



Fernando Lopes-Graça
Obras Literárias: OPÚSCULOS (1)
Editorial Caminho, SARL: Lisboa, 1984

BREVE ENSAIO
SOBRE
A EVOLUÇÃO
DAS FORMAS
MUSICAIS

■ As formas poético-musicais helénicas ■
A monodia gregoriana e as primeiras formas polifónicas ■ As formas poético-musicais trovadorescas ■ As formas polifónicas renascentinas e as primeiras formas instrumentais ■ A melodia vocal, a ópera e a oratória ■ A fuga, a variação, a suíte e o concerto grosso ■ A sonata, a sinfonia e a ópera clássicas ■ O lied, a peça característica, o poema sinfónico e a ópera romântica ■ O bailado e as formas musicais modernas ■

INTRODUÇÃO
CONSIDERAÇÕES GERAIS

De todas as ideias filosóficas modernas, uma das mais espalhadas, mas também das mais perigosas, pelo seu abusivo emprego, é sem dúvida a de progresso. Justa e plenamente aceitável quando se trate das conquistas materiais e mesmo das relações sociais do homem, é todavia de melindrosíssimo uso quando aplicada às coisas do espírito e, mormente, à arte.

E não apenas ela em si mesma, como outras que, no sistema que a integra, lhe andam de ordinário intimamente ligadas, como, por exemplo, a de evolução.

Por influência das ciências naturais e sociológicas, em que uma dessas ideias implica a outra, isto é, em que a vida animal e social é encarada como uma série de fenómenos ascendendo do simples e rudimentar ao complexo e desenvolvido, do elementar e caótico ao superior e organizado, do imperfeito ao perfeito, tendemos a identificar também esses dois conceitos naqueles domínios em que eles não são de maneira nenhuma equivalentes nem sobreponíveis.

Ora, se bem que a ideia de progresso artístico esteja de há muito abandonada, a verdade é que, por um vício do pensamento, ainda ela muitas vezes se introduz sub-repticiamente nas nossas considerações e congeminacões sobre a arte. Tal acontece quando em

música, por exemplo, falamos de evolução das formas musicais.

Já o conceito de forma é em si bastante vago e flutuante para poder ser interpretado de maneiras diversas. É fácil assimilá-lo às formas animais e sociais, por exemplo, sujeitas, segundo as doutrinas evolucionistas, à lei do progresso. Daqui resulta imediatamente um grande erro, uma confusão de graves consequências, porquanto pode falsear toda uma concepção histórica da música. Com efeito, estabelecida aquela assimilação, a expressão: evolução das formas musicais, ou, simplesmente, a expressão: evolução da música, torna-se implicitamente, mesmo para espíritos prevenidos, equivalente de progresso das formas musicais, ou, generalizando, de progresso musical.

É para obviar a este perigo que alguns musicólogos modernos (entre outros, o alemão Paul Bekker) têm optado pelo termo transformação, menos ambíguo, menos sobrearregado de significações, de subentendidos que o termo evolução, embora não definindo também inteiramente, como veremos adiante, a essência do devir musical.

O que se trata, antes de mais nada, é de rejeitar a ideia de progresso em arte. É muito justamente. Cada época histórica tem a sua sensibilidade e os seus ideais próprios, e, portanto, a sua arte específica, visto como a arte é a manifestação concreta dos sentimentos e ideais de beleza. Como não existe um critério absoluto do belo — nem pode existir, visto que não há uma sensibilidade e um ideal constantes, ou, a existir, será a própria aspiração ao belo, comum a todos os homens de todos os tempos, não sendo então as diferentes sensibilidades e ideais senão variantes, aspectos, modalidades de um mesmo fundo comum e eterno —, segue-se que não podemos afirmar que tal ou tal época artística realiza um progresso sobre a antecedente ou as antecedentes, nem, logicamente, postular juízos de valor absoluto a respeito das obras de arte representativas da sua época em referência às de outras épocas.

(Podemos ter preferências, é certo; mas isso é um critério pessoal ou uma especial visão histórica, tão sujeitos a variabilidade como a mesma sensibilidade e ideais: amanhã, as gerações que nos sucederem terão outras preferências e, porventura, até antagónicas das nossas. Há também abastardamentos do gosto, sem dúvida, reconhecidos como tal por gerações sucessivas; mas são momentos de crise, a que a arte, como tudo, está sujeita. E há ainda povos e épocas menos artistas que outros, isto é, povos cuja vitalidade estética se não traduz em obras de superior envergadura, épocas em que essa vitalidade parece relaxar-se em proveito de outras actividades. No primeiro caso, trata-se de uma deficiência como qualquer outra; no segundo, trata-se ainda de uma crise — deficiência e crise que não afectam em nada o grande processo histórico da arte, pois que as obras-primas — e rara é a época ou o povo que não produziram a sua obra-prima, que é, afinal, de todos nós, seja ela a que os magnifica, quando são grandes, fortes, vivos, activos e criadores, seja a que sublima as suas dores, lutas e aspirações, quando são fracos ou trabalhados por cruéis problemas — as obras-primas, dizemos, continuam escalonando-se no tempo e no espaço e a brilhar pelos séculos dos séculos, maravilhando-nos sempre com a sua eterna juventude. No fim do balanço, só elas é que contam; e tudo o que não conseguiu alçar-se à condição de eternidade morrerá com a memória dos povos ou das épocas que não puderam ou não souberam ser superiores a eles mesmos. A perto de dois mil e quinhentos anos de distância, o Partenon e a Nona Sinfonia defrontam-se na mesma aurora esplêndida de beleza, na mesma primavera imperitura de linhas e de formas, na mesma vitalidade imarcescível de emoção estética.)

No entanto, parece-nos que a ideia de progresso não deve proscrever-se inteiramente da musicologia, se não como definidora do devir interno da música, isto é, daquilo que constitui a essência espiritual das manifestações musicais, ao menos como determinadora de

certas modificações que se operam nos organismos em que o pensamento musical toma corpo.

Se é certo que a evolução progressiva não é, de maneira alguma, o processus histórico da música (nem de nenhuma outra arte, pois que a obra de arte perfeita é-o porque esgota em si as premissas psicológicas, históricas e técnicas que condicionaram a sua eclosão, e não porque anula a obra de arte anterior), se é certo isso, a verdade também é que, considerada no decurso da sua elaboração colectiva ou individual, qualquer forma musical, isto é, qualquer daqueles organismos que a experiência cria, modela, adapta às necessidades de tradução do pensamento musical e para o melhor rendimento possível deste, qualquer desses organismos ou formas musicais evoluciona progressivamente, desde os seus balbuciamientos até à sua completa maturação. Isto é, as formas musicais não são elos de uma cadeia ascensional, porque, esteticamente, todas se equivalem; mas cada forma musical, tomada em si mesma e abstraído, tanto quanto é possível (e apenas no campo teórico), da substância que a anima, passa por estádios sucessivos de crescente aperfeiçoamento, até à altura de poder oferecer de si tudo o que continha em virtualidade. Vamos exemplificar.

A monodia renascentina não é superior à monodia medieval cristã, assim como a sonata não realiza progresso algum sobre a suite. Tanto a monodia cristã como a monodia quinhentista ou seiscentista, tanto a suite como a sonata realizam, como tipos, o sumo da perfeição formal e esgotam a soma das suas virtualidades estéticas. Contudo, a monodia medieval sofreu modificações sucessivas, que a enriqueceram, do ponto de vista plástico, desde a rude salmodia primitiva até à sua magnífica floração no tempo de S. Gregório. A monodia renascentina, mal individualizada ainda no complexo polifónico das baladas espanholas e das frotolle italianas, aparece-nos já independente do substrato harmónico nas Nuove Musiche, de Caccini. A suite, que era primitivamente apenas uma ocasional e arbitrária reunião de danças várias, é em Bach e nos

cravistas franceses uma forma de magnífico equilíbrio expressivo e dinâmico. E a sonata, antes de atingir em Beethoven todo o vigor construtivo e dialéctico de que era susceptível, teve de passar pelo cadinho das experiências dos compositores menores que o precederam.

Assim, pois, há que distinguir entre evolução das formas musicais e desenvolvimento, aperfeiçoamento ou enriquecimento de determinada forma musical. Este constitui, naturalmente, um progresso⁽¹⁾; aquela, um encadeamento de essencialidades.

Certas formas musicais contêm em potência as que se lhes sucedem historicamente. A suite é um antecedente necessário da sinfonia, o poema sinfónico uma consequência natural desta.

Não se concebe facilmente o aparecimento de qualquer destas formas sem a existência da precedente: há, de feito, qualquer coisa da suite na sinfonia, assim como há algo desta no poema sinfónico.

Realiza-se, então, uma transformação das formas musicais? Está o devir musical sujeito a leis transformistas?

Que há transformação da consciência musical, é fora de dúvida; mas que haja real transformação das formas musicais, como os musicólogos antiprogressistas inculcam, é que nos não parece uma coisa absolutamente incontroversa. Quando muito, o que se poderá estabelecer é, por assim dizer, uma filogenia das formas musicais. Não de todas elas, porém. Algumas, cuja constituição foi determinada por um certo complexo psíquico-histórico-social, desapareceram, é o termo, quando esse complexo se desfez. Estão neste caso, por exemplo, certas danças dos séculos XVII-XVIII, como a gavota e o minueto, as quais, se gozaram posteriormente de um certo favor por parte de alguns compositores, devem-no a uma como que ressurreição arqueológica e não porque, como formas de dança, cor-

⁽¹⁾ É claro que em arte se torna necessário tirar a este termo tudo o que ele contém de dialecticamente agressivo, para assim dizer.

respondam a uma realidade psicológica contemporânea. Outras, ao contrário, nunca deixaram de ser, mesmo depois do seu período de máximo esplendor, mais ou menos cultivadas; são disso exemplo algumas formas de música a cappella e a fuga, que todos os compositores têm mais ou menos utilizado, embora insuflando-lhes nova vida e libertando-as de toda a rigidez escolástica.

Mesmo quando é evidente o laço filogenético, não devemos supor que a forma originária morreu, decaiu ou perdeu o interesse, depois de ter gerado o novo organismo musical. O facto de o poema sinfónico, consequência estética necessária da sinfonia, não ter conseguido destronar esta, é bem elucidativo. Nem tão-pouco devemos imaginar que, nos casos comprovados de filiação estética de formas musicais, todo o organismo da forma-madre se transmuda no do organismo da forma-derivada.

Como se opera, então, a passagem de uma para a outra? Graças a uma transição, não a uma transformação. Em certo momento da vida de determinada forma musical, geralmente aquele em que as forças que a trabalhavam chegaram ao máximo de tensão, a infiltração nela de elementos estranhos ao seu organismo, ou a hipertrofia de certas partes deste, provocam uma ruptura do equilíbrio dessas forças, perturbam a pureza clássica dessa forma. Ora, é em geral destas alterações, destas aberrações, que derivam as novas formas musicais.

Assim, por exemplo, foi do grande desenvolvimento adquirido pelos vocalizos jubilatórios dos cantos aleluiáticos gregorianos que nasceu a sequência. A introdução de uma peça lenta, ária, nas primitivas sonatas (que eram, aliás, verdadeiras suítes de danças), feita pelos cravistas franceses e pelos violinistas italianos, com o fim de lhes dar maior variedade, é o verdadeiro ponto de partida para a sonata ternária moderna. E é da ideia poética, implícita nas composições beethovenianas derradeiras, que deriva toda a música programática do século XIX.

Será o que atrás fica escrito suficientemente claro para não autorizar o equívoco em que frequentemente se cai, qual é o da formulação de juízos de valor baseados na dissociação abstracta de uma forma musical do seu conteúdo, feita, na maior parte dos casos, com a intenção de demonstrar o progresso histórico dessa forma, tomando-se porém, como referência, momentos distintos, mas igualmente culminantes, do pensamento musical?

É claro que forma e conteúdo constituem um todo orgânico indissolúvel; e as relações entre conteúdo e forma, estabelecidas para ou deduzidas de qualquer organismo musical, não são aplicáveis nem verificáveis em outros organismos. Teoricamente, e com objectivos pedagógicos, ainda se pode admitir a distinção; esteticamente, e pretendendo-se estabelecer uma hierarquização valorativa, é um erro fazê-lo. Concretizando: a sinfonia mozartiana, por exemplo, não possui a complexidade construtiva, o desenvolvimento dialéctico da sinfonia beethoveniana, porque o pensamento musical de Mozart não exigia, para se cristalizar, a monumentalidade das formas requerida pelo titanismo do pensamento de Beethoven. Quando se postula, portanto, a superioridade construtiva da sinfonia de Beethoven sobre a de Mozart, comete-se um grave erro. Não há superioridade alguma, visto que o aticismo das ideias musicais mozartianas pedia a sua corporização em formas simples, transparentes, de proporções clássicas; ao passo que o dramatismo sentimental e metafísico de Beethoven solicitava o gigantismo barroco em que se traduziu. É, pois, evidentemente perigoso falar de progresso neste caso. Como obras de arte, a sinfonia de Mozart e a sinfonia de Beethoven equivalem-se. Se a sinfonia beethoveniana não podia ter eclodido sem a experiência da sinfonia mozartiana, a verdade é que tanto uma como outra representam pontos culminantes na história desta forma, tanto uma como outra são tipos perfeitos e acabados do sinfonismo clássico.

Mas que vem a ser uma forma musical? Até que ponto ou em que sentido é a música, fenómeno sonoro fluindo no tempo, susceptível de receber uma forma, isto é, de sujeitar-se a determinações e delimitações espaciais? Forma e som parecem coisas antagónicas, irreductíveis. Som é duração; forma é extensão — e toda a projecção da duração na extensão é arbitrária. Será então a mobilidade temporal da música inapreensível numa categoria espacial, como é a forma? É, de facto, se à palavra forma, empregada nesta arte, ligarmos o sentido de projecção espacial em que é empregada nas artes plásticas. Contudo, na música esta noção de forma é muito diferente.

Começemos por apurar as várias acepções em que ela é tomada, para ver se as podemos reduzir a uma unidade sintética, e desta sacarmos uma definição mínima de forma musical.

Segundo a natureza íntima da sua origem e do seu destino, toda a música se pode dividir em: música sagrada e música profana, a primeira servindo o culto, a segunda servindo a poesia e a dança seculares. Será natural, pois, que a natureza diferente daqueles dois modos de actividade social imprimam feições diferentes às manifestações musicais que lhes estão subordinadas. As práticas litúrgicas, desde as fórmulas mágico-incantatórias primitivas até às formas complicadas do culto nas religiões organizadas, corresponderão paralelas modalidades de música.

Da mesma maneira, todas as variedades da expressão poética, ou toda a gama dos estados libido-sentimentais susceptíveis de se traduzirem em movimentos corporais, terão a esteiá-los equivalentes formações musicais. Podemos, por conseguinte, estabelecer uma primeira distinção nas manifestações musicais: formas sagradas e formas profanas.

Qualquer destas variedades fundamentais do fenómeno musical pode, porém, manifestar-se de duas maneiras distintas: já espontânea e imediatamente, por meio da voz humana, já mediata e artificialmente, por

meio dos instrumentos musicais. Ora, é natural que também aqui as manifestações sonoras sofram o condicionalismo dos meios em que se produzem: as vocais, sujeitas a leis fisiológicas, e exprimindo directamente a realidade psicológica; as instrumentais, sujeitas a leis físicas, e exprimindo símbolos dessa mesma realidade. Do que se segue outra grande divisão das manifestações musicais em: formas vocais e formas instrumentais, as quais, aliás, se podem aliar nas formas vocais-instrumentais.

Uma terceira distinção se pode estabelecer ainda: entre música autónoma ou música pura, que é aquela cujas manifestações se separaram das actividades a que estavam subordinadas primordialmente; e música aplicada ou programática, que vem a ser aquela cujas manifestações continuam, implícita ou explicitamente, associadas ao culto, à poesia ou à dança ou que dos seus princípios se acham imbuídas. Do que resultam, pois, mais duas séries de formas musicais: formas autónomas ou puras e formas aplicadas, também chamadas dramáticas.

Nenhuma destas categorias de música se pode considerar, evidentemente, uma concretização espacial. A sucessão no tempo continua a ser o princípio activo e determinante dessas manifestações sonoras. A duração é a sua essência. Contudo, um mesmo denominador as abrange a todas: essas formas são modos de ser e agir das manifestações musicais, são os diversos aspectos por que elas se podem revelar à consciência. Ser e agir são categorias temporais, consciência é duração: logo, não há projecção arbitrária da duração sonora na extensão. Forma, neste caso, é uma condição do tempo, se assim é lícito exprimirmo-nos.

Podemos portanto adoptar, em princípio, a seguinte definição mínima de forma musical: a ordenação dos sons no tempo, segundo o seu *modus manifestandi* — ordenação que se vai complicando desde a simples repetição de fórmulas rítmicas, em que deviam consis-

tir as primeiras manifestações musicais, até à complexidade das sequências, agregações e sobreposições de sons e fórmulas rítmicas, agindo segundo leis de uma dialéctica sui generis e subordinadas a princípios estéticos de oposição e contraste, que é a característica própria das manifestações musicais modernas.

AS FORMAS
POÉTICO - MUSICAIS
HELÉNICAS

Quer exclusivamente vocais, como parece mais natural, quer exclusivamente instrumentais, como pretendem os partidários da tese de Walascheck, as primeiras formações musicais deviam estar, de acordo com os princípios expostos, subordinadas ao culto ou às actividades seculares, predominando, no entanto, as formas sagradas, visto o carácter numinoso de toda a vida social.

A música, como as outras artes, foi, durante toda a Antiguidade, predominantemente hierática. Para todos os povos antigos ela é de origem divina; atribuem-lhe virtudes sobrenaturais e, entre aqueles que ainda não ultrapassaram a fase animista, notável poder incantatório, não sendo portanto de estranhar que a tenham utilizado nas práticas de magia, já para captar os bons espíritos e afastar os maus, já para chamar as chuvas e obter colheitas abundantes, já para encomendar ou sossegar a alma dos mortos, e até mesmo como processo terapêutico.

O traço comum a todas as formas musicais antigas é que nunca elas foram autónomas; os povos antigos não concebiam a música como modernamente a podemos conceber: independente, bastando-se a si própria, tendo um fim em si. Fazendo parte, primitivamente, do complexo psíquico gesto-som e, depois, do

agregado estético poesia-música-dança, nunca a música, apesar da diferenciação progressiva daquelas actividades, viveu inteiramente por si e para si: apareceu-nos sempre, ou servindo a poesia ou a dança, ou absorvida, juntamente com estas, pelo culto religioso.

Nem mesmo os gregos conseguiram chegar a uma concepção perfeita de música pura, de arte específica, diferenciada, autónoma. E, no entanto, os gregos foram, de todos os povos da Antiguidade, os que mais alto elevaram a música. E não a cultivaram apenas como arte: estudaram-na também como ciência. Pitágoras estabelece as bases da teoria matemática da música, formulando as relações numéricas entre a altura do som e o comprimento da corda vibrante. Platão e Aristóteles, especulando, com rara elevação e critério, sobre as condições e efeitos psicológicos e sociais da música, são os seus primeiros grandes estetas. Os tratadistas teóricos são os primeiros a encarar os problemas e elementos técnicos da música à grande luz racional helénica. E todos os grandes escritores, filósofos e moralistas nos falam da música em termos que não deixam dúvidas sobre o seu lugar na cultura helénica. Por eles sabemos do extraordinário papel que ela tinha na educação, não só intelectual e artística como moral e física, e da sua importância no culto e nos jogos.

Mas quanto à música grega em si, é-nos difícil fazer uma ideia do que teria sido como manifestação sonora, visto que dela só nos resta uma meia dúzia de fragmentos, imperfeitamente decifrados e controversamente interpretados. Andando, desde os mais remotos tempos, inseparavelmente unida à actividade poética, seguiu naturalmente o destino histórico desta. Música e poesia eram indissolúveis: as formas musicais eram as formas poéticas.

De entre a enorme variedade de géneros líricos gregos, os que se elevaram ao supremo grau de magnificência artística foram o *threnos*, canto fúnebre, o *poean*, canto de alegoria, e o *ditirambo*, canto dedicado ao culto de Diónisos.

O ditirambo é o mais fecundo dos géneros líricos gregos, pois que do seu seio há-de nascer a maior criação do génio helénico: a tragédia. Ao contrário de quase todas as outras formas poéticas, que eram individuais, o ditirambo era uma forma de lirismo coral. Por ocasião das vindimas, realizadas sob os auspícios de Diónisos, um grupo de personagens, disfarçadas de sátiros, cantava e dançava em volta de um altar consagrado ao deus, ao qual era imolado um bode.

O elemento mímico do coro foi-se desenvolvendo a pouco e pouco, tomando o aspecto de uma acção. A necessidade de ver realizados concretamente os sentimentos dramáticos exprimidos pelo coro fez com que deste se fosse destacando, primeiro, uma personagem, actor, que dialogava com o coro, e, depois, uma segunda, que, dialogando, não já com o coro mas com o primeiro actor, tornava possível a representação real das aventuras dos deuses e dos heróis, ou a dos grandes acontecimentos históricos evocados pelo coro.

O elemento narrativo do ditirambo produziu, pois, a acção trágica, concentrando-se o elemento musical já nos momentos em que as personagens exprimem líricamente os seus sentimentos, já quando o coro, representando o elemento colectivo e evoluindo cadencialmente, comenta os acontecimentos desenrolados no drama.

A função estética do coro na tragédia é primacial; e o enfraquecimento gradual do seu papel corresponde ao decair crescente do alcance artístico, filosófico e social do drama lírico grego. De resto, a lírica coral é de uma importância capital na civilização helénica, porque foi, sem dúvida, o género poético-musical que os gregos mais prezaram, o seu género nacional por excelência.

O coro era, pode dizer-se, uma forma de vida social: na religião era o elemento litúrgico fundamental, aquele mediante o qual todos os fiéis se sentiam unidos na divindade; nas grandes festas nacionais, era, por assim dizer, o símbolo da unidade política e espí-

ritual helénica; no ginásio, era considerado o primeiro instrumento de educação estética, cívica e moral — não sendo pois de estranhar que a usurpação do lirismo coral pelo canto individual tenha sido objecto das recriminações de um Platão, que via no facto um grave sintoma de decadência.

Os gregos, como todos os povos antigos, não conheceram, ou conheceram apenas rudimentarmente, a harmonia. A sua música era exclusivamente monódica, invariavelmente associada ao verso, do qual seguia o ritmo, o metro próprio, as inflexões e cadências, desconhecendo portanto o compasso, tal como nós hoje o concebemos.

Praticaram, é certo, a música instrumental, tendo mesmo atribuído a cada instrumento um *ethos*, um carácter psicológico próprio; mas, salvo raras excepções, conferiam à música instrumental um papel secundário, servindo-se dos instrumentos quase exclusivamente para acompanhar o canto, a recitação ou a dança. O abuso dos instrumentos e a virtuosidade instrumental foram ainda apontados por Platão como sintomas de decadência.

Vemos pois que, para toda a Antiguidade, a música possui uma característica eminentemente sociomórfica. É um facto colectivo. Da sua função exorcista ao seu papel educativo é longo o caminho andado. No entanto, permanece sempre uma força ao serviço da comunidade. E este aspecto sociológico imediato da música vai ainda prolongar-se por muito tempo.

Assim entre os Romanos. Embora estes, de mentalidade essencialmente militarista, e entregando-se de preferência às artes da guerra, como povo conquistador e imperialista que foi, pouco de original tenha criado no domínio do espírito e a sua cultura seja principalmente um reflexo da cultura helénica, a música continuou, no entanto, a desempenhar na vida pública um papel importante, sem que, todavia, tivesse jamais atingido o esplendor grego. Há a notar contudo que, na Itália latina e mormente no apogeu

da sua civilização política, a música está completamente laicizada. As formas profanas predominam, tendo-se desenvolvido extraordinariamente o lirismo individual e a virtuosidade instrumental. Assistimos, assim, ao primeiro grande triunfo, já esboçado na Grécia, da música profana sobre a religiosa.

A MONODIA GREGORIANA E AS PRIMEIRAS FORMAS POLIFÓNICAS

Depois da queda do império romano do Ocidente e durante o período agitado da Idade Média primitiva, dá-se um natural enfraquecimento e empobrecimento da cultura. Só a Igreja Cristã, como organismo social mais estável, consegue manter bruxuleante o fogo espiritual.

A cultura greco-latina tinha sido essencialmente plástica e positiva, pouco favorecendo, portanto, apesar da grande atenção que lhe prestara, o aprofundamento da música, arte interior e sentimental, por excelência, e mesmo mística e metafísica — pelo menos naquelas eras e, salvo um ou outro período, até aos tempos modernos.

Ora, o cristianismo, com suas doutrinas espiritualistas, condenando o materialismo pagão e cultivando sobretudo o sentimento, não podia deixar de oferecer um terreno extraordinariamente favorável à evolução da música, descobrindo o rico veio do seu potencial emotivo. E assim é que, durante o primeiro milénio da era cristã, a música se organiza exclusivamente sob a égide da Igreja latina.

Era esta uma instituição eminentemente universalista, detentora da cultura, da erudição, das artes, centro de toda a vida social. A sua música tinha, portanto, um carácter universalista; irradiou de Roma

para todo o orbe cristão, sofrendo apenas levemente a influência das condições ambientes dos países por onde se expandia.

É claro que a música latina também não é absolutamente original; consiste numa fusão da música greco-romana (cuja tradição se mantinha viva nos centros culturais helénicos do Oriente, onde se fundaram as primeiras comunidades cristãs), no que diz respeito às tonalidades e à sua característica vocal, monódica, com a música hebraica, síria e outras, no que toca à sua maior riqueza melódica e à frequência de certos melismas de proveniência nitidamente oriental; sendo ainda para ponderar a possível influência nela de melodias populares autóctones da Europa.

A característica fundamental da música do primeiro milénio da era cristã é ser *monódico-coral*, baseando-se toda ela nos textos litúrgicos.

As primeiras comunidades religiosas adoptaram o costume hebreu da recitação alternada por dois coros dos salmos bíblicos. É esta, sem dúvida, a origem dos *cantos* ou *hinos antifónicos*⁽¹⁾, assim como dos *cantos responsoriais*, nos quais o povo, que assistia ao culto, respondia aos versículos entoados pelos levitas. À medida que o culto se complicava, que a religião, de fenómeno colectivo que era, se organizava, se centralizava na Igreja, a participação do povo nas cerimónias litúrgicas ia enfraquecendo. De actor passa a espectador. Estas circunstâncias determinam um abandono crescente das formas musicais antifónicas. Conserva-se a característica coral, mas os cantores que compõem o coro são agora recrutados nas inúmeras *Scholae Cantorum* fundadas para tal fim.

A arte complica-se. As formas perdem a simplicidade primitiva e aventuram-se em gorjeios difíceis,

⁽¹⁾ A introdução da antífona e do responso nas cerimónias religiosas é atribuída a Santo Ambrósio, bispo de Milão (333-397), personagem em volta da qual, do mesmo modo que à roda de Gregório Magno (590-604), o instaurador do chamado canto gregoriano, se formou a auréola de uma importância artística, que é certamente mais lendária que real.

embora expressivos, só realizáveis por vozes educadas.

Protótipos destas formas ornamentadas são as *aleluias*, que podemos considera um antepassado remoto da variação. Nestes cantos, a última sílaba da palavra «aleluia» é um verdadeiro vocalizo jubilatório, exaltando arrebatadamente a glória e a onipotência divinas. Santo Agostinho, num passo admirável, de que a metafísica musical schopenhaueriana se havia de lembrar quinze séculos mais tarde, diz que «aquele que jubila não pronuncia palavras». Ora, foi precisamente da adaptação de palavras ao *iubilus* das aleluias que nasceram as *sequências*, uma das formas do lirismo religioso medieval mais importantes e que mais longa vida teve, pois que é cultivada ainda nos meados do século XVI.

A princípio, adaptando-se uma sílaba a cada som do *iubilus*, conservava-se este por inteiro, tornando-se apenas mais espaçado. Depois, passou-se a não se reterem senão as primeiras notas, sendo o restante da livre invenção do compositor. Nasce, assim, as *prosas*, que constituem o primeiro passo na individualização da música medieval. Até aqui, as preocupações de inovação e originalidade eram totalmente desconhecidas dos cantores, fiéis transmissores da tradição, assim como dos compositores, que não passariam de simples adaptadores e arranjadores, na sua grande maioria desconhecidos ou lendários. (Não devemos esquecer, de resto, que estamos no período agudo do comunitarismo medieval, no qual todo o personalismo era banido, revertendo toda a actividade intelectual do indivíduo «ad maiorem Dei gloriam».) Ora, precisamente com a sequência, aparecem-nos os primeiros nomes verdadeiramente históricos de compositores medievais, dos quais o mais antigo de que há notícia é o frade Notker Balbulus, do Mosteiro de S. Gall.

O ritmo das melodias religiosas era livre, baseado na quantidade prosódica: a sílabas *longas* e sílabas *breves* correspondem valores longos e breves dos sons musicais. Com a introdução dos textos em verso, o ritmo passa a ser medido, baseando-se no número de

sílabas, nas divisões métricas do verso, e apoiando-se nos seus acentos. Chegamos assim, pelo século XII, à *musica mensurata*, a música medida, oposta, pela proporcionalidade dos sons e quadratura do ritmo, à *musica plana* ou *cantochão*, de ritmo livre e duração aproximadamente igual das notas.

É por esta época, também, que começam a generalizar-se e a sistematizar-se as tentativas, esboçadas de longe, de polifonia.

O primeiro impulso sofrido pelo canto gregoriano no sentido da música moderna foi-lhe dado quando à monodia religiosa veio sobrepor-se uma segunda voz. O que provocaria esta desagregação da secular melodia litúrgica? Talvez o costume de acompanhar o cantochão com o órgão, que fazia ouvir, ao mesmo tempo que o som principal, os harmónicos naturais de oitava e de quinta. Talvez o fenómeno resulte da diferença natural da tessitura das vozes. Talvez seja o produto de uma infiltração de costumes nórdicos, como pretendem alguns musicólogos. Seja como for, o certo é que as primeiras formas polifónicas conhecidas, remontando ao século IX, consistem no redobramento de uma melodia litúrgica coral por uma segunda voz à distância de quarta inferior ou quinta superior, ou, simultaneamente, por quartas, quintas e oitavas. É o chamado *organum*. O movimento das vozes no *organum* era rigorosamente paralelo. Um passo em frente se deu quando, em França, foi infringido o princípio do paralelismo estrito das vozes. Aparece, então, o *descante* (*discantus*, em latim; *déchant*, em francês), que admitia já o movimento contrário.

Outra forma de polifonia primitiva é o *fabordão* (originário, provavelmente, da Inglaterra, onde era conhecido por *gymel*), o qual consiste no acompanhamento da melodia gregoriana por terças e sextas superiores, e que foi uma das formas polifónicas medievais que maior importância teve na fundação da harmonia e no estabelecimento das fórmulas de cadência tonais.

Como vemos, a base desta primitiva polifonia é sempre uma melodia litúrgica coral. É o *cantus firmus*, entoado pelo *tenor*, sobre o qual as outras vozes improvisam, segundo preceitos rigorosos estabelecidos pelos teóricos, as suas partes.

Do século IX em diante a música vai evoluindo neste sentido, aparecendo, por volta do século XII, as primeiras formas polifónicas livres, resultantes da sobreposição de cantos (improvisados, primeiro, escritos, depois) a uma melodia litúrgica. A mais importante destas formas é o *motetus*, escrito para três vozes, o qual teve por principal centro de cultura a Escola de Notre-Dame de Paris. O *conductus*, também criação dos cantores de Notre-Dame, é uma forma avançada do motete, pois que dispensa o suporte do *cantus firmus*. É a primeira forma polifónica cujas partes são todas produto exclusivo da invenção do compositor.

AS FORMAS POÉTICO-MUSICAIS TROVADORESCAS

Ao lado da música religiosa começa porém a aparecer, a sobressair, o rico filão da música profana popular.

É claro que a música profana existiu desde sempre. A simples reflexão nos diz que desde sempre o povo devia ter cantado, dançado, folgado.

Vem de longe o duelo entre a música religiosa e a música profana. No Império, esta chegou a suplantá-la. Contudo, nunca a música profana tinha sobrelevado em importância artística e social a música sagrada. Agora vamos assistir à formação e ao desenvolvimento de uma arte musical essencialmente profana. O duelo prossegue mais encarniçado. De um lado e de outro se fazem concessões; até que nos séculos XVIII e XIX música sagrada e música profana se fundem no sinfonismo orquestral e vocal.

As novas condições político-sociais favoreceram no mais alto grau a eclosão da nova arte profana, e quase podemos dizer que foram elas que a provocaram. A formação das nacionalidades e das culturas nacionais; o abaixamento do poder temporal da Igreja e o consequente afrouxamento dos laços que a uniam ao povo; as invasões árabes, que depositaram na Península e na Provença os produtos exóticos e saborosos de uma brilhante civilização; as cruzadas, que puseram o Oci-

dente em contacto com os povos mais adiantados e mais requintados do Oriente; o grande influxo da poesia lírica, que teve como consequência o movimento denominado Trovadorismo: tais são os principais factores determinantes da nova modalidade da arte musical.

Como na antiga Grécia, esta estava intimamente ligada à dança e à poesia. O poeta ou trovador era quase sempre o compositor e o intérprete das suas criações. Era uma música ainda essencialmente vocal, baseada não já nos textos litúrgicos mas na poesia amorosa, heróica ou satírica dos trovadores, exuberantíssima de géneros e formas.

Tendo o seu foco na Península e no Sul da França, rapidamente o movimento trovadoresco irradia por toda a Europa, tendo tomado especial relevo na Alemanha com os palacianos *Minnesinger*, os cantores do amor, a quem se sucederam, do século XIV ao século XVII, os *Meistersinger*, os mestres-cantores, não já fidalgos mas burgueses, que se reuniam em corporações, e entre os quais o viço e a originalidade das formas poético-musicais trovadorescas cederam breve o passo a uma arte trivial e pedantemente ritualista.

Os trovadores, ao contrário do que sucedia na música religiosa, tinham o costume de acompanhar as *violas*, a harpa, a viola de arco, a lira, o salteiro e o alaúde, de proveniência oriental.

Era riquíssima a lírica poético-musical trovadoresca. As suas produções, tanto as de origem imediatamente popular como as de criação erudita, eram ora de carácter pessoal ora narrativo. Entre as primeiras contam-se a *canção amorosa* (*chanson*), a *servente*, canto de louvor; a *tensão*, disputa sobre um tema de cavalaria, de política ou de moral; a *canção de cruzada*, pregação à Guerra Santa; o *desacordo* (*des-cort*), canção de amor não correspondido. Das segundas destacam-se os *romances*, histórias amorosas; as *albas*, onde o trovador impaciente avisa os amantes de que está acabando a noite que lhes proporcionou para

se amarem furtivamente, vigiando-os ele; a *pastorela*, narração dos amores de uma pastora com um gentil-homem; a *canção de fiandeira*, em que esta se queixa das contrariedades do amor; e o *lais*, canção heróica.

Importantes, ainda, eram as canções dançadas, como o *virelai*, a *balada* e a *estampida*, pela contribuição que forneceram ao desenvolvimento de certas formas musicais posteriores.

Uma nova sensibilidade musical resulta do movimento poético-cavalleiresco. Os artistas não cantam já apenas o amor divino, não se inspiram unicamente nos mistérios religiosos, não louvam exclusivamente a Cristo e à Virgem. Cantam o amor humano, prestam culto à mulher, por quem se batem e por quem morrem briosamente, e começam a reparar nos esplendores e galas da natureza, a que o misticismo cristão tinha fechado os olhos. Uma música mais livre e mais rica de ritmos e cambiantes expressivos, de uma mais fina sensibilidade poética do que a grave e severa monodia gregoriana e do que as formas eruditas nela baseadas, é-nos revelada nos códices manuscritos medievais, que conservam as produções e os nomes dos mais afamados trovadores franceses, italianos, ingleses e espanhóis.

Dentro do espírito desta arte surge no século XIV, em Itália, uma importante escola de música vocal acompanhada. É a *Ars Nova* florentina, que cultivava principalmente as canções de *caccia* (danças e cenas descritivas de caça), o *madrigal* e a *balada*.

O que principalmente diferencia estas formas das formas eruditas religiosas é, além da sua expressão lírica, a maior liberdade de movimento das vozes, a subordinação destas a uma voz condutora, que adquire independência melódica, no sentido moderno do termo, ao passo que as restantes exercem mera função acompanhante ou são transpostas para os instrumentos, constituindo já então um verdadeiro fundo harmónico à voz solista.

A *Ars Nova* do século XIV não se circunscreveu à Itália. Em todos os países onde o lirismo trovadoresco

tinha sido intensamente cultivado ela desabrochou. Que a Ars Nova florentina tenha ou não influenciado as produções da Ars Nova dos outros países, como os *rondeaux* e os *madrigais* franceses, os *catchs* ingleses e os *vilancicos* espanhóis, é questão controversa e, de resto, secundária. O certo é que por toda a parte se nota, nos séculos XIV e XV, uma grande floração de formas musicais profanas, com ou sem acompanhamento instrumental, as quais têm, sem dúvida alguma, a sua raiz no lirismo trovadoresco e são o veículo mais poderoso de todas as inovações sintáticas e técnicas, amplamente elaboradas pelos teóricos franceses (Philippe de Vitry, Jean de Muris), por que a música estava passando.

Desde o século XI que a arte profana vai influenciando profundamente a música erudita religiosa (que, como vimos, era exclusivamente vocal e estava ensaiando as primeiras formas polifónicas), insuflando-lhe uma nova vida e libertando-a um pouco da sua rigidez escolástica. Uma das mais frisantes provas desta infiltração de espírito profano no religioso é a introdução de cantos em língua vulgar nos ofícios divinos, de que são notável exemplo as epístolas *farcies* da Igreja francesa.

A música litúrgica cristaliza. As suas formas hieratizam-se. Só a *missa*, que podemos considerar a primeira forma musical arquitectónica, permite inovações pessoais. Na música religiosa não litúrgica, o elemento pessoal vai-se afirmando e culmina nas magistrais criações dos polifonistas do século XVI.

O espírito laico penetra outrossim no corpo dos dramas sagrados, os «mistérios», trazendo-os, de dentro das igrejas, para os adros e, depois, para as praças públicas. A imiscuição de elementos populares, por vezes bem grosseiros, a substituição do latim por vulgar, a adjução da dança, etc., encaminham-se para as *mascaradas*, para o *bailado* palaciano e, daqui, para a *ópera*. Por sua vez, a música erudita religiosa influencia a música profana, cedendo-lhe o produto da sua longa experiência e das suas conquistas técnicas.

E assim se criam os géneros profanos polifónicos: o *motete*, a *canção* e o *madrigal*. Formas polifónicas profanas e religiosas atingem o seu máximo esplendor nos séculos XV e XVI, no chamado estilo *a cappella*, ou seja, a polifonia vocal pura, sem qualquer espécie de acompanhamento instrumental.

É este um dos mais brilhantes períodos da história da música. Tendo tido o seu principal centro de cultura na Flandres (de onde o nome de Escola Flamenga ou mais propriamente, Neerlandesa, por que é designado), o estilo *a cappella* expande-se por toda a Europa, unificando as várias escolas nacionais, provenientes do trovadorismo, numa arte universalista, de valor e alcance semelhante ao do canto gregoriano em plena Idade Média e ao do sinfonismo alemão dos séculos XVIII e XIX, arte que tem por máximos expoentes, nos fins de Quinhentos, o flamengo germanizado Orlando Lasso (1530-1590), os italianos Palestrina (1525-1584) e Gesualdo (1560-1614) e o espanhol Tomás Luis de Victoria (1535-1608), porventura os quatro primeiros génios, verdadeiramente grandes, da música.

Mas, em presença das obras destes artistas, novas considerações se nos impõem.

AS FORMAS POLIFÓNICAS RENASCENTINAS E AS PRIMEIRAS FORMAS INSTRUMENTAIS

Chegámos ao Renascimento; e este grande movimento, que revolucionou totalmente a cultura, transformou as concepções da vida, modificou as relações sociais, fundou a ciência positiva, que criou a mentalidade moderna e descobriu o indivíduo, segundo a expressão consagrada de Buckhardt, havia de influenciar grandemente a música. É de facto neste período que se opera a maior revolução da história da música; é do Renascimento que parte o incremento prodigioso que, em dois séculos, a havia de levar à criação de algumas das mais extraordinárias obras de que se pode orgulhar o génio humano, e que a havia de consagrar como arte moderna por excelência.

A revolução operada na música consiste, essencialmente, no aparecimento da música harmónica; ou antes, na transformação da sensação, do sentimento polífono, que é o da sucessão de melodias sobrepostas, na sensação, no sentimento harmónico, que é o da simultaneidade de vários sons, percebidos, não analiticamente mas sinteticamente, na unidade harmónica denominada *acorde*; ou, ainda, empregando a terminologia do notável musicólogo alemão Paul Bekker, na substituição das formações vocais matematicamente ordenadas no tempo, segundo leis fisiológicas, por

formações instrumentais matematicamente ordenadas no espaço, segundo leis acústicas.

O sentimento harmónico vinha a formar-se desde o século XIV. Já vimos como nas produções da Ars Nova florentina se esboçara a tendência para fazer prevalecer uma voz sobre as outras, que se lhe subordinavam. Esta tendência é particularmente notável na *canção francesa*. Aqui, o princípio imitativo, verdadeira determinante das formações polifónicas, é quase sempre deliberadamente abandonado. A voz superior predomina; o contraponto é simples: geralmente nota contra nota; movimentos de acordes, não de vozes; harmonia, numa palavra.

As *frottole* e outras canções italianas, de origem popular, muito em voga nos fins do século XV e princípios do século XVI, contribuíram também bastante para a formação da harmonia; nelas, ainda mais do que na canção francesa, a melodia está absolutamente individualizada, constituindo as outras vozes verdadeiros acordes acompanhantes.

O madrigal a cappella é a forma musical predilecta dos compositores do Renascimento, aquela que melhor acusa a formação do sentimento harmónico, a que mais exuberantemente patenteia as grandes inovações musicais do século XVI: abandono das tonalidades litúrgicas, afirmação dos modos modernos, progresso da dissonância e do cromatismo.

A música religiosa deixa-se penetrar por elementos da música profana. A bem dizer, não há diferença essencial entre música religiosa e música profana. O humanismo e o universalismo renascentinos tudo unificam magnificamente: o paganismo e o cristianismo, o amor divino e o amor profano, o sensualismo e o intelectualismo, a religião e os prazeres seculares. Os compositores de música religiosa são-no também de música profana, e tão grandes se revelam numa como na outra. Não há separação de géneros. O motete e a canção sacra só se distinguem do madrigal pelo texto literário.

Paralelamente, e como consequência da sensação harmónica do som, cria-se a música instrumental pura. Como temos visto, toda a música até então tinha sido essencialmente vocal. É certo que, como já observámos também, desde sempre se conheceram os instrumentos, havendo portanto, desde sempre, música instrumental. Mas esta música instrumental nunca tinha tido existência autónoma; teve sempre por função reforçar ou acompanhar o canto, ou ritmar a dança. Agora, a música instrumental ganha carácter individual, adquire importância estética e proporciona um prazer musical específico.

As primeiras formas instrumentais puras consistiam apenas numa adaptação da música vocal polifónica ou na transcrição integral de canções e danças. A sua estrutura pouco difere, portanto, da estrutura destas. Mas, principiando-se a conhecer os recursos próprios dos instrumentos, cria-se para estes uma música original e específica. Estas formas instrumentais não perderam, contudo, os vestígios da sua proveniência. Assim, é curioso observar que, quando a música vocal tendia para a monofonia, a música instrumental nascente, sobretudo a de órgão, adopta o estilo polifónico-imitativo característico das formas vocais. De tal maneira que podemos considerar os *tentos* de Cabezón, as *fantasias* e os *ricercars* de Willaert, as *tocatas* de Claudio Merulo — primeiros monumentos da música instrumental — verdadeiros equivalentes do motete e do madrigal vocais, e os protótipos de todas as composições polifónicas instrumentais subsequentes, informadas pelo princípio imitativo do estilo vocal.

Em França, a predilecção pela canção e pela dança devia informar o estilo da música instrumental incipiente no sentido da maior liberdade e variedade das formas, preferentemente harmónicas, como aquelas. Por seu lado, a monodia vocal acompanhada é o ponto de partida para o estilo instrumental homófono, característico, principalmente, das composições para instrumentos de arco (*canzoni da suonar*, *sonate*, *sinfonie*), que assim desempenham um papel preponde-

rante na criação da *melodia instrumental*. Deve-se ainda tomar em conta as composições dos *vihuelistas* espanhóis e dos virginalistas ingleses, de uma tão grande importância na criação da variação instrumental e na formação da tonalidade moderna e do colorido musical.

O gosto pela música instrumental faz romper o exclusivismo vocal do estilo a cappella. O *madrigal acompanhado* é o primeiro exemplo da penetração da música instrumental na polifonia vocal. Agora, também a Igreja admite os instrumentos, excluídos das formas musicais religiosas durante mais de um século. As Sinfonias Sacras, de Giovanni Gabrielli (1557-1612), iniciam, nos fins do século XVI, o cultivo das formas religiosas mistas, que tão grande importância vieram a ter nos séculos seguintes.

A MELODIA VOCAL, A ÓPERA E A ORATÓRIA

A forma musical, porém, que mais cabalmente satisfaz as aspirações individualistas do Renascimento é a melodia vocal, para uma voz a solo com acompanhamento instrumental.

Já vimos como a Ars Nova florentina do século XIII esteve a pique de impor esta forma. Não o conseguiu, porque era talvez cedo. Nos fins do século XVI é novamente Florença que a põe em moda, mas conseguindo fazê-la agora triunfar. Contribuiu para o êxito a curiosidade dos poetas e músicos do Renascimento pela lírica grega, e as ideias e especulações teóricas sobre a aliança da música com a poesia, que daí advinham. Entendeu-se que a emoção lírica e a verdade dramática não podiam ser obtidas nas composições em estilo polifónico, pois que o enredamento complicado das vozes não permitia a inteligibilidade do texto literário, nem favorecia a expressão dos sentimentos individuais, preocupações dominantes dos artistas dos fins de Quinhentos.

Um dos principais organismos, se não o principal, que concretiza e resume estas novas direcções da música, aquele que melhor revela as transformações múltiplas por que ela estava passando, é a *ópera*.

Nascida na Itália, em Florença, das ideias estéticas agitadas no célebre cenáculo do grão-duque da Toscana,

o conde Bardi, onde poetas, filósofos e músicos procuravam, segundo o ideal renascentino, ressuscitar a tragédia grega, a ópera reunia todas as condições de triunfo das novas tendências musicais: o domínio da melodia individual sobre o polifonismo colectivo arcaico, a harmonia instrumental incipiente, o desenvolvimento da personalidade do compositor e do cantor e a expressão lírica do humanismo do Renascimento.

É claro que os artistas da camerata fiorentina não criaram a ópera em bloco. Além de que eram musicalmente pouco bem dotados para poderem criar, no sentido profundo do termo, a verdade é que uma forma de arte tão complexa não podia eclodir sem precedentes. Assim é que a *opera in musica* do Renascimento se solda a uma cadeia de formas dramático-musicais que parte, sem dúvida alguma, dos «mistérios» medievais e se continua com as *sacre rappresentazioni*, com as mascaradas alegóricas, tão favoritas dos italianos, com os entremezes musicados das comédias latinas, os bailados palacianos e o *drama pastoril* do século XVI.

Todas estas formas se compunham dos elementos mais heterogêneos. O texto literário era a maior parte das vezes inferior (excepção feita a algumas deliciosas pastorais), e a música, anódina, quase nunca jogava certo com aquele: sobrepunha-se-lhe, sem curar da expressão real dos sentimentos. Ora, justamente, um dos méritos dos músicos e poetas do cenáculo do conde Bardi foi coordenar, unificar, estes elementos desordenados e díspares do drama lírico, cuidando, ao mesmo tempo, da factura literária e musical, que devia visar, simultaneamente, ao mesmo fim artístico superior. O princípio estético que os norteou era, como já dissemos, a ressurreição da tragédia grega, que supunham inteiramente cantada.

Este foi o erro, agravado ainda pelo facto de não terem percebido a importância psicológica do coro na tragédia ateniense. No entanto, o erro foi benéfico para o drama musical renascentino: se os florentinos não ressuscitaram a tragédia grega, como julgavam, criaram no entanto o *stille rappresentativo*, isto é, o recita-

tivo musical assimilado à melopeia grega (outro erro proveniente do seu absoluto desconhecimento da música helénica), o qual recitativo, conferindo a primazia à inteligibilidade do texto literário, criava a expressão e o interesse dramáticos, que faltavam às formas músico-teatrais anteriores e que constituem o verdadeiro eixo do drama lírico moderno. (No prosseguimento deste ensaio veremos em que medida a ópera posterior continuou girando em volta desse eixo.)

Foi rápido o êxito e larga a fortuna desta nova forma dramático-musical. Em menos de cinquenta anos achamo-la não só espalhada por toda a Itália, transformada de diversão aristocrática em espectáculo público altamente apreciado, mas outrossim recebida triunfalmente nos principais centros da França, da Inglaterra e da Alemanha, que a cultivam e conservam com as características originais, até que os seus compositores a não souberam adaptar ao génio nacional. Foi esta a missão, em França, de um Jean-Baptiste de Lully (1632-1687), que, embora italiano de nascimento, soube transformar a ópera italiana de acordo com a índole da língua francesa, de uma grande riqueza rítmica, e com a tradição do bailado cortesão, do que resulta a predominância do elemento cénico e mímico sobre o puramente musical na ópera francesa, e a característica especial da sua melodia, meio cantada, meio recitada, por assim dizer. Foi também a missão de um Reinhard Keiser (1674-1739), na Alemanha, substituindo a língua italiana pela alemã (exemplo já dado por alguns seus predecessores), moldando a melodia pela canção popular tudesca e conferindo ao recitativo uma robustez e uma força dramática, que anunciam Haendel e Bach. E foi ainda a missão de um Henry Purcell (1658-1695), na Inglaterra, escrevendo igualmente as suas óperas na língua nacional, nas quais é sensível um certo romantismo shakespeariano.

Ao lado da ópera, essencialmente profana, e determinado pelos mesmos princípios, um outro organismo musical aparece, mas de modalidade espiritual: é a oratória, aplicação do novo estilo representativo a

assuntos de carácter religioso. A execução cénica foi, contudo, muito cedo abandonada nesta forma, e a oratória passou a consistir unicamente numa série de árias e diálogos cantados, ligados entre si pelos recitativos do *historicus*, que expunha a acção, e intercalados com coros exprimindo os sentimentos da multidão.

(Notemos, de passagem, como a oratória, que parte certamente, como a ópera, dos «mistérios» e jogos bíblicos medievais, é, genética e psicologicamente, mais afim da tragédia grega que a mesma ópera, produto da erudição dos humanistas florentinos.)

A FUGA, A VARIAÇÃO,
A SUITE
E O CONCERTO GROSSO

Os séculos XVII e XVIII são tempos de notáveis sucessos na arte musical. Neles se realizam as grandes promessas do Renascimento.

O progresso da música instrumental traz como consequência a invenção de novos e o aperfeiçoamento dos já usados instrumentos. O virtuoso instrumentista, principalmente o organista, o cravista e o violinista, à semelhança do cantor na ópera, começam a desempenhar um papel importante na história da música. Organizam-se as formas de música instrumental pura despontadas em Quinhentos, e que haviam de culminar nos fins de Seiscentos e princípios de Setecentos: a fuga, a variação, a suite, a primitiva sonata e o concerto grosso, entre outras.

A música instrumental dos séculos XVII e XVIII é essencialmente de estilo concertante, isto é, música para um ou mais instrumentos solistas, com ou sem acompanhamento de outros instrumentos. A fuga, derivada dos antigos *ricercari*, é não só a forma mais rica e complexa da música concertante como o protótipo das composições instrumentais subordinadas ao princípio vocal da imitação polifónica. Consiste, esquematicamente, na apresentação de um *tema* ou *antecedente*, por uma voz (instrumental) isolada, depois do que outra voz emite a *resposta* ou *consequente*,

continuando a primeira elaborando um contraponto, o *contratema*.

Uma série destas apresentações e respostas alternadas, segundo leis tonais rigorosas, em várias vozes, constituem a *exposição* da fuga. Esta encerra todos os elementos essenciais da composição, que vai desenvolver-se mediante repetições, em outros tons, desta primeira parte, renovando-se o interesse musical pela permuta das vozes e pela riqueza, variedade e complexidade dos contrapontos. Estas repetições da exposição são separadas entre si por *episódios* ou *divertimentos*, cujos motivos podem ser novos, mas que, regra geral, se deduzem dos elementos primos da fuga — o tema e o *contratema*.

A variação é, como facilmente se compreende, a diversificação de um tema por meio de ornamentos ou alterações rítmicas e harmónicas, as quais se podem inserir no próprio corpo do tema ou sobrepor-se-lhe em contrapontos. As suas principais modalidades nos séculos XVII e XVIII são a *canzona*, a *passacaglia*, a *chaconne* e o *coral variado*.

A suite, a sonata e o concerto grosso são as primeiras formas instrumentais cíclicas, isto é, que resultam da reunião de várias peças. A suite é uma reunião de danças de carácter diferente, estabelecida segundo um plano unitonal. A sonata foi uma forma bastante indeterminada no século XVII e princípios do XVIII. O termo sonata tão depressa designava a própria suite (*sonata da camera*) como se aplicava a peças escritas em estilo fugado (*sonata da chiesa*), para um ou vários instrumentos; até que, por fim, se restringiu especialmente a peças concertantes para um ou dois violinos com *basso continuo*, compostas de três ou quatro, raramente de cinco andamentos, e nas quais se realizava uma alternância das formas polifónicas, representadas pelos andamentos vivos, com as formas homófonas, representadas pelos andamentos lentos, terminando-se tudo por uma forma de dança. O concerto grosso não é senão uma sonata deste género, na qual o número dos instrumentos concertantes é elevado a

três (*concertino*), sendo a parte de acompanhamento, mais desenvolvida, confiada a outro conjunto mais numeroso de instrumentos (*ripieno*), alternando os dois grupos em efeitos de contraste sonoro e expressivo.

É claro que todas estas transformações, todo este fluir histórico da música, se não realizou de um jacto e em meia dúzia de anos. Procedeu lentamente e por tentativas, a maior parte das vezes inconscientes. O século XVII podemos-lo considerar quase como um século de transição. Não porque nele tudo seja informe e caótico, e nos não apareçam obras acabadas, perfeitas, e personalidades marcantes e geniais, como os italianos Claudio Monteverdi (1567-1643), a quem se devem as primeiras realizações artisticamente superiores das doutrinas e tentativas da *camerata fiorentina*, Giacomo Carissimi (1605-1674), o notável compositor de oratórias, e Arcangelo Corelli (1653-1713), autor de admirável música instrumental; o alemão Heinrich Schütz (1585-1672), porventura o maior génio musical germânico antes de Bach; e tantos outros. Dizemos que o século XVII é de transição apenas por isto: porque, na verdade, só na época seguinte as formas musicais que estavam sendo elaboradas desde os fins de Quinhentos atingem a sua plena maturidade.

Com o século XVIII, entramos no período áureo da música. Mas, assim como considerar o século XVII um período de transição não significa que ele não tenha criado uma arte, que traduz superiormente a vida do seu pensamento e da sua sensibilidade, assim também considerar o século XVIII o período áureo da música não implica que as épocas seguintes sejam de decadência ou de estacionamento. Classificamo-lo dessa maneira porque ele é por assim dizer o período de maior tensão vital da música, o mais rico de tentativas e de realizações, o de maior intensidade construtiva, e aquele que inscreve nos seus anais os nomes porventura mais prestigiosos da história da música.

Logo no seu limiar nos aparecem as grandes figuras de Georg Friedrich Haendel (1685-1759) e Johann Sebastian Bach (1685-1750), os quais, ao mesmo tempo

que resumem todo o gigantesco labor das gerações antecedentes e representam o ponto culminante da evolução das formas contrapontísticas, operam a transição definitiva da música antiga para a música moderna, isto é, estabelecem as bases sólidas da música harmónica, para que, como vimos, tendia desde o Renascimento todo o devir musical.

O prejuízo crítico que faz começar a música em Bach e Haendel tem, no fundo, a sua explicação racional. A música não começa neles, é certo; mas a alguma coisa, na verdade, dão princípio: é à música moderna, à música que corresponde à mentalidade e à sensibilidade do homem moderno — individualista, secular, agitado, passional, idealista e problemático. É claro que a obra destes dois grandes músicos não possui a complexidade psicológica que há-de caracterizar a música dos tempos modernos; e menos, porventura, a de Bach que a de Haendel, porquanto Bach se conserva em grande parte um gótico, ao passo que com Haendel estamos já em pleno barroco. Contudo, quer porque o elemento individualista tem nessa obra o seu primeiro grande triunfo quer porque, do ponto de vista da matéria sonora, o dinamismo harmónico e colorístico, essência da música moderna, aponta já nela, nós sentimo-la bem como nossa, não obstante o que nesses dois génios ainda possa subsistir obediente às antigas «regras».

Bach representa sem dúvida o mais alto estágio da elaboração das antigas formas musicais, das formas polifónicas. Porém, só o quadro dessas formas é que é antigo. O seu princípio gerador não é já o paralelismo melódico: é o acorde. A imitação contrapontística, princípio determinante das formações polifónicas, é muitas vezes em Bach apenas um processo de movimentação harmónica. A sensação predominante é a sensação harmónica. A marcha das vozes não é independente: está subordinada à voz condutora da harmonia — o baixo. Os entrelaçamentos contrapontísticos não se destacam num fundo sonoro neutro: fundem-se, na realidade,

em colorações harmónicas, destinadas a realçar e a reforçar a expressividade da voz principal.

Bach oscila constantemente entre a escrita contrapontística e a escrita verdadeiramente harmónica. Não é raro, contudo, que as duas coexistam na mesma obra. Nas composições de estilo rigorosamente contrapontístico realiza-se um como que compromisso entre as exigências da polifonia e as forças harmónicas. Aquelas são levadas ao cúmulo da perícia técnica: as magistrais fugas do Cravo Bem Temperado e da Arte da Fuga, assim como outras composições fugadas, que abundam na vasta obra de Bach, são o *nec plus ultra* da arte da imitação. Contudo, mesmo nestas obras, embora sem primar ao elemento puramente imitativo, é evidente a determinação harmónica do som.

Mas já em quase toda a restante obra vocal e instrumental a sensação harmónica é o *primum movens* da elaboração musical.

Na produção vocal de Bach ocupam lugar eminente os corais.

O coral vocal é a principal forma do lirismo musical protestante. Lutero, que gostava bastante de música, e a praticava, compreendeu bem o papel que o coral podia desempenhar na Reforma. Banindo da religião todo o ritualismo, todo o formalismo, viu, contudo, que a música, longe de ser qualquer coisa extrínseca ou contrária à essência e à finalidade da religião, era, ao invés, um forte processo de comunhão espiritual. E, assim, não só restabeleceu o canto colectivo, abandonado pela Igreja Católica, como foi mais além: compreendendo a importância psicológica do factor linguístico, substituiu o latim pelo alemão nos hinos latinos que adaptou, mandando ainda expressamente compor outros sobre textos literários igualmente em alemão. Elemento primacial do culto protestante, ao alcance de todos os fiéis, o coral luterano foi, naturalmente, perdendo a complexidade contrapontística em benefício da simplicidade harmónica, da uniformidade rítmica e da regularidade dos períodos. Todos os compositores alemães cultivaram já o coral harmónico,

já o *coral figurado* (no qual aquele é tomado como tema de elaborações contrapontísticas, tanto no domínio próprio da música vocal como no da música instrumental, especialmente organística, para onde a forma fora transplantada).

Em Bach, o coral figurado é a base em que assenta uma grande maioria das suas composições instrumentais; ao passo que o coral harmónico simples é o eixo das composições vocais, como as grandiosas Paixões (modalidade especificamente luterana da Oratória) e as cantatas, nas quais o genial «cantor» se revela o máximo representante do lirismo e da mentalidade protestantes e um dos mais altos espíritos místicos de todos os tempos.

A diferença entre Bach e Haendel é essencialmente esta: ao passo que aquele instila nas formas instrumentais todos os recursos da técnica polifónico-vocal, este transfunde nas formas vocais todo o colorido harmónico incipiente. Isto é, em Bach, as impulsões harmónico-instrumentais são, de certo modo, escravas do linearismo contrapontístico das vozes; ao passo que em Haendel a liberdade destas está subordinada ao verticalismo harmónico. Dá-se, assim, uma como que inversão de funções: as formações instrumentais, cujo princípio determinante é o acorde, rarefazem, quebram, a energia da agregação harmónica — do que resulta a fraca potencialidade sonora dos conjuntos instrumentais de Bach, a parcimónia dos seus contrastes, que quase desconhecem a gradação dinâmica e colorista e se reduzem ao *forte-piano* e ao claro-escuro. Ao passo que as formações vocais, cujo princípio determinante é a melodia, alargam o movimento contrapontístico e fundem a polifonia em entidades harmónicas: daqui a intensidade e a magnificência sonora dos conjuntos vocais haendelianos, largos e magníficos frescos musicais, e, de certo modo, a grandiosidade barroca das suas formidáveis oratórias.

Haendel, que tinha começado a sua agitada carreira artística como compositor de óperas italianas, abandona a pouco e pouco o teatro (onde, aliás, tinha obtido

grandes triunfos) para se dedicar inteiramente à oratória, que mais pura, profunda e idealmente, sem a grosseria, digamos, da objectivação visual cénica, satisfazia o seu gosto de movimentação e expansão das massas sonoras e os ímpetos da sua natureza passional e heróica. Realiza, então, essas formidáveis epopeias bíblicas, réplica sonora das sublimes visões de um Miguel Ângelo, que são *Israel no Egipto*, *Messias* e *Judas Macabeu*, onde o sagrado se alia ao profano, numa ânsia mística de superar toda a *lei* e atingir a própria essência da religiosidade humana.

A SONATA, A SINFONIA E A ÓPERA CLÁSSICAS

Encerrando-se com Bach e Haendel uma das fases mais importantes da história da música, ao mesmo tempo que novas perspectivas se descobrem, era natural que se lhes seguisse um breve período de tateamentos, de incertezas, até que se não conseguisse dar vida e forma superior às novas modalidades do pensamento musical. Estas caracterizavam-se essencialmente por um alargamento da gama de sentimentos a exprimir; pela maior seriedade, profundidade e elevação da concepção musical; pela substituição do conceito de música-passatempo pelo de música educação da alma — o qual se fazia já anunciar, ou, mais que anunciar, tomar expressão raramente superada nas obras de Haendel e Bach, as quais, todavia, pelo facto talvez de se manterem ainda dentro das formas tradicionais, permaneceram olvidadas durante muito tempo, pouco influyendo no desenvolvimento ulterior das formas sonoras — e, ainda e muito principalmente, no aparecimento do subjectivismo musical.

O novo movimento musical consistiu, essencialmente, no estabelecimento definitivo da harmonia e no predomínio da voz cantante, a melodia, os quais deram origem às formas homófonas; no aparecimento dos contrastes dinâmicos e coloristas, quase desconhecidos e inviáveis no paralelismo matemático das formas

contrapontísticas e só possível pelo reforço harmónico do som; e, ainda, na afirmação da personalidade do compositor.

O organismo em que mais fortemente se conjugaram estas novas tendências, estes novos ideais estético-musicais, foi a sonata.

Primitivamente, a designação sonata aplicava-se exclusivamente às peças executadas em instrumentos de arco, por oposição à tocata, destinada a instrumentos de tecla, e à cantata, executada por vozes. É nesta acepção que a empregam os compositores do século XVII e princípios do século XVIII, chamando indiferentemente, como vimos, sonatas a composições solistas e a diversos conjuntos instrumentais. Posteriormente, o termo sonata passou a aplicar-se unicamente a obras escritas para instrumentos de tecla, sobretudo o piano, ou para um instrumento concertante, acompanhado de piano.

Mas a palavra sonata designa, outrossim, uma forma especial de composição musical, que consiste num ciclo de peças — *andamentos* — de construção ternária, sobrepostas segundo o princípio contrastante do movimento e da expressão; e afecta sobretudo o primeiro desses andamentos, que por isso é considerado o andamento típico da sonata. Este andamento apresenta o seguinte esquema essencial: *a) exposição*: apresentação de um primeiro e de um segundo temas; *b) desenvolvimento*: elaboração, interacção dinâmica e colorista desses dois temas; *c) reexposição*: repetição dos dois temas, seguidos de uma conclusão ou *coda*.

As primeiras sonatas eram unitemáticas e de corte binário, como as peças da suite, tendo-se ido a construção ternária, característica dos andamentos da sonata, generalizando progressivamente, à medida que esta se ia diferenciando da suite. Experiências sobre experiências, inovações sobre inovações — e a sonata clássica vai-se constituindo. A mais importante destas inovações foi a introdução sistemática de um segundo tema na estrutura do andamento-tipo da sonata, do que devia resultar uma boa parte da riqueza expressiva e formal,

que caracteriza os melhores modelos do género. Não foi de menor alcance o alargamento progressivo da parte central do mesmo andamento, por meio de uma mais cuidada elaboração dos elementos da exposição, porquanto estabeleceu os princípios do verdadeiro desenvolvimento temático.

Embora as forças que estavam impulsionando interiormente a música se concentrassem sobretudo no primeiro andamento (*allegro*), a verdade é que as outras peças que constituíam a sonata não deixaram de ser afectadas por essas forças. Na parte lenta, derivada da antiga canção unitemática, infiltra-se o princípio ditemático; e nela se expande livremente a inspiração melódica do compositor. A monodia acompanhada tem neste andamento da sonata os seus mais perfeitos modelos; e é igualmente nele que mais nitidamente se acusa o subjectivismo incipiente. Quanto ao terceiro andamento, o *rondó*, apesar de ser o que por mais tempo conservou os vestígios das antigas formas de dança, ampliou consideravelmente os seus elementos construtivos e sofreu um aumento de movimento e de contrastes desconhecidos das danças da suite. Uma derradeira inovação: a intercalação de um andamento moderado, o minueto, na estrutura da sonata, entregou-a definitivamente aos seus destinos, que foram dos mais fecundos que qualquer forma musical jamais teve.

Ora, todas estas experiências e inovações, todas estas reformas e princípios, que andavam como que no ar, vieram a cristalizar na obra de um músico que sintetiza admiravelmente toda a efervescência criadora dessa época: Franz Joseph Haydn (1732-1809).

Haydn tem a mais alta expressão do seu génio na música instrumental. Os géneros em que mais exuberantemente se patenteia o seu extraordinário papel de organizador das novas formas musicais são a sinfonia orquestral e o quarteto de instrumentos de arco, a que generalizou definitivamente os princípios construtivos da sonata; princípios cuja aplicação estendeu às formas dramático-vocais, que têm nas suas oratórias, a *Criação*

e as *Estações*, dois dos mais grandiosos momentos artísticos da sua história.

Embora mais novo vinte e quatro anos que Haydn, mas dotado de extraordinária e maravilhosa precocidade artística, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ocupa ao lado daquele, como compositor de música instrumental, um lugar, se não historicamente tão importante, esteticamente porventura mais sedutor, já pela maior variedade do seu lirismo, não limitado quase exclusivamente, como o de Haydn, à «ingenuidade» e ao naturalismo optimista, já pela maior riqueza da sua paleta orquestral.

Se bem que influenciando-se mutuamente, nota-se, contudo, na música instrumental dos dois grandes mestres vienenses, o contraste fundamental das suas respectivas personalidades artísticas: Haydn, essencialmente melodista instrumental; Mozart, melodista vocal.

Porque Mozart é, acima de tudo, um grande compositor vocal. É esta qualidade que nos dá verdadeiramente a chave do seu génio, o qual se manifesta em toda a sua pujança e originalidade de preferência na ópera —, sendo, pois, mais como compositor de ópera do que como compositor de música instrumental que Mozart interessa ao estudo da evolução das formas musicais.

Para bem situar Mozart na história da ópera temos de relançar a vista sobre a vida anterior desta forma musical.

Desde o seu nascimento nos salões florentinos, duas concepções estéticas diferentes e de certo modo antagónicas dominaram a evolução do drama musical. A primeira, é a concepção originária da ópera, a concepção dramática, que subordina o canto ao poema, dá a primazia ao *recitativo*, considerando portanto a música um *meio* de sublinhar, realçar ou reforçar o interesse dramático. É a concepção da *camerata* florentina, a de Monteverdi e, de uma maneira geral, dos operistas franceses, embora o fulcro das óperas destes esteja no jogo cénico, consequência, como já vimos, da sua filiação no bailado, do carácter rítmico da língua

e ainda, porventura, da sensibilidade plástica dos franceses. A segunda concepção, a que podemos chamar concepção vocal, resulta de um natural (porque satisfazendo cabalmente a expansão dos sentimentos individualistas) desenvolvimento da melodia vocal, implícito na concepção original da ópera, e do qual o célebre prefácio da *Eurídice*, de Caccini, um dos do cenáculo Bardi, é já um estimulante. Nesta corrente da ópera, com efeito, o que predomina é a melodia cantada, com todo o maravilhoso poder de emoção e sedução da voz humana. É a concepção especialmente italiana, pós-monteverdiana, a qual radica na qualidade eminentemente musical do italiano como língua e no sensualismo meridional.

Que a ópera assim concebida depressa caísse na busca do efeito vocal e no predomínio cénico do cantor, aos quais tudo se submete — o drama, a naturalidade da expressão, cuidado principal dos florentinos, e até o próprio compositor —, é uma coisa perfeitamente compreensível. A ópera italiana, cujos tipos fundamentais são a *ópera séria* e a *ópera bufa* (esta derivada dos intermédios cómicos, naquela intercalados), foi exclusivamente orientada neste sentido — no da virtuosidade vocal. A verdade da expressão é substituída pela cultura e deleição do belo-canto; a verosimilhança dramática é secundária, porquanto se vive num reino de pura «abstracção vocal» (Paul Bekker).

Várias tentativas foram feitas, no entanto, para chamar a ópera ao campo da realidade, para a reconduzir à pureza da sua concepção originária. A mais importante dessas tentativas, coroada, de resto, do mais completo êxito, foi a de Christoph Willibald Gluck (1714-1787).

Gluck, espírito culto e penetrante, homem de génio talvez mais dramático que musical, era o compositor indicado para realizar a chamada reforma dramática e naturalista da ópera italiana (à qual sacrificou, de resto, grande parte da sua carreira), reforma reclamada pelos enciclopedistas franceses, principalmente por Diderot, D'Alembert e Rousseau, e teorizada brilhante-

mente pelo amigo de Voltaire, o conde Algarotti, no seu *Saggio sopra l'opera in musica* (Ensaio sobre a ópera).

Ora, estas duas correntes da ópera vieram precisamente a fundir-se em Mozart. Nele, as exigências da música e do drama encontram-se, por milagre do génio, maravilhosamente equilibradas. Na verdade, a ópera italiana é, como tipo, o seu ideal (*Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*), mas o caso é que Mozart não sacrifica à abstracção vocal o interesse dramático. A melodia é, certamente, o elemento preponderante da ópera mozartiana. As suas personagens cantam; mas cantam naturalmente: os sentimentos que a melodia sublima são sentimentos naturais, porque derivam de caracteres eminentemente humanos, em absoluto contraste com o mitologismo, o historicismo e o alegorismo da ópera antiga.

Tanto Gluck como Mozart são, sem dúvida, produtos do naturalismo setecentista: mas são produtos dissemelhantes. A diferença essencial entre Gluck e Mozart é que o autor de *Alceste* é, sobretudo, um homem de teatro, um dramaturgo; ao passo que Mozart é um génio musical. Para Gluck, a música é serva do drama. Ele próprio declara: «Quando começo qualquer trabalho, procuro, acima de tudo, esquecer que sou músico.» Em Mozart, sucede precisamente o contrário. O seu lema é que a «poesia permaneça sempre filha obediente da música». Daqui duas modalidades de naturalismo, em Gluck e em Mozart. Para Gluck, alimentado pelo racionalismo francês, o naturalismo é a verosimilhança das situações dramáticas, a verdade dos sentimentos, o patetismo da linguagem, o compromisso entre a inteligência e a sensibilidade. Em Mozart, o naturalismo está na simplicidade da melodia, na correspondência entre a música e a psicologia das personagens, no realismo destas, figuras arrancadas da vida, e das quais está ausente portanto todo o convencionalismo e toda a retórica, característicos da antiga ópera.

Gluck, nas suas óperas «reformadas» (*Iphigénie en Aulide*, *Alceste*, *Armide*, *Iphigénie en Tauride*), havia descarregado todo o interesse verdadeiramente musical do drama lírico na orquestra. Esta passa a desempenhar o papel do coro na tragédia grega: comentar a acção dramática. Mozart repõe a música na cena; mas não reduz a orquestra, como os italianos, à mera função de acompanhar os cantores e fazer os *ritornelli*: reforça e completa com ela a acção musical cénica. Nisto, como em tudo, sempre o mesmo equilíbrio, resultante da sua privilegiada faculdade de fusão dos elementos aparentemente mais antagónicos. Igual a esta faculdade maravilhosa só o seu extraordinário dom de conciliação dos dados estéticos e psicológicos supostamente irredutíveis: o melodismo vocal italiano e o sinfonismo orquestral alemão, o sensualismo meridional e o intelectualismo germânico; e, ainda, a sua formidável capacidade de assimilação das mais variadas escolas e estilos para os transfundir numa como que linguagem musical universal.

Hoje está absolutamente desacreditada a ideia de que Mozart seja o génio supremo do rococó musical. Graça, elegância, claridade, são, certamente, as qualidades supremas da sua arte. Mas não graça afectada, não elegância amaneirada, não claridade fácil. A arte de Mozart não é uma arte de floreados, nem de requiebros. A sua graça, a sua elegância, a sua claridade, são essencialmente helénicas — entendendo-se por helenismo a disposição espiritual que não desconhece a dor, o trágico e o demoníaco da natureza e do homem, mas que os vence, num esforço heróico de superação, conservando embora a sua recordação. Um sorriso ainda velado de lágrimas. Uma ternura feita de tristeza e amor. Uma serenidade ainda fremente de sobressaltos. Uma alegria casta, virginal, mas já tocada de sensualidade. Uma luminosidade suave, que adoça os perfis mais agudos. E, sobretudo, a perfeição insuperável das formas — harmonia única de linhas, eutímia ideal de proporções: eis a arte mozartiana. É nesta última virtude que reside, porventura, a sedu-

ção máxima das obras de Mozart. Não se nota nelas o mínimo esforço, o mínimo constrangimento, a mínima dificuldade de realização do pensamento, o menor desequilíbrio entre a forma e o fundo. Tudo flui e se ordena com uma espontaneidade e uma naturalidade tais, que fazem de Mozart um tipo único, *sui generis*, de artista.

Contudo, em Mozart há também força, profundidade de pensamento, agitação e luta. O autor de *A Flauta Mágica* (ópera alemã) também conhece a dor, também mergulhou no abismo da tragédia humana. E embora a sua força passional seja ainda purificada e contida em formas de uma harmonia olímpica, não tendo nada da violência e arrebatamento de um Beethoven, génio torturado e inquieto, em luta permanente com o Destino, o certo é que na Sonata em dó menor, no Concerto em ré menor, nas Fantasia para piano, em certas páginas do *D. João*, no *Requiem* e nas últimas sinfonias, por exemplo, «nós atingimos o limiar de um mundo novo», para nos servirmos da expressão de Romain Rolland a este mesmo propósito.

É que estamos na época da Revolução Francesa, considerada no seu mais lato sentido: o complemento político, social e filosófico do Renascimento, a libertação definitiva do espírito do teocracismo e do teologismo medievais. Os compositores dos fins do século XVIII são homens da Revolução, como o são, aliás, os seus poetas, artistas e filósofos. Os grandes ideais da Revolução: o naturalismo, o intelectualismo, a liberdade e os direitos naturais individuais, os sentimentos humanitaristas e universalistas, os anelos de Paz, Justiça, Concórdia e Felicidade sociais, a aspiração à Beleza e à Sabedoria, são a quente e generosa substância que anima as magistrais criações de um Mozart derradeiro e, sobretudo, as de um Ludwig van Beethoven (1770-1827).

Este é o músico da Revolução, por excelência. O idealismo transcendente da sua obra, coroada pela Nona Sinfonia, com o seu final coral sobre a *Ode à Ale-*

gria, de Schiller, o Hino da Liberdade e da Fraternidade humanas; o exemplo da sua vida exuberante, indomável e impoluta; o ardor da sua fé no destino e na redenção espiritual do homem — fazem dele, mais que um grande músico, um dos gloriosos heróis e profetas da consciência moderna.

Assim como Bach representa o ponto culminante da elaboração das formas polifónicas, sintetizadas na fuga, e anuncia, ao mesmo tempo, o novo sentido das transformações musicais, assim também Beethoven marca o apogeu das formas harmónicas, sintetizadas na sonata, deixando previstas, nas suas últimas obras, as futuras direcções da música.

As mais importantes inovações de Beethoven na sonata são: o engrandecimento e enriquecimento do pensamento musical, pelo vigor e plasticidade dos temas, pela audácia e variedade das modulações, pela ciência contrapontística, onde se revela um sucessor digno de Bach; o alargamento da exposição, pela introdução de novos elementos ou, melhor, pela ampliação dos motivos e subdivisão dos temas, assim como pelo relevo conferido a alguns elementos até então considerados acessórios; a importância do desenvolvimento (porventura a maior conquista do génio beethoveniano), o qual passa, de simples repetição e sobreposição fragmentária dos elementos constitutivos da exposição, como nos seus predecessores, a um verdadeiro «lugar de acção» onde esses elementos se transfiguram, consoante a sua própria essência, se chocam ou se fundem, se repudiam ou se atraem, segundo as suas determinantes internas, tudo manejado, orientado por uma lógica e uma força construtivas inultrapassáveis; e, enfim, o engrandecimento da reexposição, que, pelas modificações da sua escrita, assim como pela frequente adjunção de um desenvolvimento terminal e de uma coda conclusiva, deixa de ser a simples estereotipia da exposição das sonatas de Haydn e de Mozart, para se tornar o remate lógico do «drama» do desenvolvimento.

Isto pelo que diz respeito ao allegro inicial da sonata, o andamento característico, como já vimos, dessa forma musical. Mas não foram menos importantes as modificações introduzidas por Beethoven nos outros andamentos da sonata. Antes de mais, há a notar nele a tendência para construir os restantes andamentos da sonata à semelhança do primeiro, para convertê-los ao tipo característico da forma, exclusivo do allegro, conservando-lhes embora as suas características essenciais. Esta tendência é notável, sobretudo, na peça lenta da sonata e no *final*.

Quanto ao andamento moderado, foi ele objecto de várias alterações por parte de Beethoven, alterações no plano e na estrutura rítmica, as quais conduziram por fim, e depois de o ter suprimido em muitas obras, ao *scherzo*, que, embora tendo por subestrutura o plano do primitivo minueto, totalmente difere deste nas proporções, na qualidade e tratamento temáticos, bem como no carácter expressivo.

Beethoven, assim como Bach, é um fim e um começo; tanto num como no outro, uma idade acaba e uma nova época se anuncia. É a missão de todos os grandes e fecundos génios: esgotam, mas não secam, o terreno da arte, e antes o deixam semeado de belas promessas.

De facto, em Beethoven o que se dá, na realidade, é um esgotamento da forma-sonata. Recebendo das mãos dos seus predecessores um organismo pujante de plasticidade e rico de virtualidades, consegue dele tudo o que ele podia oferecer. A breve trecho, porém, o enriquecimento do seu pensamento e da sua personalidade, a genialidade das suas intenções, a altura dos seus ideais, levam-no a alargar e a transformar consideravelmente a sonata, até ao ponto de fundi-la com as antigas formas da fuga e da variação, produzindo então esses monumentos de ciência e inspiração, sùmula admirável de todas as formas musicais até então cultivadas, que são a Missa Solene, a Nona Sinfonia, as últimas Sonatas e os últimos Quartetos.

Embora os principais organismos em que se corporizaram as novas tendências estético-musicais fossem, no domínio da música pura (como sendo a mais própria para exprimir o dinamismo harmónico e traduzir o alor ideológico e passional que animava a arte), a sonata, a sinfonia e o quarteto, a verdade é que essas tendências não deixaram igualmente de afectar a música dramática; do que é cabal testemunho o naturalismo das óperas de Mozart e o idealismo amoroso e a exaltação libertária do *Fidélío*, de Beethoven, no qual, aliás, o sinfonismo orquestral adquire uma importância e uma força psicológicas até então desconhecidas.

Um facto de notáveis consequências, resultante igualmente das ideias do tempo e das novas condições sociais, é a independência individual e económica do compositor. Até então tinha este vivido em condição de domesticidade, recebendo as ordens e o soldo das instituições ou dos aristocratas, a cujo serviço estava. Beethoven foi quem primeiro repudiou toda e qualquer espécie de servilidade, reivindicando para o músico o respeito e a consideração devidos à sua categoria social, defendendo activa e intransigentemente a dignidade da arte e do artista, que se querem libertos de todos os entraves, acima de todos os prejuízos, convenções e mesquinhas mundanas, proclamando a independência moral e material do compositor, que passa a viver exclusivamente do produto das suas obras, cuja elaboração é determinada não já, como outrora, pela contingência e pelo circunstancialismo mas pela necessidade e pela vontade imediata de dar expansão às forças psíquicas criadoras.

Ora, esta independentização social, moral e económica do compositor reflecte-se imediatamente nas suas obras, porque vem naturalmente reforçar os elementos subjectivistas, que vimos começarem a introduzir-se na música com o fortalecimento da harmonia, o triunfo da monodia acompanhada e o correspondente desenvolvimento da personalidade do artista.

Beethoven é o primeiro músico que verte a sua vida passional e intelectual na sua obra. Toda ela pode ser considerada uma confissão, uma autobiografia. O que lá está são bem os sentimentos e as ideias de um ser exuberante, de uma alma angustiada, de um espírito inquieto, e até, talvez, de um ente torturado pela doença. É isto que confere à obra beethoveniana o seu carácter eminentemente dramático e problemático. Beethoven não pretende contar em música a sua vida, nem ilustrar sonoramente as suas concepções filosóficas ou políticas, nem mesmo descrever as impressões da natureza. Ele mesmo, numa das suas mais significativas obras, a Sinfonia *Pastoral*, teve o cuidado de nos avisar que se tratava «mais de expressão de sentimento do que pintura». A prevenção vale para toda a obra, em todas as suas modalidades.

É bem isto: tudo se resolve em *expressão musical*, tanto as imagens do mundo exterior como as do mundo interior. A vida não é a obra: é o pressuposto da obra. Que há na base da maior parte das composições de Beethoven uma «ideia poética», é indubitável: está ora explícita nos títulos de algumas delas (Sinfonia *Heróica*, Sinfonia *Pastoral*, Sonata *Patética*, Sonata *Característica*) ora implícita nas epígrafes e indicações interpretativas que abundam em quase todas. Em todo o caso, a «ideia poética» nunca se sobrepõe ao interesse puramente musical. Pode informar a concepção e a estrutura da obra e determinar-lhe a forma; mas a música permanece sempre um fim. A «ideia poética» serve a música, não a música a «ideia poética». Esta é, simplesmente, um estimulante da imaginação musical.

Isto era já o começo de uma nova orientação musical, orientação que se define na época seguinte. É de facto de Beethoven que parte a concepção romântica da música, a qual, mui naturalmente, vai inverter o problema beethoveniano, a relação entre a «ideia poética» e a música, fazendo desta um *meio* de expressão.

O LIED, A PEÇA CARACTERÍSTICA O POEMA SINFÓNICO E A ÓPERA ROMÂNTICA

Vários factores exteriores à música contribuíram, sem dúvida alguma, para a formação da mentalidade musical romântica.

Um dos mais flagrantes é certamente a enorme expansão, por assim dizer democrática, da música, realizada pela ópera, pelo concerto e pelo recital públicos. Por toda a parte se criam orquestras, se fundam conservatórios, academias e sociedades musicais. A música, que até à Revolução tinha sido considerada um luxo, era tida por divertimento mundano e aristocrático, ou constituía um prazer espiritual privativo dos privilegiados da fortuna, que podiam ter ao seu serviço compositores e intérpretes, passa a ser uma necessidade e um acontecimento social de alcance universal. Volta a ser, como na Antiguidade e na Idade Média, um fenómeno colectivo. Quebrado definitivamente o poder temporal da Igreja e afrouxada a sua força espiritual, enfraquecidos os credos religiosos ou substituídos pelo misticismo humanitarista, a música, que, como já dissemos, fundia no sinfonismo instrumental e vocal a inspiração e as formas sagradas e profanas, aparece agora como a única força espiritual, o único credo religioso capaz de congregar os homens e de os fazer comungar num mesmo ideal. Destas circunstâncias provém o facto de a música se imbuir de

elementos intelectualísticos, filosóficos e metafísicos, assim como a função social religiosa que lhe atribuem artistas, estetas, filósofos e sociólogos, aliada à consciência de uma missão de apostolado espiritual e moral, que os músicos se criaram.

Do ponto de vista da matéria sonora, há a observar os seguintes fenómenos: o aparecimento da cor, característica tão peculiar à música moderna como a linha o tinha sido à música clássica; o enriquecimento da harmonia, no sentido da sua maior flutuação, devido à como que decomposição, à refração do acorde em múltiplos cambiantes ou modulações; e a criação do cromatismo melódico-harmónico.

A orientação estético-musical romântica concretizou-se especialmente no poema sinfónico, composição musical destinada a comentar, a «ilustrar» determinado texto literário, poético ou filosófico, o qual não é senão a consequência última do «idealismo» beethoveniano, como apuraremos.

O aparecimento do poema sinfónico vinha sendo preparado por toda a música pós-beethoveniana. As formas musicais específicas da segunda metade do século XVIII: a sinfonia, a sonata, o quarteto, continuaram, é certo, a cultivar-se (embora muito menos intensamente do que no período anterior); mas tendem todas para a condição da música programática, isto é, para a música que pretende ser a tradução de sentimentos e ideias definidas e concretas. Aquelas produções ainda aparentemente sob o influxo dos princípios clássicos, como as sinfonias de Franz Peter Schubert (1797-1828), em quem se vê erroneamente um complemento «feminino» de Beethoven, são na realidade orientadas já na nova direcção. A modulação harmónica, como factor expressivo de primeira ordem, e a busca da cor, elementos dominantes em toda a música romântica, aparecem pela primeira vez nas obras do autor da *Incompleta*. Significativas são também as sinfonias e as aberturas de Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847). Nestas, as impressões fantásticas, tão queridas dos artistas românticos, cons-

tituem o fundo de uma orquestração viva, colorida e transparente. Nas sinfonias, e, sobretudo, na *Escocesa* e na *Italiana*, aparece, pela primeira vez na música, a preocupação da cor local — outro elemento importantíssimo da arte romântica.

Se a música sinfónica pós-beethoveniana nada podia, do ponto de vista formal, acrescentar às monumentais criações do autor da Nona Sinfonia, não se limitou porém, como ainda é frequente ler-se, a caminhar nas pisadas do mestre. O esqueleto das composições sinfónicas do primeiro romantismo é idêntico ao dos grandes clássicos vienenses; mas a carne que o reveste e a seiva que percorre esta são inteiramente novas.

Não se julgue, todavia, que o primeiro romantismo não criou formas musicais novas. Quem o afirmar não toma em conta, por exemplo, a magnífica e original floração das formas pianísticas deste período. Os Momentos Musicais e os Improvisos, de Schubert, as Romanças sem Palavras, de Mendelssohn, quase toda a produção pianística de Robert Schumann (1810-1856) e de Frédéric Chopin (1810-1849), são obras de um alcance bastante significativo, pois que iniciam a chamada música de género e marcam o aparecimento das formas livres, isto é, não vazadas em moldes preconcebidos, as quais vêm a ter o seu cume no poema sinfónico, a forma musical romântica por excelência, para a qual todas as outras tendem.

Para que este surja, não é preciso muito. Basta que alguém se lembre de alargar e concretizar numa «acção musical», precedendo ou procedendo a composição da obra (o que não importa para o caso), a «ideia poética» latente nas últimas produções beethovenianas e absolutamente explícita nos títulos das obras de um Mendelssohn e, sobretudo, de um Schumann (*Carnaval*, *Kreisleriana*, *Cenas da Floresta*, *Cenas Infantis*, *Peças Características*, etc.). É claro que esta subordinação da música a uma «ideia poética», que está na base do poema sinfónico, não é coisa inteiramente nova. Em todos os períodos da história

da música se pode observar a tendência de diversos compositores ou escolas para escreverem «música programática», isto é, música que pretende ser a tradução concreta de certos «estados psicológicos» ou de determinados acontecimentos do mundo exterior. Contudo, o que na música clássica era apenas excepção, passa na música romântica a ser regra, processo informativo essencial — processo que foi aliás reforçado pelas preocupações de ordem literária e filosófica a que os compositores românticos, na esteira de Beethoven, grande admirador dos trágicos gregos, de Shakespeare e de Goethe, se deram.

Onde estas preocupações e este «ideal» musical se encontram pela primeira vez nitidamente explícitos é nas obras de Hector Berlioz (1803-1869), nos quais, contudo, a informação da composição é ainda apenas determinada por uma «ideia poética», ou por um vago «programa», expressos ou sugeridos no título ou subtítulo da obra: *Sinfonia Fantástica* («Episódio da vida de um artista»); *Lélio* ou «O regresso à vida»; *Harold na Itália*; *Romeu e Julieta*; *Sinfonia Fúnebre e Triunfal*.

O processo programático vai mais além nas obras de Franz Liszt (1811-1886), as quais pretendem já traduzir, comentar, interpretar, determinada acção, com todos os acidentes pitorescos ou psicológicos nela implicados. Neste sentido, Liszt deve ser considerado o verdadeiro criador do poema sinfónico, cuja expressão (*Symphonische Dichtung*) foi lançada por ele próprio. Dos seus poemas sinfónicos devem citar-se: *Ce qu'on entend sur la montagne* (segundo Victor Hugo), *Tasso, lamento e trionfo* (segundo Byron), *Les Préludes* (segundo Lamartine), *Mazeppa* (segundo Victor Hugo), *Orpheus*, *Os Ideais* (segundo Schiller); e ainda as sinfonias corais: *Dante*, segundo a *Divina Comédia*, e *Fausto*, sobre o poema de Goethe, as quais são informadas pelo princípio estético do poema sinfónico.

A estética programática novecentista atingiu o limite das suas possibilidades nos poemas sinfónicos de Richard Strauss (1864): *D. João*, *Morte e Transfi-*

guração, *Travessuras de Till Eulenspiegel*, *D. Quixote*, *Vida de Um Herói*, assim como nas suas duas sinfonias: *Sinfonia Doméstica* e *Sinfonia Alpina*, onde as preocupações literárias e descritivas são levadas até aos extremos de um realismo, que não está ao abrigo de uma crítica severa.

O credo romântico de que a música é capaz de exprimir sentimentos e ideias concretas radica, pois, na concepção metafísica da música como linguagem da emoção. Esta concepção é a consequência inevitável do aumento crescente dos elementos subjectivistas, que tinham penetrado na música nos últimos tempos do século XVIII, e que agora adquirem uma supertensão patológica, pretendendo os compositores que as suas obras sejam não já apenas a sublimação musical de uma «ideia poética» de valor universal, como em Beethoven, mas a interpretação directa dos acontecimentos da sua vida e da sua personalidade psicológica.

Ora, uma das criações do Romantismo que certamente mais contribuiu para a formação desta concepção da música foi o lied, composição vocal com acompanhamento de piano (ou, mais raramente, de orquestra).

O lied oitocentista não vem a ser mais do que a antiga monodia acompanhada, mas em que o poema, na generalidade de uma factura literária superior, tende, se não a sobrepor-se à música, pelo menos a informar inteiramente a sua expressão e a sua estrutura. Em Schubert, o iniciador do género, ainda a música mantém uma certa independência formal em relação ao texto literário; o poema determina, é certo, o clima da música, mas esta conserva, de uma maneira geral, a invariável forma estrófica das canções populares. Mas já em Schumann sucede o contrário: a música adapta-se ao texto, procura traduzi-lo nas mínimas intenções expressivas, seguindo-o passo a passo, procurando um equivalente sonoro para cada imagem poética. Em Schubert o piano é, geralmente, um mero instrumento acompanhador da voz. Em Schumann, porém, exerce uma função estética primacial: procura

reforçar a expressão literária, ora criando ao poema uma como que atmosfera sonora, ora comentando-o, ora prolongando-lhe o sentido, constituindo, em suma, um verdadeiro substracto da emoção poética. É tão evidente em toda a obra de Schumann, e especialmente na sua admirável obra pianística, a inspiração literária, que quase podemos dizer serem as suas produções para piano verdadeiros lieder sem palavras; é tão importante o papel do instrumento acompanhador nos lieder, que podemos supor serem estas peças instrumentais a que se juntou um adequado comentário poético.

Transplante-se para a orquestra o comentário instrumental do lied, suprima-se a voz — e teremos o poema sinfónico. Funda-se agora o poema sinfónico com a voz, concretize-se a acção musical daquele numa acção cénica, leve-se quase às últimas consequências a concepção romântica da música como meio de expressão — e teremos o drama lírico wagneriano.

Richard Wagner (1813-1883), com efeito, é um romântico — o mais genial dos românticos; e a sua ópera não é, no fundo, senão um corolário teatral da estética musical do Romantismo. A sua conhecida definição do drama lírico, «factos de música tornados visíveis», exprime e resume tudo o que o Romantismo pretendeu da música.

O drama lírico é não só a culminância como a consequência inevitável de um século de barroquismo musical, o produto lógico de uma arte toda impulsionada pelo desejo de glorificação do individual, pela concepção da música como linguagem do sentimento, e que, por conseguinte, se hipersubjectiviza, se dramatiza cada vez mais, tendendo fatalmente para a teatralidade. Neste sentido, o drama lírico wagneriano só difere da ópera oitocentista pela maior agudeza do processo musical romântico, que realiza a síntese superior da «ópera romântica», de Weber, lendária e fantástica, da «ópera histórica», de Spontini, heróica e de intenções sociais, e da «grande ópera», de Meyerbeer, romanesca e aparatosa.

Quanto à reforma de Wagner, trata-se de novo do eterno problema das relações da música com o drama, posto agora com uma subtilidade, uma complexidade de vistas, uma elevação e uma força de pensamento, que ultrapassam as doutrinas dos florentinos, os ensaios de um Algarotti ou de um Grétry, as explanações de um Gluck, para se ordenarem em possante, sem deixar de ser discutível, sistema estético precedendo a elaboração das obras.

Mas uma coisa é o sistema, e outra são os seus resultados práticos. Concordam estes sempre com aquele? Talvez não; mas isso não importa agora. Quanto a nós, o sistema estético de Wagner é ainda, porventura, um dos resultados da tendência romântica para a concretização, para a elucidação da emoção musical. Não foi Wagner teórico que conduziu a Wagner músico: foi este que formou aquele. Porque Wagner é essencialmente um grande músico; e tanto maior quanto, não diremos desmente mas esquece, o seu sistema. E embora as suas obras, sobretudo as mais representativas (*Tannhauser*, *Lohengrin*, a tetralogia de *O Anel do Nibelungo*, *Tristão e Isolda*, *Os Mestres-Cantores*, *Parsifal*), sejam um produto indissolúvel da conjunção íntima das várias faculdades de Wagner — músico, poeta, dramaturgo, esteta, filósofo e psicólogo —, a verdade é ser a música o elemento preponderante do complexo, aquele que revela melhor a essência fundamental do génio wagneriano. Assim, posto que, segundo o sistema, a música devesse permanecer um meio, a verdade é que as suas óperas se poderão quase classificar de grandes sinfonias para orquestra e vozes, tão predominante nelas é o papel da música e de tal maneira as vozes se enredam na trama harmónico-instrumental.

A «melodia infinita» é, certamente, como pretendeu Wagner, um processo de obviar à descontinuidade da velha ópera, na qual o sistema das peças soltas, árias, duetos, cavatinas, etc., faz interromper o desenvolvimento lógico e orgânico da acção dramática; mas é igualmente um processo de desenvolvimento musi-

cal, tão lícito como o «desenvolvimento temático» e como que um esboço do que modernamente se chama «desenvolvimento por continuidade», oposto ao «desenvolvimento por contiguidade» beethoveniano. Por outro lado, se o *leitmotiv* possui um valor simbólico — pois pretende ser a representação sonora de ideias, situações, personagens ou estados psicológicos bem definidos, facilmente reconhecíveis através de todo o drama, apesar da sua diversificação de aspectos —, o certo é que esse elemento primacial do drama wagneriano não é menos importante na sua função de verdadeiro cimento arquitectónico, por assim dizer, da sinfonia orquestral-vocal, por assegurar a esta a unidade por contiguidade, característica da forma sinfónica, corrigindo, assim, o que de informe, vago, inorgânico, resultaria fatalmente da pura continuidade da «melodia infinita».

Outro elemento do drama lírico wagneriano, que revela a um tempo a vontade de unidade dramática e o desejo de fusão sinfónica da orquestra com as vozes, é a abertura.

A concepção da abertura da ópera, como síntese sinfónica do drama, tinha partido de Beethoven, que nas quatro aberturas escritas para o *Fidélío* deixou os modelos acabados do género. Wagner vai mais além: nas obras representativas, *Tetralogia*, *Tristão*, *Parsifal*, a abertura ou, melhor, o prelúdio, não é já concebido como uma síntese posterior e exterior, por assim dizer, à obra: é como que um antecedente psicológico do drama, que não faz mais que «tornar visíveis os factos de música» naquele potencialmente contidos, e continuando, na evidência cénica, o que o prelúdio deixara pressentir sonoramente. Por isso o prelúdio wagneriano se não isola do drama: solda-se-lhe directamente, constituindo o todo um organismo artístico complexo que, se não é a única forma dramático-musical lícita, como pretendiam Wagner e os partidários da «música do futuro», é, pelo menos, aquela em que o tão debatido problema da união da música com a

palavra e a acção teve, sem dúvida, a sua mais genial e original tentativa de solução.

O que é certo é que a influência das doutrinas e das obras de Wagner foi enorme na ópera da segunda metade do século XIX (e ainda posteriormente). Sem falar já nos imitadores mais ou menos servís do mestre, deve-se considerar que a teoria do drama lírico e o exemplo de certos processos wagnerianos não são inteiramente estranhos mesmo a obras ideológica e temperamentalmente opostas às do autor do *Parsifal*. Basta lembrar Giuseppe Verdi (1813-1901), com o *Otello*, e Claude Debussy (1862-1918), com *Pelléas et Mélisande* — esta última obra precisamente uma das mais perfeitas soluções do «problema» da ópera em toda a história da música, pela conciliação única das exigências do drama com as da música.

Um fenómeno muito importante a observar neste século é a formação das escolas musicais nacionais, consequência do particularismo psicológico do Romantismo. Até então a cultura musical tinha tido por principais centros a Itália, a França e a Alemanha, possuindo as suas criações um cunho e um alcance eminentemente universalistas. A última grande época da arte unitária tinha sido o classicismo alemão do século XVIII. Nos meados do século XIX, pelas circunstâncias psicológicas apontadas, a unidade universalista da música fragmenta-se em grupos nacionais, fenómeno favorecido, aliás, e em parte provocado, pelos acontecimentos políticos contemporâneos. E assim se formam as escolas escandinavas, a checa, a polaca, a espanhola e a russa, por exemplo.

Se bem que o nacionalismo musical tenha informado grandemente as formas instrumentais puras, é contudo na ópera que ele dá a medida exacta da sua força como ideal estético. Não é de estranhar o fenómeno. A tendência para a concretização do sentimento, característica da música oitocentista, encontrava no objectivismo teatral o campo mais propício à sua rea-

lização. Ora, o nacionalismo musical era uma manifestação, atenuada embora, dessa tendência: daí a preferência dada ao teatro pelos compositores nacionalistas.

Os marcos históricos das diversas escolas nacionalistas musicais são óperas. Weber e o *Freischütz* já são um forte sintoma desta orientação. Mas Weber e as suas óperas constituem apenas um novo aspecto da música alemã, senhora de uma rica e forte individualidade de mais de um século. Ao passo que, por exemplo, Michail Glinka (1804-1857), na Rússia, com a *Vida pelo Tsar*, Friedrich Smetana (1824-1884), na Boémia, com *A Noiva Vendida*, e Filipe Pedrell (1841-1922), na Espanha, com a trilogia dos *Pirenéus*, são os verdadeiros iniciadores de culturas musicais independentes.

A mais importante, consistente e de maior alcance artístico das revelações do nacionalismo musical oitocentista foi, sem dúvida, a escola russa, cujo mais genial representante, Modesto Mussorgsky (1835-1881), no seu *Boris Godunoff*, volta costas a toda a concepção clássica da ópera, no sentido de que a sua obra é uma série de quadros dramático-musicais, quase sempre sem ligação nem sequência necessárias, e na qual as personagens são todas, a bem dizer, figuras episódicas, concentrando-se a acção dramática sobretudo nos momentos de actuação das multidões, cujos movimentos Mussorgsky trata com extraordinária penetração psicológica.

O BAILADO E AS FORMAS MUSICAIS MODERNAS

Da escola russa se pode dizer que deriva uma das mais curiosas manifestações da arte moderna: o *bailado*.

O bailado não é, evidentemente, uma coisa nova no século xx. A bem dizer, ele é mesmo anterior à ópera, ao menos num aspecto já bastante evoluído: o *ballet de cour*, o bailado palaciano, pantomima dançada e cantada, baseada em geral num assunto mitológico. Com o grande desenvolvimento adquirido pela ópera, o bailado foi nela incorporado, desempenhando na acção musical um papel de maior ou menor importância, segundo a ópera se afastava ou se aproximava da concepção dramática. O bailado puro não deixou, porém, de ser mais ou menos cultivado; mas conservou quase sempre o carácter de divertimento, sendo considerado um génio menor. Só nos princípios do século xx, na verdade, é que, sob a influência dos célebres bailados russos de Diaghileff, o bailado adquiriu uma importância artística de tal ordem, que esteve a pontos de suplantar a ópera no gosto do público e no favor dos compositores.

Este levantamento do nível estético do bailado deve-se, por um lado, a um tratamento mais sério do seu argumento, a uma elevada concepção dramática da pantomima, e, por outro, a uma inspiração e a uma

técnica musical superiormente cuidadas, que, na maioria dos casos (Igor Stravinsky: *Petruchka*, *Le sacre du printemps*, *Les noces*; Maurice Ravel: *Daphnis et Chloé*; Manuel de Falla: *El Sombrero de Tres Picos*; Albert Roussel: *Le festin de l'araignée*; Sergei Prokofieff: *Chout*, *Pas d'acier*; Paul Hindemith: *Nobilissima Visione*), informou inteiramente a estrutura das obras e lhes conferiu o aspecto de verdadeiras sinfonias coreográficas, a que ainda por vezes se junta o canto solístico (Falla: *El Amor Brujo*) ou coral (Stravinsky: *Les noces*).

O bailado dramático pode ser considerado a única criação verdadeiramente característica da música do primeiro terço do século XX que, em geral, se preocupou mais com a renovação da linguagem harmónica (atonalidade, politonalidade) e os problemas de ordem técnica, do que propriamente com a invenção de novas formas instrumentais e cénicas. Em todo o caso, a influência do bailado e, de uma maneira geral, a da dança, em quase todos os domínios da criação musical, foi bastante considerável, e quase se poderá afirmar que toda a música moderna vive, mais ou menos, sob o signo da dança. O fenómeno é ainda sensível na como que ressurreição de várias danças antigas: o minueto, a gavota, a giga, a sarabanda e outras (utilizadas, exclusivamente, é certo, em formas musicais eruditas), assim como no frequente emprego das danças características do jazz: *fox-trot*, *ragtime* (que é, propriamente, a forma primitiva da música de jazz), *blue* (originariamente uma romanza negro-americana), e outras, ou na influência que, por vezes, este exerceu nas obras de alguns dos mais representativos compositores desta época, como, por exemplo: Darius Milhaud (*La création du monde*, *RagCaprices*); Stravinsky (*L'Histoire du soldat*, *Ragtime*, *Piano Rag-Music*); Ravel (*L'Enfant et les sortilèges*, final do 1.º concerto de piano); Hindemith (*Suite 1922*); Arthur Honegger (*Concertino*); Kurt Weil (*Mahagony*); Ernest Krenek (*Jonny spielt auf*, ópera-jazz).

De uma maneira geral, observa-se na música moderna uma reacção contra o «conteudismo» literário e filosófico da música romântica, assim como contra o colorismo e a «vagueza» impressionistas. Esta reacção provoca o abandono do poema sinfónico e das formas programáticas e, como contrapartida, uma extraordinária floração de formas musicais puras: a suite, a fuga, a sonata, a sinfonia, o concerto, que, melhor do que quaisquer outras, correspondem às preocupações de construtivismo e logicismo musicais dos compositores contemporâneos, preocupações que foram mesmo ao ponto de informar toda a estrutura de uma criação dramática tão singular e importante, como é o *Wozzeck* de Alban Berg (1885-1935), cujas cenas são concebidas como um encadeamento de formas instrumentais puras. É claro que os compositores modernos se não limitam a *ressuscitar* as formas clássicas: renovam-nas profundamente. E embora utilizem os elementos construtivos clássicos, a verdade é que quase sempre os empregam liberrimamente, sem predeterminação, sem considerarem a forma, como os clássicos, uma categoria mais ou menos rígida a que o pensamento, a matéria musical, se subordina; antes, pelo contrário, deixando que esta crie a sua própria forma, segundo as suas próprias determinantes substanciais, ou que assimile, incorpore em si os dados, as coordenadas formais tradicionais, de tal maneira que estas adquiram um carácter de absoluta essencialidade. De uma maneira geral, o que se pretende é, como disse o compositor e teórico contemporâneo Egon Wellesz, «relacionar mais intimamente a forma e o seu conteúdo», fórmula que se presta talvez à discussão, mas que traduz com certa verdade a preocupação de rigor dialéctico e de necessidade construtiva da música moderna pós-impressionista, e de que o famoso «regresso a Bach», defendido por Stravinsky e outros compositores, foi, porventura, uma manifestação de carácter polémico mais ou menos inconsciente.

Seja como for, a verdade é que não será talvez exagerado afirmar-se que através das formas clássicas

obteve a música moderna algumas das suas expressões mais duradouras. Basta lembrar Stravinsky, com a *Sinfonia de Salmos*; Arnold Schönberg, com as *Variações para orquestra*, e o III e IV Quartetos; Ravel, com os *Concertos de piano*; Roussel, com a sua *Suite em fá* e as *Sinfonias*, Alban Berg, com a *Suite Lirica* e o *Concerto de Câmara* (para piano, violino e treze instrumentos de sopro); Bela Bartok, com os seus *Quartetos*, a *Música para Instrumentos de Arco*, *Percussão e Celesta*, e a *Sonata para Dois Pianos e Percussão*; Manuel de Falla, com o *Concerto de Cravo*; Karol Szymanowski, com a *Sinfonia Concertante*; Hindemith, com as suas *Sonatas*, *Trios*, *Quartetos* e *Concertos*; Prokofieff com os seus *Concertos* e *Sinfonias* — e tantos outros que, já no domínio sinfónico, já no de câmara, afirmam o rigor, a disciplina, o equilíbrio de uma música que, para lá das aparências de um experiencialismo anárquico, revela as mais sólidas e fecundas virtudes clássicas.

Por outro lado, porém, observa-se num certo número de compositores recentes — aqueles que seguem o exemplo e as doutrinas da chamada Escola de Viena, com Schönberg e, sobretudo, Anton Webern, ou do francês Olivier Messiaen, um Pierre Boulez, em França, um Karlheinz Stockhausen, na Alemanha, um Luigi Dallapiccola e um Luigi Nono, na Itália, um Humphrey Searle, na Inglaterra, entre outros — uma tendência oposta, qual seja a da dissolução ou desintegração das formas consagradas. O dodecafonismo serial ou «música de doze sons» (isto é, segundo a definição do seu próprio inventor, Schönberg, o «método de compor com doze sons que só são aparentados entre si»), com a sua consequência do estilo *atemático* (a que Webern deu a mais completa expressão), que é propriamente um processo de escrita que abole a repetição e a simetria dos motivos germinais da composição, e a «música electrónica», que é um processo de manipulação dos sons mediante uma aparelhagem electro-acústica que fornece estes no estado puro e procedendo composicionalmente segundo «diagramas» acústicos,

são as duas manifestações mais importantes das novas tendências musicais. As preocupações dominantes dos seguidores destas tendências são sobretudo a organização ou estruturação do novo «material sonoro», com todas as buscas e experiências que tal implica, relegando assim para um segundo plano as preocupações de ordem estética. Não se trata por enquanto de criar propriamente novas formas musicais. Se, conciliando as duas ordens de preocupações, estas virão a surgir, o futuro o dirá, a menos que a forma (no lato sentido clássico) seja, na verdade, uma categoria musical condenada a desaparecer ou a ser substituída por qualquer outro processamento do fenómeno musical.

BIBLIOGRAFIA

ABRAHAM, Gerald, *Design in Music* (Oxford, 1949).

BEKKER, Paul, *La musique, les transformations des formes musicales depuis l'antiquité jusqu'à nos jours* (tradução francesa, Paris, 1929).

COEUROY, André, *La musique et ses formes* (Paris, 1951).

D'INDY, Vincent, *Cours de composition musicale* (Paris, 1912-1950).

DYSON, Georges, *The Progress of Music* (Londres, 1932).

NEF, Karl, *Histoire de la musique* (tradução francesa, Paris, 1935).

SALAZAR, Adolfo, *Forma y Expression en la Música* (México, 1941).