









t. 878 683

MARIO DE ANDRADE

6.00
P. 1762
Educad
300

COMPENDIO

— DE —

HISTORIA DA MUSICA

SÃO PAULO
1929



A

Renato Almeida

780.9
Am 24c

cod. tit 953232
t. 878683

DO AUTOR:

HA UMA GOTA DE SANGUE EM CADA POEMA — 1917 — (poesia)
PAULICEA DESVAIRADA — 1922 — (poesia)
A ESCRAVA QUE NÃO É ISAURA — 1925 — (tecnica)
LOSANGO CÁQUI — 1926 — (lirismo)
PRIMEIRO ANDAR — 1926 — (contos)
AMAR, VERBO INTRANZITIVO — 1927 — (idilio)
CLAN DO JABOTÍ — 1927 — (poesia)
MACUNAÍMA — 1928 — (história)
ENSAIO SOBRE MUSICA BRASILEIRA — 1928 — (estetica e folclore)
COMPÊNDIO DE HISTÓRIA DA MUSICA — 1929

EM PREPARO:

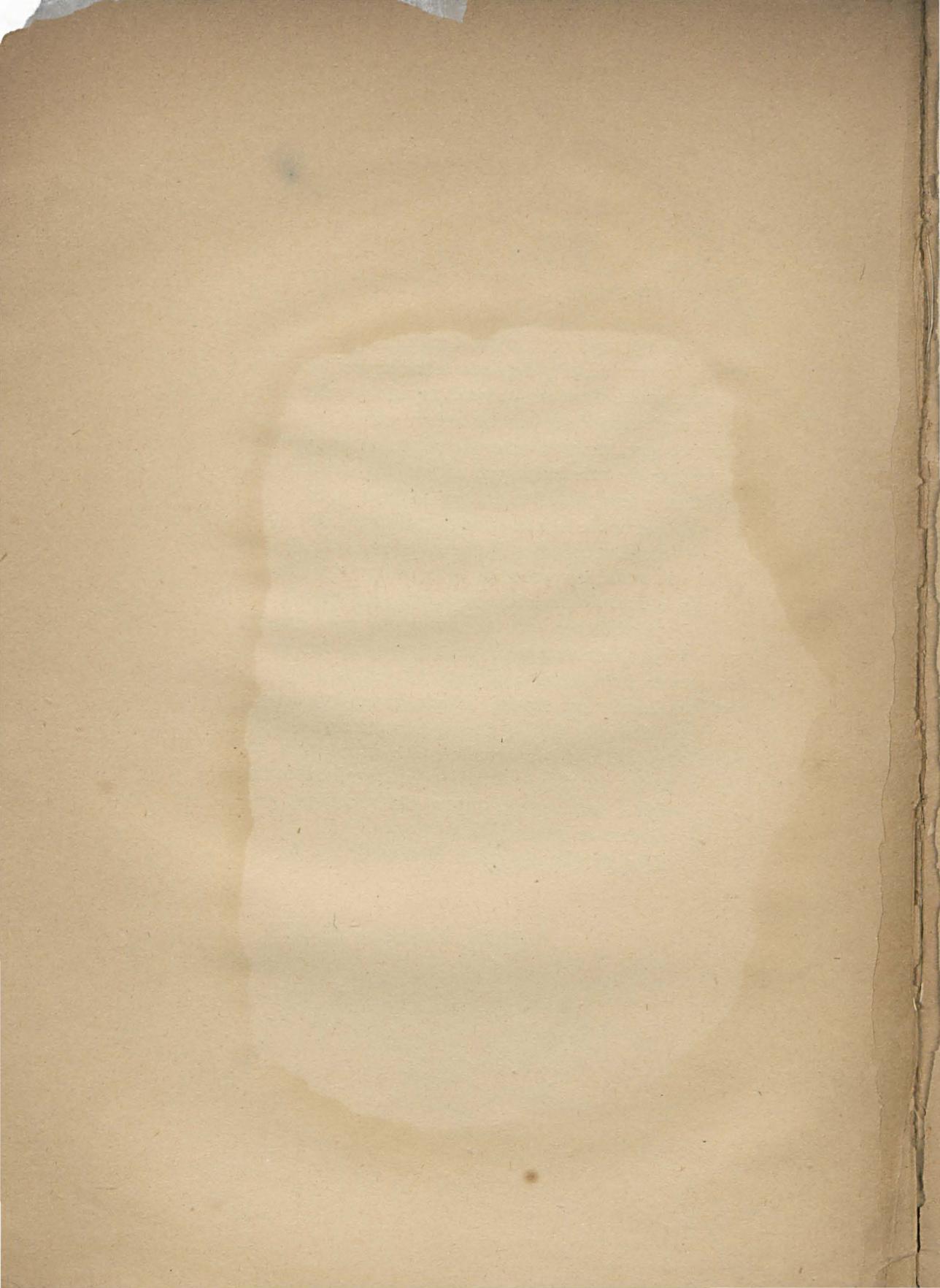
HISTÓRIAS DE BELAZARTE (contos)
GRAMATIQUINHA DA FALA BRASILEIRA
NA PANCADA DO GANZA' (folclore)
JOÃO BOBO (romance)

Preliminar

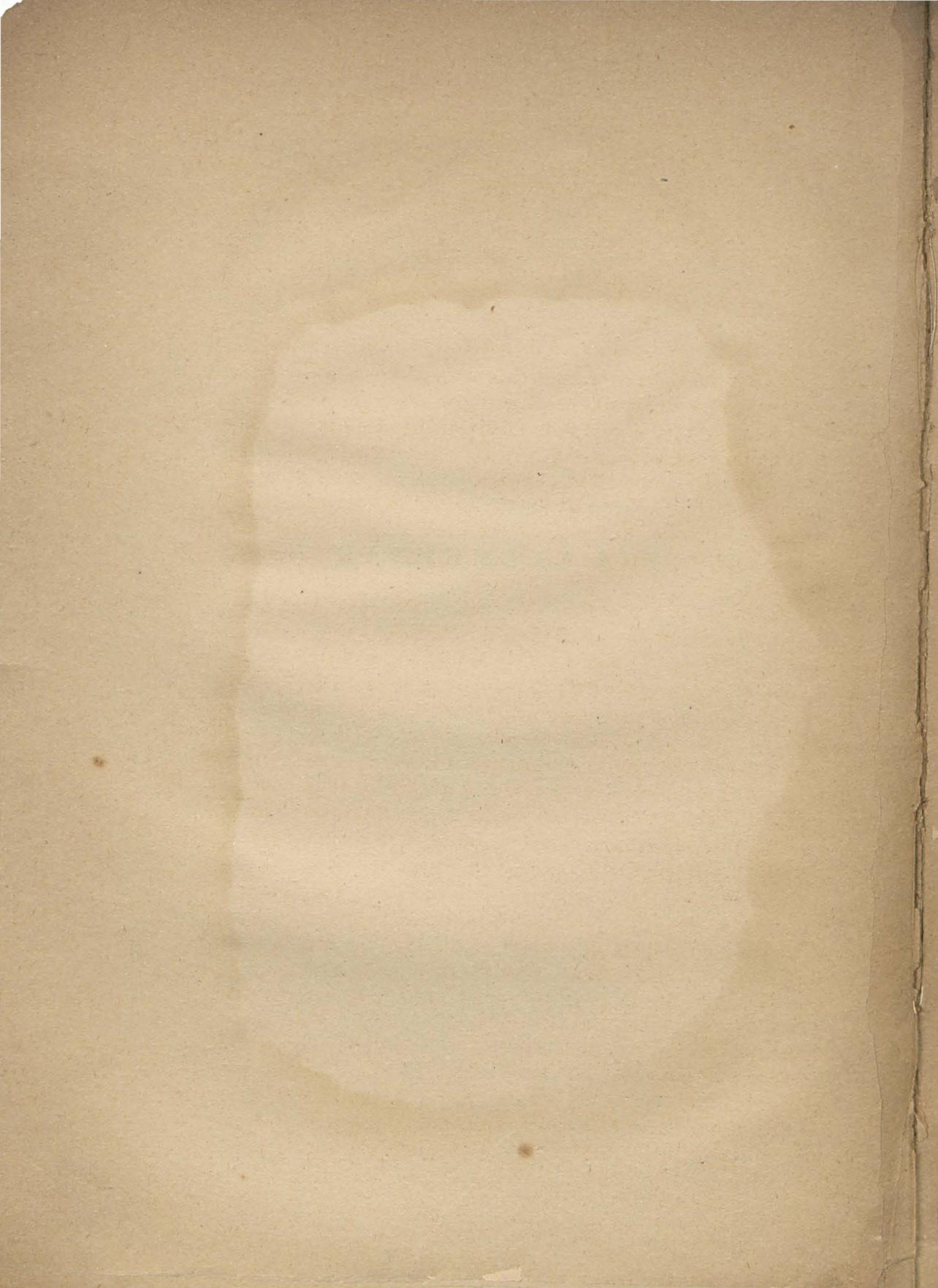
Este é o unico dos meus trabalhos para o qual me sinto com direito de pedir uma especie de condescendencia. Sempre escrevi rapido porêm sempre tive tempo de repousar sobre o escrito. Quero dizer: o que eu publicava de rúim ou carecia socialmente de sair rúim pra dinamisar, irritar, por problemas em marcha, ou era o "meu" rúim que eu não percebia e não podia melhorar. Não é o caso dêste Compêndio. Foi escrito no mês de outubro passado, eu premido por obrigações inalienaveis, e quando me vi no repiquete da trabalhadeira tive de reconhecer que no momento não possuia nem fôrça, nem tempo, nem calma pra dar conta do recado bem. Depois vieram viagens e mais trabalhos imediatos. Assim, a condescendencia que eu peço é a que deriva dessas franquezas. Quanto ao Compêndio, si os brasileiros continuaram me outorgando aquela curiosidade luminosamente hospitaleira com que sempre fui recebido, prometo milhora-lo nas edições futuras.

Usei a maiúscula para distinguir os termos tecnicos.

S. Paulo, Fevereiro de 1929



CAPÍTULO I
MÚSICA ELEMENTAR



E' comum afirmarem que a Música é tão velha como o homem porêem talvez seja mais acertado falar que tenha sido ela entre as artes a que mais tardiamente apareceu. A idea do enfeite, da manufatura decorativa, do elemento desnecessario capaz de embelezar ou de tornar mais digno de atençaõ o gesto humano ou o objeto, foi provavelmente o elemento artistico que primeiro se tornou consciente no homem. E com essa idea apareceram as artes plasticas, a dança e a poesia.

Início da manifestação musical.

A Música pra se tornar decorativa já carece dum certo desenvolvimento. E com efeito entre as raças que apresentam atualmente um estado de vida mais primario, os elementos musicais raramente são empregados pra divertir. São sempre rituais: fazem parte integrante das cerimoniaes de caça, de morte, de magia, de religiosidade. Ao passo que a pintura, a escultura e as proprias lendas poeticas já se libertaram da fatalidade liturgica. Quem quer se enfeita como e quando quer. As lendas são contadas em qualquer hora e qualquer dia. Mesmo a dança, a gente pode dizer que vive desritualisada, porquê os treinos de lança, de flexa, e principalmente os brinquedos esportivos, são danças legítimas e funcionam como arte porquê atraem sexualmente, comovem, divertem, sujeitam-se a normas definidas, decoram a vida quotidiana e não possuem interesse imediato.

Já é mais raro a gente encontrar um primitivo que cante por cantar ou toque um instrumento, só pelo prazer que a Música dá. Entre os indios Aparai, por exemplo, conta Felix Speiser que nenhum não canta assim. Ficavam encantados, gostavam bem, escutando algum homem da exploração tirar um canto qualquer mas não eram capazes disso. Os elementos musicais que os Boróro e parece que a absoluta genera-

lidade dos indios brasilicos empregam, são todos adstritos ás cerimonias da vida tribal.

Inicio dos elementos formais da Música.
Ritmo e Som.

O que a gente pode afirmar é que os elementos formais da Música, Som e Ritmo, são tão velhos como o homem. O homem já os possui em si porquê os movimentos do coração, o ato de respirar já são elementos ritmicos, o passo já organisa um Ritmo, as mãos percutindo já podem determinar todos os elementos do Ritmo. E a voz produz o Som.

Com efeito, os elementos da Música existem em todos os povos primitivos. O Ritmo bastante desenvolvido. O Som no geral em estado muito precario. Entre as poesias rituais colhidas dos indios do Brasil, algumas são entoadas sobre um som só, de princípio a fim, apesar de muitas feitas atravessarem a noite. Embora o Ritmo esteja ás vezes bem desenvolvido e complexo, como a gente vê do exemplo abaixo, penso que não se pode chamar uma coisa dessas de Música. Não passa duma dicção, horizontalizada dentro dum valor sonoro definido.

Andante

VOZ:

Bakoro-ro i-ro-ja to - o bakoro-ro etc.

1º BAPO:

2º BAPO:

(A. Colbachini "I Bororos Orientali";
ed. Società Editrice Internazionale, Turim)

(Bapo é um instrumento de percussão feito com a casca dura duma fruta esvasiada, cheia de pedrinhas e sementes).

Manifestação do Ritmo.

Dos elementos que constituem a Música o mais rapido a se desenvolver foi o Ritmo. Isso era natural porquê o Ritmo não só faz parte da Música mas de poesia e dança também. Frequentando 3 artes, sendo mesmo o elemento que as une, era natural que pela frequencia e importancia dinamica dele, o Ritmo se desenvolvesse primeiro. E assim foi.

O som se manifestou mais tardonho. As músicas primitivas que possuímos são no geral pouco sonoras. Se observe por exemplo esta dialogação coral dos índios Boróro:

Manifestação do Som.

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with a 2/4 time signature. The melody in the treble clef consists of a series of eighth notes: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef accompaniment consists of eighth notes: B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The lyrics are: Ba.ko.rorol A.ro.e! (treble) and Ba.ko.ro.rol A.ro.e! (bass).

Musical notation for the second system, featuring a treble and bass clef with a 2/4 time signature. The melody in the treble clef consists of eighth notes: A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef accompaniment consists of eighth notes: A3, G3, F3, E3, D3, C3. The lyrics are: A.ro.e! (treble) and Chi.ba.iú! A.ro.e! (bass).

Musical notation for the third system, featuring a treble and bass clef with a 2/4 time signature. The melody in the treble clef consists of eighth notes: A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef accompaniment consists of eighth notes: A3, G3, F3, E3, D3, C3. The lyrics are: A.ro.e! (treble) and Dijn.re.to.tó! (bass).
(Alexina Magalhães Pinto, "Cantigas das Creanças e do Povo," ed. Francisco Alves, Rio de Janeiro)

Observe agora a riqueza ritmica e a pobreza melódica dêste canto feminino da dança Tucúi, entre os índios Machuchi e Vapichana do extremo norte amazonico:

Musical notation for a Tucúi dance song, featuring a treble clef with a 3/8 time signature. The melody consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics are: (T.Koch - Grünberg, "Vom Roro-ima zum Orinoco," Strecker und Schröder, Stuttgart, 1923)

Eis ainda, pobre mas bonito, um Canto-de-Bebida dos índios Coroados, tendo a curiosidade excepcional entre os

documentos musicais brasílicos, de apresentar certa analogia com as melodias incaicas:

I
C

(Spix, e Martius, "Reise in Brasilien," Munique 1831)

Causas da predominancia ritmica.

Várias causas levam os primitivos a essa música pouco melódica. Em primeiro lugar vem a propria circunstancia do Ritmo ser mais dinamogenico que a Melodia em si. Os primitivos são gente que se desenvolveram em estado natural, por assim dizer. Neles, em tudo, a manifestação intellectual tem menos importancia que a manifestação fisiologica e se orienta por esta. A felicidade que eles procuram não é feita a nossa que é dirigida pela intelligencia e orientada prás satisfações intellectuais. Eles procuram é desenvolver as tendencias do corpo e nasce disso um círculo vicioso que é a propria cultura deles. Acho inutil considerar um alemão ou italiano superior a um negro da Africa ou guaraní vermelho. Mesmo acho vaidade considerar a civilização brasileira superior á civilização boróro. São civilizações diferentemente orientadas, isso sim. E' possivel a gente comparar numa base historica certa duas culturas orientadas conforme o mesmo ideal de civilização. Dentro da civilização do ocidente europeu é possivel dizer que a nação alemã em 1913 estava mais adiantada que muitas outras. Mas é injusto ou mal baseado chamar de superior uma civilização psicologica a uma civilização fisiologica. Os chamados primitivos por se orientarem pelas tendencias do corpo não desenvolveram a parte da imaginação criadora que leva aos descobrimentos práticos. E por não possuirem certas descobertas práticas, que nem escrita, arma-de-fogo, electricidade, não adquiriram aquela

defeza capaz de os libertar das tendencias do corpo. Esse é o círculo vicioso que organisa a propria cultura deles. Mas tiveram suas compensações...

Ora o Ritmo interessa muito mais ao corpo que o Som. O Ritmo mexe com a gente. Embora nem sempre os primitivos atinjam grande variedade ritmica, o certo é que eles dão pro Ritmo a predominancia absoluta na manifestação musical deles.

Outra causa importante que leva os povos em estado natural a desenvolverem pouco a sonorisação da Música, é a dificuldade de criar instrumentos melodicos de deveras ricos. Espanta mesmo imaginar que só dentro da Civilisação Cristã é que o homem conseguiu chegar a instrumentos como o órgão, o violino, a flauta e o piano. As proprias civilisações da Antiguidade se utilizaram de instrumentos que na maioria infinita dos casos são meras estilisações do ruido. Por mais sonoros que sejam certos instrumentos chins, indianos, assirios, egipcios, no geral se baseiam na percussão. O principio desses instrumentos é o golpe que produz as vibrações irregulares do ruido ou já regulares do som, porém este som é incapaz de se sustentar, de se prolongar, de conservar a intensidade até o som seguinte. De forma que a linha melodica existente importa pouco, pois cada som desligado do anterior e do seguinte produz a sensação dum fenomeno isolado.

Instrumentos
primitivos.
Percussão.

Só mesmo os instrumentos de sôpro, sobretudo os se aproximando da flauta, é que se desenvolveram melodicamente com os primitivos. E assim mesmo estavam longe de atingir as possibilidades melodicas da flauta, do oboe, do saxofone atuais. Entre os nossos indios por exemplo a gente encontra sempre muitas flautas. Algumas dão um som só. Outras são mais ricas e atingem 4 e mesmo 5 sons, quer as baseadas no principio da Sirinx, quer as compostas dum só tubo com orificios, que nem as flautas Zoratealô Teirú, e Zao-lôcê dos indios Parecí, mencionadas por Roquette Pinto na "Rondonia".

Sôpro

Instrumentos
brasilicos.

No geral os instrumentos dos primitivos são muito pouco melodicos. Dão sonoridades bulhentas, cavernosas, roucas ou produzem apenas ruidos. Os nossos indios fabricavam instrumentos com o que a natureza lhes proporcionava. Eram principalmente instrumentos de percussão: tambores ás vezes feitos com troncos de árvores, como o Curugú e o Vapapí; cabaças esvasiadas cheias de pedrinhas, conchas ou seementes, como o Maracá, o Bapo e o Xuatê; união de dentes de animais, pedras, sementes em cordeis que amarravam no tornozelo, como o Butorí, ou prendiam numa haste, como o Cotecá. Entre os instrumentos de sôpro havia, ora simples gomos de bambús, ás vezes soprados com o nariz que nem o Tsin-Halí dos Parecí ora complicadas junções de várias cabaças pequenas como a Pana dos Boróro; ora feitos com ossos de viados, onças etc. como o Uatotó dos Macuchi e até com ossos humanos de inimigos como refere Gandavo. E principalmente as flautas e buzinas.

Conclusão.

Música pois predominantemente ritmica, muito pouco sonora, no geral monotona e favorecendo pela propria monotonia os efeitos de encantação. Jamais não se libertou da função religiosa, magica ou social. Transmittida sempre cuidadosamente a mesma de geração em geração e guardada com zelo pelos catimbòzeiros da tribu. Até ás vezes proibiam ás mulheres de escutar o som de certos instrumentos sagrados e ver certas danças. Magia, religiosidade, rito comemorativo social de herois e defuntos.

Tecnicamente se define pela repetição dos motivos ritmico-melodicos. No geral motivos bem curtos, voltando sempre os mesmos, ou aparecendo periodicamente, facilitando a memoriação e convencendo pela repetição. Música valendo unica e tão somente por causa das palavras que estão nela e que muitas vezes a gente nem entende mais de tão deformadas através da tradição. Música sempre com palavras, rarissimo puramente instrumental. Música que as mais das vezes não chega a ser Arte porquê nem decorativa é. Não permite

nenhuma liberdade, nenhum lirismo, nenhuma evasão pros campos do prazer desinteressado. (1)

(1) Não ha contradição nenhuma no constatar que os povos primarios produziram culturas fisiologicas e a afirmativa que virá adiante, deles terem precisão de compreender tudo e por isso esclarecerem sempre a música por meio de palavras. Sentiam o efeito fisiologico das manifestações musicais fortemente ritmadas que empregavam porêem careciam de entender essas manifestações pra que elas tivessem uma razão-de-ser dentro da vida urgente que levavam. D'aí unirem sempre palavras ás músicas, fazendo estas funcionarem como magia, religião, culto social. Isso até foi mais um processo pra tornar inteiramente contrária ao conceito elementar de Arte (procura de 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 ás vezes um grau legítimo de musicalidade, o conceito de Arte Musical não se tornou propriamente consciente a êsses povos. Pode-se afirmar isso porquê a Música é a unica das manifestações artisticas a que não é possível encontrar entre os primitivos, normalisada por uma tecnica propriamente dita.

Si é certo que êles realisam o Som, nem mesmo êste a gente pode afirmar que seja uma organização voluntaria deles. E' antes uma fatalidade dos instrumentos de sôpro e do aparêlho vocal, mais aptos a produzir sons que ruidos. E mesmo êsse Som raramente é puro. Vive anasalado, vive no falsete, pouco evidente no meio dos portamentos arrastados. Luciano Gallet verificou processos assim entre os indios brasilicos, por intermedio dos fonogramas existentes no Museu Nacional; Roquette Pinto me confirmou pessoalmente a frequencia do som nasal entre os nossos indios; e Roberto Lach ("Handbuch der Musikgeschichte", Guido Adler, Frankfurt am Main, 1924) generalisa êsses processos aos primitivos em geral. E si sempre é possível nas músicas primitivas discernir o que já se pode chamar de Escala, não só essas Escalas chegam ás vezes a variar de documento pra documento, são numerosas e irregularissimas (que nem as encontradas entre os indios do extremo-norte brasileiro) como parecem derivar dos instrumentos usados. Talvez seja mais acertado falar que os povos primitivos constroem instru-

Diferença entre os primitivos e a Antiguidade.
Conceito estético de Música.

Consciencia sonora.

Consciencia da Escala.

mentos apenas com o fito de obterem Som. Mas não sons determinados. (1)

Técnica Musical

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 decorativa dotada de elementos fixos, formas e regras — uma técnica enfim.

Prática musical

Parece mesmo que ficaram embebedados com o descobrimento da Música... De fato: fizeram esbanjamentos rascacueras 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 timbre. Só os gregos é que vieram substituir essa estética de luxo e brilhação, por um ideal mais interior e despojado de efeitos.

Música socializada.

Mas apesar dos povos antigos terem sistematizado a Música como Arte, ainda não a puderam conceber livremente. Entre eles a Música viveu normalmente ligada á 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. Intellectualizada 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 êste. A Grecia que em Música é a manifestação mais conhecida e provavelmente mais perfeita da Antiguidade, já nos interessa mais porquê inflúi na Música da Civilização Cristã.

(1) Isso repete-se mesmo nas massas populares dos povos civilizados. Num dos mais curiosos bailados populares do Brasil, os "Cabocolinhos", inda subsistentes no Nordeste, o instrumento melódico usado é uma flauta. Possui 2 flautas feitas para executar as músicas dos "Cabocolinhos" do bairro de Cruz de Alma, na Paraíba. Diferem totalmente na entonação. O que quer dizer que a mesma execução realizada nas 2 flautas dá 2 melodias diferentes!

Nós não podemos penetrar integralmente na emotividade da música grega porquê as tradições desta se perderam, as obras remanescentes são poucos retalhos e porquê 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 estatuaría ou a poesia.

Música grega.

Do mesmo geito 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.

Superstição.

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

Nacionalismo.

Na base dela estava o Tetracorde que era o Sistema (serie de sons consecutivos) mais elementar.

Teorica Musical
Tetracorde.

As notas extremas do Tetracorde eram fixas. as do meio podiam variar de entoação. Considerando os intervalos entre os 4 graus distinguia-se 3 Generos: Diatonico, Cromatico e Enarmonico. No Diatonico não havia alteração nenhuma. Porém si um dos graus centrais estava alterado de metade ou quarto-de-tom, aparecia no primeiro caso o Genero Cromatico e no segundo o Enarmonico.

Generos.

ETRACORDE DIATONICO: 

TETRACORDE CROMATICO: 

TETRACORDE ENARMONICO: 

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

Modos.

O Tetracorde era um Sistema deficiente por demais pra criar Música. Por isso desde muito cedo os gregos reuniram 2 Tetracordes consecutivos, obtendo Sistemas já eficientes de 8 sons. A tais Sistemas chamaram de Modos. Como êles davam nomes geograficos aos Tetracordes conforme a colocação do semitom dentro deles, os Modos ficaram tambem designados geograficamente. Foram 7 os Modos primordiais que os gregos empregaram: o Dorico (Mi a Mi, descendente, sem alteração); o Frigio (Re a Re, sem alteração); o Lidio (Do a Do, sem alteração); o Hipodorico (La a La, sem alteração); o Hipofrigio (Sol a Sol, sem alteração); o Hipolidio (Fa a Fa, sem alteração); o Mixolidio (Si a Si, sem alteração).

Os 3 primeiros são os unicos originais. Os 3 seguintes eram obtidos pelo transporte uma oitava abaixo, do Tetracorde mais agudo dos 3 Modos originais, e com redobramento da oitava no grave. O emprêgo do Tetracorde sem semitom (Si-la-sol-Fa) dava o Mixolidio que tinha várias explicações teoricas.

Transposição.

A Transposição colocava todos os Modos dentro da mesma oitava (Fa a Fa) de forma a permitir a entoação deles por todas as especies de voz humana. Ora como o ambito natural da voz humana é Re-a-Re, supõe-se que o Diapasão grego era mais grave tom-e-meio que o de agora.

Diferenças entre a música grega e a cristã.

Do exposto podemos verificar várias diferenças importantes entre a música grega e a da gente. Na Grecia as escalas eram consideradas descendentes ao passo que nós as consideramos ascendentemente. No entanto o senso sonoro dos gregos era igualzinho ao da gente pois que chamavam de Agudo ao que chamamos de Agudo tambem. O que pode-se imaginar é que o senso dinamico (Dinamismo em Música significa Intensificação Motora) dos Sistemas era neles o oposto do nosso. Colocavam o apôio tonal no agudo ao passo que nós o colocamos no grave. E com efeito quando os Rapsodos cantavam, os sons do acompanhamento instru-

Senso Dinamico.

mental eram dados no agudo, acima da melodia entoada pelo cantador.

Outra diferença enorme é que nós possuímos Tonalidades e êles Modos. Estes variam na disposição intervalar ao passo que nas Tonalidades o que varia é a elevação do som enquanto a disposição intervalar permanece a mesma.

Modo e Tonalidade.

Pra enriquecimento da Melodia os gregos possuíram o quarto-de-tom que foi abandonado muito cedo pela Civilização Cristã e que a nossa Notação nem registra.

Quarto-de-Tom.

O Modo que serviu de base prás especulações teoricas dos gregos foi o Dorico ou Doristi considerado nacional por excelencia. Pela união de mais 2 Tetracordes a êle, um no agudo outro no grave, e repetição no grave da nota mais aguda, obtiveram a serie completa dos 15 sons diatonicos da Cítara. A êste Sistema de 15 sons, acrescido dum Si Bemol central de função modulante, chamaram de Sistema Teleion (Sistema Completo) e consideraram imutavel.

Sistema Teleion.

Aos Modos, Generos e Ritmos davam poderes morais diferentes. Uns eram virilizadores, outros sensuais, outros enervantes etc. Chamavam de Ethos a êsses caracteres morais da Música.

Ethos.

Na teoria, os intervalos harmonicos estavam especificados desde Pitagoras de Samos (VI.º sec. a. C.) inventor da Acustica, o qual por intermedio do Monocordio (instrumento duma corda só) fixou a relação entre os Sons. Por meio de divisões proporcionais da corda vibrante, Pitagoras obteve a serie dos Sons Harmonicos. Aos intervalos de oitava, quinta e quarta chamou de Sinfonias (Consonancias) e aos outros de Diafonias (Dissonancias).

Harmonia.

As Dissonancias eram interditas no acompanhamento. A bem dizer os gregos desconhecera por completo o que chamamos de Harmonia, muito embora talvez numa ou outra manifestação tenham possivelmente se utilizado de algum Contracanto. Mas desconhecera os Acordes, a conca-

tenação deles, a Triade Tonal. E mesmo o som principal dos Modos jamais não exerceu na Melódica grega a tirania que a Tónica até faz pouco exercia na música europeia. Era uma Música exclusivamente monódica a que os instrumentos acompanhantes ajuntavam periodicamente sons de sustentação. Mas a essa Monodia variavam, satisfatoriamente pros gregos, a riqueza modal e os Generos.

Ritmo.

Outra coisa que enriquecia extraordinariamente a Música grega e disfarçava a possível monotonia dela era o Ritmo. Como a Música não era uma arte isolada, estava sempre unida á poesia e á dança, o compositor grego era ao mesmo tempo cantor, poeta e dançarino. As músicas continham texto e expressão coreográfica. E o que unificava as 3 artes era o Ritmo.

Pra isso estabeleceram prá 3 artes uma só quantidade de tempo, chamada de Tempo-Primeiro por Aristoxeno de Tarento (IV.º sec. a. C.) grande teórico. O Tempo-Primeiro correspondia ao som mais curto da música, á sílaba breve da poesia e ao gesto mais rápido da dança. O Tempo-Primeiro não era subdivisível, mas tinha um múltiplo que valia o duplo dele. E por meio da junção desses 2 valores construía-se os Pés que tinham de 3 a 6 Tempos-Primeiros, divisíveis em partes iguais ou desiguais, uma (Arsis) correspondendo ao pé se erguendo pra dançar, outra (Thesis) correspondendo ao pé firmando no chão. O que não quer dizer propriamente acentuação e não-accentuação pois a não ser em Marchas, certas danças, entradas e saídas corais nas Tragedias, os gregos não empregaram o Tempo Forte. Chegaram mesmo no período de apogeu a eliminar da Rítmica os acentos.

Prática Musical.
Rapsodos.

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 4 cordas, louvavam a memória dos Deuses, dos heróis, dos feitos nacionais. Pela influência extática dos rituais religiosos muito cedo principiaram se fixando certas melodias-tipo, inalteráveis, a que se atribuía in-

Nomos.

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

Sempre cantados, êles tinham a participação de instrumentos acompanhantes. Os 2 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 sôpro, de sonoridade intermediária entre flauta e clarineta, constituindo toda uma família instrumental, estrangeiro, sensual, e dedicado a Dionísio. Nas Citarodias e Aulodias, o Citarista ou o Auleta acompanhava o cantor. Nas Citarísticas e Auleticas o instrumentista executava solos. Ocasionalmente os gregos empregaram outros instrumentos.

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.

Notação.

E' 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 Terpândro de Lesbos (sec. VII a. C.) ter dado a forma 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.

Fases musicais.

O Nomos mais fecundo foi o Ditirambo, côro dançado a que Píndaro de Tebas (sec. V a. C.) deu a forma definitiva.

Ditirambo.

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 Tragedia que no tempo (sec. V a. C.) de Esquilo e de Sofocles chegou a ser inteiramente cantada nos teatros publicos, por 4 dias consecutivos, quando chegava a epoca das Grandes Dionisiacas.

Decadencia.

Depois dêsse apogeu lirico e tragico, fixavel no periodo que vai do VI.º ao IV.º seculos antes de Cristo, a Música grega progride sempre e descamba prá virtuosidade ao mesmo tempo que perde aquela orientação religioso-social que a engrandecera e nacionalisara. Um individualismo assú, uma ansia impaciente de festança. O teatro se abre em qualquer dia. Porém as tragedias 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 Africa, 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.

CAPÍTULO III
A MONODIA CRISTÃ

Na Grecia tudo tinha que concorrer harmoniosamente pra realizar o Cidadão, cujo conceito é inseparavel do do Estado. Todas as especializações artisticas (o que entendemos agora por músico, arquiteto, poeta, etc.) eram dissolventes do cidadão ideal e só foram conhecidas lá quando a nação decaía de si mesma.

Individualismo
cristão.

Quem trouxe a idea prática do homem-só, destruindo as bases em que organisaram-se as civilizações da Antiguidade, foi Jesus. Foi o Cristianismo que firmou no individuo a noção da culpa em relação ao individuo mesmo e substituiu, por assim dizer a consciencia estadual anterior, por uma consciencia individual nova. Com isso um ideal novo de civilização ia nascer, provindo não mais da noção de Sociedade mas da de Humanidade. Porquê só mesmo a mesquinhez do individuo traz a idea de Humanidade...

Os homens antigos tiveram noção nitida e agente de socialização mas possuiram ideas imperfeitas, vagas e diletantes sobre o que seja humanisação e igualdade humana.

Ora o Ritmo é socializador. Com as suas dinamogénias muito fortes êle unanimisa facilmente os seres. A Melodia, fisiologicamente falando menos ativa, deixa espaço maior pra que se desenvolvam com independencia os afetos individuais do ser. Por isso, á fase ritmica da Antiguidade, levada ao apogeu pela perfeição incomparavel da Ritmica grega, vai succeder a fase melodica, isto é: á preponderancia do Ritmo que a gente observa na música antiga succede a preponderancia mais subtil e condescendente da Melodia.

Início da fase
melodica.

Ainda tem outra constatação a fazer: Devido a esta preponderancia da Melodia sobre o Ritmo, a Música se subtilisa e vai deixar gradativamente de ser sensação pra se tornar

Concepção ex-
pressiva da Mú-
sica.

sentimental. De associativa que fôra de primeiro, vira divagativa.

Já vimos que era importante o Ethos atribuído aos ritmos, aos generos e modos na Grecia. Tal música em tal ritmo, tal modo e tal genero era nobilitadora. Tal outra sensualisava. Tal envelhecia e tal dinamisava os moços. Tal era religiosa e tal não, etc. Os gregos compreendiam as obras musicais associando a elas as ideas morais que atribuíam ás formas, sistemas e ritmos. Agora tudo isso vai sendo gradativamente despresado e conscientemente ignorado. Ninguem mais não compreenderá uma obra, lhe associando ideas morais preestabelecidas, porém divagará individualistamente, deixando-se levar ao atá pelas liberdades sentimentais do eu. A Música se torna objeto de divagações e mais tarde de explicações mais ou menos liricas, até que o psicologismo do sec. XIX a compreenderá como “arte de expressar os sentimentos por meio de sons”.

Foi essa a modificação fundamental que o Cristianismo trouxe prá Música. Otto Keller (“Geschichte der Musik”, ed. Rôsl, Leipsig, 1923) 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 (Grove’s Dictionary), diz que o Cantochão representa o desenvolvimento da melodia artistica. Peter Wagner não vê na evolução historica da Música nada de comparavel ao Gregoriano como melodia.

Primeiros cantos.

Desde início o canto foi introduzido no culto cristão, como elemento util de purificação e elevação. Os chefes da Igreja primitiva o recomendaram e o empregaram. Como não era possivel inventar de sopetão uma teoria e prática musicais novas, os cristãos foram buscar os canticos (aliás já contaminados pela música grega) do culto hebraico a que o Cristianismo viera apenas definitivar. Transplantaram pois êsses cantos pro culto novo, simplificando-os, tirando instrumentos acompanhantes, repudiando o cromatismo “sensual”, evitando o mais possivel a recordação das práticas gregas. Com isso a Música adquirira um conceito exclusivamente vocal e monodico.

De primeiro os fieis cantavam em unissono coral as melodias liturgicas. Isso tinha inconvenientes enormes sob o ponto-de-vista da exatidão cerimonial e já no sec. II as Constituições Apostolicas determinavam que um solista entoasse os salmos, deixando pros fieis apenas algumas respostas faceis. Isso, ao mesmo tempo que permitiu maior desenvolvimento artistico ás melodias, que se enriqueceram de Melismas e vocalisações festivas, deu origem a maneiras diferentes de cantar a melopea cultural. Havia o Solo Salmodico, sem participação coral a não ser nas Doxologias de louvor (Gloria) e nas exclamações finais (Amen, Alelúia); o Canto Responsorial, em que solo e côro se succediam; o Canto Antifonico, em que 2 coros se alternavam.

Processos de cantar.

Aos Salmos tradicionais tirados da Biblia, logo se ajuntaram Hinos (sec. III) e Canticos, ás vezes metrificados e estroficos, já inventados pelos proprios musicos cristãos.

Formas.

Ao mesmo tempo, o reconhecimento público do Cristianismo pelo imperador Constantino (236) e o predominio da religião nova, permitiram que a música do culto progredisse com intensidade. Se formaram logo varios centros musicais importantes no oriente europeu (Bizancio) e Asia (Siria, Antioquia), na peninsula italica (Milão com Sto. Ambrosio, sec. IV), na França (Poitiers com Sto. Hilario, sec. IV) e na Espanha (Sevilha com Sto. Isidoro, sec. VII). Isso permitiu a criação de liturgias musicais distintas: o Canto Ambrosiano, de Milão; o Canto Galicano, em França; e o Estilo Moárabe, na Espanha.

Centros de liturgia musical.

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

Bizancio fez conservar muitas palavras gregas na liturgia latina; propagou no ocidente o canto antifonico de Antioquia; generalizou o emprêgo de cantores especialistas; e determinou a expansão do Orgão. Quem inventou êste instrumento foi o egipcio Ctesibio (sec. III ou II a. C.) especie de Edison da Antiguidade, inventor de muitas coisas. O Orgão ideado por êle era hidraulico. Embora permaneça o mes-

Bizancio.

mo até agora nas suas partes essenciaes, faz muito já que se tornou exclusivamente Pneumatico. De primeiro foi só empregado no cerimonial civil. Parece que a Igreja Romana só o officializou no sec. IX.

Roma.

Roma lembra principalmente Gregorio Magno (papa de 590 a 604). Fundando a Schola Cantorum, verdadeira profecia dos conservatorios, e mandando escrever o Antifonario em que se conservou as Antifonas e Responsos do Officio anual, S. Gregorio deu prá música romanica uma organização tão convincente que se generalizou pela Crístandade e fixou a melodia catolica. Esta recebeu por isso o nome de Gregoriano. Mais tarde foi tambem chamada de Cantochão (Cantus Planus) porquê servia de base nas polifonias.

Teoria.

Na teoria musical do Cristianismo é que a lição grega se intremeteu produzindo inicialmente mais confusão que beneficio. O proprio teorico illustre Boecio (sec. V...) (1) viveu obsecado pela teorica e terminologia gregas. Houve um divórcio penoso entre a teoria e prática musicais cristãs até que a lucidez de Guido D'Arezzo abriu caminho prá normalização de tudo.

Os Tons da Igreja.

O Cristianismo empregou Modos que foram chamados de Tons da Igreja. O inglês Alcuino (sec VIII...) foi o primeiro a teorisar sobre êles com clareza. Os Tons da Igreja eram 8: 4 principais, os Autenticos (Re a Re, Mi a Mi, Fa a Fa, Sol a Sol) e 4, relativos dos Autenticos, os Plagais (La a La, Si a Si, Do a Do, Re a Re). Eram numerados aos pares de derivador e derivado: Protus (primeiro) Autentico (Re a Re) e Protus Plagal (La a La); Deuterus (segundo), Tritus (terceiro) e Tetrardus (quarto).

Tem duas diferenças vastas entre os Modos gregos e os Tons de Igreja. Estes já são considerados ascendentemente e, pois, a Tonica se apresenta como um repouso no grave.

(1) A reticencia antes ou depois da indicação de data determina que o individuo ou o fato datado vêm do ultimo quarto do seculo anterior si a reticencia está anteposta ao número ou que continua pelo primeiro quarto do seculo seguinte si a reticencia é posposta.

Talvez isso se tenha dado porquê a predominancia da melodia sobre o ritmo levou os cristãos a observar com psicologia mais habil o dinamismo dos sistemas...

Outra diferença é que alem da tonica outro grau principia dominando no Tom: quinto ou sexto grau nos Autenticos e terceiro ou quarto nos Plagais. E' o som de sustentação (chamado Tenor) sobre que se entoa a maior parte das silabas do texto. E' o embrião do conceito harmonico-tonal, pois o som Tenor funciona que nem a Dominante da Harmonia.

Quanto ao Ritmo parece que os estudos da escola beneditina de Solesmes (sec. XIX) é que deram ás escurezas dos tratadistas cristãos uma solução mais exata. O Gregoriano se utiliza dum ritmo declamatorio, fundado em acentos de intenção intelectual ou expressiva. Se identifica pois com o 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.

Ritmo.

A melodia gregoriana é essencialmente monodica e de conceito modal. Toda *harmonisação* é pois uma *superfectação* nela. Mas parece que mesmo no periodo aureo (sec. VI a sec. VIII) usaram ajuntar ao canto uma segunda parte. Prática tambem provinda de Bizancio provavelmente, pois lá desde o sec. IV se empregava o Ison, processo em que uma voz sustentava um som modal (Tonica, Tenor) enquanto outra entoava a melodia. Com o desenvolvimento das escolas de canto coral, surgiu, já com valor historico, o costume duma das duas vozes do côro entoar um contracanto (Vox Organalis) de quintas ou quartas paralelas, no agudo da melodia tradicional (Vox Principalis ou ainda Tenor). A isso chamavam de Organisar, ou cantar um Organo. Prática possivelmente muito antiga, o Organo só vem nomeado por Scotus Erigena (sec. IX) e descrito por Huchald (... sec. X).

O conceito monodico e a Harmonia.

Organo.

Falsobordão.

Não seria o Organo uma conformação erudita de prática popular anterior? Da Escandinavia, por intermedio da Inglaterra, viera um geito de cantar a duas e tres vozes, tão tradicionalizado lá que toda a gente cantava intuitivamente nele. Disso parece falar Giraldus Cambrensis (... sec. XI). Os bardos celtas andaram por todo o continente europeu desde o sec. IV. De certo êles propagaram por toda a parte êsse Gimel a duas vozes e o seu desenvolvimento a 3 vozes, o Falsobordão, descritos no fim do sec. XIV por Chilston, Power e Guilherme Monachus. Estes processos populares, que acabaram se introduzindo na música erudita da Idade Media consistiam em ajuntar á melodia dada, tirada do Gregoriano, series de terças e sextas paralelas. Ora êstes intervalos eram proibidos porquê, devido aos preconceitos pitagoricos, só a oitava, a quinta e a quarta eram consideradas consonancias. O Organo parece ser uma transposição erudita pra quartas ou quintas, das velhas terças e sextas nordicas.

Crítica d'esses
processos.

Carece notar que tanto o Organo como o Falsobordão não alteram o conceito monodico do Gregoriano. O paralelismo absoluto das duas ou 3 vozes, formava melodias distintas, passíveis de serem cantadas simultaneamente com a melodia tenor porquê mantinham com ela relações euritmicas de similitude intervalar, melodica e ritmica. Mas não harmonica. Harmonia é concatenação de acordes. Ora numa sucessão de oitavas (Antifonia), de quartas ou de quintas (Organo), de terças e sextas (Falsobordão) cada fusão é considerada em si e nunca em relação ás precedentes ou subsequentes. A fusão dos sons, os Intervalos enfim, já estão praticados nisso. Mas não a Harmonia. E parece mesmo que naqueles tempos nem essa fusão de sons êles percebiam bem, embora em teoria falassem na consonancia dos sons simultaneos. Porquê 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 êstes ...filhos espigaram e se tornaram independentes da melodia mater. Do conceito

do acorde resultava a Harmonia. Do conceito de melodias aparentadas mas independentes resultava a Polifonia que é a combinação de várias melodias simultaneas. E com efeito foi a Polifonia que se desenvolveu primeiro.

Si pois ás vezes os cristãos dos primeiros dez seculos empregaram series de sons simultaneos, as peças gregorianas continuavam essencialmente monodicas. O unissono coral representa a realidade exata do Cantochoão.

Cultivado até o sec. XIII, desde o sec. IX que o Gregoriano vai perdendo a pureza originária e se enriquece de preciosismos na escola franco-alemã. Nesta fase aparecem no ocidente europeu formas novas: os Tropos e as Sequencias ou Prosas. Os Tropos (desde o sec. VIII) trazidos de Bizancio consistiam em por palavras nas vocalisações sobre vogais do texto. Essas interpolações deram origem a cantos independentes, as Sequencias.

Tropos e Sequencias.

E' tambem em Gregoriano que aparecem as primeiras manifestações artisticas de música dramatica. Certas partes dialogadas do Evangelho, lidas nas cerimoniaes do culto, foram liturgicamente distribuidas entre solistas e agrupamentos corais. Talvez bem antes do sec. XII, era de praxe 3 diaconos 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 proprio templo. Nasceram assim as diversas manifestações do melodrama liturgico: as Paixões e os Misterios ou Milagres que florescerão até o sec. XV.

Melodramas sacros.

Paixões e Misterios.

A intenção de atrair mais o povo pra essas representações levou a uma serie de licenças, danças, orquestrinhas rudimentares, substituição do latim pelos dialetos, substituição do Gregoriano pela música popular, ridicularisação do diabo e dos maus, e consequente predominancia do elemento comico. Surgiram então as Farsas, muito profanisadas, já então vivendo fora do templo, cantadas não por diaconos

Farsas.

mais, porém por membros de Confrarias especialistas, verdadeiros esboços das Companhias Liricas atuais.

Notações,

Foram várias as Notações com que os cristãos escreveram o Canto-chão. Empregaram a notação Alfabetica, se servindo das 7 primeiras letras do alfabeto latino pra designar o heptacordio (A pro Lá, B pro Si etc.). A notação Neumatica teve tambem muito uso e empregava sinais ideograficos originados dos acentos agudo e grave. Os Neumas variaram muito de aspeto e mesmo de valor designativo. As figuras neumaticas podiam designar 1, 2, e até mais sons nos agrupamentos melismaticos. Nem foram propriamente uma notação pois não indicavam sequer a altura exata do som. Eram mais uma ajuda-memoria que permitia ao cantor reconhecer uma melodia já aprendida anteriormente.

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

Guido d'Arezzo

Mas é com Guido d'Arezzo (sec. XI), sistematizador genial e realista, que a notação adquire uma clareza já satisfatoria. Si é que Guido tenha sido apenas um sistematizador dos processos do tempo e não inventor de muitos deles... Guido já emprega uma pauta de 4 linhas, desenvolvida da linha única usada nos manuscritos dos seculos anteriores. A primeira e terceira linhas da pauta trazem respetivamente no início as letras f (Fa) e c (Do) indicando o som que será grafado nelas. Essas letras foram a origem das claves de Fa e Do. O G (Sol), como clave, aparece no sec. XII e se vulgarisa no seculo seguinte. As notas escritas nessa pauta eram os Neumas já evoluídos e no sec. XII fixados nas chamadas Notação Quadrada ou Romana e na Notação Coral Alemã ou De Ferradura.

Pauta.

Claves.

Solmisação,

Guido d'Arezzo foi ainda o inventor inconsciente dos nomes atuais dos sons, por ter se utilizado na Solmisação dos seus hexacordes (com que substituiu os tetracordes na ex-

plicação dos sistemas) das silabas Ut Re Mi Fa Sol La, tiradas da abertura de cada hemistiquio do Hino a São João Batista:

<i>Ut queant laxis</i>	<i>Resonare fibris</i>
<i>Mira gestorum</i>	<i>Famuli tuorum</i>
<i>Solve polluti</i>	<i>Labii reatum</i>
Sancte Joannes	

Guido d'Arezzo não pretendia denominar sons fixos. Foi só mais tarde que a predominancia da escala natural (Do) nas cogitações teoricas fixou as silabas da Solmisação atual. A silaba Ut inda em uso na França, foi chamada Do por J. Batista Doni (sec. XVII), informa Fétis sem citar documentação. A silaba Si tambem de origem incerta, se propagou na segunda metade do sec. XVIII.

O Gregoriano representa a essencia ideal e mais íntima da religião Catolica e foi a criação mais sublime que ela deu em Música. E' dogmatico por ser ao mesmo tempo monodico e coral. E' humilde e anonimo por excelencia. Se pode mesmo falar que o Gregoriano não é sinão uma melodia só e que quem conhece uma peça de Cantochoão conhece todas as outras. Se contenta de pequenos motivos melodicos cujas combinações apenas variam a apresentação duma entidade inalteravel.

Critica do gregoriano.

Alem de anonimo se tornou tão pobre que não é convite ao prazer estetico. 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 artisticos, se enfara e se distrai. E' que o Gregoriano não foi feito prá gente escutar; mas prá gente *se deixar* escutar. Ele dinamisa insensivelmente o estado de religiosidade.

Dentro já da crítica estetica ele apresenta um valor curioso e extraordinario. Não usando combinação de subdivisões ritmicas de tempo, empregando o movimento natural da palavra falada, resolveu inda na manhã da música europea um dos problemas mais dificeis e debatidos dela: a união da palavra e do som. Sob esse ponto-de-vista o Gregoriano é mesmo

a unica solução de deveras realistica que a História da Música apresenta. Ele se afastou sistematicamente da expressão psicologica. Só numa ordem de ideas muito vaga e geral a gente constatará que tal Antifona 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, poudé deixar tambem que os sons valessem por si e realizou uma solução de Arte Pura, de Arte no sentido mais estetico, mais desinteressado e mais hedonistico do termo. E por isso quando mais tarde a música artistica quizer se desenvolver no sentido da expressão psicologica, é nos cantos populares que irá buscar elementos e exemplo. O Cantochão não poderá lhe servir de fonte.

CAPÍTULO IV
POLIFONIA CATOLICA

Já vimos que o Falsobordão era uma forma coral que conseguiu se implantar na música erudita. Desde o sec. XI pelo menos, a música popular principiou influenciando de muitas maneiras nas pesquisas dos artistas. Os ritmos batidos das marchas, dos cantos-de-trabalho, danças 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 geito 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 Organo e pelo Falsobordão, se fez necessaria desde que os músicos influenciados por essas práticas corais, viram que era possível ajuntar várias melodias independentes. E como esta independencia implicava também independencia das linhas melódicas, surgiu a idea de ajuntar melodias em movimento contrário, acabando com o paralelismo das práticas existentes.

Carece notar que tanto a Antifonia oitavada como o Organo e o Falsobordão 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 emprêgo 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 teorisação conhecida é francesa e do sec. XI. Esse Discante primitivo já empregava sistematicamente o

Primeiros processos de compor polifonia.

O Discante.

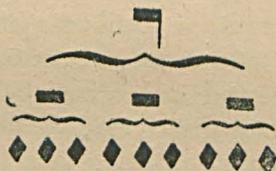
movimento contrário, porém inda as vozes continuavam ritmicamente iguais, Som contra Som (“Punctus contra punctum”, donde se origina no sec. XIII a palavra Contraponto). Como era relativamente facil, inda podia ser improvisado, o cantor deduzindo a segunda voz (tambem chamada de Discante) da leitura da melodia gregoriana (Melodia Tenor, tambem chamada de Canto-firme).

Já no fim do sec. XII êsse Discante som-contra-som evoluiu pra manifestações mais complicadas e que implicavam a participação dum compositor pra que não se desse barafunda e cacofonia. E’ o Discante Florido, já manifestação mensuralista, correntemente a 3 vozes, e em que a cada som do Canto-firme correspondiam sons de valor temporal diferente nas outras vozes.

Mensuralismo.

O Mensuralismo foi a escola que veio propagar a medição do tempo sonoro. Influenciados pelos trovadores cortezaõs a que o ritmo ternario dominava, tambem a fórmula ritmica dominante entre os mensuralistas foi o Ternario a que davam justificações e explicações abstrusas, invocando a perfeição da Santissima 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, e o Punctus  de Breve. A Breve transformada em losango  deu origem á Semibreve. A relação proporcional teorica entre êsses valores era ternaria. A Breve era a unidade-de-tempo, continha 3 semibreves e valia a terça parte da Longa:

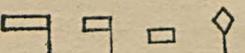


Esta clareza é mais aparente que real pois o valor-de-tempo dêsses sinais variava ou na peça toda ou pela relação das notas vizinhas na escrita. Chamavam á ternaridade de Proporção Perfeita e á binaridade de Proporção Imperfeita:

Perfeição e Imperfeição. Outra nota existente desde início era a Dupla-Longa ou Maxima  em que a binaridade se manifestava, pois valia teoricamente duas Longas. As pausas iam aparecendo simultaneamente com as notas.

A Minima  aparece no sec. XIV; e no sec. XV quando os movimentos foram se tornando mais afobados, a precisão de indicar isso foi criando os sinais consecutivos de Semiminima, Colcheia, etc.

Talvez tenha sido no fim do sec. XIII que apareceram as Prolações, sinais indicando ritmo e de que originaram os compassos. Entre os sinais de Proporção Imperfeita estava a Prolação Menor que era indicada por um semicírculo colocado na abertura da pauta: . Essa é a origem do sinal que indica até agora o compasso quaternario simples. No sec. XV, a precisão de representar os andamentos mais rápidos fez usarem figuras de Prolação diminuindo as notas de metade do valor real delas. Apareceu então o sinal,  usado até hoje. Quanto á barra-de divisão de compasso foi empregada irregularmente durante o sec. XVI e só se fixou no seculo seguinte.

Outras práticas que influíram na forma da notação atual foram o ponto-de-aumento que tornava perfeita (ternaria) 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 binarios surgindo num movimento ternario ou viceversa. Estas notas brancas se generalisaram com facilidade e do segundo quarto do sec. XV em diante as notas pretas só indicam valores menores: a Semiminima ou Seminima 

a Fusa  e a Semifusa 

Quanto á pauta já no sec. XV a música vocal utilisou as 5 linhas de agora. Mas a música instrumental era notada em pautas complicadas que chegaram a 15 linhas. As Tavolaturas (grafia musical especializada pra certos instrumentos polifonicos) de órgão e alaúde (sec. XV a sec. XVIII) geral-

mente empregavam 6 linhas. Só no sec. 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 Colonia, ambos do fim do sec. XII e talvez mesmo originadores duma verdadeira escola de teoria musical. Importa ainda lembrar Perotino (sec. XII) Walter Oddington, João de Garlandia, Petrus de Cruce (os 3 do sec. XIII) e Marchetto de Padua (...sec. XIV).

Com a fusão dos processos de cantar paralelisticos ou em movimento contrário; com a variedade de valores-de-tempo do Mensuralismo e a elevação do número das vozes da polifonia, criando o Quarteto coral: a polifonia catolica fixa os principios esteticos mais importantes da simultaneidade melodica, durante os seculos XIII com a escola de Paris e XIV com a Ars Nova e início da escola francoflamenga.

Escola de Paris
Moteto, Rondó
e Conducto.

A escola de Paris (Franco, Perotino, Garlandia, Roberto de Sabilon) já sistematiza as primeiras formas de composição polifonica. Entre estas importaram tecnicamente muito o Moteto, o Conducto e o Rondó. O Moteto era a 3 vozes, cada uma com ritmo e texto diferentes. No Conducto o Canto-firme não era mais tirado do Gregoriano, era um canto popular ou de invenção do compositor. No Rondó a mesma melodia é repetida por todas as vozes, cada qual atacando a melodia por sua vez. Muito breve este ultimo processo de compor foi chamado de Canone e se tornou a norma principal da composição polifonica. Possuimos um documento de valor historico enorme: o rondó/inglês "Sumer is icumen in" (primeira metade do sec. XIII) que é o mais antigo exemplar de composição canonica e de música descritiva do Cristianismo. Essas 3 formas apresentam a base estetica da Polifonia: o principio de imitação das partes (Rondó < Canone < Fuga); a liberdade de movimento, de ritmo e de texto (Moteto); e a invenção livre (Conducto).

Polifonia har-
monica.

No sec. XIV a música inda seccarrona e fradesca dos parisienses sente a brisa da Renascença. A Polifonia se desenvolve então por influência popular, pelas audacias do trovador Adão de la Halle (sec. XIII) e pela lição de suavidade

musical dos ingleses. Teóricos como João de Muris, compositores como Felipe de Vitry e Francisco Landino estão preocupados com a logica harmonica das concatenações sonoras. Já percebem e estabelecem que as series de oitavas, unisonos, quintas, são de fraco valor estetico e carece evita-las. As terças e sextas podem dar series de 4 sons. As dissonancias se sistematizam como notas-de-passagem. Já se tornou consciente o valor dinamico delas e o efeito agradável da sua resolução numa consonancia. E' já bem o conceito de polifonia-harmonica, de Polifonia propriamente dita, embora as obras de então nos pareçam muitas vezes cambaias e duras. Pra êles não eram não... O que importa historicamente notar é que dantes com o Organo, o Falsobordão e o Discante, a Polifonia perseverara rija, vazia, antiarmonica mesmo, pois que não havia consciencia do dinamismo movimentador das consonancias e dissonancias. 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 dêste, muitas feitas uma dissonancia pode ser agradabilissima e uma consonancia desagradável e boba, tudo dependendo da logica da concatenação. E' realmente do finzinho do sec. XIII pro seculo seguinte que "a noção do sentido e coerencia das relações harmonicas" se fixa definitivamente.

O sec. XIV representa na Música a primeira fusão da polifonia erudita com a música profana. E' o periodo 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 catolica sofre um periodo de obscuridade, mais de incubação propriamente que de obscuridade, pra florescer e atingir á maturidade suprema dela nos dois seculos seguintes. E' nesse periodo de incubação que surge a forma mais completa da polifonia catolica: 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 cantaveis dela adquirem variedade e logica musical por meio da sucessão dos andamentos e unidade do canto-firme. Um dos primeiros

Ars Nova.

Missa.

documentos dessa forma nova é a Missa de Tournay do meio do sec. XIV.

As Capelas.

Tambem a exemplo da Capela papal, consequencia da Schola Cantorum de Gregorio Magno, principiam aparecendo as Capelas corais. No sec. 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, d'ái até os fins do sec. XVIII, serão Mestres-de-capela, organistas ou mesmo simples cantores d'esses agrupamentos religioso-musicais. O teorico flamengo João Tinctoris no fim do sec. XV atribuirá ás Capelas o progresso extraordinario que a Música fazia então. Algumas foram de fato especialmente uteis na evolução historica da Música; a de Windsor; a de Cambrai, em Flandres; a dos duques de Borgonha; e já no sec. XVI a papal e a de São Marcos.

Os ingleses.

A de Windsor se elevou a prototipo da polifonia inglesa que havia de ser o ponto-de-partida da escola francoflamenga. Nenhuma diferença tecnica fundamental separa os polifonistas ingleses do início do sec. XV, da Ars Nova anterior. O que os caracteriza é apenas o emprêgo frequente de terças e sextas, regando os ouvidos com "uma torrente contínua de sons suaves". Alem disso os ingleses é que sistematizam o emprêgo dinamico da Dissonancia, por meio da preparação e resolução dela em consonancia. Isso era um progresso formidavel. Entre Damet, Power, Benet, salienta-se João Dunstable (+ 1453) já utilizando incipientemente o processo da Variação. Artista bem habil, êle brinca inventando dificuldades tecnicas. Na obra dele são copiosos os problemas e os enigmas musicais que os flamengos elevarão ao cúmulo da virtuosidade e da extravagancia.

Os francoflamengos.

A manifestação talvez mais surpreendente da História musical é o surto francoflamengo do sec. XV. Durante seculo e meio a região pequena das Flandres e do nordeste da França acapara a criação musical europea e manda seus musicos pra todas as partes. Inflúi em tudo, domina tudo, não tem

cidadinha quasi que não se orgulhe de possuir um mestre-de-capela flamengo.

Guilherme Dufay (1400-1474) é quem dá prá escola a sua tecnica típica, fundindo a lição de Dunstable com os varios processos do Canone (1) que os ingleses, provaveis criadores dele, tinham desleixado e se hospedara entre itálicos e franceses. Os principios tecnicos de Dufay, desenvolvidos por Okeghem; a expressividade dele, desenvolvida por Obrecht: se encontram elevados em Josquin des Prés á concepção mais elevada da escola. Josquin des Prés (1450-1521) “luz da arte flamenga” como o chamavam os contemporaneos, representa por assim dizer a cristalisação dos ideais polifonicos flamengos. Desbasta dos excessos as complicações tecnicas dos antecessores; movimenta com mais flexibilidade natural as vozes; esboça o repouso da Cadência de setima de dominante (A. Casella, “Evoluzione della Música); inventa temas com manifesta intenção expressiva e eleva a expressividade musical á uma eficiencia que já pode ser mais compreendida por nós. E’ dum equilibrio perfeito de forma e fundo. Representa o ideal classico da escola dele. As gerações seguintes manterão por quasi todo o sec. XVI o prestigio da escola, fecundando por toda a Europa escolas particulares novas. E’ o tempo de Arcadelt em Roma, Willaert em Veneza, Sweelink na Alemanha, Gombert na Espanha, outros em Portugal, na Polonia. 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 esperdiça em complicações tecnicas novas, é arrombada nos seus limites pela personalidade romantica violenta internacional dolorida individualista de Orlando de Lassus (1532-1594)... E decai, desaparecendo totalmente no sec. XVII. Quando sinão quando inda nascerão na Belgica musicos importantes que nem Gossec e Gretry no sec. XVIII,

Josquin des Prés.

(1) Entre os processos do Canone (canones repetindo o tema em unissono, oitava e outros intervalos, canones por augmentação ou por diminuição dos valores-de-tempo) estão o Canone de Carangueijo, em que o tema é repetido de trás pra diante e o Canone de Espelho em que os intervalos da resposta são invertidos. A Imitação chega já a antecipar ás vezes os Estretos da futura Fuga.

e bem perto de nós, Cesar Franck, um genio. Porém nunca outra escola característica e propria os flamengos não deram mais.

No sec. XVI a polifonia catolica apresenta os seus mais altos representantes com Orlando de Lassus, as escolas de Veneza e Roma, e os espanhois sublimados pelo genio atormentado vibrante impulsivo de Victoria.

Imprensa.

Um progresso tecnico enorme aparece tambem nesse seculo com a invenção da imprensa musical. Depois de ensaios hesitantes de varios impressores, em 1501 Otaviano dei Petrucci imprime o primeiro album do "Harmonice Musices Odhecaton" com obras francoflamengas.

Orlando de Lassus e Victoria.

E' principalmente nas duas cidades de Veneza e Roma que a polifonia catolica do sec. XVI recebe a expressão mais larga e historica. Lassus e Victoria são realmente genios guais a João Gabrieli e Palestrina, porém a manifestação romantica deles, profetisando em Lassus aquela profundeza expressiva da raça (Beethoven e Cesar Franck, êste belga, aquele de origem flamenga), em Victoria o realismo e a exaltação expressiva dos espanhois (Albeniz, Manuel de Falla): a manifestação romantica de Lassus e Victoria é esporadica e não inflúi historicamente como influiu o movimento das duas cidades italias.

Cidades naquele tempo profundamente distintas como psicologia, a Música que produzirão vai refletir as tendencias delas.

Roma e Palestrina.

Roma apesar das liberdades do tempo, cuidava pelo menos em aparentar um espirito mais tradicionalista e conservador. O movimento dos seus polifonistas está simbolizado na vitória de João Pierluigi de Palestrina (1525-1594) conseguindo que a Música não fosse expulsa do cerimonial catolico, pela solução genialissima de equilibrio tecnico, pureza estetica de concepção, religiosidade elevadissima de invenção, das obras dele. Porquê naqueles tempos a música religiosa andava fazendo dispauterios ridiculos. O processo de dar como canto-firme das Missas uma canção popular can-

tada com o proprio texto profano, às vezes escandaloso, e 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 missas sobre missas, a "Missa do Papa Marcelo", a "Missa Brevis", a "Veni Sponsa Christi", antifonas que nem as "Improperia", os sublimes motetos da Virgem, os sobre o "Cantico dos Canticos", tudo tão dentro do espirito catolico, tão inteligivel no texto pela ausencia sistematica de instrumentos e disposição clara das frases, que a proibição se tornou impossivel. Esta tradição, tida um tempo como lendaria, parece confirmada por estudos recentes.

Com Palestrina a Polifonia atinge a sua expressão mais intrinseca e integral. O côro dele é exclusivamente "a Capella", e como observa Knud Jeppensen ("Der Palestrinastil und Dissonanz", ed. Breitkopf, Leipzig, 1925), com o equilibrio permanente das duas dimensões da Polifonia, a horizontal e a vertical, se conservando dentro da tecnica imediata do horizontalismo da Polifonia, inda achou geito de ser já um verdadeiro harmonizador (1). Se orienta já prá Tonalidade, concebe com nitidez a personalidade do Acorde. A escritura dele não sendo ainda harmonica, já certas feitas é perfeitamente acordal. E apesar dessa concepção, as vozes cantam livres, sôltas, numa eurtmia prodigiosa. Uma calma grande, uma elevação, um ardor, os acentos mais puros, mais transparentemente luminosos que genio musical poude conceber até agora.

Em Veneza o que reina é a aventura. Cidade maritima, comercial, riquissima, ponto-de-contacto do oriente com o ocidente de então, tem de tudo dentro dela, aceita tudo e pagodeia. Preparado por Willaert e André Gabrieli, aparece

Veneza e João
Gabrieli.

(1) 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 melodicadas 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 simultaneos, uns por cima dos outros. São por isso percebidos e concebidos verticalmente, como hastes em pé.

João Gabrieli (1557-1612) dando o sentido da polifonia veneziana. Tudo na escola é exploração nova 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 moteto "Timor et Tremor", os cromatismos se multiplicam doirando a pureza modal. Não basta pra João Gabrieli a música a dois coros que os mestres dele tinham inventado: subdivide o coral até em 4 coros e a obsessão do grandioso o leva a escrever as "Sinfonias Sacras" com 16 partes e instrumentos obrigados inda por cima.

Decadencia do
espírito religioso
musical.

Na verdade era a decadencia definitiva do espirito musical catolico. O Barroco enfeitador vai dominar as manifestações artisticas do Catolicismo. A religiosidade dos artistas procura convencer e ás vezes convence, pelo fulgor, pelo gigantismo e pela sensualidade mais ou menos disfarçada. Essa furia de semostração brilhante move artistas e cantores. Estão todos tomados por aquele "colorismo decorativo" com que Van den Borren classificou tão bem os musicos venezianos. O orgão que se desenvolvia como solista desde muito, pois no sec. XV o organista alemão Conrado Paumann já escrevia Prelúdios e Transcrições pra êle, é utilizado agora em Introduções, Ricercari, Tocatas, Fantasias, nas mãos de André Gabrieli, Girolamo Cavazzoni e o famoso Claudio Merulo.

As músicas profanas adaptadas a textos religiosos penetram nos templos. Os cantores "enfeitam" as melodias com vocalisações, trinados, habilidades vocais de vária especie. Nem as obras de Josquin, nem de Lassus, nem as purezas de Palestrina escapam a essa enfeitação. Os templos são espaventos de luz, de cor, de sons multiplicados. Pouca distância entre a religião e o carnaval... Veneza de ouro...

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

CAPÍTULO V
INÍCIO DA MÚSICA PROFANA

Durante os dez primeiros seculos do Cristianismo a música artistica profana é quasi que praticamente nula. Em Roma inda aparecia quando sinão quando algum músico de tradição grega. Tanto assim que lá o imperador merovingio Clovis mandará buscar um citaredo quando no sec. VI tenta nas Galias a ressurreição dos costumes artisticos da Antiguidade. Porém êsses artistas eram pouco apreciados, mal compreendidos e nenhuma influênciã não tiveram no desenvolvimento musical da Idade Média.

Música profana.

Mais importantes parecem ter sido os musicos que os barbaros do norte europeu traziam consigo nas correrias victoriosas através da Latinidade. Pelo menos, desde os estudos de Lederer, muita coisa sem explicação historica bem firme, principiou beneficiando á importancia musical dos Bardos celtas vindos de Gales.

Porém si essas manifestações tal-ou-qualmente eruditas nenhuma influênciã tinham, ou pouco, ou vaga, sobre a música artistica dos cristãos, havia outra sobre cuja imposição e exemplo se vai organizar a Música Medida. E' o canto popular.

Música popular.

A música popular anonima se origina em grande parte da precisão de organizar num movimento unanime as festas e trabalhos em comum. D'aí as danças, as marchas e os cantos-de-trabalho, que nem cantigas de ceifa, cantigas de fiandeiras, barcarolas, acalantos, etc.

Alem da forma periodica em Rondó que é o fundamento mais constante da música popular, são de uso frequentissimo geral pequenas fórmulas ritmico-melodicas que se repetem constantemente, facilitando a memoriação da peça e determinando o gesto. Foram talvez, já falei, essas medidas cir-

culatorias atravessando o organismo todo das cantigas de dança, marcha e trabalho que fortaleceram na música erudita europeia a ideia de medir os tempos sonoros, e normalisaram finalmente o emprêgo do compasso, no geral de consequências mais funestas que uteis.

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 objetivação grafica por meio da barra-de-divisão foram peias grandes pro desenvolvimento da música artistica. Embora dentro deles se tenha construido obras-primas, a gente pode mesmo afirmar que a inferioridade ritmica geral que se sente na música europeia tem como causas mais decisivas a barra-de-divisão e o tempo forte.

Bardos e Menestreis.

Não sabemos quasi nada da música popular dos primeiros dez seculos. Ficaram dela pouquissimos documentos que nem o Lamento á morte de Carlos Magno e uma canção milicial de Modena (sec. IX). Durante êsse periodo a arte popular se conserva na sombra e a não ser os bardos celtas, não se reconhece influêcia dela sobre a música artistica. Os bardos percorriam a Europa. E' provavel que das suas cantigas de estação tenham provindos as festanças de primavera que eram usadas em maio: As Maias, Maierolles, Maggiolatte. E' possivel imaginar tambem que á imitação do officio meio popular meio corteção dos bardos, é que tenha surgido o trovador profissional no sec. XI. Em todo caso havia desde muito na Europa continental uma especie de cantadores estradeiros, classe rebaixada, vivendo de ciganagem, praticando por toda a parte feitiçaria, crimes e doce música. Eram os Istriões (Jograis, Menestreis), tocadores de instrumentos populares como a Viela (Fiedel), a Rabeca, o Tambor Basco, flautas, Cornamusa. Crescidos em importancia quando os trovadores apareceram e principiaram se utilizando deles, como acompanhadores, os menestreis chegaram a possuir escolas musicais chamadas Escolas de Menestria. Afinal se reuniram em corporações musicais (como a Confraria de S. Julião, iniciada no sec. XIII) que defendiam os direitos dos individuos e da coletividade. Elegiam um che-

fe que talvez por revivescencia dos costumes ciganos, chamavam de Rei, o rei dos menestreis.

Mui provavelmente por influxo da quotidianidade musical profana que os menestreis davam prás côrtes e castellos, é que os nobres, sem nada que fazer, principiaram inventando cantigas tambem (sec. XI a XIII). Estes foram os Trovadores (Troubadours, Trouvères) de França, e da Alemanha (Minnesânger), a cujo exemplo se formou o trovadorismo europeu fixador de linguas, influenciador de musicas, primeiro reflexo etnico das nações na música do Cristianismo.

Trovadores.

A figura mais significativa dêsse movimento é o trovère Adão de la Halle, apelidado o Corcunda de Arras (1235-1288), que chegou a escrever polifonia em Rondós e Motetos, profetisador do seculo seguinte. O merito principal dele está nos Jeux que compôs, comedinhas musicais de texto galante e pastoral, com que as farsas dos jograis adquiriram foros de música erudita. Aos Jeux e Misterios se resumiu a manifestação lirico-dramatica da Idade Média.

A influéncia dos menestreis populares e dos trovadores cortesãos sobre a música erudita, se manifesta fortemente no sec. XIV. Os compositores artistas principiam introduzindo com frequencia elementos populares nas obras deles e modificam muito a severidade religiosa anterior. Os conservadores viam isso com escandalo e o papa Leão XXII numa Bula tremenda (1322) se tornou o prototipo dos pasadistas, condenando os discipulos da escola noya que abandonavam o Cantochoão e inventavam cantos só deles, efeminavam as melodias com o Discante, lhes atochavam uma terceira voz, as apressavam com notas rapidas "quasi imperceptiveis" (as tardonhas mínimas de então!...) numa disparada que embriagava os sentidos. Tudo inutil, 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", tirado do titulo do livro de Felipe de Vitry (+ 1361) teorico musical e bispo francês.

Ars Nova.

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

Na França, Vitry, Machaut (+ 1372) famosissimo, Les-curel trovador arsnovista, desenvolvem sobretudo as pesquisas do Mensuralismo e fundem a tendencia trovadoresca na tecnica erudita. Em Florença com o tambem famosissimo Francisco Landino (1325-1397), João de Caccia, o teorico Marchetto de Padua, 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 coreografica, e já nesse periodo caracterisada pelo processo de estrofe e refrão; o Madrigal, importantissimo, forma por excelencia da polifonia profana, e então quasi sempre a duas vozes e de assunto pastoral. O Madrigal, alargando assunto e tamanho, se tornará tão dramatico que originará os Intermedios do sec. XVI italico.

Os Trovadores afinal não passavam de amadores (Wool-dridge). 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 implantação da binaridade e do Do Maior populares, pelo alargamento dos intervalos melodicos, e pelo Cromatismo que vai se organizando então com a "Musica Ficta" (música fingida, falsa). A "Musica Ficta", definida por Vitry, foi a tendencia que reconhecia a precisão de emprêgo do som cromatico pra andamento mais logico das vozes polifonicas (1). E, principalmente com os toscanos, a preocupação da melodia gostosa é tão evidente que embora êles inda não pensassem harmonicamente, como observa Wolf, vão tendendo já prá melodia solista, acompanhando-a com polifo-

(1) 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 os de forma quadrada. Pra designar pois o si (b, na solmisação alfabetica) bemol, necessario prá 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 semitom, tambem tomava na grafia a figura do Sustenido e deu origem a êste.

nias de instrumentos, bordando-a de vocalizações que nada têm que ver esteticamente com os Melismas do Gregoriano: processos todos que levam naturalmente o compositor e os ouvintes a transplantar a maneira de conceber e de escutar Música e a se interessarem melodicamente pela linha mais aguda porquê é a que se distingue mais. Passos enfim definidos claramente em prol da música profana e do conceito musical harmonico.

Todas estas tendencias e processos vão se firmando com modestia subterranea durante o sec. XV, humilhados pelo surto religioso dos francoflamengos.

Até que surge o sec. XVI. Estamos no periodo mais aventureiro da Renascença. Tempo de descobrimentos variados e de mudanças profundas. A locubração estetica se manifesta pode-se dizer que pela primeira vez na Civilização Cristã. O desenvolvimento do Humanismo que se caracteriza principalmente pelo estudo da Antiguidade classica, descobre a dialectica grega, os estetas antigos e cai no raciocinio e na discussão estetica. De primeiro se fazia Arte sob o costume da tradição e do momento. Agora os problemas esteticos inundam os cenaculos principescos onde os artistas vivem, e toda a gente discute *como se deve fazer Arte*. As côrtes brilham pelos saraus de caracter quasi scientifico em que o sucesso da festa se condensa na discussão de problemas intellectuais. Até as mulheres viraram sabichonas. Toda a gente fala o grego e o latim. Agora se conhece aparentemente bem a Antiguidade classica e o mundo é tomado duma verdadeira furia pela Grecia. Exaltada pela moda, a civilização hellenica aparecia como um ideal. Toda a gente só estuda a Grecia, só quer saber da Grecia e imita a Grecia. Esta macaqueação vai ser fecundissima prá Música.

Seculo XVI.

Por outro lado o espirito de rebeldia religiosa se alastra. O aparecimento de Lutero, de Calvino, de Zuinglio, vem dar o impulso final a essa rebeldia, reformando sob normas novas a Religião Cristã. E' a Reforma.

Os sabios vinham revolucionando as ideas, dando explicações novas e uma liberdade inexistente de primeiro. Montaigne, Copernico, Galileu, Gutenbergue, Foster, Camões,

Shakespeare, Cervantes, Da Vinci, Machiavelli, assim como os navegantes de Portugal e Espanha tinham dado um mundo de terra com as Indias e a America, davam um outro mundo de pensamento e de pesquisa pro homem.

A Música tambem estava descobrindo um mundo novo: a Harmonia. E não basta pra ela êsse mundo inexplorado. Quebra resolutamente com o espirito religioso e retoma o espirito profano. O que aliás inda pode ser uma consequencia da firmação 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 principio religioso do Cristianismo, o "*congregational principle*" (principio congregacional) que Wooldridge soube tão bem discernir na Polifonia ("*Oxford History of Music*" I, 41 a 44).

A Canção.

O sec. XVI é o periodo da Canção. Porém agora já se trata duma Canção mais aprimorada, um pouco amaneirada mesmo como poesia, e nas suas manifestações mais artisticas, sempre polifonica. Em todo caso, dentro dessa apparencia polifonica, o Madrigal italico, o Lied (Canção) alemã, a Chanson (Canção) francesa, a Song (Canção) inglesa trazem o germe da Melodia Acompanhada. Assim como o sec. XV foi o periodo da Missa, o sec. XVI é o periodo da Canção. Quasi todos os artistas que vamos lembrar de agora em diante, escreveram muita música religiosa mas o que os particularisa é a música profana.

O que artisticamente se entende agora por Canção não é uma toada de genero popular não. Se trata duma forma artistica desenvolvida, escrita em polifonia de duas até seis partes, em estrofes cujo molde pode variar, cada estrofe em geral seguida por estribilho. O tamanho da Canção tambem varia. Algumas são pequeninhas, outras quasi uma partitura, de tamanhas. Seus temas preferidos são o amor e... o amor. Em geral o amor. Porém amor cortesão, cheio de delicadezas e simbolos. A's vezes se canta a natureza tambem.

Chanson.

Na França, no principio do seculo se debatem duas correntes mais ou menos dispaes de compositores de canções.

Uns estão ainda sob o domínio da técnica flamenga, outros estão sob o influxo direto do Humanismo e procuram por em prática as teorias dos gregos. São estes que principiam compondo versos “medidos á antiga”, destinados expressamente ao canto. Porquê si na Grecia as poesias eram sempre cantadas, assim é que a gente devia fazer tambem. Movimento iniciado por Baif, teve seu representante maximo no poeta Ronsard cujos versos foram musicados pelos principais compositores franceses de então, Claude le Jeune, Mauduit, Goudimel.

O valor da Chanson prá música nacional francesa é decisivo. Ela conduz diretamente ás Arias-de-Côrte, isto é, á Melodia Acompanhada nacional. E, por seu lado, provinda de elementos desenvolvidos na propria 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 o Lied e a Song artisticas vão se dispersar, perder tempo, italianisantes, imbuidas de madrigalismo: a Chanson contêm desde já caracteres especificos bem nacionais. Uma doçura refinada, elegante, delicadamente sentimental, disfarçando bem a banalidade insipida da música francesa (quando banal), (diversa da banalidade violenta, sensual da italiana e da banalidade ingenua ou grosseirona da alemã); propensão intelectualista pra se sujeitar expressiva e tecnicamente ao texto musicado; o equilibrio da forma; a habilidade bem disfarçada.

Está claro que nessa “música medida á antiga” o que havia de importar mais era o Ritmo. Teve de fato importancia enorme e si não realisou a ritmica grega e si violentou ás vezes comicamente os acentos naturais do texto, criava uma Ritmica livremente musical e duma clareza que a Polirritmia polifonica anterior desleixara por completo. E abandonando pra ser clara, as Imitações, Canones, o entrelaçamento de textos dos flamengos, a Canção á antiga, apresentou todas as partes do coral, evoluindo dentro dum ritmo só. Se compare este passo de Nicolau Gombert

C'est à grand tort que moi pauvre t'en
C'est à grand tort que
à grand tort que C'est
du re
moi pauvre t'en du re
re
moi pauvre t'en du re
etc.

com esta passagem duma Canção de Jaques Manduit:

Vous me tuez si doucement, Avec que tourmans tant benins etc.

O primeiro é essencialmente polifônico. O segundo já muito mais harmônico que polifônico. Os acordes aparecem claramente se continuando. 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 á antiga. A moda de todo compositor alemão ir estudar na Italia principia se generalizando. No fim do seculo, com Henrique Isaak, Miguel Praetorius e principalmente o notavel Hans Leo Hasler (1564-1612), voltados de Veneza, o madrigalismo italico penetra na Canção alemã. Lied.

Na Espanha, se originando dos Hinos latinos e dos cantos arabes, surge o Romance, desmembrado em Cantigas, Tonadas, Villancicos e outras formas, desenvolvendo o emprêgo nacional da Vihuela, e, do sec. XVII em diante, da Guitarra. E' ainda se inspirando nos dialogos do Romance que Juan del Encina (1468-1534) funda o teatro musical espanhol. Romance.

Na Inglaterra a Canção também se impregnou de madrigalismo com William Byrd (1543-1623), Morley, Dowland, Gibbons, mais intimistas, menos luminosos e tão perfeitos como os italicos do tempo. Song.

Pode-se dizer que o conceito harmonico já estava estabelecido na peninsula italica desde o sec. XV com as canções profanas. Destas, a principal era a Frottola, amorosa, com estrofe e refrão. Surgida diretamente da fonte popular monodica, os artistas que eternisaram a Frottola na música erudita, deram uma polifonia simples pra ela, polifonia que era no geral nota contra nota, provavelmente instrumental (alaúde, cimbalo, harpa), já tipicamente de função acompanhante, desprovida de Canto Firme circulatorio, e com a melodia colocada no agudo (Superius=Soprano) pra ser distinguida bem. Frottola.

Pros humanistas italicos do sec. XVI o problema ritmico, também preocupação deles, já achava na Frottola quatrocentista uma solução antecipada. Inventaram então o Madrigal, caracterizado pela subtileza mais rebuscada dos versos, mas que não passava de desenvolvimento e aperfeiçoamento da Frottola. O curioso é notar que os musicos que ajudaram Madrigal.

na invenção 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, Felipe de Monte são ainda estrangeiros. Dessa origem, muito embora se distinguindo bem do polifonismo francoflamengo, o Madrigal toma um aspeto mais verdadeiramente polifónico que a Chanson á antiga.

De Veneza, patria dele, o Madrigal se espalha com rapidez e fixa a forma perfeita dele a 5 vozes.

Nessa forma sai da península e viaja pela civilização europeia toda.

Representam-no especialmente em Veneza os 2 Gabrielis, Asola, Zarlino, Baltasar Donati e Leone Leoni. E na península, já penetrados bem no sec. XVII se celebrizam como madrigalistas Gesualdo, Marenzio, Gastoldi, Banchieri, Anerio...

O Madrigal resume as conquistas da música do sec. XVI. No côro de 5 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 monodico predomina com a prevalencia não só natural mas procurada da voz superior. E' a "monodia na polifonia" pra me aproveitar da expressão de Alfredo Einstein. Praticamente polifónico, acena já prá Harmonia, e é um dos teóricos dele Zarlino, quem prega pela primeira vez a excelencia da Triade Tonal, base da Tonalidade e 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 sec. XVII sob a saraivada dos sons cromáticos que lhe atiravam os mais audaciosos, Rore ("Madrigais Cromáticos"), Gesualdo, Monteverdi.

Desenvolvimento instrumental.

A procura de brilho leva á prática e desenvolvimento instrumental. E' reconhecido e gostado o elemento instrumental puro. Música pra órgão, pra alaúde e até pra pequenos agrupamentos, como aquela "Canzona" de João Gabrie-

li, pra 2 violinos, duas cornetas e 2 trombones. Combinação que até parece de hoje...

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

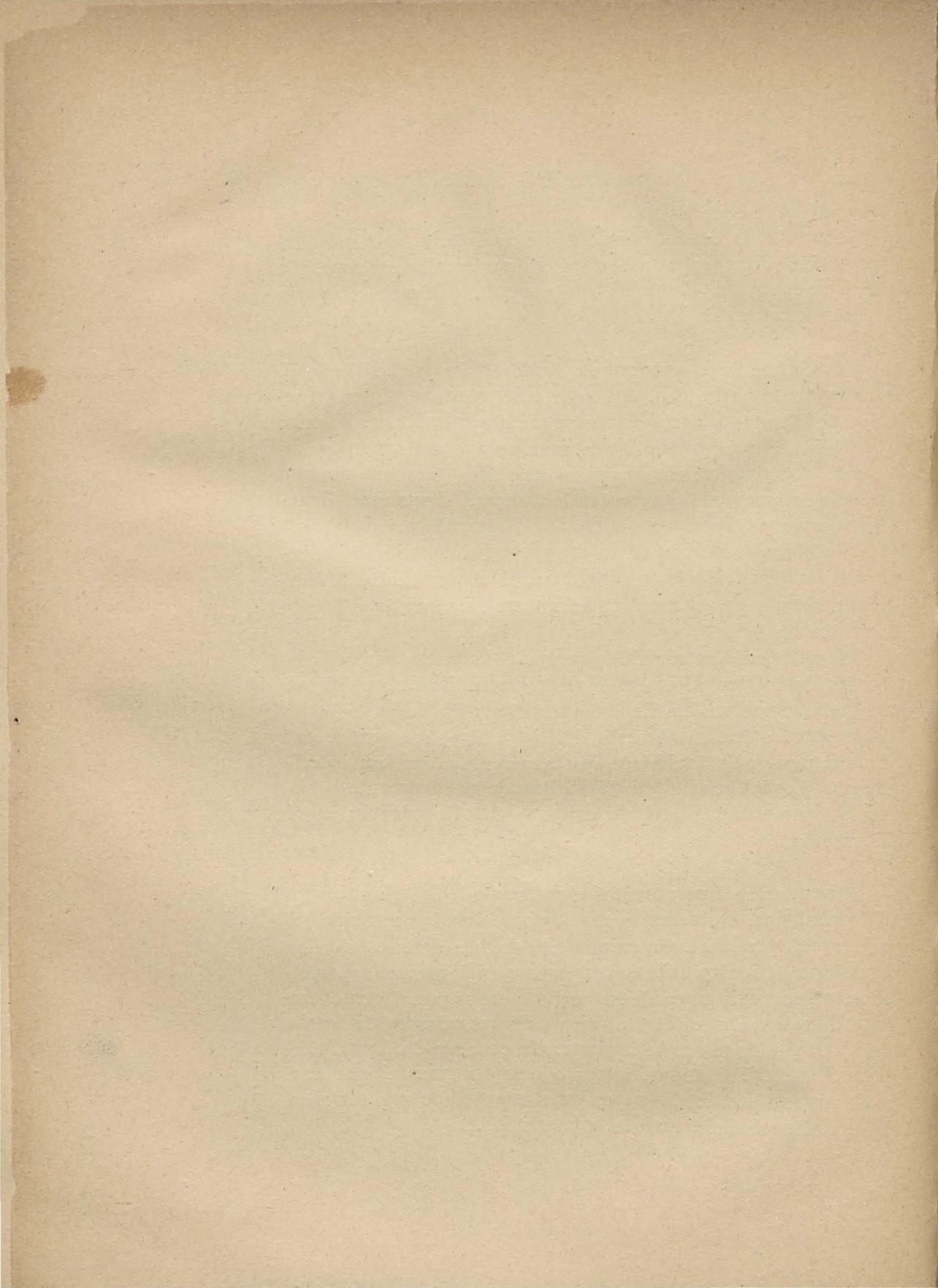
O alaúde foi o instrumento familiar dos secs XV e XVI. Instrumento polifonico, talvez de origem arabe, tinha 6 cordas dedilhadas e caixa-de-ressonancia semiesferica. Parente do violão. Servia bem pra executar peças corais transpostas e pra acompanhar cantores solistas. Mas tambem possuia função independente, executando danças, Alemandas, Brangles, Correntes, Pavanas, Galhardas, Passacalhas, Gigas, Saltarelos, Danças-Baixas, então em prestígio tamanho que reunidas em Serie (Morley na Inglaterra, Dalza na Italia, J. Hermann Schein na Alemanha, Arbaut na França) já esboçam a forma da Suite.

O Alaúde.

A influência do alaúde foi grande. Tinha numerosos virtuosos dele (Newsidler em Nurembergue, Francisco Milano na Italia, Fuenlana na Espanha, o polaco Dlodoray, o inglês Pilkington, o francês Alberto de Ripe). E pelo emprêgo das Tavolaturas, pela facilidade que apresentava pra uma dedilhação acordal, a afinação já realizando praticamente o Sistema Temperado, o alaúde era um convite constante pra Harmonia.

Quanto aos instrumentos de corda-e-tecla, clavicordios clavecimbalos, espinetas, o que importou mais no tempo foi o Virginal, predilecto da rainha Elizabeth e desenvolvido na Inglaterra. Os virginalistas ingleses atingiram uma perfeição tecnica, uma graça de invenção, uma riqueza formal extraordinarias. Foram êles os criadores conscientes da forma da Variação, de tamanha importancia em seguida. Byrd, Gibbons, Bull... E Munday, talvez o primeiro mortal que teve a idea mortifera de descrever uma tempestade por meio da Música. Depois dele, quanta tempestade...

O Virginal.



CAPÍTULO VI
MELODRAMA

Embora a Polifonia continue se manifestando até meados do sec. XVIII, agora a Música vai mudar inteiramente de aspeto na sua orientação. A data de 1600, ano em que foi representada a "Euridice" em Florença, pode ser retida como a... inauguração oficial duma fase nova, a fase harmonica que vai perdurar pelo menos até os nossos dias.

Melodia acompanhada.

Considerando pois a Música pelo seu elemento mais específico, o Som, o Cristianismo pode ser subdividido em 3 fases distintas: a fase monodica (sec. I a sec. X); a fase polifonica (sec. X a sec. XVII); a fase harmonica (sec. XVII a sec. XX).

O sec. XVII apresenta uma fisionomia essencialmente distinta dos seculos anteriores. Musicalmente êle pertence á península itálica pois é lá que nascem ou se fixam as tentativas novas. E' lá que surgem o conceito novo de música dramatica, as formas do Recitativo e do Melodrama, e se fixam o genero sinfonico, os processos da Tonalidade e da Melodia Acompanhada.

A Melodia Acompanhada é o processo de acompanhar por meio de harmonias uma melodia solista. Nas Canções polifonicas pouco a pouco a voz superior tomara pra si o interesse melodico da peça. Isso ajudara a distinguir a personalidade dos acordes e em seguida a correlação entre êles. Uma Harmonia rudimentar apparecera. O passo grande que a Melodia Acompanhada deu sobre isso foi desassociar dos acordes a Melodia, por em opposição morfologica Melodia e Harmonia.

A melodia é agora alimentada por um Baixo-Continuo com o qual os acordes formam corpo. Melodia e Harmonia

O Baixo-Continuo.

são agora 2 corpos distintos: um horizontal, outro vertical, se reunindo num todo euritmico indissolúvel.

Desde as teorizações de Zarlino, vinha se firmando a precisão duma serie de sons graves servindo de base pros encadeamentos sonoros. Si na Polifonia a voz mais grave está em igualdade de importancia com as outras, pra formarem todas juntas um corpo sonoro essencialmente horizontal, na Harmonia os acordes verticais carecem duma base que os alimente e lhes conceda uma razão-de-ser logica. E' o Baixo que exerce essa função, fundamentadora, geradora e concatenadora dos acordes. Esse Baixo da Harmonia tem importancia identica á da Melodia que êle acompanha. "Contendo em potencia a melodia", como diz bem Pannain, o Baixo forma com a Melodia uma união vegetal de que êle é a raiz e ela a flor. Surgiu dessa necessidade o Baixo Continuo, firmado desde a última decada do sec. XVI. Nos manuscritos de então só êle e a Melodia estão escritos musicalmente. Os outros sons dos acordes são indicados por numeros correspondentes aos intervalos que êsses sons formam com o Baixo. A isso chamaram de Baixo Numerado. A teoria dele já está fixada por Ludovico Grossi nos seus "Concertos Ecclesiasticos" de 1602.

União da palavra e da Música.

Com a Melodia Acompanhada se dá de novo a 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 realisada pelo Gregoriano existe uma diferença vasta. No Cantochão a música efetivava o destino intelectual da palavra, lhe acentuava a ritmica oral e, predispondo sentimentalmente o ouvinte, facilitava a eficiencia 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 despotica, prejudicando a ritmica oratoria 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 melodicos, dos ritmos, harmonias e timbres. No Cantochão a Música é

a efetivadora fisiologica do texto. Na Melodia Acompanhada ela é a comentadora psicologica do texto.

A manifestação principal de Melodia Acompanhada no sec. XVII é o "Estilo Recitativo" que se manifestou nas formas principais de Melodrama, Oratorio e Cantata, inventadas na Italia e generalizadas pela Europa toda.

Essa procura da expressão desenvolve o dinamismo musical. Embora os autores nos manuscriptos inda não se preocupem de indicar o "piano", o "fortissimo" etc. — processo que só se generalizará no sec. XVIII, já aplicam francamente a variedade dinamica na execução.

Expressão dinamica.

A expressão sentimental por meio de música tornara consciente no seculo anterior o valor dinamico da dissonancia e levava ao emprêgo expressivo do som cromatico. Agora a expressão sentimental se desenvolve inda mais, ajudada pela comoção fatal da voz solista e pelos instrumentos. Foram êstes que provocaram a maior liberdade e o alargamento dos intervalos melodicos. Com Monteverdi, então, êles principiaram a ser compreendidos como passíveis de adquirir valor psicologico.

Durante toda a fase harmonica se dá uma luta illustre entre o instrumento vivo da voz e os instrumentos construidos pelo homem. Disso provieram males e beneficios.

O instrumento e a voz.

Os instrumentos se apressam em adquirir liberdade solista. Se libertam da voz e consequentemente da palavra e da intelligencia. Cria-se (sec. XVII) a noção da música exclusivamente musical, Música Pura. Esteticamente falando isso foi um beneficio incomensuravel. Se fixam o Solo instrumental e o pequeno agrupamento de instrumentos com função coreografica, 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, á mais completa, mais livre, mais perfeita, mais pura manifestação dela, principalmente com o sec. XVIII e a Atualidade. Mas por outro lado, sobretudo no movimento Romantico do sec. XIX, vai aparecer o preconceito da Música desligada da palavra ser capaz de expressar intelectual-

mente os sentimentos (Schumann, Chopin) os fatos (Berlioz, Liszt) e as ideas (Beethoven, Wagner, Strauss) (1). Preconceito esteticamente defeituoso apesar das obras e dos homens que o ilustraram.

Por seu lado, a voz tambem imitará a liberdade dos instrumentos e os efeitos instrumentais; e se cria o "Bel Canto" de origem italica (...sec. XVIII). Mais tarde (sec. XIX) serão os instrumentos que grandemente influenciados pelo Belcanto cairão no exaspêro da virtuosidade com Paganini e Liszt. Por outro lado os compositores (secs. XIX e XX) se esquecerão ás vezes que a voz tem a grandeza e os limites da precariedade humana. Esse esquecimento, ilustrado pela escriptura vocal de Beethoven (Nona Sinfonia) e de Wagner se tornará um perigo serio em nosso dias. As mais das vezes é positivamente um desacêrto. Mas cria a prática da voz na orquestra, de uso fecundo na Atualidade.

Harmonia e Polifonia.

Teoricamente falando, a Harmonia em relação á Polifonia era uma decadencia. Ou antes, uma facilidade. A Polifonia é muito mais rica, imprevista e principalmente difficil. A Harmonia abre caminho pra confundir a música artistica com a precariedade modulatoria da música popular. O lugar-comum da Triade harmonica é a fonte de toda uma serie de lugares-comuns modulatorios, cadenciais e até melodicos. Na prática porêem, a Harmonia não é nenhuma decadencia não. E'... outra coisa. Nela vão se realizar grandes genios e obras sublimes.

No sec. XVII a Harmonia se definiu nas suas bases práticas. E' o reino do Do Maior, como falou Maurice Emmanuel. O Modo melodico é definitivamente vencido pela Tonalidade harmonica. As terças se infiltram nos accordes, completando a fusão de Tonica e Dominante pela fixação da Triade Tonal. E com Monteverdi, a gerarquia dos graus da Tonalidade se define.

Notação.

A Notação em suas linhas gerais é a nossa. Pauta de duas series de 5 linhas a que liga uma linha imaginaria:

(1) Os nomes indicam apenas prototipos dessas tendencias.



Se fixam as 6 Claves atuais. As Notas já são redondas e com haste do lado. Se generalisam as Partituras de conjunto. Se fixam os sinais numericos de Compasso. A quadratura das danças faz surgir as Barras-de-Divisão de compasso. A quadratura principia affectando toda música. O sec. XVII marca de deveras o início da confusão entre Ritmo e Compasso.

Florença teve uma atividade musical muito grande na segunda metade do sec. XVI. Nela é que surgiu o novo teatro cantado, por evolução das Pastorais e dos Intermedios. O Intermedio foi uma conciliação curiosa entre o Madrigal polifonico e o pendor pro teatro. A função historica dele no Melodrama é mais ou menos a função conciliatoria que o Ballet vai ter no teatro lirico francês. Nos entreatos das representações faladas era costume cantarem um Madrigal polifonico sobre assunto inspirado na Antiguidade classica. Chamavam isso de Intermedio. O côro contava tantas vozes quantos os personagens do texto dialogado e, á medida que cantava, os dançarinos mimavam em scena o assunto do Madrigal. Esses Intermedios, ora serios ora comicos, eram apreciadissimos na peninsula toda (Malvezzi; Marenzio, "Combate de Apolo com a Serpente"; Horacio Vecchi, "Antiparnaso"; Banchieri).

O Intermedio

A Pastoral já era em melodia acompanhada e se desenvolveu principalmente no cenaculo (Camerata) do conde Bardi. Era no palacio dêste que se reuniam os modernistas do tempo. Aí se professava horror pela Polifonia e se revidava com furia aos ataques e insultos que os passadistas faziam chover sobre a música nova. A convicção dos humanistas da camerata de Bardi (o poeta Rinuccini, os musicos Vicente Galilei, Jacó Peri, Julio Caccini) era que, tal-e-qual na Grecia, se devia "falar em música", isto é, que a música devia

Estilo recitativo.

de representar os acentos oratorios da frase, ser uma declamação dotada de sons melódicos, ser *recitada*, enfim. Criaram pois o Estilo Recitativo. As experiências mais características dêsse estilo foram uma pastoral de Peri, "Dafne" (1594); as "Lamentações de Jeremias" de Galilei; e as "Nuove Musiche" de Caccini, já célebres antes de impressas em 1602. Não fazendo parte da Camerata, ninguém sabe porquê, outro modernista forte vivia então em Florença: Emilio del Cavaliere, autor das pastorais (1590) "O Satiro" e "Desespêro de Filene". Com esta, a famanada cantora Vitoria Archilei, "recitando" as melodias, diz-que arrancou lagrimas de muita gente.

Melodrama.

Em 1600 afinal essas tentativas eram coroadas por um drama em música, um Melodrama, a "Euridice" 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 ("Eumelio", 1606) em Roma; Marco da Gagliano ("Dafne", 1607); Monteverdi ("Orfeu" 1607; "Ariana", 1608) em Mantua; Jeronimo Giacobbi ("Andromeda", 1610) em Bolonha.

O melodrama foi uma criação exclusivamente cortesã, não tendo no início nenhuma importancia sociologica. Não se relacionava pois com nenhuma das manifestações lirico-dramaticas de função popular aparecidas nos tempos anteriores. Nada tem que ver com os Misterios, com as Farsas, com as festanças de maio e de Carnaval. Foi inicialmente sempre representado dentro dos palacios e só em 1637 é que aparece em Veneza o primeiro teatro público de Melodrama, o S. Cassiano.

As representações eram faustosas, com grande luxo de guarda-roupa, scenario e maquinario, dragões se movendo, serpentes berrando e escorrendo sangue, fogo de verdade nos infernos, gente voando. A harmonisação acompanhante era confiada a um grupo de instrumentos no geral polifonicos (cravo, alaúde, guitarrão, lira grande) (1), colocados por detrás da scena e que improvisavam á vontade o acompanha-

(1) Os instrumentos polifonicos serão suprimidos da orchestra só no tempo de Haydn pra reentrarem nela com a Atualidade.

mento, 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 instrumentação verdadeira. Melodramas bem insípidos pra nós, recitativo atrás de recitativo, quando sinão quando um côro ou um intermedio instrumental geralmente coreografico.

O genio de Claudio Monteverdi (1567-1643) é que havia de organizar o melodrama e a melodia acompanhada em bases já com valor musical permanente. Polifonista e harmônista, é a personalidade que marca o ponto-de-contacto entre a fase anterior e a nova. Funde melhor que João Sebastião Bach, todas as tendencias musicais e teve função historica superior á do grande alemão porquê ao passo que Bach viria saudosista e anacronicamente apontar pra trás o passado, Monteverdi profetisa um futuro de 3 seculos. Com êle a gente percebe estar no dominio daquele conceito musical que organisa a obra dos mestres que nos são familiares. De fato nos melodramas dele ("Orfeu", "Ariana", "Volta de Ulisses", "Coroação de Popea") e mesmo nos madrigais ("Luta de Tancredo e Clorinda") a gente já encontra com seu mecanismo essencial todo o aparelho de que vai se formar a criação melodica, harmonica, instrumental, psicologica da Fase Harmonica. O recitativo dele já é decididamente melodico, sem aquela secura que a preocupação de sublinhar o movimento oratorio da frase dera e dava pros outros. E' a primeira realização de Melodia Infinita profana. Monteverdi é um realista preocupado com a expressão impressionante. Isso lhe dita a estetica e a tecnica. Seus madrigais se "desmadrigalisam". A's vezes são melodramas como tragicidade, ou antes, tendem prá Cantata nascente. Emprega pela primeira vez o acorde de Setima de Dominante: passo enorme, que dava prá Harmonia não só uma logica tonal inda não imaginada, como concebia o primeiro acorde de 4 sons, porta aberta pra acordes de 5 e mais sons. Ataca expressivamente Setimas e Nonas sem preparação. Inicia o emprêgo abusivo das Terças. Concebe efeitos expressivos com a Quinta Aumentada e

Claudio Monteverdi,

a Setima Diminuida. Concebe os instrumentos como reforçadores da expressão dramática; define a força ambientadora dos refrães instrumentais das melodias; concebe a Sinfonia de abertura da peça e os intermedios instrumentais de ligação de scenas. É o primeiro instrumentador que aparece na História. Cria já uma legitima orchestra com os 40 instrumentos do "Orfeu", acentuando a emancipação orquestral, embora não se preocupe ainda com a homogeneidade e o equilibrio sinfonico. Inventa o Tremolo pra cordas.

Monteverdi é talvez o maior experimentador que a Música da Civilização Cristã apresenta. Parece que previu todas as formas futuras do teatro cantado. Prefere temas historicos aos mitologicos. Acentua a decadencia da música religiosa. Compreende o futuro Drama Lirico com base na expressão poetica, inventa o "Estilo Concitato" (Exaltado) e acena pro Motivo Condutor (Leitmotif) como força expressiva simbolica ("Orfeu"). E já foge ás vezes do melodrama e indica a Opera com base na invenção exclusivamente musical, dividendo a forma da Aria ("Lamento de Ariana") e a boniteza musical em si ("Coroação de Popea").

Com o exemplo e tradição dêsse genio formidavel, Veneza, sustentada e elevada em seu prestigio pela obra de Francisco Cavalli (1599-1676; "Nupcias de Tetis e Peleu", "Dido", "Jasão") e Marcantonio Cesti (1620-1669; "Doris", "Pomo de Ouro"), Veneza domina a criação melodramatica do seculo. É na orientação dela que o recitativo italico atinge admiravel flexibilidade melodica, principalmente com o romano Giacomo Carissimi (1604-1674) nos seus Oratorios latinos ("Jefte", e "Jonas"). Carissimi está a par de Monteverdi no seculo.

Carissimi e o
Oratorio.

O Oratorio foi a solução genialissima da música dramatica religiosa. Embora as Paixões e Misterios se arrastassem ainda de longe em longe, êles desde muito que estavam afastados do culto e da orthodoxia catolica. O valor social da representação, os atrativos profanos do drama, personagens simpaticos provocando amor e personagens antipaticos despertando odio nos espectadores, a atração enorme da comicidade, o luxo das roupas vistosas e os efeitos da encenação: dão prazeres que prejudicam a religiosidade e a edificação.

Por tudo quanto faz o teatro, principalmente teatro com música (isto é: ainda mais afastado do natural e da verdade que o drama falado) o drama cantado está imediatamente em desacôrdo com a intenção de despertar fé que levava os padres da igreja medieval a por em música a Paixão de Cristo e a vida dos santos. Esse desacôrdo se acentuou á medida que os elementos artisticos das Paixões e dos Milagres se desenvolveram. Foi logo tamanho que provocou a secularização do Drama Liturgico. A representação foi expulsa dos templos, deixou de ser executada por clérigos, viveu com assuntos religiosos mas completamente profanizada. Não haveria outro geito de realisar a dramaticidade religiosa, evitando os inconvenientes do teatro? Havia. Era conservar o drama e tirar dele a representação. O Oratorio foi isso. E' certo que os homens que criaram esta forma admiravel de drama religioso, não tiveram a intenção de resolver o problema que enunciei. Não só os primeiros Oratorios foram representados como, no sec. XVIII, quando a forma já estava bem estabelecida, veremos o temperamento teatral de Haendel não se conformar com essa religiosidade essencial do Oratorio e fazer representar os dele. Mas as consequencias das tentativas de S. Felipe Neri (+1595) foi resolver duma vez por todas o maior problema da música dramatica religiosa.

S. Felipe Neri fundara a congregação dos Oratorianos que professava no oratorio de Santa Maria della Vallicella. Com a intenção de atrair e edificar os frequentadores do templo, S. Felipe realisava nele cerimoniaes que consistiam em contar a vida dos santos em sermões intercalados de cantos corais, os Laudes Espirituais (Laudi Spirituali). Parece mesmo que logo o proprio S. Felipe Neri usou a representação dramatica nessas festas religioso-musicais. Por se realisarem no *oratorio* de Santa Maria, foram chamadas de Oratorio. O acontecimento importante que data a fixação da forma representada do Oratorio foi a execução, em Santa Maria, da "Representação de Alma e Corpo" de Emilio del Cavaliere. E' o Oratorio mais antigo que possuímos. Causou um successo enorme e de fato essa obra, representada no mesmo ano que a "Euridice" da Camerata florentina, se avantajava muito sobre esta pela variedade, riqueza coral, elasticidade

do Recitativo e emprêgo de solos orquestrais desenvolvidos. Depois dessa representação o Oratorio meio que parou. Novas tentativas apareceram, principalmente com Domingos Mazzochi, 20 anos depois. Enfim chegou Carissimi que, talvez se inspirando na forma primitiva dos sermões historiadados de S. Felipe Neri, empregou nos oratorios dele o Historico, personagem que conta o que está sucedendo e cujo relato é intercalado por coros, solos, dialogos dos personagens que figuram no caso contado. E então se principiou a não representar mais o Oratorio. Ele se fixou na sua forma atual: um drama religioso não representado, pra coros, orquestra, solos de personagens dramaticos e do Historico relator. E' a última forma musical que o Catolicismo apresenta.

Espalhados por toda a parte os italicos procedem que nem os francoflamengos e inundam a civilização europea de melodramas, cantores e compositores. E' com êles que o melodrama aparece na Germania, na Inglaterra e na França.

O Melodrama
na Alemanha.

Nos países germanicos, em 1627, Henrique Schütz faz representar a sua "Dafne" sob molde integralmente italiano. Em Munique, Dresde, Viena, Berlim, italicos legitimos (Bortempi, Pallavicino) e italianisados que nem Kerl, Fux, Kuser, propagam o melodrama estrangeiro. Só Hamburgo (...sec. XVIII), com Theile principalmente, ("Adão e Eva", "Ester") e Franck, Matheson, Telemann e o maior de todos Reinhard Keiser (1674-1739), iniciou uma orientação dotada de alguns caracteres nacionais, com textos tirados da Biblia ou da lenda e da anedotica germanicas, e música imbuída de canto popular.

na Inglaterra.

Na Inglaterra se debatem tardiamente, já na segunda metade do sec. XVII, influências italicas e francesas primeiro, depois ainda italicas e germanicas, com Haendel. A Inglaterra vinha desde a abertura da Polifonia enriquecendo a Música de processos, formas e toda uma coleção interessantissima de compositores polifonicos e instrumentais... Mas parece que a Melodia Acompanhada não estava muito nas tendencias da genialidade inglesa não... Dá nela o seu ar-

tista mais ilustre, Henrique Purcell (1658-1695) porém desaparece em seguida da música com função histórica universal. Só nos nossos dias, com a volta da música pra tendências mais polifônicas, a Inglaterra sente uma agitação nova e está retomando uma eficiência musical histórica. Purcell com seus Hinos (Anthemns), músicas-de-scena ("Ricardo II") e óperas, apresenta uma invenção musical tão clara, tão bem ordenada e pura que o compararam a Mozart. O teatro dele funde influências italianas e francesas.

Não tem dúvida que o exemplo do melodrama italiano contribuiu pra implantação do Melodrama em França, onde desde 1643, graças ao cardeal Mazarino, Paris aplaudia cantores e óperas italianos ("Orfeu" de Luis Rossi), mas é lícito imaginar que os franceses haviam fatalmente de criar o teatro cantado mesmo sem a existência do italiano. 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 Arias-de-Côrte e do Bailado. E com efeito, Carlos Nef na sua tão bonita quanto imparcial "História da Música" (ed. Payot, Paris, 1925) observa que aos franceses repugnou no princípio o Recitativo florentino. E' que a solução de Melodia Acompanhada a que tinham atingido com as Arias-de-Côrte, principalmente de Guesdrón e Boesset, provindas das músicas "medidas á antiga" e do trovadorismo, estava impregnada de espírito nacional. Por outro lado o Ballet (Bailado), aliás influência antiga italiana, já estava nacionalizado em França e era indispensável nas festas cortesãs, dotado de entrecho dramático e música vocal. E estava tão nacionalizado em França (sec. 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 ("Pastoral", 1659; "Pomona" 1671) já aparecem perfeitamente nacionalizadas, cantadas em francês e realizando esteticamente a fusão da Aria-de-Côrte com o Bailado.

na França.

A "Pomona" foi escrita pra inaugurar a Academia Real de Música. João Batista Lulli (1632-1687), florentino de nas-

João Batista
Lulli.

cença, educado em França, apodera-se logo da direção desse teatro (até hoje existente, a Opera, de Paris) e principia compondo melodramas e melodramas dentro do estrito caracter musical francês. Assim como o piemontês Baltagerini (Baltasar de Beaujoyeux) se acomodara com as formas e tendencias francesas pra compor em 1581 o "Bailado Comico da Rainha", tambem Lulli inspirado pelos admiraveis libretos (texto dramatico pra ser musicado) de Quinault, escreve suas tragedias ("Alceste", "Teseu", "Perseu") recheadas de danças á francesa, com recitativos saidos diretamente das Arias-de-Côrte. Emprega tambem frequentemente coros, de pouco uso então no melodrama italico e cria a forma da Abertura francesa (Lento, Allegro, Lento). Pelo cuidado com a declamação, o gôsto pelas formas nobres, amaneiradamente solenes ás vezes, a expressão, a discreção bem monotona, êie se mostra dentro do mais etnico espirito musical francês.

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

Nacionalismo
musical.

A grande importancia 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 etnicos gerais. Porém êstes inda apareciam bem vagos pelo contraste natural entre o expressivo musical anonimo e geral que o povo cria e a intenção de expressar particularisadamente e individualmente que impulsiona o artista erudito. Desde muito venho mostrando a luta dos artistas em busca da expressão musical. Pouco a pouco êles a foram acentuando com pesquisas lentas, conquistas pequenas, que a tecnica e a tradição polifonicas tornavam pouco efficientes, 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 a expressão sentimental e a Polifonia que aquela não poude se desenvolver. Criado o conceito de Harmonia e manifestado êle na Melodia Acom-

panhada, logo se definem com facilidade os elementos gerais da expressão sentimental.

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

Alem disso a canção popular quando empregada dentro da Polifonia perdia seus caracteres nacionais, que ficavam confundidos na ambiencia das melodias simultaneas. Agora, isolada num solo que as harmonias apenas acompanham, ela mostra a fatalidade racial que a criou e a tornou anonima e de todos. E assim a Harmonia, muito mais vaga e desraçada, muito mais universal que a Polifonia, teve essa propriedade contraditoria de por em relêvo as nacionalidades. Começam claramente se distinguindo as 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 sec. XIX, a furia nacionalista da música de hoje.

CAPÍTULO VII

POLIFONIA PROTESTANTE

Do início do sec. XIV, quando os trovadores germanicos já estavam rareando, se tem noticia duma Corporação musical fundada em Moguncia pelo Minnesânger Henrique de Meissen. Em corporações dêsse genero é que a Música foi cultivada em todas as classes burguesas alemãs durante os seculos XIV e XV. Corporações talvez um bocado pedantizadas pela importancia social que tiveram, usando prá Música normas curiosas que nos parecem ridiculamente estreitas nos tempos de agora, os musicos dela, em vez de se chamarem Cantadores de Amor que nem na epoca anterior, se chamaram de Mestres Cantores (Meistersinger). Um dêstes se celebrou especialmente, Hans Sachs (sec. XVI) duma fecundidade prodigiosa. O merito enorme dos Mestres Cantores foi, pela função burguesa que tiveram, generalisar a música nacional e torna-la tão íntima no povo germanico que o canto social ficou como uma das manifestações intuitivas da raça.

O sec. XVI tem uma função decisiva pro estabelecimento da música germanica. Lutero inicia a Reforma. O espirito alemão se afasta do Catolicismo e isso vai ter consequencias importantes prá Música, entre as quais a criação do Coral Protestante.

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

O Lied.

O Lied toma logo uma diretriz que o distingue da Canção francesa. Se conserva eminentemente popularesco por-

quê o canto popular já tomara então uma função quotidiana na existencia familiar e social do povo alemão. E neste já se afirmava aquele espirito religioso mitologico, aquela propensão prá religiosidade cheia de profundezas misticas que é um dos caracteres dos alemães e da música nacional deles. Nas festas e datas importantes de religião, a canção popular (Volkslied) dominava, em lingua vulgar e muitas feitas discrepando ingenuamente do espirito catolico legitimo. Destas canções, repudiadas pela Igreja Catolica até como hereticas, é que Lutero vai tirar o Coral da religião reformada. Se compreende facilmente o prestígio grande que a Reforma adquiria no sentimento dum povo ao escutar as cantigas dele servindo no officio religioso. Concenius escreveu que os cantos luteranos tinham atraído mais gente prá Reforma que os sermões e escritos de Lutero.

Lutero.
Coral Protestante.

Ora já no fim do sec. XIV as cantigas de proveniencia popular vinham sendo tratadas polifonicamente na Alemanha. Assim faziam os compositores que citei atrás. Lutero chegando (1517), melomano 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 êle mesmo alguns cantos religiosos como o celeberrimo "Ein feste Burg...", cria o Coral Protestante. O Coral adquiriu com Oziander uma estrutura polifonica nota contra nota, mais facil da gente cantar e compreender o texto, ao mesmo tempo que a melodia principal tomava o seu papel dominador, com ser atribuida á voz mais aguda Normas que coincidiam com as práticas francesas e italicas de então. Desde êsse tempo os milhores musicos germanicos vão ter o lugar de Cantor (Mestre de Capela) em igrejas do culto protestante. E o Coral vai se desenvolvendo nas mãos de Calvisius, João Eccard, Jacó Gallus, Miguel Praetorius e Hans Leo Hasler (1564-1612) já mui tocado de madrigalismo veneziano.

João Sebastião
Bach.

Grandeza ab-
sorvente.

Fixadas as formas e os caracteres essenciaes da musicalidade religiosa germanica, aberto o sec. XVII, a música alemã se precipita sobre João Sebastião Bach. E' talvez o movimento mais impetuoso e mais dramatico de toda a His-

tória musical. Aparecem por toda a Germania músicos interessantíssimos, alguns mesmo dotados de grande valor como Henrique Schütz (1585-1672) (oratórios, missas, cantatas de igreja), Buxtehude (1637-1707) (peças pra órgão), cujas criações já possuem um valor artístico permanente e universal. Tudo em vão. E' em vão que os historiadores e críticos chamam a atenção do mundo prá's obras d'esses artistas. Em vão que êles sejam grandes fixadores de formas. A música germanica se precipita sobre Bach. A personalidade de Bach é mesmo tão fascinante que por momentos a gente se deixa levar por êsse esplendor genialíssimo e meio que concebe que a Polifonia não tem sinão essa razão-de-ser: produzir a obra de Bach. E todos êsses músicos alemães católicos e principalmente protestantes que vivem e produzem desde os fins do sec. XVI, apesar do valor individual que possam ter, apesar de apresentarem já tudo o que constituirá a música de Bach... menos o próprio Bach, João Sebastião os resume a todos. São que nem as plantas boiando, as aves voando que annunciam pros navios no mar a aproximação de terra. Possuem os elementos da terra porém inda não são ela mesma. João Sebastião Bach é essa terra final.

João Sebastião Bach (1685-1750) ainda mantém na História da Música uma posição curiosa. E' um anacronico. Toda a obra dele se coloca no sec. XVIII, fase do Classicismo musical, a bertura do instrumentalismo sinfônico, dominio absoluto da melodia acompanhada na música vocal, expressão maxima da Música Pura. Bach não é nada disso. Si emprega orquestras nas suas Paixões, o conjunto orquestral solista não possui pra êle o minimo atrativo; e si escreve solos, tocatas, preludios, fantasias, suites, pra instrumentos polifônicos que nem o órgão e o cravo, ou mesmo solistas que nem violino e flauta, a escritura inda é sempre basicamente polifonica. Mesmo nas suas peças pra solo vocal ou instrumental o emprêgo da melodia acompanhada é quasi que só uma apparencia. O conceito dessas obras esporadicas é fundamentalmente polifônico. E por vezes a escritura delas é tão cerrada que elas funcionam feito as antigas transcrições pra alaúde e pra clavicordio em que as partes da polifonia vo-

Anacronismo
de J. S. Bach.

cal eram transportadas pro instrumento acompanhante, deixando apenas a parte do Superius pro cantor solista. Também de "classico", no sentido crítico 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 dele as formas vocais e instrumentais mais perfeitas da Música Pura, a Aria e a Sonata. Não possui do Classicismo aquele conceito da música erudita de elite refinada e até palaciana, pelo qual os classicos musicais serão na millhor expressão do sec. XVIII, verdadeiras flores de salão a que não torna mais humanamente comovente, nenhuma bruteza popular e que consideravam esta apenas como mais um elemento decorativo, mais um efeito de colorido. Ora Bach é intimamente popularesco. Na polifonia dele a simplicidade, a, por assim dizer, ingenuidade no tratamento das vozes corais é preestabelecida como criterio de construção. E Bach realisa essa simplicidade coral com uma tecnica aboslutamente perfeita, de naturalidade e refinamento tamanhos, que parece inconcebível as Cantatas, Motetos, Paixões dele serem do mesmo erudito que nas obras instrumentais e na maravilhosa Missa catolica em Si Menor, elevara 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 espirito congregacional (a que não escapam mesmo as peças pra instrumentos profanos) como pela base de inspiração. E a religiosidade basica da música dele é hem alemã. Uma certa rudeza característica, uma ortodoxia severa a envolve toda, uma ingenuidade mansa, muito cordata, virginal, se manifesta tecnicamente por aquele geito um pouco desageitado de tratar as vozes que seria depois perpetuado na tecnica alemã pelo estabamento vocal de Beethoven e pelo canto sinfonisado de Wagner e de Strauss principalmente.

Porèm si não foi um "classico" no sentido historico nem estetico da palavra, tendo fundido como ninguem a musicalidade genial com uma sciencia tecnica incomensuravel, João Sebastião Bach se tornou o Classico por excellencia. O homem que a gente estuda nas classes...

Dentro da Polifonia, com exceção de Palestrina pro côro-a-capela, ninguém não compreendeu como êle os caracteres polifonicos distintos do coral e do instrumento. Ao mesmo tempo que humanizou o côro vocal, tratando-o com simplicidade sapiente, surpreendeu o elemento mecanico do instrumento, technisou-o com virtuosidade incomparavel de cultura polifonica, levando a Cantata religiosa e a forma da Fuga á mais alta expressão de tecnica e musicalidade. A obra de João Sebastião Bach é uma resultante de todo o passado coral liêderesco alemão e polifonico universal. João Sebastião Bach é a sintese de 6 seculos musicais.

Dualismo poli-
fonico de Bach.

Mas era anacronico porêm e o valor musical dele passou despercebido dos contemporaneos. Apreciaram o organista e o cravista virtuose, mas no geral as obras do Cantor da Igreja de São Tomás (Leipsig) eram consideradas cacetes. Só um seculo depois Mendelssohn descobriu as obras do morto ignorado e executou na propria Leipsig (1829) a "Paixão segundo São Mateus". Desde então o valor de Bach principiou se afirmando na consciencia humana. E está crescendo sempre. E cresce ainda nos tempos de agora em que a revisão da genialidade humana tem diminuido tantas grandezas.

Celebridade
historica de Bach

A principal contribuição historica de Bach foi ter auxiliado grandemente com o "Cravo bem Temperado" a aceitação do Temperamento Igual. A Modalidade primitiva, essencialmente monodica, bem como a polifonia modal pra vozes humanas, podiam empregar com facilidade o Temperamento Desigual, no qual se obtinha os 12 sons da Oitava cromatica por intermedio da serie das quintas naturais, determinadas pela Acustica. Ora os intervalos de Tom da escala assim obtida pela serie das quintas naturais, não eram iguais entre si. Na Modalidade antiga isso não tinha inconveniente nenhum porquê 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 aspeto individual. Já porêm prá Harmonia isso tinha um inconveniente gravissimo: uma Triade Tonal na base de Do já não era exatamente a mesma si estava na base de Re, porquê as terças do acorde do-Mi-Sol não eram estritamente as mesmas do

Bach e o Tem-
peramento Igual.

acorde Re-Fa sustenido-La. Ora a concepção harmonica obrigara a fixar uma escala unica, de que o Do Maior era o tipo, fundamentada nas relações estaticas dos intervalos harmonicos e não mais fundamentada nas relações dinamicas dos intervalos melodicos. Essa Escala-Tipo, chamada Tonalidade, podia variar de elevação, porém não podia variar de fisionomia, isto é, era invariavel na disposição de Tons e Semitons, pra que os acordes estabelecidos sobre ela fossem sempre os mesmos e tivessem portanto o mesmo metodo de concatenação, que é função da Harmonia. Ora si os intervalos de Tom não tinham a mesma distância entre si, a transposição da Tonalidade dum grau pra outro resultava numa verdadeira mudança de fisionomia, numa quasi mudança de Modo. Esse inconveniente enorme era agravado ainda pelos instrumentos de teclado, os quais pela exiguidade da mão humana, pra que esta alcançasse a Oitava, eram obrigados a dar uma tecla só pros Sons Enarmonicos (Por exemplo: Do sustenido e Re bemol), sons êstes que na obtenção dos sons naturais não eram estritamente identicos. Inventaram pois pra sanar tanto inconveniente, “temperar” a serie das Quintas, isto é, desafinar um bocadinho cada Quinta natural de forma que a última da serie coincidissem exatamente, em afinação, com a primeira. Dessa forma, todos os intervalos de Semitom da Escala Cromatica tinham distância igual, e da mesma forma ficavam com distância igual todos os intervalos de Tom da Escala Diatonica. Essa desafinação minima das Quintas, imperceptivel na audição, dava o Temperamento Igual, cuja teoria foi estabelecida (1691) por André Werckmeister. Uns se batiam pelo Temperamento Igual; outros não podiam se conformar com essa pseudo-desafinação, que era apenas teorica, afinal das contas. João Sebastião Bach, partidario do Temperamento Igual, escreveu então o “Cravo bem Temperado”, essa famosa coletanea de preludios e fugas, a qual, ao mesmo tempo que era um monumento de musicalidade e de sciencia contrapontistica, mostrava definitivamente pelo emprêgo das Tonalidades absolutamente identicas na fisionomia, a conveniencia do processo novo. O “Cravo bem Temperado” é considerado o ponto-de-partida da adopção do Temperamento Igual usado até agora.

CAPÍTULO VIII
MÚSICA INSTRUMENTAL

Os instrumentos no geral custaram muito a se desenvolver porquê 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 Côro-a-Capela, a que Palestrina deu a solução histórica definitiva.

Voz e instrumento.

Os instrumentos viviam na companhia do povo que, pela própria ausencia 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 uma utilização histórica determinada foi o Orgão, desde o início da Idade Média generalizado nas igrejas católicas. O costume de transcrever para o órgão as peças vocais polifônicas foi muito provavelmente o que tornou evidente a possibilidade de inventar diretamente músicas para o órgão. No documento mais antigo que se possui sobre música de órgão, o "Fundamentum Organisandi" (1452) de Conrado Paumann, já aparecem ao lado de Transcrições de polifonia artística e música popular, peças pequenas, os Preambulos, escritos diretamente pro instrumento e destinados a anteceder ou separar as peças vocais das cerimônias religiosas. Do século seguinte já possuímos obras para o órgão mais livres dessa função. Nos meados do século estava em uso na Itália o Ricercar, peça polifônica em estilo de Canone, primeira manifestação da Fuga instrumental.

Orgão.

Os instrumentos profanos já são mencionados artisticamente desde o sec. IX e dois séculos mais tarde, instrumentos de cordas como a Rota ou Chrota, a Viela ou Viola e a Trom-

Instrumentos profanos.

beta Marinha assim como de sôpro, o Trombone, a Trombeta diatonica, a Corneta eram de uso geral. Nos países germanicos e na França, os tocadores desses instrumentos se organisaram mesmo nas Corporações já mencionadas (sec. XIII), que tinham por fim principal defender os direitos dos associados. Na península italica não careceram disso porquê ninguém os rebaixava. Eram reconhecidos como "gente", possuíam praças onde era permitido cantar e tocar á vontade. Os Governos das cidades, primeiramente nas terras germanicas e depois por toda a parte, sustentavam mesmo pequenos grupos de instrumentistas destinados ao cerimonial civil.

Alaúde.

O primeiro instrumento profano que adquiriu uma prática de deveras artistica foi o Alaúde (sec. XV), forma europea da Viuela de origem arabe, generalizada na Espanha desde a occupação mourisca. O alaúde, depois que os viuelistas espanhois (Luis de Milão, Fuenlana) desenvolveram-lhe a tecnica, reinou durante o sec. XVI em Transcrições, Cantigas e especialmente Danças.

Clavicordios e cravos.

E é só neste seculo XVI que principiam aparecendo como de uso generalizado os instrumentos profanos de teclado que viriam a dar no "Clavicimballo com piano e forte" (1711), o Piano actual, construido por Bartolomeu Cristofori, com emprêgo de martelinhos pra percutir as cordas. Essa fôra aliás a primeira fórmula de construção dum instrumento primitivo e pobrinho, o Santir asiatico, em que as cordas eram percutidas com macetes de pau. Trazido prá Europa na bagagem dos Cruzados, sofreu toda sorte de evoluções até parar no Clavicordio, tambem fundado no principio de percussão por intermedio de alavancas de pau ou metal. Apesar de apreciado e perdurado até Cristofori dar pra êle o desenvolvimento práctico definitivo, o Clavicordio foi dominado por um outro gênero de instrumentos de corda-e-teclado que, saído dele, era dum principio diferente. Em vez da percussão, empregava a dedilhação, obtida por intermedio duma lamina vertical de pau a que atravessava uma pena de ave. A lamina se movia ao lado da corda e a pena encontrando esta, a dedilhava. Este principio foi o do Virginal e do Cravo que dominaram a música de teclado nos secs. 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 sinão no sec. 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). Aparecidos como sustentadores da melodia vocal nas obras melodramaticas, os instrumentos de arco, já com Monteverdi, tinham assumido na orquestra teatral um papel individual que não tardou a se tornar preponderante. Prepondencia que durou inalteravel até o Impressionismo (... sec. XX) e que só depois da primeira decada do seculo nosso vai desaparecendo. Hoje, a crueza dos ideais da epoca, o espevitamento ritmico da Música, está abalando seriamente a supremacia que por 2 seculos os instrumentos de arco exerceram na música orquestral.

Instrumentos
de arco.

A construção, a tecnica e o caracter dos instrumentos de arco foram desenvolvidos e especificados pelos italicos. Gaspar da Saló, a familia Amati, a familia Guarneri e o célebre Antonio Stradivario (1634-1737), construtores de instrumentos de arco de perfeição inda famosa, cujos instrumentos hoje por um simples preconceito tradicional, atingem preços ridiculos, foram os desenvolvedores universais da fórmula do instrumento no sec. XVII. E na segunda metade dêsse mesmo seculo, viveu João Batista Vitali, o primeiro sistematizador genial do solo de violino.

Quanto aos instrumentos de sôpro, alguns preistoricos como a flauta e a trombeta, no geral se conservaram dentro da orquestra. Já no sec. XVII as familias de Flautas Transversais, o Fagote, os Cornos, as Trombetas, Trompas, Trombone e Cornetas estavam em uso.

Instrumentos
de sôpro.

São chamados de "instrumentos polifonicos" aqueles que sistematizam o emprêgo de sons simultaneos. Os tipos são: o Orgão (vento), o Cravo e o Alaúde (corda dedi-

Instrumentos
polifonicos e ins-
trumentos melo-
dicos.

lhada), o Piano (corda percutida). São chamados de “instrumentos melódicos” os que sistematizam o emprêgo de sons consecutivos; a Flauta (vento), o Violino (corda esfregada).

A floração instrumental solista principia no sec. XVII. E' com êste seculo que se desenvolvem a tecnica e as formas principais de música instrumental.

Evolução da
forma polifônica
instrumental.
Princípio básico
da Polifonia.

Os instrumentos polifônicos cujo emprêgo artístico pro-
viera como já falei principalmente da precisão de transcre-
ver as obras corais pra um instrumento só, de maneira que
essas obras pudessem ter execução individual e familiar,
tiveram primeiramente uma manifestação de conceito estrita-
mente polifônico que se concretizou na forma da Fuga.
O melhor e mais fatal processo de especificar bem na cons-
trução sonora, o individualismo, a igualdade de importan-
cia das diversas vozes da Polifonia, era atribuir a todas
elas em ocasiões diferentes a mesma melodia. Porquê assim
esta, individuo básico e principal da Polifonia, estando ora
numa ora noutra voz do conjunto, atribuía a todas elas
a mesma função de base e a mesma posição de preponde-
rancia que a melodia tinha. Si todas as vozes eram pre-
ponderantes, está claro que todas ficavam iguais em im-
portancia.

Organo e Ca-
none.

Este princípio básico da Polifonia propriamente dita,
não existia exatamente nas maneiras de cantar primitivas
(Organo, Falsobordão, Discante nota contra nota), porquê
nelas o Canto Firme estava atribuído exclusivamente á voz
Tenor e as outras vozes, espelhante (Organo e Falsobor-
dão paralelisticos) ou sistematicamente contrastante (Dis-
cante em movimento contrário), mantinham pra com a voz
Tenor uma submissão servil.

O princípio da Polifonia propriamente dita, no qual
as diversas melodias concordantes, se mantinham indepen-
dentes e em pé de igualdade, estava no Canone, em que a
melodia principal passando por todas as vozes, individua-
lisava e igualava todas.

O Canone aplicado ás vozes e tendo como forma mais perfeita a Missa a Capela, podia se conservar modal, se servindo dos Tons da Igreja e portanto do Temperamento Desigual antigo. Mas passando pros instrumentos polifônicos já não podia conservar o mesmo emprêgo da Modalidade eclesiastica porquê êsses instrumentos, possuindo afinação fixa, não se prestavam pra trasposições de Modos. De mais a mais-a Harmonia pelo proprio convite dos instrumentos polifonicos, infiltrando cada vez mais as exigencias dela na Polifonia, tornava necessario, mesmo imprescindivel, o abandono do Modo pela Tonalidade na polifonia instrumental.

Luta entre o
Modo e a Tona-
lidade na Poli-
fonia.

Prá música polifonica instrumental, o sec. XVII é o periodo de tranzição, confuso, em que o Modo e a Tonalidade se combatem e baralham apesar da predominancia desta. As formas de então, o Ricercar, a Tocata, a Fantasia, a Canção, o Capricho, se determinam mais pela intenção psicologica que as denomina que pela arquitetura. Nesse periodo é que brilham compositores virtuosos de valor excepcional: um remanescente da escola flamenga João Pedro Sweelinck (sec. XVI...) iniciador de organistas germanicos; Geronimo Frescobaldi (1583-1643) o maior organista italiano de todos os tempos; Dietrich Buxtehude (1637-1707) que já traz acentos de João Sebastião Bach na obra dele. Os 2 primeiros já empregam tambem o princípio da Variação.

Tentativas do
sec. XVII.

Enfim no sec. XVIII a música polifonica instrumental encontra a sua forma perfeita com a Fuga tonal de João Sebastião Bach. A palavra "Fuga" parece ter surgido (sec. XIV) com sentido metaforico pra indicar um Canone, isto é, uma composição em que o Tema iniciado successivamente 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 canonico sem plano fixo. No sec. XVII as Fugas se confundem com as outras formas de polifonia instrumental até que no fim do seculo, organistas e cravistas a sistematizam numa forma fixa de que a Fuga Tonal é o

Fuga Tonal.

prototipo. Já agora se trata duma composição com um Tema só, curto, seguido do Contratema, enunciados 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 da tónica, os da dominante e subdominante, e os relativos menores dêsses) 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 Estreito, instante em que se *estreita* os intervalos de aparecimento do tema nas diversas vozes.

A Fuga foi a anunciadora-mor do formalismo clássico. Afirmou definitivamente o plano modulatorio cadencial da Tonalidade (tónica, dominante, subdominante) e a construção bitemática (tema, contratema), que seriam as bases harmonica e ritmico-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”).

Outras formas.

Na música dos instrumentos profanos de teclado brilharam no sec. XVII principalmente os cravistas. Foram eles que desenvolveram as formas da Variação, da Suite e da Tocata.

Variação.

A Variação fôra já aplicada instrumentalmente pelos virginalistas. Agora o emprêgo dela vai sendo sistematizado principalmente no tratar a Canção, sob temas populares. O princípio da Variação consiste em repetir uma melodia dada, mudando cada vez um ou mais elementos constitutivos dela, de forma a que, apresentando uma fisionomia nova, ela permaneça sempre reconhecível na sua personalidade. E’ mesmo só no sec. 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, harmonisação, arabesco). Naquela constituição primitiva, já no sec. XVII a Variação apresenta exemplos otimos nas obras de Samuel Scheidt e Frecobaldi.

A Suite é antiguissima e a gente encontra a base dela na música popular. E' muito comum no povo a união de peças musicais distintas, todas de character coreografico, pra formar obras complexas e maiores. A Pavana e a Galharda eram danças que se tocava juntas. Os Fandangos do sul paulista, os Cateretês, os Cabocolinhos nordestinos, são também no Brasil formas populares primarias da Suite. No sec. XVI a Suite pra pequenos conjuntos instrumentais principia a ser sistematisada nos países germanicos e no seculo seguinte já é comum por lá. Quem parece ter imaginado pela primeira vez a Suite pra instrumento polifonico solista, foi o virtuose francês André Champion de Chambonnières (1602-1672) fixando a base da Suite francesa (Alemanda, Corrente, Sarabanda e Giga).

Suite.

Na Italia aparecia a forma da Tocata, genuinamente italiana, da mesma forma que a Suite era bem alemã. Ao passo que os germanicos estavam desde já demonstrando a tendencia ordenadora deles que criaria as grandes formas de arquitetura fixa (Fuga, Suite, Sonata, Sinfonia), os italianos davam largas á indole sensual, fantasista e mais inventiva da raça, criando formas de arquitetura livre (Recitativo, Ricercar, Tocata). Sem dúvida uma determinação destas não tem nada de dogmatica. Os italianos inventaram também formas fixas que nem a Aria... Mas a Tocata e a Suite "são termos contraditorios: uma, a italiana, improvisatoria, fantasista, implica o conceito de liberdade ritmica; ao passo que a germanica é uma serie de danças com ritmos determinados" (G. Pannain). E' ainda João Sebastião Bach que vai dar a musicalidade suprema prá forma da Suite ("Suites Francesas" e Inglesas).

Tocata.

Ao lado dessas formas de Música *essencialmente musical*, aquela antiga obrigação de compreender que prendera tanto a Música á palavra pra que aquela tivesse um sentido,

A Peça Característica.

perseverava ainda na música instrumental por meio da Peça Característica. E' principalmente em França e na Alemanha que êsse genero de música se espalha em puerilidades descritivas mais ridiculas que esteticamente prejudiciais. Usam por exemplo compor pra 12 instrumentos pra descrever os 12 Apostolos. Jorge Felipe Telemann (1681-1767) se torna mais um... apostolo da música descritiva (Tonmalerei — Pintura sonora); e o proprio Haydn não escapará da simbologia descritiva quando pra significar a vontade que os musicos da orquestra dele tinham de partir de Eisenstadt pra 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 tambem. Na França os cravistas engaiolam na pauta a passarinhada. Na Italia o vicio é mais discreto e jamais não se tornou epidemia. Os italicos estavam orientando a Música prá 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 secs. XVII e XVIII. Antes dessa fase a música descritiva ou estava explicada imediatamente pela palavra como em Jannequin e em Monteverdi, ou se limitava no geral a incursões timidas na bulha da tempestade e nos pios e berros de aves e animais. Com o Romantismo que virá em seguida, a explicação anteposta francamente ás obras musicais servirá pra explica-las e pra suggestionar o ouvinte. Agora não. Tudo tendia prá Música Pura (1). As formas se fixavam. O instrumento exclusi-

(1) Tambem é costume chamarem de Música Pura as obras exclusivamente instrumentais (R. Rolland, "Voyage Musical au Pays du Passé", Hachette, 1920, pg. 87). E' uma designação tecnica franca e bem visivel porém um bocado pueril. Neste "Compêndio" considero Música Pura a música que não se baseando diretamente em elementos descritivos, quer objetivos quer psicologicos, tira dos elementos exclusivamente dinamogenicos (Ritmo, Melodia, Harmonia) as suas razões de ser bonita. E' um conceito vago, não tem dúvida, se prestando a contradições e hesitações, porém é um valor critico perfeitamente perceptível pros que possuem musicalidade mais intima. 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 ligam-se diretamente ás comoções que a

vamente sonoro se desenvolvia vastamente. A orquestra solista aparecia. O proprio Melodrama ia ter sob a orientação de Napoles, uma significação exclusivamente musical. No meio dêsse espirito tão esteticamente exato, os compositores de Peças Caracteristicas forcejam por *estragar* a Música Pura, infiltrando intenções literarias nela. Mas não conseguem não. Eles mesmos estão imbuidos de música-pura, são mais *musicais* do que imaginam. E por mais que se esforçassem pra nos dar imagens sonoras do passarinho Cuco, do Moinho de Vento, paisagens e retratos psicologicos, nenhuma literatice foi capaz de estragar o character 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 dicionario.

E' em vão que artistas geniais como Francisco Couperin "Le Grand" (1668-1733; 4 livros de Peças de Cravo) na França, João Kuhnau (1660-1722; "Sonatas Biblicas") na Alemanha, Vivaldi (Concêrto "La Tempesta") na Italia, dignificaram a Peça Caracteristica. E o proprio João Sebastião Bach compôs o "Capricho sobre a Ausencia do Mano Querido"... O que valorisa os artistas por mais errados que andem é a fatalidade do genio. O que admira e comove toda a gente na obra dêsses grandes citados e de outros genios compositores de Peças Caracteristicas (Schumann, Mussorgski, Debussy, Vila-Lobos) não é o character descriptivo, imitativo das obras deles, em vez é a musicalidade formidavel de que elas estão impregnadas. Os genios são homens que nem nós mesmos. A... diferença é que vão sempre alem daquilo que pretendem fazer. Cumprem um destino de Homem, ao passo que nós cumprimos o destino

vida fornece; ao passo que a Arieta é uma flor livre, despertando na gente apenas efeitos musicais, vaga, desintelectual, comovente por ser Arte, por afectar exclusivamente o campo da Beleza e jamais por afectar um elemento moral do Bem ou da Verdade. E' pelo menos inutil chamar de "música pura" á "música instrumental" pois que já possuímos estas duas palavras inda mais imediatas e caracteristicas. Mas dar prá Música Pura um conceito estetico, que nem está feito neste livro, é imprescindivel pra chegar a uma compreensão mais total dos elementos historicos e esteticos evolutivos da arte musical

da Humanidade. Aliás essa é mesmo a parte *irritante* que os genios têm...

Sonata primitiva.

Kuhnau chamou as peças descritivas que compôs de Sonatas... A palavra "Sonata" que vai ser dada á mais perfeita de todas as formas instrumentais do Classicismo, foi inventada na península italica. Vinha do verbo Tocar (Sonare) e designava uma peça instrumental (...sec. XVII) tipo Canção, pra conjunto ("Sonata Pian e Forte" de João Gabrieli) ou pra solo instrumental. Mas sem forma obrigada. Não a caracterisava no espirito dos setecentistas italicos nem mesmo a seriação de andamentos diferentes, pois um dos maiores genios do seculo, o cravista napolitano Domingos Scarlatti (1685-1757) chamará de Sonatas as obras dele, no geral peças curtas, numa parte só e em andamento rapido, exigindo grande virtuosidade. As sonatas de Domingos Scarlatti são chuvaradas sonoras onde a graça, o espirito, a pararaquice, a alegria napolitanas se fixaram imortalmente. No sec. XVII distinguiam a Sonata de Igreja, polifonica, da Sonata de Camara, que era uma verdadeira Suite. O que desde logo diferençou a serie de peças coreograficas da Sonata de Camara, das danças da Suite, é que naquela em vez das partes trazerem como título os nomes das danças que nem na Suite, traziam só a indicação dos andamentos (Alegro, Adagio, Allegro). E tambem continha menor número de partes, 4 ou 3 no geral.

Domingos Scarlatti.

Violinistas italianos.

Foi especialmente em Sonatas que sob a orientação bolonhesa, desenvolveu-se a literatura de violino. Os 2 Vitalis, Bassani, Veracini, Torelli, prepararam a figura genial de arcanjo Corelli (1653-1713) melodista prodigioso, criador duma verdadeira forma fixa de Sonata, a qual teria de ceder diante da solução alemã. Esses compositores não empregam apenas o solo de violino com acompanhamento de Baixo-Contínuo. E' comum neles o emprêgo de 2 violinos e acompanhamento de cravo, ao qual ás vezes inda ajuntavam outra voz de arco, a viola. Se pode ver nesse conjunto a genese dos Trios de corda e piano dos seculos seguintes. Na segunda metade do sec. XVII inda aparece o Concerto Grande (Grosso), fórmula primitiva do Concêrto, coor-

denada por Corelli, muito usada por Haendel e consistindo primitivamente num número discrecional de instrumentos de arco, solistas, concertantes, acompanhados de instrumentos de sôpro. Depois dessa fórmula é que Antonio Vivaldi (1680-1743) concebe os seus Concertos em que já existe a sistematisação dum solista unico, enquanto os demais instrumentos de arco e sôpro funcionam como orquestra concertante.

Si é certo que desde pelo menos o sec. XIV os instrumentos já eram empregados pra acompanhar nas obras de polifonia vocal, é só dos meados do sec. XV que se tem noticia historica de pequenos agrupamentos exclusivamente instrumentais aparecendo por toda a parte e destinados á execução de Suites.

Esses agrupamentos eram muito variados e dependiam das exigencias locais: os artistas compunham conforme os instrumentistas que tinham á mão. Esse costume perdurou durante todo o sec. XVI e mesmo inda persistiu no seguinte. As obras pra conjunto não possuíam ainda um conceito *orquestral* verdadeiro. Não só as mais das vezes nem se determinava a parte de cada instrumento, como essas peças eram vasadas numa escritura ou de Melodia Acompanhada principalmente de acordes, ou em Polifonia imitando diretamente os processos do côro vocal. As peças em que o emprêgo da Melodia Acompanhada era baseada numa escritura acordal, tomando o nome antigo das Consonancias pitagoricas, eram chamadas de "Sinfonias", palavra que mais tarde vai designar a transposição orquestral da forma de Sonata.

A Orquestra, no sentido estetico da palavra, só principia se firmando no sec. XVII. E' então que, como já vimos, Monteverdi distingue a função individualista dos instrumentos do conjunto concertante. A familia dos "viôlinos" vai gradativamente substituindo as violas, adquirindo aquela preponderancia que terá na orquestra classica. Se forma orquestras exclusivamente de cordas, base do Quarteto classico, que nem os franceses "24 Violinos do Rei" de que Lulli foi chefe um tempo. A preocupação da sonoridade do

Agrupamentos
orquestrais.

A Orquestra.

conjunto já substituiu as ideas primarias de reforçamento, originalidade e brilhação. O inglês Tomás Mace, por exemplo, no último quarto do seculo, recomenda certas combinações pra que os violinos não sobrepujem o conjunto.

Sinfonismo.

No início do sec. 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 substituidos por grupos de instrumentos concertantes. Si o conjunto não é muito variado na sonoridade nem muito numeroso, nenhum acrescentamento posterior lhe modificará o conceito instrumental de Orquestra, já definitivo nas obras de Vivaldi, de João Batista Sammartini (1704-1774) cuja influênciã foi continental, e dos austriacos, franceses e alemães. Quanto aos processos basicos de tratar sinfonicamente a Orquestra, a tematisaçã curta, o seccionamento dos elementos melodicos pelos naipes (os diversos quartetos instrumentais do conjunto) orquestrais, bem como a constituição da forma da Sinfonia, grande numero de historiadores concordam hoje em attribuir a fixaçã de tudo isso á chamada Escola de Mannheim.

Sonata classica.

Um despropósito de discussões no geral pedantes e duma patriotice ridicula, só têm contribuido pra encher de mais escuriza a verdade historica sobre as origens da forma de Sonata e a applicaçã dela aos conjuntos de camara (Trio, Quarteto, etc.) e orquestral (Concêrto, Sinfonia). O que parece mais acertado é reconhecer que a música pra instrumentos melodicos solistas, a constituição do quarteto de arco, o conceito de Sinfonismo, isto é, a união dèsses instrumentos melodicos em conjunto com funcção já puramente orquestral, se desenvolveram na Italia. 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, se libertando de preconceitos, diz muito bem: "Porquê a gente estar penando pra descobrir aqui na Italia as bases estilisticas da forma sinfonica de Beethoven? E' uma pesquisa apaixonada que não honra á cultura italiana. Sinfonia não é planta que semeada na cabeça de Sammartini foi ramificar no coração

de Beethoven. As formas sinfônicas do sec. XVIII italiano têm valor próprio. Mas o sinfonismo Haydn-Beethoven é outra coisa porém. Deriva da consciência nacional germânica e dum base cultural então desconhecida na Itália". (G. Pannain, "Lineamenti di Storia della Musica", Naples, 1922).

As livres cameratas italianas 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 d'aí uma floração de música sinfônica, cuja importância histórica é enorme. E' pelos meritos dos sinfonistas de Mannheim, especialmente o admiravel Antonio Stamitz (1717-1757) e Francisco Xavier Richter (1709-1789), que os processos técnicos e estéticos da música sinfônica e a adopção definitiva da forma clássica da Sonata se generalisaram.

Estamos no segundo quarto do sec. XVIII. A Itália, a Austria e a França rivalisam no esplendor de elites refinadissimas, gente galante, nobre, chique. E' o periodo do sangue-azul. Jamais a "vida" não se circunscrevera tanto ás 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 (1685-1759) abandona agora a Alemanha pela Inglaterra e vai dar lá as frutas maduras do genio dele, os Concertos Grandes, as óperas (Julio Cesar, Tamerlão, Rodelinda, etc.) os oratorios (Ester Festa de Alexandre, Jefe, Judas Macabeu, o Messias).

Jorge Frederico Haendel.

Nascido no mesmo ano de João Sebastião Bach, contemporaneo dele, Jorge Frederico Haendel não pudera achar na Alemanha o sentido da personalidade dele. Era differentissimo de Bach. Vibrante, brilhante, mais teatral que dramatico, sensualissimo, grandioso, chegando aos luxos da grandiosidade. E' o mais tipico representante do Barroco em Música. No "Messias" atingiu essa grandeza suprema das obras sem data, sem comparação, sem referencia nenhuma, o sublime.

Na Itália, na Austria e na França a música artística

é protegida e vive nos palacios e côrtes reais. E tambem adquirira sangue-azul... O progresso instrumental fôra decisivo pra ela. Lhe refinara tanto o conceito estetico que mesmo jungida ás palavras, ela se preocupa com a sua expressão propria, 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 genialise. Os genialisadores delas já estão vivos e produzindo mesmo. Música Pura, música livre, música musical. E' a fase do Classicismo que se abriu.

CAPÍTULO IX
CLASSICISMO

Todo seccionamento historico da criação humana é mais ou menos arbitrario. As fases espirituais da humanidade se entrelaçam muito e os titulos (Romantismo, Polifonismo, etc.) com que as designamos nada têm de absoluto. São titulos genericos sem significação exclusiva e dogmatica. O que é mais genericamente "classico" como função historica, aparece em outras epocas tambem e numa exposição pormenorizada do periodo classico é possível verificar nele muitos laivos romanticos. Mozart foi criticado no tempo dele como sendo expressivo por demais, prejudicando pela comoção a pureza da linha melodica. Lorenz no livrinho interessante que escreveu sobre o valor das gerações na História, levado pela mania evolucionista, pode encontrar no Hochetus, forma medieval de polifonia coral, o princípio do seccionamento tematico que seria um dos elementos basicos da música instrumental do sec. XVIII.

Função meramente titular dos qualificativos historicos.

Por tudo isso careço explicar um bocado o espirito musical a que entitulei de Classico.

Conceito "classico" de Música.

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, êstes mais impressionantes na boniteza: os sons orais se especificaram em valores intellectuais; os sons musicais se especificaram em valores corporais. Os sons orais criaram palavras que a intelligencia comprehendia imediatamente. Os sons musicais criaram melodias ritmicas que o corpo comprehendia imediatamente. As palavras eram diretamente psicologicas. As melodias, os ritmos eram diretamente dinamogenicos, fisiologicos. A precisão de vencer no desconforto da natureza viva e na luta da especie.

obrigava o homem a carecer mais da intelligencia então. Porquê a intelligencia comprehendia as coisas. Por meio dela é que êle se comunicava, se defendia. A palavra era a base da defeza e do progresso do homem primitivo. Tudo o que não estava intellectualizado por intermedio da palavra, deixava de funcionar diretamente e perceptivelmente na vida dele. A Música era uma gostosura que êle sentia. Porém música exclusivamente sonora êle não comprehendia porquê ela não era intellectual, era só dinamogenica: ativava, regenerava, fortificava, repousava o corpo dele. O homem sentia isso porém não era capaz de *explicar* essa gostosura que a Música dava. Largar dela não podia porquê a Música o encantava. Porém como não a comprehendia ela deixava de funcionar logicamente na vida dele. Então êle a jungiu á palavra. Música com palavra, isso êle comprehendia porquê esta dava um sentido, uma intelligibilidade pra aquela. E assim foi até durante as grandes civilizações da Antiguidade e a fase monodica do Cristianismo. Porém com isso a Música na verdade perdera imediatamente o mi-lhor da essencia dela: ser justamente de todas as artes, a unica que não servia-se de elementos imediatamente intellectuais. Ora si a Arte se caracteriza entre as manifesta-ções humanas justamente por ser elemento de libertação da vida prática, isto é, por ser imediatamente desnecessaria, justamente a Música é que podia chegar á expressão mais genuina, mais integral, mais *pura* do conceito de Arte pois que nem comprehensível intellectualmente ela era. Arte Pura por excelencia. Produzia comoções agradaveis, dinamisava o corpo, elevava e desprendia o espirito, não dando nenhuma função pro ser, mais que a da percepção imediata e isolada do Belo.

Com o movimento seicentista, 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 culturais

das religiões. Ou então se limitava a transpor eruditamente as mesmas funções que exercia nas classes chamadas de "inferiores". Agora ela se liberta disso: e na música instrumental artistica, é dança que ninguém dança, canção que ninguém canta, não tem palavras de amor ou de esporte, é Música só pra gente escutar. Essa liberdade da música instrumental vai mesmo se refletir na música cantada e esta, com a maravilhosa escola napolitana especialmente, e genialmente ainda na floração vienense, limitará o mais possível o seu poder descritivo, que lhe dá a apparencia de comentar psicologica e objetivamente a significação dum texto, pra conservar os seus caracteres e fôrças exclusivamente sonoras. Galuppi (Veneza) definia a Música como "beleza, claridade e modulação boa"; e Mozart falou que a Música devia de exprimir o sentido dos textos porém jamais tanto a ponto de sacrificar a Beleza pela comoção.

Ora diante dos caracteres essenciaes de Arte Pura e de Música expostos aqui, o título de Classicismo, eu o emprego pra significar a fase em que a Musica já liberta da pesquisa de formas novas, de tecnica, de estetica, podendo pois se manifestar livremente, independente do proprio tempo historico em que vivia, teve o seu conceito identificado com o de Arte Pura. Esse periodo não dura um seculo. 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 classicos 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. E' sempre assim. Tambem no Romantismo colocam e não sem justiça a Chopin, um dos mais formidaveis e essencialmente musicais dos musicos. Não é atoa que Chopin adorava Mozart...

Assim pois, o sec. XVIII é o periodo classico da Música. O que caracteriza o classicismo dele é ter atingido como nenhum outro periodo antes dele e nem depois, a Música Pura, isto é: a Música que não tem outra significação mais do que ser Música; que comove em alegria ou tristura pela boniteza das formas, pela boniteza dos elementos sonoros,

pela fôrça dinamogenica, pela perfeição da tecnica e equilibrio do todo.

Função estetica da Opera Comica.

E' curioso de notar que o drama musical, o Melodrama, já então chamado de Opera por abreviação do subtítulo italiano "opera in musica": o drama musical atingiu a melhor expressão de Música Pura por meio da Opera Comica (Opera Buffa, em italiano). Isso era natural. Por mais que a gente não queira, a tristura, a coisa que acaba mal, o reconto do sofrimento levam o homem pros 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 duma comoção que fatalmente entenece alem da comoção exclusivamente artistica. Arte Pura é exclusivamente prazer e por isso é na descrição do prazer que ela se purifica mais. Alem disso a propria contradição bastante ridicula de viver o drama da vida em teatro, contradição acentuada pela música, foi encontrar na Opera Comica uma solução de formulario e de forma dramatica. Dizer "Eu te amo!", "Adeus!", "Como Vai?" etc., em música é sempre pelo menos... insatisfatorio. Mas não o é na Opera Comica porque esse ridiculo é mais um elemento de comicidade, mais um elemento de prazer. O que é contradição no drama musical, vira valor estetico na comedia musical. Quanto mais prazer desinteressado, mais artistico é. A Opera Comica é a unica solução perfeita da arte dramatico-musical. E quanto mais comica, mais artistica. E tanto a tendencia pra musicalisar a Música era forte na primeira metade do sec. XVIII que a comicidade sonora se transporta do teatro pro sinfonismo, penetra o campo da música orquestral, coisa de que se queixará em carta, Felipe Emanuel Bach, filho de João Sebastião.

Início da Opera Buffa.

Já na segunda metade do sec. XVII a Opera Comica 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 contemporanea, Parece que a primeira

ópera-comica foi a "Quem sofre, espere !" (1639), texto do cardeal Rospigliosi, música de Vergilio Mazzocchi e Domingos Marazzoli, representada no palacio Barberini. Em Roma é que a Opera Bufo se sustentou mais, assim mesmo sem grande constancia, até que os napolitanos se apossaram dela com Francisco Provenzale á frente.

Aluno de Provenzale, Alexandre Scarlatti (1659-1725), (óperas, oratorios, motetos, missas), é o animador da orientação napolitana. E é um dos espiritos mais elevados da música italiana. Polifonista consumado, melodista genial, colorido, expressivo. Tem isso de Beethoven que, feito éste, é uma figura de transição não só de 2 seculos como de duas fases musicais. Mas ao passo que Beethoven trazia á formalistica do Classicismo um espirito apontando pro futuro e já perfeitamente romantico, Alexandre Scarlatti pelo espirito principalmente é que inda revela a estetica do sec. XVII, ao passo que na tecnica musical é já um fixador de formas, possuindo do Clasicismo o senso arquitetural da forma e o geito de refinamento e graça das elites cortezãs. Porém mesmo nas Arias mais bonitas dele, Alexandre Scarlatti inda revela aquela preocupação seicentista de sublinhar com as inflexões musicais o sentido psicologico do texto. São os continuadores da lição dele que pouco a pouco abandonaram essa preocupação pra bem e mal da Música.

Alexandre Scarlatti.

Ao mesmo tempo que elevavam a manifestação melodramatica áquela eminencia por assim dizer exclusiva de musicalidade que seria a grandeza da Opera Bufo napolitana, e uma das grandezas dêsse que foi o mais musical de todos os músicos, Mozart: iam pouco a pouco deformar o teatro lirico, tirando dele o elemento de representação, fazendo óperas-concêrtos, series ininterruptas e languidas de arias sobre arias, solos sobre solos, restringindo os elementos de manifestação da propria Música.

Contribuiu muito pra isso foi o desenvolvimento da virtuosidade instrumental e vocal. A Italia forma ao lado da Russia e da Espanha na virtuosidade musical, nessa virtuosidade que faz do virtuose uma vida que pertence pro

A Virtuosidade.

mundo dos aplaudidores dos concêrto e não mais um elemento de função nacional. Naqueles tempos então a península itálica estava sozinha e por 2 seculos vai ser a fornecedora do mercado musical do universo. Cantores, principalmente cantores; grandes virtuosos de cravo entre os quais aparece Domingos Scarlatti (1683-1757) tão genial como o pai Alexandre porém especializado na Sonata pra cravo; e a serie admiravel de virtuosos de arco, os Veracini, os Geminiani, os Nardini, os Boccherini, a todos dominando pela genialidade e fama, José Tartini (1692-1770), além do mais teorico bom, fundador da escola moderna de violino, descobridor dos Sons Diferenciais (Sons Resultantes, Diferenzton). No canto então é a fase das Faustina Bordoni, das Francisca Cuzzoni, e dos castrados numerosissimos, os Farinelli, os Porporino, os Caffarelli, os Bernacchi, os Senesino, cuja boniteza de voz e habilidade tecnica diz-que era fenomenal. Esses cantores, muitos vinham dos Conservatorios, primitivamente Orfanatos, que ensinavam música prás crianças e as desenvolviam no canto, da mesma forma que as capelas germanicas. No sec. XVIII a função desses estabelecimentos é importantissima especialmente na península, pois a influéncia da virtuosidade vocal foi tamanha sobre a Ópera e mesmo sobre os compositores que causou desastres vastos e reacções famosas.

Reforma da
Opera.
Gluck.

O poeta Metastasio (1698-1782) pretende trazer a Ópera pra vias milhores, ligado ao fecundissimo João Alfredo Hasse (1699-1783), alemão italianizado, de valor. As teorias esteticas sobre o drama musical preocupam muitos espiritos e afinal Cristovam Vilibaldo Gluck (1714-1787), influenciado pelo poeta Ranieri di Casalbìgi, dá pra Opera Séria do sec. XVIII a melhor expressão dela, uma das mais permanentes, inda capaz de se sustentar no teatro mesmo nos nossos dias. O que tem se essencial no genio de Gluck é a força profunda, impressionante, incomparavelmente suggestionadora de dramaticidade que manifestou nas óperas ("Orfeu", "Alceste", "Ifigenia em Aulida", "Armida", "Ifigenia em Taurida"). Jamais a Música não atingiu um grau tão poderoso de... realismo dramatico como em algumas passagens de Gluck.

O campo que Gluck escolheu pra lutar pela reforma do estilo dramático foi Paris, terreno das mais importantes brigas musicais e que inda estava ecoando da chamada "luta dos Bufões". Scarlatti criara um grupo numeroso de alunos diretos e indiretos em Napoles. Compositores de obras religiosas, de música instrumental, de oratorios, a manifestação mais perfeita desses napolitanos foi mesmo a Opera e especialmente a Opera Bufo. Esta vinha impregnada dum vivido influxo popular, transbordava de luminosidade melodica, alada, espontanea, faceiramente bonita. Toda cheia de espirito, movimentos rapidos, riqueza ritmica, formas nitidas. Facil, facilima até, porém com essa facilidade que só o genio pode inventar sem que despenque no banal e no chocho. Essa falange prodigiosa, de que saiam de Napoles pra brilhar em todo o continente os Jomelli, os Vinci, os Porpora, os Piccini, causara impressão fortissima em Paris. Depois de compositores menores sem importancia historica universal, João Felipe Rameau (1683-1764) genialisara a tradição nacional do melodrama francês, e dominava então o teatro musical parisiense.

Os napolitanos.

Rameau era um dos mais completos espiritos musicais do seculo. Compositor de óperas ("Hipolito", "Índias Galantes", "Castor e Polux", "Dardano"), com um senso excelente da dramaticidade á francesa, equilibrado, sem violencia por demais; uma graça inventiva prodigiosa nas peças de character mais livre, especialmente nos bailados; preocupação feliz da forma. Foi ainda um organizador genialissimo dos fatos musicais. Com distância de 7 seculos êle repete o fenomeno realista de Guido d'Arezzo. No famoso "Tratado de Harmonia" concatenou de maneira esplendida, clara, genial, a manifestação harmonica duma fase inteira e é considerado o fundador da teoria harmonica perdurada até o início do sec. XX.

Rameau.

Rameau representara já o elemento nacional francês, quando as companhias italicas levaram pela primeira vez a Paris a primavera da Opera Bufo. Foi um chinfrim penoso. Com a defeza principalmente do filosofo e músico

Luta dos Bufões.

João Jaques Rousseau, o fermento da comicidade melodramática, que já existia na França (Teatros de feira;... sec. XVIII) e na Inglaterra (a "Beggar's Opera", a Opera dos Mendigos, 1728) se limitando a parodiar óperas-sérias e a empregar música folclórica, produz em Paris uma verdadeira escola de Opera Comica. André Grétry (1742-1813) deu a elevação mais pura dela ("Ricardo, Coração de Lião", "Os Dois Avarentos"), popularesco, acurado na declamação de caracter gostosamente melodico, jamais não abandonando aquela tendencia expressiva da musicalidade francesa.

Gluckistas e
piccinistas.

Esse ambiente de Paris, brigão mas conservando sempre um conceito mais exato do Melodrama, menos viciado pela moda, renegando os sopranistas castrados, 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 Opera Historica. Mas conseguiu tambem abrir um chinfrim novo e mais esquentado que o do tempo de Rameau. O principal antagonista de Gluck foi Piccini, então famanado na Europa toda. Antagonismo, valha a verdade, criado pelo público e pelos partidarios da ópera napolitana ou da ópera gluckista. Gluck e Piccini continuaram se estimando por cima da barafunda e indiferentes a ela. Mas apesar de todo o talento gracioso e a sentimentalidade impregnante de Piccini, a diferença era prodigiosa...

Singspiel.

Nos países germanicos apesar de festejadissima por toda a parte, a ópera era dominada ainda pelos italianos. Os operistas germanicos estavam todos conscientemente italianizados, Hasse, Carlos Henrique Graun (1701-1759). As experiencias da escola de Mannheim tinham orientado a invenção germanica mais especialmente prá música instrumental, e a propria invenção da Opera Comica de caracter germanico (Singspiel) por Hiller (1728-1804) não criara uma tendencia de função propriamente coletiva. Era mesmo a música instrumental que estava apaixonando a invenção germanica. Determinados os principios basicos da forma de Sonata, esta esperava apenas que alguém a

cialmente Felipe Emanuel Bach, espirito gentil, precursor magnifico possuindo muita invenção ritmica; e o genio de generalisasse e genialisasse. Se encarregaram disso espe-José Haydn 1732-1809).

Estamos agora na mais pura elevação da arte classica instrumental. Sem dúvida que Haydn tambem, principalmente nos oratorios (“A Criação”, “As Estações”) consegue nos comover sentimentalmente porêem isso não nasce de que a música dele se baseie em valores intencionalmente psicologicos, sinão porquê a Beleza musical comove mesmo e assume pelo dinamismo essencial dela, as diversas ordens gerais da comoção, alegria, tristeza, calma, paz, graça... Haydn não tem nada de profundo. Como tambem nas obras mais representativas (Sinfonias, a em “Re Menor”, quartetos, oratorios) não tem nada de superficial. E’ uma das expressões mais etnicas da música germanica. Se coloca sob êsse ponto-de-vista ao lado de João Sebastião Bach, de Schubert e de Wagner. Porêem é o lado da graça, da ingenuidade fresca e meio bobinha, a epiderme colorida e polida de alemão, que êle significa mais. E’ como que um riso ainda sem experiencia da vida — essa parte da psicologia germanica tão surpreendente dentro da rigidez de caracter dêesses filhos de huno. Isso Haydn representa como ninguem. A vida dele foi a dum bocó. Porêem na Música essa hobice ingenita não deu nenhuma expressão de ridiculo ou de sofrimento enquisilante. Deu mas foi uma invenção melodica por temas curtos, uma riqueza ritmica bem rara na música europea, uma vivacidade graciosa, bem distinta da italiana, mais infantil, mais ingenuamente engraçada, desprovida de qualquer sensualidade. E assombra essas qualidades livres, expontaneas, duma franqueza incomparavel estarem engaioladas dentro da forma inflexivel da Sonata. Inflexivel não tem dúvida, sempre a mesma, não permittindo escapatorias, porêem a que Haydn deu uma articulação maravilhosa que só Mozart superou.

Haydn.

Contemporaneo de Haydn, os 2 se influenciando un bocado, João Crisostomo Wolfgang Amadeu Mozart (1756-1791), na minha opinião o prototipo da musicalidade

Mozart.

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 sciencia tecnica polifonica 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 êle muitas feitas de “divino”; outros se preocuparam em mostrar o caracter universal e total da musicalidade mozartiana. Ultimamente os historiografos de certo que acharam nessas tradições da crítica um lugar-comum pois que não as repetem mais. Não tem dúvida que a confusão do “divino” com Mozart não tem valor crítico nenhum. E nem êle foi total. Porém Mozart permanece a encarnação da Música. A universalidade dele é verdadeira. Mas não é verdadeira porquê êle tenha se apropriado de todos os caracteres etnicos germanicos italianos e franceses. Não é nisso que Mozart é universal, porquê antes de mais nada o que êle é, mas é austriaco bem. A música dele é austriaca, refletindo um gôsto pela vida gosada, possuindo tal maleabilidade de manifestação que é quasi inconstancia até. Ele aflora até *o perigo de ser austriaco* e cair na valsa, idealizando êsse sintoma. E’ austriaco mesmo e principalmente vienense. Germanico na tendencia de certos “Singspiele” (“Roubo no Serralho”, “Flauta Magica”), influenciado pelos napolitanos nas operas comicas (“Casamento de Figaro”, “Dão João”, “Così fan Tutte”), a universalidade de Mozart é mais uma circumstancia especifica do genio exclusivamente musical dele. E’ porque a Música tem de ser Melodia, Harmonia, Polifonia, Ritmo, equilibrio, intelectualmente incompreensivel, essencialmente cinematica, fortemente sugestionadora; é porquê a Música tem de ter todas as normas essenciais da Arte (forma, equilibrio, força, beleza etc.) e as possibilidades especificas do Som, que Mozart é universal. Deixou obras-primas em quasi todos os generos musicais: uma serie maravilhosa de Sinfonias, Suites, Concertos pra piano, quartetos, quintetos, trios, o Requiem, sonatas pra piano,

pra violino, pra orgão. E no meio dessas obras-primas ainda as óperas citadas são monumentos incomparáveis.

Estas foram as manifestações históricas mais importantes da música setecentista. Tendo realizado particularmente Música Pura, o sec. 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 que descenda 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 carácter popular. A Opera Comica nasce de manifestações populares, do teatro de feira, da cantiga alemã, dos Intermedios populares napolitanos cantados em dialeto, com os personagens abandonando coturno, toga e saías armadas, pra vestir roupa contemporânea em assuntos sem Grecia, "A Criada Patroa" (Pergolesi), "O Adivinho da Vila" (Rousseau), "O Barbeiro de Sevilha" (Paisiello). Porém, originalmente popular, ela deforma com subtileza a função popular que a fizera nascer. E os temas e os personagens popularescos que são quasi 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 Opera Comica, nascida do povo, é mais uma arma que a nobreza vira contra o povo pra ridicularisá-lo. Tudo o que é tirado do povo é assim deformado pra se tornar nobre. A Siciliana, de que Haendel abusou, dança popular, se transformou em Aria dotada de valores até expressivos. Hiller nos seus Singspiele, distinguirá muito bem o carácter de nobreza das formas clássicas, fazendo os personagens "de posição" cantarem Arias, ao passo que os personagens populares cantam Lieder simples.

Está claro que estas observações não têm nada de absoluto porém elas são típicas e ajudam muito a compreender o espírito musical do sec. XVIII. Ele atingiu a Música Pura, conceito que psicologicamente não pode ser

Critica do espírito musical clássico.

da alma popular. E' um conceito refinado, de poucos, de gente selecionada, de gente titulada.

Concertos pu-
blicos.

E' verdade que no sec. XVIII, a exemplo das tentativas inglesas do fim do seculo anterior, se iniciam por toda a parte os concertos pagos com os "Concertos Espirituais" de Phillidor, e o "Concêrto dos Amadores" de Gossec em Paris; os Concertos Publicos, com osquestras de mulheres em Veneza; os concertos de Hiller em Leipsig; os festivais das Academias de canto coral (Singakademie), porém jamais a música artistica não esteve tão afastada do povo como agora. Dantes, mesmo refugando as normas, formas e espirito do povo, ela se dirigia pro povo. Agora, muitas feitas ela se retempera na fonte popular mas para se enriquecer de brilho, de curiosidade, até de exotismo nos bailados sobre temas amerindios, asiaticos e africanos...

Em Veneza quando camarotes dos teatros estão vazios, permitem que os gondoleiros se abanquem neles. Mas a Música dirige-se intencionalmente prás elites; e para obter vozes gostósas, nos conservatorios não hesitam de castrar os orfãos do povo, como si fossem filhos de egua.

Individualismo.

Outro caracter de nobreza do Classico é a expressão nova que vai tomando o individualismo. Dantes, mesmo no caso de figuras tão individualisadas que nem Orlando de Lassus, Monteverdi ou Vitoria, são muito mais as escolas que os individuos que apresentam caracteres especificos. E mesmo quando um compositor, e é o caso dos citados, se distingue um bocado da orientação que o cerca, a individualisação dele, se manifesta como abertura de orientação nova, ou ainda funciona socialmente como expressão historica, como intenção de exprimir ou orientar ou enaltecer uma coletividade. Agora não: alem dos caracteres comuns que unem os Classicos ou os Romanticos 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 êstes de Gluck; Rameau de Grétry; Domingos Scarlatti de Zipoli ou Marcello, pra verificar que um valor novo de individualismo penetrara na vida musical. Eaglefield Hull ("Music",

Londres, 1927) salienta objetivamente êsse individualismo com o fenomeno, então original, de Mozart não poder mais se sujeitar á prisão de Mestre-de-capela de principes despoticos. Mandou á fava o arcebispo de Salzburgo... Viver sofrendo mas viver pra si.

Sendo assim essencialmente nobre, a música do sec. XVIII se manifesta por uma paixão do decorativo, por um senso arquitetural da forma, por uma universalidade que jamais não foram tamanhas. Apesar das manifestações dum Durante, dum Marcello, a música religiosa decaiu, e sob a influência da melodia teatral perde mesmo totalmente ás vezes o espirito religioso. Mendelssohn sairá 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-gôsto e refinamento prodigioso de execução, levava aquele antigo luxo musical da cidade a manifestações complicadas, Missas com 6 orquestras, 6 orgãos e 6 coros ecoando. Desde o início do seculo aliás a dramaticidade teatral estava sendo sistematizada na música religiosa e o proprio João Sebastião Bach reflete isso pelas Cantatas. Haendel então fôra um golpe enorme na verdadeira religiosidade musical e chegou a fazer representar os primeiros Oratorios que compôs.

As formas principais que o Classicismo fixou são no Melodrama a Aria, o Recitativo Acompanhado e a Abertura (Ouverture); na música instrumental, a Sonata.

A forma classica de Sonata consiste fundamentalmente em 3 Tempos, distintos no andamento e condicionados uns aos outros pela tonalisação modulatória. O primeiro e último, rapidos, na mesma Tonalidade; e o central, vagarento, numa Tonalidade Vizinha. O primeiro tempo é o chamado Allegro de Sonata. Contém, a exemplo do Tema e Contratema da Fuga, a concepção bitematica e a evolução harmonica Tónica-Dominante-Tónica. O segundo tempo, é no geral em forma e no conceito da Canção estrofica e variada. O terceiro tempo mais livre de concepção, segue no geral o esquema do Rondó, isto é, emprêgo estrofico dum

Decadencia da
música religiosa.

Sonata.

mesmo tema-refrão, entre Divertimentos. E' comum se reunir aos 3 tempos fundamentais da Sonata mais um, intermediario, reminiscencia da Suite: um Minuete. Beethoven substituiu muitas vezes o Minuete por um Esquerzo e a moda pegará. A forma de Sonata se manifesta em todas as maneiras de ser da música instrumental. E' "Sonata" nos solos instrumentais ou duetos concertantes; é "Trio", "Quarteto", "Quinteto" etc., nos agrupamentos instrumentais de Camara; é "Concêrto" quando se trata dum instrumento solista acompanhado de orquestra; é finalmente "Sinfonia" quando emprega sistematicamente o elemento orquestral.

Aria-da-Capo.

Na Ópera Scarlatti fixou a forma classica da melodia vocal com a Aria-da-Capo, obedecendo á construção tripartida tão frequente em Música. A Aria-da-Capo consiste numa melodia estrofica, repetida (da-Capo) depois duma segunda parte distinta pelo caracter.

Abertura.

E' ainda Alexandre Scarlatti quem fixa definitivamente o tipo da Abertura italiana, forma tambem tripartida (Rapido-Moderado-Rapido). A Abertura francesa fixada por Lulli é o oposto da italiana: um Rapido fugado entre 2 Lentos.

Recitativo
acompanhado.

Desde o início do sec. XVII o Recitativo já algumas feitas 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 sec. XVIII e se sistematiza (Metastasio, Gluck, Hasse, Jomelli) por permitir ajuntar expressividade sinfonica ao significado do texto. Mas será mesmo sómente com o Romantismo e especialmente Wagner que o processo ganhará toda a eficacia expressiva dele.

CAPÍTULO X
ROMANTISMO

Apesar de todas as maneiras com que á música artistica profana pretendia satisfazer as necessidades musicais do povo, nós vimos que ela, originada do canto popular, sempre se retemperando na fonte popular, fôra gradativamente se aristocratisando, se divorciando do espirito do povo. Chegara assim a se transformar em manifestação orgulhosamente aristocratica, com a Música Pura dos Classicos. Se tornara por isso a reprodução artistica talvez mais fiel do espirito social do sec. XVIII em que as monarquias tinham elevado ao cumulo a deformação do princípio aristocratico do Cristianismo, cujo fundamento é Deus-Rei Onipotente.

Aristocracia e
Democracia.

Contra êsse estado-de-espirito absolutamente desumano do sec. XVIII, contra essa especie de transposição organizada do Diletantismo pra dentro da vida social, uma verdadeira socialização do Diletantismo: as reações principiaram aparecendo pouco a pouco. Sistematisadas em França pelo movimento filosofico dos Enciclopedistas, tiveram a sua explosão concreta na Revolução Francesa (1779) que modificou o mundo. Transformou-se muito a sensibilidade social e essa transformação consistiu fundamentalmente na troca do espirito aristocratico anterior pelo espirito popular. Criou-se um novo estado-de-coisas geral que batisaram com uma palavra de Goethe: Romantismo.

Romantismo.

O Romantismo partiu fundamentalmente do espirito popular e consistiu numa deformação nova dêsse espirito. Vamos a ver essa deformação como se apresentou na Música:

Deformação ro-
mantica.

Quando os Arsnovistas se aproveitaram do espirito popular para profanisar a Música, a deformação que imprí-

miram a êsse espirito consistiu em transporta-lo pra dentro da prática erudita, e o que era monodico no povo se tornou polifonico na arte. Quando os operistas napolitanos se aproveitaram de novo do espirito popular para regenerar a Música, a deformação consistiu em aristocratizar, polir o que no povo era diamante bruto. Deram prá Siciliana a forma protocolar da Aria. Deram pro gôsto popular do comico uma deformação curiosa pela qual o proprio povo é que se tornava risivel. A deformação romantica partia doutra necessidade. Não queria nem profanisar nem regenerar coisissima 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, eloquentisando as maneiras de sentir e de agir popularescas. Neste *reforçamento*, que é o processo especifico do Romantismo, está a deformação que êle imprimiu ao espirito do povo.

Expressão dos
sentimentos.

O povo não pode compreender a Música Pura porquê a arte popular tem sempre uma função interessada social. Os Romanticos deformam isso por exagêro. Não lhes basta unir a palavra á Música pra tornar esta compreensivel intellectualmente e portanto util. Nem lhes basta conceber a Música como capaz de reforçar a expressão dos estados-de-alma, que nem a tinham concebido Lassus, Monteverdi, o proprio Mozart e mais ou menos todos. Pros Romanticos a Música se torna sistematicamente a “arte de exprimir os sentimentos por meio de sons”. A Música pra êles 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”; Cesar Frank: “As Beattitudes”), os seus sentimentos e paixões (Chopin: Estudos, Baladas, Mazurcas, Polonesas etc.; Schumann: os Lieder; Wagner: “Tristão e Isolda”; Ricardo Strauss no “Intermezzo’ bota a propria vida dele em ópera), as suas sensações e impressões de leitura ou viagem (Mendelssohn, Weber, Berlioz, Liszt, Strauss, Saint-Saens; Beethoven: “Sinfonia Pastoral”, “Appassionata”; Mussorgsky: “Quadros de

Exposição”; Debussy: dois cadernos de “Preludios”, poemas sinfonicos etc. etc.). Essa foi a deformação principal.

O povo é no geral brutalhão nas manifestações dele: chora gritado, aplaude berrando, briga a pau. Os Romanitcos deformam isso pela sistematisação do sublime, do grandioso, do violento. Na Alemanha o lema da epoca é “Sturm und Drang” (Ansia e Tormenta). Berlioz sonha com orquestras monstruosas; Beethoven une coros á Sinfonia; Gustavo Mahler na Austria 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 supra-sumum 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 Romanitcos é o cume da comoção. Catholicismo, paixão sexual e natureza andam misturados como nunca. Se confundem pra atingir o *pathos* mais grandioso. As lendas medievais (Weber, Wagner) a feitiçaria (Mendelssohn, Marschner, Berlioz, Gounod) a exaltação de coisas pouco sabidas dos tempos passados, deuses nordicos (Wagner), religião e gente gauleses (Bellini, Lesueur). Os selvagens são dignificados (Meyerbeer, Carlos Gomes); as grandezas geograficas são exaltadas (Mendelssohn: “Gruta de Fingal”; Feliciano David: “O deserto”); se exaspera a cultura do exotico, do medieval, do romano, do judeu (Mehul, Spontini, Meyerbeer, Halevy) em contraposição á tendencia greco-renascente que dominara por 2 seculos o assunto dos melodramas.

O Sublime.
Gigantisação
da vida.

Outra deformação especifica do Romantismo foi transformar num repugnante cultivo da dor a sinceridade com que o povo exprime ás claras o sofrimento dele. Um dos traços especificos do Romantismo é o cultivo da dor. Berlioz chega a *inventar* uma vida mais tragica pra si mesmo. Dignifica-se os defeitos fisicos (“Rigoletto”, “Muta di Portici”) e as transviadas, as tuberculosas, as exquisitas (“Traviata”, “Salomé”, “Dalila”, “Melisanda”). As vidas são aventurosas e anormais (Beethoven surdo: Liszt mistico amo-

Cultivo da dor.

roso; Chopin tuberculoso; Schumann louco; Paganini, diz-que tinha parte com o diabo...; Wagner se especialisa em gostar das espôsas dos amigos intimos...).

Tambem agora êsse cultivo da dor, cultivo da vida eloquentisada leva os Romanticos á inadaptação. Ninguem não se acha bem dentro da vida. No meio das maiores desgraças e abatimentos, os artistas de dantes construíam 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. Não se adapta mais ninguem a esta Terra que pros Romanticos mais tipicos virou um inferno. Alargam tudo. A Música aparece vibrando duma comoção não imaginada ainda, violenta, expressiva, literatisada, cheia de formas livres. Beethoven afirmava que não havia regra que o artista não pudesse contrariar em benefício da expressão... Dargomisky ensinava a Mussorgsky que o objeto da Música não é a Beleza formal mas a verdade de expressão... A mudança foi enorme.

Tranzição pro
Romantismo.

Opera Histo-
rica.

Porém não se realiso do dia prá noite não. Houve todo um periodo tranzitorio mais ou menos de 1790 a 1830 em que os sintomas romanticos foram aparecendo e se fortificando com certos movimentos e certas personalidades. Paris, revolucionaria, republicana, imperial, sentimentalizada pelo heroismo de Napoleão, vai se tornando um centro de cultivo universal da Música e atrai italianos e alemães. A tradição de Gluck é continuada por Mehul (1763-1817) e principalmente por 2 italianos, Luis Cherubini (1760-1842) e Gaspar Spontini (1774-1851). Mas já nos assuntos escolhidos por êstes a Grecia lendaria desaparece e é trocada por assuntos que despertam o movimento da Grande Ópera Historica. Esta orientação espetaculosa e sentimental é já sintomaticamente romantica (Auber, 1782-1871, "A Muda de Portici"; Joaquim Rossini, 1792-1868, "Guilherme Tell"; Meyerbeer, 1791-1864, "Roberto, o Diabo", "Huguenotes", "Africana").

A Italia no sec.
XIX.

Na Italia onde jamais o Romantismo musical não teve uma significação sistematizada, a escola da ópera-comica

dá então seus ultimos cantos. Mas entre êstes vibra como expressão das mais sublimes o "Barbeiro de Sevilha" de Rossini. Tambem Donizetti inda cria uma ópera-comica deliciosa com o "Dão Pasqual". O sintoma romantico na Italia está expresso principalmente pelo melodismo novo de Gaetano Donizetti (1797-1848) e Vicente Bellini (1801-1835).

Sintoma de romantismo ou de decadencia italiana ?

Muito provavelmente de ambas as coisas. Si é certo que na obra dêsses 2 musicos delicados inda se encontra algumas das expressões mais belas e generosas da melodia italiana (Donizetti: "Lucia de Lammermoor", "Favorita"; Bellini, "Norma" uma obra-prima, "Sonambula", "Os Puritanos"), si é certo que apenas se utilizando do canto humano atingem mesmo os acentos da mais comovente dramaticidade: êles já apresentavam sistematizadamente aquela moleza sensorial de melodia, despontada na obra dos ultimos compositores da Opera Bufa napolitana. E nessa gostosura já muitas feitas exterior, estão os primeiros sintomas do sensualismo epidermico, da banalidade gigantizada que haviam de fazer de todo o sec. XIX italiano (Ponchielli, Giordano, Catalani) e do Verismo recente uma das mais falsas expressões da música artistica.

Uma excepção no meio dessa decadencia é José Verdi (1813-1901). Foi músico genial e um grande espirito ao qual se tornou bem consciante a decadencia em que degringolara a música italiana do seculo. Depois de algumas operas já imorredouras ("Rigoletto", "Traviata") construidas no espirito tradicional, percebeu os germes que desvigoravam a musicalidade italiana oitocentista e que eram a ignorancia tecnica 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 esteticas, harmonicas, sinfonicas que os outros países estavam fazendo sem a colaboração da Italia. "Voltemos pro Antigo!" — êle falou. E ao mesmo tempo se botou no estudo dos mestres estrangeiros contemporaneos dele, Wagner principalmente. E na obediencia dêsses 2 principios basicos, numa revivescencia

Verdi.

de mocidade, criou no fim da vida, duas obras-primas genialíssimas que eram, ao mesmo tempo, caracteristicamente italianas e espiritualmente modernas prá epoca em que apareciam "Aida" e a ópera-comica "Falstaff".

Na verdade a música italiana do sec. XIX viveu inteiramente divorciada das tentativas e tendencias romanticas que apareciam por toda a parte, principalmente na Alemanha, na França e na Russia. Foi por isso que pude secciona-la assim, apesar dêste Compêndio buscar no geral exprimir o espirito universal das epocas. Volto agora ao estudo do periodo de tranzição que serviu de canal entre os Classicos puros e os Romanticos integrais.

Movimento He-
deresco alemão.

Si na França êsse traço-de-união está guardado principalmente pelos que seguiram Gluck e criaram a Ópera Historica, na Alemanha a tranzição pro Romantismo se caracteriza pelo surto nacionalista decisivo que criou a representação artistica imediata do Lied (Schubert) e o implantou até dentro da Opera (Weber). Afinal das contas a Música na Alemanha jamais não conseguira se nacionalisar definitivamente. Si é certo que os seus caracteres psicologicos já estavam então bem determinados, pela tendencia prá Melodia mais profundamente comovida, pela riqueza dos acentos harmonicos, pela tendencia para a música orquestral, pela simplicidade forte, ingenua de expressão, pela preferencia dos assuntos nacionais: na criação individualista e na propria tecnica os compositores germanicos deixaram impressa a atração que a Italia sempre exerceu sobre êles. Ainda uma sobrevivencia disso, já leve aliás e sem fôrça descaracterisante, se apresentará na obra de Wagner, encantado com o assucar de Bellini e escrevendo o "Tristão e Isolda" para a Opera italiana do Rio de Janeiro. Pois é êste periodo tranzitorio que vai nacionalisar definitivamente a manifestação musical alemã com a obra de Weber, Schubert, Mendelssohn e Beethoven.

Schubert.

Franz Schubert (1797-1828) se aproveitando das tentativas de outros alemães (Zelter, Zumsteeg, Mozart, Beethoven) genialisa as canções dêstes, criando o Lied artistico alemão. Si as obras instrumentais dele (Sinfonia Inacabada

e as outras, "Quarteto em La Menor", músicas pra piano) são também valiosíssimas, é nos Lieder que Schubert deu a melhor fôrça do seu genio, expondo neles uma invenção absolutamente germanica 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 psicologico e ambientador, ás vezes até descritivo, do texto. Essa era a principal contribuição romantica dêsse grande genio. Ele punha em contraste os valores expressivos da voz e os valores expressivos do instrumento; e pelo character cancionero e até popularesco daquela invertia as funções naturais de voz e instrumento, fazendo com a voz Música Pura e com o instrumento Musica Descritiva.

Esse processo que não deixa de trazer um certo desequilibrio pra muitas das canções de Schubert, será genialmente regulado por Roberto Schumann, talvez o mais romantico de todos os romanticos, o qual se apossando do Lied, iguala e funde a expressividade(com êle permanentemente psicologica) de voz e piano. Como perfeição estetica, Schumann representa o momento supremo do Lied, que poude ás vezes ser igualado mas jamais ultrapassado pelos principais cantores de Lieder (Mendelssohn, Roberto Franz, João Brahms, Max Reger, Gustavo Mahler) entre os quais Hugo Wolf (1860-1903) é talvez o mais profundo.

Carlos Maria Weber (1786-1826), imbuido da tendencia liederesca, fixa o espirito racial da ópera alemã com "Preciosa", "Euryanthe", "Oberon" e especialmente "Freischütz", uma obra-prima. Weber traz de mais pessoal prá música alemã uma palpação de vida vibrada, uma inquietude nova, irrequieta, ás vezes mesmo saltitante com que êle genialisa o que em Meyerbeer ficou abatido na banalidade e na brilhação falsa. Nas óperas da Weber, de Henrique Marschner ("Vampiro"), de Luis Spohr ("Jessonda"), Wagner vai encontrar uma tradição nacional segura por onde dirigir as suas grandes fôrças de poeta e músico.

Weber.

Mas a figura maior, absorvente, abatedora, dêsse perio-

Beethoven.

do preparatorio do Romantismo é Luis de Beethoven (1770-1827), sem dúvida um dos espiritos mais apaixonantes que a humanidade já produziu. Beethoven foi principalmente isso: um genio ao acaso da arte que lhe coube. Não estou convencido que a Música fosse da preferencia dele, não. Foi a arte que *deram* pra êle em menino, os pais e as circunstancias da vida. E talvez mesmo o... acaso não tenha sido muito feliz na escôlha da arte que deu pra êle. Seja por que fatos forem, Beethoven chegou quasi a odiar a Música em rapazola e sabemos que compunha ás vezes com dificuldade extrema. E esta dificuldade não provinha da ansia de perfeição musical porêm de preocupações intellectuais, de ordem literaria, de ordem especialmente filosofica, que nada têm que ver com a Música. Foi músico e deixou obras-primas sublimes em Música não tem dúvida, porêm deixou páginas literarias absolutamente geniais pela grandeza e elevação das ideas, fôrça, profundez de expressão. Entre estas o Testamento de Heiligenstadt é um monumento imortal. Ele não demonstra aquela musicalidade geral e intrinseca de Palestrina, de Bach, de Mozart. Foi músico e se tornou um dos maiores musicos pelas suas obras sinfonicas (Terceira, Quinta, Sexta e Nona Sinfonias), pelos seus admiraveis quartetos e sonatas. Porêm estou convencido que poderia ser tão grande ou maior poeta, filosofo ou quem sabe si imperador?... E é certo que a sua grandeza de homem tem se misturado muito na admiração com que todos lhe amamos as obras...

Espirito já completamente romantico, é na tecnica, principalmente formal, que se manifesta em Beethoven a luta entre a tradição classica e o tempo novo que se abria. Se sente que êle quer alargar as formas classicas porêm a verdade é que as desnorteia, quebra e irregularisa. Muitos dos seus Alegros, principalmente nas sonatas pra piano, antecipam aquele caracter de historicidade musical que Chopin elevaria á mais perfeita expressão nas suas Baladas e Esquerzos. A gente percebe que está se passando uma história, um caso, um drama dentro dessa música porêm não sabe que drama. Por vezes Beethoven chega mesmo a se inspirar num texto literario que nem na "Sexta Sinfo-

nia” ou na “Appassionata”, sobre a “Tempestade” de Shakespeare, anunciando assim a futura Música de Programa. Ele possuiu, e ninguém tanto como êle, o dom de dramatizar um Tema e desenvolver os fragmentos dêste com uma vitalidade expressiva incomparavel. As melodias adquirem uma profundez que atinge o sublime numa porção de Andantes. E si ás vezes a escritura dele é defeituosa, abusando dos valores difíceis da voz dar, descaracterizando os instrumentos polifonicos pela maneira quartetistica ou sinfonica de os tratar, si por vezes os seus Desenvolvimentos tematicos fatigam pela compridez excessiva; Beethoven é o genio sinfonico por excelencia, fecunda a orquestra de Haydn e de Mozart, e atinge nas Sinfonias a perfeição da orquestra classica.

Beethoven morre em 1827. Nos primeiros 15 anos do seculo tinham nascido as 5 figuras dominantes do Romantismo: Heitor Berlioz (1803-1869), Frederico Chopin (1810-1849), Roberto Schumann (1810-1850), Franz Liszt (1811-1886) e Ricardo Wagner (1813-1883). Tudo o que êsses 5 artistas inventaram como estetica e tecnica musical, resume o Romantismo na sua essencia mais pura.

Romantismo integral.

Todos estão impregnados de literatura e de literatice. E' certo que quando sinão quando sempre apareceram musicos literatos. Telemann, Grétry, por exemplo, deixaram obras literarias de grande interesse. No sec. XVII fôra comum os compositores pregarem ideas esteticas no prefácio das obras impressas. Mas agora o fenomeno é coletivo e tem outros aspetos. 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 serie interessantissima de ensaios, constroi toda a estetica do seu Drama Lirico.

Literatura e Música.

Só Chopin escapa a essa epidemia, talvez por ser a musicalidade mais completa e mais intrinseca do seculo.

Mas alem de toda essa literatura, a Música se enche de literatice. Não bastou pregarem ideas, discuti-las em li-

vros e jornais. As proprias obras musicais se enchem de intenções descritivas de ordem puramente literaria.

Já Beethoven na terceira fase da obra dele, dera significação filosofica aos temas que inventava. Agora os Romanticos acham que a Música por si só pode descrever tudo pormenorisadamente. E é com essas intenções descritivas que criam formas novas e fazem a tecnica musical evoluir.

Formas Novas.

As formas principais inventadas ou especificadas por elles são a Peça Caracteristica, o Poema Sinfonico e o Drama Lirico. Todas elas são mais propriamente literarias que musicais. E por isso mesmo o que as caracteriza não é mais a arquitetura sonora, mas a intenção descriptiva. São formas desprovidas de forma, por assim dizer. São formas livres, musicalmente falando. A concatenação de movimentos, de temas, de tonalidades mesmo, deriva de intenções intellectuais, especialisadamente literarias.

A Peça-Characteristica.

A Peça Caracteristica se desenvolve no instrumento solista. Se manifesta de duas maneiras: Ou pretende descrever estados psicologicos ou pretende descrever fenomenos da vida objetiva. Os cravistas, principalmente franceses, já tinham feito da Peça Caracteristica uma das formas preferidas do instrumento solista. Porém estavam em pleno Classicismo, eram Classicos de espirito e isso transparece nas obras deles. Na realidade elles tomavam apenas um título inspirador do tema ou do movimento geral da peça, e desse pequeno elemento descriptivo faziam criações essencialmente musicais. No periodo de transição pro Romantismo, Schubert (Improvisos e Momentos Musicais, Lieder), Weber ("Convite à Dança") tinham concebido o piano como instrumento capaz de caracterisar estados psicologicos e mesmo ás vezes objetivos. Felix Mendelssohn (1809-1847) inda se aproximara mais da Peça Caracteristica com a invenção dos "Romances sem Palavras" a que o proprio título já determina a intenção de expressar estados psicologicos ou momentos da vida objetiva. E com efeito, não se contentara com o título geral de "Romances sem Palavras", e a varios

dêstes ajuntara um subtítulo mais explicativo (“Caça”, “Fiandeira”, “Primavera” etc.).

Isso os Românticos desenvolveram e do sec. 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 pra cá a biblioteca musical se encheu de Primaveras, Luas, de Rêveries, de Crepúsculos, de Burrinhos trotando, Procissõesinhas passando, Bonecas, Soldadinhos de Chumbo, Pescadores, Chuvas, Chuvisqueiros, Tempestades, Souvenirs etc., etc., numa insuportável mascarada de nulidades. A Peça Característica é talvez a maior desgraça caída sobre a arte musical porque se servindo do instrumento familiar, quotidianizou na sensibilidade do povo o género “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 de achar nas imagens sonoras o barulho do vento, o pio dos sabiás, o trete de muitas patas.

Só mesmo os genios é que conseguem conservar a Peça Característica dentro da estrita musicalidade. E com efeito nela se manifestaram especialmente 3 dos maiores espíritos do Romantismo: Schumann (“Carnaval”, “Borboletas”, “Scenas Infantis” etc.), Chopin e Claudio Debussy (dois cadernos de “Preludios”, “Imagens” etc.).

A Peça Característica de função psicológica assume com Chopin a mais alta expressão dela. Mas êste polaco maravilhoso era um apaixonado de Mozart e deformou com intelligencia a orientação da Peça Característica, pra 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 deslitteratisou a Peça Característica e jamais não caiu no intencionismo descritivo mesmo de Schumann ou de Debussy. Não teve o mau-gosto de retratar individuos e phenomenos sociais e intellectuais que nem seus companheiros de grandeza. Não imaginou “Chiarina”, “Florestan”, “O Poeta fala”, “O Terraço das Audiencias do Luar”, “Sinos

Chopin.

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 das suas obras quasi uma autobiografia, nunca não se afastou da mais intrínseca musicalidade.

Poema Sinfónico.

O Poema Sinfónico é a forma menos musical e mais literaria do Romantismo. Foi a causa de expansão da chamada Musica de Programa, isto é, música que procura por intermedio de elementos instrumentais descrever um caso qualquer, fixado preliminarmente por meio duma página literaria que vem nos programas.

Berlioz (“Sinfonia Fantastica”, “Haroldo na Italia”), inda empregava com maior ou menor liberdade a forma da Sinfonia nos poemas sinfónicos dele, imitando os passos de Beethoven até no ajuntar coros e solos vocais á orquestra (“Romeu e Julieta”). Mas Liszt vem dar ao Poema Sinfónico solução mais logica fazendo peças num movimento só (“Prometeu”, “Mazepa”).

Na verdade a música programatica já preocupara autores antigos... Berlioz e Liszt sistematisaram esse genero espurio, elevado por ambos, pelo francês Saint-Saëns (1835-1922), pelo russo Rimsky-Korsakov (1844-1908), pelo alemão Ricardo Strauss (n. em 1864) á mais grandiosa e mesquinha finalidade. Mas pela preocupação de sublinhar os feitos e gestos, ou descrever os fenomenos da natureza contados no programa, o Poema Sinfónico fazia desses 4 illustres, principalmente Berlioz e Strauss, instrumentadores formidaveis. O Poema Sinfónico engrandeceu os limites da orquestra beethoveniana e foi o propulsor mais eficiente da Música-de-Timbre dos tempos de agora.

Drama Lírico.

O Drama Lírico foi criação de Wagner. E' um dos fenomenos mais extraordinarios da história musical. Reformando a Ópera em sua totalidade, esse grande esteta e músico, inventava com o Drama Lírico uma criação tão admiravelmente logica pela fusão teatral de poesia, música, dança, pintura, ao mesmo tempo que exemplificava as suas teorias com obras sublimes (“Tristão e Isolda”, “Mestres Cantos”).

res”) que o problema do teatro musical parecia estar resolvido. E com efeito, depois das repulsas iniciais que toda invenção nova causa mesmo, o Drama Lirico despertou o entusiasmo universal, se tornou moda, e chegou a ser mania. Esta moda e mania deu lugar a manifestações romanticas do maior egoismo e ridiculo que nem a criação dum teatro na cidadinha de Bayreuth, especie de basilica do Drama Lirico, onde numa certa epoca do ano, os intoxicados de wagnerismo iam escutar as obras do deus deles, religiosamente, ritualmente, sem bater palmas, em extases bem diferentes dos prazeres livres 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 melodramaticas, o Drama Lirico foi a mais infecunda de todas. Apenas alguns poucos musicos, entre os quais avulta ainda o romantiquissimo Ricardo Strauss, procuraram aplicar sistematicamente os processos de Wagner. Mas logo espiritos refinados e mais criticos (Verdi, João Brahms, Cesar Franck, Debussy com “Peleas e Melisanda”) perceberam tudo o que havia de egoistico na invenção de Wagner, um dos maiores egoistas que a Historia apresenta. O Drama Lirico na tese wagneriana é uma solução exclusivamente pessoal. Serviu pra Wagner criar duas obras-primas integrais e mais uma serie de obras cheias de passos admiraveis. Mas ficou nisso e na sua tese estrita não deu mais nenhuma obra-prima de nenhum outro músico.

A intenção basica de Wagner foi, á imitação da Grecia, conceber a Música no sentido artistico totalizado de fusão de todas as artes: a Arte das Musas. O unico lugar possivel dessa fusão era o teatro. No teatro wagneriano todas as artes devem de ter igual importancia e nenhuma não prevalecerá sobre as outras. A arquitetura da scena, a pintura do guarda-roupa e da ambiencia, a escultura coreografica dos personagens se movendo, apresentam a participação das artes plasticas que devem se ligar em união indissolúvel com as artes sonoras, música e poesia. A obra deve ser concebida por um artista só que escreverá o poema e a música e determinará o espetaculo scenico. Só assim a gente pode

conseguir uma unidade absoluta. O valor dramático da obra, o seu sentido espiritual está determinado pelo poema, ao qual pois todas as outras artes 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 palavra cantada, em que o canto deve se desenvolver numa linha livre, sem frases medidas, em que a melodia seguirá modularmente, sem quadratura, sem conclusões, sem cadências completas: a Melodia Infinita enfim. Os diálogos entre os personagens são lógicos porém não os Duetos, Tercetos e outras manifestações de música de conjunto. O próprio cântico só pode ser utilizado em ocasiões raras e lógicas. A essa Melodia Infinita, cantada pelos personagens do drama, a orquestra se ajunta. É na orquestra que está de veras a participação da Música no 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 de ser invisível aos espectadores (1) traz a Sinfonia pro 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-Conductor (Leitmotif). Fixados inicialmente os elementos básicos do trecho dramático, a cada um destes

(1) Foi Wagner o propagador em Bayreuth desse dispositivo dos teatros musicais de agora em que as orquestras ficam sepultadas num socavão entre palco e platea.

elementos (personagens, fatos, motivos psicologicos ou filosoficos) será atribuido um Motivo-Conductor 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 Conductor ao mesmo tempo que tem um valor dramatico logico, é a celula tematica da construção sinfonica.

Em suas bases essenciaes essa foi a criação de Wagner. E' admiravel, logica nas suas deduções, genialissima nas suas sistematizações de elementos já existentes em potencia na música anterior. Apresenta um unico defeito, porém defeito fundamental: acredita num drama cantado que seja logico, quando justamente o Melodrama está fundado no ilogismo de falar cantado. O Drama Lirico deu pra Wagner ocasião de compor obras admiraveis porém não mais logicas nem mais admiraveis nem mais dramaticas que as de Monteverdi, Gluck, Mozart, Verdi e Honegger.

Si o Drama Lirico na sua forma tipica ficou sem continuidade, a influência de Wagner foi enorme. Os seus processos formais, as invenções esteticas, melodicas, harmonicas, orquestrais dele se espalharam por toda a parte e modificaram bastante a fisionomia musical do último quarto do sec. XIX. Afinal o Drama Lirico geral inda empregado em nossos dias (Ricardo Zandonai, 1883; Wolfgang Korngold, 1897; Hans Pfitzner, 1869; Vicente d'Indy, 1851 e tantos, tantos outros) é uma consequencia ainda da tecnica e do espirito wagneriano.

Alguns musicos porém tiveram certamente consciencia da grandeza egoistica da solução wagneriana e se applicaram a fugir dela. Assim por exemplo João Brahms (1833-1897) na Alemanha, talvez o mais pesadamente germanico de todos os genios musicais alemães. Brahms funde as tradições de Bach e de Beethoven na obra dele e dá origem a toda uma serie de compositores tão imbuidos dos caracteres severos e pesados da raça que provocaram um verdadeiro afastamento da Alemanha do convivio musical internacional. Se pode bem dizer que do último quarto do

Libertação de
Wagner.
Germanisação
alemã.
João Brahms.

sec. XIX pra cá a musica alemã é tão exclusivamente germanica que se tornou incompreensivel prás outras raças. Ao passo que a Alemanha, cada vez mais civilisada, culta, universalista, faz executar nos teatros dela e salas-de-concêrto todas as obras recentes de valor aparecidas no mundo, a música alemã não é mais executada em parte nenhuma. Brahms e recentemente o modernista Schoenberg (mais por causa da importancia tecnica da obra dele, e aliás penosamente incompreendido no seu valor musical) inda se espalharam um bocado. Strauss conseguiu se universalisar. Mas foi só. Dos outros, mesmo compositores importantes na Alemanha e de grande sciencia tecnica, dum Antonio Bruckner (1824-1896), dum Max Reger (1873-1905), do genial Gustavo Mahler (1860-1911) uma das figuras musicais mais fortes do fim do Romantismo (Sinfonias, "Canto da Terra"); dêsse outro genio mesmo que foi Hugo Wolf; e de Franz Lachner, Jadassohn, Max Schillings, Weingartner, Pfitzner, Reznicek, do italiano germanisado Ferruccio Busoni, quasi que apenas o mundo conhece os nomes.

França.
Cesar Franck.

Na França o sentimento fortemente etnico dos franceses jamais não permitiu que a influênciã da lição wagneriana prejudicasse a criação musical. Si principalmente por causa do estúpido odio 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 propria. Cesar Franck (1822-1890) um grande genio, belga de origem, criador de linhas emocionantes, espirito religioso e severo, polifonista admiravel, harmonista inovador ("Sinfonia em Re Menor", o oratorio "As Beatitudes", corais pra orgão, sonata pra violino e piano, Quarteto, Quinteto, "Preludio, Aria e Final" e "Preludio, Coral e Fuga", pra piano) contribuiu enormemente pra firmar a independencia musical francesa no meio da idolatria wagneriana dos ultimos 40 anos. Cesar Franck deixou uma verdadeira escola, impregnada da religiosidade do espirito dele e principalmente da disciplina séria da sua tecnica. Se pode mesmo considerar como uma das fases mais fortes da música francesa êsse movi-

mento formado de alunos de Cesar Franck: Vicente d'Indy, Emanuel Chabrier, Gabriel Fauré, Ernesto Chausson, Henrique Duparc, os mais fortes. Principalmente com os 3 ultimos a canção francesa se elevou á sua mais genial expressão.

Ainda a exemplo de Franck é que os musicos francezes se dedicaram sistematicamente á música-de-camara (1). O final do Romantismo (D'Indy, Chabrier, Saint-Saens, Eduardo Lalo, Guilherme Lekeu, Chausson, Fauré, Debussy, Deodato de Severac) produziu em França quartetos, trios, quintetos esplendidos e esplendida música pra piano.

Na ópera foi principalmente o exemplo de Carlos Gounod (1818-1893), Jorge Bizet (1838-1875) e Julio Massenet (1842-1912) que contribuiu com o "Fausto" (1859), a "Carmen" (1875) e "Manon" (1884) para renovar a dramaticidade musical francesa.

E fundindo todos êsses exemplos romanticos a uma íntima sensibilidade tradicional francesa, possuindo a sciencia tecnica pesquisadora de Cesar Franck, a habilidade sinfonica de Berlioz e Saint-Saens, a melosidade de Gounod e Massenet, a vivacidade ritmica de Bizet e Chabrier, a graça, o equilibrio, a ironia, o amaneirado, todo o espirito dos Troubadours e dos cravistas, Claudio Debussy (1862-1918) talvez o maior genio musical da segunda fase romantica, abriu uma orientação nova, malchamada de "Impressionismo" e firmou na Música a hegemonia artistica que Paris exerce ha perto dum seculo no mundo.

A significação estetica principal do Impressionismo foi substituir a descrição programatica pela sugestão descritiva. Nas suas peças caracteristicas pra piano, nos seus poemas sinfonicos ("La Mer", "Après Midi d'un Faune", os "Noturnos"), e na ópera "Peleas e Melisanda", Claudio Debussy emprega os elementos descritivos da Música, não porquê pretenda descrever um estado-de-alma, uma scena dramatica, uma paisagem. Ele apenas ambienta a sensibilidade do ouvinte, se servindo dos poderes sugestionadores que

Debussy.

(1) São especialmente chamados de "Música de Camara" os pequenos conjuntos instrumentais, Trios, Quartetos, Quintetos, etc.

a Música possui. Se conservando ainda dentro da estrita orientação descritivista romantica, Debussy sistematizou uma concepção mais razoavel do descritivo musical, porquê tirava o mais possivel a literatice do genero programatico e dava prá Música uma liberdade mais exatamente musical.

A influência de Debussy foi enorme e internacional. Pela vastidão das suas pesquisas tecnicas e pela musicalidade tão perfeitamente exata do seu espirito (1) êle aponta já na obra dele as faces mais perceptíveis da Atualidade musical.

Romantismo, fase harmonica da Música.

O principal valor tecnico de Debussy foi a concepção de realisar música harmonica. Isso firmou definitivamente aquela inquietude pesquisadora de expressão acordal que fizera do Romantismo a fase harmonica por excelencia.

Melodia.

Na Melodia os Romanticos não teriam podido criar linhas mais emocionantes e profundas que as dos grandes dramatisadores musicais passados, um Lassus, um Monteverdi, um Bach.

Ritmo.

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 ritmica, pode-se dizer que o esforço enorme do Romantismo a respeito de Ritmo consistiu em tirar o pedregulho de dentro do sapato: uma pesquisa mais diretamente tecnica que expressiva. Wagner principalmente, com a sistematização da Melodia Infinita, foi quem deu prá Barra-de-

(1) E' curioso de constatar certas preferencias dos musicos... Chopin adorava Mozart... Debussy adorava Chopin... Forma-se assim uma verdadeira genealogia de preferencias que permite observar através da evolução do Romantismo, a permanencia do conceito de Música Pura que Mozart simbolisa. E si o espirito musical da Atualidade se aproxima de novo e cada vez mais da Música Pura, pode-se dizer que foi ainda Debussy que lhe abriu o caminho. Aliás alguns modernos preferem abertamente (e com mais clarividencia critica) se voltar diretamente prá criação classica. Assim Francisco Malipiero na Italia se inspirando nos classicos italianos; Strawinsky voltando a Haydn; Joaquim Nin na Espanha cultivando os cravistas espanhóis e Vila Lobos no Brasil afirmando, como pessoalmente me fez a mim, o seu culto a Mozart.

divisão o seu lugarzinho mirim e desimportante, o unico que ela tem de ter na criação musical. Com especialmente a elasticidade fraseologica de "Tristão" a Barra-de-divisão não passa dum simples elemento pra facilitar a leitura musical. A pesquisa ritmica dos Romanticos foi principalmente isso: abrir portais comunicantes entre os cubiculos successivos dos compassos, de forma a fazer dêstes cubiculos uma arcada sob a qual a Música pudesse andar com liberdade. Os mais polifonistas é que principalmente conseguiram isso, um Cesar Franck, um Brahms por exemplo, porquê 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 tecnicas que expressivas, surgiram a mutação continuada de compassos diferentes dentro duma só composição, os compassos estranhos como os quinaros e os de onze tempos (principalmente russos e espanhois), a superposição de 2 compassos diferentes (Debussy), a definitiva eliminação do compasso (Erik Satie). Mas si é certo que, evoluida do Romantismo, a música da Atualidade apresenta uma variedade e uma riqueza de combinações ritmicas incomparavel dentro da civilização europea, 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 dum modo desproposital o espirito etnico das 3 grandes escolas tradicionais. Já vimos como ao exemplo de Brahms a escola alemã se germanisou. Já vimos que ao influxo de Cesar Franck e da dramaticidade Gounod-Bizet a escola francesa firmara como jamais os seus caracteres etnicos. Na Italia Verdi exclamara o apreensivo "Torniamo all'antico!". Na realidade êste conselho só foi compreendido pelo movimento cultural de Luis Torchi (fundador da "Rivista Musicale Italiana", um dos

Nacionalismo
musical.

elementos decisivos da volta dos artistas italianos ao cultivo serio da Música) e dos culturalmente germanizados, os Martucci, os Bossi, que abandonaram a ópera desvirtuada por demais pela banalidade internacionalista do Verismo (Leoncavallo-Mascagni-Puccini).

Verismo.

Falo “internacionalista” porquê o Verismo a que Bizet com as cores violentas da “Carmen” dera a primeira manifestação genial e a que Puccini inda genialisaria mais uma vez com a “Boemia”, não é propriamente italiano. É uma escola simplesmente ruim, caracterizada pela violencia drastica do libreto e pelo sentimentalismo epidermico da realiação musical. E teve repercussão universal. Alemães (Korngold, Strauss), franceses (Massenet, Bruneau) oficiaram nesse altar sem deus. E aliás não é difícil no colorismo de certos russos, espanhois e mesmo brasileiros (Villa-Lobos na sinfonia “A Guerra”, e especialmente Francisco Mignone no drama lirico “O Inocente”) perceber incensos mal disfarçados a essa religião do aplauso facil.

Escola russa.

Alem da firmiação nacionalista das tres 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 etnica da terra deles. A primeira organização dum movimento etnico reacionario contra a hegemonia internacional italo-franco-germanica apareceu na Russia. Já Miguel Glinka (1804-1857) com a ópera “A Vida pelo Tzar” (1836) tentara nacionalisar a criação dele. Mas, como faria tambem pouco depois Carlos Gomes entre nós, êle inda se manifestava mais nacional pelo texto escolhido que pela invenção musical. Só depois dele é que Mili Balakirev (1837-1910) arregimenta o chamado “Grupo dos Cinco” (mais Cesar Cui, 1835-1918; Rimsky-Korsakov, 1844-1908; Alexandre Borodine, 1834-1887; e Modesto Mussorgsky, 1835-1881), que pelo emprêgo principal de elementos musicais populares na criação, consegue dar prá música russa uma nacionalisação eficiente. A todos sobrepuja Mussorgsky, uma das mais elevadas expressões artisticas do Ro-

mantismo. Genio possante, que nas obras dele (as óperas "Boris Godunow", "Kovanstchina", "Feira de Sorotchinski"; a coleção de melodias pra canto: "Infantis" e outras; as peças-características pra piano "Quadros duma Exposição"; o poema-sinfonico "Noite no Molte Calvo"), resumiu a profundeza tragica, o humorismo sinistro, a alegria descabelada, o sentimentalismo pueril, a barbarie incontida, a ingenuidade meiga, o satanismo, a inocencia, toda essa multifaria contraditoriedade a que nos acostumaram os escritores e fatos historicos da Russia. Depois de Mussorgsky a escola russa, rapidamente universalizada pela moda russa que tomou o mundo desde a última decada do seculo passado, se debate entre tendencias nacionalistas e universalistas, hoje simbolizadas pelas escolas de Moscou e Petrogrado. Alexandre Scriabine (1871-1915), contemporaneo e mesmo par de Debussy na estetica "impressionista", foi o outro genio que a escola russa nos deu ("Prometeu", poema-sinfonico em que pôs inutilmente em prática as suas teorias sobre correspondencia de sons e cores pelo emprêgo dum teclado luminoso; várias sinfonias, o "Poema do Extase"; uma coleção admiravel de sonatas e peças pra piano).

Sem que se inspirassem no movimento russo da segunda metade do sec. XIX, as nações europeas e americanas principiaram se agitando no sentido de nacionalisar a produção musical delas. A orientação que todas seguiram foi buscar nos elementos populares uma caracterisação racial já definida. Assim fizeram ou fazem ainda agora Chopin, Estanislau Moniusko (1819-1872) prá Polonia; Frederico Smetana 1824-1884) prá Boemia; Felipe Pedrell (1841-1922), Isaac Albeniz (1861-1902), Henrique Granados (1867-1916) prá Espanha; Eduardo Grieg (1843-1907) prá Noruega; Sibelius (n. 1865) prá Finlandia; Ralph Vaughan Williams (n. 1872), Granville Bantock (n. 1868) prá Inglaterra; Alfredo Keil (1850-1907), Viana da Mota (n. 1868), Rei Colaço, Rui Coelho pra Portugal; Bela Bartok (n. 1881) prá Hungria; Carlos Gomes, Alexandre Levi, Alberto Nepomuceno pro Brasil; Mac-Dowell (1861-1908) prá America do Norte; Julio Ituarte, Manuel de Ponce (n. 1885), Carlos

Outras escolas
nacionais.

Chávez pro Mexico; Alberto Williams (n.1862), Francisco de Rogatis prá Argentina; Henrique Soro (n. 1884), Humberto Allende pro Chile; Leandro Alviña, Alomias Robles (ambos peruanos), João Francisco Nieto (Equador), Roncal (Bolivia) prá renovação artistica da música incaica.

Ora todos êstes movimentos nacionais, si trazem algumas fórmulas ritmicas novas prá música romantica, não deixam de prejudicar a libertação do compasso conseguida por Wagner, Franck, Debussy. Porquê as escolas novas por estarem fortemente impregnadas de musicalidade popular, são fortemente cançãoeiras e ás vezes particularmente coreograficas (Espanha, Polonia), tendencias que necessitam do compasso e o poem em evidência.

Harmonismo
romantico.

Assim: não conseguindo fazer mais que os antigos na Melodia, e se contradizendo nas pesquisas de Ritmo, foi mesmo pela Harmonia que a música romantica pode desenvolver as suas tendencias pra uma expressividade gigantizada e nova.

Destruição do
senso tonal.

O senso da Tonalidade estava tão fixo desde Mozart e Beethoven, que escapar a êle dava surpresas, desagradados e portanto comoções inesperadas e fortes. Foi o que fizeram os Romanticos desde o princípio. Chopin apresentava uma riqueza harmonica admiravel. Principiaram se sistematizando principalmente com Liszt, que foi mais grande experimentador que grande criador, os acordes de Quintas Aumentadas e os de Setimas Diminuidas (Sinfonia "Fausto") os quais, ao mesmo tempo que no seu ineditismo produziam efeitos expressivos mui fortes, eram pela vagueza da interpretação harmonica, um ataque serio ao senso tonal dos classicos. 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 harmonisação que praticava, trazendo pra dentro da harmonia classica, por exemplo, as series de quintas paralelas; emprega sistematicamente a escala cromatica, elevando o Cromati-

tismo que sempre atraia os compositores, a uma exaltação apaixonada e... mortifera. Como observa Guido Adler muito bem, o Cromatismo sistemático do "Tristão" era já o aniquilamento da Tonalidade. Logo em seguida Cesar Franck eleva a sciencia harmonica á mesma habilidade expressiva a que João Sebastião Bach elevara a sciencia polifonica.

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 classica não passava duma polifonia que distinguira apenas a individualidade *morfologica* do Acorde. Na harmonia classica persevera sempre o movimento a 4 vozes e persevera portanto a Polifonia no seu sentido tecnico. Com o Romantismo, embora continuem ainda considerando teoricamente o movimento a 4 partes da concatenação acordal, os acordes de Liszt, de Wagner e depois mais claramente os de Grieg ou de Frederico Delius (n. 1863) por exemplo, surgem como que isolados, independentes. Essa independencia, êsse isolamento provêm de que a extranheza, a dificuldade interpretativa deles é tal que obriga a verdadeiros sofismas teóricos. Mas apesar dos sofismas de interpretação teorica, praticamente o Acorde aparecia sozinho, individualizado *não mais apenas no seu corpo fisico como tambem na sua entidade psicologica*. 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 continua-lo e completa-lo, o substitui. E o seguinte substitui a êste e vão todos assim numa procissão de individuos diferentes. Se observe como isso submetese ao conceito republicano, á essencia popular do Romantismo: cada Obra se apresenta como uma verdadeira multidão em que todos os individuos se fundem num grupo que é a alma coletiva (a Obra) mas em que cada individuo é diferente dos outros na psicologia e no fisico. Preparação, Ataque e Resolução duma Dissonancia implica movimento de partes polifonicas. O Acorde dissonante não preparado nem resolvido, uma Triade tonal seguida por outra Triade

Individualisa-
ção absoluta do
Acorde.

tonal noutro grau (Debussy), são acordes que vivem por si. A sistematização disso foi que fez do Romantismo a fase harmonica por excelencia. E foi o que o distinguiu da Atualidade que acabou dissolvendo o Acorde totalmente. A bem dizer não existem mais acordes agora.

Dissolução do
Acorde.

E tambem esta dissolução do Acorde veio se preparando com os ultimos tempos romanticos, principalmente pela obra de Cesar Franck, cuja importancia historica é formidavel. A harmonisação de Cesar Franck reagiu contra o Cromatismo apaixonado de Wagner por meio dum... Cromatismo novo que consistia em não empregar quasi um só acorde nitido, porém inteiramente desfigurado por Antecipações do acorde seguinte e Retardos do antecedente. Resultava d' ai um compromisso tal, uma fusão tamanha que o Acorde deixava de ser tonal. Cesar Franck emprega os *conjuntos de sons* no que a gente poderá chamar de "harmonisação modulatoria". Modulação contínua dum conjunto simultaneo (acorde) pro conjunto simultaneo seguinte. Com isso a individualidade tanto fisica como psicologica do Acorde deixa praticamente de existir. O que existe é um *conjunto sonoro em movimento*. Certas passagens dêsse grande mestre são tão incertas de analisar tonalmente *que já podem passar por atonais* (1).

A significação, a fisionomia do Romantismo é ser a fase harmonica da Música. A fase em que a Harmonia assumiu seu mais alto grau de expressão, o seu mais elevado desenvolvimento teorico na interpretação dos acordes. Praticamente falando a harmonisação romantica era uma decadencia sobre a ordenação tonal de Bach, Haydn, Beethoven.

Debussy, verdadeiro elo de ligação entre o Romantismo e a Atualidade, na estetica e na tecnica resumindo todo o passado romantico e apontando bastante a orientação dos modernos, deu o golpe de graça na Tonalidade. Inspirado nas escalas exoticas, substituiu muitas feitas a Tonalidade por escalas novas, entre as quais a de 6 graus,

(1) A explicação dêstes dois ultimos grifos virá no capítulo "Atualidade".

desprovida de semitons. Dá golpes sobre golpes no plano tonal das obras, empregando sistematicamente uma vagueza harmonica que já não é mais possível chamar de Modulação.

Mas por outro lado sintetizou toda a preeminencia da Harmonia no Romantismo, afirmando que nas obras dele só existiam harmonias, só existiam acordes e que expulsara delas a Melodia...

CAPÍTULO XI
MÚSICA ARTÍSTICA BRASILEIRA

A música artística no Brasil foi um fenomeno de transplantação. Por isso, até na primeira decada do sec. XX ela mostrou sobretudo um espirito subserviente de colonia. Perseverâmos musicalmente coloniais até que a convulsão de 1914, firmando o estado-de-espirito novo, ao mesmo tempo que dava pra todos os países uma percepção por assim dizer objetiva da totalidade do universo e despertava no homem uma consciencia mais íntima de Universalismo, de anacionalismo politico: tambem evidenciava as diferenças existentes entre as raças e legitimava em todos os agrupamentos humanos a consciencia racial.

Já no início da vida brasileira se principiou fazendo música nos nucleos principais da Colonia. O som foi sempre considerado elemento de edificação religiosa e tambem aqui nasceu misturado com religião. Os jesuitas ensinavam o canto religioso pros indiozinhos catequisados e as festas da Igreja eram enfeitadas por cantigas. O Teatro logo se ajuntou a essas festas. Autos religiosos e morais, providos de cantoria, eram representados pelos indios e pelos padres em palcos no geral improvisados na frente das igrejas, direitinho como nos Milagres medievais. Desde 1553 se tem noticia de autos assim, escritos por Nobrega, Anchieta, Manuel do Couto.

E' provavel que o canto português e alguma rara manifestação instrumental já vivessem aqui nos lares e sem função historica. Esta nos 3 primeiros seculos da Colonia só existe mesmo em manifestações teatrais e religiosas. No sec. XVII os teatros principiam aparecendo na Baía, no Rio de Janeiro, em S. Vicente, com vida curta e sem

Música religiosa.

Os Autos

Capelas e Teatros.

realidade nacional nenhuma, pode-se dizer. A Casa da Opera (Rio, 1767) parece ter sido a mais eficaz dessas tentativas. As Capelas é que primavam pelo apuro musical. Em Olinda, no fim do sec. XVII havia Mestre-de-Capela titular, ganhando sem avareza.

A música religiosa domina. Esse dominio vai perdurar até meados do sec. XIX em manifestações primordialmente viciadas porquê, quando a Colonia já estava com possibilidades de criar execuções mais puras (...sec. XVIII) a música religiosa decaía na Europa e a que vinha pra cá, por intermedio de Portugal, vinha cheirando Teatro, melodista, bonitota, sem tradição. Ninguém não menciona Palestrina nem Vitoria, nem Bach, Gabrieli ou Durante.

Mas essa religiosidade musical da Colonia era justo que desse a primeira manifestação elevada da criação brasileira. Deu. Foi o Padre José Mauricio.

Conservatorio dos Negros.

Nos fins do sec. XVIII os jesuitas do Rio de Janeiro instituíram uma especie de Conservatorio pros negrinhos, na fazenda de Sta. Cruz, proxima da cidade. Essa instituição foi inteligentissima no ensino e chegou a possuir grupos de instrumentistas e cantores tão bons que espantaram Dão João VI.º, Marcos Portugal e Neukomm. A vinda de Dão João VI.º e os progressos da escola de Sta. Cruz abrem no Rio de Janeiro uma fase de esplendor musical. Marcos Portugal (1762-1830), o maior compositor português e Sigismundo Neukomm (1778-1858), músico alemão regularmente conhecido no tempo, vêm morar no Rio e ensinam em Sta. Cruz. O primeiro, Mestre da Capela real, diretor do teatro, faz representar as operas e... as missas dele. São festas magnificas que dão pro Rio de Janeiro uma atividade artistica de cidade europea.

José Mauricio.

No meio do brilho, vaga a figura doce do padre José Mauricio Nunes Garcia (1767-1831) primeiro nome illustre da Música brasileira. Era um mestiço carioca, educado em Sta. Cruz, músico habilissimo, dizem que praticando Bach, Haydn, Mozart. Estes 2 é certo que conheceu, assim como Paisiello. Foi fecundissimo. A obra dele ou as traças devo-

raram 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 Mauricio, é também a obra-prima da música religiosa brasileira. Clara, bem escrita, muito ingenua no emprêgo da Polifonia, reflete o espirito da epoca; e pela invenção melódica duma serenidade, duma nitidez pura, se equipara ao que faziam no genero os italianos do tempo.

Música profana
no Imperio.

Depois dêsse esplendor em que a Capela Imperial chegou a ter 100 executantes, a independencia politica faz com que a vida brasileira principie de novo. Também a Música sofre o abalo da mudança e no Primeiro Imperio se empobrece bem. Mas renasce mais variada nas manifestações e mais dispersa no país.

Em Pernambuco havia uma officina de pianos... Por toda a parte se organisava Bandas e Orquestras que nem a de Campinas dirigida pelo pai de Carlos Gomes, Manuel José Gomes. A música religiosa inda muito apreciada e escrita vai perdendo pouco a pouco a importancia dominante que tivera de primeiro. Nas provincias inda ela permanece bem, mas sem valor historico possivel. Dão Pedro I era compositor. Ficou dele o Hino da Independencia, apenas uma curiosidade. Protegeu como poudes a Música e esta se reabrirá em fecundidade nova no Segundo Imperio. No Rio de Janeiro o antigo teatro São João, seguido pelo São Pedro de Alcantara, é continuado pelos teatros São Januario e São Francisco. Dão Pedro II, que a instancias de Francisco Manuel fundara em 1841 o Conservatorio de Música (hoje Instituto Nacional de Música, 1890) fundou também em 1857 a Academia Imperial de Música e Opera Nacional. Esta Academia teve um periodo de brilho nacional extraordinario, em que fez cantar na lingua do país, óperas estrangeiras e numerosa produção brasileira. Nela Carlos Gomes deu seus primeiros passos no melodrama com a “Noite no Castelo” (1861) e “Joana de Flandres” (1863).

Apodeu do Segundo Imperio.

O Segundo Imperio foi talvez o periodo 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 concêrtos eram também numerosos, não só de virtuosos estrangeiros como de nacionais aparecendo. Dentre êstes é curioso constatar durante o Imperio a frequencia dos instrumentistas de sôpro, gente que profetisava de certo nossos tão habeis flautistas e oficleidistas populares. E' ainda no Segundo Imperio que mudam-se pro Brasil os 2 fundadores da virtuosidade pianistica nacional: Artur Napoleão (1843-1925) cuja maneira nitida, um bocado sêca e brilhante se tradicionalisou no Rio de Janeiro, e Luis Chiaffarelli (1856-1923) o fundador da escola de piano paulista. Também então fundam as primeiras Sociedades instrumentais como o Filarmonica (1841) e o Clube Beethoven (1882) no Rio de Janeiro, e o Clube Haydn (1883) sob a direcção de Alexandre Levi em São Paulo. Ainda importa mencionar pelo character socializador, os Concertos Populares (1887) instituidos no Rio por Carlos Mesquita.

Decadencia re-
publicana.

Veio a Republica. O Brasil principiou pela terceira vez a vida. Mas desta feita a Música não. Se acentuou gradativamente a decadencia do brilho exterior. Desapareceram as brigas romanticas em torno de cantoras. Os virtuosos estrangeiros célebres continuaram portando aqui porêem o público se desinteressava deles cada vez mais. Um ou outro inda consegue ovações mas as enchentes se tornaram cada vez mais raras. As temporadas de ópera que durante a guerra (1914-1920) tiveram certo esplendor variado porquê os rouxinois não gostam muito dos canhões baixos-profundos, estão cada vez mais desmoralizadas. As de agora são miseraveis, verdadeiras mascaradas fingindo Arte, a que uma ou outra manifestação mais elevada não consegue disfarçar.

Expoentes so-
ciais da música
brasileira atual.

Várias causas boas e... todas boas ocasionaram essa decadencia de brilho na prática musical do Brasil. As principais são: a firmiação racial; a libertação virtuosistica 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 America do Sul apresenta. A grandeza da cidade argentina está em que todas as manifestações sociais do homem chegaram a um progresso mais ou menos igual lá. Por isso o comércio musical, temporadas de virtuosos e de Teatro se baseiam em Buenos Aires. O Brasil pra êsses é terra de passagem que a gente experimenta para ver si ganha mais um bocado. E como essa "experiencia" não tem como ideal uma conquista, mas ganhar uns cobres a mais, o virtuose estrangeiro que aparece aqui, no geral se limita a mostrar obras com sucesso garantido, isto é, as velharias já tradicionalisadas no gôto do público. Não ha luta, não ha ideal, não ha interesse artistico. O público não se educa; a elite artistica do país não se interessa; a outra elite vai ás vezes ao teatro por obrigação de moda ou para escutar um virtuose prodigioso. Mas é abalisadamente e cuidadosamente inculta e boceja diante da Arte.

Comércio musical.

Esse malestar é aumentado pelo contraste entre a Arte e o costume público de arte, contraste natural em todas as fases de tranzição. O público do que gosta é mesmo das velharias a que já acostumou. Os artistas verdadeiros já não se contentam mais com elas. O público foge dos artistas verdadeiros. E os artistas verdadeiros, os empresarios artistas, desprovidos do apóio público, não pra cá. E por tudo isso nós só temos que contar com os virtuosos e sociedades musicais brasileiros pra nos por em contacto com a música universal contemporanea. E nesse trabalho se salienta a Sociedade de Concertos Sinfonicos, de S. Paulo (fundada em 1911) a cujo esfôrço admiravel o Brasil deve as mais importantes execuções de música contemporanea no país.

Arte e público.

Por outro lado os conservatorios e os professores de piano, canto, violino, disseminados por todo o país, já conseguiram dar prá virtuosidade brasileira uma função social que satisfaz as exigencias da nação. São numerosissimos

Virtuosidade.

os virtuosos brasileiros “nacionais”, quero dizer: êsse genero de intérpretes, mais util, mais humano e fecundo, cuja vida artistica funciona dentro dos limites da patria. O virtuose “internacional” na maioria dos casos tem função social minima. Envaidecido pela habilidade excepcional dos dedos ou da voz que possui, se converte num caso repugnante de egoismo. Quer dinheiro e quer aplauso geral. E por isso abusa de programas gastos, sem interesse, sem função historica, sem cultura verdadeira. E’ mui difficil diante dum egoista dêsses a gente distinguir o que é interêsse pecuniario, o que é fome de glória. As duas baixeas são xifopagas e se confundem. A fome de glória em si não é baixaza não. E’ baixa a dêsses egoistas, fundamentada no prazer epidermico da gritaria pública aplaudindo.

O Brasil tambem tem produzido virtuosos internacionais de grande valor. Porê m a função nacional deles é praticamente nula. Quando muito fazem a propaganda do nome da patria na estranja, si é que não se esquecem dele ou o occultam muito de proposito. E levados pelos interesses de camaradagem e outros interesses, botam nos programas deles peças e nomes estrangeiros (do país em que estão, pra agradar...) de valor minimo, ao passo que não executam os compositores brasileiros, muitas vezes superiores a êsses estrangeiros. E antes assim ! Porquê quando *concedem* interpretar uma obra illustre de compositor brasileiro, se dá êsse fenomeno impossivel e irracional do carro adiante dos bois: Toda a gente se admira do gesto patriotico do virtuose e o compositor é que tem de ficar agradecido pela honra, não é o virtuose que se engrandece por tocar uma obra illustre. Como si a virtuosidade fosse superior á invenção !...

Nós atualmente possuímos um desproposito de virtuosos nacionais funcionando dentro do país, excelentes, variados, ativados pela emulação, acamaradados com a vida artistica 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 êles, inda se desinteressa mais pelo virtuose estrangeiro, cujo merito é apenas executar melhor peças archi-executadas. Por isso o público fica em casa ou vai no cinema. Com razão, E tanto mais... razão, que no dia seguinte terá de ir no concêrto de outro virtuose, êste brasileiro, cujo programa apresenta 4 vezes mais interesse, cultura, função social e nacional. Principalmente no canto e no piano, possuímos atualmente uma coleção magnifica de intérpretes, alguns chegando a rivalisar com virtuosos internacionais.

Resta-me falar da firmação racial. No inicio dêste capitulo constatei que a música brasileira viveu até 1914 mais ou menos ainda na subserviencia da Europa. Isso não quer dizer está claro, que não tenha havido tentativas de nos libertarmos dêsse espirito colonial. Foram no geral tentativas esporadicas e individuais, e vieram se intensificando pouco a pouco. Mesmo manifestações coletivas tivemos, como a já citada Academia Imperial de Musica.

Nacionalismo
musical.

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

Refletem a preocupação nacionalista: Antonio Carlos Gomes (1836-1896); Alexandre Levi (1864-1892), um anúncio de genio; e Alberto Nepomuceno (1864-1920) o mais intimamente nacional de todos, cultura boa, invenção facil mas curta. A êstes é imprescindivel ajuntar o nome de Francisco Manuel da Silva (1795-1865) autor do esplendido Hino Nacional (1841).

Dentre os menos caracteristicos, presos por demais á lição europea, e cujas tentativas de música abrasilizada mais parecem concessão pro exotico, figuram principalmente Leopoldo Miguez (1851-1905), Henrique Osvaldo (n. 1852), Francisco Braga (n. 1871), João Gomes de Araujo (n. 1846), Barroso Neto (n. 1881), Glauco Velasques (1883-1915) uma experiencia inquieta, dolorosamente precaria, com lampejos de genio num resultado quasi ineficaz: um enigma verdadeiro.

Dominam toda a música brasileira anterior á epoca actual as figuras admiraveis de Carlos Gomes e Henrique Osvaldo. São as expressões mais características do nosso Romantismo musical.

Carlos Gomes.

Carlos Gomes foi um dos maiores melodistas do sec. XIX. Genio dramático de fôrça, êle concentra a expressão na melodia, como era costume na escola oitocentista italiana em que se cultivou. As obras dele são inexequíveis no teatro actualmente, como são a maioria das obras do passado. Ninguem não representa nem Monteverdi, nem Scarlatti, nem Rameau, nem Hasse, nem Gretry, nem Purcell. Mesmo certas obras valiosas de Gluck, Weber, Rossini, Beethoven, Bellini, Donizetti, Verdi não se sustentam mais. O Teatro é a forma mais tranzitoria da Música. Ao mesmo tempo que restringe a liberdade musical do criador, está sujeito demais ás normas sociais do tempo e estas passam no interesse. Outra precariedade vasta dele é o tamanho das obras. São rarissimos os melodramas em que a "inspiração" se mantem de principio a fim. Nas obras dos genios mais fortes, os "enchimentos" aparecem...

Essa precariedade torna apenas de interesse historico uma execução contemporanea de centenas de óperas celebradas. As de Carlos Gomes estão nesse caso. Mas isso não embaça a grandeza do genio dele. Muitos dos seus Cantabiles são perfeitos de equilibrio plastico de linha, cheios daquela doçura peguenta que especialmente Donizetti e Bellini tinham tradicionalisado na música italiana — primeiro sintoma da banalidade verista. Daquele melodismo e não desta banalidade Carlos Gomes é abundante. Afora êsse genero doce de Cantabile, inventava ainda Arias magnificas, sem grande profundez, 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 influencia italiana que fatalisava o músico. Esses ritmos êsses acentos não limitam-se ao cromatismo pueril com que, por antitese facil ao diatonismo monodico da ópera italiana, Carlos Gomes novato acompanhou a personalidade de Perí.

E' opinião repisada entre nós que Carlos Gomes não tem nada de musicalmente brasileiro, a não ser o entreccho de algumas óperas. Mesmo que assim fosse, êle tinha o lugar de verdadeiro iniciador da música brasileira porquê na epoca dele, o que faz a base essencial das músicas nacionais, a obra popular, inda não dera entre nós a cantiga racial. E' ridiculo que consideremos como brasileiros os cantos negros, os cantos portugas (e até amerindios!), as Modinhas nas mais das vezes tão europeisadas e as Habaneras e Tangos do sec. XIX, e repudiemos um genio verdadeiro cuja preocupação nacionalista foi intensa.

Basta se observar a vagueza de caracter desta modinha registrada por Langsdorff ("Reis rondom de Wereld", Amsterdam, 1818) como brasileira para reconhecer a contradição.

Modinha Brasileira

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-

The musical score consists of three systems. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The music is in 2/4 time. The lyrics are written below the vocal line, with hyphens indicating syllables across notes. The first system ends with a fermata over the final note. The second system also ends with a fermata. The third system ends with a fermata over the final note.

gui - a, O bem se se - gui - a, O bem se se

guia Pois sim, meu Se - 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

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

II

Vem a noite escura
Sucedes ao dia,
Depois da tormenta
Vem a calmaria...
Pois si, meu senhor,
Meu mal acabou
Mas penso que vou
De mal a peor.

Porém não é verdade que o brasileirismo de Carlos Gomes tenha se restringido á escolha de libretos não. Existe porcentagem vasta de italianismo na obra dele, porém a realidade etnica do músico brasileiro vai alem do que julgam levianamente. O que ressalta desde logo a quem estude com olhos de ver o "Guarani" (1870) e o "Escravo" (1889) é a estranheza ritmica. Não que Carlos Gomes se utilisasse da... síncopa, mas, tratando assuntos em que o elemento brasilico se contrapunha ao estrangeiro, soube vencer as combinações ritmicas de caracter europeu e criar um movimento estranho, muito aspero, selvagem de verdade, apesar de não ter nenhuma característica exclusiva brasileira. Pois si nem a tinhamos então ! O canto de Iberê, "In aspra guerra per la mia terra", é dum sabor excelente. Aliás a todo momento no "Escravo" se topa frases, temas, ritmos a que não será possivel de forma alguma estabelecer uma genealogia europea. Assim o tema instrumental de Ilara que apresenta-se no vigesimo-quinto compasso do Prelúdio e terá tão magistral aplicação na Aria sublime "O ciel di Paraíba". Esse tema que assume na ópera uma verdadeira função de motivo-condutor, se desenvolve certas vezes numa frase instrumental que, por exemplo, comenta a entrada da india no quarteto do primeiro ato. E' uma frase cheia de estranheza, duma verde, agreste malinconia, misteriosa, ondulante, lindissima na fatalidade ritmica. E todo o "Escravo" possui uma fôrça esplendida de expressão tematica. Fico pasmo dos rios de louvor que os criticos escreveram sobre a fôrça da tematisação wagneriana. Carece fazer uma revisão dêsse juizo, revisão que não diminuirá a genialidade de Wagner mas botará as coisas no lugar delas: Wagner, um genio ilustre, porém muitos outros genios tão bons tematisadores quanto êle. No "Escravo" a gente observará, por exemplo, a diferença de arrogancia tão felizmente caracterisada entre o tema do europeu condê Rodrigo, acompanhando a entrada dêste, e o tema de Iberê, que vai adquirir todo o valor simbolico-musical quando o escravo entoia o "Libero nacqui al par del tuo signor". A comparação dêsses 2 temas me levava longe demais neste Com-

pêndio... Mas uma das constancias curiosas da melódica brasileira é a pererequice dos saltos. Ora o tema do conde se desenvolve no ambito dum pentacorde e por graus consecutivos ao passo que o de Iberê ocupa um hexacorde e segue principalmente em saltos de terças e quartas, sem contar o de sexta da frase vocal. Outra observação util é sobre o segundo ato passado nos jardins europeus da condessa de Boissy. Ato inferior aos outros, porém cuja psicologia está muito bem desenhada. O Duetto entre a condessa e Americo é fino, bem leve. E se poderá constatar que uma das síncopas acompanhantes, tão da constancia brasileira, aparece fugaz na dança tamoia.

O "Guaraní", anterior de quasi 20 anos ao "Escravo" é bem inferior a êste como caracterisação. Porém o tema ritmico de Perí já traz prá ópera uma estranheza bem expressiva. Poderão objetar que estranheza não implica racialidade a todos êstes ritmos e melodias... Mas si Carlos Gomes não a tirou da música italiana em que se formara integralmente, donde que a tirou então sinão de si mesmo? E êste "si mesmo" quando não agia manejado pela italianidade da cultura dele, quem sabe si era manejado pela Cochinchina!... Faz pouco chamei de "verde" uma frase do "Escravo"... Em geral me desagradam essas observações críticas metafóricas mais parecendo lirismo que realidade... Mas "verde" acho bem exato pra designar a melódica de muitos passos de Carlos Gomes, até no "Salvador Rosa" (1874), até no fraquinho "Condor" (1891). A frase dele muitas feitas possui uma ambiencia florestal, ambiencia de mato-virgem, selvagem. Outras surgem com uma frescura popularesca saborosa, mas desageitada, rude feito um batepé de pé que jamais não soube ondular Siciliana ou saltar levianinho na Tarantela. Melodia caipirona. São tiques muito especiais, muito diferentes da melódica racial italiana. Entre aquela frase famosa, "Ma deh! che a me non tolgasi la candida tua fé":



e o “Nozani-ná” dos Pareci:



(Roquete Pinto, “Rondonia” ed. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1917), tem uma coincidência vaga de movimento que faz a primeira parecer uma eloquentisação retórica da segunda... Essa mesma frase do “Guarani”, topei com ela numa Toada paranaense (Vide meu “Ensaio sobre Música Brasileira” ed. Chiarato, S. Paulo, 1928, pag. 80), num canto do rio Madeira e ainda noutro canto paraibano. Seja Carlos Gomes que conseguiu nacionalisar no povo uma invenção dele, seja que colheu frase popular, como dizem que fez e não parece, donde que vêm essas coincidências? E donde que vêm essas estranhezas, essas invenções barbaras, êsses acentos novos, essas fôrças caracterisadoras sinão da essência brasileira se ensaiando através de todo o italianismo erudito dele? Carlos Gomes é a retorica da barbárie, enquanto Vila-Lobos não surgia pra ser tantas feitas barbaro duma vez. Me revolta a displicencia afobada e pedante com que estamos tratando por vaidade e confiança demais em nós mesmos o maior dos musicos brasileiros do passado, o que mais penou para nos anunciar.

E nós, os que já estamos tomando posição de veteranos dentro da vida contemporanea brasileira, nós temos que fazer justiça a Carlos Gomes. Deixemos a caçoada, o debique, a indiferença, a descompostura degolante pros moços. Porquê de fato a mocidade não carece de justiça pra ser util, ser verdadeira e funcionar bem. Uma feita em que eu quebrava lanças pra conseguir dum moço que reconhecesse o valor dum terceiro, quando não teve mais argumento pra contradizer a minha justiça, o outro falou manso:

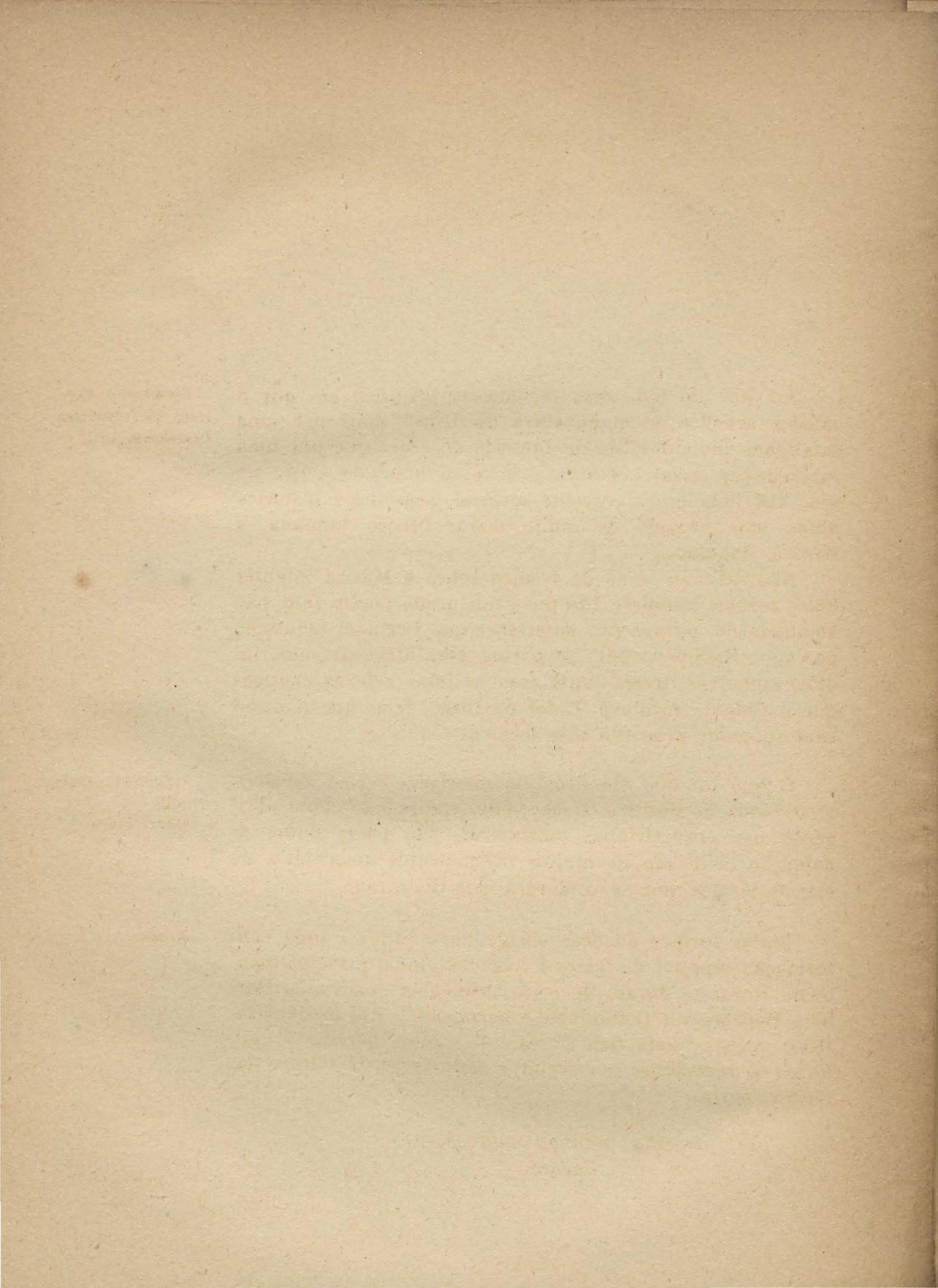
— Mas não tenho obrigação de fazer justiça.

Não tinha mesmo e êle que estava com a razão... Muita Justiça, muito reconhecimento de grandeza passada só pode atuar mal na gente nova, influenciavel, terra inda por plantar. Nós hoje não temos que fazer o que Carlos Gomes fez. Só o exemplo da vida e das intenções dele é que pode valer um bocado. A nossa Música será totalmente outra, e dela os traços de Carlos Gomes têm de ser abolidos. Si os moços o desprezarem, muito bem! porquê as exigencias da Atualidade brasileira não têm nada que ver com a música de Carlos Gomes. Mas alem dessa *atualidade* moça, tão feroz, existe a *realidade* brasileira que transcende ás exigencias historicas e passageiras das epocas. E nesta realidade Carlos Gomes tem uma colocação excepcional.

Henrique Osvaldo

Quanto a Henrique Osvaldo, é a mais completa figura de músico da geração dele. Une a uma personalidade de criador fino, sempre delicado, inimigo do aspero e do banal, uma tecnica muito larga e perfeitamente assimilada. Algumas das obras dele, o Trio com piano, a Sinfonia, quartetos, muitas das peças de canto e de piano, são notaveis pela perfeição de feitio, equilibrio e logica de conjunto, graça, riqueza de invenção: obras-primas legítimas.

CAPÍTULO XII
MÚSICA POPULAR BRASILEIRA



Ao lado de todo êsse movimento historico em que a música artistica se manifestava no Brasil mais por uma fatalidade individualista ou fantasia de elites que por uma razão-de-ser social e etnica, principiou tomando corpo no sec. XIX uma outra corrente musical, sem fôrça historica ainda mas provida de muito maior função humana, a Música Popular .

Elementos exóticos da formação brasileira.

Não sabemos nada de tecnico sobre a Música Popular dos 3 seculos coloniais. Um povo misturado porém inda não amalgamado, parava nas possessões que Portugal mantinha por aqui. Esse povo feito de portugueses, africanos, amerindios, espanhois, trazia junto com as falas dele as cantigas que a Colonia escutava. E foi da fusão delas que o nosso canto popular tirou sua base tecnica.

O que foi que êle tirou do aborigene? Não sabemos quasi nada de positivo. O chocalho, empregado como obrigação nas orquestrinhas maxixeiras, não passa duma adaptação civilisada de muitos instrumentos amerindios de mesma tecnica, por ex. o Maracá, dos Guaraní.

Influencia amerindia.
Chocalho.

Certas formas poeticas obrigando o canto a uma conformação especial de fraseado, usadas ainda, principalmente no Nordeste, foram de certo influencia amerindia. Barbosa Rodrigues ("Poranduba Amazonense", Rio de Janeiro, 1890) registra uma boa porção de cantos brasilicos cuja forma se caracteriza por seguir a cada verso da estrofe um refrão curto:

Forma.

*"Cha munhan muracé,
Uacará.*

*Cha ricó ce "patrão",
Uacará.
Che re raçõ arama,
Uacará".*

Esse processo tem um parentesco evidente com muitos cantos atuais. Mostrarei isso mais cabalmente num estudo proximo sobre Cocos do Nordeste. Mas eis algumas manifestações contemporaneas semelhantes ao processo brasilico:

Solo: — *Ôh li-li-li-ô!*
Côro: — *Boi Tungão!*
Solo: — *Boi do Maioral!*
Côro: — *Boi Tungão!*
Solo: — *Bonito não era o boi...*
Côro: — *Boi Tungão!*
Solo: — *Como era o aboiar.*
Côro: — *Boi Tungão!*
(etc.).

(Colhido no R. G. do Norte).

ou:

*Você gosta de mim,
Maria,
Eu tambem de você,
Maria,
Vou pedir pra seu pai,
Maria;
Pra casar com você,
Maria.*

(Colhido em S. Paulo).

ou:

*Vou-me embora, vou-me embora,
Prenda minha,
Tenho muito que fazer;
Vou partir para Rodeio,
Prenda minha,
Pros campos do Bemquerer!*

(R. Grande do Sul; Vide "Ensaio" citado).

Não tem dúvida que fórmulas parecidas com estas frequentam o folclore português e hispanoamericano às vezes, (mesmo o “prenda mia” aparece nos hispanoamericanos 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 reminiscencia da maneira amerindia.

Entre as nossas formas coreograficas uma das mais espalhadas é o Cateretê ou Catira, dança Guarani. Anchieta pra catequisar os selvagens já se aproveitava dela, deformando-lhe os textos no sentido da Religião Catolica.

Cateretê.

Nossa raça está fortemente impregnada de sangue Guarani. Os brasilicos empregavam e empregam frequentemente o som nasal, cantando. Esta nasalção do canto é comum inda agora em quasi todo o país.

Nasalção.

A tendencia pro canto amoroso é dominantissima em Portugal. No fim do sec. XVIII o viajante M. Link constava que “as cantigas do povo português são queixosas; no geral contam penas de amor, raramente são sensuais e muito pouco satiricas” (“Voyage en Portugal”, Paris, 1803). Pois essa tendencia 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 predominancia absoluta. Chegou mesmo a se domiciliar em certas formas particulares: a Modinha que geralmente é queixume e a Toada cabocla. O Lundú pelo contrário no geral trata o amor comicamente. Algumas feitas é semvergonhamente sensual. Porém nas outras formas a variedade de assunto é vasta. No meu “Ensaio sobre Música Brasileira” um desproposito dos documentos expostos não tratam de amor. Não vou até afirmar que isso provenha de influência amerindia exclusiva porém inda aqui me parece incontestavel que os temas quasi nada amorosos do amerindio e os rios de sangue dele correndo em nós, levaram a gente pra uma contemplação lirica mais total da vida.

Assuntos.

Tambem os “Cabocolinhos”, nome generico de varios bailados do Nordeste, são de inspiração diretamente amerindia e representam scenas da vida tribal.

Ritmo.

E tambem em várias formas do nosso canto popular, até em cantos dançados é frequente o movimento oratorio da melodia, libertando-se da quadratura estrofica e até do compasso. Nos Martelos, nos Cocos, nos Desafios, o ritmo discursivo é muito empregado. Donde nos veio isso ? Do português não veio. Frequenta a música afrobrasileira dos Lundús porém com raridade. Nos amerindios é constante.

Influência gregoriana.

Porém sobre isso nasce uma pergunta. Aparece quando sinão quando no canto popular brasileiro frases oratorias, livres de compasso e que até pelo desenho melodico se assemelham a fórmulas de Cantochão. Não será possível a gente imaginar uma subsistencia do Cantochão em manifestações assim ? A parte dos padres foi formidavel na formação da vida brasileira. Quais eram os cantos que eles cantavam e faziam os indios cantar nos 2 primeiros seculos ? Provavelmente muitos eram peças gregorianas. Até hoje elas são empregadas e prodigiosamente deformadas no 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 Gloria em cantochão. Uma feita em Fonte Boa, no Amazonas, eu passeava com o filho do prefeito num solão de matar. Saía um canto feminino numa casa. Parei. Era uma gostosura de linha melodica, monotona, lenta, muito pura, absolutamente linda. Me aproximei com a maxima discreção pra não incomodar a cantora, uma tapuia adormentando o filho. O texto que ela cantava, lingua de branco não era. Tão nasal, tão desconhecido que imaginei fala de indio. Mas era latim... de tapuio. E o Acalanto não passava do Tantum Ergo, em Cantochão. Uma sílaba me levou pra outra e mais por intuição que realidade pude reconhecer tambem a melodia. A deformação era tamanha que nem de proposito ! Porém jamais não me esquecerei da comoção de beleza que recebi dos labios da tapuia. O Cantochão vive

assim espalhadissimo nos bairros, nas vilas, por aí tudo no interior. Será possível talvez perceber na liberdade ritmica de certos fraseados do nosso canto, uma influência gregoriana.

A influência portuguesa foi a mais vasta de todas. Os portugueses fixaram o nosso tonalismo harmonico; nos deram a quadratura estrofica; provavelmente a Síncopa que nos encarregamos de desenvolver ao contacto da pererequite ritmica do africano; os instrumentos europeus, a Guitarra (Violão), a Viola, o Cavaquinho, a Flauta, o Oficleide, o Piano, o grupo dos arcos; um diluvio de textos; formas poetico-liricas, que nem a Moda, o Acalanto, o Fado (às vezes dançado); danças que nem a Roda, infantil; danças iberas que nem o Fandango; danças-dramaticas que nem os Reisados (Pastoris, Nau Catarineta), que chegam a ser verdadeiros Autos. Também de Portugal nos veio a origem primitiva da dança-dramatica mais nacional, o Bumba-meu-Boi.

E num despropósito de cantigas populares tradicionais ou modernas do Brasil até agora aparecem arabescos melódicos lusitanos ora puros, ora deformados.

O africano também tomou parte vasta na formação do canto popular brasileiro. Foi certamente ao contacto dele que a nossa Ritmica alcançou a variedade prodigiosa que tem, uma das nossas riquezas musicais. A lingua brasileira se enriqueceu duma quantidade de termos sonoros e mesmo de algumas flexões de sintaxe e de dicção que influenciaram necessariamente a conformação da linha melódica. Até hoje surgem cantos principalmente Maxixes cariocas e numeros de Congos, em que aparecem palavras africanas. Do diluvio de instrumentos que os escravos trouxeram para cá, varios se tornaram de uso brasileiro corrente que nem o Ganzá, o Púita e o Tabaque ou Atabaque. Instrumentos quasi todos de percussão exclusivamente ritmica, êles se prestam a orgias ritmicas tão dinamicas, tão incisivas, contundentes mesmo que fariam inveja a Strawinsky e Vila-Lobos. Tive ocasião de assistir no Carnaval do Recife

Influência portuguesa.

Influência africana.

ao Maracatú, da Nação do Lião 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, fortissimo, de 12 bombos, 9 gonguês e 4 ganzás. Tão violento ritmo que eu não o podia suportar. Era obrigado a me afastar de quando em quando pra... por em ordem o movimento do sangue e do respiro. O Landú ou Lundú foi inicialmente uma dança africana, “a mais indecente” diz De Freycinet (“Voyage autour du Monde”, 1825). E quasi sempre no texto, “Eu gosto da Negra”, “Ma Malia”, (vide meu “Ensaio” citado), “Mulatinha do Caroco no Pescoço”, o Lundú inda guarda memoria da origem africana.

Assim como nos movimentos coreograficos de certas danças-dramaticas nossas inda é possivel distinguir processos de danças cerimoniais amerindias, tais como as descritas por Léry, Martius e outros, o geito africano muito lascivo de dançar permaneceu na indole nacional. As danças mais generalizadas de toda a America são afroamericanas: o Maxixe, a Habanera, o Tango, o Foxtrote.

Tambem danças-dramaticas êles criaram aqui, num mixto de saudade dos seus cortejos festivos da Africa e imitação dos autos portugas. Os Maracatús e os Congos são os que predominaram mais até agora. Muitos dos nossos cantos de feitiçaria, tão bonitos e originaes, tambem são de influência genuinamente africana.

Parece que a Música foi o derivativo principal que os africanos tiveram no exilio da America. Inundaram o Brasil de cantos monotonos. Os brancos, cuja vida não tinha onde gastar dinheiro (Capistrano de Abreu, “Capitulos de Historia Colonial”) mostravam a riqueza pelo número de escravos. Dêstes, os que sobravam em casa, eram mandados sós e principalmente aos grupos ganhar pros senhores, fazendo comissões, transportando coisas de cá pra lá nas cidades. Pra uniformisarem 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; principe de Wied). Os negros escravos e os mulatos se especialisavam mesmo na Música.

Alexandre Calcleugh registra o seguinte anúncio carioca: "Quem quizer comprar hum Escravo proprio para Boliero, que sabe toçar Piano e Marimba e alguma cousa de Musica e com principio de alfaite, derejase á botica da Travessa da Candelaria, canto da rua dos Pescadores, n. 6" ("Travels in South America" I, Londres, 1825). De Freycinet cita Joaquim Manuel, cabra tão cuera no violão que deixava longe qualquer guitarrista europeu. O nosso talvez maior modinheiro do sec. XIX, Xisto Baía era mulato. Por tudo isto é facil de perceber que a influência negra foi decisiva na formação da nossa Música Popular.

Outra influência vasta foi a dos espanhois. Nossa Música possui muitos espanholismos que nos vieram principalmente por meio das danças hispanoafricanas da America: Habanera e Tango. Estas formas dominaram fortemente aqui na segunda metade do sec. XIX e foram junto com a Polca os estímulos ritmicos e melodicos do Maxixe. Nesse tempo a Habanera se espalhou formidavelmente pela America toda. Eis uma Introdução instrumental de Habanera peruana oitocentista que se liga diretamente a Introduções, de Maxixes atuais:

Influência espanhola.

Allegro



Alberto Friedenthal, "Stimmen der Völker", III, Berlin)

Se pode imaginar de que misturada guassú de elementos estranhos se formou a nossa Música Popular. E não dei todos. A Modinha, ao contacto da Valsa europea, se modificou profundamente. Hoje em dia 60 % das Modinhas nossas são em tres-por-quatro e Valsas legítimas. A Polca,

Outras influências.

a Mazurca, a Schottish se tornaram manifestação normal da Dança brasileira. A Modinha algumas feitas se reveste do corte ritmico da chotis. Nos Fandangos “bailados” dos caipiras paulistas de Cananea (mais distintos que os “baticos” em que existe bate-pé e bate-mão), me informaram que sob outros titulos, subsistem ainda a figuração coreografica da Valsa (Rocambole, Chamarrita), da Polca (Dandão), da Mazurca (Faxineira). A’s vezes em nosso canto passam acentos nordicos, suecos, noruegueses... Como que vieram parar aqui? Acentos identicos tambem se encontram em Portugal e principalmente Espanha, como demonstrarei um dia em estudo mais pormenorizado.

A’s vezes um canto nosso é... russo duma vez. Outras feitas é um canto russo que, mudando as palavras, todos enguliam como brasileiro. Se observe a brasilidade enorme desta versão do canto “Troyka” me dado pelo pintor russo Lasar Segall:



Formas.

Pois colhendo elementos alheios, triturando-os na subconsciencia nacional, digerindo-os, amoldando-os, deformando-os, se fecundando, a Música Popular brasileira viveu todo o sec. XIX, muito pouco étnica ainda. Mas no último quarto do seculo principiam aparecendo com mais frequencia produções já dotadas de fatalidade racial. E no trabalho da expressão original e representativa não careceu nem 50 anos: adquiriu caracter, criou formas e processos tipicos. Manifestação duma raça muito variada ainda como psicologia, a nossa Música Popular é variadissima. Tão variada que ás vezes desconcerta quem a estuda, As formas principais que emprega são: na Lirica a Moda ou Toada, de caracter caboclo; a Modinha e o Lundú, no geral de caracter praceano. Na Dança: o Maxixe, fixado no Rio de Janeiro no último quarto do sec. XIX; o Cateretê; a Valsa; o

Samba, ou Baiano, como é chamado atualmente. Na Dança-Dramática se distingue o Bumba-meu-Boi (Nordeste) ou Boi-Bumbá (Amazonia) em que as fadigas do pastoreio se transformaram em arte, celebrando ritualmente a morte e a ressurreição do boi. Subsistem ainda bem generalizados no país, os Congos ou Congado. E pela importância que podem ter, resta citar entre as Danças-Dramáticas, os Reisados de Natal, os Cabocolinhos, os Maracatus carnavalescos e o Samba-do-Matuto. Uma forma de Canto social importante é o Coco, existente em todo o Nordeste, utilizando sistematicamente o processo responsorial, solo e côro. Quasi sempre dançado.

Os instrumentos da preferência popular são, fora da cidade, a Viola, a Sanfona, o Ganzá, o Púita; na cidade o Violão, a Flauta, o Oficleide e ultimamente o Saxofone, por influência do Jazz. Possuimos agrupamentos orquestrais típicos. Alguns já registrei no meu "Ensaio" citado. Luciano Gallet registra como agrupamento característico das Serestas e Chôros 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 pelo puita, o munganguê, o reco-reco e o ganzá.

Instrumentos.

"Chôros", "Serestas", são nomes genericos aplicados a tudo quanto é música noturna de caracter popular, no geral realisada ao relento. O Chôro implica participação de pequena orquestra.

Serenata.

As manifestações que tiveram maior e mais geral desenvolvimento são, desde o seculo passado, as Modinhas e os Maxixes que andam profusamente impressos. No sec. XIX distinguiram-se mais como inventores de Modinhas, Xisto Baía, Mussurunga, Almeida Cunha, Carlos Dias da Silva, Soares Barbosa. Nos Maxixes salientaram-se duas figuras valiosas: Ernesto Nazaré, fixador do Maxixe de caracter carioca e Marcelo Tupinambá que deu pra essa dança uma expressão mais geral, entre cabocla e praceana. Especiali-

Figuras representativas.

saram-se ainda Eduardo Souto, Donga e Sinhô, as figuras contemporaneas mais interessantes do Maxixe impresso. Menção toda especial deve ser feita a Francisca Gonzaga, tipo curioso de compositora cujas danças e cantigas, muitas dotadas de caracter 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 Imperio. Henrique Alves de Mesquita, Abdon Milanez, F. Alvarenga, Cardoso de Menezes. Entre os cantadores contemporaneos corre a fama de Manuel do Riachão, nordestino diz-que invencivel no Desafio. Catulo Cearense, tipo rastacuera de nordestino carioquisado, um genio sem eira nem beira, tanto na Modinha como especialmente na Toada e tambem no Romance (poema com entrecho dramatico) inventou algumas das mais admiraveis criações da poesia cantada popular.

CAPÍTULO XIII
ATUALIDADE

Nem bem a guerra de 1914 acabou, todas as artes tomaram impulso. Houve influência da guerra nisso? Está claro que houve. Os 4 anos de morticínio pode-se dizer que universal, tiveram o dom de precipitar as coisas. Precipitaram os Governos novos; precipitaram sistemas renovados de sciencias assim como artes novas. A forma principal com que se manifestou êsse precipitar de ideais humanos foi êles de generalisarem universalmente e assumirem uma tal correspondencia com a Atualidade que o que não se relacionava com essas manifestações, cheirava a seculo-dezenove, cheirava a môfo, era passadismo. Teve um momento, rapido momento desilusorio, em que o mundo viveu duma realidade deveras universal. A universalisação das ideias novas ou renovadas de religião, de politica, de sciencias, de artes foi tão forte; a preocupação sedenta, inquieta do Universal foi tamanha que a gente podia concluir que o homem tinha realizado a universalisação espiritual da Terra. Mas tudo se acalmava porêm. Os espiritos foram adquirindo uma consciencia mais profunda dos ambientes; e uma vontade de se tornar menos idealista e mais eficaz, levou os artistas a circunscreverem no possivel a manifestação deles. Se colocaram os pontos nos is. 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 epocas em que uma civilisação acaba) se compreendeu melhor o que havia de russo em Strawinsky, de iânque no jazz-band, de italiano no futurismo de Russolo, de alemão no expressio-nismo de Schoemberg. Se deu mesmo uma nova exacerbação nacionalista que pra muitos países não tinha razão-de-ser, foi patriotada pura, e de que não participaram os es-

Sentimento da
Atualidade.

piritos mais elevados do tempo. Na conduta dum Strawinsky, dum Schoenberg, dum Pizzetti, dum Manuel de Falla, o elemento nacional entra como uma fatalidade e não como uma bandeira. A pesquisa do caracter nacional só é justificavel nos países novos que nem o nosso, ainda não possuindo na tradição de seculos, de feitos e de herois, uma herança de eternidade psicologica.

Sentimento nacional.

Porém o importante dessa calma e pesquisa nova foi tornar evidente ao espirito 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 tem, no momento, suas exigencias especiais e especificas que dão pra cada nação uma contemporaneidade nacional mais importante que a universal, que é vaga, idealista e quasi inutil. E cada artista principiou por isso funcionando de novo em relação a essa contemporaneidade nacional, mais proxima dele. Nisso nós não fizemos em Música mais que acentuar o movimento nacionalista que no sec. XIX principiara criando escolas nacionais.

Hoje, a existencia das 3 escolas *universais* italiana, alemã e francesa não corresponde a nenhuma universalidade e não satisfaz a ninguem. Existe um diluvio de "escolas" nacionais sobre as quais as 3 citadas não têm sinão a prevalencia da tradição e duma organização social mais completa. O músico portuguez quer ser portuguez, o brasileiro quer ser brasileiro, o polaco: polaco, o africano: africano (Coleridge-Taylor, "Haiwatha's Wedding Feast", "Danças", "Romances" africanos; harmonisação de peças populares negras).

Dentro dêsse nacionalismo se precipitaram os movimentos de transformação musical acentuados desde as invenções dos ultimos oitocentistas franceses (Debussy, Erik Satie). Invenção musical nova pode-se dizer que não houve nenhuma nos processos de compor. O depois-da-guerra o que fez foi generalisar rapidamente um espirito novo que veio justificar e dar expansão aos processos aparecidos nos 2 decenios anteriores a 1914.

O que caracteriza pois a fase musical em que estamos ? O Romantismo fôra a fase harmonica por excelencia. O enriquecimento, a complicação da Harmonia causada pelos processos de Wagner, Cesar Franck, Strauss, Debussy, Satie, trouxe como consequencia a destruição da Harmonia. A Harmonia se baseia na Tonalidade, isto é, numa Escala criada conforme certas exigencias acordais que provocam uma gerarquia entre os Graus. A Harmonia tem como consequencia a fixação duma Escala unica. A Harmonia é o reino do Dó Maior. Esta Tonalidade pode ser transposta, porém é unica. Isso é tão verdade que Maurice Emmanuel mostra que o Modo Menor não deixa de ser insatisfatorio na construção do movimento tonal da Fuga. O desenvolvimento da Escola Russa, a exacerbação do exotismo tinham posto em prática no Romantismo os Modos asiaticos, os do norte da Africa, as escalas deficientes e a Escala por tons inteiros de que Debussy fez uso largo. Todos êsses sistemas de sons vinham diretamente se contrapor ás exigencias da Harmonia tradicional, obrigavam a contemporisações, a verdadeiros sofismas na harmonisação — porquê de fato êles destruíam o conceito da Harmonia. E com efeito, ao mesmo tempo que por se libertarem da fôrma do Do Maior, provocavam a criação de outras escalas, tambem tornavam possível imaginar acordes que não fossem mais construidos por superposição de terças, como a Harmonia legislava, mas de quartas, quintas e segundas. Tudo isto se deu. São variadissimas as escalas praticadas atualmente. Eis algumas:

Escala por tons inteiros
(Debussy)



ESCALA ATONAL
(Schoenberg)



ESCALA FREQUENTE
no Brasil
(Modo Hipofrigio)



ESCALA OCORRENTE
no populario brasileiro
(Modo Hipolidio)



ESCALA SEM SENSIVEL
bastante comum no
populario brasileiro



Alem de escalas numerosas, os efeitos cromaticos generalizados, a sistematisaçaõ de acordes alteradissimos e de interpretaçaõ variavel, provocaram uma perplexidade tonal tamanha que Guido Alaleona poude chamar essa verdadeira anarquia tonal de "Tonalidade Neutra".

A Notação.

A escritura musical se complicou muito com tudo isso e não são as medidas pequenas tomadas ultimamente que satisfazem. Na notação das partituras de orchestra o emprêgo de armaduras de claves diferentes pros instrumentos transpositores (clarineta em Si Bemol, corno em Fa, trompa em Do, etc.) continua uma complicação pomposa que permite o exame das partituras só pros iniciados e pra êles mesmos: penoso. A culpa disso em grande parte é dos constructores dêsses instrumentos aliás... A Casa Ricordi pôs em uso uma clave de tenor complicada e de mera satisfação intelectualista. O individualismo romantico, por outro lado, está levando os compositores ao emprêgo de sinais personalissimos de expressão e execução, que diferem de compositor pra compositor (Strawinsky, "Historia do Soldado"; Vila Lobos etc.). Esse individualismo, pra indicar com mais claridade o movimento das partes musicais, que não se movem mais por *solos* dum som só porêem por *solos* de acordes, levou na escritura dos instrumentos polifonicos que nem o piano, a se escrever não mais em duas pautas

mas em 3, 4 e 5 pautas, dificultando a leitura. E essa dificuldade inda é aumentada ás 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 elas 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 bemois. Porê m isso ocasionou uma complicação prodigiosa e fatigante. Os bemois, bequadros, sustenidos, bemois e sustenidos duplos, ás vezes chegam a ser tão numerosos quanto as notas. Enfim a notação atual carece de se modificar profundamente porquê está se tornando um verdadeiro obstaculo ao desenvolvimento musical.

Chegados os harmonistas romanticos á exacerbação da habilidade interpretativa dos acordes e das modulações com as obras do primeiro decenio dêste seculo (Debussy, Ravel, Strauss, Scriabine) a Harmonia virtualmente estava desautorizada. Os modernos, pra lhe dar apparencia nova de vida e em verdade lhe dando o golpe-de-misericordia, criaram duas novas orientações harmonicas, das quais aliás os primeiros pruridos já são encontraveis nos romanticos: a Atonalidade e a Politonalidade. A Atonalidade é a solução suprema do cromatismo. Foi pela primeira vez determinada pelo austriaco Arnoldo Schoemberg e se baseia na Escala de Doze Sons, todos com intervalos consecutivos de semitom: a escala cromatica. A Atonalidade não reconhece pois a existencia da Tonalidade. Hoje é vastissimamente usada (Schoemberg, Kreneck, Hindemith, Honegger, Bela Bartok, Obuhow, Webern etc.). A Politonalidade (Igor Strawinsky, Lourenço Fernandez no "Quinteto de Sôpro", Dario Milhaud, Casella...) cujo conceito e nome se desenvolveram na França, reconhece as tonalidades e as emprega simultaneamente. Assim, alem dos sons simultaneos da Har-

Atonalidade e
Politonalidade.

monia, além dos ritmos e melodias simultaneas da Polifonia, hoje se emprega também tonalidades simultaneas.

Tudo isto afinal desacreditou totalmente a Harmonia classica que continua a ser empregada teoricamente só por timidez e respeito falso do passado. A Harmonia classica se fundamentava na aceitação dos conceitos de Consonancia e Dissonancia. Ora hoje estes conceitos prática e mesmo teoricamente desapareceram. Todos os sons podem vir juntos. Não tem consonancias nem dissonancias. Uma dissonancia pode ser agradabilissima. Uma consonancia: repugnante. Tudo depende da logica da invenção, do movimento das partes, da cor instrumental. Abandonando pois a distinção entre consonancia e dissonancia, distinção falsa que João Sebastião Bach já praticamente desrespeitava, os modernos só concebem o valor dinamico dos intervalos. Com isso um novo conceito de equilibrio sonoro está aparecendo. Os gregos tinham a base modal deles no agudo. Com o Cristianismo esse "sentimento" dinamico 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 descredito que a harmonia classica e não só a gente constroi acordes tomando o som grave como fundamento dele, como faz do som mais agudo ou dos intermediarios o elemento originario do acorde.

⊙ Quarto-de-tom.

E como si toda essa libertação não bastasse, vários modernos estão se preocupando com a divisão do semitom e a obtenção de sons novos não empregados teoricamente no Cristianismo. Alois Haba se tornou a figura mais conhecida dentre esses pesquisadores. E' o apostolo 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 acustica dele, intitulada o "Som Treze", atraindo a atenção musical de todos.

Esse aparente caos harmonico leva mas é a reconhecer

que carecemos duma definição nova de Harmonia. O Romantismo pusera o acorde em tal evidencia (Beethoven, Chopin, Liszt), em seguida em tal preponderancia (Wagner, Cesar Franck, Strauss), em seguida em tal liberdade (Debussy) que êle ficara individualisado psicologica 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 classico da Harmonia. Foi de fato a consequencia a que chegaram os modernos com os processos indicados atrás. A Harmonia se efetivara quando chegada á concepção de que era “um encadeiamento de acordes”. Esta definição realmente não se presta mais pra ser aplicada á harmonia contemporanea.

A perplexidade harmonica tambem levou os modernos a voltar á prática da polifonia. A composição moderna é preferentemente polifonica. Polifonia extraordinariamente livre, de grande elasticidade: polirritmica, politonal, geralmente antiharmonica.

Polifonia.

Por outro lado o cáos harmonico afetou a Melodica 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 norueguesa (Grieg) que careciam do canto popular pra se caracterisarem. Mas por outras partes a melodia sofria ataques vários. Wagner alem de tratar a voz brutalmente (o que diria êle dos modernos!) no que fôra seguido sobretudo pelos berros de Strauss na “Electra”, desenvolvera ao maximo o conceito da melodia-infinita. E inda destragara a fisionomia melodica por meio dos Motivos-Condutores, que davam pro tema a importancia essencial da obra. E os temas dele eram no geral curtissimos e frequentemente harmonicos. Cesar Franck, inventor dalgumas das linhas sonoras mais profundas que ha, fundamentara o interesse principal da criação no movimento harmonico das partes. Afinal Debussy vinha coroar essa orientação antimelodica afirmando positivamente que na música dele “não tinha Melodia”, era só Harmonia. Os mo-

Melodia.

dermos perseveraram nessa duplicidade de orientação. Mas apesar do até abuso da melodia popular, do muito que se fala em renovar a tradição da aria italo-russa, da volta de alguns (italianos principalmente) aos setecentistas italianos e ao Gregoriano, a Atualidade parece mais incapaz de melodia que propícia a ela. Com exceção de alguns italianos, principalmente Pizzetti, e dum ou outro músico inventor de linhas melódicas eficazes, ha uma real incapacidade contemporanea pra inventar melodias bonitas. Essa incapacidade inda se acentua com a desmoralisação dos inda melodistas, os Leoncavallos, os Massenets, os Haeckel Tavares, os operetistas vienenses banalissimos. E tambem com a facilidade de emprêgo 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, Hindemith, Milhaud, Falla, Joaquim Nin, Respighi, Bela Bartok, Blox, o argentino De Rogatis, o chileno Allende, o brasileiro Luciano Gallet, quer se fundamentando em elementos de folclore quer de pura invenção individualista, estão dando ciclos notaveis de Canções que equiparam-se aos dos trovadores românticos, um Brahms, um Chausson. Porém a epoca não parece apresentar a genialidade dum Schubert ou dum Schumann. E a Canção aliás deperece por 2 lados. Deixa muitas vezes o aspeto mais logico de canto acompanhado por instrumento unico, pra confundida com a Cantata, se sujeitar a um acompanhamento orquestral (Vila Lobos: "3 Poemas Indios", Lourenço Fernandez: "Macumba"). Isso diminui o interesse da parte melódica e concentra predominantemente o valor da obra na significação do conjunto (Strawinsky, "Berceuses du Chat" pra... 3 clarinetas e canto; Artur Bliss, "Rapsodia" pra orquestra pequena e 2 vozes obrigadas). Ora isso é depreciação da melodia e destroi o conceito intrinseco da Canção. Alem disso (Vila Lobos, Schoenberg, Strawinsky Wiener, etc.) usam constantemente efeitos novos de voz na Canção, efeitos que, si enriquecem a Música, são golpes duros no Belcanto e ainda no conceito de Canção. Vila Lobos a êsse respeito, construiu, servindo-se de elementos

do populario brasileiro, uma serie genialissima de obras pra canto e piano (“Xangô”, “Estrela é Lua Nova”, “Canide-lune”, “Nozani-Ná” etc.). Outro golpe na Canção é a peça-minuto; compositores que fazem melodias pra uma quadra, pra 2 versos, pra uma frase literaria, pra um anúncio, pra um prégão (Castelnuovo Tedesco, Poulenc, Dario Milhaud; Strawinsky: “Pribaoutki”; Vila Lobos: “Epigramas”).

Na Ritmica se nota o mesmo cáos e confusão aparente. A’ primeira vista parece que estamos numa fase predominantemente ritmica. Os compassos se multiplicam ricamente. O cinco-por-quatro de uso timido no Romantismo, agora é frequente. A êle se ajuntam compassos estranhos, extravagantes e ás vezes tão compridos (“Sonatina” de Casella) que chegam a perdar a função de Compasso. Varios compositores (Satie, Monpou) chegam a não empregar mais a barra-de-divisão e nem mesmo indicação de compasso. Nesse caso, uma das figuras de nota, geralmente a semínima, é tomada como unidade de tempo do movimento e por ela se organisa o ritmo. A fortificação do conceito puramente movimentador (dinamico) das harmonias levou os modernos a uma preocupação ritmica vasta. Essa preocupação inda se demonstra pela predominância formidavel da Dança, não apenas na Música porêem na vida contemporanea. Epoca do Dancing, do Foxtrote, do Tango, do Mxixe, do Bailado. A música moderna se compraz em combinar ritmos de todo geito. Caiu numa polirritmia riquissima. Chega ás vezes a abandonar os sons e a apresentar ritmos puros por meio dos instrumentos de percussão (Milhaud, Vila Lobos).

A’s 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*, indiscernivel nas suas partes componentes. E não será talvez essa a realidade mais elevada, mais pura e... mais inesperada da Música?... Muitas obras contemporaneas, especialmente de Schoenberg, de Strawinsky (“Octeto”), Vila Lobos (certos “Chôros”, “No-neto”, “Rude Poema”, “Trio” pra instrumentos de sôpro),

Ritmo.

Polirritmia.

Kreneck, Falla ("Noites nos Jardins de Espanha"), Hindemith ("Kammermusik n.º 2") realisam francamente êsse conceito da Música, já acenado por J. S. Bach, pelos sonatistas italicos, por Chopin ("Prelúdio n.º 14"), pelos impressionistas e que em última análise é o mesmo da escola francoflamenga.

Theremin.

Tambem a talvez mais importante das descobertas musicais da Atualidade, o aparelho electromagnetico inventado pelo russo Theremin, parece profetisar a Música como simples movimento sonoro. Esse "Instrumento de Ondas Etereas" 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.

Música de Timbre.

Era de esperar mesmo que a invenção mais importante da nossa epoca fosse no dominio instrumental... Porquê a idea musical mais aparentemente nova da Atualidade parece ser a Musica de Timbre. Com os povos primarios e as civilisações da Antiguidade, a Música se desenvolvera numa fase predominantemente ritmica. Depois foi a fase melodica do Gregoriano e da Polifonia. Em seguida veio a fase harmonica desenvolvida ás últimas consequencias com o Romantismo impressionista. Atualmente a intenção de criar uma música feita de timbres é manifesta e mesmo expressa claramente por artistas e criticos. A Bateria se desenvolveu muito nas orquestras. Os instrumentos de percussão mais estranhos entram nela, amerindios, asiaticos, africanos. A influência do jazz-band foi vasta mesmo no campo dos instrumentos melodicos. O jazz, invenção dos negros e judeus iânques, influenciou poderosamente a criação contemporanea. Na America do Norte, Eastwood Lane, Gershwin, Burlingame Hill, Luis Gruenberg o desenvolvem artisticamente. Na propria Europa influenciou muito os

Jazz-band.

compositores. Mauricio Ravel o aplicou em peças de caracter americano. Kreneck produziu uma opera-jazz que causou impressão bulhenta nos países germanicos, a "Jonny spielt auf". Strawinsky ("Rag-Time", "Piano Rag Music"), Wiener, o italiano De Sabata, Hindemith, Lord Berners sofreram o influxo continuado ou apenas esporadico dele. Na Alemanha o estudo do jazz faz parte de conservatorios.

A lição do jazz, isto é, a eficiencia expressiva dos instrumentos de sôpro; a fraqueza do preconceito orquestral classico baseado no quarteto das cordas; a riqueza de efeito dos instrumentos polifonicos de percussão (piano, balafon, xilofone) na orquestra, veio corroborar as pesquisas de Debussy com as Sonatas da última fase dele. Hoje os instrumentos de arco deixaram de ter predominancia despotica na orquestra. 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 Violino"; Soltan Kodaly, "Sonata pra Violoncelo" etc.). Em compensação a orquestra ganhou uma riqueza muito maior. E' tratada mais segmentadamente. Assume constantemente as manifestações do "Concerto Grande", pela dialogação de instrumentos solistas. Possui forte propensão ritmico-sonora, que atingiu aos 4 pianos empregados por Strawinsky ("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 emprêgo da orquestra pequena na ópera "Ariana em Naxos". Isso hoje é comum (Manuel de Falla: "El Retablo"; Mozart de Camargo Guarnieri em "Pedro Malazarte"). Schoenberg no "Pierrot Lunaire" acompanha cada número dêsse famanado ciclo de Canções com 3, 4 instrumentos. Malipiero, pretendendo criar um compromisso entre a orquestra sinfonica e a música-de-camara, emprega 11 instrumentos nos "Ricercari", 12 no "Madrigal". Strawinsky emprega 11 no "Rag-Time", 6 e bateria na "Historia do Soldado". Na Alemanha se desenvolveram muito a "Kammersinfonie" (Sinfonia de Camara) nome emprega-

Experimentalis-
mo instrumental.

do primeiramente por Schoenberg e a "Kammermusik" (Música de Camara) sinfonia pra pequenos agrupamentos orquestrais virtuosisticos.

Tambem nos trios, quartetos, quintetos, apareceu uma floração nova interessantissima, empregando os mais desusados e curiosos agrupamentos solistas (Kurt Weill, Falla, Ezra Pound, Antonio Webern). No "Quarteto Simbolico", Vila Lobos emprega flauta, saxofone, celesta, harpa e vozes; nos "Chôros n.º 4" une 3 cornos a 1 trombone; Lourenço Fernandes no "Sonho duma Noite no... Sertão" ajunta flauta, óboe, clarineta, fagote e trompa; Luciano Gallet nos "Esboços Brasileiros" emprega violino, viola e clarineta.

A voz humana.

A preocupação de timbre domina ainda pela pesquisa de efeitos novos pros instrumentos e prá voz. A voz é considerada como simples instrumento. Debussy já a utilisara na orquestra, vocalisando nas "Sereias", parte do poema sinfonico "Noturnos". Scriabine fez o mesmo no "Prometeu". Hoje é corrente a voz na orquestra, empregada como instrumento (Casella, "Couvent sur l' Eau"). Até em peças de camara ela entra assim, que nem no "Quarteto" citado de Vila Lobos. E toda uma serie de efeitos vocais novos ou renovados, o uso do portavoz (Honegger, "Judith"), glissandos, portamentos arrastados ("Seresta n.º 2" de Vila Lobos; o "Livro da Vida" de Obuhov), ruidos, gritos, paraquices vocais, silabicas ou não (Strawinsky: Vila Lobos, "Suite" pra violino e canto, "Rasga Coração"; "Seresta n.º 12"), e sons nasais, vocalizações de aspeto novo (Wiener, Vila 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 propria declamação ritmica ou falada livremente está em uso (Strawinsky, "Historia do Soldado").

Instrumentos no-
vos.

Instrumentos novos tentam aparecer tambem. Os futuristas lançaram os Barulhadores (Intona Rumori) de Luis

Russolo, que imitam os ruídos da vida contemporanea. O quarteto de arcos é completado por Leo Sir com mais 6 instrumentos novos. O Serrote, partindo das mãos do serralleiro, vai pro jazz, surge nos concêrtos ("Concertino" de Ives de Casinière; Wiener) e se instala momentaneamente na orquestra de Honegger. Emanuel Moor lançou em 1921 um piano com 2 teclados, facilitando muito a tecnica pianistica. Por outro lado Hope Jones, com o Unit Organ, modernizou o Orgão sobre novos principios e o enriqueceu extraordinariamente. Desenvolvimento importante é o dos instrumentos mecanicos. Diante dos progressos do Gramofone e das suas possibilidades reais de expansão, a Música tem atualmente nele e na Radiofonia, 2 instrumentos poderosos que já estão modificando bastante a manifestação social dela. E tambem encontra na Pianola e outros pianos mecanicos, possibilidades tão ricas, tão livres dos limites pianisticos da mão humana, que muitos compositores (Strawinsky, o inglês Goossens, Malipiero, Casella, o americano Jorge Antheil) escrevem diretamente pra êles. Ultimamente lançaram tambem um violino mecanico, o Violonista. E nos melhoramentos por que passa agora a Opera de Berlim, tratam de organizar uma orquestra especial contendo só instrumentos electromagneticos !...

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

Quanto á forma, tem de tudo. A insatisfação inquieta renova todas as formas do passado. O madrigal, a cantata, a aria, a sonata classica, a ciclica, a sonatina, a ópera comica, a ópera séria, a tocata, o oratorio, o bailado, a fuga, o ricercar, a suite, a variação, aparecem modernizadas e apresentando no geral uma contradição. Formas nascidas pela precisão de fases historicas que se acabaram, na realidade elas não podem representar o espirito contemporaneo. E se percebe de fato que êste não se acomoda bem nelas. Só as mais livres permitem acomodação moderna. Se fala muito em "volta" a qualquer tendencia ou genero passado. Querem *voltar* a Bach, querem voltar a Glinka, querem voltar

Forma.

a Scarlatti, a Tchaikowsky, á ópera comica, á ópera séria (Honegger), á ópera russo-italiana (Strawinsky), a Couperin, á sonata de Haydn. A figura impressionante, absorvente, genialissima de Strawinsky se tornou o protótipo dessas "voltas". Strawinsky tem "voltado" muito...

Tambem os titulos perderam muito o valor de designativos formais. Sonata, Sonatina, Suite, Quarteto, Sinfonia, as mais das vezes não indicam formas. Indicam apenas character ou tamanho de obra. E tambem designam formas renovadas, ou anteriores á expressão formal que tiveram no Classicismo. A ópera ás vezes é uma Suite de scenas cantadas, sem nenhuma ligação entre elas, como nas admiraveis "Sete Canções" de Malipiero. Aparece constantemente diminuida a 1 ato só, principalmente entre os germanicos. E Milhaud lançou a Opera-Minuto, curtissima.

Suite.

As formas coreograficas predominam muito. São constantes as Suites renovadas que nem a "Alt Wien" de Castelnuovo Tedesco; a "Suite 1922" de Hindemith; as "Saudades do Brasil" de Milhaud; a "Suite" de Hernani Braga, as "Impressões Brasileiras" de Agostinho Cantú, em que as danças 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 quasi todas Bailados. Strawinsky dominou o genero com a "Sagração da Primavera", "Petrouchka", "Pulcinella", de influência universal. Manuel de Falla, o grande nome atual da escola espanhola, nos deu "Tricornio", "Amor Bruxo". Casella ("La Giara"), Vitorio Rieti ("Barabau") na Italia; Prokofieff ("Amor das 3 Laranjas", "Chout"), os franceses Poulenc, Auric, deram no Bailado o melhor da invenção deles. Tambem aparecem nas escolas nacionais principiantes formas populares renovadas. O argentino De Rogatis escreve "Jaravis"; os brasileiros lançam a "Toada" (Lourenço Fernandes, F. Lima Viana), o Maxixe (Francisco Mignone), o Cateretê, o Puladinho, o Dobrado etc. (Suite pra 4 mãos, de Luciano Gallet; Hernani Braga, Camargo Guarnieri); os portugueses empregam a Chula e o Fado. Vila Lobos se utilizando de termos musicais populares batiza as series de obras dele com os titulos de Serestas, Chôros, Cirandas, Cirandinhas.

Bailado.

Nomes, nomes antigos, nomes modernos, movimentos ritmicos populares, processos de compor novos... Mas uma verdadeira forma nova inda não apareceu. "A criação duma forma nova não parece essencial pro espirito contemporaneo, observa o compositor Egon Wellesz ("Von Neuer Musik", ed. Marcan, Colonia, 1925), êle se empenha mas é em relacionar mais intimamente a forma e o conteúdo dela"... 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 geito com que estão dissolvendo a Melodia, a Harmonia, o Ritmo...

Critério musical
da Atualidade.

Interesse ou desinteresse melodico? Interesse ou desinteresse polifonico? Interesse ou desinteresse harmonico, ritmico, formalistico, sinfonico?... A unica resposta possivel é: interesse formidavel pela... Música. E agora se poderá modificar, imagino que pra melhor, a observação de Egon Wellesz. Em todas as epocas e escolas se observa uma preferencia ás vezes absoluta, ás vezes acentuada apenas, por um dos elementos constitutivos da manifestação musical. Nos gregos o ritmo sonorizado predominava no interesse artistico da criação. Com o Gregoriano o ritmo era deixado á parte e o movimento exclusivamente melodico solista predominou. Com os francoflamengos interessava quasi que exclusivamente ás vezes a combinação matematica de muitas linhas melodicadas. Etc. Etc. Os italianos sempre se manifestaram sensualmente melodistas. E teatrais, afirma Guido Gatti ("L'Esame", Setembro, 1924). Os alemães são preferentemente harmonistas... Mesmo êstes caracteres nacionais andam muito desprestigiados hoje em dia, apesar de todo o nacionalismo contemporaneo. Nem os italianos se mostram mais interessados pela invenção melodica nas obras deles nem os alemães pela harmonia. São todos igualmente harmonistas e melodistas e apenas o caracter psicologico nacionalisa as obras deles. Todo o derrotismo aparente de Melodia, Instrumentação, Harmonia, Forma, da fase contemporanea indica apenas interesse mais completo pela Música. Jamais não se inventou tanta música. Abandonando as economias todas do passado: a função economica do mo-

tivo ritmico, da forma preestabelecida, das tonalidades restritas, da modulação harmonica, do desenvolvimento temático (que fez Bach dum tema só, construir um livro inteiro: "Arte da Fuga"); os contemporaneos caíram num aparente esbanjamento sonoro. Com os elementos de certas obras modernas, Cesar Frank ou Beethoven faziam 10 obras...

Concepção totalizada da Música.

Mas todo êsse desperdício, todo êsse derrotismo destruidor é apenas aparente. Mudado o conceito de Música, êsses vícios modernos se tornam logicos. E de fato: é a maneira de conceber a Música que se modificou talvez profundamente. Paulo Bekker ("Musikgeschichte", Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1926) 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 propria constituição da orquestra, organizada por naipes separados (quarteto dos arcos, quarteto dos cobres, quarteto das madeiras, bateria) 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 êsse princípio de Expansividade dos elementos e os amalgama todos pra se intensificar, pra ser mais totalizadamente Música. *De espacial se tornou temporal*. Música antiespacial, antiarquitonica. A Música polifonica era compreendida horizontalmente. A Música harmonica 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 grandeza da obra resultará mais duma saudade, dum desejo de tornar a escuta-la que da lembrança contemplativa que fixa as partes, evoca, compara o que passou com o que está passando, critica e julga. A lembrança pensa. A saudade sente. Nisto reside uma diferença essen-

cial que explica o Cinematismo (mobilidade, movimentação musical) contemporaneo.

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 Aria, mesmo um Drama Lirico ou Poema Sinfonico, 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, á 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 pelo ouvinte. (E tanto esta última observação é verdadeira que neste seculo 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 wagnerofilos perceberam que isso era contradizer o valor musical do genio; e criticos e comentadores dele principiaram falando que não carecia conhecer os motivos-condutores wagnerianos, nem a significação simbolica deles, nem saber Música a fundo pra compreender Wagner, *bastava escutar*). Ora uma obra de contemporaneo "moderno" muitas feitas até emprega formas tradicionais ("Trio Brasileiro" de Lourenço Fernandes; "Sonata" de Strawinsky; "Quarteto" de Mario Labroca; "Sonatina" de M. Camargo Guarnieri, etc. etc.) porém essa forma não afeta mais a compreensibilidade do ouvinte. Não só essa forma está muito *disfarçada* no meio da sofisticada harmonica ritmica polifonica que o compositor emprega, como não faz parte mais da grandiosidade da obra. Os temas, os movimentos harmonicos, ritmicos etc. empregados, quando voltam, são apenas reconhecidos pelo ouvinte, como si 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 êrro. As obras contemporaneas são jorros de música contínua. Principiam, acabam sem uma razão-de-ser formal, por pura movimentação e cessação de estado-lirico no compositor.

Quanto á predominancia de timbre: o efeito instrumental tendo se tornado a base da criação, as músicas modernas são *intranscrevíveis*. Uma sinfonia de Beethoven, uma ópera de Pergolesi, um poema-sinfonico de Liszt podem perfeitamente ser compreendidos na transcrição pra piano. Uma obra moderna as mais das vezes perde totalmente não só o efeito como a compreensibilidade si for transcrita assim. Essa intransportabilidade, que vinha aparecendo com os impressionistas, hoje é absoluta. E' 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 imaginario as alturas sonoras diferentes: *é primordialmente espacial*. A elevação concreta do som existe no ouvido e depende pois absolutamente do timbre em que êle 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, imutavel, é muito mais espacial que temporal. O passarinho bonito enquanto vive é tempo. Morto, empalhado, êle 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. O que passou: passou. O momento que passa, o presente, não justifica o que passou. E' 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 Strawinsky de "objetivismo dinamico"... Os músicos e literatos muitas vezes repetem e generalizam hoje essa expressão que me parece estreita (Objetivismo) e falsa (Dinamismo, por Cinematismo, movimento). *Movimento sonoro*, é o conceito da música atual — unica arte que realisa o

Movimento Puro, desinteressado, ininteligível, em toda a extensão dele. Este me parece o sentido estético, técnico e, meu Deus !... profético da música da Atualidade.

Alfredo Lorenz no livrinho que está fazendo tanta sensação ("Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen", ed. Max Hesses, Berlim, 1928) conclui exatamente o contrário: que a música moderna é polifônica e portanto espacial. Esse livro aliás tem sido 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 3 em 3 séculos: respectivamente Polifonia (Música-Espaço) e Harmonia (Música-Tempo). Segundo o ritmo trissecular consecutivo de Música-espaço e Música-tempo, calhou prá fase contemporânea os termos Música-espaço; 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. E' 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 das 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.

Como é difícil explicar... Na verdade eu não pretendo ter descoberto a pólvora e sei que qualquer malintencionado pode me contradizer falando que toda música é tempo, etc. Mas também é bobagem a gente pretender explicar pra malintencionados... Sejamos desinteressados, isto é, sejamos artistas !...

ESTA EDIÇÃO DE MIL EXEMPLA-
RES DO COMPENDIO DE HISTO-
RIA DA MÚSICA SE TERMINOU
AOS TRINTA DE ABRIL DE MIL
NOVECENTOS E VINTE E NOVE,
NAS OFICINAS GRAFICAS DE
EUGENIO CUPOLO, LADEIRA DE
SANTA IFIGENIA NUMERO
VINTE UM, EM SÃO PAULO

