora numa, ora noutra voz do conjunto, atribuía a todas a mesma função de base e a mesma posição de preponderância que a melodia tinha. Si todas as vozes eram preponderantes, está claro que todas ficavam iguais em importância.

Este princípio básico da polifonia propriamente dita, não existia exatamente nas polifonias primitivas (órgano, falso-bordão, discante nota contra nota), porque nelas o canto-firme estava atribuído exclusivamente à voz tenor, e as outras vozes, paralelísticas (órgano e falso-bordão) ou

sistematicamente contrariantes (discante), mantinham pra com a voz tenor uma submissão servil.

O princípio da polifonia propriamente dita, no qual as diversas melodias concordantes, se mantinham independentes e em pé de igualdade, estava no cânone, em que a melodia principal, passando por todas as vozes, individualizava e igualava todas.

O cânone aplicado às vozes, e tendo como forma mais perfeita a missa a capela, podia se conservar modal, se servindo dos tons da igreja e do temperamento desigual antigo. Mas passando para os instrumentos polifônicos, já não podia conservar o mesmo emprego da modalidade eclesiástica, porque esses instrumentos, possuindo afinação fixa, não se prestavam pra transposições de modos. De mais a mais a harmonia, pelo próprio convite dos instrumentos polifônicos, infiltrando cada vez mais as exigências dela na polifonia, tornava necessária, mesmo imprescindível, a substituição do modo pela tonalidade na polifonia instrumental.

Para a música polifônica instrumental, o século XVII é o período de transição, confuso, em que modo e tonalidade se combatem e baralham, apesar-da predominância desta. As formas de então, o ricercar, a tocata, a fantasia, a canção, o capricho, se determinam mais pela intenção psicológica que as denomina, que pela arquitetura. Nesse período é que brilham compositores virtuosos de valor excepcional: um remanescente da escola flamenga, João Pedro Sweelinck, iniciador de organistas germânicos; Jerónimo Frescobaldi, o maior organista italiano de todos os tempos; Dietrich Buxtehude, que já traz acentos de João Sebastião Bach na obra dele. Os dois primeiros já empregam também a forma da variação.

Enfim, no século XVIII, a música polifônica pra instrumento encontra a sua forma perfeita com a fuga tonal, de João Sebastião Bach. A palavra “fuga” parece ter surgido (século XIV) com sentido metafórico pra indicar um cânone, isto é, uma composição em que o tema, iniciado sucessivamente nas diversas vozes, parece *fugir* de si mesmo. Essa etimologia é discutida atualmente e depende de revisão. A palavra se manteve em uso, designando

através dos tempos, obras em estilo canônico sem plano fixo. No século XVII, as fugas se confundem com as outras formas de polifonia instrumental até que, no fim do século, organistas e cravistas a sistematizam numa forma fixa, de que a fuga tonal é o protótipo. Já agora se trata duma composição com um tema só, curto, seguido do contratema, enunciado sucessivamente pelas diversas vozes, conforme um plano tonal em que a exposição se dá na tonalidade principal, a resposta se dá na tonalidade da dominante, e, por modulações pelos tons vizinhos, o tema, pra acabar, reafirma a concepção básica dele, aparecendo pela última vez na tonalidade principal. As exposições temáticas podem ser ligadas por divertimentos ou episódios, cujos elementos são tirados do tema e do contratema. Ao terminar da fuga aparece o estreto, instante em que se estreita o tempo de aparecimento do tema nas diversas vozes.

A fuga foi a anunciadora-mor do formalismo clássico. Afirmou definitivamente o plano modulatório cadencial da tonalidade (tônica, dominante, subdominante) e a construção bitemática (tema, contratema), que seriam as bases harmônicas e rítmico-melódica dos clássicos, e haviam de perdurar mesmo durante o Romantismo. João Sebastião Bach elevou a fuga ao mais alto grau de musicalidade (fugas pra órgão, *Arte da fuga*, *Cravo bem temperado*).

Na música dos instrumentos profanos de teclado brilharam, no século XVII, principalmente os cravistas. Foram eles que desenvolveram as formas da variação, da suíte e da tocata.

A variação fora já aplicada instrumentalmente pelos virginalistas. Agora o emprego dela vai sendo sistematizado, principalmente no tratar a canção, sobre melodias populares. O princípio da variação consiste em repetir uma melodia dada, mudando, a cada repetição, um ou mais elementos constitutivos dela, de forma que, apresentando uma fisionomia nova, ela permaneça sempre reconhecível na sua personalidade. É mesmo só no século XVIII que a variação se apresenta firmemente fixa nesse princípio de mudança de fisionomia e conservação de personalidade. No geral os músicos

dos séculos anteriores se limitavam a variar, enriquecendo com enfeites a melodia, em vez de modificar a forma dum dos elementos dela (ritmo, tonalidade, harmonização, arabesco). Naquela constituição primitiva, já no século XVII, a variação apresenta exemplos ótimos nas obras de Samuel Scheidt e Frescobaldi.

A suíte é antiquíssima e a gente encontra a base dela na música popular. É muito comum, no povo, a união de peças musicais distintas, todas de caráter coreográfico, para formar obras complexas e maiores. Os fandangos, do sul paulista, os cateretês, do centro brasileiro, os cabocolinhos nordestinos são, no Brasil, formas populares primárias da suíte. Na Europa os compositores se acostumaram desde muito cedo a unir dansas aos pares – o que também é costume popular. A pavana e a galharda eram um desses pares, e se tocavam juntas. Da mesma forma a gavota e a museta viviam geralmente ajuntadas, e logo se generalizou o costume de unir dois minuetes, o segundo com o título de Trio. No século XVI a suíte para pequenos conjuntos instrumentais principia sendo sistematizada nos países germânicos, e no século seguinte já é comum por lá. Quem parece ter aplicado pela primeira vez a suíte pra instrumento polifônico solista, foi o virtuose francês Champion de Chambonnières, fixando a base da suíte francesa (alemanda, corrente, sarabanda e giga).

Na Itália aparecia a forma da tocata, genuinamente italiana, da mesma forma que a suíte era bem alemã. Ao passo que os germânicos estavam desde já demonstrando a tendência ordenadora deles, que criaria as grandes formas de arquitetura fixa (fuga, suíte, sonata, sinfonia), os itálicos davam largas à índole sensual, fantasista e mais inventiva da raça, criando formas de arquitetura livre (recitativo, ricercar, tocata). Sem dúvida uma determinação destas não tem nada de dogmática. Os italianos inventaram também formas fixas que-nem a ária... Mas a tocata e a suíte “são noções contraditórias: uma, a italiana, improvisatória, fantasista, implica o conceito de liberdade rítmica; ao passo que a germânica é uma série de dansas com ritmos

determinados”. É ainda João Sebastião Bach quem vai dar a musicalidade suprema para a forma da suíte (suítes francesas e inglesas).

Ao lado dessas formas de música *essencialmente musical*, aquela antiga obrigação de compreender, que prendera tanto a música à palavra pra que aquela tivesse um sentido, perseverava ainda na música instrumental, por meio da Peça Característica. É principalmente em França e na Alemanha que esse gênero de música se espalha em puerilidades descritivas, mais pueris que esteticamente prejudiciais. Usam por exemplo compor 12 instrumentos pra descrever os 12 apóstolos. Jorge Filipe Telemann se torna mais um... apóstolo da música descritiva (*Tonmalerei* – Pintura sonora); e o próprio Haydn não escapará da simbologia descritiva, quando pra significar a vontade que os músicos da orquestra tinham de partir de Sisenstadt para Viena, escreveu a Sinfonia do Adeus, em que os instrumentistas iam abandonando um por um a orquestra, até que o regente, sem orquestra, ia-se embora também. Na França, os cravistas engaiolam na pauta a passarinhada. Na Itália o vício é mais discreto e jamais não se tornou epidemia. Os itálicos estavam orientando a música para a melhor significação dela, com as tocatas e sonatas.

Talvez nunca o antagonismo entre o pensamento intelectual e a música tenha se manifestado tão patente como nas peças características dos séculos XVII e XVIII. Antes dessa fase, a música descritiva ou, por ser vocal, estava explicada imediatamente pela palavra, como em Jannequin e Monteverdi, ou se limitava no geral a incursões tímidas na bulha da tempestade e nos pios e berros de aves e animais. Com o Romantismo, que virá em seguida, a explicação anteposta francamente às obras musicais, servirá pra explicá-las e pra sugerir o ouvinte. Agora não. Tudo tendia para a música pura.²¹ As formas se fixaram. O instrumento, exclusivamente sonoro, se desenvolvia vastamente. A orquestra solista aparecia. O próprio melodrama ia ter, sob a orientação de Nápoles, uma significação exclusivamente musical. No meio desse espírito tão esteticamente exato, os compositores de peças características forcejam por estragar a música pura, infiltrando intenções

literárias nela. Mas não conseguem não. Eles mesmos estão imbuídos de música pura, são mais musicais do que imaginam. E por mais que se esforçassem por nos dar imagens sonoras do passarinho cuco, do moinho de vento, paisagem e retratos psicológicos, nenhuma literatice foi capaz de estragar o caráter estritamente musical das obras deles. Entre a “Galinha” de Rameau e a de Ottorino Respighi, vai o abismo de diferenças que está entre os sons da escala e as palavras do dicionário.

É em vão que artistas geniais como Francisco Couperin “Le Grand”, na França, João Kuhnau, na Alemanha, Vivaldi, na Itália, dignificaram a peça característica. E o próprio João Sebastião Bach compôs o “Capricho sobre a ausência do mano querido”... O que valoriza os artistas, por mais errados que andem, é a fatalidade do gênio. O que admira e comove toda a gente na obra desses grandes citados, e de outros gênios compositores de peças características (Schumann, Mussorgski, Debussy, Villa-Lobos) não é o caráter descritivo, imitativo, literário ou pictórico, das obras deles, em vez é a musicalidade formidável de que estão impregnadas. Os gênios são homens que-nem nós mesmos. A... diferença é que vão sempre além daquilo que pretendem fazer. Cumprem um destino de homem, ao passo que nós cumprimos o destino da humanidade. Aliás essa é mesmo a parte *irritante* que os gênios têm...

Kuhnau chamou de sonatas as peças descritivas que compôs... A palavra “sonata”, que vai ser dada à mais perfeita de todas as formas instrumentais do Classicismo, foi inventada na Península Itálica. Vinha do verbo tocar (*Sonare*) e designava uma peça instrumental (...século XVII) tipo canção, pra conjunto (“Sonata Pian e Forte” de João Gabrieli), ou pra solo instrumental. Mas sem forma obrigada. Não a caracterizava, no espírito dos setecentistas itálicos, nem mesmo a seriação de andamentos diferentes, pois um dos maiores gênios do século, o cravista napolitano Domingos Scarlatti chamará de sonatas as obras dele, no geral peças curtas, numa parte só e andamento rápido, exigindo grande virtuosidade. As sonatas de Domingos Scarlatti são chuvaradas onde a graça, o espírito, a pererequice, a alegria napolitanas, se

fixaram imortalmente. No século XVII, distinguiram a sonata de igreja, polifônica, da sonata de câmara, que era uma verdadeira suíte. O que desde logo diferenciou a série de peças coreográficas da sonata de câmara, das dansas da suíte, é que naquela, em vez das partes trazerem com título os nomes das dansas, que-nem na suíte, traziam só a indicação dos andamentos (alegro, adágio, allegro). E também continha menor número de partes, quatro ou três no geral.

Foi especialmente em sonatas que, sob a orientação bolonhesa, desenvolveu-se a literatura de violino. Os dois Vitalis, Bassani, Veracini, Torelli, preparam a figura genial de Arcanjo Corelli, melodista prodigioso, criador duma verdadeira forma fixa de sonata, a qual teria que ceder diante da solução alemã. Esses compositores não empregam apenas o solo de violino com acompanhamento de baixo-contínuo. É comum neles o emprego de dois violinos e acompanhamento de cravo, ao qual às vezes ainda ajuntam outra voz de arco, a viola. Se pode ver nesse conjunto a gênese dos trios de corda e piano. Na segunda metade do século XVII, inda aparece o Concerto Grande (*Concerto Grosso*), fórmula primitiva do concerto, coordenada por Corelli, muito usada por Haendel, e consistindo primitivamente num número discricionário de instrumentos de arco, solistas, concertantes, acompanhados de instrumentos de sopro. Depois dessa fórmula, é que Antônio Vivaldi concebe os seus concertos, em que já existe a sistematização dum solista único, enquanto os demais instrumentos de arco e sopro funcionam como orquestra concertante.

Si é certo que, desde pelo menos o século XIV, os instrumentos já eram empregados para acompanhar, nas obras de polifonia vocal, é só dos meados do século XV que se tem notícia histórica de pequenos agrupamentos exclusivamente instrumentais aparecendo por toda a parte, destinados à execução de suítes.

Esses agrupamentos eram muito variados e dependiam das exigências locais: os artistas compunham conforme os instrumentistas que tinham à mão. Esse costume perdurou durante todo o século XVI e mesmo inda no

seguinte. As obras pra conjunto não possuíam ainda um conceito *orquestral* verdadeiro. Não só às mais das vezes nem se determinava a parte de cada instrumento, como essas peças eram vazadas numa escritura ou de melodia acompanhada principalmente de acordes, ou de polifonia imitando diretamente os processos do coro vocal. As peças em que o emprego da melodia acompanhada era baseado numa escritura acordal, tomando o nome antigo das consonâncias pitagóricas, eram chamadas de “Sinfonias”, palavra que mais tarde vai designar a realização orquestral da forma de sonata.

A orquestra, no sentido estético da palavra, só principia se firmando no século XVII. É então que, como já vimos, Monteverdi distingue a função individualista dos instrumentos do conjunto concertante. A família dos “violinos” vai gradativamente substituindo as violas, adquirindo aquela preponderância que terá na orquestra clássica. Formam orquestras exclusivamente de cordas, base do quarteto clássico, que-nem os franceses “24 violinos do rei”, de que Lully foi chefe um tempo. A preocupação da sonoridade do conjunto já substituiu as ideias primárias de reforçamento, originalidade e brilhação. O inglês Tomaz Mace, por exemplo, no último quarto do século, recomenda certas combinações, pra que os violinos não sobrepujem o conjunto.

No início do século XVIII, praticamente o sinfonismo é concebido. Já se está de posse duma orquestra verdadeira, isto é, um conjunto instrumental em que os solistas concertantes foram substituídos por grupos de instrumentos concertantes. Si o conjunto não é muito variado na sonoridade, nem muito numeroso, e ainda bastante desequilibrado pelo excesso e timbração dos instrumentos de sopro, nenhum acrescentamento posterior lhe modificará o conceito instrumental de orquestra, já definitivo nas obras de um Vivaldi ou de João Batista Sammartini, cuja influência foi continental, e ainda dos austríacos, franceses e alemães. Quanto aos processos básicos de tratar sinfonicamente a orquestra, a tematização curta, o seccionamento dos elementos melódicos pelos naipes orquestrais, bem como a constituição da forma da sinfonia, grande número de historiadores

concorda hoje em atribuir a fixação de tudo isso à chamada Escola de Mannheim.

Um despropósito de discussões, no geral pedantes e duma patriotice ridícula, só tem contribuído pra encher de mais escuriza a verdade histórica sobre as origens da forma de sonata e a aplicação dela aos conjuntos de câmara (trio, quarteto, etc.) e orquestral (concerto, sinfonia). O que parece mais acertado é reconhecer que a música pra instrumentos melódicos solistas, a constituição do quarteto de arco, o conceito de sinfonismo, isto é, a união desses instrumentos melódicos em conjunto com função já puramente orquestral, se desenvolveram na Itália. Ao passo que os processos formais de escrever música orquestral, e a forma de sonata se desenvolveram na Alemanha sob o influxo da escola de Mannheim. Guido Pannain diz bem: “Por que a gente estar penando pra descobrir aqui na Itália as bases estilísticas da forma sinfônica de Beethoven? É uma pesquisa apaixonada que não honra à cultura italiana. Sinfonia não é planta que semeada na cabeça de Sammartini foi ramificar no coração de Beethoven. As formas sinfônicas do século XVIII itálico têm valor próprio. Mas o sinfonismo Haydn-Beethoven é outra coisa porém. Deriva da consciência nacional germânica e duma base cultural então desconhecida na Itália”.

As livres cameratas itálicas tinham nos países germânicos uma transposição mais militarizada como organização. Uma delas era em Mannheim a orquestra do príncipe Carlos Teodoro, apaixonado de música instrumental. Surgiu daí uma floração de música sinfônica, cuja importância histórica é enorme. É pelos méritos dos sinfonistas de Mannheim, especialmente o admirável João António Stamitz e Francisco Xavier Richter, que se generalizaram os processos técnicos e estéticos da música sinfônica, e a adoção definitiva da forma clássica da sonata.

Estamos no segundo quarto do século XVIII. A Itália, a Áustria e a França rivalizam no esplendor de elites refinadíssimas, gente galante, nobre, chique. É o período do sangue-azul. Jamais a “vida” não se circunscrevera tanto às manifestações da nobreza, e os países mais psicologicamente

burgueses perdiam terreno, as Flandres, a Alemanha. Da mesma forma com que Beethoven no fim do século deixará Bohn por Viena, Haendel abandona agora a Alemanha pela Inglaterra, e vai dar lá as frutas maduras do gênio dele, os concertos grandes, as óperas, os oratórios.

Nascido no mesmo ano, contemporâneo de João Sebastião Bach, Haendel não pudera achar na Alemanha o sentido da sua personalidade. Era diferentíssimo de Bach. Vibrante, brilhante, mais teatral que dramático, sensualíssimo, grandioso, chegando aos luxos da grandiosidade, descambando não raro para a grandiloquência. É o mais típico representante do Barroco em música. No “Messias” atingiu a grandeza suprema das obras sem data e sem comparação.

Na Itália, na Áustria e na França, a música artística é protegida e vive nos palácios e cortes reais. E também adquirira sangue-azul... O progresso instrumental fora decisivo para a música. Lhe refinara tanto o conceito estético que, mesmo quando jungida às palavras, ela se preocupa com a sua expressão própria, isto é, exclusivamente sonora, sem pretender sublinhar ou acentuar a expressão do texto a que está ligada. As formas novas dessa música exclusivamente musical já foram determinadas. Só esperam que alguém as genialize. Os genializadores delas já estão vivos e produzindo mesmo. Música pura, música livre, música musical. É a fase do Classicismo que se abriu.

20. Em frequentes concursos contemporâneos, feitos com a máxima garantia de honestidade, entre violinos antigos e modernos, estes conseguem vencer...

21. Também é costume chamarem de Música Pura as obras exclusivamente instrumentais (R. Rolland). É uma designação técnica franca e bem visível, porém um bocado pueril. Nesta *Pequena história*, considero Música Pura a música, que não se baseando diretamente em elementos descritivos, quer objetivos, quer psicológicos, tira dos elementos exclusivamente dinamogênicos, (ritmo, melodia, harmonia) as suas

razões de ser arte e ser bela. É um conceito vago, não tem dúvidas, se prestando a contradições e hesitações, porém é um valor crítico perfeitamente perceptível aos que possuem musicalidade mais íntima. Entre uma página que tecnicamente seria chamada de música pura, que-nem o “Carnaval” de Schumann, e uma Arieta de Pergolesi, aquela exclusivamente instrumental, esta dotada de palavras, a diferença é um mundo: o “Carnaval” todo intelectualizado, cortado de mutações intencionais que despertam a reflexão, evocam história, vida, costumes; abalado por efeitos profundos que se ligam diretamente às comoções que a vida fornece; ao passo que a Arieta é uma flor livre, despertando na gente apenas efeitos musicais, vaga, desintelectual, comovente por ser Arte, por afetar exclusivamente o campo da Beleza “musical” e jamais por afetar um elemento “literário”, “pictórico”, do Bem ou da Verdade. É pelo menos inútil chamar de “música pura” à “música instrumental”, pois que já possuímos estas duas palavras inda mais imediatas e caracterizadoras. Mas dar para Música Pura um conceito estético, que-nem está feito neste livro, é imprescindível, pra chegar a uma compreensão mais total dos elementos históricos e estéticos da arte da música.

❁ CAPÍTULO IX ❁

CLASSICISMO

Todo seccionamento histórico da criação humana é mais ou menos arbitrário. As fases espirituais da humanidade se entrelaçam, e os títulos (Romantismo, Polifonismo, etc.) com que as designamos, nada têm de absoluto. São títulos genéricos, sem significação exclusiva e dogmática. O que é mais genericamente “clássico” como função histórica, aparece em outras épocas também; e numa exposição pormenorizada do período clássico é possível verificar nele muitos laivos românticos. Mozart foi criticado, no tempo dele, como sendo expressivo por demais, prejudicando pela comoção a pureza da linha melódica! Lorenz, no livrinho interessante que escreveu sobre o valor das gerações na História, levado pela mania evolucionista, pôde encontrar no *Hochetus*, forma medieval da polifonia coral, o princípio do seccionamento temático, que seria um dos elementos básicos da música instrumental do século XVIII...

Por tudo isso careço explicar um bocado o espírito musical a que qualificamos de “clássico”.

No princípio da vida intelectual do homem, quando os sons produzidos pelo órgão vocal principiaram se distinguindo em sons orais e sons musicais, aqueles mais variados na silabação, estes mais impressionantes na beleza: os sons orais se especificaram em valores intelectuais; os sons musicais se especificaram em valores corporais. Os sons orais criaram as palavras convencionais das linguagens, que a inteligência compreendia imediatamente. Os sons musicais criaram as melodias rítmicas que o corpo

compreendia imediatamente. As palavras eram diretamente psicológicas. As melodias, os ritmos eram diretamente dinamogênicos, fisiológicos. A precisão de vencer no desconforto da natureza viva e na luta da espécie, obrigava o homem a carecer mais da inteligência então. Porque a inteligência compreendia e explicava as coisas. Por meio dela é que o homem se comunicava, se defendia. A palavra era a base da defesa e do progresso do homem primitivo. Tudo o que não estava intelectualizado por intermédio da palavra, deixava de funcionar diretamente e perceptivelmente na vida dele. A música era uma gostosura que ele sentia. Porém música exclusivamente sonora ele não compreendia porque ela não era intelectual, era só dinamogênica: ativava, regenerava, fortificava, repousava o corpo dele. O homem sentia isso, mas não era capaz de *explicar* essa gostosura que a música lhe dava.

Largar dela não podia, porque a música lhe facilitava a existência e o encantava. Porém como ele não a compreendia, ela deixava de funcionar logicamente na vida dele. Por isso, o homem instintivamente a jungiu à palavra. Música com palavra, isso ele compreendia porque esta dava uma inteligibilidade para aquela. E assim foi até durante as grandes civilizações da Antiguidade, e a fase monódica do Cristianismo. E assim é, ainda agora, entre as tribos selvagens e as camadas populares dos povos civilizados. Porém com isso a música, na verdade, perdera imediatamente o melhor da essência dela: ser justamente de todas as artes, a única que não se servia de elementos imediatamente intelectuais. Ora, se a arte se caracteriza, entre as manifestações humanas, justamente por ser uma libertação da vida prática, isto é, por ser imediatamente desnecessária: justamente a música é que podia chegar à expressão mais genuína, mais integral, mais pura do conceito de arte, pois que nem compreensível intelectualmente ela era. Arte pura, por excelência. Produzia comoções agradáveis, dinamizava o corpo, elevava e desprendia o espírito, não dando nenhuma função ao ser, mais que a da percepção imediata e isolada do Belo artístico.

Com o movimento seiscentista, principalmente o progresso da composição instrumental, a música principiou se libertando das funções interessadas populares e eruditas, a que estivera ligada sempre. No povo ela sempre funcionará interessadamente: é cantiga de religião, é cantiga de trabalho, é derivativo de sexualidade, é dança pra se dançar... Nas elites estava sempre ligada a uma função de condimento ritual de festa, principalmente das festas cultuais das religiões e dos governos. Ou então se limitava a transpor eruditamente as mesmas funções que exercia nas classes populares. Agora ela se liberta disso: e na música instrumental artística, é dança que ninguém dança, canção que ninguém canta, não tem palavras de amor ou de esporte: é *música só para a gente escutar*. Essa liberdade da música instrumental vai mesmo se refletir na música cantada, e esta, com escola napolitana especialmente, e genialmente ainda na floração clássica vienense, limitará o mais possível o seu poder descritivo, que lhe dá a aparência de comentar psicológica e objetivamente a significação dum texto, pra conservar os seus caracteres e forças exclusivamente sonoras. Galuppi (Veneza) definia a música como “beleza, clareza e modulação boa”; e Mozart falou que ela devia de exprimir o sentido dos textos, porém, jamais tanto, a ponto de sacrificar a beleza pela comoção.

Ora, diante dos caracteres essenciais de Arte Pura e de Música expostos aqui, o título de Classicismo, eu o emprego pra significar a fase em que a música, já liberta da pesquisa de formas novas, de técnica, de estética, podendo pois se manifestar livremente, teve o seu conceito identificado com o de Arte Pura. Esse período não dura um século. E está cortado de manifestações que o contradizem. O homem é por demais da terra pra que possa se conservar num céu tamanho que-nem o da Arte Pura. Por mais clássicos que sejam, na expressão formal, um Gluck, um Durante, mesmo Rameau e principalmente Beethoven, a obra deles contradiz por muitas partes o conceito de Classicismo que dei. É sempre assim. Também no Romantismo colocam e não sem justiça a Chopin, um dos mais

essencialmente musicais dos músicos. Não é à toa que Chopin adorava Mozart...

Assim pois, o século XVIII é o período clássico da música. O que caracteriza o classicismo dele é ter atingido, como nenhum outro período antes dele, a Música Pura, isto é: a música que não tem outra significação mais do que ser música; que comove em alegria ou tristeza pela boniteza das formas, pela boniteza dos elementos sonoros, pela força dinamogênica, pela perfeição da técnica e equilíbrio do todo. Nos resta uma verificação importante a fazer. O período clássico é o período mais fecundo em compositores admiráveis. Mesmo quando a gente se limita a estudar os compositores menores, espanta a riqueza excepcional de qualidades musicais desses autores. O século XVIII é um tempo em que todo músico escrevia bem! Porém não é que tivesse mais músicos bons nessa época que entre os polifonistas do quinhentismo ou os monistas do século XIX romântico. O que faz essa gente do século XVIII parecer mais numerosa e excepcional, é ter o classicismo equilibrado enfim o conceito estético da música com a realidade dos elementos sonoros e o efeito deles no organismo humano. Não são os homens do século mais geniais que os dos outros séculos. A música é que se tornara mais perfeita e obrigava os compositores a uma maior perfeição. Ao passo que os preconceitos e falsificações estéticas da música romântica diminuem o valor, irregularizam muito a produção musical do século XIX; e os compositores menores do Romantismo nos parecem, quando não insuportáveis, no geral destituídos de interesse.

É curioso notar que o drama musical, o melodrama, já então chamado de ópera por abreviação do subtítulo italiano *opera in musica*, *opera scenica*: o drama musical atingiu a melhor expressão de música pura por meio da ópera-cômica (*Opera Buffa*). Isso era natural. Por mais que a gente não queira, a tristura, a coisa que acaba mal, o reconto do sofrimento, levam o homem para os elementos interessados da vida. Esta vida é um sofrimento mesmo... Os que se preocupam em realizar a dor dos sofrimentos humanos por meio do teatro musical, se tornam de uma comoção que fatalmente

entenece, além da comoção exclusivamente artística. Arte pura é exclusivamente êxtase desinteressado, e por isso, é na descrição do prazer que ela se purifica mais. Além disso, a própria contradição bastante ridícula de viver o drama da vida em teatro, contradição acentuada pela música, foi encontrar na ópera-cômica uma solução de formulário e de forma dramática. Dizer “Eu te amo!”, “Adeus!”, “Como vai?”, etc., em música, é sempre pelos menos... insatisfatório. Mas não o é na ópera-cômica, porque esse ridículo é mais um elemento de comicidade, mais um elemento de prazer. O que é contradição no drama musical, vira valor estético na comédia musical. Quanto mais prazer desinteressado, mais artístico é. A ópera-cômica é a única solução esteticamente perfeita da arte dramático-musical. E quanto mais cômica, mais artística. E tanto a tendência para musicalizar a música era forte na primeira metade do século XVIII, que a comicidade sonora se transporta do teatro para o sinfonismo, penetra o campo da própria música orquestral, coisa de que se queixará em carta, Filipe Emanuel Bach, filho de João Sebastião.

Já na segunda metade do século XVII, a ópera-cômica viera se desenvolvendo no sul da Península Itálica. Em Roma, o salão dos Barberini foi o foco dessa renovação, que abandonava os temas tristes pelos alegres, os assuntos gregos pelos da vida contemporânea. Parece que a primeira ópera-cômica foi a “Quem sofre, espere!” (1639), do texto do cardeal Rospigliosi, música de Vergílio Mazzocchi e Domingos Marazzoli, representada no palácio Barberini. Em Roma é que a ópera-bufa se sustentou mais, assim mesmo sem grande constância, até que os napolitanos se apossaram dela, com Francisco Provenzale à frente.

Aluno de Provenzale, Alexandre Scarlatti é o animador da orientação napolitana. E é um dos espíritos mais elevados da música italiana. Polifonista consumado, melodista genial, colorido, expressivo. Tem isso de Beethoven que, feito este, é uma figura de transição, não só de dois séculos como de duas fases musicais. Mas ao passo que Beethoven trazia à formalística do Classicismo um espírito apontando para o futuro e já

perfeitamente romântico, Alexandre Scarlatti pelo espírito principalmente é que ainda revela a estética do século XVII, ao passo que na técnica musical é já um fixador de formas, possuindo do Classicismo o senso arquitetural da forma, e o jeito de refinamento e graça das elites cortesãs. Porém mesmo nas árias mais bonitas dele, Alexandre Scarlatti ainda revela aquela preocupação seiscentista de sublinhar com as inflexões musicais, o sentido psicológico do texto. São os continuadores da lição dele que pouco a pouco abandonaram essa preocupação, pra bem e mal da música.

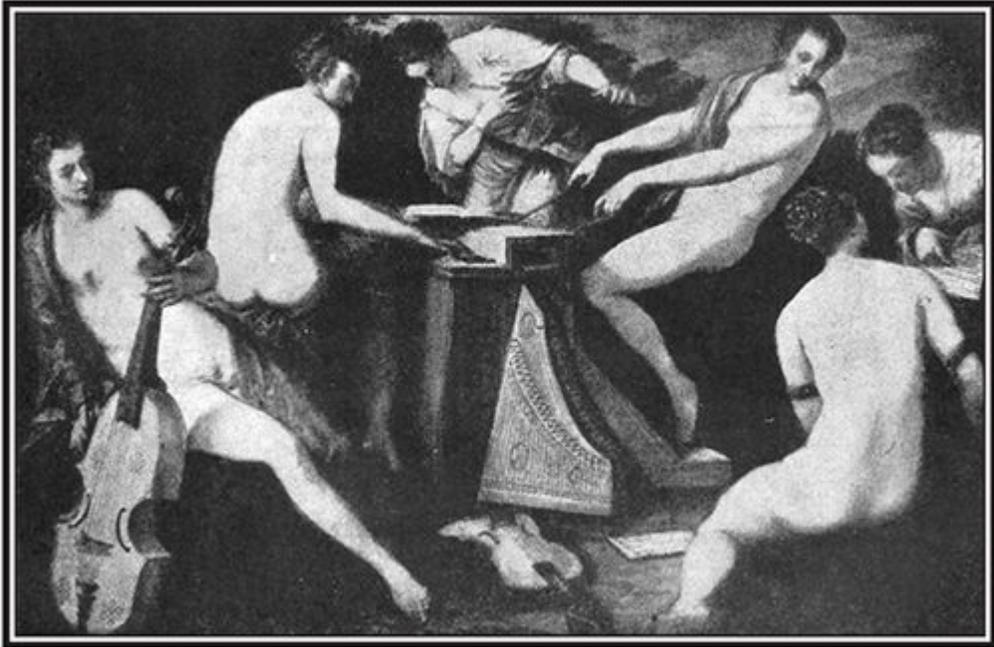
Ao mesmo tempo que elevavam a manifestação melodramática à eminência de musicalidade que seria a grandeza da ópera-bufa napolitana, e uma das grandezas desse que foi o mais musical de todos os músicos, Mozart: iam pouco a pouco deformar o teatro lírico, tirando dele o elemento de representação, fazendo óperas-concertos, séries ininterruptas e lânguidas de árias sobre árias, solos sobre solos, restringindo os elementos de manifestação teatral da própria música.



✿ *Viola* ✿ Gravura em cobre de Sparigioni-Sintes, inserta no
“Gabinetto Armonico” do padre Bonanni, 1723 ✿ Col. M. de A.



❁ *O violino* ❁ Gravura em cobre de Sparigioni-Sintes, inserta no
“Gabinetto Armonico” do padre Bonanni ❁ Col. M. de A.



❁ *Tintoretto* ❁ Concerto (música instrumental do século XVI) ❁

Pinacoteca de Dresden.



❁ *O concerto dos macacos* (século XVIII) ❁ Gravura de Pool.

Contribuiu muito para isso o desenvolvimento da virtuosidade instrumental e vocal. A Itália forma, ao lado da Rússia, da Espanha e dos judeus, na virtuosidade musical, nessa virtuosidade que faz do virtuose uma vida que pertence ao mundo dos aplaudidores dos concertos e não mais um elemento de função social. Naqueles tempos, então, a Península Itálica estava sozinha, e por dois séculos vai ser a fornecedora do mercado musical do universo. Cantores, principalmente cantores; grandes virtuosos de cravo entre os quais aparece Domingos Scarlatti tão genial como o pai Alexandre, e a série admirável de virtuosos de arco, os Veracini, os Geminiani, os Nardini, os Boccherini, a todos dominando pela genialidade e fama, José Tartini, além do mais, teórico bom, fundador da escola moderna de violino, descobridor dos sons diferenciais. No *belcanto* então, já orientado por grandes professores-cantores, como Pistocchi, Ferri, Gizzi, é a fase das

Faustina Bordoni, das Francisca Cuzzoni, e dos sopranistas numerosíssimos, os Farinelli, os Porporino, os Caffarelli, os Bernacchi, os Senesino, cuja boniteza de voz e habilidade técnica diz-que era fenomenal. Esses cantores, muitos vinham dos conservatórios, primitivamente orfanatos, que, da mesma forma que as capelas germânicas, ensinavam música às crianças e as desenvolviam no canto. No século XVIII, a função desses estabelecimentos é importantíssima, especialmente na península, pois a influência da virtuosidade vocal foi tamanha sobre a ópera, e mesmo sobre os compositores, que causou desastres vastos e reações famosas.²²

O poeta Metastásio pretende trazer a ópera para vias melhores, ligado ao fecundíssimo João Alfredo Hasse, alemão italianizado, de valor. As teorias estéticas sobre o drama musical preocupam muitos espíritos, e afinal Gluck, influenciado pelo poeta Ranieri di Casalbigi, dá para a ópera séria do século XVIII a melhor expressão dela, uma das mais permanentes, inda capaz de se sustentar no teatro mesmo em nossos dias. O que tem de essencial no gênio de Gluck é a força profunda, impressionante, incomparavelmente sugestionadora de dramaticidade. Jamais a música não atingiu grau mais poderoso de realismo dramático que em algumas passagens de Gluck.

O campo que Gluck escolheu para lutar pela reforma do estilo dramático foi Paris, terreno das mais importantes brigas musicais, e que ainda estava ecoando na chamada “luta dos bufões”. Scarlatti criara um grupo numeroso de alunos diretos e indiretos em Nápoles. Compositores de obras religiosas, de música instrumental, de oratórios, a manifestação mais perfeita desses napolitanos foi mesmo a ópera e especialmente a ópera-bufa. Esta vinha impregnada dum vívido influxo popular, transbordava de luminosidade melódica, espontânea, faceiramente bonita. Toda cheia de espírito, movimentos rápidos, riqueza rítmica, formas nítidas. Fácil, facilíma até, porém, com essa facilidade que só o gênio pode inventar sem que despenque no banal e no chocho. Essa música feiticeira, que levavam de Nápoles para brilhar em todo o continente, os Jomelli, os Vinci, os Porpora, os Piccini, causara impressão fortíssima em Paris.

Dominava então o teatro musical parisiense João Filipe Rameau, que genializara a solução melodramática francesa criada por Lully. Rameau era um dos mais completos espíritos musicais do século. Compositor de óperas, com um senso excelente da dramaticidade à francesa, equilibrado, sem violência por demais; uma graça inventiva prodigiosa nas peças de caráter mais livre, especialmente nos bailados; preocupação feliz de forma. Foi ainda um organizador genialíssimo dos fatos musicais. Com distância de sete séculos, ele repete o fenômeno realista de Guido d'Arezzo. No famoso "Tratado de harmonia" concatenou de maneira esplêndida, clara, genial, a manifestação harmônica numa fase inteira. É considerado o fundador da teoria harmônica perdurada até nosso tempo.

Rameau representara já o elemento nacional francês, quando as companhias itálicas levaram pela primeira vez a Paris a primavera da ópera-bufa. Foi um chinfrim penoso. Com a defesa principalmente do filósofo e músico João Jacques Rousseau, o fermento da comicidade melodramática que já existia nos teatros de feira franceses (...século XVIII), e na Inglaterra (a "Beggar's Opera", a Ópera dos Mendigos, 1728), se limitando a parodiar óperas-sérias e a empregar a música folclórica, produz em Paris uma verdadeira escola de ópera-cômica. André Grétry deu a elevação mais pura dela, popularesco, acurado na declamação de caráter gostosamente melódico, jamais não abandonando aquela tendência expressiva da musicalidade francesa.

Esse ambiente de Paris, brigão mas conservando sempre um conceito mais exato do melodrama,²³ menos viciado pela moda, renegando os sopranistas, é que Gluck escolheu para levar a cabo a reforma que pretendia. Conseguiu muita coisa, aplausos, firmar uma tradição que levará Paris ao movimento da Ópera Histórica. Mas conseguiu também abrir uma briga nova e mais esquentada que a do tempo de Rameau. O principal antagonista de Gluck foi Piccini, então, famoso na Europa toda. Antagonismo, valha a verdade, criado pelo público e pelos partidários da ópera napolitana ou da ópera gluckista. Gluck e Piccini continuaram se estimando por cima da

barafunda e indiferentes a ela. Mas a-pesar-de todo o talento gracioso e a sentimentalidade impregnante de Piccini, a diferença era prodigiosa...

Nos países germânicos, a-pesar-de festejadíssima por toda a parte, a ópera era dominada ainda pelos itálicos. Os operistas germânicos estavam todos conscientemente italianizados. As experiências da escola de Mannheim tinham orientado a invenção germânica mais especialmente para a música instrumental, e a própria invenção da ópera-cômica de caráter germânico (*Singspiel*) por Hiller, não criara uma tendência de importância histórica europeia apreciável. Era mesmo a música instrumental que estava apaixonando a invenção germânica e a fecundando. Determinados os princípios básicos da forma de sonata, esta esperava que alguém a generalizasse e genializasse. Se encarregaram disso especialmente Filipe Emanuel Bach, espírito gentil, precursor magnífico, possuindo excepcional invenção rítmica; e o gênio de José Haydn.

Estamos agora na mais pura elevação de arte clássica instrumental. Sem dúvida que Haydn também, principalmente nos oratórios, nos consegue comover sentimentalmente, mas isso não nasce de que a música deles se baseie em valores intencionalmente psicológicos, senão porque a beleza musical comove mesmo e assume, pelo seu dinamismo essencial, as diversas ordens gerais da comoção: alegria, tristeza, calma, graça, paz. Haydn não tem nada de profundo. Como também, nas obras mais representativas, não tem nada de superficial. É uma das expressões mais étnicas da música germânica. Se coloca, sob esse ponto de vista, ao lado de João Sebastião Bach, de Schubert e de Wagner. Porém é o lado da graça, da ingenuidade fresca e meia bobinha, a epiderme rubicunda e polida de alemão, que ele significa mais. É como que um riso ainda sem experiência da vida – essa parte da psicologia germânica tão surpreendente dentro da rigidez de caráter desses filhos de huno. Isso Haydn representa como ninguém. A vida dele foi a dum bocó. Porém na música essa “bobice” ingênita não deu nenhuma expressão de ridículo ou de puerilidade. Deu mais foi uma invenção melódica por temas curtos, uma riqueza rítmica bem rara na música europeia, uma

vivacidade graciosa, bem distinta da italiana, mais infantil, mais ingenuamente engraçada, desprovida de qualquer sensualidade. E assombra essas qualidades livres, espontâneas, duma franqueza incomparável estarem engaioladas dentro da forma inflexível da sonata. Inflexível não tem dúvida, sempre a mesma, não permitindo escapatórias, porém a que Haydn deu uma articulação maravilhosa que só Mozart superou.

Contemporâneo de Haydn, os dois se influenciando mutuamente um bocado, João Crisóstomo Wolfgang Amadeu Mozart, na minha opinião o protótipo da musicalidade humana, é certamente a expressão mais característica do Classicismo. Mozart é “música antes de mais nada”, e só música. Não possui a religiosidade nem a ciência polifônica de João Sebastião Bach. Não possui a profundidade de Gluck nem de Beethoven... Em vão a gente despojará Mozart de muitos valores e reconhecerá maneirismo ou pressa em muitas das obras dele; Mozart persevera música só, e de posse de tudo quanto é exclusivamente música. Chamaram-no muitas vezes de “divino”; outros se preocuparam em mostrar o caráter universal e total da musicalidade mozartiana. Ultimamente os historiógrafos de certo que acharam nessas tradições da crítica um lugar-comum pois não as repetem mais. Não tem dúvida que a confusão do “divino” com Mozart não tem valor crítico nenhum. E nem ele foi total. Porém Mozart permanece a encarnação da música. A universalidade dele é verdadeira. Mas não é verdadeira porque ele tenha se apropriado de todos os caracteres étnicos germânicos, italianos e franceses. Não é nisso que Mozart é universal, porque antes de mais nada o que ele é, mas é austríaco bem. A música dele é austríaca, refletindo um gosto pela vida gozada, uma espontânea e epicurística substituição do sofrimento pela melancolia, possuindo tal maleabilidade de manifestação que é quase inconstância até. Ele aflora até o *perigo de ser vienense* e cair na valsa, idealizando esse sintoma. É austríaco mesmo e principalmente vienense. Germânico na tendência de certos *Singspiele*, influenciado pelos napolitanos nas óperas-cômicas, a universalidade de Mozart é mais uma circunstância específica do gênio exclusivamente musical dele. Deixou

obras-primas em quase todos os gêneros musicais: uma série maravilhosa de sinfonias, suítes, concertos pra piano, quartetos, quintetos, trios, o *Requiem*, sonatas pra piano, pra violino, pra órgão. E no meio dessas obras-primas, ainda óperas que são monumentos incomparáveis. O esforço pra conciliar o teatro musical com a música pura que caracteriza a escola napolitana encontra nas óperas de Mozart a realização mais perfeita. Já falaram com razão: Mozart é o maior dos napolitanos.

Estas foram as manifestações históricas mais importantes da música setecentista. Tendo realizado particularmente música pura, o século XVIII nos aparece como o mais refinado dos períodos musicais. E de-fato o que caracteriza mais totalmente a música clássica é o espírito de elite, de nobreza tanto íntima como exterior que ela possui. É a música nobre por excelência. Pouco importa descenda em parte de manifestações populares. Também as famílias de sangue-azul se envaidecem de antepassados salteadores... Da mesma forma com que uma família destas pela cultura, pela seleção, pela riqueza, pela educação, pelo protocolo, se afasta do povo: a música setecentista não tem caráter popular. A ópera-cômica nasce de manifestações populares, do teatro de feira, da cantiga alemã, dos intermédios populares napolitanos cantados em dialeto, com as personagens abandonando coturno, toga, saias armadas, pra vestir roupa contemporânea em assuntos sem Grécia, “A criada patroa” (Pergolesi), “O adivinho da vila” (Rousseau), “O barbeiro de Sevilha” (Paisiello). Porém, originariamente popularesca, ela deforma com sutileza a função popular que a fizera nascer. E os temas e personagens popularescos que são quase de praxe nela, não existem pra cantar o povo, louvar a vida do povo e muito menos pra educar o povo: são mas é mais elementos de comicidade. A ópera-cômica, nascida do povo, é mais uma arma que a nobreza vira contra o povo para ridicularizá-lo. Aliás tudo o que tiram então do povo é assim deformado para se tornar nobre. A siciliana, de que Haendel abusou, dança popular, se transformou em ária dotada de valores até expressivos. Hiller nos seus *Singspiele*, distinguirá muito bem o caráter de nobreza das formas clássicas, fazendo as

personagens “de posição” cantarem árias, ao passo que as personagens populares cantam *Lieder* simples.

Está claro que estas observações não têm nada de absoluto, porém são típicas, e ajudam muito a compreender o espírito musical do século XVIII. Ele atingiu a música pura, conceito que psicologicamente e socialmente não pode ser da alma popular. É um conceito refinado, de poucos, de gente selecionada, de gente titulada.

É verdade que, no século XVIII, a exemplo das tentativas inglesas do fim do século anterior, se iniciam por toda a parte os conceitos pagos, com os “Concertos espirituais” de Phillidor, e o “Concerto dos amadores” de Gossec em Paris; os concertos públicos, com orquestras de mulheres, em Veneza; os concertos de Hiller em Leipzig; os festivais das academias de canto oral (*singakademie*). Porém jamais a música artística não esteve tão afastada do povo como agora. Dantes, mesmo refugando as normas, formas e espírito do povo, ela se dirigia para o povo. Agora, muitas vezes ela se retempera na fonte popular, mas para se enriquecer do brilho, da curiosidade. E até de exotismo, nos bailados sobre temas ameríndios, asiáticos e africanos...

Em Veneza, quando os camarotes dos teatros estão vazios, permitem que os gondoleiros se abanquem neles. Mas a música dirige-se intencionalmente às elites dominantes; e para obter vozes gostosas, os conservatórios não hesitam em operar os órfãos do povo, como se fossem animais de engorda.

Outro caráter de nobreza do clássico é a expressão nova que vai tomando o individualismo. Dantes, mesmo no caso de figuras tão individualizadas que-nem Orlando de Lassus, Monteverdi ou Vitória, são muito mais as escolas que os indivíduos que apresentam caracteres específicos. E mesmo quando um compositor, e é o caso dos citados, se distingue um bocado da orientação que o cerca, a individualização dele, se manifesta como abertura de orientação nova, ou ainda funciona socialmente como expressão histórica, como intenção de exprimir ou orientar ou enaltecer uma coletividade. Agora não: além dos caracteres comuns que unem os Clássicos ou os Românticos em manifestações coletivas, a pesquisa individual principia dominando.

Cada um procura ter uma solução pessoal. Basta ver a distância que separa um Mozart dum Haydn, e estes de Gluck; Rameau, de Grétry; Domingos Scarlatti, de Zipoli ou Marcelo, pra verificar que um valor novo de individualismo penetrara na vida musical. Eaglefield Hull salienta objetivamente esse individualismo com o fenômeno, então original, de Mozart não poder mais se sujeitar à prisão de mestre de capela de príncipes despóticos. Mandou à fava o arcebispo de Salzburgo... Viver sofrendo mas viver pra si.

Sendo assim essencialmente nobre, a música do século XVIII se manifesta por uma paixão do decorativo, por um senso arquitetural da forma, por uma universalidade que jamais não foram tamanhas. A-pesar-das manifestações dum Durante, dum Marcello, a música religiosa decaiu, e sob a influência da melodia teatral, perde mesmo totalmente, às vezes, o espírito religioso. Mendelssohn saíra sarapantado da audição duma missa de Haydn e dirá que ela é “escandalosamente alegre”. Porém Haydn não tinha a culpa... Era uma fatalidade do tempo. Em Veneza a paixão do decorativo, unida aliás a um bom gosto e refinamento prodigioso de execução, levava aquele antigo luxo musical da cidade e manifestações complicadas. Missas com seis orquestras, seis órgãos e seis coros se respondendo. Desde o início do século aliás, a dramaticidade teatral estava desnaturando a música religiosa, e o próprio João Sebastião Bach reflete isso nas cantatas. Haendel então fora um golpe enorme na verdadeira religiosidade musical e chegou a fazer representar os primeiros oratórios que compôs.

As formas principais que o Classicismo fixou são: no melodrama, a ária, o recitativo acompanhado e a abertura (*Ouverture*); na música instrumental, a sonata.

A forma clássica de sonata consiste fundamentalmente em três tempos, distintos no andamento e condicionados uns aos outros pela tonalização modulatória. O primeiro e último, rápidos, na mesma tonalidade; e o central, vagarento, numa tonalidade vizinha. O primeiro tempo é o chamado alegre de sonata. Contém, a exemplo do tema e contratema da fuga, a

concepção bitemática e a evolução harmônica tônica-dominante-tônica. O segundo tempo é no geral na forma e no conceito da canção estrófica e variável. O terceiro tempo, mais livre de concepção, segue no geral o esquema do rondó, isto é, emprego estrófico duma única melodia-refrão, repetida entre divertimentos. É comum se reunir aos três tempos fundamentais da sonata mais um, intermediário, reminiscência da suíte: um minuete. Beethoven substituía muitas vezes o minuete por um esquerzo e a moda pegerá. A forma de sonata, com leves modificações, se manifesta em todas as maneiras de ser da música instrumental. É “sonata” nos solos instrumentais ou duetos concertantes; é “trio”, “quarteto”, “quinteto”, etc., nos agrupamentos instrumentais de câmara; é “concerto” quando se trata dum instrumento solista com orquestra concertante; é finalmente “sinfonia” quando emprega sistematicamente o elemento orquestral.

Na ópera, Scarlatti fixou a forma clássica da melodia vocal com a ária da capo, obedecendo à construção tripartida tão frequente em música. A ária da capo consiste numa melodia estrófica, repetida (da-capo) depois duma segunda parte, distinta pelo caráter.

É ainda Alexandre Scarlatti quem fixa definitivamente o tipo da abertura italiana, forma também tripartida (rápido-moderado-rápido). A abertura francesa, fixada por Lully, é o oposto da italiana: um rápido fugado entre dois lentos.

Desde o início do século XVII, o recitativo já algumas vezes, em vez de ser sustentado por um baixo de cravo (recitativo seco), era sustentado pela orquestra (recitativo acompanhado). Este último costume se desenvolveu muito no século XVIII, e se sistematiza (Metastásio, Gluck, Hasse, Jomelli) por permitir ajuntar expressividade sinfônica ao significado do texto. Mas será mesmo somente com o Romantismo, especialmente com Wagner, que o processo ganhará toda a sua eficácia expressiva.

22. A música sofre duma grande inferioridade em relação às artes plásticas e à literatura. É que em música o artista criador não entra em contato direto com o público por meio da obra de arte, mas esta tem que ser realizada por um indivíduo intermediário: o intérprete. Já sob o ponto de vista social isso é um defeito enorme, porque desnatura o fenômeno social da arte, obscurecendo o culto da humanidade pelos seus gênios criadores, desencaminhando a admiração pública que se desloca, a maioria infinita das vezes, pra um terceiro indivíduo meramente ocasional. O mal inda não seria enorme se o intérprete fosse apenas o *intérprete*, isto é, se limitasse a um papel subalterno e virtuosíssimo de revelador, de explicador da obra de arte. Mas é fenômeno por todo constado que, em 99 casos sobre 100, o intérprete em vez de ser virtuoso, prefere ser virtuose. Trabalhado pela concorrência e emulação, o intérprete criou a noção horrenda da virtuosidade pela virtuosidade, isto é, daquela habilidade temerária e formidável que, ultrapassando as possibilidades gerais humanas, se torna um fenômeno espantoso, despertador das más curiosidades humanas e dos seus instintos detestáveis. É pela virtuosidade que o intérprete, de sagrado São João Batista revelador e precursor dos gênios criadores, como devia ser, se torna em maravilha atraentíssima e dramática em si mesma, tanto como a mulher barbada, das feiras, e o malabarista, dos circos. Não é o individualismo de qualquer interpretação que ataco nesta nota. Esse individualismo é fatal, e cada um de nós sentirá sempre ao seu jeito, tal quadro ou tal poesia. O que se ataca no intérprete é o lado virtuose, o lado malabarístico, que desvaloriza a obra de arte, faz esquecer o gênio criador e deseduca o público. Tanto mais que, facilitados pela habilidade natural da voz, dos dedos (o grande virtuose independe quase tanto do trabalho, como ter olhos verdes...), o intérprete, tal como o conhecemos agora, é um ser ignorantíssimo só sabendo da música... a interpretação. E agradar o público... O predomínio do intérprete, especialmente do cantor de teatro, é uma das pragas famosas da música. E a-pesar-dos protestos dos compositores, das reformas que pretenderam fazer, essa praga viverá depois de Metastásio, depois de Gluck e até sempre. Vá como curiosidade esta cláusula a que Rossini se sujeitou no contrato para a *fabricação d,O barbeiro de Sevilha*: “O maestro Rossini se obriga a adaptar a sua partitura à voz dos

cantores; fazendo nela quando preciso todas as modificações necessárias tanto para uma execução boa da música como para as conveniências e exigências dos srs. cantores”!

23. A palavra “melodrama” continuará sendo sempre usada neste livro para significar todo e qualquer drama cantado, seja ópera ou drama lírico. Com a universalização da palavra “ópera”, tempo houve em que “melodrama” passou a designar o gênero bastante espúrio de poesias declamadas com acompanhamento de orquestra. Rousseau, Benda, Marschner, Beethoven o tentaram.

❁ CAPÍTULO X ❁

ROMANTISMO

A-pesar-de todas as maneiras com que a música artística profana pretendia satisfazer as necessidades musicais do povo, nós vimos que ela, originada do canto popular, sempre se retemperando na fonte popular, fora gradativamente se aristocratizando, se divorciando do espírito do povo. Chegara assim a se transformar em manifestação orgulhosamente aristocrática, com a música pura, dos clássicos. Se tornara por isso a reprodução artística talvez mais fiel do espírito político do século XVIII, em que as monarquias tinham elevado ao cúmulo da deformação o princípio aristocrático do Cristianismo, cujo fundamento é Deus-Rei.

Contra esse estado de espírito, absolutamente desumano, do século XVII, contra essa espécie de transformação organizada do diletantismo pra dentro da vida social, verdadeira socialização do diletantismo: as reações principiaram aparecendo pouco a pouco. Orientadas em França pelo movimento filosófico dos Enciclopedistas, tiveram a sua explosão concreta na Revolução Francesa (1789) que modificou o mundo. Transformou-se muito a sensibilidade social, e essa transformação consistiu fundamentalmente na troca do espírito aristocrático anterior pelo espírito popular. Criou-se um novo estado de coisas geral que batizaram com a palavra Romantismo.

O Romantismo partiu do espírito popular e consistiu numa deformação nova desse espírito. Vamos ver essa deformação como se apresentou na música:

Quando os arsnovistas se aproveitaram do espírito popular para profanizar a música, a deformação que imprimiram a esse espírito consistiu em transportá-lo pra dentro da prática erudita, e o que era monódico no povo se tornou polifônico na arte. Quando os operistas napolitanos se aproveitaram de novo do espírito popular para regenerar a música, a deformação consistiu em aristocratizar, polir o que no povo era diamante bruto. Deram à siciliana a forma protocolar da ária. Deram ao gosto popular do cômico uma deformação curiosa, pela qual o próprio povo é que se tornava risível. A deformação romântica partia doutra necessidade. Não queria nem profanizar nem regenerar coisíssima nenhuma em arte. Queria sinceramente dignificar e elevar o povo. E por isso se preocupou em mostrar o que era o povo, chamando atenção, reforçando, acentuando, eloquentizando as maneiras de sentir e de agir populares. Neste *reforçamento*, que é o processo específico do Romantismo, está a deformação que ele imprimiu ao espírito do povo.

O povo aceita mal a música pura porque a arte popular tem sempre uma função interessada social. Os românticos deformam isso por exagero. Não lhes basta unir a palavra à música, pra tornar esta compreensível intelectualmente e portanto útil. Nem lhes basta conceber a música como capaz de reforçar a expressão dos estados de alma, que-nem a tinham concebido Lassus, Monteverdi, o próprio Mozart e mais ou menos todos. Para os românticos a música se torna sistematicamente a “arte de exprimir os sentimentos por meio de sons”. A música para eles é uma confidente, a que confiam todos os seus ideais (Beethoven: “Sinfonia heroica”, “Nona sinfonia”; Schumann: “Davidsbündler”, “Carnaval”; Glinka: “A vida pelo Tzar”; Wagner: “Mestres cantores”, “Parsifal”; César Franck: “As beatitudes”), os seus sentimentos e paixões (Chopin: estudos, baladas, mazurcas, polonesas, etc.; Schumann: os Lieder; Wagner: “Tristão e Isolda”; Ricardo Strauss no “Intermezzo” bota a própria vida dele em ópera), as suas impressões de leitura ou viagem (Mendelssohn, Weber, Berlioz, Liszt, Strauss, Saint-Saens; Beethoven: “Sinfonia pastoral”, “Apassionata”;

Mussorgski: “Quadros de exposição”; Debussy: dois cadernos de “Prelúdios”, poemas sinfônicos, etc., etc.). Sistematizou-se com isso os processos construtivos e interpretativos de intenção expressiva sentimental. No decorrer duma obra, os temas dela mudam de aspecto e de interpretação não mais por intenções meramente musicais que-nem os ecos, a variação, o desenvolvimento temático do Classicismo, porém pra caracterizar estados psicológicos ou aspectos exteriores diferentes da mesma coisa. Um tema se desenvolve ou varia não pra demonstrar as suas possibilidades musicais, porém pra significar mudanças sentimentais. Essa concepção expressiva da transformação temática é o que tem de mais constante e característico na musicalidade romântica, e é o que torna os compositores do tempo eminentemente *historiados*. Quero dizer: o ouvinte adquire a sensação de que está se passando um drama, está se contando uma história, um caso qualquer. Beethoven chegou a denominar os dois temas do alegro de sonata com os nomes de “princípio contrariante” e “princípio implorante”! Essa foi a deformação principal.

O povo é no geral brutalhão nas manifestações: chora gritando, aplaude berrando, briga a pau. Os românticos deformam isso pela especialização do sublime, do grandioso, do violento. Na Alemanha o lema da época é Sturm und Drang (Ânsia e Tormenta). Berlioz sonha com orquestras monstruosas; Beethoven une coros à sinfonia; Gustavo Mahler na Áustria sistematiza essa invenção beethoveniana; Wagner não se contenta com uma ópera só, e cria um ciclo delas com a “Tetralogia”; Liszt e Paganini elevam a virtuosidade ao *suprassumum* do malabarismo; construindo o teatro de Bayreuth, Wagner faz da música uma religião, de Bayreuth um lugar de romaria, do teatro um templo. O que preocupa os românticos é o cume da comoção. Catolicismo, paixão sexual e natureza andam misturados como nunca. Se confundem para atingir o *pathos* mais grandioso. O protótipo dessa exasperação... patológica é o poeta alemão Höelderlin cuja doutrina estética, um pouco simploriamente se pode falar que era o entusiasmo pelo entusiasmo, pois “fora do êxtase tudo era morto e sem alma” (Zweig, p. 45 e 57). Buscam as

lendas medievais (Weber, Wagner), a feitiçaria (Mendelssohn, Marschner, Berlioz, Gounod), a exaltação de coisas pouco sabidas dos tempos passados, deuses nórdicos (Wagner), religião e agente gauleses (Bellini, Losueur). Os selvagens são dignificados (Meyerbeer, Carlos Gomes); as grandezas geográficas são exaltadas (Mendelssohn: “Gruta de Fingal”; Feliciano Davi: “O deserto”, “A pérola do Brasil”); se exaspera a cultura do exótico, do medieval, do romano, do judeu (Mehul, Spontini, Meyerbeer, Halevy) em contraposição à tendência greco-renascente que dominara por dois séculos o assunto dos melodramas.

Outra deformação específica do romantismo foi transformar num repugnante cultivo da dor, a sinceridade com que o povo exprime às claras o sofrimento. Um dos traços essenciais do romantismo é o cultivo da dor. Berlioz chega a *inventar* uma vida mais trágica pra si mesmo. Dignifica-se os defeitos físicos (“Rigoletto”, “Muta di Portici”) e as transviadas, as tuberculosas, as esquisitas (“Traviata”, “Salomé”, “Dalila”, “Melisanda”). As vidas são aventurosas e anormais (Beethoven surdo; Liszt místico amoroso; Chopin tuberculoso; Schumann louco; Paganini, diz-que tinha parte com o diabo...; Wagner se especializa em gostar das esposas dos amigos íntimos...).

Também agora esse cultivo da dor, cultivo da vida eloquentizada, leva os românticos à inadaptação. Ninguém se acha bem dentro da vida. No meio das maiores desgraças e abatimentos, os artistas de dantes construía seu lar numeroso (Bach), cultivavam rosas (Palestrina), sorriam da colocação que tinham entre a criadagem (Mozart) e viviam bem. Agora toda a gente quer construir uma vida ideal. Ninguém se adapta mais a esta terra, que para os românticos virou um inferno. Alargam tudo. A música aparece vibrando numa comoção não imaginada ainda, violenta, expressiva, literatizada, cheia de formas livres. Beethoven afirmava que não havia regra que o artista não pudesse contrariar em benefício da expressão... Dargomiski ensinava a Mussorgski que o objeto da música não é a beleza formal mas a verdade da expressão... Basta aproximar estes dois conceitos dos outros dois, de Mozart

e Galuppi, que dei à página 120 para reconhecer quanto a mudança foi enorme.

Porém a transformação não se realizou do dia para a noite. Houve todo um período transitório, mais ou menos de 1790 a 1830, em que os sintomas românticos foram aparecendo e se fortificando com certos movimentos e certas personalidades. Paris, revolucionária, republicana, imperial, sentimentalizada pelo mais genial dos aventureiros, Napoleão, vai se tornando o centro de cultivo universal da música e atrai italianos e alemães. A tradição de Gluck é continuada por Mehul e principalmente por dois italianos, Luiz Cherubini e Gispar Spontini, e o internacionalíssimo Giacomo Meyerbeer. Mas já nos assuntos escolhidos por estes, a Grécia lendária desaparece e é trocada por assuntos que despertam o movimento da Grande Ópera Histórica. Esta orientação espetaculosa e sentimental é já sintomaticamente romântica.

Na Itália, onde jamais o Romantismo musical não teve uma significação orgânica, a escola da ópera-cômica dá então seus últimos cantos. Mas entre estes vibra, como expressão das mais sublimes, “O barbeiro de Sevilha” de Rossini. Também Donizetti inda cria uma ópera-cômica deliciosa com o “Dão Pascoal”. O sintoma romântico na Itália está expresso principalmente pelo melodismo novo de Caetano Donizetti e Vicente Bellini.

Sintoma de romantismos ou de decadência italiana?

Muito provavelmente ambas as coisas. Si é certo que na obra desses dois músicos delicados inda se encontra algumas das expressões mais belas e generosas da melodia italiana, si é certo apenas se utilizando do canto humano atingem mesmo os acentos da mais comovente dramaticidade: eles já apresentavam aquela moleza sensorial de melodia, despontada na obra dos últimos compositores da ópera-bufa napolitana. E nessa gostosura “cantabile”, já muitas vezes exterior, estão os primeiros sintomas do sensualismo epidérmico, da banalidade gigantizada que haviam de fazer de todo o século XIX italiano e do Verismo recente, uma das mais falsas expressões da música artística.

Exceção, no meio dessa decadência, é José Verdi. Foi músico genial e um grande espírito, ao qual se tornou bem consciente o depauperamento em que se anulava a música italiana do século. Depois de algumas óperas já imorredouras, construídas no espírito tradicional, percebeu os germes que desvigoravam a musicalidade italiana oitocentista, e que eram a ignorância técnicas, e o universalismo diletante. Sentiu com nitidez a precisão dos italianos voltarem ao estudo das fontes tradicionais da música peninsular e ao mesmo tempo se fortificarem com as conquistas estéticas, harmônicas, sinfônicas que os outros países estavam fazendo sem a colaboração da Itália. “Voltemos ao Antigo!” – ele falou. E ao mesmo tempo se matriculou no estudo dos mestres estrangeiros contemporâneos dele, Wagner principalmente. E na obediência a esses dois princípios básicos, numa revivescência de mocidade, criou, já depois dos cinquenta anos, duas obras-primas genialíssimas que eram, ao mesmo tempo, caracteristicamente italianas e espiritualmente modernas para a época em que apareciam, “Aida” e a ópera-cômica “Falstaff”.

No geral a música italiana do século XIX viveu historicamente divorciada das tentativas e tendências românticas que apareciam principalmente na Alemanha, na França e na Rússia. Foi por isso que pude seccioná-la assim, embora esta *Pequena história* busque exprimir o espírito universal das épocas. Volto agora ao estudo do período de transição que serviu de canal entre os clássicos puros e os românticos integrais.

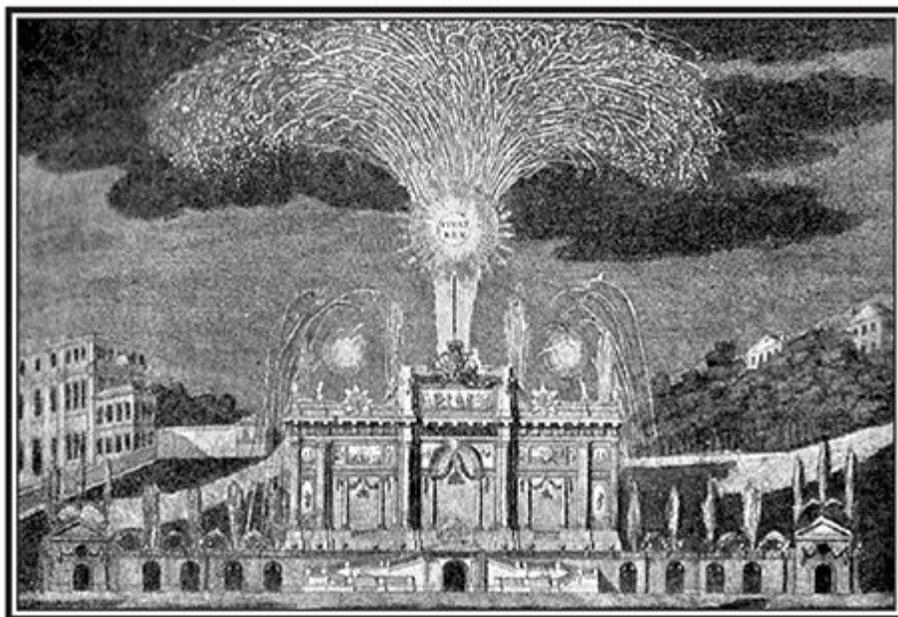
Si na França esse traço de união está guardado principalmente pelos que seguiram Gluck e criaram a Ópera Histórica, na Alemanha a transição para o Romantismo se caracteriza pelo surto nacionalista decisivo que criou a representação artística do *Lied* (Schubert) e o implantou até dentro da ópera (Weber). Afinal das contas a música, na Alemanha, jamais não conseguira se nacionalizar definitivamente. Si é certo que os seus caracteres psicológicos já estavam então bem determinados, pelo amor da melodia mais profundamente comovida, pela riqueza dos acentos harmônicos, pela tendência para a música orquestral, pela simplicidade forte, ingênua de

expressão, pela preferência dos assuntos nacionais: na criação individualista e na própria técnica, os compositores germânicos deixaram impressa a atração que a Itália sempre exerceu sobre eles. Ainda uma sobrevivência disso, já leve aliás e sem força descaracterizante, se apresentará na obra de Wagner, encantado com o açúcar de Bellini e escrevendo o “Tristão e Isolda” para a ópera italiana do Rio de Janeiro. Pois é este período transitório que vai nacionalizar definitivamente a manifestação musical alemã com a obra de Weber, Schubert, Mendelssohn e Beethoven.

Franz Schubert se aproveitando das tentativas de outros alemães (Zelter, Zumsteeg, Mozart, Reichardt, Beethoven) genializa as canções destes, criando o *Lied* artístico alemão. Si as obras instrumentais dele são também valiosíssimas, é nos *Lieder* que Schubert deu a melhor força do seu gênio, expondo neles uma invenção absolutamente germânica e maravilhosa. Processo importante foi a participação do acompanhamento nos *Lieder*. Agora o piano não se limita mais a acompanhar o canto, porém é o comentador psicológico e ambientador, às vezes até descritivo, do texto. Essa era a principal contribuição romântica deste gênio. Ele punha em contraste os valores expressivos da voz e os valores expressivos do instrumento; e pelo caráter cancionero e até popularesco daquela, invertia as funções naturais de voz e instrumento, fazendo com a voz música pura, e com o instrumento música descritiva.



✿ José Haydn ✿ *Frontispício de Schubert-Schmidt para a transcrição para piano de “As estações”* ✿ Col. M. de A.



✿ Haendel ✿ *Aspecto dos fogos de artifício, comemorativos da paz de Aix-La-Chapelle (1749), para os quais Haendel compôs a sua “Fire-Music”, para instrumentos de sopro.*

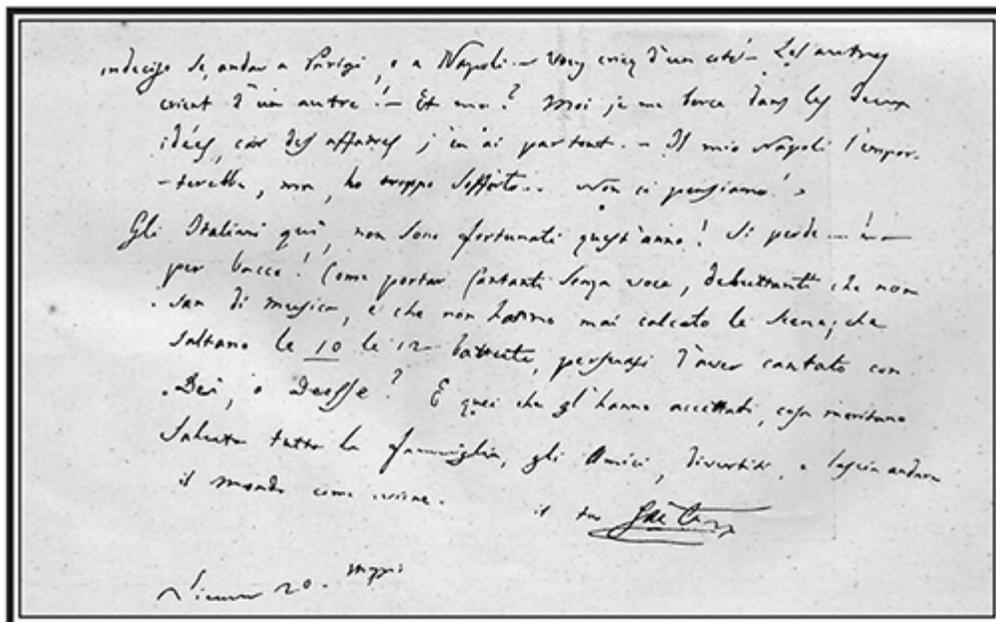


✿ Wagner ✿ *Matilde Wesendonck, a inspiradora do Tristão e Isolda* ✿

Desenho de Kietz ✿ Col. P.M. Kuehrich, Los Angeles.



❁ O piano ❁ Pianoforte construído por Bartolomeu Cristófori em 1726. ❁ Col. Heyer, Leipzig.



❁ Gaetano Donizetti ❁ Autógrafo ❁ Col. M. de A.

Esse processo, que não deixa de trazer um certo desequilíbrio para muitas das canções de Schubert, será genialmente regulado por Roberto Schumann, talvez o mais romântico de todos os românticos, o qual, se apossando do *Lied*, iguala e funde a expressividade (com ele permanentemente psicológica) de voz e piano. Como perfeição estética, Schumann representa o momento supremo do *Lied*, que pôde às vezes ser igualado mas jamais ultrapassado pelos principais cantores de *Lieder*, entre os quais Hugo Wolf é talvez o mais profundo.

Carlos Maria Weber, imbuído na tendência liederesca, fixa o espírito racial da ópera alemã. Weber traz de mais pessoal para a música alemã uma palpitação de vida vibrada, uma inquietude nova, irrequieta, às vezes mesmo saltitante, com que ele genializa o que em Meyerbeer ficou abatido na banalidade e na brilhação falsa. Nas óperas de Weber, de Henrique Marschner, de Luiz Spohr, além do muito que se aproveitou de Liszt, é que Wagner vai encontrar uma tradição nacional segura por onde dirigir as suas forças de poeta e músico.

Mas a figura maior, absorvente, abatedora, desse período preparatório do Romantismo, é Luiz de Beethoven, sem dúvida um dos espíritos mais apaixonantes que a humanidade já produziu. Beethoven foi principalmente isso: um gênio ao acaso da arte que lhe coube. Não estou convencido que a música fosse da preferência dele, não. Foi a arte que lhe *deram* em menino, os pais e as circunstâncias da vida. E talvez mesmo o... acaso não tenha sido muito feliz na escolha da arte que deu ao grandiosíssimo gênio. Seja por que fatos forem, Beethoven chegou quase a odiar a música em rapazola, e sabemos que compunha às mais das vezes com dificuldade extrema. E esta dificuldade não provinha da ânsia de perfeição musical, porém de preocupações intelectuais, de ordem literária, de ordem especialmente filosófica, que nada têm que ver com a música. Foi músico e deixou obras-primas sublimes em música não tem dúvida, mas deixou páginas literárias geniais pela grandeza e elevação das ideias, força, profundidade de expressão.

Entre estas o Testamento de Heiligenstadt é um monumento imortal. Ele não demonstra aquela musicalidade geral e intrínseca de Palestrina, de Bach, de Mozart. Foi músico e se tornou um dos maiores músicos pelas suas obras sinfônicas, quartetos, sonatas. Porém estou convencido que poderia ser tão grande ou maior poeta, filósofo, ou quem sabe se imperador?... E é certo que a sua grandeza de homem se tem misturado muito na admiração com que todos lhe amamos as obras...

Espírito já completamente romântico, é na técnica, principalmente formal, que se manifesta em Beethoven a luta entre a tradição clássica e o tempo novo que se abria. Se sente que ele quer alargar as formas clássicas, porém a verdade é que as desnorteia, quebra e irregulariza. Muitos dos seus alegros, principalmente nas sonatas para piano, antecipam aquele caráter de historicidade musical que Chopin elevaria à mais perfeita expressão nas suas baladas e esqueros. A gente percebe que está se passando uma história, um caso, um drama dentro dessa música, porém não sabe que drama. Por vezes Beethoven chega mesmo a se inspirar num texto literário, que-nem na “Sexta sinfonia”, ou na “Appassionata”, sobre *A tempestade* de Shakespeare, anunciando assim a futura Música de Programa. Ele possuiu, e ninguém como ele, o dom de dramatizar um tema e desenvolver os fragmentos deste com uma vitalidade expressiva incomparável. As melodias adquirem uma profundidade que atinge o sublime numa porção de andantes. E si às vezes a escritura dele é defeituosa, abusando dos valores difíceis da voz dar, descaracterizando os instrumentos polifônicos pela maneira quartetística ou sinfônica de os tratar; si por vezes os seus desenvolvimentos temáticos fatigam pela compridez excessiva: Beethoven é o gênio sinfônico por excelência, fecunda a orquestra de Haydn e de Mozart, e atinge com as suas nove sinfonias a perfeição da orquestra clássica.

Beethoven morre em 1827. Nos primeiros 15 anos do século tinham nascido as cinco figuras dominantes do Romantismo: Heitor Berlioz, Frederico Chopin, Roberto Schumann, Franz Liszt e Ricardo Wagner. Tudo

o que esses cinco artistas inventaram como estética e técnica musical, resume o Romantismo na sua essência mais pura.

Todos estão impregnados de literatura e de literatice. É certo que de vez em quando apareciam músicos literatos. Telemann, Grétry, por exemplo, deixaram obras literárias de grande interesse. No século XVII, fora comum os compositores pregarem ideias estéticas no prefácio das obras impressas. Mas agora o fenômeno é coletivo e tem outros aspectos. Schumann é fundador duma revista musical, Berlioz é crítico militante, Liszt escreve estudos musicais, Wagner pode-se até discutir si foi mais poeta ou mais músico; e numa série interessantíssima de ensaios, constrói toda a estética do seu drama lírico.

Só Chopin escapa a essa epidemia, talvez por ser a musicalidade mais completa do século...

Mas além de toda essa literatura, a música se enche de literatice. Não bastou pregarem ideias, discuti-las em livros e jornais. As próprias obras musicais se enchem de intenções descritas de ordem puramente literária.

Já Beethoven, na terceira fase da obra dele, dera significação filosófica aos temas que inventava. Agora os românticos acham que a música por si só pode descrever tudo pormenorizadamente. E é com essas intenções descritivas que criam formas novas e fazem a técnica musical evoluir.

As formas principais, inventadas ou especificadas por eles, são a peça característica, o poema sinfônico e o drama lírico. Todas elas são mais propriamente literárias que musicais. E por isso mesmo, o que as caracteriza não é mais a arquitetura sonora, mas a intenção descritiva. São formas desprovidas de forma, por assim dizer. São formas livres, musicalmente falando. A concatenação de movimentos, de temas, de tonalidade mesmo, deriva de intenções intelectuais, especialmente literárias.

A peça característica se desenvolve no instrumento solista. Se manifesta de duas maneiras: ou pretende descrever estados psicológicos ou pretende descrever fenômenos da vida objetiva. Os cravistas, principalmente franceses, já tinham feito da peça característica uma das formas mais

preferidas do instrumento solista. Porém estavam em pleno Classicismo, eram clássicos de espírito e isso transparece nas obras deles. Na realidade eles tomavam apenas um título inspirador do tema ou do movimento geral da peça, e desse pequeno elemento descritivo faziam criações essencialmente musicais. No período de transição para o Romantismo, Schubert, Weber tinham concebido o piano como instrumento capaz de caracterizar estados psicológicos e mesmo às vezes objetivos. Félix Mendelssohn ainda se aproximara mais da peça característica com a invenção dos “Romances sem palavras”, a que o próprio título já determina a intenção de transportar para o instrumento um gênero vocal, isto é, que usa textos inteligíveis. E com efeito, Mendelssohn não se contentara com o título geral de “Romances sem palavras”, e a alguns destes ajuntara um subtítulo mais explicativo.

Isso os românticos desenvolveram, e do século XIX até os nossos dias a peça característica produzirá, junto de algumas obras de interesse, um dilúvio medonho de aleijões antimusicais. A peça característica é o refúgio dos incompetentes e dos frouxos. Do Romantismo para cá, a biblioteca musical se encheu de primaveras, luares, de rêveries, de crepúsculos, de burrinhos trotando, procissãozinhas passando, bonecas, soldadinhos de chumbo, pescadores, chuvas, chuvisqueiros, tempestades, *souvenirs*, etc. etc., numa insuportável mascarada de nulidades. A peça característica romântica é talvez a maior desgraça caída sobre a arte musical, porque se servindo do instrumento familiar quotidianizou na sensibilidade do povo, o gênero “engraçadinho”, a coisa interessantinha, a música onde-está-o-gato? na qual o ouvinte, em vez de se elevar aos prazeres puramente sonoros da música, se diverte em achar nas imagens sonoras o barulho do vento, o pio dos sabiás, o trote de muitas patas.

Só mesmo os gênios é que conseguem conservar a peça característica dentro da estrita musicalidade. E com efeito nela se manifestaram especialmente três dos maiores espíritos do Romantismo: Schumann, Chopin e Cláudio Debussy.

A peça característica de função psicológica assume com Chopin, a mais alta expressão dela. Mas este polaco maravilhoso era um apaixonado de Mozart e deformou com inteligência a orientação da peça característica, para não fugir nunca da criação essencialmente musical. Chopin é o menos literário de todos os românticos e certamente uma das musicalidades mais exclusivas que a história apresenta. Ele deslitteratizou a peça característica e jamais caiu no intencionismo descritivo mesmo de um Schumann ou de Debussy. Não teve o mau gosto de retratar indivíduos e fenômenos sociais e intelectuais que-nem seus companheiros de grandeza. Não imaginou “Chiarina”, “Florestan”, “O poeta fala”, “O terraço das audiências do luar”, “Sinos através da folhagem”. Os títulos dele foram sempre vagos, Noturnos, Polonesas, Valsas, Prelúdios, Mazurcas, Estudos, Sonatas... E si é certo que fez do piano um confidente, e com as obras quase uma autobiografia, nunca se afastou da musicalidade intrínseca.

O poema sinfônico é a forma mais literária do Romantismo. Foi a causa de expansão da chamada música de programa, isto é, música que procura, por intermédio de elementos instrumentais, descrever um caso qualquer, fixado preliminarmente por meio duma página literária que vem impressa nos programas.

Berlioz inda empregava, com maior ou menor liberdade, a forma da sinfonia nos poemas sinfônicos dele. Imitava os passos de Beethoven até no ajuntar coros e solos vocais à orquestra. Mas Liszt vem dar ao poema sinfônico solução mais lógica, fazendo peças num movimento só.

Na verdade a música programática já preocupara autores antigos... Berlioz e Liszt sistematizaram esse gênero espúrio, elevado por ambos, pelo francês Saint-Saens, pelo russo Rimski-Korsakov, pelo alemão Ricardo Strauss, à mais grandiosa e mesquinha finalidade. Mas pela preocupação de sublinhar feitos e gestos, ou descrever fenômenos da natureza, o poema sinfônico fazia desses quatro ilustres, instrumentadores formidáveis. O poema sinfônico engrandeceu os limites da orquestra beethoveniana e abriu as portas à pesquisa de ambientes sinfônicos novos. Tudo era agora pretexto pra efeitos

orquestrais, e cada compositor adquire uma personalidade sinfônica distinta. Cada um soa diferentemente. Esse individualismo pode se reduzir a duas orientações principais, criadoras de dois conceitos diversos de orquestração: um que se preocupa mais com o valor arquitetural da obra e exige a clareza dos desenhos sinfônicos, outro que se preocupa mais com a coloração e exige a diversidade dos efeitos sinfônicos. O primeiro é mais linear e arquitetural, o segundo é mais “luminoso” e pictórico.

O drama lírico foi criação de Wagner. É um dos fenômenos mais extraordinários da história musical. Reformando a ópera em sua totalidade, esse grande esteta e músico, inventava, com o drama lírico, uma criação tão admiravelmente lógica pela fusão teatral de poesia, música, dança, pintura, ao mesmo tempo que exemplificava as suas teorias com obras sublimes que o problema do teatro musical parecia estar resolvido. E com efeito, depois das repulsas iniciais que toda invenção causa mesmo, o drama lírico despertou entusiasmo universal, se tornou moda, e chegou a ser mania. Isso deu lugar a manifestações românticas do maior egoísmo e ridículo, que-nem a criação dum teatro na cidadinha de Bayreuth, espécie de basílica do drama lírico, onde numa certa época do ano, os intoxicados de wagnerismo iam escutar as obras do deus deles, religiosamente, ritualmente, sem bater palmas, em êxtases bem diferentes dos prazeres naturais da música. Na verdade a construção genial de Wagner parecia, e parece mesmo ainda hoje, uma solução definitiva. Não era não. Parecendo a mais fecunda das formas melodramáticas, o drama lírico foi a mais infecunda de todas! Apenas alguns poucos músicos, entre os quais avulta ainda o romantiquíssimo Ricardo Strauss, procuraram aplicar sistematicamente os processos de Wagner. Mas logo espíritos refinados, e mais críticos, perceberam tudo o que havia de egoístico da invenção de Wagner, um dos maiores egoístas que a história apresenta. O drama lírico, na tese wagneriana, é uma solução exclusivamente pessoal. Serviu para Wagner criar duas obras-primas (“Tristão e Isolda”, “Mestres cantores”) e mais uma série de obras cheias de passos geniais. Mas

ficou só nisso; e na sua tese estrita não deu mais nenhuma obra-prima de nenhum outro músico.

A intenção básica de Wagner foi, à imitação da Grécia, conceber a música no sentido artístico totalizado de fusão de todas as artes: a Arte das Musas. O único lugar possível dessa fusão era o teatro. No teatro wagneriano todas as artes devem de ter igual importância e nenhuma não prevalecerá sobre as outras. A arquitetura da cena, a pintura do guarda-roupa e da ambiência, a escultura coreográfica das personagens se movendo, apresentam a participação das artes plásticas, que devem se ligar em união indissolúvel com artes sonoras, música e poesia. A obra deve ser concebida por um artista só, que escreverá o poema e a música, e determinará o espetáculo cênico. Só assim a gente pode conseguir uma unidade absoluta de concepção e realização. O valor dramático da obra, o seu sentido espiritual está determinado pelo poema, ao qual, pois, todas as outras devem se condicionar, não como subalternas, mas como concordantes. O papel da poesia é, pois, dar a significação intelectual básica da obra. O papel da música é reforçar essa significação com os seus valores que são mais dinâmicos, mais profundos que os da palavra.

Logicamente pois: o texto deve ser o menos “cantado” possível. O “estilo recitativo” é o mais lógico para a palavra cantada, em que o canto deve se desenvolver numa linha livre, sem frases medidas, em que a melodia seguirá modulatoriamente, sem quadratura, sem conclusões, sem cadências completas: a Melodia Infinita enfim. Os diálogos entre as personagens são lógicos, porém não os duetos, tercetos e outras manifestações de música de conjunto concertante. O próprio coro só pode ser utilizado em ocasiões raras e lógicas. A essa melodia infinita, cantada pelas personagens do drama, a orquestra se ajunta. É na orquestra que está deveras a participação da música do drama lírico. A orquestra é a comentadora, esclarecedora e reforçadora da ação e do sentido íntimo, psicológico e filosófico do drama. A orquestra pois, que deve ser invisível aos espectadores,²⁴ traz a sinfonia para o teatro; e se desenvolve livre do canto, fundida com ele mas sem função subalterna de

acompanhadora. E por meio da orquestra e da melodia infinita, sempre modulantes, as cenas se encadeiam, saindo umas das outras sem o seccionamento tradicional. Na realidade cada ato deve ser uma cena só. Para exercer o papel sinfônico de comentar e aprofundar os valores dramáticos da obra, a sinfonia se baseia em temas musicais de qualquer espécie, rítmicos, melódicos, harmônicos, de timbre, temas que conduzirão o comentário sinfônico e lhe darão compreensibilidade intelectual. Esses temas são chamados de Motivo Condutor (*Leitmotif*). Fixados inicialmente os elementos básicos do trecho dramático, a cada um destes elementos (personagens, fatos, problemas psicológicos ou filosóficos) será atribuído um motivo condutor; e sempre que um desses elementos entra em foco na ação do drama, o *Leitmotif* que o representa aparece no tecido orquestral, comentando, evidenciando o valor funcional do elemento aparecido. Assim, o motivo condutor, ao mesmo tempo que tem um valor dramático lógico, é a célula temática da construção sinfônica.

Em suas bases essenciais essa foi a criação de Wagner. É admirável, lógica nas suas deduções, genialíssima nas suas sistematizações de elementos já existentes em potência na música anterior. Apresenta um único defeito, porém defeito fundamental: acredita num drama cantado que seja lógico, quando justamente o melodrama está fundado no ilogismo de falar cantado. O drama lírico deu para Wagner ocasião de compor obras admiráveis, porém não mais lógicas, nem mais admiráveis, nem mais dramáticas que as de Monteverdi, Gluck, Mozart, Verdi e Honegger.

Si o drama lírico, na sua forma típica, ficou sem continuidade, a influência de Wagner foi enorme. Os seus processos formais, as invenções estéticas, melódicas, harmônicas, orquestrais dele se espalharam por toda a parte e modificaram bastante a fisionomia musical do último quarto do século XIX. Afinal o teatro cantado mais comum, dos nossos dias (Ricardo Zandonai, Wolfgang Korngold, Hans Pfitzner, Vicente d'Indy, e tantos, tantos outros), é uma consequência da técnica e do espírito wagneriano.

Alguns músicos porém tiveram certamente consciência da grandeza egoística da solução wagneriana e se aplicaram a fugir dela. Assim por exemplo João Brahms na Alemanha, talvez o mais pesadamente germânico de todos os gênios musicais alemães. Brahms funde as tradições de Bach e de Beethoven na obra dele, e dá origem a toda uma série de compositores tão imbuídos dos caracteres severos e pesados da raça, que provocaram um verdadeiro afastamento da Alemanha do convívio musical internacional. Se pode bem dizer que do último quarto do século XIX para cá, a música alemã é tão exclusivamente germânica que se tornou uma linguagem penosamente compreensível às outras raças. Ao passo que a Alemanha, cada vez mais civilizada, culta, universalista, faz executar nos teatros dela e salas de concerto as obras recentes aparecidas no mundo, a música alemã, posterior a Wagner, não é quase executada em parte nenhuma. Brahms, pela perfeição técnica, pela genial pureza impregnante ou elevação das suas ideias musicais, e modernamente o modernista Schoenberg (mais por causa da importância técnica da obra dele, e aliás penosamente incompreendido no seu valor musical) inda se espalharam um bocado. Strauss conseguiu se universalizar. Humperdinck teve celebridade episódica. Mas foi quase só. Dos outros, mesmo compositores importantes na Alemanha e de grande ciência técnica, dum Antônio Bruckner, dum Max Reger, de Gustavo Mahler, uma das figuras musicais mais fortes do fim do Romantismo; desse outro gênio mesmo que foi Hugo Wolf; e de Franz Lachner, Jadassohn, Max Schillings, Weingartener, Pfitzner, Reznicek, do italiano germanizado Ferruccio Busoni como compositor, quase que apenas o mundo conhece os nomes.

Na França, o sentimento fortemente étnico dos franceses jamais não permitiu que a influência da lição wagneriana prejudicasse a criação musical. Si principalmente por causa do estúpido ódio de raça existente entre franceses e alemães, muito se reagiu... literariamente contra Wagner, os músicos franceses não careceram disso pra continuarem bem nacionais e com orientação própria. César Franck, belga de origem, criador de linhas emocionantes, espírito religioso e severo, polifonista admirável, harmonista

inovador, contribuiu enormemente para firmar a independência musical francesa, no meio da idolatria wagneriana dos últimos quarenta anos. César Franck deixou uma verdadeira escola, impregnada da religiosidade do espírito dele e principalmente da disciplina séria da sua técnica. Se pode mesmo considerar como uma das fases mais fortes da música francesa esse movimento formado de alunos de César Franck: Vicente d'Indy, Emanuel Chabrier, Gabriel Fauré, Ernesto Chausson, Henrique Duparc, os mais fortes. Principalmente com os três últimos a canção francesa se elevou à sua mais genial expressão.

Ainda a exemplo de Franck é que os músicos franceses se dedicaram sistematicamente à música de câmara. O final do Romantismo produziu em França quartetos, trios, quintetos esplêndidos e esplêndida música de piano.

Na ópera, foi principalmente o exemplo de Carlos Gounod, Jorge Bizet e Júlio Massenet que contribuiu com o “Fausto”, a “Carmen” e “Manon” para conservar a dramaticidade musical francesa.

E unindo todos esses exemplos românticos a uma íntima sensibilidade tradicional francesa, possuindo a ciência técnica pesquisadora de César Franck, a habilidade sinfônica de Berlioz e Saint-Saens, a melosidade de Gounod e Massenet, a vivacidade rítmica de Bizet e Chabrier, a graça, o equilíbrio, a ironia, o amaneirado, todo o espírito dos *Troubadours* e dos cravistas, Cláudio Debussy, talvez o maior gênio musical da segunda fase romântica, abriu uma orientação nova, mal chamada de “Impressionismo” e firmou na música a hegemonia artística que Paris exerceu por quase um século no mundo.

A significação estética principal do Impressionismo foi substituir a descrição programática pela sugestão descritiva. Nas suas peças características pra piano, nos seus poemas sinfônicos e na ópera “Péleas e Melisanda”, Cláudio Debussy emprega os elementos descritivos da música, não porque pretenda descrever um estado de alma, uma cena dramática, uma paisagem. Ele apenas ambienta a sensibilidade do ouvinte, se servindo dos poderes sugestores que a música possui. Se conservando ainda dentro

da estrita orientação descritiva romântica, Debussy organizou uma concepção mais razoável do descritivo musical, porque tirava, ao mais possível, a literatice do gênero programático, e dava à música uma liberdade mais exatamente musical.

A influência de Debussy foi enorme e internacional. Pela vastidão das suas pesquisas técnicas ele já delineia as faces mais perceptíveis da atualidade musical.²⁵

O principal valor técnico de Debussy foi a concepção de realizar música exclusivamente harmônica. Isso firmou aquela inquietude pesquisadora de expressão acordal, que fizera do Romantismo a fase harmônica por excelência.

Na melodia, os românticos não teriam podido criar linhas mais emocionantes e profundas que as dos grandes dramatizadores musicais passados, um Lasso, um Monteverdi, um Bach.

No ritmo, a música estava com um pedregulho no sapato que não lhe permitia andar: a barra-de-divisão. Muito embora Chopin, Chabrier, Debussy apresentem bastante riqueza rítmica, pode-se dizer que o esforço enorme do Romantismo, a respeito do ritmo, consistiu em tirar o pedregulho de dentro do sapato: uma pesquisa mais diretamente técnica que expressiva. Wagner principalmente, com a sistematização da melodia infinita, foi quem repôs a barra-de-divisão no seu lugarzinho-mirim e desimportante, o único que ela deve ter na criação musical. Com especialmente a elasticidade fraseológica do “Tristão”, a barra-de-divisão não passa dum simples elemento para facilitar a leitura musical. A pesquisa rítmica dos românticos foi principalmente isso: abrir portais comunicantes entre os cubículos sucessivos dos compassos, de forma a fazer destes cubículos uma arcada, sob a qual a música pudesse se expandir com maior liberdade. Os mais polifonistas é que principalmente conseguiram isso, um César Franck, um Brahms por exemplo, porque de fato a polifonia obrigava os artistas a conceber o compasso como um simples marco de construção, sem preconceitos de tempos-fortes e tempos-fracos, e sem o confundir com

o ritmo. Dentre as pesquisas nesse sentido, muito mais técnicas que expressivas, surgiram a mutação continuada de compassos diferentes, dentro duma só composição, os compassos estranhos como os quinários e os 11 tempos (principalmente russos e espanhóis), a superposição de dois compassos diferentes, a definitiva eliminação da barra-de-divisão. Mas si é certo que, evoluída do Romantismo, a música da atualidade apresenta uma variedade e uma riqueza de combinações rítmicas incomparável dentro da civilização europeia, não é menos certo que, na Europa e mais ou menos pelo mundo todo, ela não conseguiu ainda se libertar da perfeição e da imperfeição mensuralistas.

E veio acentuar essa fixação nova da binaridade e ternaridade angustiosas, o aparecimento das novas escolas musicais. A libertação da acaparante genialidade wagneriana teve como efeito firmar de um modo despropositado o espírito étnico das três grandes escolas tradicionais. Já vimos como, ao exemplo de Brahms, a escola alemã se germanizou. Já vimos que, ao influxo de César Franck e da dramaticidade Gounod-Bizet, a escola francesa firmara como jamais os seus caracteres étnicos. Na Itália, Verdi exclamara o apreensivo “Torniano all’antico!”. Na realidade este conselho só foi compreendido pelo movimento cultural de Luiz Torchi (fundador da *Revista Musicale Italiana*, um dos elementos decisivos da volta dos artistas italianos ao cultivo sério da música), e dos culturalmente germanizados, os Martucci, os Bossi, que abandonaram a ópera desvirtuada por demais pela banalidade internacionalista do Verismo.

Falo “internacionalista” porque o Verismo, a que Bizet com as cores violentas de “Carmen” dera a primeira manifestação genial, e a que Puccini inda genializaria mais uma vez com a “Boêmia”, não é propriamente italiano. É uma escola simplesmente ruim, caracterizada pela violência drástica do libreto e pelo sentimentalismo epidérmico da realização musical. E teve repercussão universal. Alemães (Korngold, Strauss), franceses (Massenet, Bruneau) também oficiaram nesse altar sem deus. E aliás não é difícil, no colorismo de certos russos, e espanhóis e mesmo brasileiros

(Villa-Lobos, na sinfonia “A guerra”, e Francisco Mignone no drama lírico “O inocente”), perceber incensos mal disfarçados a esta religião do aplauso fácil.

Além da firmação nacionalista das três grandes escolas, os compositores dos outros países, que até então se incorporavam a elas por estudarem nelas e serem nacionalmente descaracterizados, principiaram buscando refletir a alma étnica da terra deles. A primeira organização dum movimento nacional reacionário contra a hegemonia ítalo-franco-germânica, apareceu na Rússia. Já Miguel Glinka com a ópera “A vida pelo Tzar” tentara nacionalizar a criação dele. Mas, como faria também pouco depois Carlos Gomes entre nós, ele inda se manifestava mais nacional pelo texto escolhido que pela invenção musical. Só depois dele é que Mili Balakirev arregimenta o chamado “Grupo dos cinco” (mais César Cui, Rimski-Korsakov, Alexandre Borodin, e Modesto Mussorgski), que pelo emprego principal de elementos musicais populares na criação, consegue dar para a música russa uma nacionalização eficiente. A todos sobrepuja Mussorgski, uma das mais elevadas expressões artísticas do Romantismo. Gênio possante, que nas obras dele, resumiu a profundeza trágica, o humorismo sinistro, a alegria descabelada, o sentimentalismo pueril, a barbárie incontida, a ingenuidade meiga, o satanismo, a inocência, toda essa multifária contraditoriedade a que nos acostumaram os escritores e fatos históricos da Rússia. Depois de Mussorgski, a escola russa, rapidamente universalizada pela moda russa que ridicularmente tomou o mundo desde a última década do século passado, se debate entre tendências nacionalistas e universalistas, hoje simbolizadas pelas escolas de Moscou e Petrogrado.

Sem que se inspirassem no movimento russo da segunda metade do século XIX, as nações europeias e americanas principiaram se agitando no sentido de nacionalizar a produção musical. A orientação que todas seguiram foi buscar nos elementos populares uma caracterização racial já definida. Assim fizeram ou fazem ainda agora: Chopin, Estanislau Moniusko para a Polônia; Frederico Smétana para a Boêmia; Filipe Pedrel,

Isaac Albeniz, Henrique Granados para a Espanha; Eduardo Grieg para a Noruega; Sibelius para a Finlândia; Ralph Vaughan Williams, Granville Bantock para a Inglaterra; Alfredo Keil, Viana da Mota, Rei Colaço, Rui Coelho para Portugal; Bela Bartock para a Hungria; Carlos Gomes, Alexandre Levi, Alberto Nepomuceno para o Brasil; Mac-Dowell para a América do Norte; Júlio Ituarte, Manuel de Ponce, Carlos Chávez, José Rolon para o México; Alfredo Wild para a Guatemala; Eduardo Sanches de Fuentes, Pedro Sanjuan, Amadeu Roldan, Alexandre Caturla pra Cuba; Alberto Williams, João José de Castro, José André, Luiz Gianneo, Gilardi, Atos Palma, C. Gaito, De Rogatis, Suffern, Morillo para a Argentina; Henrique Soro, H. Allende, Domingos Santa Cruz, Isamitt Próspero Bisquertt Prado para o Chile; Eduardo Fabini, Afonso Broqua, Carlos Pedrell, Cluseau-Mortet, Calcavecchia para o Uruguai; João B. Plaza, Moisés Moleiro para a Venezuela; Uribe-Holguin, J. Roza Contreras, Posada Amador, Murilo para a Colômbia; J. Francisco Nieto, Luiz Moreno, Luiz H. Salgado (Equador), Valle-Riestra, Teodoro Valcárcel, Leandro Alviña, Andrés Sas, Alomia Robles (Peru), Simão Roncal, Francisco Suárez, González Bravo, Velasco Maidana (Bolívia), para a renovação da música incaica.

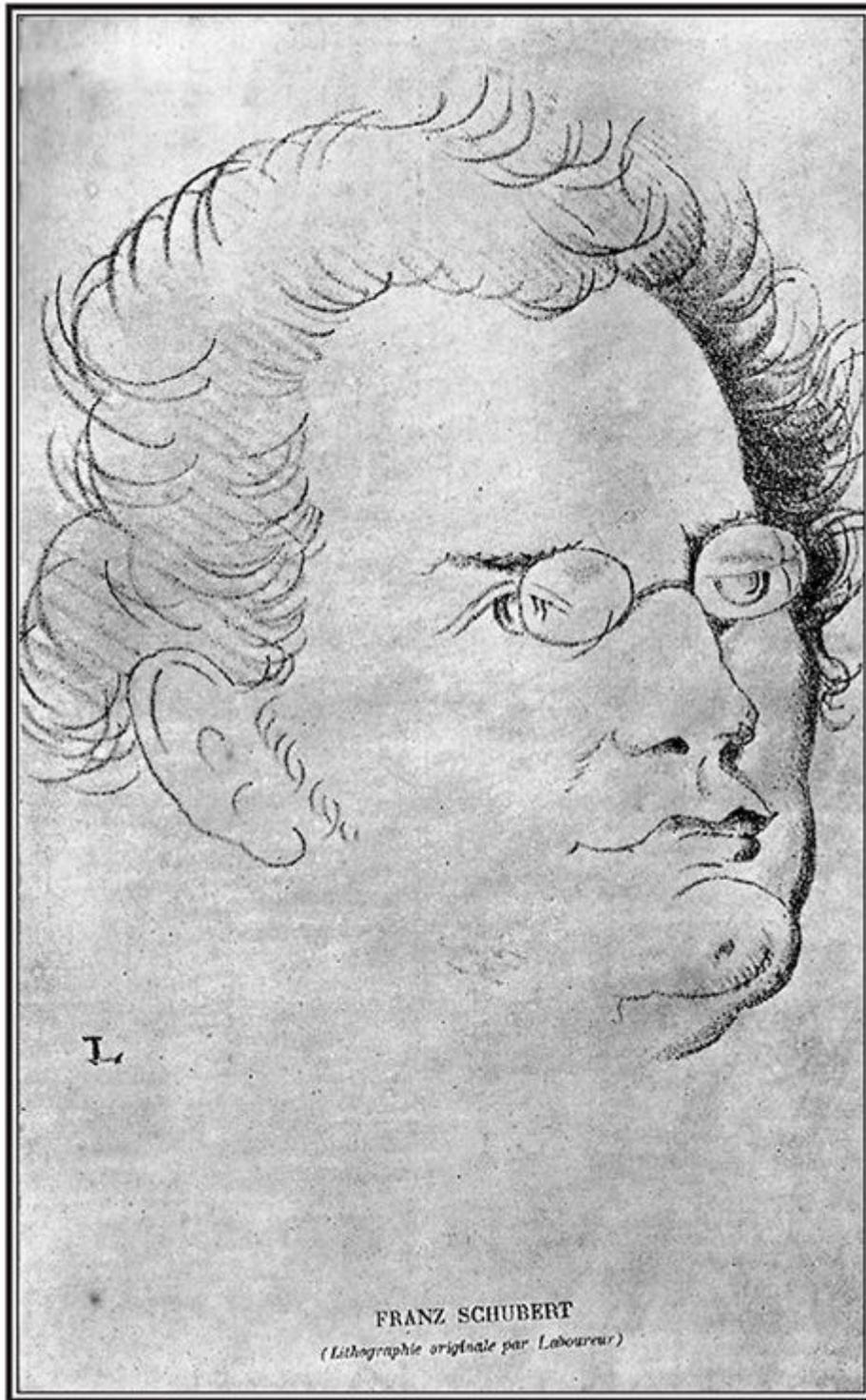
Ora todos estes movimentos nacionais, si trazem algumas fórmulas rítmicas novas para a música, não deixam de prejudicar a libertação do compasso conseguida por Wagner, Franck, Debussy. Porque as escolas novas, por estarem fortemente impregnadas de musicalidade popularesca, são fortemente cançãoeiras e às vezes particularmente coreográficas (Espanha, Polônia, Brasil), tendência que necessitam do compasso e o põem em evidência.

Assim: não conseguindo fazer mais que os antigos na melodia, e se contradizendo nas pesquisas do ritmo, foi mesmo pela harmonia que a música romântica pôde desenvolver as suas tendências pra uma expressividade gigantizada e nova.

O senso da tonalidade estava tão fixo desde Mozart²⁶ e Beethoven, que escapar a ele dava surpresas, desagradados, e portanto comoções inesperadas e fortes. Foi o que fizeram os românticos desde o princípio. Chopin apresentava uma riqueza harmônica admirável. Principiaram se sistematizando principalmente com Liszt, que mais foi grande experimentador que grande criador, os acordes de quinta aumentada e de sétima diminuída (sinfonia “Fausto”), os quais ao mesmo tempo que, no seu ineditismo, produziam efeitos expressivos violentos, eram, pela vagueza da interpretação harmônica, um ataque sério ao senso tonal. Nas obras seguindo ainda mais ou menos a forma de sonata, os compositores se compraziam cada vez mais em fugir da parentela das tonalidades vizinhas, modulando pra tonalidades afastadas da principal. Wagner no “Tristão”, não contente com os... erros de harmonização que praticava, trazendo pra dentro da harmonia clássica, por exemplo, as séries de quintas paralelas: emprega profusamente o sistema cromático, elevando o cromatismo, que sempre atraíra os compositores, a uma exaltação apaixonada e... mortífera. Como observa Guido Adler muito bem, o cromatismo sistemático do “Tristão” era já o aniquilamento da tonalidade. Logo em seguida César Franck eleva a ciência harmônica à mesma habilidade expressiva a que João Sebastião Bach elevara a ciência polifônica.

Dá-se uma verdadeira libertação nova do acorde, que principia sendo considerado em si, pela sua boniteza ou efeito dramático *individual*. Em última análise, a harmonia clássica não passava duma polifonia que distinguira apenas a individualidade *morfológica* do acorde. Na harmonia clássica persevera sempre o movimento a quatro vozes e persevera portanto a polifonia no seu sentido técnico. Com o Romantismo, embora continuem ainda considerando teoricamente o movimento a quatro partes da concatenação acordal, os acordes de Liszt, de Wagner, e depois mais claramente os de Grieg ou de Frederico Delius por exemplo, surgem como que isolados, independentes. Essa independência, esse isolamento provém de que a estranheza, a dificuldade interpretativa deles é tal que obriga a

verdadeiros sofismas teóricos. Mas a-pesar-dos sofismas de interpretação teórica, praticamente o acorde aparecia sozinho, individualizado *não mais apenas no seu corpo físico, como também na sua entidade psicológica*. O acorde agora não serve mais pra acompanhar a melodia solista. Se emparelha com ela, vai ao lado dela, característico, livre, individual. E o acorde seguinte em vez de continuá-lo e completá-lo, o substitui. E o seguinte substitui a este, e vão todos assim numa procissão de indivíduos diferentes. Se observe como isso submete-se ao conceito republicano, à essência popular do Romantismo: cada obra se apresenta como uma verdadeira multidão em que todos os indivíduos se fundem num grupo que é a alma coletiva (a obra), mas em que cada indivíduo é diferente dos outros na psicologia e no físico. Preparação, ataque e resolução de uma dissonância implica movimento de partes polifônicas. O acorde dissonante não preparado nem resolvido, uma tríade tonal seguida por outra tríade tonal noutra grau (Debussy), são acordes que vivem por si. A sistematização disso foi que fez do Romantismo a fase harmônica por excelência. E foi o que o distinguiu da atualidade, que acabou dissolvendo o acorde analisável teoricamente. A bem dizer não existem mais acordes agora.



❁ *Franz Schubert* ❁ Litografia de Laboureur ❁ Col. M. de A.

Milano 15.



Caro Giovanni:

Ti prego di occuparti seriamente della L^a Nicolini, insegnare tutta la parte di Semmariglio, trasporta la Canzonetta e Servata.

Gli farai pagare il meno
che puoi —
Di fretta Tuo amico
Gomes



❁ Capas de músicas europeias de salão ❁ Litografia ❁ Col. M. de A.



✿ *Luiz de Beethoven* ✿ Água-forte de Emil Orlik ✿ Col. M. de A.

E também esta dissolução do acorde veio se preparando com os últimos tempos românticos, principalmente pela obra de César Franck, cuja importância histórica é enorme. A harmonização de César Franck reagiu contra o cromatismo apaixonado de Wagner, por meio dum... cromatismo novo, que consistia em não empregar quase um só acorde puro, porém muito desfigurado por antecipações do acorde seguinte e retardos do antecedente. Resultava daí um compromisso tal, uma fusão tamanha, que o acorde deixava de ser tonal. César Franck emprega os *conjuntos de sons* no que a gente poderá chamar de “harmonização modulatória”. Modulação contínua dum conjunto simultâneo (acorde) para o conjunto simultâneo seguinte. Com isso a individualidade tanto física como psicológica do acorde deixa praticamente de existir. O que existe é um *conjunto sonoro em movimento*. Certas passagens desse grande mestre são tão incertas de analisar tonalmente *que já podem passar por atonais*.²⁷

A significação, a fisionomia do romantismo é ser a fase harmônica da música. A fase em que a harmonia assumiu seu mais alto grau de expressão, o seu mais elevado desenvolvimento teórico na interpretação dos acordes.

Debussy, verdadeiro elo de ligação entre o Romantismo e a atualidade, na estética e na técnica resumindo todo o passado romântico e apontando bastante a orientação dos modernos, deu o golpe de graça na tonalidade. Inspirado nas escalas exóticas, substituiu muitas vezes a tonalidade por escalas novas, entre as quais a de seis graus, desprovida de semitons. Dá golpes sobre golpes no plano tonal das obras, empregando sistematicamente uma vagueza harmônica que já não é mais possível chamar de modulação.

Mas por outro lado sintetizou toda a preeminência da harmonia do Romantismo, afirmando que nas obras dele só existiam harmonias, só existiam acordes, e que expulsara delas a melodia...

[24.](#) Foi Wagner o propagador, em Bayreuth, desse dispositivo dos teatros musicais de agora em que as orquestras ficam sepultadas num socavão entre palco e plateia.

[25.](#) É curioso de observar certas preferências dos músicos... Chopin adorava Mozart... Debussy adorava Chopin... Forma-se assim uma verdadeira genealogia de preferências, que permite observar, através da evolução do Romantismo, a permanência do conceito de música pura, que Mozart simboliza. E si o espírito musical da atualidade se aproxima de novo e cada vez mais da música pura, pode-se dizer que foi ainda Debussy que lhe abriu caminho. Aliás alguns modernos preferem abertamente (e com mais clarividência crítica) se voltar diretamente para a criação clássica... Assim Francisco Malipiero na Itália se inspirando nos clássicos italianos; Stravinski voltando a Haydn; Joaquim Nin na Espanha cultivando os cravistas espanhóis, e Villa-Lobos no Brasil afirmando, como pessoalmente me fez a mim, o seu culto por Mozart, e descobrindo recentemente parecenças entre Bach e a música popular brasileira...

[26.](#) Mozart até foi chamado de “fabricador de cadências”. Isso que foi dito depreciativamente, prova mas é que jamais o senso tonal não estivera tão firme, tão espontâneo, tão necessário como nele.

[27.](#) A explicação destes dois últimos grifos virá no capítulo “Atualidade”.

❁ CAPÍTULO XI ❁

MÚSICA ERUDITA BRASILEIRA

A música erudita no Brasil foi um fenômeno de transplantação. Por isso, até na primeira década do século XX, ela mostrou sobretudo um espírito subserviente de colônia. Perseveramos musicalmente coloniais até que a convulsão de 1914, firmando o estado de espírito novo, ao mesmo tempo que dava a todos os países uma percepção por assim dizer objetiva da tonalidade do universo e despertava no homem uma consciência mais íntima de universalismo, também evidenciava as diferenças existentes entre as raças e legitimava em todos os agrupamentos humanos a consciência racial.

Já no início da vida brasileira se principiou fazendo música nos núcleos principais da Colônia. O som foi sempre considerado elemento de edificação religiosa e, também aqui, nasceu misturado com religião. Os jesuítas ensinavam o canto religioso aos indiozinhos catequizados, e as festas da igreja eram enfeitadas por cantigas. Simão de Vasconcelos afirma que o padre João Aspilcueta Navarro foi o primeiro a lecionar canto aos curumins brasílicos, bem como a “pôr em canto de órgão as cantigas dos índios que continham a doutrina cristã”. O processo de cantar, ensinado pelos padres aos índios, era de preferência o antifônico, a dois coros. Também os adestravam em certos instrumentos como “charamelas, flautas, trombetas, baixões, cornetas e fagotes”. O teatro logo se ajuntou a essas festas. Autos religiosos e morais, providos de cantoria, eram representados pelos índios e pelos padres, em palcos improvisados dentro ou junto das igrejas, direitinho

como nos milagres medievais. Desde 1553 se tem notícia de autos assim, escritos por Nóbrega, Anchieta, Manuel do Couto. Tornou-se mesmo tão comum celebrar tudo com cantigas e autos religiosos representados pelos índios, que o morubixaba potiguar Sorobabé quando, destruídos os mocambos de negros, voltou para o Rio Grande do Norte, brigou feio com os padres franciscanos por não terem mandado “os columins para o festejarem com cantos e comédias” (Varnhagen). E o costume dos padres amestrarem os brasis, no canto religioso, perdurava ainda tão intenso em pleno século XVIII, que o bispo do Grão-Pará, frei João de São José Queiroz se referia a índias e mamelucas cantando missas “a quatro vozes bem ajustadas”.

O canto português e alguma rara manifestação instrumental profana viviam aqui só nos lares e sem função histórica. Os inventários coloniais paulistas mencionam instrumentos músicos com muita raridade, violas de “pinho do reino”, cítaras, ou aquela guitarra deixada por Catarina d’Orta em 1626. O bandeirante Sebastião Pais de Barros deixa em 1688 uma rica viola, avaliada em dois mil-réis. Mas função histórica, nos três primeiros séculos da Colônia, só adquirem as manifestações teatrais e religiosas. No século XVII os teatros principiam aparecendo na Bahia, no Rio de Janeiro, em São Vicente, com vida curta e sem realidade nacional nenhuma, pode-se dizer. Imagine-se por exemplo que excrescência a representação da “Esio em Roma” da Pórpura, executada em Cuiabá, em 1790! A Casa da Ópera (Rio, 1767) parece ter sido a mais eficaz dessas tentativas. Mas as capelas é que primavam pelo apuro musical. No fim do século XVII havia mestres de capela titulados, ganhando sem avareza, tanto em Olinda como no Rio de Janeiro. Afirma o viajante Pyrard de Laval, que, desde o início do século, existiam na Bahia “escolas de música fundadas conforme os costumes dos grão-duques europeus”. Em 1730, Pedro Leam, no órgão, dirigia Te-Deuns com orquestra em que havia violinos, violoncelos, flautas, clarinetas e... gaitas de foles, na capitania da Paraíba do Sul...

A música religiosa domina. Esse domínio vai perdurar até meados do século XIX, em manifestações primordialmente viciadas porque, quando a Colônia já estava com possibilidades de criar execuções mais puras (século XVIII), a música religiosa decaía na Europa e a que vinha para cá, por intermédio de Portugal, vinha cheirando teatro, melodista, bonitota, sem tradição. Um viajante inglês chega a afirmar que no Rio de Janeiro, os sopranistas da Capela Real, de Dão João VI, cantavam nos templos trechos escolhidos, tirados das óperas! E Tobias Barreto, pelo que afirma Afrânio Peixoto, ouviu numa igreja do norte, cantarem a “Hebreia”, de Castro Alves! O fato é que ninguém não menciona Palestrina nem Vitoria, nem Bach, Gabrieli ou Durante.

Mas essa religiosidade musical da Colônia era justo que desse a primeira manifestação elevada da criação brasileira. Deu. Foi o padre José Maurício.

Nos meados do século XVIII, os jesuítas do Rio de Janeiro mantinham uma espécie de conservatório para os negrinhos, na fazenda de Santa Cruz, próxima da cidade. Essa instituição foi inteligentíssima no ensino e chegou a possuir grupos de instrumentistas e cantores tão bons, que espantaram Dão João VI, Marcos Portugal e Neukomm. A vinda de Dão João VI e os progressos do grupo musical de Santa Cruz, abrem no Rio de Janeiro uma fase de esplendor para a música. Marcos Portugal, o maior compositor português, e Sigismundo Neukomm, músico alemão regularmente conhecido no tempo, vêm morar no Rio. O primeiro, mestre da capela real, diretor do teatro, faz representar as óperas e... as missas dele. O corpo coral era muito bom, dizem, e os cantores solistas, vozes das mais perfeitas do tempo, como a do celebrado Fasciotti. Já os instrumentistas não igualavam semelhante perfeição e o maestro marcava o compasso à italiana, batendo palmas, nos tempos, com quanta força tinha... São festas magníficas que dão para o Rio de Janeiro uma atividade artística de cidade europeia.

No meio desse brilho, vaga a figura doce do padre José Maurício Nunes Garcia, primeiro nome ilustre da música brasileira. Era um mestiço carioca, educado nas tradições de Santa Cruz, músico habilíssimo, dizem que

praticando Bach, Haydn, Mozart. Estes dois é certo que conheceu, assim como Paisiello. Foi fecundíssimo. A obra dele ou as traças devoraram ou continua inutilizada em manuscritos. Alberto Nepomuceno fez publicar o “Requiem” e a “Missa em si bemol”. O “Requiem”, considerado uma das obras-primas de José Maurício, é também a obra-prima da música religiosa brasileira. Claro, bem escrito, bastante ingênuo no emprego da polifonia, reflete o espírito da época. E pela invenção melódica duma serenidade, duma nitidez puras, se equipara ao que faziam, no gênero, os italianos do tempo.

Depois desse esplendor em que a capela imperial chegou a ter 100 executantes, a independência política faz com que a vida brasileira principie de novo. Também a música sofre o abalo da mudança e no Primeiro Império se empobrece bem. Mas renasce mais variada nas manifestações e mais dispersa no país.

Em Pernambuco, havia uma oficina de pianos... Principiava a detestável moda de tocar piano, que já em 1856 fazia Manuel de Araújo Porto-Alegre chamar o Rio de Janeiro de “cidade dos pianos”. Dão João quando regente mandava vir para o palácio de São Cristóvão, uns pianos ingleses que foram os primeiros do Brasil. Meio século não se passara e a praga era tão geral no país, que Wetherel se espanta de encontrar pianos a cem léguas, interior a dentro, transportados a ombro de negro. Por toda a parte se organizava bandas e orquestras que-nem a de Campinas dirigida pelo pai de Carlos Gomes, Manuel José Gomes, ou as que em Olinda dirigiu Tomaz da Cunha Lima Cantuária, ainda compositor e teórico musical, autor duma *Pequena arte da música*. A música religiosa, inda muito apreciada e escrita, vai perdendo pouco a pouco, a importância dominadora que tivera de primeiro. Nas províncias inda ela permanece bem, às vezes em execuções tão boas que Saint-Hilaire chega a preferi-la à música sacra de certas regiões da França. Mas não tem valor histórico propriamente nacional. Dão Pedro I, aluno de Neukomm, foi hábil musicista. Às vezes dirigia ele mesmo as execuções da Capela Imperial, e, pelo que refere Schumacher, era tão apaixonado de

música, que chegava a receber visitas de estranhos, com a guitarra em punho. Como compositor ficou dele o Hino da Independência, apenas uma curiosidade. Protegeu como pôde a música e esta se reabrirá em fecundidade nova no Segundo Império. No Rio de Janeiro o antigo teatro São João, seguido pelo São Pedro de Alcântara, é continuado pelos teatros São Januário e São Francisco. D. Pedro II, que a instância de Francisco Manuel, fundara em 1841 o Conservatório de Música (depois Instituto e hoje Escola Nacional de Música), fundou também em 1857 a Academia Imperial de Música e Ópera Nacional. Esta academia teve um período de brilho nacional extraordinário, em que fez cantar na língua do país, óperas estrangeiras e numerosa produção brasileira. Nela Carlos Gomes deu seus primeiros passos no melodrama, com a “Noite no castelo” e “Joana de Flandres”.

O Segundo Império foi talvez o período de maior brilho exterior da vida musical brasileira. As companhias italianas traziam pra cá vozes célebres, davam temporadas que somavam 60 espetáculos, deixavam por aqui música e instrumentistas. Os concertos eram também numerosos, não só de virtuosos estrangeiros como de nacionais aparecendo. Dentre estes, é curioso constatar, durante o Império, a frequência dos instrumentistas de sopro, gente que profetizava decerto nossos tão hábeis flautistas e oficleidistas populares... É ainda no Segundo Império que mudam-se para o Brasil os dois fundadores da virtuosidade pianística nacional: Artur Napoleão, cuja maneira de tocar, nítida, um bocado seca e brilhante se tradicionalizou no Rio de Janeiro, e Luiz Chiaffarelli, o fundador da Escola de Piano Paulista. Também então fundam as primeiras sociedades instrumentais como a Filarmônica (1814) e o Clube Beethoven (1882) no Rio de Janeiro, e o Clube Haydn (1883) sob a direção de Alexandre Levi, em São Paulo. Ainda importa mencionar, pelo caráter socializador, os Concertos Populares (1887) instituídos no Rio por Carlos Mesquita.

Veio a República. O Brasil principiou pela terceira vez a vida. Mas, desta feita, a música não. Se acentuou gradativamente a decadência do brilho

exterior. Desapareceram as brigas românticas em torno de cantoras. Os virtuosos estrangeiros célebres continuaram desembarcando aqui, porém o público se desinteressava deles cada vez mais. Um ou outro ainda consegue ovações, mas as enchentes se tornaram cada vez mais raras. Já em 1894, Marino Mancinelli suicidava-se no Rio de Janeiro, por causa do insucesso da sua companhia lírica; e as temporadas de ópera, que durante a guerra (1914-1920) tiveram certo esplendor variado, estão cada vez mais desmoralizadas. As de agora são miseráveis, verdadeiras mascaradas fingindo arte, a que uma ou outra manifestação mais elevada não consegue disfarçar.

Várias causas boas e... todas boas ocasionaram essa decadência de brilho na prática musical do Brasil. As principais são: a afirmação radical; a libertação virtuosística nacional; o contraste entre a arte moderna e o povo; a hegemonia de Buenos Aires na música comercial.

Buenos Aires é um centro social que se desenvolveu homogeneamente. Se tornou em nossos dias a representação mais total de cultura que a América do Sul apresenta. A grandeza da cidade argentina está em que todas as manifestações sociais do homem chegaram a um progresso mais ou menos uniforme lá. Por isso o comércio musical, temporadas de virtuosos e de teatro, se baseiam em Buenos Aires. O Brasil, pra esses virtuosos, é terra de passagem que a gente experimenta pra ver se ganha mais um bocado. E como essa “experiência” não tem como ideal uma conquista, mas ganhar uns cobres a mais, o virtuoso estrangeiro que aparece aqui, no geral se limita a mostrar obras com sucesso garantido, isto é, as velharias já tradicionalizadas no gosto do público. Não há luta, não há ideal, não há interesse artístico. O público não se educa; a elite artística do país não se interessa; a outra elite vai às vezes ao teatro por obrigação de moda ou para escutar um virtuoso prodigioso. Mas é abalizadamente e cuidadosamente inculta e boceja diante da arte.

Esse mal-estar é aumentado pelo contraste entre a arte e o costume público de arte, contraste natural em todas as fases de transição. O público, do que gosta é mesmo das velharias a que já se acostumou. Os artistas

verdadeiros já não se contentam mais com elas. O público foge dos artistas verdadeiros. E os artistas verdadeiros, os empresários artistas, desprovidos do apoio público, não vêm pra cá. E por tudo isso nós só temos que contar com os virtuosos e sociedades musicais brasileiros para nos pôr em contato com a música universal contemporânea. E nesse trabalho se salientam as sociedades sinfônicas do Rio de Janeiro e especialmente de São Paulo, como a paulista Sociedade de Concertos Sinfônicos (fundada em 1921) e em seguida o Departamento Municipal de Cultura (1935) a cujo esforço admirável o Brasil deve numerosas e importantes execuções de música contemporânea no país.

Por outro lado os estabelecimentos de ensino musical, como o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (fundado em 1906), e os professores de piano, canto, violino, disseminados por todo o país, já conseguiram dar à virtuosidade brasileira uma função social que satisfaz as exigências da nação. São numerosíssimos os virtuosos brasileiros “nacionais”, quero dizer: esse gênero de intérpretes, mais útil, mais humano e fecundo, cuja vida artística funciona dentro dos limites da pátria. O virtuoso “internacional” na maioria dos casos tem função social mínima. Envaidecido pela habilidade excepcional dos dedos ou da voz que possui, se converte num caso repulsivo de egoísmo. Quer dinheiro e quer aplauso geral. E por isso abusa de programas gastos, sem interesse, sem função histórica, sem cultura verdadeira. É bem difícil diante dum egoísta desses, a gente distinguir o que é interesse pecuniário, o que é fome de glória. As duas fraquezas são xifópagas e se confundem. A fome de glória em si não é fraqueza, não. É baixa a desses egoístas, fundamentada no prazer epidérmico da gritaria pública aplaudindo.

O Brasil também tem produzido virtuosos internacionais de valor. Porém a função nacional deles é bem pequena. Quando muito fazem a propaganda do nome da pátria na estranja, se é que não se esquecem dele ou o ocultam muito de propósito. E levados pelos interesses de camaradagem e outros interesses, botam nos programas peças e nomes estrangeiros (do país em que

estão, pra agradar...) de valor mínimo, ao passo que não executam os compositores brasileiros, muitas vezes superiores a esses estrangeiros. E antes assim! Porque quando *concedem* interpretar uma obra ilustre de compositor brasileiro, se dá esse fenômeno irracional do carro adiante dos bois: toda a gente se admira do gesto patriótico do virtuose, e o compositor é que tem de ficar agradecido pela honra, não é o virtuose que se engrandece por tocar uma obra boa! Como se a virtuosidade fosse superior à invenção!...

Nós atualmente possuímos um despropósito de virtuosos nacionais funcionando dentro do país, excelentes, variados, ativados pela emulação, acamaradados com a vida artística daqui, executando em todos os programas obras nacionais. São verdadeiramente valiosos e nada ficam a dever aos virtuosos de vida nacional, dos países europeus. Esses artistas, bem ou mal, vivem e ganham a vida. Os concertos que dão, seja pela razão que for, são mais ou menos concorridos. E o público que concorre a eles, inda se desinteressa mais pelo virtuose estrangeiro, cujo mérito é apenas executar melhor peças arquiexecutadas. Por isso o público fica em casa ou vai no cinema. Com razão. E tanto razão a mais, que no dia seguinte terá de ir no concerto de outro virtuose, este brasileiro, cujo programa apresenta quatro vezes mais interesse, cultura, função social e nacional. Principalmente no canto e no piano, possuímos atualmente uma coleção magnífica de intérpretes, alguns chegando a rivalizar com virtuosos internacionais.

Falta falar da firmação racial. No início deste capítulo afirmei que a música brasileira viveu até 1914, mais ou menos, ainda na subserviência da Europa. Isso não quer dizer, está claro, que não tenha havido tentativas de nos libertarmos desse espírito colonial. Foram no geral tentativas esporádicas e individuais que vieram se intensificando pouco a pouco. Mesmo manifestações coletivas tivemos, como a já citada Academia Imperial de Música.

Mas no meio de tudo isso a arte nossa perseverava fundamentalmente europeia, mesmo entre os nacionalistas que se interessavam pela representação musical da coisa brasileira.

Refletem a preocupação nacionalista: António Carlos Gomes; Alexandre Levi, um anúncio de gênio; e Alberto Nepomuceno, o mais intimamente nacional de todos, cultura boa, invenção fácil mas curta. A estes é imprescindível ajuntar o nome de Francisco Manuel da Silva, autor do esplêndido Hino Nacional, que é do ano de Abdicação (1831).

Dentre os menos característicos, presos por demais à lição europeia, e cujas tentativas de música abasileirada mais parecem concessão ao exótico, figuram principalmente Leopoldo Miguez, Henrique Osvaldo, Francisco Braga, João Gomes de Araújo, Barroso Neto. Glauco Velasques foi uma experiência inquieta, com lampejos de gênio num resultado precário.

Dominam toda a música brasileira anterior à época atual, Carlos Gomes e Henrique Osvaldo. São as expressões mais características do nosso romantismo musical.

Carlos Gomes está entre os grandes melodistas do século XIX. Gênio dramático de força, ele concentra a expressão na melodia, como era costume na escola oitocentista italiana em que se cultivou. As obras dele são inexequíveis no teatro atualmente, como o são a maioria das obras do passado. Ninguém não representa nem Monteverdi, nem Scarlatti, nem Rameau, nem Hasse, nem Grétry, nem Purcell. Mesmo certas obras valiosas de Gluck, Weber, Rossini, Beethoven, Bellini, Donizetti, Verdi, não se sustentam mais. O teatro é o gênero mais transitório da música. Ao mesmo tempo que restringe a liberdade musical do criador, está muito sujeito às normas sociais do tempo e estas passam no interesse. Outra precariedade vasta dele é o tamanho das obras. São raríssimos os melodramas em que a “inspiração” se mantém de princípio a fim. Nas obras dos gênios mais fortes, os “enchimentos” aparecem...²⁸

Essa precariedade torna apenas de interesse histórico uma execução contemporânea de centenas de óperas celebradas. Em 1930 uma cuidadosíssima execução em Paris, de “Castor e Pollux”, a obra-prima de Rameau, caía ante a indiferença geral... As óperas de Carlos Gomes estão nesse caso. Mas isso não embaça a grandeza do gênio dele. Muitos dos seus

cantábiles são perfeitos de equilíbrio plástico de linha, cheios daquela doçura peguenta que especialmente Donizetti e Bellini tinham tradicionalizado na música itálica – primeiro sintoma da banalidade verista. Daquele melodismo, e não desta banalidade, Carlos Gomes é abundante. Afora esse gênero doce de cantábile, inventava ainda árias magníficas, sem grande profundidade, mas dotadas dum movimento dramático exato e impregnante.

Muitas vezes a música dele se erriça de ritmos e acentos desconhecidos. São elementos estrangeiros, funcionando como exotismo dentro da tamanha influência italiana que fatalizava o músico. Esses ritmos, esses acentos, não limitam-se ao cromatismo pueril com que, por antítese fácil ao diatonismo melódico da ópera italiana, Carlos Gomes novato acompanhou a personalidade de Peri.

É opinião repisada entre nós que Carlos Gomes não tem nada musicalmente brasileiro, a não ser o entrecho de algumas óperas. Mesmo que assim fosse, ele tinha o lugar de verdadeiro iniciador da música brasileira, porque na época dele, o que faz a base essencial das músicas nacionais, a obra popular, inda não dera entre nós a cantiga racial.²⁹ É ridículo que consideremos como brasileiros os cantos negros, os cantos portugueses (e até ameríndios!), as modinhas, habaneras e tangos do século XIX, e repudiemos um gênio verdadeiro cuja preocupação nacionalista foi intensa.

Basta se observar a vagueza de caráter desta modinha, registrada por Langsdorff, para reconhecer a contradição.

Quan . do o mal a . ca . ba . O bem prin . ci .

pi . a, Quan . do o mal a . ca . ba O bem prin . ci .

pi . a. Meu mal a . ca . bou O bem se se .

gui . a, O bem se se . gui a, O bem se se

guia Pois sim meu So . nhor Meu mal a . ca .

bou Mas pen so que vou De mal a pe
 or De mal a pe. or De mal a pe.
 or De mal a pe. or De mal a pe. or

I II

I

Quando o mal acaba
 O bem principia,
 Meu sinal acabou
 O bem se seguia...
 Pois, sim, meu senhor,
 Meu mal acabou
 Mas penso que vou
 De mal a pior.

II

Vem a noite escura
 Suceder ao dia,
 Depois da tormenta
 Vem a calma...
 Pois, sim, meu senhor,
 Meu mal acabou
 Mas penso que vou
 De mal a pior.

Porém não é verdade que o brasileirismo de Carlos Gomes tenha se restringido à escolha de libretos não. Existe porcentagem vasta de

italianismo na obra dele, porém a realidade étnica do músico brasileiro vai além do que julgam levianamente. No “Guarani”, no “Escravo”, mesmo nas óperas sobre libreto europeu como o “Salvador Rosa” ou o “Condor”, notam-se uns tantos caracteres, certas originalidades rítmicas, certa rudeza de melodia desajeitada, certas coincidências com a nossa melódica popular, em que transparece a nacionalidade do grande músico.

Nós hoje não podemos nos inspirar nas obras de Carlos Gomes. Só a vida e as intenções dele podem nos servir de exemplo. A nossa música será totalmente outra, e dela os traços de Carlos Gomes têm de ser abolidos. Si os moços o desprezarem, afinal das contas está sempre certo, porque as exigências da atualidade brasileira não têm nada que ver com a música de Carlos Gomes. Mas além dessa *atualidade* moça, tão feroz, existe a *realidade* brasileira que transcende às necessidades históricas e passageiras das épocas. E nessa realidade, Carlos Gomes tem uma colocação alta e excepcional.

Quanto a Henrique Oswald, é a mais completa figura de músico da geração dele. Une a uma personalidade de criador fino, sempre delicado, inimigo do áspero e do banal, uma técnica muito larga e perfeitamente assimilada. Algumas das obras dele, o Trio com piano, a Sinfonia op. 43, quartetos, muitas das peças de canto e de piano, são notáveis pela perfeição de feitura, equilíbrio e lógica de conjunto, graça de invenção: obras-primas legítimas.

[28](#). A transitoriedade geral da música dramática é mais uma prova de que a música pouco tem de intelectualidade expressiva dos sentimentos. O drama falado não tem idade quanto a valor expressivo. As palavras de que ele é feito, as paixões que utiliza e descreve, comovem sempre (embora as épocas passem), pouco importa si do mesmo jeito, o certo é que com a mesma intensidade. Uma tragédia de Sófocles ou de Goethe, uma comédia de Aristófanes, Shakespeare, ou Lope de Vega, conservam a mesma vitalidade expressiva através dos tempos. A música sendo a mais “pura” das artes, a mais

liberta do contingente intelectualmente expressável e interessado do lirismo humano, demonstra bem essa fraqueza dela, e também felicidade, quando aplicada ao teatro. As fórmulas musicais duma época determinada chegam a comover sentimentalmente os contemporâneos dela. Vitória Archilei fazia chorar os seus ouvintes, da mesma forma que Rubini cantando a cavatina da “Sonâmbula”... Mas essa comoção é principalmente convencional, exterior e transitória; não deriva da essência, da propriedade intrínseca, da *quididade* da Música. É porque, em tal época, tal elemento musical é tido convencionalmente por dramático, tal por doloroso, tal por cômico, que a música *parece* sentimentalmente comovente aos que conhecem essas convenções temporâneas e passageiras. Em última análise, é sempre aquela precisão pré-histórica de atribuir um *Ethos* a cada elemento de *música*, para torná-la intelectualmente compreensível, que determina em máxima parte a eficácia expressiva das músicas. E quando a moda passa, quando a expressividade convencional de tal fórmula, de tal processo sonoro se gasta com o uso e a vulgarização, esse lado comovente das músicas passa também. Assim: o que fica das obras melodramáticas é apenas o que elas possuem de musicalmente artístico. É por isso, com efeito, que ninguém não discute a execução *em concerto* de árias dramáticas antigas (até de Wagner já...), ao passo que a todos os musicalmente cultos parecerá um desacerto converter uma ária de Puccini, de Korngold, de Strauss, e outros operistas contempotâneos nossos *e ainda convencionalmente dramáticos*, em peças de concerto. É que a ária antiga que ficou, ficou não pela dramaticidade compreensiva, mas por causa da musicalidade expressiva e bela que possuía. Pôde por isso virar “música de câmara”, entrar no concerto, *ser concebida como Música Pura*. Ao passo que para o espírito esteticamente educado repugna ainda atualmente escutar Puccini em concerto, porque Puccini, pra nós, inda está revestido daquele convencionalismo de expressividade sentimental que só o teatro justifica. Dia virá em que os cantores de câmara poderão inscrever nos programas, por exemplo, uma romança da “Boêmia”, da mesma forma com que inscrevem hoje uma ária de Haendel. E ninguém protestará...

[29](#). Em peças de inspiração folclorística, como a quadrilha *Espalha Brasas* (IIº Império), são usados temas brasileiros populares de então. Esses temas frequentemente são

irreconhecíveis por nós de agora, não só porque foram esquecidos, como porque não possuem absolutamente nenhum caráter nacional. O próprio povo ainda turtuveava, desmanchado entre influências e exemplos irreduzíveis. O amálgama de tendência ibero-africanas, que hoje caracteriza a musicalidade nacional, só se torna evidente dos fins do século XIX pra cá.

❁ CAPÍTULO XII ❁

MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Ao lado de todo esse movimento histórico em que a música artística se manifestava, no Brasil, mais por uma fatalidade individualista ou fantasia de elites que por uma razão de ser social e étnica, principiou tomando corpo no século XIX uma outra corrente musical, sem força histórica ainda, mas provida de muito maior função humana: a música popular.

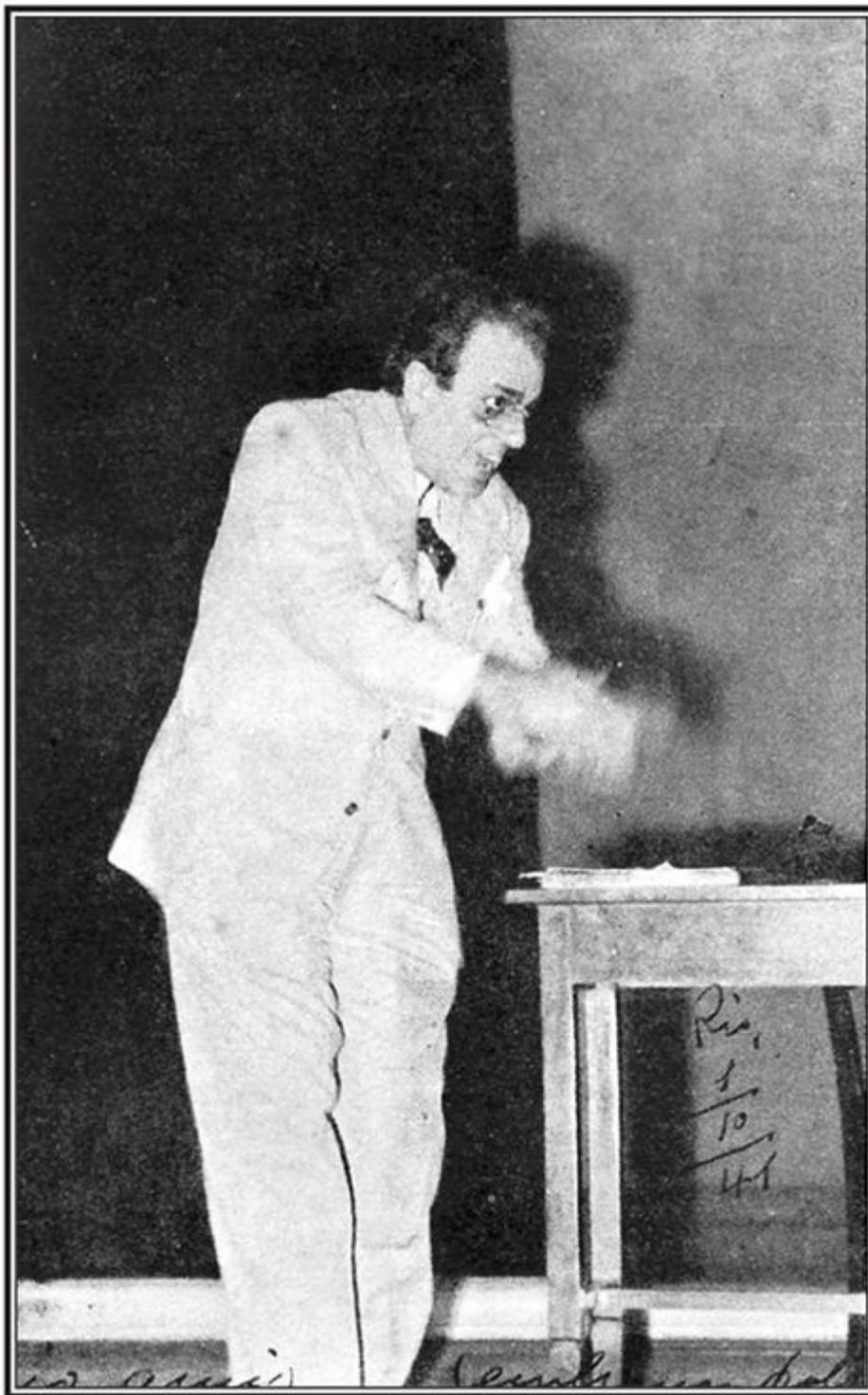
Não sabemos nada de técnico sobre a música popular dos três séculos coloniais. Um povo misturado, porém inda não amalgamado, parava nas possessões que Portugal mantinha por aqui. Esse povo feito de portugueses, africanos, ameríndios, espanhóis, trazia junto com as falas dele as cantigas e dansas que a Colônia escutava. E foi da fusão destas que o nosso canto popular tirou sua base técnica tradicional.

O que tirou do aborígene? Não sabemos quase nada de positivo. O chocalho, empregado como obrigação nas orquestrinhas maxixeiras, não passa duma adaptação civilizada de certos instrumentos ameríndios de mesma técnica, por exemplo o maracá, dos tupis.



❁ *Capas de música impressa brasileira do século XIX, em litografia ou gravação em cobre. ❁ Em cima, retratos da família imperial brasileira e do conde d'Eu, para a suíte “Família Imperial” de Filipponi e*

Hornaghi;
a litografia do “Hymno” é de Ângelo Agostini ❁ Col. M. de A.



✿ Heitor Villa-Lobos, regendo os corais do Rio de Janeiro.



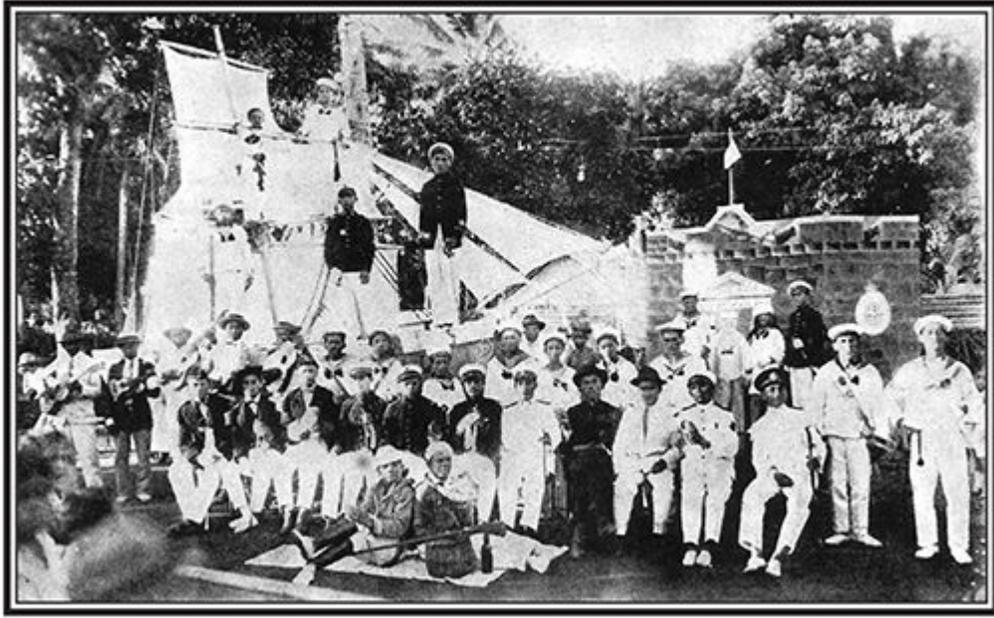
✿ *Luiz Chiapparelli* ✿

Des. de Ângelo Cantú ✿

Col. Sra. Liddy Chiapparelli.



✿ *Francisco Mignone* ✿ Compositor e regente.



❁ *Chegança de marujos* (Fandango) ❁

Rancho de executantes do bailado popular, na Paraíba.

Certas formas poéticas obrigando o canto a uma conformação especial de fraseado, usadas ainda, principalmente no Nordeste, foram decerto influência ameríndia. Barbosa Rodrigues registra uma boa porção de cantos brasílicos, cuja forma se caracteriza por seguir a cada verso da estrofe um refrão curto:

Cha munhan muracé,

Uacará.

Cha ricó ce “patrão”,

Uaracá.

Che re raçõ arama,

Uacará.

Esse processo tem parentesco evidente com muitos cantos atuais. Eis algumas manifestações contemporâneas, semelhantes ao processo brasílico:

Solo: – Ôh, li-li-li-ô!

Coro: – Boi Tungão!

Solo: – Boi do Maioral!

Coro: – Boi Tungão!

Solo: – Bonito não era o boi...

Coro: – Boi Tungão!

Solo: – Como era o aboiar.

Coro: – Boi Tungão!

etc.

(Colhido no Rio Grande do Norte).

Você gosta de mim,

 Maria,

Eu também de você,

 Maria,

Vou pedir pra seu pai,

 Maria,

Pra casar com você,

 Maria.

(Colhido em São Paulo).

Vou-me embora, vou-me embora,

 Prenda minha,

Tenho muito que fazer;

Tenho de ir parar rodeio,

 Prenda minha,

Nos campos do Bem-querer!

(Rio Grande do Sul).

Não tem dúvida que fórmulas parecidas com estas frequentam o folclore português e hispano-americano às vezes (mesmo o “prenda mia” aparece nos hispano-americanos do Sul); porém a sistematização do refrão curto, duma

só palavra, repetido no fim de cada verso (até coincidindo a escolha frequente de nomes tirados da fauna, pra fazer o refrão) possivelmente é reminiscência de maneira ameríndia.

Entre as nossas formas coreográficas, uma das mais espalhadas é o cateretê ou a catira, dança de nome tupi. Anchieta pra catequizar os selvagens já se aproveitava dela, parece, deformando-lhe os textos no sentido da religião católica. Caso mais indiscutível ainda dessa fusão ameríndio-jesuítica é o do cururu. Em certas festas populares, religioso-coreográficas, tais como a dança de São Gonçalo e a dança de Santa Cruz, pelo menos nos arredores de São Paulo, após cada número do cerimonial, dança-se um cururu. Ora os processos coreográficos desta dança têm tal e tão forte sabor ameríndio, pelo que sabemos de danças brasílicas com a cinematografia atual, que não hesito em afirmar ser o cururu uma primitiva dança ameríndia, introduzida pelos jesuítas nas suas festas religiosas fora (e talvez dentro) do templo. E esse costume e dança permaneceram vivos até agora.

Nossa raça está fortemente impregnada de sangue guarani. Os brasílicos empregavam e empregam frequentemente o som nasal, cantando. Esta nasalção do canto é comum inda agora em quase todo o país, embora seja possível distinguir pelo menos dois timbres nela, um de franca origem africana, outro já peculiarmente nosso.

A tendência para o canto amoroso é dominantíssima em Portugal. No fim do século XVIII o viajante M. Link constatava que “as cantigas do povo português são queixosas; no geral contam penas de amor, raramente são sensuais e muito pouco satíricas”. Pois essa tendência foi fortemente contrariada aqui. Si a pena de amor frequenta bem a cantiga brasileira (como aliás frequenta a cantiga de todos os povos do mundo), ela não toma entre nós uma predominância absoluta. Chegou mesmo a se domiciliar em certas formas particulares: a modinha que geralmente é queixume e a toada cabocla. o lundu, pelo contrário, no geral trata o amor comicamente. Algumas vezes é sem-vergonhamente sensual. Porém nas outras formas, a variedade de assunto é vasta. No meu “Ensaio sobre música brasileira”, um

despropósito dos documentos expostos não tratam de amor. Não vou até afirmar que isso provenha de influência ameríndia exclusiva, porém ainda aqui me parece incontestável que os temas quase nada amorosos do ameríndio, e o sangue dele correndo em nós, levaram a gente a uma contemplação lírica mais total da vida.

Também os “Cabocolinhos”, os “Caiapós”, etc., nomes de vários bailados atuais do país, são de inspiração diretamente ameríndia, e às vezes, representam cenas da vida tribal. E essa mesma inspiração transparece em certos ritos feiticeiros da religiosidade nacional, como o catimbó nordestino e a pajelança nortista.

E também em várias formas do nosso canto popular, até em cantos dansados, é frequente o movimento oratório da melodia, libertando-se da quadratura estrófica e até do compasso. Nos martelos, nos cocos, nos desafios, o ritmo discursivo é empregado. Onde nos veio isso? Do português não veio. Frequenta a música afro-brasileira dos lundus, porém com raridade. Nos ameríndios é constante.

Porém sobre isso nasce uma pergunta. Aparecem, quando senão quando, no canto popular brasileiro, frases oratórias, livres de compasso, e que até pelo desenho melódico se assemelham a fórmulas de cantochão. Não será possível a gente imaginar uma sobrevivência do gregoriano em manifestações assim? A parte dos padres foi enorme na formação da vida brasileira. Quais eram os cantos que eles cantavam e faziam os índios cantar nos dois primeiros séculos? Na certa muitos eram peças gregorianas. Si não possuimos provas textuais disso, elas existem alhures. O estabelecimento muito cedo da imprensa, no México, nos conservou a “Salmodia” (1583) de frei Bernardino de Sahagún, em que há melodias gregorianas introduzidas nos areítos dos nativos. Até hoje as peças gregorianas são empregadas popularmente e prodigiosamente deformadas em nosso país todo. Não tem moça possuindo voz cantante, nem menino cantador, que não sejam colhidos pelos padres, nas vilas e povoados do interior, pra engrolar um credo e um glória em cantochão. Uma feita, em Fonte-Boa, no Amazonas,

eu passeava sob um solão de matar. Saía um canto feminino duma casa. Parei. Era uma gostosura de linha melódica, monótona, lenta, muito pura, absolutamente linda. Me aproximei com a máxima discrição, para não incomodar a cantora, uma tapuia adormecendo o filho. O texto que ela cantava, língua de branco não era. Tão nasal, tão desconhecido, que imaginei fala de índio. Mas era latim... de tapuio. E o Acalanto não passava do *Tantum Ergo* em cantochão. Uma sílaba me levou pra outra e, mais intuição que realidade, pude reconhecer também a melodia. A deformação era inconcebível. Porém, jamais não me esquecerei da comoção de beleza que recebi dos lábios da tapuia. O cantochão vive assim espalhadíssimo nos bairros, nas vilas, por aí tudo no interior. Será possível talvez perceber na liberdade rítmica de certos fraseados do nosso canto, e mesmo em algum dos seus arabescos melódicos, uma influência gregoriana.

A influência portuguesa foi a mais vasta de todas. Os portugueses fixaram o nosso tonalismo harmônico; nos deram a quadratura estrófica; provavelmente a síncopa que nos encarregamos de desenvolver ao contato da pererequite rítmica do africano; os instrumentos europeus, a guitarra (violão), a viola, o cavaquinho, a flauta, o oficleide, o piano, o grupo dos arcos; um dilúvio de textos; formas poético-líricas, que-nem a moda, o acalanto, o fado (inicialmente dansado); dansas que-nem a Roda, infantil; dansas iberas que-nem o fandango; dansas-dramáticas que-nem os reisados, os pastoris, a marujada, a chegança, que às vezes são verdadeiros autos. Também de Portugal nos veio a origem primitiva da dansa-dramática mais nacional, o bumba meu boi.

E em várias cantigas populares tradicionais ou modernas do Brasil, até agora aparecem arabescos melódicos lusitanos, ora puros, ora deformados.³⁰

O africano também tomou parte vasta na formação do canto popular brasileiro. Foi certamente ao contato dele que a nossa rítmica alcançou a variedade que tem, uma das nossas riquezas musicais. A língua brasileira se enriqueceu duma quantidade de termos sonoros e mesmo de algumas flexões de sintaxe e dicção, que influenciaram necessariamente a

conformação da linha melódica. Até hoje surgem cantos, principalmente dansas cariocas e números de congos e maracatus, em que aparecem palavras africanas. Do dilúvio de instrumentos que os escravos trouxeram para cá, vários se tornaram de uso brasileiro corrente, que-nem o ganzá, puíta ou cuíca e o tabaque ou atabaque. Instrumentos quase todos de percussão exclusivamente rítmica, eles se prestam a orgias rítmicas tão dinâmicas, tão incisivas, contundentes mesmo, que fariam inveja a Stravinski e Villa-Lobos. Tive ocasião de assistir, no Carnaval do Recife, ao Maracatu da Nação do Leão Coroado. Era a coisa mais violenta que se pode imaginar. Um tirador das toadas e poucos respondedores coristas estavam com a voz completamente anulada pelas batidas, fortíssimo, de 12 bombos, nove gonguês e quatro ganzás. Tão violento ritmo que eu não o podia suportar. Era obrigado a me afastar de quando em quando para... pôr em ordem o movimento do sangue e do respiro. O landu ou lundu foi inicialmente uma dança africana, “a mais indecente” diz De Freycinet. E quase sempre no texto, “Eu gosto da negra”, “Ma Malia” (vide meu “Ensaio” citado), “Mulatinha do caroço no pescoço”, o lundu ainda guarda memória da origem africana.

Si nos movimentos coreográficos de certas dansas-dramáticas nossas ainda é possível distinguir processos de dansas cerimoniais ameríndias, tais como as descritas por Léry, Martius e outros: o jeito africano muito lascivo de dansar, permaneceu na índole nacional. As dansas mais generalizadas de toda a América são afro-americanas: o maxixe, o samba, a habanera, o tango, o foxtrote.

Também dansas-dramáticas os negros criaram aqui, num misto de saudade dos seus cortejos festivos da África e imitação dos autos portugueses. Os maracatus e os congos são as que predominaram mais até agora. Muitos dos nossos cantos de feitiçaria, tão bonitos e originais, também são de influência genuinamente africana.

Parece que a música foi o derivativo principal que os africanos tiveram no exílio da América. Inundaram o Brasil de cantos monótonos. Os brancos,

cuja vida não tinha onde gastar dinheiro (Capistrano de Abreu), mostravam a riqueza pelo número de escravos. Destes, os que sobravam em casa, eram mandados sós e principalmente aos grupos ganhar para os senhores, fazendo comissões, transportando coisas de cá para lá, nas cidades. Pra uniformizarem o movimento em comum e facilitar assim o transporte das coisas pesadas, cantavam sempre e “as ruas ressoavam, ecoando a bulha das vozes e das cadeias” (Foster; J. Luccock; príncipe de Wied). Os negros escravos e os mulatos se especializavam mesmo na música. Manuel Querino, relatando as ocupações dos escravos na Bahia, escreve textualmente: o escravo “não tinha tempo a perder; nas horas vagas estudava música, de oitava...”. Alexandre Calcleugh registra o seguinte anúncio carioca “Quem quiser comprar hum Escravo proprio para Boliero, que sabe tocar Piano e Marimba e alguma cousa de Música e com princípio de alfaiate, derejase á botica da Travessa da Candelária, canto da rua dos Pescadores, n. 6”. De Freycinet cita Joaquim Manuel, cabra tão cuera no violão que deixava longe qualquer guitarrista europeu. O nosso talvez maior modinheiro do século XIX, Xisto Bahia, era mulato. Por tudo isto é fácil de perceber que a influência negra foi decisiva na formação da nossa música popular.

Outra influência vasta foi a dos espanhóis. Nossa música possui muitos espanholismos que nos vieram principalmente por meio das dansas hispano-africanas da América: habanera e tango. Estas formas dominaram fortemente aqui na segunda metade do século XIX, e foram, junto com a polca, os estímulos rítmico e melódico do maxixe. Nesse tempo a habanera se espalhou formidavelmente pela América toda. Eis uma introdução instrumental de habanera peruana oitocentista, que se liga diretamente às introduções, de maxixes nossos:



Na realidade, foi de uma complexa mistura de elementos estranhos que se formou a nossa música popular. E não dei todos. A modinha, ao contato da valsa europeia, modificou-se profundamente. Hoje em dia bom número das modinhas populares são em três-por-quatro e valsas legítimas. A polca, a mazurca, a schottish se tornaram manifestação normal da dança brasileira. A modinha algumas vezes se reveste do corte rítmico da chotis. Nos fandangos "bailados" dos caipiras paulistas de Cananeia (mais distintos que os "batidos", em que existe bate-pé e bate-mão), me informaram que, sob outros títulos, subsistem ainda a figuração coreográfica da valsa (Rocambole, Chamarrita), da polca (Dandão), da mazurca (Faxineira). Às vezes em nosso canto passam acentos nórdicos, suecos, noruegueses... Como que vieram parar aqui? Acentos idênticos também se encontram em Portugal e principalmente Espanha.

Às vezes um canto nosso é... russo dumavez. Outras vezes é um canto russo que, mudando as palavras, todos tomariam por brasileiro. Se observe a brasilidade enorme desta versão do canto "Troyka", me dada pelo pintor russo Lasar Segall:



Tantas e mais influências vinham e vêm ainda ornar a nossa raça nascente. Raça também muito misturada, o certo é que demonstrava desde logo forte musicalidade. Grande número de viajantes estranhos atestaram a propensão do brasileiro para a música. Von Weech afirma que “a musicalidade é inata no povo” (do Brasil); e lamenta a nossa ignorância e leviandade, que não nos deixa completar estudos musicais sérios e nos leva a fazer música “quase como os canários”. Saint-Hilaire, assistindo em Minas uma ópera composta e representada por brasileiros, comenta que “não tem nada de extraordinário a gente esbarrar com músicos no Brasil, pois qualquer vila os possui”. Schlichthorst, comentando a psicologia do penetra de assustados, no Rio de Janeiro, diz que a especialidade dele é “possuir talento musical” – o que o torna logo tratado por todos na palminha das mãos. E reconhecendo embora que não havia então, no país, virtuosos excepcionais, verificava que “todos os brasileiros sem exceção gostam da música”. Martius também comentando jocosamente em 1817 uma representação em São Paulo da opereta “Le Déserteur” (provavelmente a ópera cômica de Monsigny?) por mulatos e pretos, afirma em seguida que guarda “opinião muito favorável sobre o talento musical dos paulistas”. E seguem assim os viajantes, unânimes em louvar a musicalidade do brasileiro. Essa musicalidade é real; porém, até agora deu melhores frutos no seio do povo inculto que na música erudita. Muito mal nos está fazendo a falta de cultura tradicional, a preguiça em estudar, a petulância mestiça com que os brasileiros, quer filhos d’algo, filhos de bandeirantes ou de senhores de engenhos, quer vindos proximamente de italianos, de espanhóis, de alemães, de judeus russos, se consideram logo gênios insolúveis, por qualquer

habilidade de canário que a terra do Brasil lhes deu. Nos consola é ver o povo inculto criando aqui u'a música nativa que está entre as mais belas e mais ricas.

Pois colhendo elementos alheios, triturando-os na subconsciência nacional, digerindo-os, amoldando-os, deformando-os, se fecundando, a música popular brasileira viveu todo o século XIX, bem pouco étnica ainda. Mas no último quarto do século principiam aparecendo com mais frequência produções já dotadas de fatalidade racial. E, no trabalho da expressão original e representativa, não careceu nem cinquenta anos: adquiriu caráter, criou formas e processos típicos. Manifestação duma raça muito variada ainda como psicologia, a nossa música popular é variadíssima. Tão variada que às vezes desconcerta quem a estuda. As formas principais que emprega são: na lírica a moda, a toada, e o romance, de caráter rural; a modinha e o lundu, no geral de caráter urbano. Na dança: o maxixe, fixado no Rio de Janeiro no último quarto do século XIX; o cateretê; a valsa; o samba, ou baiano, como é chamado atualmente no Nordeste. Na dança-dramática se distingue o bumba meu boi (Nordeste) ou boi-bumbá (Amazônia) em que as fadigas do pastoreio se transformaram em arte, celebrando ritualmente a morte e ressurreição do boi. Subsistem ainda, bem generalizados no país, os congos e os congados, bem como, da Bahia para o Norte especialmente, os bailados de vários nomes populares, que celebraram as lutas de cristãos e mouros, e os trabalhos do mar. E pela importância que podem ter, resta citar entre as dansas-dramáticas, os reisados de Natal, os cabocolinhos e os maracatus carnavalescos. Uma forma de canto social importante é o coco, existente em todo o Nordeste, utilizando sistematicamente o processo responsorial, solo e coro. Quase sempre dansado.

Os instrumentos da preferência popular são: fora da cidade, a viola, a sanfona, o ganzá, a puíta; na cidade o violão, a flauta, o oficleide, a clarineta e ultimamente o saxofone, por influência do jazz, além da percussão. Possuímos agrupamentos orquestrais típicos. Alguns já registrei no meu

“Ensaio” citado. Luciano Gallet registra como agrupamento característico das serestas e choros cariocas a composição: clarineta, oficleide, flauta, trombone, cavaquinho, bateria. Nos bois nordestinos o acompanhamento tradicional é rebeca e viola. Nos cocos só aparece a percussão, representada pela puíta, o munganguê, o reco-reco e o ganzá.

“Choros”, “Serestas”, são nomes genéricos aplicados a tudo quanto é música noturna de caráter popular, especialmente quando realizada ao relento. O choro implica no geral participação de pequena orquestra com um instrumento mais ou menos solista, predominando sobre o conjunto.

Uma fonte importante da música popular é a feitiçaria, com suas cerimônias em que o canto e a dança dominam. Nos cultos de direta origem africana (candomblé, macumba, xangô) até hoje se consegue recolher música originalíssima como caráter, que, sem ser legitimamente africana, foge bastante das nossas constâncias melódicas populares. Também no catimbó nordestino, numerosos cantos são de notável originalidade de caráter, sem que nos seja possível atribuir a qualquer tradição ameríndia, base de inspiração desse culto, essa originalidade musical.

As manifestações popularescas que tiveram maior e mais geral desenvolvimento são, desde o século passado, as modinhas, os maxixes e sambas urbanos que andam profusamente impressos. No século XIX distinguiram-se mais como inventores de modinhas, Xisto Bahia, que era também ator, Mussurunga, Almeida Cunha, Carlos Dias da Silva, Soares Barbosa. Nos maxixes, salientaram-se duas figuras valiosas: Ernesto Nazaré, fixador do maxixe de caráter carioca, e Marcelo Tupinambá que deu a essa dança uma expressão mais geral, entre cabocla e praceana. Especializaram-se ainda Donga, Sinhô e Noel Rosa, as figuras contemporâneas mais interessantes do samba impresso. Menção especial deve ser feita a Francisca Gonzaga, tipo curioso de compositora cujas dansas e cantigas, muitas dotadas de caráter brasileiro forte, mereciam maior atenção e respeito aqui. A atividade musical dela é tipicamente oitocentista. Figuram com destaque entre os nossos compositores de operetas e revistas do Segundo Império:

Henrique Alves de Mesquita, Ábdon Milanez, F. Alvarenga, Cardoso de Menezes. Entre os cantadores contemporâneos corre a fama de Manuel do Riachão, nordestino diz-que invencível no desafio. Catulo Cearense, tipo rastaquera de nordestino carioquizado, gênio sem eira nem beira, tanto na modinha como especialmente na toada e também no romance, inventou algumas das mais admiráveis criações da poesia cantada popularesca.

[30](#). É curioso notar, porém, que o mais importante da herança musical portuguesa é europeu e não exatamente lusitano, tonalidades, harmonia, ritmos, etc. A própria guitarra portuguesa não se aclimou entre nós, e lhe preferimos a guitarra espanhola, nosso querido violão... O que mais incorporamos à nossa música popular foram os textos das canções, sejam acalantos, rodas, quadrilhas soltas e os já quase inteiramente esquecidos “romances velhos”. A respeito de quadrinhas soltas, então, se muitas foram modificadas aqui e adaptadas antropogeograficamente à nossa realidade, é incontestável que a nossa produção parece muito diminuta.

Em todo caso há que considerar a reciprocidade de influências. É certo que o Brasil deu musicalmente muito a Portugal. Lhe demos a sua dança e canção popularesca mais conhecida, o fado. Provavelmente lhe demos a modinha também. Em todo caso é certo que a “modinha brasileira”, assim chamada em Portugal, obteve lá um sucesso formidável, era a preferida de viajantes como de reinós. Ainda lhe demos parte da nossa rítmica, por exemplo, o ritmo chamado “tangana”, americano, peculiar da habanera. E em numerosas coletâneas musicais folclóricas de Portugal, não é raro a gente encontrar peças que o antologista reconhece serem peças idas do Brasil para lá.

Quanto ao caso de Pastoris, Marujadas e Cheganças de Mouros, si a ideia tradicional é portuguesa e nelas é possível assinalar um romance velho como a “Nau Catarineta”, algum verso português ou melodia aportuguesada, não é menos certo que, tais como existem, estes autos e dansas-dramáticas foram construídos integralmente aqui, textos e

músicas, e ordenados semieruditamente nos fins do século XVIII, ou princípios do século seguinte.

❁ CAPÍTULO XIII ❁

ATUALIDADE

Nem bem a guerra de 1914 terminou, todas as artes tomaram impulso. Houve influência da guerra nisso? Está claro que houve. Os quatro anos de morticínio, pode-se dizer que universal, tiveram o dom de precipitar as coisas. Surgiram governos novos, sistemas renovados de ciências, assim como artes novas. A forma principal com que se manifestou esse precipitar de ideais humanos, foi eles se generalizarem universalmente e assumirem uma tal correspondência com a atualidade, que o que não se relacionava com essas manifestações, cheirava a século XIX, cheirava a mofo, era passadismo. Teve um momento, rápido momento desilusório, em que o mundo viveu duma realidade verdadeiramente universal. A universalização das ideias novas ou renovadas de religião, de política, de ciências, de artes foi tão forte; a preocupação sedenta, inquieta do Universal foi tamanha, que a gente podia concluir que o homem tinha realizado a universalização espiritual da terra. Mas tudo se acalmava porém... Os espíritos foram adquirindo consciência mais profunda dos ambientes; e uma vontade de se tornar menos idealista e mais eficaz, levou os artistas a circunscreverem no possível a manifestação deles. Se colocaram os pontos nos ii. As celebridades foram julgadas novamente. E no meio de muita festa, no meio da fome de divertimento e brincadeira que agora tomou o mundo (como toma em todas as épocas em que uma civilização se acaba), compreendemos melhor o que havia de russo em Stravinski, de ianque no jazz-band, de italiano no futurismo de Rúsolo, de alemão no expressionismo de Schoenberg. Se deu mesmo uma nova

exacerbação nacionalista que para muitos países não tinha razão de ser, foi patriotada pura, foi política armamentista, e de que não participaram os espíritos mais elevados do tempo. Na conduta dum Stravinski, dum Schoenberg, dum Pizzetti, dum Manuel de Falla, o elemento nacional entra como fatalidade e não como programa. A pesquisa do caráter nacional só é justificável nos países novos, que-nem o nosso, ainda não possuindo na tradição de séculos, de feitos, de heróis, uma constância psicológica inata.

Mas o importante dessa calma e pesquisa nova, foi tornar evidente ao espírito do homem o que tem de relativo na contemporaneidade universal. Pelo menos por enquanto, uma atualidade universal não existe propriamente. Cada país, principalmente cada raça e cada civilização têm, no momento, suas exigências especiais e específicas, que dão pra cada nação uma contemporaneidade nacional mais importante que a universal, que é vaga, idealista e bastante inútil. E cada artista principiou por isso funcionando de novo em relação a essa contemporaneidade nacional, mais próxima dele. Nisso nós não fizemos em música, mais que acentuar o movimento nacionalista que, no século XIX principiara criando escolas nacionais.

Hoje, a existência das três escolas *universais*, italiana, alemã e francesa não corresponde a nenhuma universalidade, não satisfaz a ninguém. Existe um dilúvio de “escolas” nacionais, sobre as quais as três citadas não têm sinão a prevalência de tradição e duma organização social mais completa. O músico português quer ser português, o brasileiro quer ser brasileiro, o polaco: polaco, o africano: africano (Coleridge-Taylor).

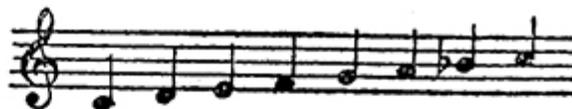
E esse nacionalismo é posto em evidência e mesmo acentuado pelos festivais de música, tanto nacionais como internacionais, muito desenvolvidos depois da guerra. Os grandes festivais de música se originaram no início do século XVIII, com os Sons of the Clergy Festivals, da catedral de São Paulo, em Londres. O costume logo se desenvolveu muito nos países germânicos, Alemanha, Áustria, Suíça, e já se fez menção, atrás, das temporadas de Bayreuth. A exemplo deste culto de Wagner, a

Áustria também se lembrou de cultuar Mozart, realizando em honra e para execução deste, festivais ânuos em Salzburgo, sua cidade natal. Estes festivais, sistematizados desde 1917, se desenvolveram tanto que deram origem, em 1923, à Sociedade Internacional de Música Contemporânea (SIMC), com sede em Londres. Os festivais da SIMC, bem como os concertos e concursos promovidos pela milionária americana Elizabeth Coolidge, têm sido os maiores propulsores de música moderna e de intercâmbio musical. A exemplo da SIMC a Itália também organizou o seu Maio Florentino, nele acrescentando às execuções musicais, congressos de musicologia também. E a América do Norte responde a esse movimento europeu com os seus festivais de música nacional em Yaddo.

Dentro desse movimento associativo, se precipitaram os movimentos de transformação musical, acentuados desde as invenções dos últimos oitocentistas. Invenção musical nova pode-se dizer que não houve nenhuma nos processos de compor. O depois-da-guerra o que fez, foi generalizar rapidamente um espírito novo, que veio justificar e dar expansão aos processos aparecidos nos dois decênios anteriores a 1914.

O que caracteriza pois a fase musical em que estamos? O Romantismo fora a fase harmônica por excelência. O enriquecimento, a complicação da harmonia causada pelos processos de Wagner, César Franck, Strauss, Debussy, trouxe como consequência a destruição da harmonia. A harmonia se baseia na tonalidade, isto é, numa escala criada conforme certas exigências acordais que provocam hierarquia entre os graus. A harmonia é o reino do dó maior. Esta tonalidade pode ser transportada para qualquer grau, que então assume o posto de tônica, porém é única. Isso é tão verdade que Maurice Emmanuel mostra que o modo menor não deixa de ser insatisfatório na construção do movimento tonal da fuga. O desenvolvimento da escola russa, a exacerbação do exotismo, tinham posto em prática, no Romantismo, os modos asiáticos, os do norte da África, as escalas deficientes e a escala por tons inteiros de que Debussy fez largo uso. Todos esses sistemas de sons vinham diretamente se contrapor às exigências

ESCALA FREQUENTE
no Brasil
(Modo Hipofrígio)



ESCALA OCORRENTE
no populário brasileiro
(Modo Hipolídio)



ESCALA SEM SENSÍVEL
bastante comum no
populário brasileiro



Além de escalas numerosas, os efeitos cromáticos generalizados, a sistematização de acordes alteradíssimos e de interpretação variável, provocaram uma complexidade tonal tamanha que Guido Alaleona pôde chamar essa verdadeira anarquia tonal, de “Tonalidade Neutra”. O notável compositor Lázaro Saminski chegou a dar um nome novo aos sistemas que empregava, chamou-os de Livre Maior e Livre Menor. Assim a “Sinfonia das Alturas”, op. 19, que é escrita em si livre maior. E explica que os livres são designações pra “tonalidades que, tendo um emprego livre e ilimitado de qualquer harmonização sobre os graus de suas escalas tonais, gravitam em torno, duma certa base maior ou menor”.

A escritura musical se complicou muito com tudo isso e não são as medidas pequenas tomadas ultimamente que satisfazem. Na notação das partituras de orquestra o emprego de armaduras-de-claves diferentes para os instrumentos transpositores (clarineta em si bemol, corno em fá, trompa em dó, etc.) continua uma complicação pomposa que permite o exame das partituras só aos iniciados. A culpa disso em grande parte é dos construtores desses instrumentos aliás... Certos compositores (como Schoenberg na op. 34) já estão se revoltando contra essa prática e escrevendo para instrumentos

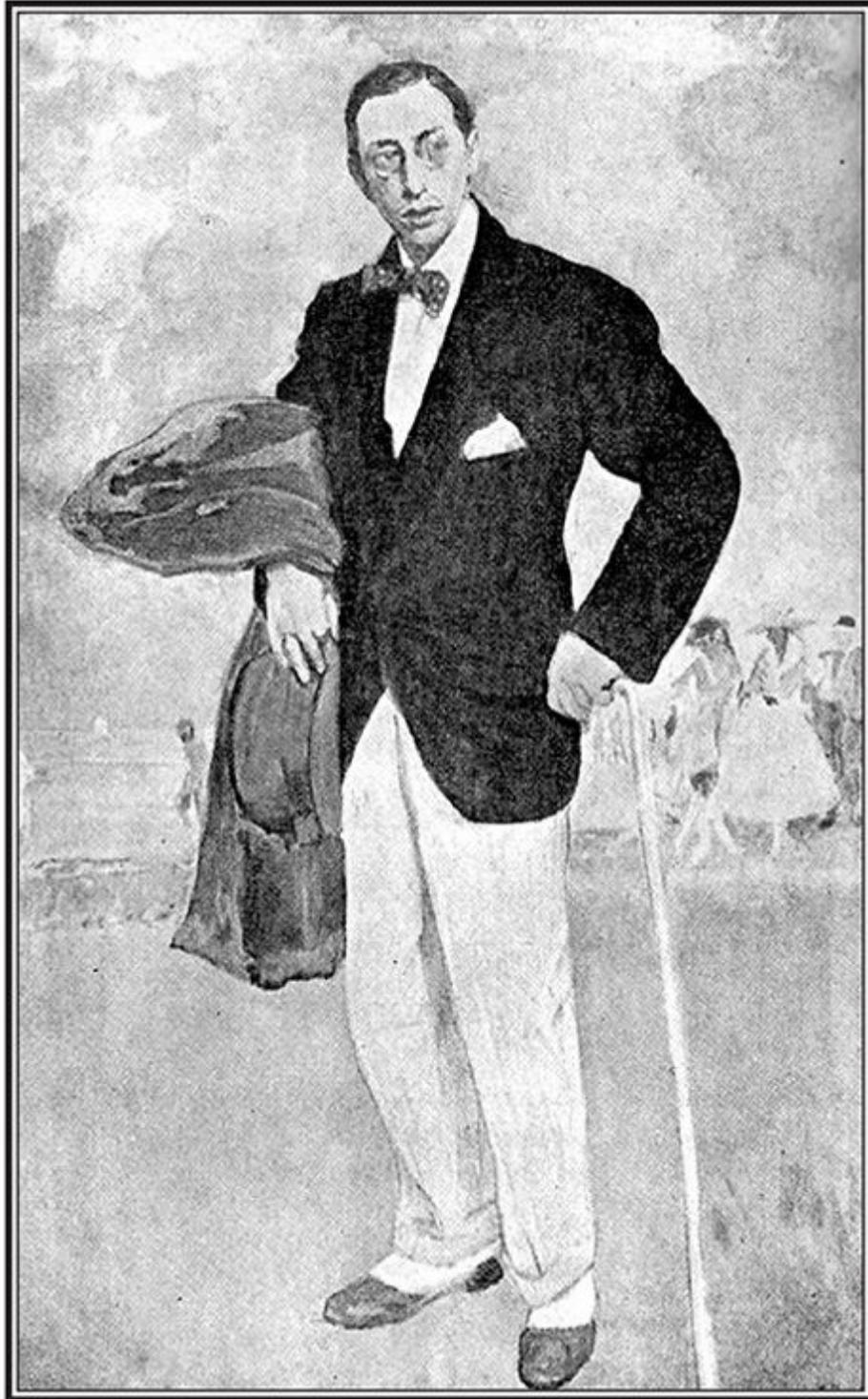
transpositores como se estivessem em dó. A Casa Ricordi também pôs em uso nas suas edições uma clave de tenor, complicada e de mera satisfação intelectualista. O individualismo romântico, por outro lado, está levando os compositores ao emprego de sinais personalíssimos de expressão e execução, que diferem de compositor para compositor (Stravinski, “História do soldado”; Villa-Lobos, etc.). Esse individualismo, pra indicar com mais claridade o movimento das partes musicais, que às vezes não se movem mais por solos de sons sozinhos consecutivos, porém por solos de acordes consecutivos, levou na escritura de instrumentos polifônicos, que-nem o piano, a se escrever não mais em duas pautas, mas em três, quatro e cinco pautas (“Toada triste” de Camargo Guarnieri), dificultando a leitura. E essa dificuldade inda é aumentada, às vezes, por levar cada uma dessas pautas uma armadura de clave distinta, quando as partes da polifonia estão em tonalidades diferentes. No meio dessa barafunda só mesmo uma prática nova está se generalizando. Como na maioria as obras não têm mais uma tonalidade principal, e não só vivem em modulação perpétua (quando inda modulam!) como principiam numa tonalidade e acabam noutra (quando têm tonalidade!), desistiu-se de armadura de clave. No geral a clave não traz mais sustenidos nem bemóis. Porém isso ocasionou uma complicação prodigiosa e fatigante. Os bemóis, bequadros, sustenidos, bemóis e sustenidos duplos, às vezes chegam a ser tão numerosos quanto as notas. Enfim a notação atual carece de se modificar profundamente porque está se tornando um verdadeiro obstáculo ao desenvolvimento musical.

Chegados os harmonistas românticos à exacerbação da habilidade interpretativa dos acordes e das modulações com as obras do primeiro decênio deste século (Debussy, Ravel, Strauss, Scriabin), a harmonia virtualmente estava desautorizada. Os modernos, para lhe dar aparência nova de vida, e em verdade lhe dando o golpe de misericórdia, criaram duas novas orientações harmônicas, das quais aliás os primeiros pruridos já são encontráveis nos românticos, a atonalidade e a politonalidade. A atonalidade é a solução suprema do cromatismo. Foi pela primeira vez determinada pelo

austríaco Arnoldo Schoenberg (com o “Segundo quarteto” com canto, de 1908). Baseia-se na escala de 12 sons, todos com intervalos consecutivos de semitom: a escala cromática. A atonalidade não reconhece pois a existência da tonalidade. Hoje é vastissimamente usada (Schoenberg, Kreneck, Hindemith, Honegger, Bela Bartok, Obuhow, Webern, etc.). A politonalidade (Ígor Stravinski, Lourenço Fernandez no “Quinteto de sopro”, Francisco Mignone nas “Fantasias brasileiras” e no bailado “Maracatu de Chico Rei”, Camargo Guarnieri na “Suíte infantil”, Dario Milhaud, Casella...), cujo conceito e nome se desenvolveram na França, reconhece as tonalidades e as emprega simultaneamente. Assim, além dos sons simultâneos da harmonia, além dos ritmos e melodias simultâneas da polifonia, hoje se emprega também tonalidades simultâneas. E não é tudo. Além da atonalidade e da Politonalidade, há que considerar o que Machabey chamou de “tonalidade fugitiva”. É o processo (Hindemith), que, sem fugir sistematicamente do senso tonal, e sem modular segundo os princípios da harmonia, emprega alterações nos graus importantes da tonalidade (4º, 5º e até 1º). Se dá com isso uma evasão total contínua, e, como observou Machabey, isso comporta a destruição do conceito clássico da modulação. A modulação consiste na passagem duma tonalidade fixa para outra tonalidade fixa – coisa absurda dentro da tonalidade evasiva, que vive a fugir de si mesma. Manifestação curiosa da tonalidade evasiva é a deformação tonal imposta por Villa-Lobos à melodia popular que empregou no “Cavalinhos de pau” (“Prole do bebê n. 2”).



❁ *O compositor Alóis Haba, no seu piano em quartos-de-tom*
(fabricação Augusto Foerster).

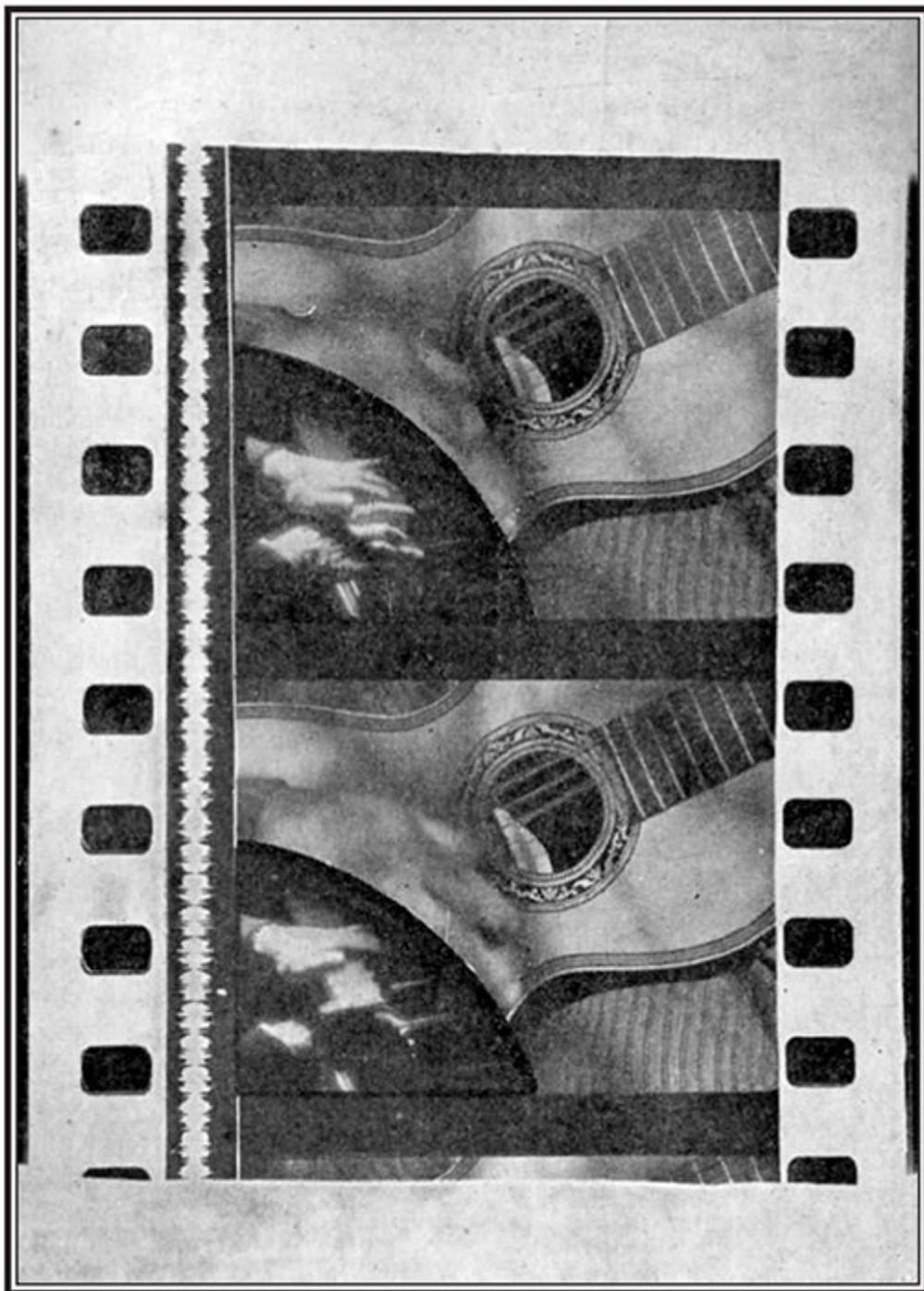


✿ *Igor Stravinski* ✿ Óleo de Jacques-Émile Blanche ✿

Col. do Compositor.



✿ Arthur Honegger ✿ Uma das litografias de Gaboriaud, insertas na grande edição fac-símile dos originais de *Rugby*. ✿ Col. M. de A.



❁ *O filme musical* ❁ O Instituto Nacional do Cinema Educativo, apresentando o “Ponteio” de Héquel Tavares, para piano e orquestra.

Tudo isto afinal desacreditou totalmente a harmonia clássica, que continua sendo empregada teoricamente só por timidez e respeito falso do passado. A harmonia clássica se fundava na aceitação dos conceitos de consonância e dissonância. Ora hoje estes conceitos prática e mesmo teoricamente desapareceram. Todos os sons podem vir juntos. Não têm consonâncias nem dissonâncias. Uma dissonância pode ser agradabilíssima. Uma consonância, repugnante. Tudo depende da lógica da invenção, do movimento das partes, da cor instrumental.³¹ Abandonando pois a distinção entre consonância e dissonância, distinção falsa que João Sebastião Bach já praticamente desrespeitava, os modernos só concebem o valor dinâmico dos intervalos.³² Com isso um novo conceito de equilíbrio sonoro está aparecendo. Os gregos tinham a base modal deles no agudo. Com o Cristianismo esse “sentimento” dinâmico das escalas se modificou e principiou colocando a base tonal no grave. A fixação da harmonia fortificou esse sentimento, criando o acorde por superposição de terças e o baixo numerado. Hoje o baixo numerado está no mesmo descrédito que a harmonia clássica, e não só a gente constrói acordes tomando o som grave por fundamento dele, como faz do som mais agudo, ou de qualquer dos intermediários, o elemento gerador do acorde.

E como se toda essa libertação não bastasse, vários modernos estão se preocupando com a divisão do semitom e a obtenção de novos sons, não empregados teoricamente no Cristianismo. Alóis Haba se tornou a figura mais conhecida dentre esses pesquisadores. É o apóstolo do quarto-de-tom. Mas não parece possuir uma genialidade criadora tamanha que consiga impor com obras valiosas e influentes, as pesquisas a que se dedicou. Também o mexicano Juliano Carrillo faz atualmente demonstrações duma invenção acústica dele, intitulada o “Som treze”.

Esse aparente caos harmônico leva mas é a reconhecer que carecemos duma definição nova de harmonia. O Romantismo pusera o acorde em tal evidência (Beethoven, Chopin, Liszt), em seguida em tal preponderância (Wagner, César Franck, Strauss), em seguida em tal liberdade (Debussy),

que ele ficara individualizado psicológica e fisicamente. Deixou de ter ligação com os vizinhos. Deixou de tomar parte numa concatenação. Mas a liberdade era tanta que o acorde destruiu o conceito clássico da harmonia. Foi de fato a consequência a que chegaram os modernos com os processos indicados atrás. A harmonia se efetivara quando chegada à concepção de que era “um encadeamento de acordes”. Esta definição realmente não se presta mais pra ser aplicada à harmonia contemporânea.

A perplexidade harmônica foi também uma das causas que levaram os modernos a voltar à prática da polifonia. A composição moderna é preferentemente polifônica. Polifonia extraordinariamente livre, de grande elasticidade: polirrítmica, politonal, geralmente anti-harmônica.

Por outro lado o caos harmônico afetou a melódica da atualidade. Só os italianos do romantismo jamais não tinham abandonado a preocupação da melodia. Foram seguidos nisso principalmente pelas escolas novas, a russa, a espanhola, a brasileira, que careciam do canto popular pra se caracterizarem. Mas por outras partes a melodia sofria ataques vários. Wagner além de tratar a voz brutalmente (o que diria ele dos modernos!), no que fora seguido sobretudo pelos berros de Strauss na “Electra”, desenvolvera ao máximo o conceito da melodia-infinita. E inda destragara a fisionomia melódica por meio dos motivos condutores, que davam para o tema a importância essencial da obra. E os temas dele eram no geral curtíssimos e frequentemente harmônicos. César Franck, inventor de algumas das linhas sonoras mais profundas que há, fundamentara o interesse principal da criação no movimento harmônico das partes. Afinal Debussy vinha coroar essa orientação antimelódica, afirmando positivamente que na música dele “não tinha melodia”, era só harmonia. Os modernos perseveraram nessa duplicidade de orientação. Mas a-pesar-do até abuso da melodia popular, do muito que se fala em renovar a tradição da ária ítalo-russa, da volta de alguns (italianos principalmente) aos setecentistas itálicos e ao gregoriano, a atualidade parece mais incapaz de melodia que propícia a ela. Com excessão de alguns italianos, e dum ou outro músico inventor de linhas melódicas

eficazes, há uma real incapacidade contemporânea pra inventar melodias bonitas. Essa incapacidade inda se acentua com a desmoralização dos inda melodistas, os Leoncavallos, os Massenets, os Héquel Tavares, os operetistas vienenses, os compositores ianques de canções pra cinema sincronizado. Borrões banalíssimos. E também com a facilidade de emprego do canto popular e o interesse erudito pelas outras partes do conjunto sonoro, harmonia, polifonia, ritmo, instrumentação. Inda persiste abundante a composição de peças pra canto, é verdade. Castelnuovo Tedesco, Pizzetti, Hindemith, Milhaud, Falla, Joaquim Nin, Respighi, Bela Bartok, Blox, o argentino De Rogatis, o chileno Allende, os brasileiros Luciano Gallet, Frutuoso Viana, Villa-Lobos, F. Mignone, Camargo Guarnieri, quer se fundamentando em elementos de folclore, quer de pura invenção individualista, estão dando ciclos notáveis de canções. Porém a época não parece apresentar a genialidade dum Schubert ou dum Schumann. E a canção aliás deperece por dois lados. Deixa muitas vezes o aspecto mais lógico de canto acompanhado por instrumento único, pra, confundida com a cantada, se sujeitar a um acompanhamento orquestral (Villa-Lobos: “Três poemas índios”, Lourenço Fernandez: “Macumba”, F. Mignone: “cântico dos obaluayê”, Camargo Guarnieri: “Tostão de chuva”, “A serra do rola-moça”, “Lundu”). Isso diminui o interesse da parte melódica e concentra predominantemente o valor da obra na significação do conjunto (Stravinski, “Berceuses du Chat” pra... três clarinetas e canto; Artur Bliss, “Rapsódia” pra orquestra pequena e duas vozes obrigadas). Ora isso é depreciação da melodia e destrói o conceito intrínseco da canção. Além disso (Villa-Lobos, Shoenberg, Stravinski, Wiener, etc.), usam constantemente efeitos novos de voz na canção. Efeitos que, si enriquecem a música, são golpes duros no *bel canto* e ainda no conceito da canção. Villa-Lobos, a esse respeito, servindo-se de elementos do populário brasileiro, construiu uma série genialíssima de obras pra canto e piano (“Xangô”, “Estrela é Lua-Nova”, “Canidê Iune”, “Nozani-Ná” etc.). Outro golpe na canção é a peça-minuto; compositores que fazem melodias pra uma quadra, pra dois versos, pra uma frase literária,

pra um anúncio, pra um pregão (Castelnuovo Tedesco, Poulenc, Dario Milhaud; Stravinski: “Pribaoutki”; Villa-Lobos: “Epigramas”; Artur Pereira: “Canções populares brasileiras”).

Na rítmica se nota o mesmo caos e confusão aparente. À primeira vista parece que estamos numa fase predominantemente rítmica; e mesmo um dos progressos técnicos mais importantes do ensino musical da atualidade, é a ginástica rítmica, do suíço Jaques Dalcroze. Os compassos se multiplicam ricamente. O cinco-por-quatro de uso tímido no Romantismo, agora é frequente. A ele se juntam compassos estranhos, extravagantes e às vezes tão compridos (“Sonatina” de Casella) que chegam a perder a função de compasso. Vários compositores (Statie, Monpou, Koechlin) chegam a não empregar mais a barra-de-divisão e nem mesmo indicação de compasso. Nesse caso, umas das figuras de nota, geralmente a semínima, é tomada como unidade de tempo do movimento e por ela se organiza o ritmo. A consciência da função movimentadora (dinâmica) das harmonias, levou os modernos a uma preocupação rítmica vasta. Isso ainda se demonstra pela predominância formidável da dança, não apenas na música, porém na vida contemporânea. Época do dancing, do foxtrote, do tango, do maxixe, do bailado. A música moderna se compraz em combinar ritmos de todo jeito. Caiu numa polirritmia riquíssima. Chega às vezes a abandonar os sons e a apresentar ritmos puros, por meio dos instrumentos de percussão (Milhaud, Villa-Lobos, “Noneto”, Camargo Guarnieri no “Concerto para piano”).

Às vezes essa polirritmia é tão complexa que deixa de existir propriamente. A gente não percebe mais combinação de ritmos diferentes, *mas simplesmente um puro movimento sonoro de conjunto*, indiscernível nas suas partes componentes. E não será talvez essa a realidade mais elevada, mais pura e... mais inesperada da música?... Muitas obras contemporâneas, especialmente de Schoenberg, de Stravinski (“Octeto”), Villa-Lobos (certos “Choros”, “Noneto”, “Rude poema”, “Trio”, pra instrumentos de sopro, “Amazonas”), Kreneck, Falla (“Noite nos Jardins de Espanha”), Hindemith (“Kammermusik n. 2”), F. Mignone (“Babaloxá”, “Sonata”), realizam

francamente esse conceito da música, já acenado por J. S. Bach, pelos sonatistas itálicos, por Chopin (Prelúdio n. 14), pelos impressionistas, e que em última análise é o mesmo da escola franco-flamenga.

Também uma das importantes descobertas musicais da atualidade, o aparelho eletromagnético inventado pelo russo Theremin, parece profetizar a música como simples movimento sonoro. Esse “instrumento de Ondas Etéreas”, cujos sons, em portamento constante (pelo menos por enquanto), são obtidos por movimentos da mão se aproximando ou se afastando dele, parece ter um futuro enorme, pois pode dar timbres variados, todas as intensidades e todas as gradações sonoras existentes dentro do intervalo de semitom. Causou impressão muito grande quando, imperfeito ainda, foi apresentado por Theremin nos centros musicais europeus. Hoje o instrumento de “ondas musicais”, na solução que lhe deu Maurício Martenot, já está bastante difundido, e para ele Milhaud escreveu diretamente uma “suíte”.

Era de esperar mesmo que em nossa época surgissem invenções importantes no domínio instrumental... Porque a ideia musical mais aparentemente nova da atualidade parece ser a música de timbre. Com os povos primários e as civilizações da Antiguidade, a música se desenvolvera numa fase predominantemente rítmica. Depois foi a fase melódica do gregoriano e da polifonia. Em seguida veio a fase harmônica, desenvolvida às últimas conseqüências com o Romantismo impressionista. Atualmente a intenção de criar uma música feita de timbres é manifesta e mesmo expressa claramente por artistas e críticos. A bateria se desenvolveu muito nas orquestras. Os instrumentos de percussão mais estranhos entram nela, ameríndios, asiáticos, africanos. A influência do jazz-band foi vasta no campo dos instrumentos melódicos. O jazz, invenção dos negros e judeus ianques, influenciou poderosamente a criação contemporânea. Na América do Norte, Eastwood Lane, Gershwin, Burlingame Hill, Luiz Gruenberg, Carpenter, Aaron Copland, Piston o desenvolvem artisticamente. Na própria Europa o jazz influenciou muito os compositores. Maurício Ravel o

aplicou em peças de caráter americano. Kreneck produziu uma ópera-jazz que causou impressão bulhenta nos países germânicos, a “Jonny spielt auf”. Stravinski (“Rag-Time”, “Piano Rag Music”), Wiener, o italiano De Sabatta, Hindemith, Lord Berners, Villa-Lobos, sofreram o influxo continuado ou apenas esporádico dele. Na Alemanha o estudo do jazz faz parte de conservatórios.

A lição do jazz, isto é, a eficiência expressiva dos instrumentos de sopro; a influência da radiofonia, salientando o valor dos instrumentos de sopro; a fraqueza do preconceito orquestral clássico, baseado no quarteto de cordas; a riqueza de efeito dos instrumentos polifônicos de percussão (piano, celesta, balafon, xilofone) na orquestra: vieram corroborar as pesquisas de Debussy, com as sonatas da última fase dele. Hoje os instrumentos de arco deixaram de ter predominância despótica. Estão mesmo singularmente desprestigiados, e a literatura pra violino, pra violoncelo, pouco tem produzido com valor real (Pizzetti, “Sonatas”; Ravel, “Tzigane”, “Sonata”; Lourenço Fernandes, “Trio brasileiro”; Jarnach, “Sonata pra violoncelo”; Camargo Guarnieri, “Concerto pra violino”, etc.). Certos autores chegam a excluir as cordas da orquestra, como Hindemith no “Concerto pra órgão”, em que não tem violinos nem violas. Também Stravinski suprime os violinos na “Sinfonia dos salmos”, ele que só empregara arcos no “Apolo”... Em compensação a orquestra ganhou uma riqueza muito maior. É tratada mais segmentadamente. Assume constantemente as manifestações do “Concerto Grosso”, pela dialogação de instrumentos solistas. Possui forte propensão rítmico-sonora, que atingiu a orquestra de... quatro pianos, empregada por Stravinski (“Les Noces”). Ainda coincide com a expansão do jazz o desenvolvimento das orquestras pequenas pra instrumentos solistas, requerendo virtuosos na execução. Strauss já sistematizara o emprego da orquestra pequena na ópera “Ariana em Naxos”. Isso hoje é comum (Manuel de Falla: “El Retablo”; Camargo Guarnieri em “Pedro Malazarte” e “Flor de Tremembé”). Schoenberg, no “Pierrot Lunaire”, acompanha cada número desse famoso ciclo de canções com três, quatro instrumentos. Malipiero,

pretendendo criar um compromisso entre a orquestra sinfônica e a música de câmara, emprega 11 instrumentos nos “Ricercari”, 12 no “Madrigal”. Stravinski emprega 11 no “Rag-Time”, 6 e bateria na “História do soldado”. Na Alemanha se desenvolveram muito a “*Kammersinfonie*” (Sinfonia de câmara), nome empregado primeiramente por Schoenberg, e a “*Kammermusik*” (Música de câmara), orquestra de pequenos agrupamentos instrumentais virtuosísticos.

Também nos trios, quartetos, quintetos, apareceu uma floração nova interessantíssima, empregando os mais desusados e curiosos agrupamentos solistas (Kurt Weill, Falia, Ezra Pound, António Webern). No “Quarteto simbólico”, Villa-Lobos emprega flauta, saxofone, celesta, harpa e vozes; nos “Choros n. 4” une três cornos e um trombone; Lourenço Fernandes no “Sonho duma Noite no... Sertão” ajunta flauta, oboé, clarineta, fagote e trompa; Luciano Gallet nos “Esboços brasileiros” emprega violino, viola e clarineta.

A preocupação de timbre domina ainda pela pesquisa de feitos novos para os instrumentos e para a voz. A voz é considerada como simples instrumento. Spontini já usara o canto vocalizado em “Nurmahal”... Debussy já utilizara a voz na orquestra, vocalizando nas “Sereias”, parte do poema sinfônico “Noturnos”. Scriabin fez o mesmo no “Prometeu”, e Medtner escreveu uma “Sonata-Vocalise”. Hoje é corrente a voz na orquestra, empregada como instrumento (Casella, “Couvent sur l’Eau”; Schreker nos “Ecos longínquos”; A. Hoérée no “Septimino”). Até em peças de câmara ela entra assim, que-nem no “Quarteto” citado de Villa-Lobos. E toda uma série de efeitos vocais novos ou renovados, o uso do porta-voz (Honegger, “Judith”), glissandos, portamentos arrastados (“Seresta n. 2” de Villa-Lobos; o “Livro da vida” de Obuhov), ruídos, gritos, pararaquices vocais, silábicas ou não (Stravinski; Villa-Lobos, “Suíte” pra violino e canto, “Rasga coração”, “Seresta n. 12”), e sons nasais, vocalizações de aspecto novo (Wiener, Villa-Lobos)... Efeito importante são as falas sonorizadas (*Sprechgesang*, *Whispering Bariton*) sistematizadas pelos cantores americanos

(Jack Smith, por exemplo) e por compositores europeus (Janacek). Com a fala sonorizada Schoenberg criou uma das obras mais importantes da atualidade, o “Pierrot Lunaire”. A própria declamação rítmica ou falada livremente está em uso (Stravinski, “História do soldado”).

Instrumentos novos tentam aparecer também. Os futuristas lançaram os Barulhadores (*Intona Rumori*) de Luiz Rússolo, que imitam os ruídos da vida contemporânea. O quarteto de arcos é completado por Leo Sir com mais seis instrumentos novos. O serrote, partindo das mãos do serralheiro, vai para o jazz, surge nos concertos (“Concertino” de Ives de Casinière; Wiener) e se instala momentaneamente na orquestra de Honegger. Emanuel Moor lançou em 1921 um piano com dois teclados, facilitando muito a técnica pianística. Por outro lado Hope Jones, com o Unite Organ, modernizou o órgão sobre novos princípios e o enriqueceu extraordinariamente. Desenvolvimento importante é o dos instrumentos mecânicos. Diante dos progressos do gramofone e das suas possibilidades reais de expansão, a música tem atualmente nele e na radiofonia dois instrumentos poderosos que já estão modificando bastante a manifestação social dela. E também encontra na pianola e outros pianos mecânicos, possibilidades tão ricas, tão livres dos limites pianísticos da mão humana, que muitos compositores (Stravinski, o inglês Goossens, Malipiero, Casella, o americano Jorge Antheil) escrevem diretamente pra eles. Recentemente lançaram também um violino mecânico, o violonista. E nos melhoramentos por que passou a ópera, de Berlim, trataram de organizar uma orquestra especial contendo só instrumentos eletromagnéticos... E de fato um desenvolvimento lógico do experimentalismo instrumental de agora, leva não só a imaginar instrumentos novos, mas orquestras novas também. Foi o que já fez o compositor suíço Alberto Talhoff no seu, não sei se diga, oratório, “Monumento aos mortos”. Obra complicada, construída pra coro falado, orquestra, dança e jogo de luzes. Aí a orquestra abandona por completo o seu conceito clássico e os instrumentos europeus. É exclusivamente de percussão, composta dum agrupamento de gongos

asiáticos, metálicos com nuances de sonoridade, discos de aço, timbales, tambores, triângulos, xilofones...

Se vê por este despropósito de pesquisas generalizadas pelo mundo todo, que estamos numa fase em que o timbre predomina.³³

Quanto à forma, tem de tudo. A insatisfação inquieta renova todas as formas do passado. O madrigal, a cantata, a ária, a sonata clássica, a cíclica, a sonatina, a ópera-cômica, a ópera-séria, a tocata, o oratório, o bailado, a fuga, o *ricercar*, a suíte, a variação, aparecem modernizadas e apresentando no geral uma contradição. Formas nascidas pela psicologia e exigências de fases históricas que se acabaram, na realidade elas não podem representar o espírito contemporâneo. E se percebe de fato que este não se acomoda bem nelas. Só as mais livres permitem acomodação moderna. Se fala muito em “volta” a qualquer tendência ou gênero passado. Querem *voltar* a Bach, querem voltar a Glinka, querem voltar a Scarlatti, a Tchaikowski, à ópera-cômica, à ópera-séria (Honegger), à ópera russo-italiana (Stravinski), a Couperin, à sonata de Haydn. A figura impressionante, absorvente, apaixonante de Stravinski se tornou o protótipo dessas “voltas”. Stravinski tem “voltado” muito...

Também os títulos perderam muito o valor de designativos formais. Sonata, sonatina, suíte, quarteto, sinfonia, às mais das vezes não indicam formas. Indicam apenas caráter ou tamanho de obra. E também designam formas renovadas, ou anteriores à expressão formal que tiveram no Classicismo. A ópera às vezes é uma suíte de cenas cantadas, sem nenhuma ligação entre elas, como nas admiráveis “Sete canções” de Malipiero. Aparece constantemente diminuída a um ato só, principalmente entre os germânicos. E Milhaud lançou a ópera-minuto, curtíssima!

As formas coreográficas predominam muito. São constantes as suítes renovadas, que-nem a “Alt Wien” de Castelnuovo Tedesco; a “Suíte 1922” de Hindemith; as “Saudades do Brasil” de Milhaud; a “Suíte” de Hernani Braga, a “Suíte brasileira” de Respighi, em que as dansas modernas tomam o lugar das alemandas, gigas e sarabandas. No bailado, a música dos nossos

dias teve talvez a sua melhor expressão até agora. As mais reconhecidas obras-primas da atualidade são quase todas bailados. Stravinski dominou o gênero com a “Sagração da primavera”, “Petruchcka”, “Pulcinella”, de influência universal. Manuel de Falla, o grande nome atual da escola espanhola, nos deu “Tricórnio”, “Amor bruxo”. Casella (“La Giara”), Vitório Rieti (“Barabau”) na Itália, Prokofieff (“Amor das três laranjas”, “Chout”), os franceses Poulenc, Auric, deram no bailado o melhor da invenção deles, assim como o brasileiro Francisco Mignone com o seu admirável “Maracatu de Chico Rei”. Também aparecem nas escolas nacionais principiantes, dansas populares renovadas. O argentino De Rogatis escreve “Jaravis”; os brasileiros lançam o maxixe, a congada (Francisco Mignone), o cateretê, o puladinho, o corta-jaca (Frutuoso Viana), o dobrado, etc. (Suíte pra quatro mãos, de Luciano Gallet; Hernani Braga, Camargo Guarnieri), os portugueses empregam a chula e o fado. Villa-Lobos e Camargo Guarnieri, se utilizando de termos musicais populares, batizam as séries de obras deles com os títulos de serestas, choros, cirandas, cirandinhas, ponteios.

Nomes, nomes antigos, nomes modernos, movimentos rítmicos populares, processos de compor novos... Mas uma verdadeira forma nova ainda não apareceu. “A criação duma forma nova não parece essencial ao espírito contemporâneo (observa o compositor Egon Wellesz), ele se empenha mais é em relacionar mais intimamente a forma e o seu conteúdo”... Frase talvez vaidosa, que fica sem valor nenhum si a gente imagina um bocado na integralidade absoluta das obras geniais do passado. Na verdade parece que os modernos estão dissolvendo a forma, do mesmo jeito com que estão dissolvendo a melodia, a harmonia, o ritmo...

Interesse ou desinteresse melódico? Interesse ou desinteresse polifônico? Interesse ou desinteresse harmônico, rítmico, formalístico, sinfônico?... A única resposta possível é: interesse formidável pela... Música. E agora se poderá modificar, imagino que pra melhor, a observação de Egon Wellesz. Em todas as épocas e escolas se observa uma preferência às vezes absoluta, às vezes acentuada apenas, por um dos elementos constitutivos da

manifestação musical. Nos gregos o ritmo sonorizado predominava no interesse artístico da criação. Com o gregoriano o ritmo era deixado à parte e o movimento exclusivamente melódico solista predominou. Com os franco-flamengos interessava, quase que exclusivamente às vezes, a combinação matemática de muitas linhas melódicas. Etc. etc.. Os italianos sempre se manifestaram sensualmente melodistas. E teatrais, reafirma Guido Gatti. Os alemães são preferentemente harmonistas... Mesmo estes caracteres nacionais andam muito desprestigiados hoje em dia, a-pesar-de todo o nacionalismo contemporâneo. Nem os italianos se mostram mais interessados pela invenção melódica nas obras deles, nem os alemães pela harmonia. São todos igualmente harmonistas e melodistas; apenas o caráter psicológico nacionaliza as obras. Todo o derrotismo aparente, de melodia, instrumentação, harmonia, forma, da fase contemporânea, indica apenas interesse mais completo pela Música. Jamais não se inventou tanta música. Abandonando as economias todas do passado: a função econômica do motivo rítmico, da forma preestabelecida, das tonalidades restritas, da modulação harmônica, do desenvolvimento temático (que fez Bach, dum tema só, construir um livro inteiro: *Arte da fuga*); os contemporâneos caíram num aparente esbanjamento sonoro. Com os elementos de certas obras modernas, César Franck ou Beethoven fariam dez obras...

Mas todo esse desperdício, todo esse derrotismo destruidor é apenas aparente. Mudado o conceito de música, esses vícios modernos se tornam lógicos. E de fato: é a maneira de conceber a música que se modificou talvez profundamente. Paulo Becker constata que a música está mudando o princípio de Expansividade, antigo, pelo princípio de Intensidade... Vou explicar como entendo isso.

A música, desde o início da polifonia, vinha sendo concebida e criada por expansão dos elementos musicais. *Era por isso espacial...* Se orientou *horizontalmente* na polifonia e *verticalmente* na harmonia. A própria constituição da orquestra, organizada por naipes separados, era espacial. O conceito de forma é necessariamente espacial. O conceito da melodia

infinita, que ondula sobre a sinfonia, os processos de desenvolvimento dum tema, são espaciais também. Hoje a música vai gradativamente abandonando esse princípio de expansividade dos elementos, e os amalgama todos pra se intensificar, pra ser mais totalizadamente Música. *De espacial se tornou temporal*. Música antiespacial, antiarquitetônica. A música polifônica era compreendida horizontalmente. A música harmônica era compreendida verticalmente. Metáforas abusivas a que a música moderna não se sujeita mais. A música de hoje *tem de ser compreendida temporalmente* no tempo, momento por momento. A compreensão da obra resultará mais duma saudade, dum desejo de tornar a escutá-la, que da lembrança contemplativa que fixa as partes, evoca, compara o que passou com o que está passando, reconstrói, fixa e julga. A lembrança pensa. A saudade sente. Nisto reside uma diferença essencial que explica o cinematismo (mobilidade, movimentação musical) contemporâneo.

Tem duas provas principais dessa diferença entre o conceito de Música-Espaço e de Música-Tempo: a liberdade formal e a predominância do timbre.

A liberdade de forma, a falta de desenvolvimento temático, leva a compreensão a se prender unicamente ao que escuta no momento, sem se referir ao que passou. Quando a gente escuta uma fuga, uma sonata, uma ária, mesmo um drama lírico ou poema sinfônico, tudo se desenvolve em nossa compreensão musical em relação às partes da obra, aos temas aparecidos e cujo desenvolvimento a gente *reconhece*; às tonalidades usadas; à condução modulatória do movimento passando duma tonalidade pra outra (sempre a tonalidade, *só mudando de lugar*); a um plano intelectual preestabelecido pelo compositor e preconhecido do ouvinte. (É tanto esta última observação é verdadeira que, neste século, se deu um sério movimento em favor da música... musical de Wagner. Era praxe falar que pra compreender Wagner carecia conhecer a significação intelectual dos motivos condutores... Por fim os wagnerófilos perceberam que isso era contradizer o valor musical do gênio; e críticos e comentadores dele

princiaram falando que não carecia conhecer os motivos condutores wagnerianos, nem a significação simbólica deles, nem saber música a fundo, pra compreender Wagner, *bastava escutar*). Ora uma obra de contemporâneo “moderno” muitas vezes até emprega formas tradicionais (“Trio brasileiro” de Lourenço Fernandes; “Sonata” de Stravinski; “Quarteto” de Mário Labroca; “Sonatina” de Camargo Guarnieri, “Sonata” de Francisco Mignone, etc. etc.) porém essa forma não afeta mais a compreensibilidade do ouvinte. Não só essa forma está muito *disfarçada* no meio da sofisticada harmônica, rítmica, polifônica, que o compositor emprega, como não faz parte mais da grandiosidade da obra. Os temas, os movimentos harmônicos, rítmicos, etc. empregados, quando voltam, são apenas reconhecidos pelo ouvinte, como se fossem uma pessoa conhecida encontrada *por acaso* no meio da multidão. Si não aparecessem ali não fazia mal. A falta passava despercebida. Ao passo que numa obra antiga essa falta seria percebida e se tornava defeito e erro. As obras contemporâneas são jorros de música contínua. Principiam, acabam sem uma razão de ser formal, por pura movimentação e cessação do estado lírico no compositor.

Quanto à predominância de timbre: o efeito instrumental tendo se tornado a base da criação, as músicas modernas são na realidade *intranscrevíveis*. Uma sinfonia de Beethoven, uma ópera de Pergolesi, um poema sinfônico de Liszt, podem perfeitamente ser compreendidos na transcrição pra piano. Uma obra moderna, às mais das vezes, perde totalmente não só o efeito como a compreensibilidade, se for transcrita assim. Essa intransportabilidade, que vinha aparecendo com os impressionistas, hoje é absoluta. É que a música do passado se baseava principalmente na *elevação abstrata* (sem timbre, pois) do som. A música do presente se baseia na *elevação concreta* (com timbre, pois) do som. A elevação abstrata do som existe no pensamento, que gradua num plano imaginário as alturas sonoras diferentes: *é primordialmente espacial*. A elevação concreta do som existe no ouvido, e depende pois absolutamente do timbre em que ele está se realizando: *é primordialmente temporal*.

A música moderna se prende a revelar o movimento sonoro que passa. Só o presente e o futuro são realmente tempo. O passado, por causa de ser fixo, imutável, é muito mais espacial que temporal. O sabiá enquanto vive é tempo. Morto, empalhado, ele ocupa um lugar na vitrina do museu: é espaço. A música de agora baseia a sua razão de ser no que está soando no momento, e adquire a sua compreensibilidade pelo que virá depois. Nela o que passou: passou. É o passado que justifica o presente. Da mesma forma o presente justifica o que tem de vir. O crítico musical russo Boris de Schloezer, chamou a música de Stravinski de “objetivismo dinâmico”... Os músicos e literatos muitas vezes repetem e generalizam hoje essa expressão que me parece estreita. *Movimento sonoro* é o conceito da música atual – única arte que realiza o Movimento Puro, desinteressado, ininteligível, em toda a extensão dele.³⁴ Este me parece o sentido estético, técnico e, meu Deus! profético da música da atualidade.



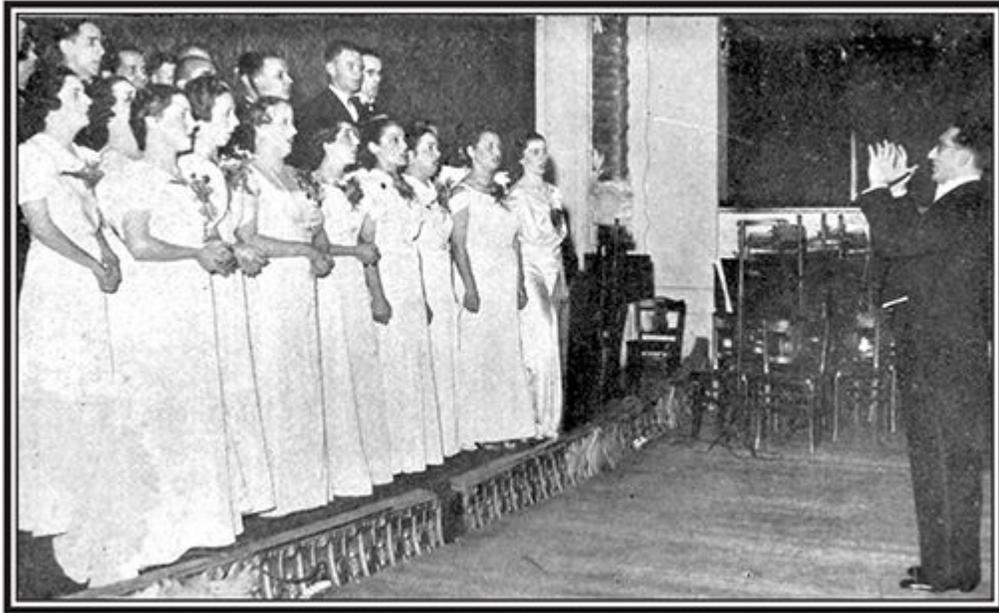
❁ *O filme musical* ❁ O pianista Souza Lima numa gravação cinematografada do Instituto Nacional do Cinema Educativo ❁ Brasil.



✿ *São Gonçalo Violeiro* ✿ Escultura popular em madeira, venerada
na Dansa de São Gonçalo ✿ São Paulo ✿ Col. M. de A.



❁ *O samba, Pirapora* ❁ São Paulo.



❁ *Coral paulistano* com Camargo Guarnieri na regência ❁ Dep. de
Cultura.

Na verdade as formas preestabelecidas do passado (fuga, sonata, poema sinfônico) não impedem que as obras antigas sejam também puro jorro sonoro no tempo. Mas poder-se-á supor que o ouvinte musicalmente inculto, que escuta e ama a “Heroica”, o “Escravo”, a “Ciranda, cirandinha”, só as compreende pelo “jorro sonoro no tempo” que essas músicas também são? Será que as não compreende especialmente por causa dos elementos espaciais que estão nelas; por causa da forma, do tonalismo harmônico, das repetições e transformações temáticas, do lado rítmico?... O certo é que nas obras populares a memoriação, e portanto a compreensibilidade, obrigam o povo a construir por meio da repetição de elementos, isto é, por uma concepção musical, eminentemente formalística e espacial. O rondó, a estrofe e refrão, são as formas mais específicas e genéricas da criação inculta, e nesta a gente pode encontrar a base de todas as formas eruditas. É pois natural que a forma das obras eruditas exerça uma influência decisiva apesar-de inconsciente, na compreensão que o ouvinte inculto possa ter delas. Porém, demos de barato que o ouvinte inculto compreenda as obras

musicais, mesmo formalísticas, como puro jorro sonoro no tempo. Também, por outro lado, as músicas modernas que escapam das formas tradicionais populares e de arte erudita, sempre, pois que são obras, hão-de possuir uma forma. E esta forma, depois de assimilada pela gente, sempre há-de influir nas futuras reaudições da mesma obra, como elementos de que a gente se utiliza para a compreensão dela. Portanto, à peça sem forma preestabelecida, eis de novo ajuntada uma compreensibilidade formal, isto é, metafórica e intelectualmente espacial. Qual pois a diferença entre a música de até agora e da atualidade? O que será que distingue o “puro movimento sonoro no tempo” da música de agora, do “puro movimento sonoro no tempo” da música de até agora? A diferença é essencialmente conceitual. Hoje a forma das obras musicais é uma resultante direta da invenção, ao passo que até agora, na infinita maioria dos casos, era o elemento determinante da criação. Sempre a forma determinou em grande parte a invenção. E a facilitou. E a prendeu. Do mesmo jeito que o verso metrificado determina, facilita e prende a invenção poética. Era um mal? era um bem? Nem bem nem mal: era apenas diferente. Hoje porém isso não se dá mais, no geral. A maior totalização conceitual da música, hoje em dia, é provocada por a forma nascer diretamente da invenção e não estar mais preestabelecida. A música se tornou mais essencialmente temporal, por isso. Ao passo que dantes a parte decisória da forma na criação implicava no conceito e na sensação de música um sentimento essencial e primordial de espacialidade. Que agora deixou de existir. Hoje, quando o compositor inventa a sua matéria musical, esta adquire a forma que lhe é inerente – a única que é totalmente representativa, e comunicativa daquela determinada matéria musical. Poderão retorquir que isso é apresentar diamantes brutos... Ao que, só respondendo que dantes as paredes de reboco eram pintadas pra fingir mármore... Mas ambos os argumentos são falsos porém. Basta dizer que a invenção humana “inventa” (palavra que significa: *compor com elementos conhecidos*), portanto, não sujeita-se ao determinismo com que a natureza cria sem inventar. Não se trata, na música de agora, de expor a matéria bruta,

pois que se inventa, se compõe. É possível até que só depois de muito retocada, conformada, corrigida, a matéria da invenção humana adquira a sua essencialidade eficiente, o seu ângulo de vista verdadeiro e originário, que se perdera na precariedade humana em que a regiseração pelo homem das suas ideias é sempre muitíssimo mais lenta, e desencaminhadora, que o momento de invenção. Adquira a sua forma enfim. Do mesmo jeito que se talha o diamante pra que este adquira toda a sua eficiência, e única verdade expressiva.

Devo notar que neste capítulo, que não é propriamente histórico, pois me falta perspectiva de tempo pra julgar, estou me limitando a expor e comentar conceitos de Estética Musical, e tentativas ou sintomas da realização deles. Não concludo coisa nenhuma. A afirmativa de que a sonorização definitiva da música era esta, era este realizar no tempo um exclusivo movimento sonoro tão fundido e tão unitário que, empregando todos os elementos do som, nulificasse todos eles, fizesse todos desaparecerem em proveito do “puro jorro sonoro no tempo”, pode ser uma afirmativa derrotista, antissocial, etc... Mas não sou eu que a prego, embora ela seja infinitamente estética. A música, desprovida de forma porque se realiza no tempo e é imponderável, desprovida do conceito de elevação sonora, pois que isso não passa de metáfora enganadora, provida unicamente de elementos musicais por excelência, os sons formando um som só, de conjunto, se transformando em timbração, intensidade e número de vibrações, como se fosse uma faixa de gaze movendo no vento... Me parece que pelo menos essa é a última consequência do conceito de Música Pura, que os clássicos *pareciam* ter realizado, e que, já agora, atingido o nosso momento da evolução histórica da música, me parece que eles apenas profetizaram... Mas estes pensamentos me enchem a vida de trevas impenetráveis.

Alfredo Lorenz, num livrinho que fez bastante sensação, concludo exatamente o contrário: que a música moderna, é polifônica e portanto espacial. Esse livro, aliás, foi mais atacado que louvado... O defeito principal dele é ter uma tese preestabelecida que a cultura do autor se esforçou por

justificar. Alfredo Lorenz acha que o movimento das gerações humanas obriga a música a mudar de conceito de três em três séculos: respectivamente Polifonia (Música-Espaço) e Harmonia (Música-Tempo). Segundo o ritmo trissecular consecutivo de música-espço e música-tempo, calhou para a fase contemporânea os termos música-espço; e, pela fatalidade da tese, o escritor foi obrigado a ver espaço na música de hoje. Deus me livre de negar preocupação polifônica aos contemporâneos! Porém não tenho tese. E não posso aceitar a de Alfredo Lorenz. Existe polifonia, como existe harmonia, como existe melodia, como *existe tudo* na música de agora. É a fusão absoluta disso tudo, a “maior intimidade entre forma e conteúdo”, pra me utilizar da frase de Wellesz, que implica destruição de espaço e suas principais circunstâncias e fenômenos, e faz da música atual, nas suas manifestações mais características, o livre jorro sonoro no tempo que julgo ver nela e por onde a compreendo e quero bem.

[31](#). Recentemente ainda o compositor Francisco Mignone observava comigo a impossibilidade absoluta de terminar o segundo tempo da sua “Sonata” para piano, com a tríade tonal. Diante da evolução lógica e harmônica da obra, o acorde de tônica ficava aberrante e mesmo repulsivo. Surgira, espontânea, a seguinte concatenação acordal:



Como está se vendo a tríade tonal se apresenta com grande modificação, sem perder por isso a sua personalidade. A dominante não aparece. Em compensação a quarta se agregou ao acorde, mas alterada, processo frequente da concepção harmônica de Mignone e que parece, embora aqui em modo menor, ressonância no artista, da quarta aumentada bastante comum no folclore musical brasileiro.

[32](#). Esta confusão contemporânea entre consonâncias e dissonâncias coincide curiosamente com a atrapalhação dos teóricos da polifonia durante os séculos XII e XIII. Era o tempo em que a polifonia abandonava o seu caráter primário das vozes espelhantes do órgão e principiava adquirindo um caráter de polifonia propriamente dita, não só pela liberdade de movimento das partes (discante), como ainda pela obrigação que o movimento contrário lhe dava de empregar intervalos harmônicos mais variados. Foi então o tempo da luta em prol da aceitação das terças... Ora si dantes as consonâncias e dissonâncias eram cegamente distinguidas por aceitação da doutrina pitagórica tradicional (8ª, 5ª, 4ª, como consonâncias, os outros intervalos como dissonâncias), já isso não se dava mais. Surge um dilúvio de distinções sutis. Jerónimo de Morávia fala em Concordâncias Perfeitas, Concordâncias Médias, Concordâncias Imperícias (as terças e sextas) e Discordâncias Imperfeitas. O pseudo-Aristóteles (também do século XIII) já considera as terças como concordâncias médias e as sextas como discordâncias perfeitas! Tudo isso aliás viera se preparando desde o século anterior; e carece não esquecer que Guido d'Arezzo, embora sempre aceitando a quinta como consonância, a excluía na formação do órgão paralelístico, por considerações modais.

Toda esta trapalhada de nomeação dos intervalos harmônicos prova bem que essa gente principiava adquirindo, de consonâncias e dissonâncias, um conceito novo. Este conceito novo *já não era mais estático, era dinâmico*. Não se baseava mais na fusão ou não fusão parada e isolada de dois ou mais sons simultâneos, porém na possibilidade de fusão de quaisquer sons *dentro do movimento*. A consonância fora sempre definida como fusão sonora tão íntima, que os sons simultâneos eram percebidos como um som só.

Ora Jerónimo de Morávia já entrevê fusões percebidas como sons diferentes, quando define as consonâncias imperfeitas como “quando duas vozes são percebidas à audição *como várias vozes, mas não discordantes*” (Machabey, p. 121 a 123). Presos à teorização muito mais que nós, a verdade é que esses teóricos do discante e do motete, se debatendo em sutilezas e *paliativos* de nomenclatura, já expõem muito a extrema relatividade de consonância ou dissonância das fusões harmônicas. A luta deles e a nossa são uma só luta. As verificações são as mesmas.

[33](#). Mas tanta preocupação com o timbre, tantas pesquisas do colorido orquestral não deixaram de ter uma consequência contraditória, muito bem salientada por Egon Wellesz. É que no máximo de riqueza instrumental, experimentados os efeitos de timbre mais estranhos, com uma técnica orquestral prodigiosa, o compositor contemporâneo se vê na contigência amarga de verificar que “os instrumentos podem apenas aproximadamente realizar a imagem sonora interior do artista”, e, pois, todas as sutilezas de timbração orquestral são sempre relativas! Nasceu disso uma espécie de *ceticismo sinfônico* que levou os compositores a reorquestrarem constantemente as suas obras pra que estas adaptassem às circunstâncias de momento e pudessem ser executadas. Villa-Lobos ilustra tipicamente este ceticismo sinfônico com as diversas remanipulações a que sujeitou o “Momo Precoce”. Camargo Guarnieri escreveu “como sentia”, pra grande orquestra, a instrumentação de sua ópera-bufa “Malazarte”, com a intenção de em seguida reduzi-la à orquestra de câmara, pra que pudesse ser executada...

[34](#). O crítico J. M. Schneider, estudando obras de Schoenberg, explica: “O princípio estético de Schoenberg é que toda a ideia musical *não se realiza sinão uma vez só* (...) Schoenberg teve a coragem de ir até a última consequência desse princípio. E pois que nada se repete, essa música é *absolutamente atemática, sem arquitetura nenhuma*. O resultado é uma obra repleta de ideias musicais excessivamente curtas, violentas, intensas...” Irving Schwerké, estudando o compositor francês Migot, explica: “O ouvinte que deseja compreender, primeiro tem de saber escutar. Terá de saber que a música de Migot *nada tem de temática* no sentido em que esta palavra é geralmente compreendida;

não tem nenhum sistema harmônico, nenhum plano rítmico. O ouvinte nada tem a fazer que seguir *o jorro das linhas sonoras*". Se observe também o admirável Adágio, do "Quarteto de Honegger".

ÍNDICE ALFABÉTICO³⁵



(A bibliografia das obras e os autores citados estão inclusos neste índice.)

A

Abertura (peça instrumental que inicia o melodrama)

Acalanto (canção destinada a adormecer criança; o mesmo e melhor que cantiga de berço)

Acústica (ciência física que trata do fenômeno sonoro)

Adler – “Ricardo Wagner”, ed. Breitkopf & Haertel, Leipzig, 1909

Albeniz, Isaac (1860-1909)

Allende (1885-1959)

Andrade, Mário de – “Ensaio sobre música brasileira”. Ed. I. Chiarato e Cia., S. Paulo, 1928

Antecipação (processo que consiste em realizar um ou mais sons dum acorde, antes da realização desse mesmo acorde)

Antiguidade (são consideradas neste livro como A., todas as grandes civilizações que se desenvolveram antes do Cristianismo ou durante este, mas fora da sua influência, tais como as civilizações maometanas do Norte da África e as pré-colombianas da América. Nelas ainda prevalece o conceito do homem social, sobre o conceito do “homem indivíduo” do Cristianismo. Por outro lado, as civilizações da Antiguidade se distinguem das civilizações naturais dos primitivos, por já terem abandonado a mentalidade primitiva pela mentalidade lógica, que as faz conservar de qualquer forma em seus monumentos a sua história política, e torná-la conhecida no futuro. É chamada de A. Clássica a que influiu e ainda influi poderosamente no organismo da Civilização Cristã: os Gregos e os Romanos)

A.P.D.G. – “Sketches of Portuguese Life”, Londres, 1826

Arcadelt, Jacob (ca. 1514-1575)

Areíto (peça musical, de origem ameríndia, usada na América Central e no México)

Arte (uma das coisas mais difíceis de definir é a Arte. Tanto mais que ela varia muito nas suas manifestações e no tempo. Seus principais elementos componentes, dentro da Civilização Cristã, são: 1. – precindibilidade de criação e de exercício, isto é, pode-se fazer ou não A., pode-se usar dela ou não; 2. – procura do prazer sem interesse prático imediato, isto é, é um divertimento, uma brincadeira; 3. – uso de beleza como elemento físico da criação e psicológico do prazer. Sendo pois, um brinquedo, a A. se distingue dos brinquedos infantis, dos jogos pra adultos, dos esportes e das ciências puras, porque, em todos estes se exerce de alguma forma um treino que será útil na vida prática: o instinto da posse; a conquista da vitória; a necessidade da força, da agilidade, de habilidade quer física quer intelectual; a prática dos instintos sexuais, dos deveres familiares, etc. Assim, ao passo que os brinquedos, jogos e ciências puras se orientam pela ideia da Verdade, a Arte se orienta pela ideia do Belo, que é o fenômeno psicofísico desinteressado por excelência)

Auric (1899-1983)

B

Bach, K. Ph. E. (1714-1788)

Bach, João Sebastião (1685-1750)

Baixão (instrumento de sopro grave)

Balakirev (1836/7-1910)

Balbi – “Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d’Algarve”, Paris, 1822.

Bantock (1868-1946)

Barbosa Rodrigues – “Poranduba Amazonense”, Rio de Janeiro, 1890

Barroso Neto (1881-1941)

Bartok, Bela (1881-1945)

Beethoven (1770-1827)

Bekker, Paul – “Musikgeschichte”, Stutt-gart, 1926

Bellini (1801-1835)

Berlioz (1803-1869)
Berners (1883-1950)
Bizet (1838-1875)
Bliss (1891-1975)
Boccherini (1743-1805)
Borodin (1834-1887)
Borren, van den – “Orlande de Lassus”, Paris, ed. Alcan, 1920
Braga, Francisco (1868-1945)
Brahms (1833-1897)
Broqua (1876-1946)
Bruckner (1824-1896)
Bull (1563-1628)
Busoni (1866-1924)
Buxtehude (1637-1707)
Byrd (ca. 1542-1623)

C

Caccia, João de (século XIV)
Caccini, Júlio (ca. 1545-1618)
Calcleugh, Alexandre – “Travels in South America”, Londres, 1825
Calvisius (1556-1615)
Camargo Guarnieri (1907-1993)
Cantabile (palavra indicando que num determinado trecho a melodia predomina sobre as outras partes do conjunto, e deve ser salientada, muito embora não assuma qualquer das formas específicas da canção)
Cantata (trecho pra uma ou mais vozes, com acompanhamento instrumental, às vezes com coro também. O texto, em vez de historiado, descrevendo um fato dramático qualquer, é lírico, descrevendo uma situação psicológica. A c. de câmara é profana; a de igreja é religiosa)

Capistrano de Abreu – “Capítulos de História Colonial”, Rio de Janeiro, Sociedade Capistrano de Abreu, 1928

Cardim, Fernão – “Tratado da Terra e Gente do Brasil”, Rio de Janeiro, ed. J. Leite e Cia., 1925

Carissimi (1604/5-1674)

Carpenter (1876-1951)

Casella (1883-1947) – “Evoluzione della Musica”, Londres, ed. Chester, 1919

Castelnuovo, Tedesco (1895-1968)

Cavalli (1602-1676)

Cesti (1618-1669)

Chabrier (1841-1894)

Champion de Chambonnières (1602-1676)

Charamela (instrumento de sopro antiquado)

Chausson (1855-1899)

Chávez (1899-1978)

Cherubini (1760-1842)

Chopin (1810-1849)

Claude, le Jeune (ca. 1523/8-1600)

Coco (dansa usada no Nordeste brasileiro)

Colbachini – “I Bororos Orientali”, Turim, Società Editrice Internazionale

Coleridge Taylor (1875-1912)

Congo (dansa dramática do Brasil)

Contraponto (disciplina que ensina a compor polifonia; às vezes a palavra é tomada pra designar a própria polifonia)

Copland (1900-1990)

Corelli (1653-1713)

Couperin, “le Grand” (1668-1733)

Cui (1835-1918)

D

Dansa dramática (bailado popular provido de entrecho)

Dargomiski (1813-1869)

Debussy (1862-1918)

Delius (1863-1934)

Desafio (diálogo cantado popular)

Desenvolvimento (parte da obra em que um elemento temático é desenvolvido nas suas possibilidades musicais)

Diapasão (instrumento destinado a fixar a altura do som. Só em 1859 se convencionou um diapasão universal, ainda usado em nossos dias, fixando o som lá em 870 vibrações simples por segundo)

Divertimento (mais ou menos o mesmo que desenvolvimento)

Donizetti (1797-1848)

Dufay (1390/8-1474)

Dunstable (ca. 1370-1453)

Duparc (1848-1933)

Durante (1684-1755)

E

Eaglefield Hull, "Music", Londres, ed. Dent & Sons Ltd., 1927

Eco (repetição dum determinado desenho sonoro, ou por meio de diferenças de intensidade, ou por meio de diferenças de timbre)

Einstein, "Hugo Riemanns Lexicon", 11. ed., editor Max Hesses, Berlim, 1929

Emmanuel, "Histoire de la Langue Musicale", Paris, Librairie Renouard, 1911; e em Lavignac, "Encyclopédie de la Musique", Paris, ed. Delagrave, 1911

Episódio (o mesmo que divertimento)

Escola (determinada concepção técnica e estética de Arte, seguida por vários artistas)

Estudo (peça musical, de forma ad libitum, que procura um determinado desenvolvimento técnico ou estético do executante)

F

Falla (1876-1946)

Fauré (1845-1924)

Fétis, “Biographie Universale des Musiciens”, 1837

Finck (1445-1527)

Foster – na realidade o escrito é de W.H.B. Webster, “Narrative of a Voyage on the Southern Atlantic Ocean”, Londres, 1834

Franck, César (1822-1890)

Frère, em “Grove’s Dictionary”, Londres, Macmillan and Co., 1914

Frescobaldi (1583-1643)

Freycinet, “Voyage autour du Monde”, 1825

G

Gabrieli, André (ca. 1510-1585)

Gabrieli, João (1557-1612)

Gaita (a palavra designa vários instrumentos no Brasil. A sanfona é comumente chamada de gaita nos Estados meridionais. No Nordeste, a gaita é uma flauta reta, feita de bambu, ou, nas cidades, de folha de flandres. É neste último sentido que vai empregada aqui)

Galilei, Vicente (ca. 1533-1591)

Galuppi (1706-1785)

Gandavo, “História da Província de Santa Cruz”, Rio de Janeiro, ed. Anuário do Brasil, 1924

Gatti, G. – em “L’Esame”, setembro de 1924

Geminiani (1674-1762)

Gershwin (1898-1937)

Gesualdo (ca. 1560-1614)

Gibbons (1583-1625)

Glinka (1803-1857)

Gluck (1714-1787)

Gomes, Antônio Carlos (1836-1896)

Gomes de Araújo (1846-1943)

Gossec (1734-1829)
Goudimel (ca. 1520-1572)
Gounod (1818-1893)
Granados (1867-1916)
Gréty (1741/2-1813)
Grieg (1843-1907)

H

Haba (1893-1973)
Haendel (1685-1759)
Halévy (1799-1862)
Halle, Adão de la (ca.1230-1288)
Hasler (ca. 1564-1612)
Haydn (1732-1809)
Hindemith (1895-1963)
Hofheimer (1459-1539)
Honegger (1892-1955)
Humperdinck (1859-1921)

I

Indy, Vincent d' (1851-1931)
Isaak (ca. 1450-1517)

J

Jannequin (ca. 1490-1560)
Jeppensen K. – “Der Palestrinastil und Dissonanz”, ed. Breitkopf und Haertel, Leipzig, 1925
João VI, Dão (1604-1656)
Josquin des Prés (ca. 1445-1521)

K

Keller – “Geschichte der Music”, Leipzig, ed. Roesl, 1923

Koch – Gruenberg, “Vom Roroima zum Orinoco”, Stuttgart, ed. Streker und Schroeder, 1923

Kodaly (1882-1967)

Korngold (1897-1957)

Kuhnau (1660-1722)

L

Lach – em Guido Adler, “Handbuch der Musik, geschichte”, Frankfurt am Main, Franfurter Verlags, Anstalt, 1924

Landino (ca. 1325-1397)

Langsdorff – “Reiz rondom de Wereld”, Amsterdão, 1818

Lassus (ca. 1530-1594)

Leoncavallo (1858-1919)

Léry – “Histoire d’un Voyage faite en la Terre du Brésil”, Paris, ed. Payot, 1927

Levi (1864-1892)

Libreto (texto dramático para ser musicado)

Linck, “Voyage en Portugal”, Paris, 1803

Liszt (1811-1886)

Lorenz – “Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen”, Berlim, ed. Max Hesses, 1928

Lourenço Fernandez (1897-1948)

Luccock – “Notes on Rio de Janeiro”, Londres, 1820

Lulli (1632-1687)

Lutero (1483-1546)

M

Mac Dowell (1861-1908)

Machabey – “Histoire et Evolution des Formules Musicales”, Paris, ed. Payot, 1928

Machaut (ca. 1300-1377)

Mahler (1860-1911)

Malipiero (1824-1887)

Marcello (1686-1739)

Marschner (1795-1861)

Martius – Spix e Martius, “Reise in Brasilien”, Munique, 1823

Massenet (1842-1912)

Mattheson (1681-1764)

Mauduit (1557-1627)

Medtner (1879-1951)

Mehul (1763-1817)

Melisma (vocalizações ornamentais usadas no gregoriano. Por extensão, a palavra indica às vezes, qualquer ornamento melódico)

Melodia infinita (é qualquer linha sonora que se desenvolve livremente, independente de forma preestabelecida)

Mendelssohn (1809-1847)

Meyerbeer (1791-1864)

Mignone (1897-1986)

Milhaud (1892-1974)

Moniusko (1819-1872)

Monpou (1893 ou 1895-1987)

Monocórdio (instrumento com uma corda só)

Monodia (neste livro a palavra monodia e seus derivados têm sentido específico. Com a fixação da harmonia, no decorrer da Renascença, a invenção de melodias novas, no geral se apoia numa base harmônica. Neste livro monodia designará as linhas sonoras que antes ou mesmo depois da fixação da harmonia, não estão baseadas nos princípios da harmonia, e, portanto, não comportam harmonização lógica)

Monteverdi (1567-1643)

Morley (ca. 1557-1603)

Mozart (1756-1791)

Munday (ca. 1560-1630)

Música de câmara (compreende-se genericamente sob o nome de m. de câmara, toda e qualquer m. solista ou para pequenos agrupamentos de solistas)

Mussorgski (1835 ou 1839-1881)

N

Naípe (assim se denomina cada grupo de instrumentos, em que é costume seccionar a orquestra)

Nardini (1722-1793)

Nef – “Histoire de la Musique”, Paris, ed. Payot, 1925

Nepomuceno (1864-1920)

O

Obrecht (ca. 1430-1505)

Ockeghem (ca. 1430-1495)

Opereta (forma leve de teatro musical, sobre assunto cômico e sentimental, em que os trechos falados alternam com a música. Fixada essa forma em Paris, com Offenbach, Hervé e outros, logo ela se universalizou, sob o nome de opereta. A escola de opereta vienense, em que se ilustraram o admirável João Strauss, e modernamente Franz Lehar, caracterizada pelo emprego abusivo da valsa, dominou o gênero no primeiro quartel do século XX)

Oswaldo (1852-1931)

P

Paganini (1782-1840)

Paisiello (1741-1816)

Palestrina (ca. 1525-1594)

Pannain – “Lineamenti di Storia della Musica”, Nápoles, ed. Fratelli Curci, 1922

Partitura (disposição gráfica por extenso duma peça sinfônica)

Pedrel, Carlos (1878-1941)

Peixoto, Afrânio – “Castro Alves”, Obras Completas, Rio de Janeiro, 1921

Pereira, Artur (1894-1946)

Pereira de Melo – “A música no Brasil”, Bahia, tip. São Joaquim, 1908

Pergolesi (1710-1736)

Peri (1561-1633)

Perrin (século XVIII)

Pfitzner (1869-1949)

Piston (1894-1976)

Pizzeti (1880-1968)

Porpora (1686-1766)

Porto Alegre, Manuel Araújo – em “Rev. do Instituto Histórico”, Rio de Janeiro, tomo XIX,

Portugal, Marcos (1762-1830)

Poulenc (1899-1963)

Praetorius (1571-1621)

Prokofieff (1891-1953)

Puccini (1858-1924)

Purcell (1658/9-1695)

Q

Quadratura (processo de organizar a melodia por números pares de frase, todas estas com tamanho igual)

Querino – “A Bahia d’Outrora”, Bahia, 1922

R

Rameau (1683-1764)

Ravel (1875-1937)

Reger (1873-1916)

Respighi (1879-1936)

Retardo (prolongamento dum dos sons dum acorde no acorde seguinte)

Richter (1709-1798)

Rieti (1898)

Rimski-Korsakov (1844-1908)

Ritmo (toda e qualquer organização do movimento dentro do tempo. No geral consiste em agrupar valores de tempos combinados, por meio de acentos)

Rolland – “Voyage Musical au Pays du Passé”, Paris, ed. Hachette, 1920

Roquette Pinto – “Rondônia”, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1917

Rossini (1792-1868)

Rousseau (1712-1778)

S

Sachs, Curt – “Geist und Werden der Musikinstrumente”, Berlim, ed. Dietrich Reimer, 1929

Saint-Hilaire – “Voyage dans les Provinces de Rio de Janeiro et de Minas Gerais”, Paris, 1880

Saint-Saens (1835-1921)

Sas, Andrés (1900-1967)

Satie (1866-1925)

Scarlatti, Alexandre (1658/9-1725)

Scarlatti, Domingos (1685-1757)

Scheidt (1587-1654)

Schein (1586-1630)

Schlichthorst – “Rio de Janeiro wie es ist”, Hannover, 1829

Schneider – em “Revue Musicale”, Paris, agosto de 1930

Schoenberg (1874-1951)

Schrekker (1878-1934)

Schubert (1797-1828)

Schuetz (1585-1672)

Schumacker – “Berchreibung meiner Reise von Hamburg nach Brasilien”, Braunschweig, 1826

Schumann (1810-1856)

Schwerké – “Kings Jazz and David”, Paris, ed. Les Presses Modernes, 1927

Scriabin (1871/2-1915)
Shakespeare (1564-1616)
Sibelius (1865-1957)
Silva, Francisco Manuel da (1795-1865)
Sinfonia (qualificação de intervalo)
Sinfonia (forma musical)
Sistema (nome dado a qualquer série determinada de sons consecutivos)
Smetana (1824-1884)
Sonata cíclica (é a forma de sonata em que um ou mais temas atravessam todos ou alguns tempos da peça)
Sons diferenciais (a execução de dois sons simultâneos, de elevação diferente, produz um terceiro som, “terzo tuono” que é chamado som diferencial)
Speiser, Felix – “Im Duester des Brasilianischen Urwalds”, Stuttgart, ed. Etrecker und Schroeder, 1926
Stamitz (1717-1757)
Strauss, Ricardo (1864-1949)
Stravinski (1882-1971)
Stumpf – “Die Anfaenge der Musik”, Leipzig, ed. J. A. Barth, 1911
Suíte (as suítes feitas sem dansas, mas com outras formas musicais, árias, sinfonias, aberturas, etc. se chamam partitas, praties, ordres. Também se usa a suíte, em que as dansas são todas feitas com um mesmo tema, que varia pois de ritmo, de dansa para dansa)
Sweelinck (1562-1621)

T

Tartini (1692-1770)
Taunay, Afonso de – Correio Paulistano, de 27-IX-1930, artigo, São Paulo
Tavolatura (grafia musical, especializada para certos instrumentos polifônicos, órgão alaúde)
Teleman (1681-1767)
Tempo (cada uma das partes completas duma peça musical, em que o andamento muda)
Torelli (século XVI)

Tschaikowski (1840-1893)

U

Uribe-Holguin (1880-1971)

V

Varnhagen – “História Geral do Brasil”, São Paulo, ed. Cia. Melhoramentos

Vasconcelos – “Crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil”, Rio de Janeiro, 1864

Vaughan, Williams (1872-1958)

Veracini (século XVII)

Verdi (1813-1901)

Viadana, Ludovico Grossi da (1564-1645)

Villa-Lobos (1888-1959)

Vitali (século XVII)

Vitória (1535 ou 1540-1611)

Vivaldi (ca. 1675-1743)

W

Wagner, Peter – em Guido Adler, “Handbuch der Musikgeschichte”

Wagner, R. (1813-1873)

Weber (1786-1826)

Weech von – “Reise ueber England un Portugal nach Brasilien”, Munique, 1831

Weil (1900-1950)

Wellesz – “Von Neuer Musik”, Colônia, ed. Marcan, 1925, e “Die Neue Instrumentation”, Berlim, ed. Max Hesses, 1928

Wetherell – “Brazil, Stray Notes from Bahia”, Liverpool, 1860

Wied, príncipe de – “Reise nach Brasilien”, Frankfurt, 1820

Willaert (1574-1638)

Wolf, Johannes – “Geschichte der Mensural-Notation”, Leipzig, Breitkopf und Haertel, 1904

Wolf, Hugo (1860-1903)

Wooldridge – em “Oxford History of Music”, Oxford, Claredon Press, 1901

Z

Zweig – “Hölderlin”, Paris, ed. Stock, 1928

[35](#). Por tratar-se de uma edição eletrônica, este índice sofreu algumas adaptações para que melhor funcionasse neste tipo de edição. Assim, foram mantidas as informações bibliográficas e biográficas, mas excluídas as remissões às páginas.

❁ TEXTO DE ORELHA ❁

O título *Pequena história da música* é modesto para a dimensão analítica alcançada por Mário de Andrade nestas páginas dedicadas ao estudo da música – a arte cujos elementos formais são constitutivos do homem, “os movimentos do coração, o ato de respirar já são elementos rítmicos, o passo já organiza um ritmo, as mãos percutindo já podem determinar todos os elementos do ritmo. E a voz produz o som”.

Entendendo, portanto, o homem como um ser com ritmo e som, Mário de Andrade partirá da música elementar, período primitivo em que a música ainda não apresentava uma organização, para analisar a história musical e chegar à música erudita e popular brasileira.

Assim, terão destaque nesta obra a música cristã e a profana, o Classicismo e o Romantismo, o antigo e o moderno, o passado e a contemporaneidade. Além do precioso estudo sobre a música, o leitor aqui se depara, sem nenhuma dificuldade, com a sensibilidade e perspicácia de Mário pesquisador e se deleita, ao mesmo tempo, com a prosa sempre versátil e convidativa do escritor.

❁ SOBRE O AUTOR ❁

MÁRIO DE ANDRADE, nascido em São Paulo, em 1893, iniciou sua carreira em 1917, com *Há uma gota de sangue em cada poema*. A esse, seguiram-se muitos outros títulos, cerca de vinte, dentre os quais se destaca *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de 1928. Consagrado não apenas como poeta e ficcionista, Mário de Andrade mostra-se um exímio crítico de arte e pesquisador de manifestações da cultura popular de nosso país. Nesta coleção, a Nova Fronteira resgata esses estudos que nos revelam a maturidade crítica de uma das principais figuras do Modernismo brasileiro.

Fotografia de capa

**Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da
Escola de Música da UFRJ**

Projeto gráfico e Direção de arte

Ana Luisa Escorel | Ouro sobre Azul

Assistência de projeto e Capa

Erica Leal | Ouro sobre Azul

Revisão

Ângelo Lessa

Eduardo Carneiro

Marleide Anchieta

Produção editorial

Adriana Torres

Maria Clara Antonio Jeronimo

Produção de ebook

Mariana Mello e Souza

Editoras responsáveis

Janáina Senna

Maria Cristina Antonio Jeronimo

Direção editorial

Daniele Cajueiro

© 2015 *by* herdeiros de Mário de Andrade.

Direitos de edição da obra em língua portuguesa no Brasil adquiridos pela EDITORA NOVA FRONTEIRA PARTICIPAÇÕES S.A. Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser apropriada e estocada em sistema de banco de dados ou processo similar, em qualquer forma ou meio, seja eletrônico, de fotocópia, gravação etc., sem a permissão do detentor do copirraite.

EDITORA NOVA FRONTEIRA PARTICIPAÇÕES S.A.
Rua Nova Jerusalém, 345 | Bonsucesso
CEP: 21042 235 | Rio de Janeiro RJ Brasil
T 21 3882 8200 | F 21 3882 8212 | 3882 8313

CIP BRASIL | CATALOGAÇÃO NA FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

A568p

Andrade, Mário de, 1893-1945

Pequena história da música [recurso eletrônico] / Mário de Andrade.

Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

recurso digital: il.

Formato: ePUB

Requisitos do sistema: Adobe Digital Editions

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui índice

ISBN 978.85.209.2457-0 (recurso eletrônico)

1. Música – História e crítica. 2. Livros eletrônicos. I. Título.

15-23153

CDD: 780.9

CDU: 78.09

❁ QUARTA CAPA ❁

[...] se a Arte se caracteriza, entre as manifestações humanas, justamente por ser uma libertação da vida prática, isto é, por ser imediatamente desnecessária: justamente a música é que podia chegar à expressão mais genuína, mais integral, mais pura do conceito de Arte, pois que nem compreensível intelectualmente ela era. Arte Pura, por excelência. Produzia comoções agradáveis, dinamizava o corpo, elevava e desprendia o espírito, não dando nenhuma função ao ser, mais que a da percepção imediata e isolada do Belo artístico.