

Sergio Mariani

Expressão e  
Comunicação na  
Linguagem da



# Música

EDITORA  
UFMG



**SERGIO MAGNANI**

**EXPRESSÃO E COMUNICAÇÃO  
NA LINGUAGEM DA MÚSICA**

**BELO HORIZONTE**

**EDITORA UFMG**

**1996**

Copyright © 1989 by Sergio Magnani

1996 - 2. ed.

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização escrita do Editor.

**EDITORAÇÃO DE TEXTO**

Ana Maria de Moraes

**FORMATAÇÃO**

Patrícia Lourenço de Lima Klingl

**REVISÃO DE PROVAS**

Olga Maria Alves de Sousa

Rosânea A. de Freitas

Simone de Almeida Gomes

Valéria Batista Ribeiro

Wagner Aldeir Bastos

**PROJETO GRÁFICO**

Glória Campos - *Mangá*

**CAPA**

Roberto Marques

**PRODUÇÃO GRÁFICA**

César Correia

**EDITORA UFMG**

Av. Antônio Carlos, 6627

31270-901 Belo Horizonte/MG

Tel.: (031) 448-1438/448-1354

Fax: (031) 443-6803

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**REITOR**

Tomaz Aroldo da Mota Santos

**VICE-REITOR**

Jacyntho José Lins Brandão

**CONSELHO EDITORIAL**

Ana Maria de Moraes, Ângelo Barbosa M. Machado, Beatriz

Alvarenga Álvares, Geraldo Norberto Chaves Sgarbi, Heitor

Capuzzo Filho, Joaquim Carlos Salgado, Manoel Otávio da Costa

Rocha, Paulo Bernardo Vaz (Presidente), Wander Melo Miranda.

---

M196e

Magnani, Sergio

Expressão e comunicação na linguagem da música /  
Sergio Magnani. - 2. ed. rev.. - Belo Horizonte : Editora UFMG,  
1996.

400p.

1. Música - Teoria I. Título

CDU: 781.2

---

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Planejamento e Divulgação da Biblioteca Universitária-UFMG.

ISBN: 85-7041-053-0



# SUMÁRIO

## 9 • PREFÁCIO À 1ª EDIÇÃO

## 11 • PREFÁCIO

## 13 • INTRODUÇÃO

## 17 • FUNDAMENTOS DE ESTÉTICA

- 18 • ESTÉTICA, POÉTICA, ESTILÍSTICA E LINGUAGEM
- 24 • AS ATIVIDADES DO ESPÍRITO E A AUTONOMIA DA ESTÉTICA
- 27 • O OBJETIVO DA ATIVIDADE ESTÉTICA
- 32 • O DISTANCIAMENTO ESTÉTICO
- 34 • CRIAÇÃO, FRUIÇÃO E INTERPRETAÇÃO
- 40 • CONCLUSÃO

## 41 • A ESTÉTICA NA MÚSICA

- 42 • AUTONOMIA ABSTRATA DA LINGUAGEM MUSICAL
- 55 • REFLEXOS PSICOLÓGICOS DA LINGUAGEM MUSICAL
- 58 • A FRUIÇÃO MUSICAL
- 61 • A INTERPRETAÇÃO MUSICAL
- 67 • MÚSICA PURA E MÚSICA VINCULADA A UM TEXTO

## 75 • A LINGUAGEM DA MÚSICA

- 76 • ELEMENTOS MORFOLÓGICOS DA LINGUAGEM
- 80 • A SINTAXE SONORA — A MELODIA
- 86 • O CONTRAPONTO
- 89 • A HARMONIA
- 96 • O RITMO
- 99 • A DINÂMICA E O PLANO TÍMBRICO
- 103 • FRASEOLOGIA MUSICAL

**109 ° GÊNEROS E FORMAS DA MÚSICA**

- 110 ° DO GÊNERO E DA FORMA
- 116 ° A ANTIGUIDADE
- 117 ° O CANTO CRISTÃO
- 118 ° A IDADE ROMÂNICA E GÓTICA
- 123 ° A RENASCENÇA
- 125 ° O BARROCO
- 136 ° O PERÍODO CLÁSSICO
- 146 ° O ROMANTISMO
- 154 ° O SÉCULO XX

**161 ° O TEATRO MUSICAL**

- 162 ° AS ORIGENS DO MELODRAMA
- 171 ° A ÓPERA ITALIANA PAN-EUROPEIA DOS SÉCULOS XVII E XVIII
- 180 ° A ÓPERA ROMÂNTICA
- 198 ° MÚSICA DRAMÁTICA NÃO-REPRESENTATIVA

**201 ° AS FONTES SONORAS**

- 202 ° AS CLASSES DE AGENTES SONOROS
- 207 ° A VOZ HUMANA
- 218 ° INSTRUMENTOS DE SOPRO — FAMÍLIA DAS MADEIRAS
- 227 ° INSTRUMENTOS DE SOPRO — FAMÍLIA DOS METAIS
- 234 ° INSTRUMENTOS DE CORDA E ARCO
- 251 ° INSTRUMENTOS DE CORDAS PINÇADAS E DEDILHADAS
- 258 ° INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO
- 263 ° INSTRUMENTOS DE CORDAS E TECLADOS
- 269 ° INSTRUMENTOS DE SOPRO E TECLADO
- 271 ° O CORO
- 274 ° A ORQUESTRA
- 291 ° O REGENTE DE ORQUESTRA

**305 ° ESTILÍSTICA COMPARADA**

- 307 ° O MUNDO ANTIGO
- 308 ° A ALTA IDADE MÉDIA
- 311 ° A MÉDIA IDADE MÉDIA

313	•	A BAIXA IDADE MÉDIA
317	•	A IDADE GÓTICA
328	•	A RENASCENÇA
342	•	O BARROCO
356	•	O CLASSICISMO E O ROMANTISMO
369	•	ENTRE O FIM DO SÉCULO XIX E A 1ª GUERRA MUNDIAL
377	•	DO PÓS-GUERRA AOS NOSSOS DIAS
383	•	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS
385	•	ÍNDICE REMISSIVO



## PREFÁCIO À 1ª EDIÇÃO

É com especial satisfação que saudamos o aparecimento da obra EXPRESSÃO E COMUNICAÇÃO NA LINGUAGEM DA MÚSICA de autoria deste personagem muito especial do cenário musical brasileiro, e cujo valor e importância ainda estão por ser reconhecidos na sua verdadeira e ampla dimensão.

Não bastasse o que o Brasil deve a seu fático e dedicado trabalho, lamentavelmente mais concentrado nas Minas Gerais, à frente da preparação e coordenação de um verdadeiro celeiro de cantores para os palcos de concerto e ópera; ou ainda, à frente da música sinfônica em Belo Horizonte, aperfeiçoando as orquestras, formando novos regentes e incentivando a criação musical; ficamos todos os que trabalham em qualquer campo da atividade musical, devedores a SERGIO MAGNANI, o preenchimento de importante lacuna no universo das necessidades de material informativo e didático ao mesmo tempo.

Trata-se de obra madura e abrangente, não apenas pelo seu variado e amplo *espectro*, mas principalmente pela segurança e riqueza de subsídios próprios de um homem profundamente estudioso e que, reconhecido por todos os que tiveram a ventura de conhecê-lo, fez da cultura seu dia-a-dia: quase uma religião.

A seqüência da obra está inteligentemente gradual e tão interessante e atrativa que dá asas à nossa fantasia, onde possamos imaginar um ciclo dos concertos magnificamente dirigidos pelo M<sup>o</sup> MAGNANI, com todos os ingredientes, tanto da informação cultural, como da magia da mensagem e emoção artísticas.

Na INTRODUÇÃO, uma verdadeira *OVERTURE*, já nos deparamos com sua profissão de fé, na definição do objetivo da obra, visando tanto o homem de cultura como o estudante. O primeiro receberá:

*"Uma visão mais autêntica do fenômeno sonoro e das suas realizações artísticas"*, enquanto que o segundo será brindado com:

*"Uma visão cultural em que os conhecimentos técnicos encontram um ponto de consistência na continuidade da história"*.

Em cada uma das partes subsequentes, como que verdadeiras *SINFONIAS*, os *Movimentos* estariam designados pelos variados e ricos subtítulos.

Tudo com a melhor e a mais cuidada interpretação; ficando, para todos que sempre apreciaram a arte de SERGIO MAGNANI, a satisfação de apreciar, além do grande Maestro, também o mestre Filósofo e Pedagogo que residem na mesma pessoa.

*Henrique Morelenbaum*



## PREFÁCIO

*Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*, agora em segunda edição, é parte da imensa contribuição de Sergio Magnani à vida cultural brasileira — mineira — desde os anos 50.

Como regente de orquestras e grupos corais ou como organizador e diretor de ópera, sua contribuição tem sido decisiva e constante, seja na preparação dos músicos, na formulação e interpretação dos repertórios — revelando para o público aspectos menos difundidos da literatura musical — seja até mesmo na informação histórico-cultural das introduções pronunciadas em concertos.

A atividade pedagógica de Magnani ultrapassa, portanto, a sala de aula e a orientação individual a inúmeros músicos e estudiosos, caracterizando-se toda a sua atuação como essencialmente formadora.

Este livro é, assim, mais um desdobramento de sua obra de intelectual, artista e pedagogo. É um livro escrito por quem conhece profundamente o ambiente em que atua e ao qual se dirige.

Ao expor na "Introdução" seus objetivos e ao justificar a organização dada ao livro, Magnani parece ver diante de si os diversificados públicos que tem tido em todos esses anos e aos quais se volta, com igual empenho e com a totalidade de sua experiência e de suas refle-

xões, para tratar da expressão musical e de como se dá a sua comunicação.

Para Magnani, sua vida de músico corresponde a uma preferência do espírito. Mas, como humanista que é, sempre e inevitavelmente, suas lições de música estão imersas em ampla visão cultural que relaciona brilhantemente os fatos e as "poéticas", relativiza conceituações, evita rótulos e concepções fechadas.

As informações sobre música contidas nas sete partes deste "manual" (como o autor classifica o livro) estão precedidas de largas considerações que predis põem e estimulam o leitor a uma atitude mais reflexiva e crítica do que o simples compulsar dados. "Seu objetivo é o de proporcionar ao homem de cultura uma visão mais autêntica do fenômeno sonoro e das suas realizações artísticas; e, ao estudante, uma visão cultural em que os conhecimentos técnicos encontram um ponto de consistência na continuidade da história." As constantes referências históricas e a "Estilística Comparada", conteúdo da sétima parte, convidam o leitor a uma compreensão panorâmica, por assim dizer, dos fatos e fenômenos da música e das múltiplas expressões de seus criadores.

Capítulo fundamental no plano da obra é o que abre a segunda parte: "Autonomia abstrata

da linguagem musical". Aí Magnani vai ao âmago da especificidade dessa linguagem, ampliando as concepções correntes quando desenvolve aproximações (e correlações) entre música e arquitetura, e quando define a dimensão espaço-temporal da linguagem musical.

Na era da música informática e da partitura virtual perduram e até se aprofundam as questões relacionadas à posição do fruidor da música. Pesquisas científicas se desenvolvem no campo da psicoacústica para a compreensão do sistema perceptivo do ouvinte de música. Distinguem-se os fenômenos do ouvir, fisiológico, e do escutar, psicológico. Procura-se, por outro lado, evoluir da utilização de parâmetros de linguagens concretas (que procura na obra musical significados estranhos à concepção do autor e às características da linguagem musical) para o aprofundamento da percepção dos fenômenos verdadeiramente musicais. Discute-se a incomunicabilidade de composições de determinadas correntes e acena-se para novas possibilidades do papel do leigo na música interativa.

Seja como for, a especificidade da expressão musical mobiliza no músico e no ouvinte leigo funções cognitivas e afetivas também específicas. Esse fato já seria suficiente para justificar-se uma universalização da educação musical; porém existe ainda a insubstituível experiência humana representada pelo contato com o acervo universal de cada uma das expressões da arte.

Esperemos que a nova edição de *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música* venha concorrer para a disseminação do interesse

pelo conhecimento mais aprofundado da música, com conseqüente valorização do músico, crescimento do público nos concertos, recrudescimento de uma saudável prática musical extraprofissional e sensibilização do legislador para a urgência do retorno da música às escolas como direito de todas as nossas crianças e jovens, na dupla perspectiva da alegria de escutar e de fazer.

*Berenice Menegale*  
outubro de 1996



## INTRODUÇÃO

Ao longo de muitos anos de atividade musical — como instrumentista, regente e organizador de manifestações artísticas — e outros tantos de magistério, verifiquei que a fruição da música raramente é acompanhada de uma verdadeira tomada de consciência cultural, apesar da curiosidade com que o bom ouvinte e o bom discípulo procuram as informações que lhes possibilitem um maior aprofundamento do gozo estético. Cheguei à conclusão de que um dos empecilhos principais é a diversificação da literatura especializada. De fato, a maior parte dos livros que falam de música se dirigem ao leitor numa linguagem literária de elevada inspiração, mas propositalmente afastada do concreto sonoro, ou se preocupam tão-somente com o profissional da arte, no terreno técnico, empregando uma terminologia especializada com a qual o leigo não está familiarizado.

Daí nasceu a idéia deste livro. Seu objetivo é o de proporcionar ao homem de cultura uma visão mais autêntica do fenômeno sonoro e das suas realizações artísticas; e, ao estudante, uma visão cultural em que os conhecimentos técnicos encontram um ponto de consistência na continuidade da história. Não é este, portanto, um tratado técnico, nem uma síntese histórica dos fenômenos musicais. Antes, pensei neste trabalho como um “manual” de que o leitor pudesse extrair com relativa facilidade noções e informações, sem ter de recorrer a diferentes obras, que nem sempre estão ao alcance imediato. Por isto, procurei evitar explicações meramente técnicas ou terminologias específicas, e, quando me vi forçado a recorrer a elas, procurei torná-las acessíveis à normal compreensão de uma pessoa de boa cultura.

O estudante de música, por sua vez, poderá preparar — espero, pelo menos, que assim seja — referências culturais que menos o preocupam ao longo de sua aplicação técnica, mas que são igualmente relevantes na formação cultural de um artista.

Pareceu-me imprescindível oferecer uma síntese — necessariamente pessoal — da estética teorética, base de indispensáveis reflexões, antes de ingressar na seara da estética musical; em seguida, julguei interessante um perfil cronológico dos gêneros e das formas, que deveria ser integrado com a leitura de um bom texto de história da música. Finalmente, pareceu-me oportuna uma visão geral dos agentes sonoros — vozes, instrumentos e conjuntos —, a fim de oferecer ao ouvinte um contato mais íntimo com as fontes das quais provém a emoção estética.

Foi então que, refletindo em torno da tendência atual para o fracionamento das informações culturais em compartimentos estanques, surgiu-me a idéia de um panorama de estilística comparada. Aqui, na verdade, pensei mais no estudante de música, o qual — absorvido pela preocupação de um currículo técnico que exige extremo empenho — pode facilmente perder o contato com outras áreas do pensamento e da expressão artística, com prejuízo da indispensável visão de conjunto. Incentivou-me, também, a importância justamente atribuída pela legislação vigente à Educação Artística, a qual inclui a disciplina da História das Artes Integradas, que eu melhor chamaria de História Comparada das Artes. Essa nobre preocupação do legislador de reconstruir, através da arte, uma cultura humanista, necessário suporte ideal de qualquer tecnologia, não poderia deixar-me insensível.

Repito que não pretendi escrever um tratado, nem ao menos um livro auto-suficiente. Muito pelo contrário, dar-me-ia por satisfeito se este volume servisse de estímulo à procura de uma literatura especializada, nas várias disciplinas que ao longo dele abordo. Por isto, excluindo-se as necessárias consultas de caráter histórico, preocupei-me menos com a bibliografia existente do que com as minhas próprias experiências, principalmente no que concerne ao julgamento em torno das coisas e à interpretação dos eventos artísticos.

Peço vênias ao paciente leitor pelas recordações pessoais, talvez excessivas, que se encontram

em minhas páginas. Espero, todavia, que elas não sejam interpretadas como uma intromissão de minha parte em assunto tão complexo, mas, antes, como uma contribuição de coisas vividas e de ensinamentos que — direta ou indiretamente — me foram transmitidos por alguns grandes artistas, com quem tive a ventura de entrar em contato ao longo de muitos anos de aprendizagem e de profissão.

Se alguém me disser, amanhã, que o meu livro o auxiliou na maravilhosa aventura espiritual da descoberta da música, acreditarei não ter empreendido em vão o meu esforço.

*Sergio Magnani*



**FUNDAMENTOS  
DE ESTÉTICA**

## ESTÉTICA, POÉTICA, ESTILÍSTICA E LINGUAGEM

Ouvir música configura-se necessariamente como um ato estético, submetido, portanto, às leis gerais da fruição estética. Todavia, a linguagem musical, pela sua própria natureza, exige específicas atitudes da parte do fruidor e definidas capacidades de transformar a informação sonora na resultante psicológica da satisfação estética. Consideraremos, então, em primeiro lugar, os problemas gerais da estética; em segundo lugar, as condições específicas do ato estético musical. Tudo isto, porém, não será feito de um ponto de vista meramente teórico — para o aprofundamento do qual enviamos o leitor aos tratados de natureza essencialmente filosófica ou aos numerosos estudos contemporâneos de ciência musical —, mas tão-somente com o objetivo de orientar o ouvinte na apreciação daqueles valores musicais que ele procura no concerto ou na reprodução sonora.<sup>1</sup>

A estética, como disciplina teórica, é a reflexão em torno dos problemas da arte; como atividade prática, é a contemplação consciente da obra de arte, a integração com o processo criativo e com seus objetivos, o processamento interior dos dados que permitem a formulação de um juízo crítico. Note-se que todas estas operações do espírito são orientadas e potenciadas pela cultura; mas podem também independê-la, desenvolvendo-se por canais de identificação ou

não-identificação intuitiva. Nisto o ser humano guia-se pelos pólos vitais da sensibilidade e dos seus condicionamentos — eros e thanatos, que conduzem o nosso existir — ou encontra-se no clima daquelas emoções coletivas, repositórios de memórias ancestrais ou imperativos sociais, em que se expressa a íntima estrutura de cada grupo étnico.

Não poderíamos, portanto, negar a aptidão estética dos primitivos ou das camadas menos cultas da sociedade, no sentido tradicional e equívoco que costumamos atribuir à palavra “cultura”. Muito pelo contrário, a atividade estética de tais camadas é frequentemente abençoada por uma luz de pureza e de autenticidade; pureza e autenticidade que o homem erudito luta para alcançar através da dialética dos condicionamentos e da intensidade das informações.

---

<sup>1</sup> Um excelente panorama dos problemas da estética é oferecido pelo recente estudo de Romano Galeffi, *Fundamentos da criação artística*, Edições Melhoramentos, São Paulo. Este último volume do ilustre esteticólogo é um importante resumo do seu pensamento, que sempre foi para nós uma lição de clareza e de profundo e meditado equilíbrio. Aconselhamos também, do mesmo autor, a coletânea de ensaios *Investigações de estética*, editada pela Universidade da Bahia em 1971, e o *Esboço de uma fundamentação teórica da Crítica de Arte*, também editado pela Universidade da Bahia em 1973.

Todavia, a ânsia de conhecimento é o elemento distintivo da *humanitas*, assim como a necessidade de conscientizar impressões e emoções, introduzindo-as num sistema mental, numa totalidade de visão (*Weltanschauung*), que a razão disciplina e controla. É lógico, portanto, que a razão se sinta impelida a refletir em torno do fato estético, fixando limites e criando normas. Quando isto se dá, ao ato estético *per se* se sobrepõe uma atitude filosófica, nobre e, ao mesmo tempo, delicada; de fato, pode ela potenciar o ato estético, fazendo com que este invada — por assim dizer — todos os componentes da personalidade e todas as atividades do espírito; mas pode também viciar a fruição estética com indevidas interferências, turvando as águas do irrepetível milagre que a obra de arte suscita em nosso espírito.

O objetivo de uma bem-orientada reflexão estética é, justamente, o de levar a razão a potenciar a emoção estética, com todas as suas possíveis consequências éticas e sociais, reconhecendo seus limites e respeitando a sua autonomia.

A reflexão em torno da arte é antiga como o homem. Todavia, a palavra “estética”, para nomeá-la, só apareceu em 1735, na tese do filósofo alemão Baumgarten, *Meditationes Philosophicas de Nonnullis ad Poema Pertinentibus*, e se firmou na filosofia a partir de Kant. De fato, à parte a novidade da palavra, havia algo profundamente novo na posição destes pensadores, cujas raízes já estavam em Vico e em Leibniz: havia a visão de um fundamento comum a todos os fatos estéticos, independentemente do gênero de arte e do material empregado. Era finalmente uma teoria geral da arte,

sintetizando e integrando os esforços de todo o pensamento anterior.

Desde a Antiguidade Clássica escreveram-se inúmeras *Poéticas*, tratados que encontram em Aristóteles seu glorioso ancestral; mas eram sempre *Poéticas* de uma determinada arte, fosse ela a poesia, a pintura, a arquitetura ou a música, valorizando o elemento técnico do “fazer” humano, aquela *techné* que, para os gregos, significava ao mesmo tempo a capacidade de trabalhar um material para produzir algo novo e a finalidade estética da produção, isto é, o implícito conteúdo de uma mensagem de beleza. Em tais obras, às vezes, o pensamento ensejava vôos mais altos, alcançava generosas iluminações, pressentia as raízes comuns da atividade estética; tratava-se, todavia, de momentos isolados, de intuições ainda não-englobadas numa totalidade que, tornada consciente, fundamentasse cada fato artístico particular.

Hoje podemos perfeitamente afirmar ser a arte um fato mental (espiritual), seguindo as pegadas de Leonardo da Vinci — embora ele não tenha feito tal afirmação sobre a arte em geral, mas sobre uma delas, em seu *Tratado de Pintura*, afirmando que ... *la pittura é cosa mentale*. Evidentemente, apesar do seu gênio de pensador, ficou ele preso ao “fazer” específico, ao mais nobre *métier* da sua arte predileta; nem se deu conta de ser um maravilhoso artista quando escrevia suas prosas de reflexão — verdadeiros poemas de uma alma em busca da verdade — julgando-se, pelo contrário, *omo senza lettere*, isto é, desprovido daquele currículo técnico que deveria formar o literato.

Definido o conceito compreensivo da estética como reflexão filosófica em torno da arte, e reconhecido na estética o fundamento comum de todos os atos e fatos artísticos, a razão abandonou as *Poéticas* relativas a uma só arte, que adquiriram o caráter de meros tratados técnicos, deixando à Estética o campo da especulação filosófica. Todavia, em tempos recentes e graças ao poeta e pensador francês Paul Valéry, o termo “Poética” ganhou uma nova significação iluminante: a de caminho específico do “fazer” artístico, profunda opção do itinerário espiritual do qual cada artista e cada obra se propõem o alcance da realização estética. Tal termo, universalmente aceito, esclarece a distinção entre um conceito universal e imutável, que dirige a atividade estética do espírito rumo ao seu fundamento ideal, e a infinita variabilidade dos caminhos — de sensibilidade e de cultura — que levam ao objetivo estético.

Podemos hoje, portanto, definir a Estética (do grego αἴσθησις, *aisthesis* = sensação, sensibilidade) como teoria geral da arte, ou reflexão em torno da arte. E podemos definir a Poética (do grego ποιεῖν, *poiéin* = fazer) como o caminho escolhido do fazer, ou o específico itinerário espiritual da obra de arte, lembrando a nova significação do termo, já afastado da idéia do mero fazer técnico. Será falso, portanto, falar-se na estética de Beethoven ou de Castro Alves; cada um tem uma poética definida e inconfundível, enquanto a estética permanece igual para todos.

Todas as Poéticas, todavia, não são mais do que variações de uma alternativa regida pela eterna dialética dos opostos. E os opostos são, neste caso,

dois termos ideais nunca integralmente realizados, expressos, segundo o enfoque, por pares antitéticos: apolíneo-dionisíaco, objetivo-subjetivo, forma-matéria, centrípeto-centrífugo, clássico-romântico.<sup>2</sup> A história da arte corre alternadamente entre esses pólos, deles se aproximando, ora mais, ora menos. Diz Paul Valéry: “ ... todo classicismo supõe um romantismo anterior. A essência do classicismo é vir depois. A ordem supõe certa desordem, que aquela vem reduzir.” Assim, ao romantismo rapsódico do mundo mediterrâneo segue-se o classicismo dórico; ao romantismo helenista, o classicismo bizantino. O mundo clássico romano desemboca na paixão romântica do cristianismo, congelada posteriormente no formalismo clássico do catolicismo medieval. A tensão romântica do gótico se abranda na clássica Renascença. Romântico é o dinamismo barroco; clássica, a idade racionalista do iluminismo: romântico, por definição, o século XIX, clássica, a evasão do século XX para a tecnologia e o domínio da razão sobre o

---

<sup>2</sup> Apolíneo (de Apolo, deus da beleza e da arte) é o formalmente perfeito, num plano de equilíbrio ideal; dionisíaco (de Dioniso, deus do vinho, da ebriedade/embriaguez, do prazer sensual) é o humanamente tenso, num plano de entusiasmo e paixão. Do conceito apolíneo da beleza não saberíamos dar melhor definição que a de Baudelaire, fundamento do simbolismo (*La beauté*). Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre, / Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour, / Est fait pour inspirer au poète un amour / Eternel et muet ainsi que la matière. / Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris; / J'unis un coeur de neige à la blancheur des cygnes; / Je hais le mouvement qui déplace les lignes, / Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris... Do conceito dionisíaco pode ser excelente representação o lema com que ele se definiu em certo momento da história, abrindo os caminhos ao romantismo do século XIX: *Sturm und Drang* (Tempestade e Paixão).



sentimento. E já nos parece romântica a luta entre o homem e a máquina, que acompanha a desesperada procura da perda transcendência.

Evidentemente, todos esses momentos da vida do espírito ao longo da história se refletem na arte, à qual poderíamos aplicar a dialética marxista de forças e formas, embora transposta do terreno do materialismo para um plano espiritual, regido por aquela "história ideal eterna" que Vico enxergava por detrás do processo cíclico dos eventos.

Uma visão poética da tendência de todo romantismo para alcançar uma nova ordem formal nos é oferecida pela interpretação realizada por Nietzsche acerca da tragédia grega. Para ele, o coro tenderia a subir do nível dionisíaco da orquestra, em que está inicialmente colocado, para a objetivação apolínea da cena, encarnando — acrescentaríamos nós — o processo de catarse dos espectadores, o desejo de purificação através da redenção romântica.

Não se deve pensar, todavia, que existe o classicismo absoluto, nem o absoluto romantismo. Em todo aspecto humano e em toda sua expressão artística estão presentes ambas as raízes, com maior ou menor prevalência de uma ou de outra. Não há grande artista clássico em quem não palpitem, embora resolvida em perfeição de estilo, a vida do sentimento; nem há grande romântico em quem o ímpeto das paixões e a dolorida autoconfissão não se sublimem na vida das formas. Há casos, finalmente, em que a confluência das orientações poéticas e o encontro de gerações tornam difícil qualquer classificação. É o que se dá, por exemplo, na última fase da Renas-

cença, já aberta ao sentimento barroco, ou na transição entre o século XVIII e o XIX, pois é evidente que as novas tendências sempre se compenetraram com as velhas, seja pela ausência de fronteiras definidas, seja por lentos processos de osmose. Esse fenômeno é ainda mais evidente no nosso tempo, tão rico em fermentos opostos e em opostas ou confusas concepções de vida.

Depois de termos definido os limites entre Estética e Poética, deveremos falar na Estilística (do latim, *stilum* = o ponteiro com que os antigos incidiam as palavras nas tabuinhas enceradas), como conjunto de modos de expressão, formas de comunicação, veículos de informação na obra de arte. O conceito de estilo é, todavia, metodológico e a posteriori, embora precioso para as nossas classificações históricas, que colocam uma ordem na infinita variedade dos fenômenos. Assim, falamos no estilo de determinado autor auferindo uma série de valores dominantes ou uma média de informações sobre a sua técnica de comunicação; mas é óbvio que tais elementos são apenas a parte preponderante, em número e qualidade, de/em um conjunto infinitamente variável de dados, freqüentemente ambíguos ou conflitantes.

Mais vago ainda, e dirigido apenas pela lei dos grandes números, aparece-nos o conceito de estilística relativo a um período da história. Neste caso, são tantas e tão diversificadas as componentes que a classificação só pode partir de valores médios, meramente orientadores.

A única estilística que tem alguma validade concreta — e assim mesmo com muitas limitações — é a estilística da obra em si. Ela constitui

a base imprescindível para a avaliação estética, pois uma comunicação de estilo incerto, inseguro ou que oscile entre várias maneiras, mais ou menos tomadas de empréstimo a outros criadores, mal alcançaria o objetivo estético.

A relatividade do conceito de estilística e seu valor puramente metodológico são evidentes se pensamos na profunda evolução de certos artistas — tomemos como exemplo o caso de Beethoven ou o de Verdi. Quanta diferença entre a Primeira e a Nona Sinfonia de Beethoven; que abismo há entre os primeiros e os últimos Quartetos! Todavia há, nuns e noutros, alguns traços comuns, alguma linha-mestra na maneira do “fazer” musical, que nos permitem reconhecer a mão de um único criador. Da mesma forma, quanta diversidade de estilo, e até de fonemas e de poética, entre o *Nabucco*, o *Rigoletto* e o *Falstaff* de Verdi! Mas também existem neles elementos comuns, auferíveis através de uma diligente indagação a posteriori ou relativamente intuitivos para uma sensibilidade apurada, pelos quais sentimos que se trata sempre de inconfundível personalidade de um autor que não muda, mas evolui.

O exemplo mais típico de metamorfose estilística constante é proporcionado, em nosso século, por Stravinski e Picasso, dos quais um moderno Plutarco poderia escrever as *Vidas Paralelas*. No estilo de cada um notam-se fases diferentes e conflitantes, mudanças radicais de poética, de estilo, e até de linguagem, que levam Stravinski, do neoclassicismo a um singular expressionismo dodecafonista; e conduzem Picasso, de um figurativismo cuidadoso e atento, ao cubismo e

deste — pouco antes da morte — a um retorno ao mundo simples e encantado da eterna infância.

Há, de outro lado, artistas que parecem manter ao longo da vida o mesmo estilo, a mesma linha de comunicação. É o caso de Bach, Mozart, Schubert, Chopin, de quem basta ouvir meio compasso para que reconheçamos a presença. É esta apenas, porém, a ilusão da nossa sensibilidade apressada e do nosso pendor pelas generalizações. Na verdade, todo um mundo histórico e místico separa o Bach barroco, do período de Köthen, do Bach neogótico da *Arte da Fuga* ou da *Oferenda Musical*. De maneira análoga, angústias românticas e profundos panoramas de tragédia perfilam-se na extrema produção daquele Mozart que pairara outrora sobre o mundo com a destacada pureza do *anjo de Dante*, e que passava Stige *con le piante asciutte*. A potência dramática de tensões quase wagnerianas das últimas baladas de Schubert e a atmosfera abstrata dos últimos Noturnos de Chopin deixam intuir os novos rumos que aqueles artistas tomariam, caso a morte prematura não lhes houvesse interrompido o manancial de criatividade.

Devido à relatividade do conceito metodológico de estilística, falsa se nos configura a sua rígida transposição do terreno histórico para o terreno de recriação artística na atividade interpretativa. É fácil e cômodo afirmar que o barroco “é assim”, que o clássico “é assim”, enclausurando os períodos nalgumas regras estritas; muito mais difícil e verdadeiro é o reconhecimento de que o barroco é “prevalentemente assim”, ou que “intencionalmente assim” é o clássico, com todos as componentes de racionalismo iluminista e de

sentimento naturalista, de ordem preestabelecida e de evasões, de teísmo e de panteísmo, ressaltando, com um tal procedimento, a liberdade interior do artista e a constante vibração do seu espírito, eterno “devir” em busca de um inatingível “ser”.

Devemos observar também que, quando falamos em estilos a respeito de determinada época, englobamos indevidamente, embora de maneira universalmente aceita pela metodologia histórica, conceitos de poética e até de linguagem. De fato, o barroco — por exemplo — não possui apenas um único estilo que lhe seja próprio, como também não possui uma única poética própria. Dentro da média de informações que define de maneira geral e a posteriori a sua estilística, a poética do barroco comunica-se necessariamente através de um certo conjunto de signos, que constituem a sua linguagem.

Resta, justamente para emoldurar a criação e a fruição da obra de arte, o problema da linguagem, isto é, daquele sistema de signos através dos quais a informação estética é comunicada: signos que, enquanto veículos de um significante, devem poder ser transformados em significados na consciência do fruidor. Sem esta capacidade de captação e transformação dos signos — ou sinais — em significados, não há informação estética; ou, quando muito, a informação resulta incompleta, tal como seria para um brasileiro, ignorando a língua do texto, a leitura de uma poesia chinesa, na qual poderia admirar, no máximo, a elegância plástica da escrita.

Veremos que o problema da linguagem e da sua compreensão tem na música uma configuração muito especial, devido à autonomia abstrata do som e dos seus nexos morfossintáticos.

Para esclarecer o valor e os limites dos termos antes enunciados, realizemos um exemplo, tomando em consideração a obra de Debussy. Qual será a sua linguagem? Uma série de ritmos tradicionais, enriquecida por alguns ritmos novos e pela alternância deles através das experiências das músicas folclóricas nacionais, principalmente a russa; harmonias do extremo romantismo, com prevalência do acorde de nona maior e dos acordes com a quinta alterada; escala esafônica alternada com as escalas tradicionais e com o retorno das escalas modais etc. Como se vê, poucas novidades há neste terreno. A estilística, pelo contrário, é feita de elementos que soam revolucionários ao ouvido dos contemporâneos, tais como: nova concepção da dissonância; acorde sentido mais como emoção sonora e de cor do que como elemento de uma sintaxe lógica; livres encadeamentos de sétimas e nonas; dinâmica e agógica de grande discricção, com preferência pelas nuances e pelas sonoridades que não valorizem demasiadamente a riqueza vibrante dos harmônicos; sóbria paleta sonora na orquestra, individualização dos timbres e raro recurso aos efeitos de massa; pedalização “atmosférica” no piano e definição vaga ou confusa dos contornos harmônicos; amor pelas formas livres, com poucas incursões finais no campo das formas fechadas da sonata, mas rigorosa precisão e equilíbrio nas infra-estruturas da obra etc. Aqui, evidentemente, as novidades são muitas e fundamentais, principalmente no que diz respeito à sintaxe dos sons. A poética é, obviamente, impressionista, com todas as suas implicações literárias: decadentismo e simbolismo; musicalidade interior do fonema em si; bom gosto

aristocrático, ligeiramente *nonchalant*, liberdade sintática. A isto acrescentam-se as implicações de natureza pictórica: indefinição dos contornos; impressão subjetiva e opinável — os títulos dos Prelúdios para piano são colocados no fim de cada composição; luzes e reflexos; visão vaga em que, como na visão dos míopes, cada foco luminoso cria um halo que penetra nos outros ou se dissolve em nuances multiplicadas; naturalismo desligado de conteúdos éticos. Por fim, não poderemos deixar de observar que dois fatores de poética dirigem toda a arte deste compositor: a anti-retórica e a indiferença social.

## AS ATIVIDADES DO ESPÍRITO E A AUTONOMIA DA ESTÉTICA

Embora o nosso espírito seja uma totalidade indivisível/inseparável na dialética do “devir”, não há dúvida de que todas as nossas atitudes e ações se desenrolam nalgumas esferas, com caráter de autonomia potencial, mesmo que interdependentes na personalidade amadurecida. As quatro esferas de atividade do espírito apontadas por Benedetto Croce, parece-nos, esgotam todas as possibilidades da dinâmica existencial: economia, estética, ética e metafísica. E, se bem atentarmos, elas se manifestam nesta ordem, tanto na evolução do ser humano como na história da humanidade.

A criação estréia na vida com atividades meramente práticas: alimentação, sono, conforto.

Poderemos estar de acordo ou não com a poética de Debussy; poderemos nos deixar embalar nos mesmos sonhos drogados, empreendendo a mesma fuga, ou condenar o seu decadentismo e a sua associalidade. Mas da estética de Debussy só poderemos afirmar que ela é positiva, pois que ele encontrou estilo e linguagem perfeitos para comunicar a sua visão da beleza. Isto o levou a uma total identificação de sua forma com o seu conteúdo, projetando uma personalidade expressiva das mais inconfundíveis no mundo da música, pernicioso talvez nas conseqüências históricas do debussismo, mas admirável na coerência e na autenticidade daquele genial criador.

Logo após, revela gostos estéticos desinteressados, manifestando predileção por uma cor, um som, um brinquedo que despertam nela o sentimento lúdico. Numa fase ulterior, entra na esfera ética, através do relacionamento positivo ou negativo com os outros; começa a distinguir o bem e o mal, o permitido e o ilícito. Finalmente alcança a fase do conhecimento, através da curiosidade — empírica, a princípio, e, depois, sempre mais consciente — dirigida pela procura da verdade.

O mesmo se dá com a evolução das civilizações humanas. Os primitivos obedecem ao instinto de conservação da espécie e nada mais. Logo, porém, manifestam-se esteticamente, objetivando

seu crescimento em termos de beleza: é a idade da poesia ancestral, da música rudimentar, das primeiras tentativas de fixar em traços plásticos uma emoção pura. Segue-se a fase da socialidade, da afirmação através da ação, idealizada nos mitos e no culto dos heróis. Finalmente desponta o rigor da razão, metafísica e científica: já é a maturidade plena, a idade dos filósofos.

Cada uma dessas atividades do espírito justifica-se por si, representando facetas do ser, potencialmente autônomas, isto é, independentes das outras. O conceito de autonomia não quer significar, porém, que as várias atividades não sejam interligadas na totalidade do espírito. Significa apenas que cada uma delas é em si suficiente, não necessitando do auxílio das outras para subsistir. Assim, bem pode alguém escrever uma obra musical pensando que, com isso, contribuirá também para a solução de um problema de física acústica (é o caso do *Cravo Bem Temperado*, de Bach), ou proclamará a adesão a um princípio moral (tal como a exaltação do amor conjugal no *Fidélis*, de Beethoven), ou, simplesmente, obterá um lucro que ajude o sustento familiar. Observe-se, porém, que dissemos “também”; pois, se o verdadeiro objetivo fosse não já a realização artística, mas a finalidade acústica, ou o exemplo moral, ou a ganância, a obra não seria mais do que um ensaio científico, uma pregação de tipo oratório, ou, finalmente, um trabalho artesanal desprovido de autenticidade e convicção.

Poderíamos expressar a situação em termos de linguagem militar. Toda ação militar tem um objetivo fundamental e outros objetivos eventuais ou possíveis. Exemplificando, o objetivo funda-

mental seria o desembarque entre Anzio e Ostia e a tomada definitiva de certas posições ao longo do litoral; e os objetivos eventuais, a tomada dos aeroportos e a ocupação de Roma. É evidente que a esperança da tomada dos aeroportos e da ocupação de Roma poderá estimular a ação: mais rápido chegarão as notícias das famílias longínquas e poder-se-ão gozar as maravilhas da Cidade Eterna, com tudo o que ela oferece de interesse histórico, artístico e religioso, com sua vida animada, seus bons vinhos e suas belas mulheres. Mas todo o esforço tático deverá ser concentrado na conquista do objetivo fundamental, necessário ao contexto da estratégia em que se enquadra.

Da mesma maneira, todo o esforço artístico deve ser concentrado na mensagem estética: o que se espera é que os outros entendam também as implicações morais, sociais, religiosas ou simplesmente lingüísticas que ela contém, a respeito das quais o próprio artista criador pode não estar perfeitamente consciente.

Intervém aqui o sério e antigo problema da arte engajada ou da arte pela arte. Deve a arte ser engajada, isto é, colocada a serviço de outras finalidades, ou não? Parece-nos decorrer da autonomia da arte a conclusão de que a arte nem “deve” nem “não deve”: a arte é simplesmente arte. A arte em si — a obra — nunca é engajada; engajado é o artista, como criatura humana e social. E se o seu engajamento for autêntico, não deixará de transparecer na obra, pois que consubstanciará a personalidade do criador, isto é, a totalidade do seu espírito, nela incluindo-se a atividade estética. Mas um tal engajamento agirá inconscientemente

no ato criativo, catalisando aquela intuição pura que o ato criativo é, fora de qualquer programa extra-artístico. Verdi, quando escreveu o coro de *Os Lombardos na Primeira Cruzada*, quis apenas criar uma expressiva e bem-construída página coral. Todavia, quando a ópera foi repetida no Teatro della Scala, em 1848, este coro soou como o hino da revolução de Milão. Os milaneses reconheceram na paixão daquele canto a paixão patriótica da nação; sentiram que a luta medieval dos lombardos era a luta eterna do oprimido contra o opressor; e foram, diretamente, do teatro às barricadas, cantando com Verdi *O Signor che dal tetto natio ci chiamasti con santa promessa*. Evidentemente, o espírito de Verdi estava tão profundamente consubstanciado daqueles ideais de liberdade e de pátria, que a sua mensagem artística os veiculava intuitivamente e os comunicava através dos misteriosos canais que ligam os grandes criadores à sensibilidade das massas.

Beethoven, por outro lado, quando teve que engajar-se num contexto histórico que, todavia, lhe era congenial, escreveu a pior música de sua vida, a *Sínfonia da Batalha de Wellington*, pois a peça não surgira espontaneamente da sua emoção, e — conseqüentemente — era incapaz de expressão. De fato, a forçada integração da música instrumental abstrata por essência e do concreto das celebrações históricas só conseguiram nos proporcionar, até hoje, a monótona e pomposa banalidade dos compositores da era napoleônica, ou o gosto *pompier*, extremamente duvidoso, de obras como a *Abertura 1812*, de Tchaikovsky, ou certas páginas encomiásticas de alguns russos contemporâneos.

Daí deriva o grande erro do *Manifesto Zhdanov*, da era Stalinista, que poderia ter tido

razão de ser, caso se houvesse limitado a sugestão orientadora, tornando-se inaceitável, porém, sob a forma de portaria oficial imperativa. É compreensível que um governo comunista deseje que os cidadãos comunguem de sua ideologia, conferindo-lhe até um caráter místico. Mas nunca poderá impor que a arte seja comunista. Se os artistas forem autênticos e coerentemente comunistas, suas obras não deixarão de refleti-lo, mesmo que elas sejam naturalistas ou informais e, portanto, distantes do proclamado realismo soviético. Do contrário, serão apenas larvas ou gigantes sem vida.<sup>3</sup>

Naturalmente, finalidades éticas ou sociais assim como qualquer outro impulso contingente poderão ser poderoso estímulo para a criatividade estética, agindo como elementos motores da fantasia. Por isto, o condicionamento da encomenda nada tira à autonomia da criação, desde que respeitada a liberdade interior do artista. Muito pelo contrário, a encomenda pode ser o catalisador de fantasias ainda vagas, à espera de uma oportunidade de comunicação que obrigue o artista a pôr de lado todas as dúvidas para, finalmente, realizar a mensagem. Assim, a imposição de dados materiais não fere a liberdade do criador, como

<sup>3</sup> Todas as definições políticas da arte são estereis e grotescas, desde o amor de Napoleão pela música de Paisiello, que não o impedia de pensar nos negócios de Estado, até as discussões nos Litoriais Universitários Fascistas sobre o tema "Arte fascista e imperial". Em certa ocasião alguém perguntou o que significaria arte fascista e imperial; e a resposta foi que "arte fascista e imperial" seria toda arte que não fosse pluto-judaico-maçônica. À segunda pergunta, sobre o que seria arte "pluto-judaico-maçônica", a única resposta possível foi a de que seria ela toda arte que não fosse "fascista e imperial". A discussão, como é óbvio, não conseguiu sair deste impasse.

se dá necessariamente na arquitetura — sempre ligada a elementos funcionais — e como se pode dar freqüentemente nas outras artes: tema de uma escultura celebrativa, dimensões de uma tela, determinação de um certo conjunto instrumental da obra de música, seja ele trio, ou quarteto, ou orquestra de câmara, até com a indicação dos limites de duração. Quem pratica a arte sabe, aliás, que todos estes condicionamentos externos são

preciosos guias no trabalho mental da elaboração, ao mesmo tempo que combatem aquele instintivo pudor de si próprio que freqüentemente retém o artista e suas fantasias aquém da realização. E quem pratica a arte sabe também que a fantasia é como um motor, que precisa de uma faísca externa para ser acionado; às vezes a faísca demora, mas, quando se acende, nada mais pode impedir que o motor trabalhe até alcançar o objetivo.

## O OBJETIVO DA ATIVIDADE ESTÉTICA

Existe, pois, uma atividade do espírito que definimos como estética: atividade completamente desinteressada e autônoma, no sentido de que possui características e objetivos próprios que a diferenciam das outras atividades, sejam elas econômicas, ou éticas, ou metafísicas. Tais atividades têm objetivos bem definidos através de infinitas possibilidades: a economia persegue a utilidade; a ética, o bem individual e coletivo; a metafísica, a verdade, quer na ciência, quer na especulação filosófica e teológica em torno dos grandes interrogativos. Qual será, então, o objetivo da atividade estética?

A filosofia tradicional nos diz ser ela a beleza, e Kant propõe uma definição de insuperável perspicuidade na sua formulação aparentemente banal: “Belo é o que agrada a todos, sem interesse e sem finalidade.” Croce, que aponta a qualidade estética na sublimação lírica da emoção, afirma, na introdução ao *Breviário de Estética*, com palavras

de jocosa seriedade: “A arte é aquilo que todo mundo sabe o que é.” De Platão a Croce, portanto, não há vozes discordantes: atividade estética é a realização ou a fruição da beleza. Tratar-se-á apenas de discutir em torno do conceito de beleza e das suas acepções, isto é, em torno das poéticas, considerando-se toda beleza humana um vislumbre daquela suprema beleza que identificamos com Deus, assim como com ele identificamos a suprema utilidade, o bem supremo e a suprema verdade.

A isto acrescenta Croce o conceito de que o ato criativo é uma intuição pura a priori desta beleza ideal, atuada na identificação de conteúdo e forma. Daí o mistério da criação artística e, até certo ponto, da própria fruição, apesar da precisão científica das técnicas empregadas, no primeiro caso, e dos alicerces culturais, no segundo.

Em nosso século, todavia, o conceito de beleza como fundamento da atividade estética sofreu

duros ataques. De um lado, preferiu-se falar não mais em estética — palavra que, filologicamente, reconduz às raízes da sensibilidade —, mas em arte,<sup>4</sup> sublinhando o que há nesta palavra de tecnológico e artesanal. De outro lado, procurou-se substituir ao conceito de beleza outros conceitos ou fórmulas, com uma espécie de ódio tenaz ou de inconfessada inveja contra a criatividade do passado recente, vinculada a formas fechadas, a categorias lógicas de expressão e ao império do sentimento.

À luz da fenomenologia, enfocou-se a forma específica, ou gestalt, como uma concreção de material ligada a determinado conteúdo; apesar das novas terminologias, reforçava-se a visão do ato criativo como intuição a priori da síntese conteúdo-forma, embora considerando-se, como mensagem, mais as infra-estruturas que a macroestrutura. Tal caminho conduziu ao estruturalismo, o qual renovou o amor barroco do material pelo material e a identificação barroca do material com a expressão.

O estruturalismo, por sua vez, levou à teoria da informação e, ulteriormente, à ênfase do conceito de abertura na obra de arte. Uma tal formulação do problema representou a saudável reação aos excessos místicos, sentimentais e ególatras do decadentismo romântico, e a nobre tentativa de aproximar o processo artístico da dignidade racional dos métodos científicos; mas, no fundo, não disse nada de absolutamente novo. A gestalt como núcleo formal-expressivo fora a força motora do estilo imitativo medieval e renascentista, provida até mesmo — em certos aspectos da polifonia nórdica — daquela sobrecarga expressionista que a gestalt moderna quis

valorizar. Por outro lado, a avaliação das estruturas e dos fonemas em termos de significantes e significado — já explicitamente enunciada por Dante no *Convívio* — recuperou à arte os valores da simbologia arcaica e medieval, com metodologia científica bem mais rigorosa. E, ao mesmo tempo, confirmou o antigo conceito, do qual Dante e Petrarca tinham conhecimento, de que a arte deve sugerir mais do que representar. *O voi ch'avete gli intelletti sani, / Mirate la dottrina che s'asconde — Sotto il velame de li versi strani*,<sup>5</sup> dissera Dante. Criou-se assim uma margem de abertura à colaboração do fruidor, do ponto de vista teórico.

Todavia, se bem se observa, a obra de arte — dentro de certos limites — sempre foi aberta, pois do contrário seria crônica ou fotografia comercial. A álea, no teatro e na música, sempre existiu nas improvisações dos Mistérios e Autos medievais e da *Commedia dell'Arte Italiana*, assim como nos tropos e nas prosas do teatro religioso, nos melismas gregorianos e — de maneira nem sempre feliz, porque demasiadamente exibicionista — na cadência vocal da ópera italiana pan-européia e na cadência instrumental do concerto para solista e orquestra, para finalmente alcançar cumes de felicidade expressiva no jazz negro-americano. Tratava-se sempre, porém, de álea dirigida, isto é, encaminhada sobre trilhos bem definidos.

O que houve de absolutamente novo nas especulações estéticas contemporâneas foi a

<sup>4</sup> Do latim *ars* = obra do homem, em oposição à natureza, obra de Deus.

<sup>5</sup> Ó vós que tendes o intelecto são, / Olhai a doutrina que se esconde / sob o véu dos estranhos versos.



submissão do fato estético às leis da cibernética e da estocástica, a intervenção do computador — extremamente valiosa em termos de filologia — na indagação estética e a tentativa de reduzir o julgamento estético a fórmulas matemáticas. Assim, Max Bense fornece a seguinte fórmula de avaliação da “medida estética”: onde  $M$  representa a medida macroestética total;  $m$ , a quantidade de aspectos de complexidade considerados;  $E$ , os números de medida auferidos das propriedades

$$M_E = \frac{1}{m_i = 1}$$

Em consequência dessas formulações, evitaram-se cuidadosamente as palavras “belo” e “beleza”, seja passando por cima delas como de coisas afetadas pela lepra da tradição, seja tentando substituí-las por outros termos, tais como “comunicação”, “expressão”, “sociabilidade”. A obra foi julgada principalmente na base do que ela continha de interessante, de novo e de original, no sentido mais próximo da metodologia do experimentalismo científico, nele incluindo as ciências da psicologia e da sociologia.

Todas estas pesquisas em campo de estética foram importantes e enriqueceram o panorama da nossa compreensão. Parece-nos, todavia, que elas permaneceram parciais, enfocando um ou outro aspecto — em si muito perspicuo — do fato estético ou do objeto estético, mas evitando a respon-

de disposição;  $i$ , o aspecto de complexidade no momento dado;  $j$ , o correspondente aspecto de propriedade;  $n_i$ , a quantidade de propriedades de disposição do aspecto  $i$ ;  $c_i$ , a complexidade no aspecto  $i$ . É evidente que nesta macroestética numérica os elementos de avaliação do objeto estético são as propriedades específicas, a complexidade, isto é, o conceito de variedade, e a disposição, que equivale ao conceito de unidade na variedade.

$$\sum_{i=1}^m \frac{\sum_{j=1}^{n_i} E_{ij}}{n_i c_i}$$

sabilidade de um julgamento total e possibilitando, destarte, perigosas confusões entre as várias esferas de atividade do espírito. Voltaram à indistinção da *techné* grega e da *ars*, dentro das quais, porém, atenienses e romanos sabiam muito bem distinguir, com apurada sensibilidade, a verdadeira obra de arte do mero trabalho artesanal, o eterno do contingente. Resta também acrescentar que muita arte contemporânea — propositalmente “de consumo”, portanto, contingente — e, não infreqüentemente, de alto nível técnico — recusa, de início, qualquer ambição de mensagem universal, dirigindo-se para o utilitário ou o lúdico; ela confirma, assim, as posições antitranscendentais da estética de vanguarda.

Nós, de nossa parte, julgamos perigosas as indefinições de termos e o relativismo das palavras.

O perigo consiste em conduzir a nossa civilização àquele ponto morto, àquela prática do “tudo vale” moral e intelectual como válvula de escape à opressão política e econômica que apavora a nossa geração e a mantém suspensa entre o temor de um cataclisma e a procura angustiante de novas evasões místicas, transitórias e experimentais. Se um conceito e uma palavra foram desencaminhados em certa altura da sua história e instrumentalizados por um ou outro aspecto do poder político e cultural, não é este motivo o suficiente para que se negue a sua validade substancial; tratar-se-á, antes, de revisioná-los e reintegrá-los em sua autenticidade.

Ora, parece-nos que os enfoques contemporâneos da estética valorizam com extrema lucidez e rigorosa anatomia os gêneros próximos — informação, comunicação, expressão e estrutura — são comuns a outras atividades humanas teóricas e práticas —, evitando porém a definição da diferença específica, isto é, do *quid* que distingue o ato ou fato estético dessas outras esferas de atividade. E mesmo quando se afirma ser o fato artístico “a expressão formal de uma cultura”, parece-nos que se nos depara um equívoco de termos: pois que — à parte a significação ambígua da palavra cultura — um tratado de história ou de outra disciplina, um machado de pedra ou um arado não deixam de ser expressões formais de cultura, e nem por isso são obras de arte.

Outras teorias afirmaram ser a criação artística — e a fruição, de reflexo — uma canalização do instinto sexual. Não acreditamos nesta simplificação freudiana, a qual, além de tudo, poderia

explicar o processo da criação fazendo de todos os artistas outros tantos casos patológicos, mas fugiria sempre ao objetivo, não esclarecendo o porquê desta canalização. Aceitaríamos, isto sim, a função do eros no ato artístico, como ela vital, afirmação de presença no mundo, desejo de comunicação e necessidade de sobrevivência; mas deveríamos ainda perguntar a direção que objetivava este ela vital, ao se manifestar, pois que ele não age apenas no terreno da arte e, muito menos, limita-se ao campo das afirmações sexuais.

Afinal, só nos resta aceitar ainda o conceito de beleza como fundamento de todo ato estético, revisionando-o apenas nos seus conteúdos. Não se trata de nenhuma beleza canônica, fixada em regras imutáveis, mas de uma beleza abstrata, flexível no tempo e no espaço, acompanhando em sua evolução a contínua fluência do espírito e os caminhos ideais da história. Aquela beleza sem fronteiras, cujos enfoques variam conforme o gosto individual e a média avaliável dos gostos de cada época, em seus contextos socioculturais.

A mudança dos gostos é evidente em todos os momentos e aspectos da história humana: basta pensar na concepção da beleza feminina (quem aceitaria hoje, como padrão de beleza, a celulite barroca das *Três Graças*, de Rubens?) e na alternativa das modas. A moda das gerações anteriores mais próximas — sua concepção de beleza no traje feminino — provoca-nos o riso se não soubermos revê-la e julgá-la dentro daqueles padrões, com o necessário distanciamento estético de que mais tarde falaremos. Um dia, porém, aquele gosto retornará.

A fixação do conceito evolutivo do belo é paralela à evolução constante que se manifesta nas outras atividades do nosso espírito. O que é considerado útil em determinada fase da história pode ser negado em outra: assim, por exemplo, a livre concorrência, alma de toda a economia capitalista, é substituída, na concepção socialista, pela produção estatizada e dirigida, isto é, pelo seu contrário. Ambas as teorias perseguem o mesmo objetivo da utilidade social; poderemos discordar do método, ou da poética, de uma ou de outra; mas não poderemos negar a unicidade das intenções.

Da mesma maneira, o que é “bem” para um momento da história ou para determinado grupo humano não o é para outro: a nudez dos primitivos não ofende seu senso moral, a nudez dos civilizados é considerada imoral e punida em termos de lei. As duas sociedades são regidas por concepções morais opostas, cujos objetivos não deixam de ser a procura do que é “bom” nas relações humanas e nos costumes.

Ainda mais evidente se torna essa constante variabilidade de um único fim na procura da verdade no processo científico e na especulação filosófica. Na ciência, a verdade é sempre uma hipótese, sujeita a confirmações experimentais, modificações ou negações, e, portanto, relativa. A disputa entre o heliocentrismo de Galileu e o geocentrismo do Santo Ofício foi o conflito entre duas “verdades” antagônicas; e uma delas teve a confirmação experimental, até novas provas em contrário. Na filosofia e na religião procura-se, por caminhos diferentes e divergentes, as respostas às mesmas grandes indagações do espírito humano: assim, a

verdade do idealismo não merece menor respeito do que a do existencialismo, e a verdade judaica não é menos digna do que a verdade católica. Todavia, são todas elas verdades opináveis e relativas; o que permanece válido e constante é o *animus* especulativo, a necessidade do *pbiosophari*, a exigência mística do ser humano.

Da mesma forma, na experiência estética, classicismo e romantismo, realismo e vanguardismo são aspectos variáveis de uma mesma procura; o que permanece válido e constante é o imperativo estético do espírito, a necessidade de contemplar as emoções e sublimá-las ao nível de comunicação, expressa em belas formas e imagens, reflexos daquela beleza ideal que aprofunda em nosso espírito raízes não menos tenazes do que a verdade ideal.

Ainda a respeito do conceito de “belo”, é importante salientar que ele não se refere ao tema nem à qualidade do material empregado, mas tão-somente à natureza da imagem artística resultante, isto é, à sua força de comunicação estética. O tema de um quadro tal como *Os Retirantes*, de Portinari, longe de ser belo em si, provém de uma aberração social, fruto de injustiça e desrespeito aos direitos humanos; formas e cores são propositamente secas, ásperas, quase desalmadas. Todavia, é instintivo o juízo estético: “Que bela pintura!” Este quid imponderável, a beleza da imagem artística resultante de uma intuição a priori no espírito do artista criador, comunicável e comunicada ao fruidor esteticamente sensível e oportunamente educado, é o elemento que coloca a pintura na esfera artística. Sem isto, ela seria

apenas um documentário ou um protesto social nobre, mas totalmente estranho ao terreno da arte.

Não seria justo negar a qualidade de beleza artística ao cubismo ou ao neofigurativismo por deformarem os aspectos da realidade com aparente distorção da harmonia estrutural; nem seria lícito desprezar a música de vanguarda por procurar novos sons, agressivos, antitradicionais, ao limite do ruído ou do silêncio. Bem mais profundos e complexos devem ser os parâmetros do julgamento em torno da beleza artística.

Nada teríamos contra a qualidade sonora quase selvagem da música rock, se não fosse a

extrema pobreza dos recursos que emprega e o primarismo banal das poucas fórmulas em que se tranca, confundindo sensacionalismo com originalidade. Considerando o problema sob um ângulo visual oposto, de nada valeriam — no terreno estético — as reais implicações éticas e sociais da obra de Beethoven, a qualidade profundamente integrada da sua mensagem humana, se não se tratasse de grande música, plenamente auto-suficiente na sua pura dialética sonora. E é justamente esta grandeza artística, intangível em sua autonomia, que valoriza as implicações extra-artísticas da mensagem de Beethoven.

## O DISTANCIAMENTO ESTÉTICO

Distanciamento estético significa a capacidade — intuitiva mas conscientizada — de rejeitar paixões, preconceitos de toda ordem, pendores poéticos ou lingüísticos, hábitos arraigados e sobremaneira interesses extra-artísticos, para isolar a obra de arte na sua pura autonomia. Antes de tudo, a capacidade de separar a vida e a arte, entendendo que a arte é uma supra-realidade em que se agitam remotas formas, as quais mantêm com as formas e os aspectos da realidade humana a mesma relação que as idéias de Platão mantêm com os fenômenos: só que estas últimas são arquétipos a priori, enquanto as criações artísticas são arquétipos a posteriori, gerados pelo homem.

Não possuíam a capacidade de distanciamento estético, e estavam, portanto, impossibilitadas de qualquer fruição estética, aquelas velhinhas que, poucos anos atrás, numa loja de Belo Horizonte, se acercaram de um conhecido ator, protagonista de uma novela de sucesso, alertando-o quanto ao mau comportamento da heroína da mesma novela, exortando-o a abandoná-la, a fim de preservar sua própria existência. As velhinhas confundiam a supra-realidade da arte com a realidade da vida, colocando-se, por isso mesmo, fora de qualquer atitude estética. Não diferentemente se colocaria à margem da atividade estética e da devida imparcialidade — corolário da

autonomia da arte — quem quisesse atribuir ou negar valor a uma obra por ser ela conforme, ou contrária, ou simplesmente estranha às suas próprias opiniões científicas, convicções filosóficas e crenças religiosas, teorias políticas e sociais. No mesmo plano colocar-se-ia quem se deixasse guiar em seu julgamento por motivos de simpatia ou antipatia pessoal pelo autor, pela nação ou pelo grupo humano ao qual este pertence, pelas aprovações ou reprovações dos representantes do poder, ou — mais ainda — pelas oscilações da moda. Nem seria menos falsa a posição de quem falasse em gêneros artísticos, considerando alguns deles mais nobres, outros menos nobres e, até, inferiores.<sup>6</sup>

São divertidos, por exemplo, alguns falsos intelectuais que afetam desprezo pela ópera, por considerá-la uma forma de arte “burguesa” e se entusiasma por qualquer trabalho barroco, porque é “de bom-tom” louvar o barroco; mas não percebem que o barroco é, na maioria dos casos, uma esplêndida, requintadíssima arte palaciana.

É claro que distanciamento não significa renúncia aos gostos pessoais e, portanto, a um critério preferencial na escolha de estilos, gêneros e obras; significa, porém, a capacidade de transpor o limite dos gostos pessoais para receber a mensa-

---

<sup>6</sup> Num grotesco filme sobre a vida de Chopin (que Deus afaste a praga deste tipo de cinebiografia!), sustentava-se a tese de que, a certa altura da vida, cedendo às pressões de um bom conselheiro, o compositor teria enfrentado finalmente a grande forma da Sonata, que lhe teria proporcionado a glória definitiva. Como se Chopin precisasse, para ser o grande artista que foi, das sonatas, que, na verdade, não são o melhor de sua obra!

gem estética como resultado eventual de outro ambiente, outra atmosfera, outro gosto, reconhecendo a sua validade dentro destes parâmetros.

Deve-se considerar também que as limitações dos gostos são, freqüentemente, resultantes de imposições externas, de violência nos processos educacionais ou, mais simplesmente, de uma sensibilidade preguiçosa, adormecida por hábitos ancestrais e pela lei do menor esforço. Além disto, a nossa imparcialidade estética é freqüentemente viciada pelas tensões da época, as quais renovam a intolerância de outras eras e nos impedem, ou nos proíbem, reconhecer, por exemplo, a grandeza humana e intelectual de uma pessoa que milite no partido político adversário.

O distanciamento estético e, com ele, o alargamento da esfera dos gostos através da curiosidade de conhecer e do conseqüente esforço, podem ser poderosamente ampliadas pela cultura, que proporciona os instrumentos para todas as conquistas, sejam elas da ciência, da especulação filosófica ou da sensibilidade. Julgamos, portanto, que a educação ao distanciamento estético seja um ótimo caminho metodológico para se combater os grandes males do século: intolerância, incompreensão e incomunicabilidade. Nesse sentido, os objetivos da Educação Artística, introduzida como disciplina escolar obrigatória, têm um alcance social muito maior que aquele que aparenta, marcando um profundo processo de civilização, apesar das muitas improvisações metodológicas que ainda infirmam a validade da aplicação e dos resultados.

## CRIAÇÃO, FRUIÇÃO E INTERPRETAÇÃO

Analisemos agora o processo estético do ponto de vista da comunicação. De fato, ele não existe se não houver pelo menos um emissor e um receptor. A imagem estética, ou — se quisermos empregar uma terminologia atual — o objeto estético, é elaborada pelo criador através de complexos processos técnico-formais e veiculada, por códigos de signos ou índices, até os fruidores potenciais.

As características do emitente da mensagem, isto é, do criador e do ato criativo em si, parecem estar fora dos objetivos deste livro. Mas não é inútil lembrar que o ato de intuição pura, objeto das nossas observações, chega-nos como mensagem estética através da obra, exigindo, da parte do artista criador, uma sensibilidade *sui generis*, uma singular aptidão da fantasia para organizar imagens e formas e um profundo conhecimento da técnica, processo através do qual a imagem se traduz em signos comunicáveis, confiados ao material específico e à linguagem de cada arte e de cada obra. No complexo e, até certo ponto, misterioso processamento destas operações criativas, o elemento singular e irrepetível é a fantasia: e fique claro que fantasia é outra coisa diversa da imaginação — mera faculdade, comum a todos os seres humanos, de produzir imagens soltas, não contempladas pela reflexão mental.

É óbvio que a imaginação pode intervir no processo criativo, mas tão-somente como ponto de partida ou estímulo. Podemos pensar que Beethoven, passeando pelos bosques de Viena, tenha sido obcecado por duas imagens musicais: o intervalo de terça descendente e um ritmo anapéstico, provavelmente sugerido por algum ruído da natureza. Mas de nada lhe valeriam estas imagens se ele não as aproximasse (primeiro processo mental) e delas não extraísse, através da fantasia criadora, aquela organização de estruturas que viria a ser a *Quinta Sinfonia*. Eis confirmada, portanto, a verdade da intuição de Leonardo da Vinci quando afirmava ser a pintura *cosa mentale*, proposição esta que podemos transferir do restrito terreno da pintura para o imenso campo da arte.

Vale acrescentar também que o elemento de sensibilidade, ou o fator emocional — núcleo da criação artística — é por si um fato estético: noutros termos, não se trata de uma imediata emoção humana, mas de uma emoção contemplada e sublimada liricamente no distanciamento existencial. No ato de chorar de dor, não temos condições para criar artisticamente: falta-nos justamente aquela filtragem mental da emoção que coloca a fantasia no plano criativo. Pouco ou muito mais tarde, contemplando a dor numa objetivação catártica, dela conseguiremos ex-

trair a mensagem lírica que emocionará os nossos leitores, ouvintes ou observadores.

A fantasia, traduzida em beleza formal, isto é, um estilo, será para o criador uma fuga ao imediato e contingentemente humano; para os outros, um veículo de aproximação a uma supra-realidade de valores líricos. Eis onde se torna claro também o processo de catarse-purificação, libertação, ou melhor, superação das paixões na sua imediata corporeidade e conseqüente sublimação lírica. Catarse, portanto, não como finalidade ou conteúdo da arte, conforme a concepção aristotélica, mas como processo psicológico implícito. A verdade de uma tal afirmação constata-se no fato de que a emoção humana canalizada pode agir sobre a fantasia criadora em sentido aparentemente oposto à natureza da sua fonte. Tome-se como exemplo, entre muitos, o fato de Albéniz ter esboçado *Triana*, uma peça pianística esfusante de luz mediterrânea, enquanto estava a aguardar o resultado de uma melindrosa operação cirúrgica de sua esposa.

Todo esse trabalho da fantasia criadora é justamente o *poiein*, o fazer algo novo, que não seja apenas uma cópia da natureza ou de outra obra humana. Ser novo significa conter elementos próprios, em que se revele a personalidade do criador de maneira irrepitível; não significa que deva ser novo o tema em si. Houve, aliás, longas épocas da arte em que o elemento menos visado foi justamente o tema: quantas *Madônias* e *Deposições*, quantas catedrais com os mesmos módulos de estrutura, quantos *Canzonieri* e quantas Missas com o mesmo tema de canção popular! E, todavia, sempre algo de profundamente novo. Por outro lado, há

épocas, como a nossa, que parecem obcecadas pela preocupação de descartar tudo o que pode lembrar o passado, mesmo sendo ele recente.

O novo, como tal, não importa. Importa, sim, o novo enquanto original; porque o novo pode ser perfeitamente repetível, como se dá nos processos tecnológicos e nas produções artesanais de ambição meramente funcional; mas só o original é irrepitível. Diz muito bem Unamuno, em seu *Prólogo às Poesias Escolhidas de Machado*,

... a originalidade, como é sabido — mas não é demais repeti-lo com freqüência, já que com tanta freqüência se esquece — não consiste na novidade dos temas, mas na maneira de os sentir.

Mas é necessário ter cuidado! A originalidade é muito mais difícil de ser captada do que a novidade. Esta, por assim dizer, salta aos olhos, como acontece em todas as vicissitudes das modas; a outra é profunda e pode esconder-se sob aspectos tradicionais. É, portanto, a originalidade que o fruidor deve procurar, sentir e julgar; não a novidade, a qual pode ser irrelevante aos fins da comunicação. Isto parece lógico, e todavia é sempre fonte de equívocos no processo da auto-avaliação promocional do artista e do consumo massificado, principalmente em períodos de grandes transformações e de tendências experimentais, dirigidas pela oposição a algo preexistente, “anti” isto ou “anti” aquilo.

Assistimos, em nossa época, a muitos “ismos”, sempre novos, mas nem sempre originais: “ismos” que, artisticamente, tiveram a vida efêmera de uma temporada, embora permaneça inegável sua função dialética nos processos evolutivos da história.

Citemos a este respeito as palavras de Azorín (*La Voluntad*): “A novidade reside na forma, na facilidade, no entusiasmo, na elegância do estilo” — ou na agressividade, acrescentaríamos nós.

A originalidade é coisa mais profunda; reside em algo indefinível, um secreto encanto da idéia, uma realidade sugestiva e misteriosa. Os escritores novos são os mais populares: os originais raramente alcançam a popularidade em vida... no entanto, passam infalivelmente à posteridade.

Poderíamos ilustrar a afirmação de Azorín com o exemplo de Karl Philipp Emanuel Bach, filho de Johann Sebastian, que foi aclamado o representante de um novo estilo de música, festejado símbolo de uma geração em busca de novidades, a qual já esquecera o velho Bach, tachando-o de superado e “quadrado”. Isto nos mostra como os mesmos erros de perspectiva sempre se repetem, e como todas as gerações, quando ainda imaturas, empregam levemente o conceito de superação, que, em campo estético, nada significa.

De outro lado, original e novo não querem dizer afastamento da tradição; muito pelo contrário, temos a impressão de que o original só se manifesta quando as intemperanças do novo proposital e polêmico se assentam no regaço da continuidade histórica, em que o presente se alimenta do passado e este daquele. Afirma Paul Valéry em *Choses Tues*:

... é necessário dar às idéias mais novas não sei que de nobre, de não improvisado, mas amadurecido; não insólito, mas como se tivesse existido desde há séculos; não feito e descoberto esta manhã, mas como que esquecido e reencontrado.

Na verdade, é esta a diferença entre o novo, sempre imaturo nos seus entusiasmos, e o original, resultado de um amadurecimento consciente. A *Divina Comédia* não é nova, nem na forma do terceto; há poemas anteriores com a mesma temática, visões místicas como a de Gioacchino del Fiore, relatos imaginários de viagens ao além, desde o sexto Canto da *Eneida* até a literatura escatológica muçulmana. Todavia, a *Divina Comédia* revoluciona a história da poesia. Da mesma forma, nada de verdadeiramente novo saberíamos encontrar na incomparável originalidade de Erasmo de Rotterdam, ou nas Sonatas de Beethoven.

É preciso, porém, cuidar que não se confunda originalidade com extravagância. Malraux (*Les Voix du Silence*) é explícito a este respeito:

As grandes obras não são originais no sentido moderno da palavra; são únicas, singulares. Original significa, hoje em dia, surpreendente; mas as grandes obras não surpreenderam por serem originais: convenceram.

Ser original, também, não significa renegar a tradição, o sentido da continuidade da história. Camões não hesitou em receber as influências de Dante e Petrarca; e deixou obras imperecíveis, assim como o petrarquista Ronsard. Leopardi incorporou, em suas líricas, versos inteiros de poetas anteriores, refundindo-os dentro de sua poderosa originalidade. Gounod, salientando a virtude de uma tradição de eleições estéticas, construiu a ária do tenor, em *Faust, Salut demeure chaste et pure*, sobre o inciso principal do segundo movimento do concerto em dó menor para piano e orquestra de Beethoven. Contudo, a ária



nada tem de beethoveniano; aliás, ela é tão deliciosamente francesa que chegamos a duvidar da sua oportunidade num contexto goethiano. Gide (*Prétextes*) é muito honesto a este respeito:

Os que têm medo das influências, os que a elas se furtam, confessam tacitamente a pobreza de suas almas. Nada devem ter dentro de si que seja digno de ser descoberto, pois que se negam a oferecer a mão aos que poderiam levá-los a descobri-los.

Mas a verdade é que todo mundo é filho de alguém; e a arte, como a natureza, *non facit saltus*. Os adolescentes pensam viver algo incomparável, e até certo ponto é historicamente necessário que assim seja; mais tarde, descobrem o seu destino de “aprendizes de velho” e, não raramente, estruturam em formas fechadas os entusiasmos da mocidade. Da mesma maneira, cada geração pretende viver um momento irrepetível, único, principalmente em épocas de grandes transformações sociais. Por volta do ano 1.000 pensou-se que o mundo fosse acabar; pensa-se hoje que nada do mundo passado possa servir para enfrentar o futuro. São momentos de confusão perfeitamente compreensíveis; mas a história os supera. E amanhã todos reconhecerão ter vivido um período tenso e dramático, como houve outros no passado: um período que, por sua vez, tornar-se-á tradição, pois que o presente contém necessariamente passado e futuro, como bem observou Santo Agostinho: um como memória, outro como espera e esperança. Se é fácil definir passado e futuro, é utópico definir o presente, a não ser como consciência da nossa instabilidade. Por isto, a verdadeira originalidade precisa mergulhar, fundar raízes nos profundos sulcos do tempo.

Há certas manifestações artísticas — e voltaremos necessariamente ao assunto no capítulo dedicado à música — em que se torna indispensável, ou, quando menos, oportuna, a intervenção de um “demiurgo”, a quem chamamos intérprete. Cabe a ele a tarefa de decodificar a mensagem hermética da obra e traduzi-la num outro código de índices e signos sensíveis, comunicáveis ao fruidor. A intervenção do intérprete é indispensável, às vezes: é este o caso singular da música, em que a página escrita é uma supracifragem incompreensível para quem não possua profundo conhecimento da linguagem, e irreal, mesmo para aquele que goze de uma desenvolvida capacidade de audição interna. Noutros casos, como o do teatro, a intervenção do intérprete não é indispensável, pois a página comunica uma mensagem através da simples leitura: não é esta, porém, a sua verdade artística, pois que a obra teatral, mais do que literatura, é essencialmente espetáculo, e só na objetivação da encenação conserva a sua plenitude estética. A este respeito consideraremos, mais tarde, a singular situação do teatro musical.

Dentro de certos limites, extremamente delicados e sujeitos ao perigo do sensorialismo sonoro, a intervenção do intérprete é desejável também na poesia, cujo conteúdo é inseparável da intrínseca musicalidade: *la musica parola*, assim Dante definia a poesia. Na verdade, as remotas origens da poesia são estreitamente ligadas à música. E, ao longo dos séculos, o problema das relações entre música e poesia apaixonou artistas e teóricos, desde os gregos ao *dolce stil novo* florentino, desde a renascentista Académie de Musique et Poésie, de Antoine de Baif, à Arcádia;

desde os simbolistas às contemporâneas pesquisas de novos ritmos e de novos sons poéticos.

Dá-se hoje o caso, finalmente, em que a atividade do intérprete se identifica com o ato da fruição e a própria figura do fruidor, nos aspectos aleatórios de obras abertas, quer se trate de intervenções do público em espetáculos teatrais e execuções musicais, quer se trate das imagens decomponíveis e dos *mobiles*, em escultura e pintura, ou das superfícies móveis, em arquitetura; ou ainda, da organização opcional de símbolos gráficos, em poesia, ou da seqüência das próprias páginas de um livro, como em *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, que pode ser lido em qualquer ordem de distribuição.

Da atividade do intérprete trataremos na parte de Estética Musical, por ser justamente a música a arte em que a interpretação encontra o enfoque mais completo. Resta-nos agora considerar a figura do fruidor e a sua relação com o artista criador e com a obra em si.

Já falamos da necessidade do distanciamento e do deslocamento — por assim dizer — de atmosferas e de esquemas mentais para a imprescindível abertura histórico-estética. Não é hoje infreqüente a afirmação de que o passado não interessa, por não ter relação imediata com os acontecimentos contemporâneos; é esta uma confissão de impotência estética e, ao mesmo tempo, de perigosa auto-suficiência histórica. Responderemos como Marcel Proust quando, exaltando a leitura como perfeita amizade, relata o fato de que as leituras preferidas dos mais arrebatados românticos eram as obras dos clássicos imortais da antiguidade, transformadas em tema habitual de suas discussões.

Mas há outro ponto extremamente delicado, que diz respeito à relação triádica obra-autor-época na consciência do receptor/fruidor. A crítica romântica, nas pegadas de Sainte-Beuve, queria o enfoque dos valores estéticos e, sobremaneira, dos valores de comunicação emotiva, emoldurados numa visão global da personalidade, mais ou menos romancesca da *ad usum delphini*, e incluídos numa representação estético-social de época, em muitos casos tendenciosa e polêmica. Os excessos de redundância retórica e de arbitrariedade interpretativa da crítica romântica provocaram a reação da crítica histórica, de impostação prevalentemente germânica, que cultuou a análise minuciosa dos fatores concomitantes, a documentação quase burocrática, o pedantismo biográfico, a severa indagação filológica, a reconstrução meticulosa de épocas, as discussões intermináveis e não raramente bizantinas em torno de uma palavra ou de um compasso, as eruditas teses de doutorado proclamando como grande descoberta a elucidação de eventos marginais, irrelevantes na apreciação do fato ou do objeto estético.

Esta crítica “de professores” não deixava de ter seus méritos: lutava com a seriedade da pesquisa contra as fáceis improvisações dos adversários. Mas pecava fatalmente pela frieza acadêmica, de escassa sensibilidade, de incapacidade estrutural. Desvendadas as dobras íntimas do autor e de sua vida, esclarecidos os pormenores da crônica da época, a obra — vivisseccionada por uma implacável filologia — acabava perdendo o impacto da comunicação total. A análise parecia encontrar a sua própria finalidade nas técnicas operacionais, esquecendo a maior verdade estética: a de que a análise é apenas uma metodologia indutiva para

conscientizar a reconstrução da totalidade, caminho oposto ao da atividade criativa, que deduz as infra-estruturas de uma intuição pura, através do trabalho da fantasia. Pois que fruidor e intérprete não possuem — ou não colocam em atividade — a fantasia criadora; o processo indutivo da análise se lhes torna o único caminho possível para alcançar a totalidade da imagem estética da obra.

Aos excessos da mentalidade histórica,<sup>7</sup> imbuída de positivismo e de metodologia científica, opôs-se o idealismo de Benedetto Croce, de remota origem hegeliana, definindo com exatidão as fronteiras entre ciência, história e poesia, e apontando a natureza da poesia — isto é, da verdadeira arte em todas as possíveis expressões — na sublimação lírica da emoção. Negando assim qualquer validade a toda classificação de gênero que não fosse meramente metodológico, Croce recolocava a obra — e cada obra, irrepitível — num plano absoluto, descurando, talvez, até demais, os elementos existenciais de contorno, tanto do artista como da época, em favor do enfoque daquele único elemento de vida puramente estético que na obra se transfere.

As subseqüentes posições histórico-críticas foram muito além de Croce, isolando a obra de

---

<sup>7</sup> Os remanescentes desta mentalidade ainda sobrevivem em certas formas de esnobismo artístico, tais como a erudição de alguns "melomaniacos", que conhecem de cor número de *opus*, tonalidade, temas e literatura discográfica da *opera omnia* de Mozart ou de Beethoven, mas raramente se dispõem a receber de coração puro e de sentidos virgens a mensagem daqueles grandes compositores.

<sup>8</sup> Diz Busoni, no *Ensaio para uma nova estética da música*: "Não nos interessam as tônicas e dominantes de Mozart; interessa-nos o que Mozart transmite através daquelas tônicas e dominantes."

qualquer contexto e do seu próprio criador e aplicando técnicas matemáticas à análise. Gestaltismo, teoria da informação e da comunicação, estruturalismo, cibernética e estocástica — preciosos auxílios metodológicos para a compreensão filológica e formal do texto — reconhecem, é verdade, que as suas estéticas querem ser apenas normativas, sem prejuízo de uma possível estética interpretativa, isto é, idealista e extratecnológica; mas deixam quase sempre tal estética interpretativa para um momento posterior, cuidando do objeto estético como portador de um estado estético que se torna irrelevante — ou menos interessante — avaliar nas suas implicações humanas.

Cremos nós que, como sempre, a verdade esteja no justo meio. Ao fruidor inteligente e sensível interessa a obra, ou melhor, a mensagem estética que ela transmite,<sup>8</sup> mas um mínimo de informação biográfica e bibliográfica é indispensável à compreensão e à extensão do campo da percepção estética, percepção esta que não pode deixar de ser uma busca contínua de novos interesses e de novas aberturas. Para tanto, é também desejável um mínimo de conhecimento da linguagem e das formas, que leve a uma captação mais pronta das estruturas e da carga estética da qual elas são portadoras.

Isolar completamente a obra dos seus contextos existenciais e históricos e anatomizá-la com métodos científicos poderia ser a morte daquele prazer desinteressado com o qual a arte sempre iluminou as agruras da existência humana. Da mesma forma, seria indevida violência sobre a verdade estética o fato de querer enxergar nela o que não há nem pode haver, submetendo-a ao parâmetro de outras paixões.

Na Itália do período fascista houve textos didáticos, e até estudos críticos, que julgavam os clássicos da literatura conforme a sua hipotética concordância ou discordância com relação às teorias do fascismo. Lembra-me uma antologia da literatura italiana que louvava a poesia setecentista do bom abade Parini por ter sido ele — Deus sabe como e por quê! — um precursor do fascismo. Assim, era quase de praxe, em certos docentes, terminar a análise estética de um canto da *Divina Comédia* com uma analogia fascista, procurando em Dante sinais

de concordância com a “mística” do regime — o que não deixava de ser um excelente exercício de hipocrisia política, ainda hoje praticado em nome de outras doutrinas e configurações do poder.

Diferente é o caso do artista militante, que deve possuir o domínio absoluto da linguagem e analisar as obras com rigor filológico-formalista, à luz de todos os recursos matemáticos e interpretativos, para depois recompô-las na totalidade do espírito, assimilando através da técnica os caminhos da fantasia criadora.

## CONCLUSÃO

Com esta parte introdutiva julgamos ter proporcionado ao ouvinte esclarecido uma base suficiente à conscientização estética no plano filosófico, capaz de levá-lo a colocar-se na exata atitude da fruição do fato musical, do qual examinaremos, na segunda parte do volume, os caracteres específicos.

Queremos, todavia, antes de abordar tal assunto, propor aqui uma definição de arte-opinável, como toda definição, e sujeita a todas as revisões possíveis — que nos parece decorrer das premissas formuladas ao longo deste capítulo. Diríamos, portanto, que a arte, enquanto comunicação através de um objeto estético criado pelo homem, é “uma intuição pura da beleza, sentida com emoção, elaborada pela fantasia criadora e comunicada através de códigos de símbolos organizados em linguagens definidas”. Disto resultará a concepção do ato estético,

enquanto atividade do receptor ou fruidor, como uma vivência sensível da mensagem estética através da reorganização indutiva daquele código de símbolos que dela é portador. Vale dizer que o fruidor, transformando os elementos sensoriais da linguagem em conjunto de símbolos e, estes, em atividades da sua própria consciência estética, alcançará, na integração de conteúdo e forma, a iluminação irrepetível daquele momento de beleza que o criador captou na emoção de uma intuição a priori.

Como se vê, o ato de uma fruição intensamente vivida — que não seja meramente fragmentária e epidérmica — é a exaltação das faculdades mais nobres do espírito, dirigidas para uma verdadeira recriação; pois que a obra só vive na consciência do receptor, sendo, fora dela — até para o criador, uma vez passado o instante de criação — um repositório de signos mortos.

**A ESTÉTICA  
NA MÚSICA**

## AUTONOMIA ABSTRATA DA LINGUAGEM MUSICAL

Como resulta do que dissemos nos capítulos anteriores, a estética da música não é mais do que um momento da Estética geral, diferenciado apenas pela natureza dos símbolos e da linguagem. Todavia, o processo da comunicação sofre modificações profundas, justamente em função da natureza desta linguagem e dos símbolos portadores da mensagem estética, exigindo do fruidor uma postura *sui generis* diante dos meios expressivos.

Procuraremos estudar a natureza específica da música, levando em conta os fatores determinantes, a saber: a autonomia abstrata da sua linguagem; os reflexos psicológicos dos elementos lingüísticos; a presença necessária do intérprete e as fronteiras da sua função; a distinção entre música vinculada a um texto e música pura, isto é, limitada à sua mera função sonora.

A linguagem da música — fato único entre as artes — é carente por completo de qualquer vinculação a fenômenos da realidade física ou a conceitos da lógica que não sejam os conceitos de tempo e espaço: estes últimos, também, não absolutos e apriorísticos, mas reconduzidos à consciência subjetiva do criador, do intérprete e, limitadamente, do fruidor. Sempre se afirmou ser a música a arte do tempo, em contraposição às artes plásticas do espaço. Todavia, considerando

o fato de que a arte que possui maior afinidade com a música é a arquitetura — arte por excelência dos espaços internos e externos — fomos levados a reavaliar este arraigado conceito, nisto auxiliados pela admirável intuição de Goethe, que definiu a arquitetura como uma “música petrificada”.

De fato, as analogias entre música e arquitetura — na corrente terminologia técnica e crítica — são de todos os momentos: fala-se em volumes sonoros, peso sonoro, arco melódico, aspectos horizontais e verticais do discurso musical, extensão sonora, pontos de apoio e pontos culminantes, colunas ou pilastras harmônicas etc.<sup>1</sup> É escusado dizer que todos estes conceitos implicam num espaço e em outras tantas volumetrias atuando sobre ele. Enfim, o ato de fazer música define-se com o verbo *compor*, e o criador de música é, por extensão/derivação, compositor. Empregam-se exatamente o verbo e o substantivo que indicam a ação do *cum-ponere*, isto é, do unir elementos materiais de densidade específica numa harmoniosa interdependência de espaços; trata-se, justamente, de *cum-ponere*, não de *super-ponere* ou *juxta-ponere*.

<sup>1</sup> As considerações que se seguem foram extraídas de um nosso ensaio intitulado *Arquitetura e música, artes da organização dos espaços*, editado pelo Boletim Cultural da Universidade Federal da Bahia, n.128-129, de julho-agosto de 1967.

Outros termos auferidos da linguagem arquitetônica são de emprego diário em matéria de música: construir, erguer, edificar, edifício sonoro etc. Tamanhas coincidências em um linguajar intuitivo e filosoficamente despreocupado não poderiam deixar de conter, em suas dobras, uma verdade latente mas profunda, cujas reais perspectivas os longos hábitos de uma crítica substancialmente poética não permitiam captar. De outro lado, a aproximação entre arquitetura e música foi tentada freqüentemente no terreno da abstração, isto é, das formas puras, embora a pretensa abstração tenha sido, posteriormente, rejeitada em nome da funcionalidade e da organicidade. Poderíamos observar que estes últimos conceitos dizem respeito à integração da obra no mundo social — o que também pode ser sustentado em termos de poética engajada na música contemporânea, — embora não privem as duas artes da característica das formas puras, distante de qualquer reprodução ou imitação de objetos e conceitos. Subsiste a sua relação com a natureza não mais como cópias mais ou menos idealizadas, mas tão-somente, em muitos casos, como soluções de continuidade espacial.

Outro ponto de contato entre arquitetura e música, e só a elas comum, é dado pela possibilidade das sobre-estruturas, isto é, pela complementação dos espaços. Na arquitetura, essa complementação expressa-se através de acréscimos, superposições, interpenetrações e inclusões,<sup>2</sup> até as formas constantemente abertas da urbanísti-

---

<sup>2</sup> Veja-se a grande Mesquita de Córdoba.

ca; na música realiza-se com a variação, a transcrição, a elaboração e o arranjo.

Sintetizando o que até aqui foi exposto, dois preconceitos parecem subsistir como barreiras que impossibilitam uma estreita intercomunicação crítica entre a arquitetura e a música: o de que a música seja fundamentalmente — ou somente — emoção no estado fluido, ao contrário da arquitetura, despojada de emoções; e o de que a disposição natural do observador seja conduzida mais ao musical do que ao arquitetônico, em função do equívoco romântico de tempo-espírito e espaço-antiespírito.

Quanto ao primeiro ponto, parece-nos que a antinomia não mais tenha razão de ser. Estamos de acordo com Franck Rutter (*The Poetry of Architecture*, Londres, 1924), que afirma ser a arquitetura “um efeito provocado por um edifício” ou “a edificação tangida pela emoção”. Assim, superado o conceito de que a arquitetura seja despojada de emoções, o que vem a ser uma falsa interpretação da “petrificação” de derivação goethiana, rompe-se a barreira que a separava da música. A relação emoção-forma é, com isso, identificada nas duas artes, onde, ao contrário do que se pensava, a paixão tende, naturalmente, a se tornar forma pura: na arquitetura, torna-se templo, casa, salão ou estádio, na música, torna-se sonata, sinfonia, *ricercare*, fuga ou cantata etc.

Quanto ao segundo ponto, exemplificaremos com as afirmações do estético italiano Vitali. Este considera antiarquitetônico o espírito estético moderno, influenciado persistentemente pelas filosofias de Bergson e Croce, que prolongariam

em nosso século as concepções românticas, minimizando espaço e matéria e tudo reduzindo, na obra de arte, aos fragmentos psicológicos, à incapacidade de síntese e de concretização, ao gosto pelo que é efêmero, incompleto ou em fase de atuação. Tudo isto encontraria a sua inteira satisfação na música e relegaria aos últimos planos a arquitetura, esta “desventuradíssima entre as artes”, como escrevia Foscolo, ao princípio do romantismo (“por ser, justamente, a mais limitada e obrigada a ficar sempre como está”). A esse respeito deve, porém, ser observado que o conceito atemporal da arquitetura foi superado com o reconhecimento da quarta dimensão, isto é, do movimento humano contido no tempo individual de cada fruição da obra, o que leva a aceitação de uma medida de espaço-tempo inerente à mensagem estética da arquitetura. Além disso, parece-nos que duas objeções fundamentais possam ser levantadas contra o panorama estético oferecido por Vitali:

a) a estética de Croce não é, do ponto de vista da imagem artística realizada, uma estética do devir e do transitório, mas do ser, pois que a obra atinge — na pura intuição do absoluto — uma realidade, ou melhor, uma supra-realidade total. As mesmas posições do idealismo de medíata fonte hegeliana chegarão, pouco mais tarde, com Pirandello, a estabelecer a realidade da criação artística e do personagem, em conflito com a relatividade das aparências humanas;

b) é mister que seja superado o conceito da pura temporalidade da música, a qual, em nosso entender, edifica espaços “com” o tempo, e não “no” tempo. Na verdade, a página musical não

tem vida no tempo, a não ser que intervenha um fato humano voluntário, seja ele execução ou audição interior, renovando as ordens ou ritmos do tempo, introduzindo na obra a quarta dimensão, a do movimento humano. Mas na página inerte vive potencialmente o jogo, já fixado, dos espaços pluridimensionais, que a própria representação gráfica tenta expressar. Por outro lado, a arquitetura organiza espaços “no” tempo, o qual — sob a ação de um fato humano voluntário ou, às vezes, meramente ocasional e preterintencional — traduz-se, através da relação tempo-homem, na quarta dimensão relativa a cada observador.

À parte a nossa distinção entre “no tempo” e “com o tempo”, o que permanece comum entre as duas artes e que de fato age na fruição estética, à exceção dos conhecimentos idiomáticos específicos a cada uma delas, é o problema dos espaços e dos volumes. É óbvio, frisamos, que uma apreciação estética consciente não deveria abstrair dos fatores lingüísticos: de um lado, matemática, geometria, perspectiva, resistência do solo e dos materiais etc.; do outro, fraseologia, harmonia, contraponto, instrumentação etc. Além disso, merecem consideração as implicações estilísticas. Mas há algo que aciona o processo da fruição. Esse algo é, justamente, o jogo dos espaços. Se quisermos, enfim, definir a música — e nos parece esta a definição mais adequada — como a arte dos movimentos sonoros, chegaremos à conclusão de que se trata de movimentos no espaço-tempo a ela peculiares, e não apenas no tempo. E acabaremos falando, necessariamente, em movimentos ascendentes e



descendentes, convergentes e divergentes, em alto e baixo, em grave e agudo, com uma referência implícita ao parâmetro humano e, portanto, a um problema espacial de escalas.

Um sentimento quase musical percebe-se nesta afirmação de Hamlin Talbot Faulkner (*The Enjoyment of Architecture New York*, 1916): "... as leis da arquitetura são: unidade, variedade, equilíbrio, ritmo, boa proporção, centro do interesse, harmonia." Resultado de tais leis é o fato de que "... todo edifício deve ter composição tripartida: um princípio, uma parte central, um fim". Tal como na arquitetura, vem necessariamente ao pensamento a articulação ternária das formas musicais e, sobre todas, da forma mais ilustre, a forma sonata. As mesmas limitações que aprisionaram o espaço arquitetônico em convenções parciais sempre pesaram sobre a página de música. Desde as letras do alfabeto e os sinais diacríticos dos gregos até o neuma gregoriano e, mais tarde, desde a notação mensuralista quadrada até a redonda, que ainda vigora, o sistema de notação musical progrediu poucos passos na imensa extensão dos problemas sonoros, embora todas as modernas tentativas de modificação da escrita tenham-se mostrado inferiores ao sistema reinante. Além disso, o problema apresenta aspectos praticamente insolúveis. De fato, a grafia

---

<sup>3</sup> Um inteligente sistema de notação foi adotado — talvez por razões de poupança de esforços e de clichês — pelo compositor brasileiro Camargo Guarnieri, em algumas de suas partituras de orquestra. A eliminação da pauta nas pausas prolongadas adquire uma corporeidade espacial e uma elegância gráfica que sugerem o sentimento da realidade autônoma dos silêncios.

musical nunca expressou, por exemplo, a realidade corpórea dos silêncios, representando-os apenas como repouso do som. Ademais, é de todo inexistente a configuração gráfica dos espaços que intercorrem os movimentos sonoros, reduzindo-se tudo a um compromisso aproximativo entre a planimetria e a secção vertical, com absoluta carência da profundidade.<sup>3</sup>

A beleza gráfica, aprisionada num espaço bidimensional, provoca também perigosas confusões de avaliação em muitos críticos que não têm suficientemente desenvolvida a audição interior. A tais equívocos estão sujeitos também muitos "compositores-deseñistas": eles abandonam-se à contemplação visual e, amiúde, tentam criar uma poética da "bela grafia", da plasticidade do sinal gráfico, sem se lembrarem de que a obra foi feita para ser ouvida, não para ser vista. Esquecem-se também de que — na audição — a dimensão da profundidade, ou perspectiva, condiciona potentemente o resultado sonoro. Tudo isto vem confirmar, mais uma vez, o pluridimensionalismo da música; caso ela fosse unidimensional, isto é, meramente temporal, o aspecto gráfico da página estaria apto a sugerir toda a realidade sonora.

Na arquitetura, o problema dos espaços internos e das relações com os espaços externos tornou-se mais claro depois que os cubistas, na pintura, chegaram a conquistar a quarta dimensão — o tempo — através das representações múltiplas e contemporâneas do objeto. Assim foi possível reconhecer no tempo humano o movimento, e subtrair a arquitetura à escravidão da

sua aparente imobilidade espacial. Na música, dado o tempo como dimensão tradicional, é preciso conquistar o conceito dos espaços internos e externos para recompor o pluridimensionalismo, a fim de que ela possa ser interpretada na sua realidade física como arte dos movimentos no espaço sonoro, concreto, e não apenas mental. É óbvia a ilação de que, assim como o que não possui espaço interno não é arquitetura, onde não está presente o espaço interno também não há música, mas simples exibição de retórica sonora. É o que verificamos diariamente na maioria dos trabalhos escolares, em que os alunos — por disciplina de exercício lingüístico — preocupam-se exclusivamente em preencher todos os vácuos, eliminando os espaços.

Outra evidente confirmação da realidade espacial é oferecida pela prática da função diretorial. De fato, a tarefa do regente — dono de tantos instrumentos e outros tantos valores de intensidade, extensão, tessitura, ritmo e timbre — é apenas a de organizar a volumetria sonora em planos pluridimensionais (agógica, dinâmica, *melos*, condensações e rarefações harmônicas, faixas sonoras) a fim de que arcos (fraseado), abóbadas (pontos culminantes), fachada (materiais temáticos), diretrizes (texturas contrapontísticas) e divisões dos espaços internos (cadências e limites formais) se estruturarem segundo o plano do compositor, apoiando-se em seus devidos pontos de resistência, desenrolando-se em decorações, concentrando-se nas zonas neutras para preparar as novas tensões. Desta forma, o gesto não é, como deseja uma

concepção romântica, o ato intuitivo de suscitar sonoridades e emoções, mas o ato muito meditado de equilibrar espaços e volumes, de realizar a “escala arquitetônica” exata da obra, a fim de que a recomposição dos elementos no tempo humano e psicológico suscite as emoções pela sua própria virtude.

Precisamos, contudo, repetir que o espaço interno, na arquitetura bem como na música, não deve ser pensado como qualidade abstrata, mas como realidade variável, sob a ação de inúmeros fatores. Isto foi muito bem percebido, por exemplo, por Geoffrey Scott, do qual reportamos um lúcido fragmento crítico, acrescentando, entre parênteses, todas as correspondências musicais que nos pareceu lógico auferir: “Sobre o valor espacial na arquitetura”, diz ele, “influem seguramente, mais do que tudo e antes de tudo, as dimensões. Mas influem também centenas de outras considerações. Influem a luz e a posição das sombras” (harmonia, diatonismo e cromatismo, funções primárias e secundárias da tonalidade, principalmente quando relacionadas com as diferentes posições do acorde, estreitas ou amplas em suas várias partes); “o centro de geração da luz atrai o olhar, criando a sugestão de um movimento próprio, independente” (posição das notas tônicas e dominantes e suas relações com outros fundamentais); “influi a cor, pois que um assoalho escuro e um teto claro proporcionam uma sensação espacial totalmente diferente da sensação que resulta de um teto escuro e um assoalho claro” (timbre na instrumentação, através

do qual os espaços se desenrolam diante de nós, neles próprios residindo a raiz do movimento-tempo, que, na arquitetura, coloca-se no observador); “influi a nossa própria expectativa, determinada pelos espaços que acabamos de deixar” (modulações de um tom para outro, principalmente se dirigidas — como se dá, por exemplo, em Beethoven — para a ordem progressiva das dominantes ou das subdominantes); “influi o caráter das linhas de maior evidência” (movimentos convergentes e divergentes, paralelos e oblíquos das linhas sonoras); “influi a acentuação espacial, pois que a acentuação das diretrizes verticais, como é evidente, cria a ilusão de uma maior altura, enquanto a acentuação das horizontais proporciona uma sensação de maior latitude” (o que pode ser exatamente reportado aos valores da textura harmônica e contrapontística e às infinitamente possíveis interpenetrações); “influem, enfim, as secções planimétricas, assim como as altimétricas, que podem cortar o espaço e fazer com que o sintamos não como único, mas como uma composição de vários espaços” (aqui se entrevê, claramente, além das considerações de forma e gênero, o problema das faixas sonoras, acentuado na música contemporânea, desde o politonalismo até o produto sonoro eletrônico, e que nada mais é do que uma montagem de planos).

Parece-nos, portanto, que o terreno metodológico de encontro entre arquitetura e música — justificando e positivando as intuições que sempre nos levaram à comparação — seja jus-

tamente o terreno da organização dos espaços, salientando-se o fato de que esta, na música, dá-se através da distribuição dos movimentos no espaço sonoro pluridimensional.

Mas, afinal, em que consistem os espaços sonoros e, especificamente, os espaços internos da música? Na arquitetura, trata-se dos espaços em que o homem vive, isto é, daqueles em que ele se movimenta. Na música, trata-se dos espaços em que se movimenta livremente o *cursus* das emoções ou dos sentimentos. Analisemos uma estrutura musical e encontraremos, em primeiro lugar, a antinomia som-silêncio, representada, quer na dimensão longitudinal (desenho melódico), quer na vertical (relação das linhas polifônicas e das partes harmônicas) e, ainda, no sentido da perspectiva (função dos timbres e das intensidades). Compare-se uma acadêmica fuga escolar, acadêmica ou um *ricercare* dos organistas nórdicos pré-bachianos, com uma fuga de Bach, e ter-se-á a percepção exata da função essencial que a organização pluridimensional dos silêncios exerce na obra de arte. As apresentações temáticas — fachadas ou elementos internos de definição espacial na estrutura sonora — são preparadas por silêncios oportunos nem demasiadamente curtos, nem demasiadamente prolongados. A condensação e rarefação da massa sonora apóiam-se na consistência espacial dos silêncios. A intensidade dos pontos culminantes é, enfim, valorizada pelos silêncios progressivamente preenchidos.

Já falamos da avaliação declarada do silêncio na música contemporânea não como negação

do som, mas como realidade autônoma: escute-se com tal disposição de espírito uma obra de Webern ou de Boulez, e perceber-se-á que o silêncio adquire uma consistência de espaço sonoro real, no qual o compositor edifica suas obras.

O aspecto espacial está constantemente presente no encadeamento dos intervalos melódicos. Nós dizemos que uma sexta apresenta um desnível de altura maior do que uma terça. Na realidade, porém, uma sexta apóia os seus pilares com uma abertura espacial maior do que a terça. E o efeito psicológico, resultante, muito duvidoso quando baseado em afirmações necessariamente apriorísticas de “terça menor patética” ou de “quarta categórica” etc., torna-se bem mais aceitável se pensado em termos de espaço e relacionado com o parâmetro básico da escala humana. Na arquitetura, um espaço em si, em função de célula morfológica, nada significa, senão quando relacionado com a sintaxe espacial da obra; da mesma forma, em música, o intervalo não tem um caráter absoluto, e seus efeitos imaginados não passam de uma ilusão ou sugestão psicológica. Básica, ao contrário, no plano do sentimento, é a sintaxe da frase; nela uma seqüência regular de intervalos espacialmente bem distribuídos nos transmitirá a sensação de ordem, de calma, e a amplidão dos intervalos terá sobretudo o valor de escala arquitetônica, ao passo que uma seqüência de intervalos abertos, diferentes e imprevistos, colocará a nossa consciência diante de um drama espacial, feito de chocantes surpresas.

Da sintaxe espacial nasce o ritmo das tensões e dos relaxamentos, a ordem das resoluções

naturais ou excepcionais, com os decorrentes efeitos emotivos. O mesmo intervalo pode configurar-se como um espaço normal, caso inserido em uma certa estrutura, ou como um espaço dilatado ou comprimido, se inserido em outra estrutura. Poder-se-ia dizer, a este respeito, que a música mais recente, privando o intervalo das relações tonais e, portanto, da espacialidade própria a determinada escala, elimina toda organização sintática com as suas conseqüências de espacialidade interna. Não concordamos, porém, com tal afirmativa. Julgamos imprescindível o sentimento de relação, por distante que este sentimento se encontre de tudo que é tradicional no mundo dos modos e das tonalidades musicais. Na própria série — dodecafônica ou não —, a consciência estabelece, por uma feliz contradição *in terminis*, relações espaciais internas como fontes de tensão ou de repouso. Somos, portanto, levados a crer que o intervalo puro seja compreensível, talvez, para as criaturas angélicas, das quais se afirma não terem parâmetros dimensionais, na sua condição de eternidade; não para o homem, que, da mesma maneira, não saberia imaginar uma porção pura de espaço, uma porção que não fosse delimitada por elementos da natureza, *naturans* ou *naturata*.

No que se refere ao contraponto, absoluto ou com base harmônica, basta pensar em cada voz como uma faixa estrutural separada das outras por espaços internos. Observe-se, também, o modo através do qual sons e espaços (cheios e vazios) se interpenetram no cruzamento das vozes — onde, se não houvesse um definido

sentimento espacial, não continuaríamos ouvindo o contralto como segunda voz, mesmo quando ele desce abaixo do tenor — entrelaçando-se na dinâmica estrutural das imitações. Por outro lado, assim como na arquitetura, os espaços vazios se enchem das vibrações das massas volumétricas, os espaços verticais na música enchem-se das vibrações dos sons harmônicos de todas as notas reais, nos diferentes planos.

O sentimento provocado pelo ar que circula entre as estruturas sonoras horizontais e verticais — que contribui poderosamente para gerar a perspectiva, ou melhor, o plano da profundidade — é imprescindível à realização artística do fato musical. Por que afirmamos que uma música “soa bem”, outra “soa mal”? Não nos baseamos num critério temporal, mas num critério espacial; noutras palavras, sentimos a presença real dos espaços. Então parece-nos que o gregoriano se abre para um espaço interno de infinitas perspectivas. Ou sentimos, então, que, na polifonia flamenga do século XV, a espacialidade vertical prevalece sobre a horizontal. Ou, ainda, descobrimos haver, em Beethoven, uma potência heróica, pois que sua orquestra soa com uma pujança volumétrica absolutamente nova, apesar de ser a mesma orquestra — em qualidade e quantidade — de Haydn e de Mozart. E reconhecemos em Beethoven, observando e indagando sobre as razões do fenômeno, uma capacidade inexcusável de organizar os espaços sonoros para que todas as diretrizes e todas as volumetrias sejam valorizadas ao máximo, dentro de um constante parâmetro

humano que nos faz sentir a nossa presença no edifício criado por aquela titânica fantasia.

Brahms, ao contrário, proporciona, às vezes, uma sensação de angústia espacial, como aquela própria de lugares onde se torna difícil qualquer movimentação; parece, outras vezes, querer abrir repentinamente todas as janelas, eliminando até os muros perimetrais do edifício, para que nele livremente circule o ar dos campos. A própria escala arquitetônica se altera, e nos acontece, por momentos, sentir a nossa presença insignificante naquela poderosa aspiração a um inalcançável espaço cósmico. Todas essas sensações se explicam por meio da concepção espacial de Brahms. Sua consciência é sobrecarregada de angústias humanas, refletidas na atormentada e freqüentemente opressiva densidade volumétrica dos espaços internos. Sua alma, ao contrário, é contemplativa e sonhadora, desejosa de destacar-se das coisas para mergulhar na natureza em total obliúvio. De outro lado, quanta leveza, quanta brisa circulando pelos caminhos elevam às alturas de uma grande arte, serena e preciosa, como por milagre, as fantasias relativamente corriqueiras e as batidas fórmulas de composição de um Mendelssohn!

É então evidente que, no problema espacial, instrumentação e orquestração têm um peso extraordinário, e que a elas, principalmente, deve-se a profundidade da perspectiva sonora. Outro tanto evidente é o fato de ser a orquestração uma arte da dosagem. A justa crítica que o nosso século fez à orquestra do segundo romantismo foi a de ter interpretado erroneamente os ensinamentos

ml  
wagnerianos, levando a orquestração a uma situação que, na hidráulica, seria chamada de *troppo pieno*: a matéria sonora parece transbordar a toda hora e nos atingir com a violência de um impacto ameaçador. Não é esta a impressão que se tem, às vezes, diante da colossal massa sonora de Richard Strauss, ou das Sinfonias de Bruckner, que, amiúde, parecem evadir dos limites do edifício em que se organizaram? Quase não há espaços, e o ar se torna rarefeito. Por outro lado, falamos em transparência do segundo Stravinski, ou de Ravel — e quem não é levado a pensar nas paredes de vidro, nas superfícies translúcidas de um Wright? Mas falamos em transparência também a respeito de Mozart ou de Rameau. Em contrapartida, com os limitados recursos da orquestra ou dos instrumentos do seu tempo, Bach evoca catedrais de extensão espacial românica, de alturas góticas e de curvas barrocas ao mesmo tempo.<sup>4</sup>

Na música, então, o conceito espacial define-se pelo conceito dos movimentos no espaço sonoro. Temos, assim, apenas uma inversão de termos em relação à arquitetura: de fato, se nesta as dimensões espaciais completam-se na consciência, com a dimensão “tempo” humana, livre e ocasional para cada fruição, e, portanto, “no” tempo humano de cada observador, na música, a dimensão temporal, implícita na obra e depositada na página, realiza-se para cada fruidor através de um ato também ocasional, mas condicionado. Condicionado porque, na música, as alterações do tempo são mínimas e provêm do intérprete, não do fruidor. Os espaços, também depositados na página de maneira categórica e invariável — embora represen-

tados por uma simbologia gráfica rudimentar que, ao próprio filólogo-intérprete só permite intuições vagas e que apenas a execução é capaz de revelar plenamente — realizar-se-ão não no tempo de cada fruidor, mas com a fração de tempo absoluto, imutável, em que cada um concentrará a sua atenção no acontecimento musical — seja por uma tomada de consciência, seja por um ato preestabelecido de volição. Aquela fração de tempo, embora de maneira menos categórica que a escala de um projeto, é predeterminada pelo criador e representada na página com suficiente clareza, através de uma simbologia agógica que não contém apenas o vago dos adjetivos (*allegro, vivo, lento* etc.), dos advérbios (*dolcemente, leggermente* etc.) ou dos gerúndios (*cedendo, acelerando, esitando* etc.), mas também o rigor do número: mínima = 112. Noutras palavras, se os espaços arquitetônicos se completam através da quarta dimensão no tempo individual do movimento e da fruição, os espaços musicais — inertes e enigmáticos na página — completam-se com a fração de tempo preestabelecida pelo criador e definitivamente fixada pelo intérprete, coincidindo com a disposição — ocasional ou intencional — com que cada fruidor ouve música.

A gravação não modifica os termos do problema; apenas torna mais fácil a oportunidade da

<sup>4</sup> Lembro a emoção de uma experiência estética de muitos anos atrás, quando — adolescente ainda — tive a ventura de entrar na Catedral de Koln, quase vazia num momento em que o organista estava a estudar a *Toccat e fuga em ré menor*, de Bach. Nas imensas naves, já invadidas pelas sombras do crepúsculo, os sons adquiriam uma corporeidade, uma volumetria que julgo nunca mais ter percebido com tamanha intensidade física e emocional.

fruição. Por outro lado, ao congelar para sempre o elemento temporal, eliminando as mínimas flexões da execução viva — aquelas compreendidas pelas alteráveis proporções na coexistência dos harmônicos naturais, assim como nas inevitáveis modificações dos limites de intensidade relativa —, a gravação dificulta grandemente a exata compreensão espacial. Este último problema parece não subsistir na música eletrônica, pensada a priori como montagem de produtos sonoros de

---

<sup>5</sup> Índice é um signo que tem relação direta com o objeto que assinala, que diretamente o representa ou evoca (tal como um substantivo concreto). Ícone é um signo que tem algo em comum com o objeto (tal como uma metáfora ou uma analogia). Símbolo é um signo que representa o objeto de maneira arbitrária e intuitiva (tal como o nome comercial de um produto), ou evoca um conceito. Quanto ao signo em si, podemos defini-lo como *quali-signo*, quando se trata de uma qualidade sensível considerada como signo ou veículo (uma cor, um som); *sin-signo*, quando se trata de um objeto ou evento (um organograma, um desenho); *legi-signo*, quando se trata de um objeto ou um *evento-tipo*, norma dos eventos acidentais (a clave de sol ou de fá). Quanto à sua colocação em função do receptor, um signo pode ser remático, quando apenas indica uma possibilidade, fugindo a qualquer conotação lógica de verdade ou inverdade; dicente, quando afirmativo ou negativo de uma consistência real; argumentativo, quando definido em seus limites como totalidade num processo de demonstração da realidade ou irrealidade. Disto resulta que a verdadeira natureza do signo musical é uma combinação sui generis, que não encontra paralelo nas combinações das linguagens lógicas expressa em palavras. Trata-se, de fato, de um *quali-signo* remático-simbólico; *quali-signo*, por se constituir numa qualidade sensível (o som), portadora de uma mera possibilidade; remático, por induzir o receptor a uma opção de possibilidades interpretativas; simbólico, por representar o acontecimento estético numa conscientização intuitiva e supra-real. Àqueles que queiram aprofundar seus conhecimentos nesta área, recomendamos a leitura da já citada *Pequena estética*, de Max Bense, editada pela Editora Perspectiva, São Paulo, com introdução e notas de Haroldo de Campos.

laboratório, em que a quantidade dos harmônicos naturais é perfeitamente controlável. Resta saber, todavia, se esta modalidade do edificar sonoro ainda faz jus ao nome de música; talvez ela merecesse — mais logicamente — outra definição terminológica, não menos digna, que explicitasse seu caráter de processo de cibernética sonora.

Dentro desses parâmetros, espaço-temporais, a música é, de qualquer maneira, essencialmente simbólica, isto é, estruturada em formas puras, portadora de significados abstratos, traduzidos na consciência do fruidor em categorias de emoções estéticas, sugestão ou impressão de sentimentos contemplados na sublimação lírica. Se aplicarmos à música a teoria da linguagem, poderemos dizer que o significante musical é sempre um símbolo, nunca um índice ou um ícone.<sup>5</sup>

Há raros casos em que um signo musical parece ser um índice: a intervenção dos canhões na *Ouverture 1812*, de Tchaikovsky; o apito da sirena do navio em *Il Tabarro*, de Puccini; e, mais ainda, a intervenção de ruídos naturais ou artificiais, desde o vento até a máquina de escrever, na moderna música concreta. Todavia, trata-se apenas de acréscimos escassamente significantes na economia geral do texto, *appliques*, por assim dizer, de gosto freqüentemente duvidoso, quando não assimilados à abstrata função sonora e ao legítimo objetivo de transformar em sublimação qualquer intervenção de elementos da realidade objetiva.

Diferente é o caso da sonoplastia nos espetáculos visuais, em que os sons evocados querem

ser índices de outros tantos eventos da realidade. Parece-nos, porém, que aqui não estamos apenas fora de qualquer autonomia, mas também fora da música. Trata-se mais de um aspecto de coreografia sonora, interessante e altamente especializado, cujo objetivo é o de auxiliar, com intervenções incidentais, a comunicação de uma mensagem confiada a outro veículo essencial e insubstituível.<sup>6</sup>

Finalmente, há o caso da música incidental, ou “de fundo”, outro aspecto de auxílio a diferente tipo de mensagem extramusical. Não é infrequente, todavia, que tal música seja verdadeiramente música, capaz de viver por si, isolada do espetáculo para o qual nasceu. Tal é o caso, por exemplo, da trilha sonora de Camargo Guarnieri para o filme *Rebelião em Vila Rica*, que, transformada em *Suite* para pequena orquestra, já faz parte do habitual repertório de concerto.

Mais frequentes são os casos em que a música parece querer eleger um signo icônico vinculado ao evento por algum traço comum. Isto se dá na música de teatro, mas pode acontecer também naquelas manifestações de música pura que pretendem ser imitativas ou que se auto-definem programáticas. Exemplos do primeiro evento são todas as tempestades operísticas na orquestra (*O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini; *Rigoletto*, de Verdi; *Navio Fantasma*, de Wagner; *Otello*, de Verdi), a imitação dos sinos (*Boris Godunov*, de Mussorgsky; *Suor Angélica*, de Puccini), a sugerida presença das águas (*Ouro do Reno*, de Wagner), das florestas (*Walkiria*, de Wagner), do galope dos cavalos (*Walkiria*, de

Wagner; *Julietta e Romeu*, de Zandonai) ou chilrear dos pássaros (*Sigfrido*, de Wagner). Do segundo evento, podem ser exemplo o descritivismo das *batalhas* vocais e instrumentais da Renascença (Janequim, Gabrieli), as experiências de realismo naturalista de muitos madrigais, o vago positivismo impressionista *ante litteram* dos cravistas franceses, e todo o repertório romântico de música programática ou descritiva, com os respectivos e ilustres precedentes do *Capricho sobre a Partida do Irmão*, de Bach; das *Sonata Bíblicas*, de Kuhnau; e da *Sinfonia Pastoral*, de Beethoven; além das extremas conseqüências do impressionismo debussiano.

A intenção poética dos românticos, dirigida neste sentido, chega a criar novos gêneros musicais, legando à posteridade obras imperecíveis: o poema sinfônico e a peça característica (barcarola, *berceuse*, balada, noturno). Todavia, se bem atentarmos para a substância musical, veremos como o ícone é de todo hipotético e individual, repre-

---

<sup>6</sup> O emprego da sonoplastia é extremamente delicado. De fato, o abuso a que tanto nos acostumaram o cinema e a televisão pode chegar ao efeito oposto: o de subtrair força à mensagem da obra, desviando e transtornando a sensibilidade do espectador ou do ouvinte, caso ainda mais freqüente no rádio-teatro. Aliás, é este um aspecto da degeneração romântica da cinestesia, fusão e confusão das artes, que se tomou comum em nosso tempo e que pode ser explicada pela perdida fé na palavra violentada e pelo terror do silêncio e da solidão, trágica evolução do *horror vacui* barroco. Manifesta-se este fenômeno também no teatro e na declamação poética, onde a mensagem do texto é muitas vezes sufocada por agressivos movimentos de *ballet* e jogos de expressão corporal que, em lugar de auxiliarem a palavra, congelam-na em fictícios fantasmas plásticos-sonoros sem verdade poética e sem espaços emotivos.



sentando uma ordem de imagens que serve apenas de estímulo à fantasia do criador. Na realidade, o ícone se traduz em funções sonoras totalmente autônomas, portadoras de um conteúdo expressivo de amplas possibilidades alternativas que põe em evidência o seu caráter meramente simbólico, apesar do programa. Esse aspecto simbólico do ícone, conhecia-o muito bem Beethoven: ao início da *Sinfonia Pastoral*, a fim de ressaltar sua autonomia de criador de formas sonoras, ele escrevera, prudentemente, “mais expressão de sentimentos do que pintura”. Uma tal sensibilidade demonstrava também Debussy, quando colocava os títulos no fim de seus prelúdios, como indicação da possível mas não indispensável imagem geradora de um resultado sonoro, cuja semelhança com eventos ou aspectos da natureza ele não queria impor ao ouvinte.

Quanto ao poema sinfônico, todo bom apreciador de música sabe, por experiência, que o conhecimento da história da guerra russo-sueca, da vida de Tasso ou do texto de Lamartine não é necessário à assimilação da mensagem estético-formal dos três poemas sinfônicos de Liszt, *Mazeppa*, *Lamento e Trionfo del Tasso*, *Les Préludes*, inspirados naqueles programas. A leitura do programa será mais oportuna após a música do que antes dela, pois que a música se organiza necessariamente em formas abstratas da natureza da Sonata, ou da Fuga, ou da Variação. Como nos parece pobre e banal o programa da *Sinfonia Fantástica*, de Berlioz, diante da soberba criatividade musical do autor! E quantos outros títulos alternativos poderíamos dar ao seu *Haroldo na Itália!* E

quantos outros poetas românticos apontar como eventuais fontes literárias, mesmo que seja totalmente sincero o embevecimento de Berlioz pelo poema de Byron, e autêntico o seu entusiasmo por traduzi-lo em música! De outro lado, quantos entre os excelentes intérpretes de Chopin leram uma vez sequer os quatro poemas de Adam Mickiewicz que inspiraram as quatro mais lindas baladas pianísticas de todos os tempos?

Evidentemente, dos textos não emanou nenhuma “inspiração” no sentido romântico da palavra, mas tão-somente um estímulo para que a fantasia do musicista criasse formas sonoras de perfeita e autônoma beleza e de profunda emoção. Eis que, portanto, o signo icônico é apenas uma feliz ilusão do criador, ou um aspecto transitório da mensagem musical, irrelevante no plano da sua totalidade de comunicação. De fato, julgamos possível afirmar que, naqueles momentos em que a tempestade permanece tempestade, onde o lamento insiste em ser lamento, onde a floresta não é senão floresta, sem se transfigurarem em emoção pura, não temos músicas, mas simples artifício sonoro. Mesmo o signo intencionalmente icônico chega ao receptor como símbolo, portador de cargas estruturais e de emoções abertas a muitas possibilidades de percepção e de elaboração psicológica.

Essas constatações confirmam a autonomia abstrata da música, comprovada no terreno da experiência pelos muitos casos de músicas de alto nível de comunicação estética que foram pensadas para uma função ou uma obra e deslocadas posteriormente para outras atmosferas, onde funcionam

tão bem — como comunicação expressiva — que o ouvinte julga ter sido esta última, desde sempre, a sua natural destinação. Tal é o caso, entre muitos, da *Ouverture do Barbeiro de Sevilha*, de Rossini, transportada da ópera juvenil *Aureliano em Palmira* e já aproveitada também noutra ópera séria, *Elisabete, Rainha da Inglaterra*.

A autonomia abstrata é a grande virtude da música, veículo de comunicação com o

inexprimível e o eterno. Mas é, ao mesmo tempo, a razão de muitos equívocos e de muitas incompreensões, principalmente da parte dos espíritos medíocres que não sabem se evadir da realidade imediata, nem subir da aritmética para a matemática, nem ultrapassar as fronteiras entre o contingente e o transcendente, nem colocar-se naquele mundo supra-real em que alguém pode amar, sofrer e morrer cantando.

## REFLEXOS PSICOLÓGICOS DA LINGUAGEM MUSICAL

Firmado o conceito da autonomia abstrata da música, podemos nos perguntar quais são os efeitos psicológicos que ela produz no receptor e através de quais mecanismos eles se manifestam. De fato, se o signo musical fosse indicativo ou icônico, ele nos reportaria — necessariamente, no primeiro caso, e potencialmente, no segundo — a determinado evento estético, com a consequência de provocar emoções preestabelecidas classificáveis em termos de ciência. Na verdade, há opiniões difusas a esse respeito, uma vez que, desde a Antiguidade, houve a preocupação de se estabelecer um *ethos* musical, transformando em categorias morais os dados de uma vaga intuição. Platão distinguiu os gêneros, conforme sua estrutura modal,<sup>7</sup> em energéticos, depressivos e excitantes, deslocando para o plano moral a visão aritmético-mística de Pitágoras. Aristóteles e outros pensadores seguiram-no neste caminho. E é escusado dizer que as ilações de cada um são estritamente pessoais, fruto de belas intuições poéticas, fatalmente desprovidas, porém, de objetividade científica.

Para as Poéticas da Idade Média, a arte era valorizada somente quando colocada a serviço de Deus, sendo que Plotino já considerara a música um dos caminhos para o êxtase religioso,

isto é, para a transcendência mística. Lógico, portanto, que muitos e ilustres teóricos se preocupassem com o problema de demonstrar empiricamente a função da música no mundo cristão, procurando correspondências entre os vários modos gregorianos, suas articulações lingüísticas, seus caracteres estilísticos, e outros tantos aspectos da contemplação mística, propiciadora de benéficos efeitos sobre o espírito. Adam de Fulda chegou a classificar os modos conforme a emoção transmitida e até, poderíamos dizer, conforme a faixa etária dos receptores:

Omnibus est primus, sed alter est tristibus aptus;  
Tertius iratus, quartus dicitur fieri blandus;  
Quintum da laetis, sextum pietate probatis;  
Septimus est juvenum, sed postremus sapientum.<sup>8</sup>

Mais tarde, o sistema tonal, introduzido na música com a harmonia, procurou reconhecer uma estética dos intervalos e das tonalidades, atribuindo

<sup>7</sup> Falaremos mais tarde nos modos musicais que precederam a tonalidade moderna. Por ora, basta saber que modo é a ordem em que os intervalos (tom, semitom e, eventualmente, intervalos microtonais) são distribuídos dentro de uma gama ou escala.

<sup>8</sup> O primeiro (modo) adapta-se a todos, o segundo, aos tristes; o terceiro é repleto de ira; do quarto se diz que parece brando; usa-se o quinto para as coisas alegres; o sexto, para as piedosas; o sétimo é dos jovens; mas o último é dos sábios.

a cada uma delas um diferente caráter, portador de diferentes cargas emocionais. Mas as ilações são totalmente arbitrárias.

Quanto aos intervalos, é evidente que eles não têm valor por si, abstraídos de um contexto, sobretudo em um sistema tão convencional como o moderno temperamento da oitava. De fato, um mesmo intervalo — por exemplo, o de terça menor ascendente dó-mi bemol — soa diferente como terça modal de dó menor, e como intervalo formador da quinta, na tonalidade de lá bemol maior; ainda mais diferente soará, caso o ouvido o interprete enarmonicamente como segunda aumentada dó-ré sustenido, com caráter de sensível em mi menor. Soa também diferente na severidade de um órgão, na pujança de um trombone, na elegância de um cravo, no *pianíssimo* e no *fortíssimo*, no meio de harmonias repousantes ou de harmonias chocantes.

Quando muito, poderemos reconhecer alguns poucos elementos menos sujeitos a flutuações contextuais, como a qualidade normalmente afirmativa da quarta ascendente e o sabor normalmente interrogativo da quinta ascendente; em contrapartida nunca poderemos declarar “o que” estes intervalos afirmam ou “sobre o que” eles interrogam. Assim, os movimentos sonoros ascendentes nos darão, de maneira geral, uma sensação de luz, e os descendentes, uma sensação de sombra: mas não poderemos dizer que se trata da sombra da noite ou da sombra do pecado.

Quanto à estética das tonalidades, ela é completamente falsa, provindo de um condicionamento psicológico contingente ou ancestral. A nossa ilu-

são de que o tom de dó menor seja dramático é uma reminiscência beethoveniana; o patético de mi bemol maior é uma sugestão mozartiana; de Verdi nos advém a impressão fúnebre de mi bemol menor; do violinismo barroco, o brilho de ré maior e a ternura elegíaca de ré menor.

A patente falsidade dessas impressões subjetivas é demonstrada pelo fato de que o diapasão, isto é, a altura relativa dos sons, tende sempre a subir de tal maneira que o lá, à época de Beethoven, era de quase meio tom mais baixo do que o nosso. E quase um tom mais baixo era o lá ao tempo de Corelli. Assim, o dramático dó menor de Beethoven soaria aos nossos ouvidos como si menor, e o elegíaco ré menor corelliano soaria como o nosso dó menor, que conhecemos dramático, por influência de Beethoven e da muita literatura surgida em torno da *Quinta Sinfonia*.

Não há em tudo isto a menor base científica. Mais evidente poderia parecer a diferença de carga emotiva entre o tom maior, mais luminoso e forte, e o tom menor, mais patético. Todavia, a dolorida paixão do Prelúdio na *Traviata*, de Verdi, brota atormentada dos acordes de mi maior; e o grotesco jocosos da *Marcha Turca*, de Mozart, cintila em lá menor. Não citamos mais que dois exemplos universalmente conhecidos, entre os incontáveis que poderiam ser lembrados.

Qual será então a qualidade específica, o conteúdo semântico do signo musical? Mais uma vez deveremos recorrer a uma terminologia tipicamente arquitetural. O signo musical é portador de tensões: tensões horizontais rítmico-melódicas, tensões verticais contrapontístico-harmônicas, ten-

sões de profundidade dinâmico-tímbricas.<sup>9</sup> Tais tensões, recebidas e reelaboradas no ato da fruição, transformam-se em outras tantas configurações, adquirindo, em nossa consciência, o aspecto de uma gestalt ou forma do sentimento. Isso explica por que, para a assimilação da mensagem sonora, não é indispensável o conhecimento exato da linguagem musical, bastando o exercício de uma sensibilidade apurada, capaz de transformar o jogo das tensões sonoras em uma atividade espiritual subjetiva, quase uma recriação. E julgamos ser acerca disso que pretendemos conscientizar os leitores que tiveram a paciência de acompanhar o nosso itinerário.

O jogo das tensões é a própria natureza da música, cuja história poderia ser elaborada inteiramente sobre essa base. Acrescentamos que, nesse ritmo de tensões, tanto mais evidente do que nas outras artes, funda-se a ciência moderna da musicoterapia. Trata-se de um vasto campo experimental, que já está a revelar extensas possibilidades.

O primeiro enfoque da musicoterapia baseia-se na mitologia. Com a música, Orfeu amansa as Fúrias do Inferno; com a música, Anfião ergue os muros de Tebas; os feiticeiros empregam-na como anestésico psíquico; o Velho da Montanha a usa, juntamente com o haxixe, para escravizar e induzir ao crime. Mas o primeiro exemplo de psicoterapia é bíblico; David aplaca as crises de

---

<sup>9</sup> A sintaxe do movimento (*allegro, lento, accelerando, rallentando* etc.) é indicada com o termo agógica. Com o termo dinâmica indicamos a sintaxe da intensidade (*piano, forte, crescendo, diminuendo* etc.).

furor de Saul — clássico psicopata — cantando ao som da harpa. Nero, outro psicopata, encontra seus momentos mais humanos quando faz música, soando exibir-se nos teatros da Grécia. Em tempos recentes, Hitler excita-se ao som das músicas de Wagner, que lhe servem de estimulante para os empreendimentos mais arrojados.

Há músicas terrivelmente tensas, fisiologicamente cheias de imprevistos; outras existem em que as tensões são periodicamente controladas. Entre o mínimo de tensões do canto gregoriano e o máximo do último romantismo existe toda uma gama de infinitas nuanças; e uma nova ordem de tensões é proposta pela música contemporânea. Subjetivamente, parece-nos que a música barroca acalma, a romântica excita. A indagação científica pode confirmar a nossa intuição, ou não; e, nesse caso, o computador, oportunamente programado, pode levar à pesquisa o auxílio da tecnologia. Imaginamos, todavia, que haverá distorsões psíquicas que poderão ser tratadas de modo melhor com métodos homeopáticos, *similia cum similibus*; outras, para as quais será mais oportuno um tratamento de choque. Este, porém, é problema do médico. Resta ao músico a tarefa importantíssima de fornecer ao médico os elementos da terapia.

Poderíamos dizer que, nesse quadro, o músico representa a farmacopéia. E não há quem não veja quão maravilhoso campo se lhe oferece; tanto mais, que numa certa altura não se trata apenas de um problema de tensões, mas também de considerações estéticas agindo numa esfera mais ampla da sensibilidade do paciente.

## A FRUIÇÃO MUSICAL

Na parte dedicada à Estética Geral, observamos que a fruição musical apresenta caracteres específicos, que necessitam enfoque próprio. É evidente que o fruidor de música deve colocar-se numa atitude que lhe permita o mais alto índice de aproveitamento. A esse respeito, repetimos que a atividade estética é uma atividade de volição; exige uma concentração proposital, em atmosfera propícia. A contemplação da natureza pode, até certo ponto, atingir-nos de surpresa, provocando intensas emoções estéticas, conquanto o nosso espírito se encontre, pelo menos, numa disposição neutra, não ocupado por paixões absorventes. Mas a obra de arte é algo a cujo encontro vamos, intencionalmente, com a disposição positiva de entregar o espírito à atividade estética.

Nada é mais antiestético que impingir a toda hora aquela música ambiental que é um traço típico de pobreza interior. Se a música é de baixa qualidade, nada acrescentará ao nosso panorama espiritual; apenas nos impede qualquer comunicação com nossos semelhantes, ao mesmo tempo que elimina toda possibilidade de concentração. Se a música é de boa qualidade, acabamos por não escutá-la, ou por escutá-la sem participação, de maneira meramente sensorial. Num e noutro caso, desperdiçamos um tesouro de informações estéticas e de emoções,

o que não estaríamos dispostos a fazer com os bens econômicos, próprios ou da coletividade.

É este o motivo pelo qual não compartilhamos a opinião esnobe de que o concerto esteja fadado a morrer. O concerto é justamente o lugar de eleição da fruição musical, da qual conserva o caráter quase religioso. Não merece atenção o argumento que diz ser o concerto uma manifestação burguesa, pois que ele hoje está aberto a todas as classes sociais, a preços inferiores aos dos espetáculos nos estádios esportivos, além de já ter perdido os elementos deteriorantes da exibição. O mesmo deve-se dizer acerca daqueles argumentos que afirmam ter mais validade a música improvisada noutros ambientes, em que a maioria das pessoas, ocupada com afazeres diversos, não se encontra disponível para a fruição estética.<sup>10</sup> Cada coisa em seu momento e seu lugar! Mas isso não significa que o lugar esteja necessariamente ligado a uma tradição e, menos ainda, a um hábito. Sala de concerto — ou palco de representação — pode ser improvisada em qualquer ambiente que

<sup>10</sup>O fato mais curioso é que essas afirmações populistas provêm de pessoas de esquerda, que, com isso, demonstram ignorar a intensa vida de concertos nos países comunistas, onde reina uma atmosfera de verdadeiro embevecimento popular pelas grandes obras do presente e do passado.

ofereça as necessárias condições técnico-acústicas e o conforto das acomodações: assentar-se no chão pode ser ótimo para os jovens, mas nem todo idoso sente-se à vontade nessa posição!

Antes do consentimento da vontade, a fruição musical exige um condicionamento físico, o que é normalmente definido como *ouvido musical*, mas que, na realidade, é constituído por dois elementos fundamentais: a capacidade de percepção melódico-harmônica e a sensibilidade rítmica. Nem todos nascem com iguais potencialidades; houve até grandes artistas — senhores, portanto, dos ritmos da palavra, do signo plástico, da cor — desprovidos de percepção musical. Tais pessoas encontram-se, diante dos eventos sonoros, na mesma condição de um cego diante dos eventos plásticos. Benedetto Croce, um dos pontífices da estética moderna, teve que descartar das suas investigações todos os fatos sonoros, pela incapacidade de avaliá-los auditivamente, o que o afligiu ao longo de toda a existência. Fora vítima, evidentemente, de um defeito de educação, pois, na verdade, o ouvido pode ser educado, desde que inexista lesão orgânica.

Os povos de mais séria cultura musical, que nem sempre são os de maior talento, cuidam da educação musical dos jovens desde os primeiros níveis escolares, com grande resultado. Mas o adulto pode também melhorar a sensibilidade auditiva com método e paciência. Para isso, o disco poderá prestar um auxílio valioso. Aconselhamos repetidas audições de uma mesma obra, de linguagem clara e forma simples, pela qual o nosso ouvinte já tenha um pendor estético. Mas não pretenda ele captar tudo nas primeiras audições; muito pelo contrário,

entregue-se inicialmente ao prazer de escutar o óbvio e o mais imediatamente sensorial: temas e timbres. Fixe depois a atenção sobre a dinâmica e a agógica. Finalmente, assimilados quase por saturação esses elementos, cuja percepção não mais lhe demandará esforço, estará o ouvinte em condições de concentrar a atenção auditiva na percepção vertical da polifonia e no reconhecimento das formas.

Além disso, procure o ouvinte conhecer a si próprio. Há pessoas que nascem com maior facilidade perceptiva para as harmonias; outras, para as linhas do contraponto; e é lógico que convém desenvolver em primeiro lugar as aptidões naturais. Procure depois o nosso ouvinte aplicar o mesmo tipo de observação em concerto ao vivo, renunciando em parte ao embevecimento ainda parcialmente hedonista do gozo estético. Numa fase ulterior, esse processo de auto-educação proporcionará prazeres mais profundos e conscientes.

Os maiores inimigos do desenvolvimento auditivo são a inércia e o fetichismo em relação a determinada linguagem ou determinado compositor. Os maníacos de Beethoven ou de Wagner prestam um péssimo serviço a seus ídolos, pois que os isolam da continuidade da cultura e da vida. O verdadeiro apreciador de música deve estar disponível para todas as experiências, sem prejuízo do direito de crítica e de opção. Caso contrário, ele pode ser considerado apenas um viciado em música, que não consegue trocar o objeto do vício, como o fumante não consegue trocar a marca do cigarro.

Cada geração nasce com um condicionamento auditivo ancestral: as harmonias românticas, que

soariam incompreensíveis a um ouvido barroco, são plenamente assimiladas, e até superadas, pelos jovens de hoje. Cabe a cada geração ampliar a sensibilidade auditiva, abrindo-se a todos os desenvolvimentos da linguagem, sem destruir o patrimônio que herdou ao nascer. A atitude dos que afirmam, por inércia, que a música acabou com Debussy ou com Webern, ou com Stockhausen — conforme as fronteiras temporais de cada um — é tão estéril quanto a atitude dos que afirmam, por esnobismo ou falta de sentimento histórico, não ter havido música antes de Debussy, Webern ou Stockhausen (ou antes dos Beatles!). Consciente disso, o nosso ouvinte, em processo de reeducação auditiva, não saltará de Debussy para Stockhausen sem passar por Ravel, Stravinski, Schönberg e Webern, pelo menos; isto é, acompanhará, com a percepção auditiva, os processos da história.

Ocorreu-nos ler, recentemente, a introdução a um tratado serialista alemão, onde se afirmava ser aconselhável — para se obter rápidos resultados naquela técnica de composição — não se possuir um bom ouvido musical, no sentido tradicional do termo; e a mesma condição era sugerida ao ouvinte. Tratava-se apenas de uma *boutade* sensacionalista e de mau gosto; dever-se-ia, antes, dizer que, para assimilar novas linguagens e hábitos auditivos, só é indispensável não deitar no berço dos hábitos arraigados.

Estabelecidas assim as condições auditivas do ouvinte, as restantes condições de ordem estética e cultural são iguais às do fruidor de qualquer outra manifestação estética. Há apenas um detalhe que muda em parte o ângulo do enfoque. Todas as outras artes, plásticas ou literárias, apresentam-se em

formas aparentemente fixas, através de um contato direto entre criador e fruidor. Livro, edifício e pintura são sempre disponíveis ao movimento físico e psicológico do leitor ou do observador; e é este movimento a única variável. A obra de música flutua ao sabor do intérprete, e cada interpretação é irrepetível. Disso, segue-se que fruidor deve ter uma noção exata da função e dos limites do intérprete, o que será objeto do próximo capítulo.

Uma das distorções mais freqüentes na fruição musical é a mitificação de determinado intérprete ou interpretação, resto de um romantismo deterior e expressão de uma insegurança que precisa apoiar-se no culto da individualidade carismática. Tal mitificação leva a erros crassos de avaliação em que se manifesta a ignorância da história. Muitos cultivam, por exemplo, a convicção de que as interpretações toscaninianas de Beethoven sejam românticas, por se tratar de um italiano; as de Furtwängler, por sua vez, são tidas como rigorosas e clássicas, porque próprias de um regente alemão. No caso, há um duplo equívoco: um erro histórico, porque é o espírito italiano substancialmente clássico; romântico é o espírito nórdico. O segundo é um erro de observação e de avaliação pessoal, pois não há nada com tamanho rigor filológico como as interpretações de Toscanini, e nada tão poeticamente livre como as de Furtwängler. Contudo, nem um nem outro fazem texto; o único texto válido é o de Beethoven.

Um ouvinte esclarecido e culturalmente preparado nunca cairá em equívocos tão banais; a sua diretriz será sempre aquela isenção que o distanciamento estético lhe proporciona.



## A INTERPRETAÇÃO MUSICAL

Interpretar — ou interpetrar (do latim *inter petras* = entre as pedrinhas) — denota o ato de descobrir e comunicar os significados que podem estar ocultados por detrás de uma série de significantes fundamentais, assim como o adivinho reconhece, nas configurações das pedrinhas, das borras de café ou das cartas do baralho, os sinais do destino marcando os eventos futuros. Atividade, portanto, de intuição e de técnica, baseada no reconhecimento dos símbolos e dos caminhos misteriosos da sua gênese, a fim de se chegar à tradução dos símbolos em eventos ou fenômenos, em nosso caso, sonoros.

Até aqui, tudo parece muito claro. Os problemas surgem quando se trata de definir a situação estética do intérprete, entre criador e fruidor, e marcar as fronteiras da sua atividade. É desnecessário dizer que o intérprete deve possuir uma técnica esmerada, vocal, instrumental ou de regência — dependendo do setor em que atua — e uma pronta capacidade de leitura. Não nos deteremos sobre as condições técnicas que possibilitam a “execução” da página de música. Qual, porém, é o alcance da leitura? Tratar-se-á apenas de ler as linhas, ou, também, de ler nas entrelinhas? Para respon-

der a essa pergunta, deveremos analisar a página musical.

O sistema de fixação gráfica da música apresenta, ao longo da história, um processo contínuo de aperfeiçoamento, incansável tentativa de transpor para um signo plástico menos duvidoso a fluidez do discurso sonoro. Os gregos limitaram-se a poucos sinais diacríticos colocados acima do texto literário, pois que a música erudita era sempre vinculada à poesia lírica ou trágica. As expressões de música instrumental, ligadas por sua vez à dança popular, permaneceram confiadas à transmissão oral por parte dos profissionais, escravos e libertos que à música se dedicavam.

A melopéia gregoriana transformou aos poucos os sinais diacríticos em neumas, graficamente mais evidentes. Estes representavam, de maneira aproximada, as flexões da melodia em cada sílaba do texto, reconduzíveis sempre a quatro tipos fundamentais, com suas variadas combinações, a saber: uma série de notas descendentes, nascendo da *clivis* (∖); uma série de notas ascendentes, nascendo do *podatus* (/); uma série de notas que sobem e descem, nascendo do *torculus* (∩); e uma série de notas que descem e sobem, nascendo do



referencial, conforme a tessitura — mais grave ou mais aguda — de cada voz.

Ao fim da Renascença, a notação quadrada evoluiu finalmente para a notação redonda, plasticamente mais clara e elegante, tendo início o uso da barra de compasso, para maior comodidade da leitura rítmica. Desde então, não houve progressos, a não ser quanto à beleza tipográfica dos sinais e ao hábito dos compositores de acrescentar — com cuidado tanto mais meticuloso quanto mais nos aproximamos dos nossos dias — todas aquelas indicações acessórias relativas à intensidade, ao movimento, às articulações (*legato*, *staccato* etc.) e todas aquelas sugestões literárias (com doçura, como uma recordação, com profundo sentimento etc.) que deveriam auxiliar o intérprete em sua tarefa. Tentativas de inovação, no sentido de tornar a página mais concretamente expressiva das funções sonoras, não deram resultado, não nos parecendo possível um aperfei-

---

<sup>12</sup>O problema muda completamente, caso consideremos o registro gráfico da música eletrônica e da música concreta, resultante da manipulação de fitas registradas conforme um plano tecnológico de montagem. Nesse caso, a partitura adquire um aspecto gráfico de diagrama ou de mapa de edificação, sendo o compositor uma nova combinação de músico e de engenheiro eletrônico. De outro lado, é excluída dessa música a intervenção humana, a não ser na função tecnológica de realizar o mapa com rigor científico, função que pode ser confiada — em tese — a um técnico ignorante de música. Na ausência do intérprete, substituído pelo realizador técnico, a partitura não se destina à leitura, nada mais tendo em comum com as partituras da música tradicional. Trata-se, antes, de um sistema de fórmulas físico-matemáticas ou de um diagrama de modulações de frequência, cuja realização é uma só, incontrovertível, longe das possibilidades outrora oferecidas ao executante-intérprete.

çoamento substancial do sistema gráfico que a música barroca nos transmitiu.<sup>12</sup>

Dentro desses limites, o nosso sistema gráfico não oferece dúvidas quanto à altura das notas e ao ritmo; mas não proporciona nenhuma certeza, avaliável em termos científicos, com relação a todos os outros elementos dos quais nasce a vida da música, apesar da riqueza de anotações dos compositores modernos ou dos revisores de antigas músicas. De fato, no que se refere às articulações, quantas maneiras diferentes de *legato* ou de *staccato*, quantas nuances intermediárias, conforme o estilo e o sentimento da frase! Quão largo é o campo das variações dinâmicas entre o *fortíssimo* e o *pianíssimo*. Quão variadas as possibilidades de flutuação dos andamentos, que permitem à música não ser aprisionada numa espécie de leito de Proustes, que corta aqui e estica acolá para tudo reduzir às mesmas medidas!

Como seria possível expressar graficamente o valor do *rubato* — aquela indispensável liberdade rítmica que é para a música o que a respiração é para o organismo humano — e o sutil gosto com que ele deve ser aplicado aos diferentes estilos, autores e obras? Menos ainda poderia um sistema de sinais expressar a vida verdadeira da frase musical, em que cada nota tem um peso diferente, do ponto de partida ao repouso final, passando pelo ponto culminante; nem poderia indicar o peso respectivo dos vários planos verticais produzidos pelas linhas contrapontísticas e estruturas harmônicas; nem a qualidade variabilíssima do *touché* nos instrumentos

de teclado, da vibração na voz e nos instrumentos de sopro, da *cavata* nos de cordas, do impacto sobre as superfícies dos instrumentos de percussão; nem as infinitas relações que intercorrem entre as partes de um conjunto, de um coro ou de uma orquestra. Da mesma forma, seria impossível expressar as variadas nuances de significação que o mesmo signo possui em diferentes estilos ou contextos.

“Com ternura” ou “com profunda expressão” não são, finalmente, mais que vagas indicações psicológicas ou literárias. Ninguém poderia dizer onde e como o sentimento começa a ser “profundo”, de que ponto em diante ele se torne sentimentalismo, quais os limites entre o gosto específico da obra e o “bom gosto”, misterioso e indefinível equilíbrio de todas as nossas faculdades. Ninguém poderia expressar em fórmulas o ponto até onde é artisticamente lícito aproximar ao nosso gosto os estilos passados, e a partir de onde tem início o arbítrio; nem quais sejam as reais possibilidades de transferir para o espírito sonoro dos instrumentos modernos uma música concebida dentro de certas atmosferas instrumentais, como se dá, por exemplo, na execução pianística da obra de Bach.

Trata-se sempre, portanto, de elementos que podem ser avaliados somente em um processo intuitivo, dentro de uma amplíssima gama de possibilidades, ainda que tal processo se apóie — como seria recomendável — em uma sólida cultura filológica, histórica e estética. Eis as entrelinhas em que o intérprete deve ler, para que se lhe torne

possível a comunicação da mensagem estética, dentro dos limites de uma aproximação ideal à verdade hipotética da obra. Lógico é, portanto, que o intérprete, até certo momento da sua atividade, seja um técnico e um filólogo; passado esse momento, porém, ele é um artista, cujas faculdades intuitivas devem estar bem despertas. O intérprete deve adivinhar entre as linhas a possível verdade da obra, uma vez que não possui elementos precisos de referência quanto ao resultado final das suas operações. Noutros termos, a interpretação é sempre hipotética e opinável, dentro de certos limites de fidelidade ao estilo.

Fala-se, nas ciências jurídicas, numa interpretação autêntica, que é a interpretação da lei dada pelo próprio legislador, embora a interpretação da interpretação, por sua vez, possa ser diferentemente interpretada. Em música, a interpretação oferecida pelo próprio criador não tem valor probatório, por três motivos principais. O primeiro é que, nem sempre, o compositor tem condições técnicas para ser um bom executante, comprometendo com isso a segurança interpretativa. O segundo, que o compositor — mesmo possuindo excelentes qualidades de instrumentista ou de regente — dificilmente consegue o necessário distanciamento estético com relação à obra que nasceu da sua fantasia e é, por assim dizer, sangue do seu sangue. Conseqüência disso é o fato de que ele é levado a supervalorizar a totalidade, descuidando dos detalhes, ou, mais freqüentemente, a supervalorizar aqueles detalhes que lhe custaram esforços, arrependimentos e felicidades, com prejuízo da visão total da

<sup>13</sup> Lembro-me de ter ouvido mais de uma vez, na minha adolescência, a *Cavalleria rusticana* sob a direção de Mascagni, ótimo regente das obras alheias. Com ele, *Cavalleria* durava pelo menos quinze minutos mais do que costuma durar: o velho autor bebia cada nota da partitura, a batuta custava a descer, ralentando todos os arduamentos, resultando em um arrastado e inexpressivo sentimentalismo. Lembro-me também de que o compositor veneziano Wolf-Ferrari, convidado para reger um concerto de suas próprias músicas com a orquestra de Filadélfia, desistiu no primeiro ensaio, alegando serem os músicos daquele conjunto tão eficientes que, se ele — pouco experimentado na arte diretoria — coçasse o nariz, eles interpretariam o gesto como uma indicação relativa à partitura. De outro lado, sabemos que os antigos compositores eram normalmente os intérpretes de suas obras, e que alguns grandes românticos triunfaram como intérpretes de si próprios. Mas não possuímos nenhuma prova que nos permita um julgamento objetivo; e ficamos com a dúvida de que Listz fosse melhor intérprete de Chopin ou de Beethoven do que de si mesmo, e de que Mozart fosse mais sereno interpretando as sonatas de Clementi do que as suas próprias. O problema repete-se hoje para aqueles artistas da música popular que os italianos chamam de *cantautori*: mas, francamente — considerando as pouquíssimas exceções — seria melhor que eles se limitassem a escrever, deixando que os outros cantassem; ou, ainda, que se limitassem a cantar, deixando que outros escrevessem.

<sup>14</sup> Quando Casella falava conosco — seus discípulos — acerca de suas obras, não dizia “minha sonatina” ou “minha *Toccata*”. Referia-se a elas como “a sonatina de Casella”, “a *toccata* de Casella”. Saliava — intuitivamente, creio eu — o distanciamento entre a sua posição de autor e a obra, que já pertencia ao passado. Não havia nisto o menor traço de orgulho ou de esnobismo, o que seria inconcebível na personalidade daquele artista que lutou, como poucos, para afirmar a seriedade, a humildade e a normalidade existencial do trabalhador da arte.

<sup>15</sup> Em 1947, Edwin Fisher, maravilhoso poeta do piano, tocou e regeu um ciclo de concertos de Mozart na rádio de Turim. Após o primeiro concerto, inesquecível, não pude deixar de dizer-lhe, admirado, que alturas havia alcançado a sua interpretação. Respondeu-me com um sorriso luminoso naquele rosto leonino em que brilhava a mais humilde sinceridade: “Não sou eu. É Mozart!”

<sup>16</sup> Lembro-me de uma récita de *Bobème*, de Puccini, em que o regente, excessivamente sensível, chorou verdadeiras lágrimas sobre o triste destino de Mimi. O resultado foi que a orquestra se desmanchou, e Mimi moneu numa confusão de ritmos e estranhas sonoridades.

obra.<sup>13</sup> O terceiro motivo, e o mais importante, é o fato de que a obra acabada se destaca do autor, adquirindo vida própria; em certo sentido, não mais pertence ao autor. É um campo aberto de possibilidades às suas próprias opções de intérprete.<sup>14</sup> A obra é um novo astro — ou apenas um asteróide — que se acrescenta a uma outra constelação no puro céu da arte: e o artista só recomeça a viver na obra de amanhã, que está a fecundar a sua fantasia.

Ao intérprete restam apenas, como ponto de apoio, a cultura, a sensibilidade e a tradição. Cultura significa, principalmente, preparo filológico e conhecimento estilístico. Sensibilidade significa capacidade de integrar a sua própria personalidade de intérprete à personalidade do autor e da obra, com amor e respeito suficientes, para que ~~ela~~ ela sempre fique em primeiro plano.<sup>15</sup>

O grande intérprete é o que sabe desaparecer diante da obra, embora vivendo-a intensamente, isto é, colocando ao serviço dela todas as energias do espírito. Para conseguir tal resultado, o intérprete não pode entregar-se de corpo e alma à emoção; muito pelo contrário, deve manter-se lúcido na emoção, lembrando-se sempre de sua função de veículo — *medium* — na comunicação emotiva.<sup>16</sup>

Sua tarefa não é a de viver realisticamente as emoções, mas a de colocar em funcionamento os canais capazes de transmitir ao receptor as emoções — que não são senão informações estéticas.

Conhecer os estilos significa penetrá-los não apenas na letra, mas também no espírito, evitando todos os preconceitos, as falsas regras dos gramá-

ticos, a pomposa seriedade pseudocientífica de muitos teóricos e historiadores. Significa também encontrar o justo equilíbrio entre cada estilo e a nossa sensibilidade. Não creio, por exemplo, que os *allegros* clássicos fossem tão rápidos como hoje os conduzem muitos grandes intérpretes. Todavia, aqueles andamentos rápidos, em consonância com o espírito de aceleração física e psíquica de nossa época e tornados possíveis graças à clareza técnica dos instrumentos modernos, devem transmitir o mesmo tipo de mensagem que os andamentos um pouco mais lentos transmitiam aos homens de então, mais concentrados, mais pacientes, ainda não invadidos pelo ritmo cada vez mais turbulento da civilização industrial. Tudo isso parece bastante simples, mas exige, na prática, um grande equilíbrio, um gosto requintado e aquele especial "talento" que a educação pode desenvolver, mas que só a natureza cria.

Finalmente, a tradição, que pode constituir-se numa eficaz orientação, ainda que extremamente vaga, perigosa e, freqüentemente, falsa: deve ser submetida a um julgamento crítico muito lúcido e às indagações da cultura. A tradição pode alimentar o espírito da obra assim como pode, também, coagulá-lo em esquemas sem vida. A grandeza de Toscanini foi justamente a de ter debelado tradições arbitrárias na interpretação da ópera italiana, devolvendo às obras autenticidade e beleza. A tradição vem dos mestres, das escolas, do ambiente; não pode ser ignorada, nem acatada sem reservas.

Hoje a tradição é substituída, em parte, pelo disco, que congela a interpretação no tempo e no espaço sonoro, com o apoio do sensacionalismo

publicitário e mitificação romântica do intérprete clamoroso. O culto da personalidade passa do autor para o intérprete através de um patente defeito de educação crítica, exercendo sobre executantes e estudantes os mesmos efeitos de despersonalização expressiva que as provas alternativas exercem sobre os nossos candidatos aos estudos superiores.

Esperamos haver fixado, assim, a dignidade e as fronteiras da interpretação musical. Convença-se o bom ouvinte de música de que o melhor elogio que se pode fazer a um intérprete é o dizer-se dele: "Foi um digno veículo de comunicação da obra; não se situou aquém dela, nem a invadiu indevidamente com a sua personalidade." Parece, às vezes, que o intérprete revela a obra, acrescentando algo que é só dele. Isso, porém, é ilusão: ele apenas descobriu uma potencialidade da obra que aos outros havia escapado. Um grande mérito, sem dúvida, mas sempre subsidiário ao conteúdo implícito no texto.

Gostaríamos de acrescentar que cabe ao intérprete a importantíssima tarefa de difusão da cultura musical e, sobremaneira, da produção contemporânea. Deveria o intérprete lutar pelos novos valores e pelo conhecimento de um imenso patrimônio artístico do passado, relegado ao esquecimento pela inércia cultural. Isso nem sempre se dá; infelizmente, a maioria dos grandes intérpretes vive do sucesso consagrado a um limitadíssimo repertório, explorado pela crítica e pela literatura, esquecendo-se das obrigações para com a objetividade artística e cultural. Tal limitação parece ser um defeito típico do nosso tempo, obcecado pelo sensacionalismo publicitário.

Em tempos românticos, quando não existiam os atuais meios de divulgação, as incontáveis Fantaisias pianísticas sobre temas de ópera — de Thalberg a Liszt, de Rubinstein a Busoni — tinham o objetivo de manter o público em contato com a produção contemporânea, isto é, com um processo cultural in fieri. Que seria da moderna cultura musical italiana, se um pequeno grupo de corajosos não houvesse imposto Debussy, Stravinski e Schönberg a um público essencialmente melodramático, entre apupos e lutas corporais? E que seria da jovem cultura brasileira, se Mário de Andrade não desafiasse todas as camadas da reação e da inércia para dar novas dimensões à arte e ao pensamento do país?

O intérprete, num certo sentido, precisa ser educado pelo público. O bom ouvinte de música, que não pode deixar de ser um intelectual, curioso de todas as experiências culturais, deveria manifestar a sua desaprovação ao intérprete que se recusa a ampliar culturalmente o repertório. Tal desaprovação não implica, porém, recusar a admi-

ração à arte com a qual ele consegue comunicar a mensagem das poucas obras consagradas em que apóia o seu renome. Do contrário, haverá um afastamento sempre maior entre o público e o concerto, e os melhores ouvintes se refugiarão, cada vez mais, no Ersatz do disco, magra satisfação que oferece, contudo, o que a música viva parece não oferecer com igual generosidade.

Isso não significa que se exija do intérprete um repertório exclusivamente de vanguarda. O manancial do passado, remoto e recente, parece inesgotável: descobertas emocionantes, revelações inesperadas e novos horizontes se nos oferecem a todo passo, caso nos disponhamos, minimamente que seja, ao gosto pela aventura cultural, removendo as resistências dos hábitos arraigados. Naturalmente, isso implica num processo constante de auto-educação, numa sempre renovada juventude do espírito, numa consciente superação do epidérmico para a conquista de zonas mais profundas da sensibilidade.

## MÚSICA PURA E MÚSICA VINCULADA A UM TEXTO

São estas as duas grandes categorias da música, as quais implicam atitudes diferentes, quer da parte do compositor, quer da parte do fruidor. Há uma terceira categoria que examinaremos à parte: a da música incidental, para espetáculos audiovisuais. Esta não exige, da parte do fruidor, uma concentração especial; é desejável, aliás, na

maioria dos casos, que o fruidor se permita penetrar por ela quase inconscientemente, sem desviar a atenção da mensagem principal.

Desde a Antiguidade, música e poesia viveram uma condição de simbiose: líricos e trágicos gregos e romanos compunham as músicas para suas próprias criações poéticas. Podemos pensar que o

mesmo tenha se passado em civilizações anteriores, orientais, mesopotâmicas e mediterrâneas. A própria iconografia representa o poeta com a lira; o mito identifica poesia e canto na imagem de Orfeu, e a pré-história da épica representa Homero como um rapsodo, ou talvez um grupo de rapsodos — cantadores populares — cuja voz, provavelmente, improvisava as melopéias. Esse procedimento, perdido posteriormente graças ao pedantismo gramatical das tradições literárias, era utilizado para dar maior evidência e maior fascínio evocativo, através da sublimação lírica do canto, aos feitos revividos em linguagem rigorosamente ritmada.

Não resta dúvida, todavia, de que à música era reservado um plano inferior, no qual ela se limitava a marcar ou ampliar os valores fônicos da palavra, sem, contudo, restringir-se ao papel de música de fundo — mero traço gráfico saliente dos contornos sonoros, sem preocupação com os valores semânticos e a carga de tensões do texto. De fato, perdida a música, as grandes obras líricas e trágicas ainda nos transmitem, do alto dos séculos, as suas mensagens poéticas. Quanto à música, os poucos fragmentos recuperados pouco ou nada acrescentam ao valor dos textos, desabituaados que estão os nossos ouvidos àquelas sonoridades arcaicas, de *cursus* limitado e monótono. A música, assim, era inconcebível sem o texto; não possuía as mínimas condições para viver como expressão autônoma. Então, mais do que em uma esfera estética, devia agir em uma esfera psicológica, valorizando as profundas ressonâncias da palavra na consciência do ouvinte. Uma música meramente

instrumental subsistia, desprezada pelos eruditos e confiada à prática artesanal de profissionais empíricos, culturalmente marginalizados. Essa música, por sua vez, estava vinculada ao elemento gestual da dança, à qual servia de suporte rítmico.

Assim entrou a música em um círculo vicioso, em que permaneceu até a média Idade Média: por um lado a monodia — uma única linha melódica, exclusivamente horizontal — manteve-a presa a um texto; por outro lado, o texto, com a sua premência, condicionou a música à monodia, limitando o seu desenvolvimento espacial. Falamos em círculo vicioso de um ponto de vista meramente lingüístico, pois que o canto gregoriano, embora dentro dessas limitações, oferece-nos fascinantes panoramas de embevecimento lírico. Não se trata apenas da ampliação do arco melódico e da frase, mas da ampliação *ad infinitum* do conteúdo místico do texto. Aquele canto plano, desprovido de tensões, em que as frases, como diz Combarieu, “não concluem estabelecendo um limite, mas deixam largas perspectivas abertas ao pensamento”, parece englobar o texto e expressá-lo, mesmo que, por hipótese, as palavras se tornem ininteligíveis.

Querendo ser subserviente ao texto, a música freqüentemente o supera, projetando-o num espaço da alma, espaço este de múltiplas perspectivas, como o eram as naves das basílicas em que primeiramente ressoou. Não demora muito a surgir o melisma, a longa frase vocalizada sobre uma única sílaba, libertação e auto-embevecimento da música em sua pura felicidade sonora. E vem, com o melisma, a sublime intuição de Santo Agostinho,



que vale como definição *ante litteram* da carga estética de toda a música pura:

*Qui jubilat, non verba dicit, sed sonus quidem est laetitiae sine verbis... Gaudens homo in exultatione sua ex verbis quibusdam, quae non possunt dici et intelligi, erumpit in vocem quamdam exultationis sine verbis; ita ut appareat eum ipsa voce gaudere quidem, sed quasi repletum nimio gaudio, non posse verbis explicare quod gaudet.<sup>17</sup>*

Este é apenas um momento de evasão que não muda o panorama da necessária integração música-texto. Como na antiga Grécia, a música de dança — aparentemente pura, mas vinculada, na realidade, a elementos plásticos gestuais — é relegada a um plano secundário, artística e socialmente. Não consegue desvencilhar-se de um modesto e monótono artesanato ao qual nem os trovadores sabem emprestar à elevação lírica, que facilmente encontram na música aplicada às suas criações poéticas.

O mundo românico-gótico conquista progressivamente, através do contraponto, o espaço vertical, integrando-o com os espaços horizontais de cada voz. A música encontra valores plásticos autônomos na técnica da imitação, levando o ouvinte ao prazer puramente musical de reconhecer e acompanhar os temas expostos por uma voz e

---

<sup>17</sup>Quem se entrega ao melisma não articula palavras, mas o próprio som manifesta uma alegria sem palavras... Quando o homem sente que o seu gáudio deveria ser expresso em palavras que não podem ser ditas nem entendidas, entrega-se a um som de exultação sem palavras; de tal maneira que ele parece embevecido de sua própria voz e, quase repleto de excessiva alegria, não poder explicar em palavras a razão do seu gáudio.

reproduzidos, pelas outras, em multiformes aspectos. O contraponto cria frisos e baixos-relevos sonoros sempre novos sobre um limitado repertório de textos ou sobre o texto único da Missa. Por vezes, propõe ao espírito angústias metafísicas e êxtases místicos; outras vezes, nas canções profanas, abre perspectivas de natureza, vivifica-se nas brisas da primavera e na verde paz dos campos, canta pastores e águas, amores e desamores. Mas continua escorado em um texto, mesmo que a música liricamente o perpassasse, da mesma forma como as parreiras carregadas de cachos generosos se apóiam na humilde ramagem das amoreiras.

Na Renascença há o pressentimento de uma mudança radical, que acompanha a gradativa mudança da linguagem, quando o livre movimento das vozes se condensa em pilares de acordes, permitindo que a pura expressividade da voz superior, acompanhada, desenrole-se sobre o contexto das harmonias. O progressivo distanciamento entre o texto e a riqueza da sua roupagem musical — levado à discussão no próprio Concílio Tridentino, que tentara um retorno, já impossível, ao predomínio do texto sobre a música — chegou à conclusão na idade barroca.

Coube à Itália — entre os Gabrieli e a sonata violinística — apresentar as premissas do mundo moderno da música, criando a literatura instrumental dentro de um espírito de autônoma significação dos movimentos sonoros e de um novo espírito de expressão pura, desligada de qualquer relacionamento com imitações concretas de natureza literária. Desse momento em diante, dois aspectos da música se definem num convívio que

persiste até os nossos dias: de um lado, a música pura, vivendo apenas dos seus próprios conteúdos estruturais; de outro lado, a música vinculada a um texto, seja ele lírico, como no Lied e na Canção em vários idiomas, ou dramático-representativo, como na ópera e em semelhantes gêneros de espetáculo. No caso da ópera, o binômio poesia-música torna-se uma complexa relação triádica poesia-música-ação, da qual trataremos ao nos dedicarmos aos gêneros e às formas musicais.

A coexistência desses dois aspectos do fato musical provocou, e ainda provoca, incompreensões e equívocos estéticos. Dentre as mais perniciosas dessas incompreensões, conta-se a divisão de muitas legiões de musicófilos em dois partidos adversários: de um lado, os defensores da música pura, julgando ser a música dramática um gênero inferior, incapazes que são de captar as profundas implicações psicológicas e humanas da sua mensagem sonora; de outro lado, os aficionados da ópera — ou, mais freqüentemente, da exibição vocal — impotentes diante da expressão do sentimento puro, das formas abstratas da música instrumental. Ambas as posições são esteticamente falsas: quando não provêm de esnobismo provinciano, como no primeiro caso, ou de inércia mental, como no segundo. Tanto na arte como na vida social, os homens estão presos aos hábitos arraigados, aos preconceitos classistas e às compartimentalizações-estranques!

Quanto à música pura, a atitude da fruição estética deriva de tudo o que já dissemos dela e de sua autonomia abstrata. Resumindo, o prazer estético deverá provir da mensagem musical, que

se traduz em puras emoções, isto é, em sugestões de sentimentos, suscitadas pelo poder do som em si e pelas suas articulações sintáticas. Com isso, todos os possíveis elementos correlatos — descritivos, literários, filosóficos — não são mais que símbolos de uma possibilidade que o autor escolheu como estímulo à fantasia: suportes psicológicos oferecidos ao fruidor para uma assimilação mais pronta das formas sonoras e da sua mensagem. Repetimos que, na música pura, a dor nunca será a dor de Tasso, nem a água será a das fontes de Villa d'Este; serão, tão-somente, a dor contemplada liricamente — sem objetivações reais — ou um jogo de formas líquidas (fluidas) que nos atingem com a sua instabilidade. A dor de Tasso e as águas de Villa d'Este, imagens motoras da fantasia do autor, induzem-nos a receber uma mensagem da dor humana ou da pura felicidade da natureza, mensagem que só será arte se alcançar a autonomia das suas formas sonoras, válidas fora de qualquer programa e apesar dele.

Quanto à música vinculada a um texto, o problema parece diferente, embora não o seja, pois, não obstante a complexidade do meio de comunicação, o resultado não muda substancialmente. Aqui o problema reside justamente na complexidade do meio e na maior ou menor dificuldade de reconduzir a mensagem a uma totalidade estética. Sem dúvida, trata-se de um contexto do qual os componentes não podem ser separados sem prejuízo do todo. Mas, até onde vai cada um dos componentes, e qual o seu peso relativo no conjunto?

Poderia parecer desejável que poesia e música possuíssem o mesmo nível de dignidade artística.

Por isto, somos levados a apontar a excelência de certos resultados como efeito do encontro entre uma boa poesia e uma boa música, aplicando a evidência matemática de que dois mais dois são quatro. Atribuimos, assim, a excelência das óperas do período veneziano de Monteverdi ao encontro deste com o poeta Alvisé Badoero; falamos na colaboração de Lulli com Quinault, de Gluck com Calzabigi, do último Verdi com Boito, de Wagner consigo mesmo. Exaltamos as altas qualidades literárias dos melodramas de Metastasio e das líricas arcádicas dos setecentistas italianos — Chiabrera, Rolli, Frugoni — que escreviam pensando musicalmente e inspiraram Vivaldi, Scarlatti, Marcello e dezenas de outros excelentes compositores. Atribuimos aos grandes compositores de lieder alemães o mérito de terem bebido à fonte dos mais altos poetas, embora estes, às vezes, permanecessem surdos à beleza da mensagem musical.<sup>18</sup>

Reconhecemos, também, o requintado gosto dos autores franceses que vestiram de música as obras-primas do simbolismo e do decadentismo.

Como explicar, porém, o milagre das óperas de Mozart, em que a música sublima os textos banais de Lorenzo da Ponte? Como justificar a maravilhosa poesia de Schumann em torno daquela obra-prima de pieguismo que é *Amor e Vida de Mulher*, de Chamisso? Como explicar o repentino impacto emotivo das óperas de Verdi, apesar da cansada retórica e da literatura claudicante de seus primeiros libretistas? Ou a

<sup>18</sup> Goethe nunca apreciou a música que Schubert dera às suas líricas, preferindo compositores hoje completamente esquecidos.

<sup>19</sup> Trata-se de um texto de nostalgia da terra natal.

atmosfera astral de *Casta Diva*, de Bellini, com um texto que, sozinho, não conseguiria desprender-se das atmosferas de uma banalidade acadêmica? Muitos outros exemplos poderiam ser citados, desde a literatura madrigalesca até muitas líricas de compositores brasileiros modernos.

Creio que a resposta nos seja oferecida pela atitude de Verdi para com os seus libretistas. Sempre insatisfeito, modificava, propunha e impunha. Não queria esmeros literários, sutilezas formais ou requinte de imagens: queria situações em que a música pudesse sublimar liricamente ao nível de formas puras do sentimento. Situações, isto é, eventos de tensões psicológicas, portadoras imediatas de uma carga lírica potencial.

Considerando-se o problema sob outro ponto de vista, podemos afirmar que a poesia já carregada de ressonâncias musicais, da mesma forma como a poesia imbuída de conteúdos abstratos, parece provocar frequentemente a impotência da música. D'Annunzio, o poeta mais musical da literatura italiana, inspirou uma única obra de alta significação musical, a lírica de Pizzetti, *I Pastori*.<sup>19</sup> Leopardi, o mais sublime, não encontrou um musicista que ousasse medir-se com ele, excetuando-se algumas peças de inexpressiva mediocridade. O mesmo poderia ser dito a respeito de Byron, Longfellow, Poe, Hugo, Mallarmé, Ungaretti e muitos outros. Qual brasileiro teria coragem de vestir de música o arrebatamento lírico de Castro Alves? Quantos fonemas gélidos não nasceram de densidade aparentemente atonal, mas humanamente sofrida de Carlos Drummond de Andrade? Sabemos do terror de Verdi diante da sonhada possibilidade de musicar

os textos de Shakespeare, que, por outro lado, seriam escassamente musicáveis em sua forma original; finalmente, para vestir de notas as habilitosíssimas elaborações de *Otello* e *Falstaff*, realizadas por Boito, o velho compositor precisou encontrar um novo estilo de recitativo-arioso, que ninguém jamais logrou alcançar.

Da integração do poeta e do musicista em uma mesma pessoa, temos o exemplo mais ilustre em Wagner; todavia, se atentarmos criticamente para a sua obra, verificaremos que os poemas por si são boa literatura, com pouca poesia e muita retórica nacional racista: pobres elucubrações de um espírito complicado, quando comparados à grandeza titânica do musicista.

A verdade é que a música é a extrema catarse da palavra, o seu último horizonte. Leopardi queixava-se de sentir algo que só poderia ser dito em música, pois que a música é da substância imaterial do ar que penetra todos os espaços. Acrescentaríamos nós que, nessa penetração imemorial, a música aproxima a própria palavra — e qualquer palavra — das místicas revelações da matemática, renovando a intuição de Leibniz, que definira a música como “um cálculo inconsciente”.

Como deverá situar-se então o fruidor diante da música vinculada a um texto e o que deverá procurar nela? Texto e ação dramática são evidentemente importantíssimos, tanto mais importantes quanto menos a música se divorcie deles, como infelizmente aconteceu na hedonista ópera italiana pan-européia do século XVIII. Mas seria vão procurar na música uma tradução sonora dos even-

tos poéticos e representativos. Estes últimos são o fundamento de uma libertação das paixões em canto puro. Conhecer o texto de uma lírica ou de uma ópera é indispensável, pois que o canto e o espetáculo vivem como totalidade: e é desejável que ambos sejam do melhor nível, para estimular o gosto do criador e a harmonia perceptiva do fruidor. É preciso pensar, porém, que a obra musical é sempre uma obra nova, totalmente transfigurada, mesmo quando se proclame naturalista ou verista, filiando-se, com isto, a uma corrente literária que pouco tem a ver com a verdadeira música.

Poder-se-á objetar que, nas óperas de Puccini, por exemplo, cada gesto parece encontrar na música um comentário. Mas não é o gesto em si: é o gesto como parte de uma tensão que se dirige à sublimação lírica. O grito dos violinos à chegada de Mimi, no último ato da *Bobème*, não é a valorização de uma surpresa cênica: é a antecipação da catábase, a forma rápida, apenas intuída, de uma trágica ilusão. Logo após, Mimi entoará o seu canto de morte, que nos atinge como uma dor leopardiana de mocidade perdida e de revolta contra a natureza cruel, sobre um texto de marcante banalidade, concluído por uma comparação corriqueira e por outros tantos corriqueiros adjetivos: *Sono andati? Fingevo di dormire, / Perché volli con te sola restare. / Ho tante cose che ti voglio dire, / O una sola ma grande come il mare. / Come il mare profonda ed infinita...*<sup>20</sup> Na síntese poesia-música,

<sup>20</sup> Foram-se? Eu fingia estar dormindo porque quis ficar sozinha contigo. Há tantas coisas que quero dizer-te, ou uma só, mas grande como o mar; como o mar, profunda e infinita.

a banalidade do texto é superada, dele restando apenas uma essência lírica que a música sublima num aspecto emotivo completamente novo.

Diante disso, toda a polêmica em torno da ópera do futuro, sob o signo do antiverismo, possui escasso fundamento estético. Apesar da nossa admiração pela inteligência crítica de Ferruccio Busoni, de quem já traduzimos o ensaio *Für eine Neue Aesthetik der Musik*, julgamos que as conclusões contidas naquela obra nem sempre são necessárias. Queria Busoni que a ópera do futuro se orientasse rumo aos puros jogos da fantasia, à comédia de máscaras ou, talvez, ao teatro do absurdo, abandonando o verismo, que seria, na opinião dele, o pântano do bom gosto musical. Podemos admitir que o caminho da fábula proporcione evasões mais imediatas para a sublimação lírica; admitimos,

também, que o verismo possa ser o túmulo dos medíocres. Mas não são os gêneros nem os temas que fazem a arte; e pouco importa que os medíocres, seguindo os caminhos da fábula, caiam num túmulo mais requintado.

Fundamental é a nova obra que a música cria, elevando qualquer texto à esfera das puras formas, sem anulá-lo nem perpassá-lo, mas dele extraíndo a essência lírica e a extrema catarse: catarse de tudo que ainda pode prender-se à matéria ou afastar-se demasiadamente do humano. A procura pela essência lírica parece-nos ser a única maneira válida do fruidor aproximar-se da música vinculada a um texto, mantendo uma atitude crítica com relação a este último e captando o conjunto da mensagem estética total, sem esquecer as potencialidades da música e as suas capacidades de transfiguração.



**A LINGUAGEM  
DA MÚSICA**

## ELEMENTOS MORFOLÓGICOS DA LINGUAGEM

Como toda linguagem, a música possui uma morfologia, uma sintaxe e uma fraseologia. Embora não seja indispensável o conhecimento da linguagem para a captação da mensagem estético-musical, pois que a música, como já tivemos oportunidade de frisar, comunica-se através do ritmo das suas tensões, tal conhecimento amplia a esfera de compreensão das informações estéticas. O fruidor inteligente e culturalmente aberto sente esta necessidade. Foi esta convicção que nos induziu a escrever o presente volume.

De fato, é o fruidor inteligente que estimula o processo da produção artística, contribuindo para reduzir as distâncias que parecem hoje separar o criador do público, distâncias estas mal preenchidas pelo abuso da música popular de consumo e marcadas, por parte do criador, por uma espécie de *splendid isolation*, ao mesmo tempo orgulhosa e desesperada. Cabe aos bons apreciadores, cremos nós, reestabelecer o equilíbrio e soldar as aparentes fraturas de linguagem e de sensibilidade que se verificaram nas últimas décadas e que, em meio ao emaranhado de equívocos e incompreensões deste nosso tempo de admiráveis e dramáticas transformações, ainda não encontraram o caminho de uma saída histórica.

O fundamento da música é o som — movimento vibratório de um corpo ou agente sonoro que, propagando-se através de um meio, chega

até os órgãos da audição humana sob a forma de sensações enviadas a seguir à consciência, que as transforma em reflexo psicológico e sentimento estético. O meio normal de transmissão é, evidentemente, o ar; mas não se pode excluir que a montagem da música concreta aproveite, um dia, para novos efeitos, outros meios de propagação do som como, por exemplo, a água.

Definimos como musicais, isto é, apreciáveis conforme certas características do nosso ouvido, os sons incluídos entre 16 e 3.600 vibrações por segundo, embora os sons situados na extremidade aguda não façam parte da linguagem normal da música, aproximando-se do indefinível. Fora destes limites, estamos no campo do ruído, ou do inaudível, como se dá com os ultra-sons, imperceptíveis ao ouvido humano, mas perceptíveis a muitas espécies animais. Hoje, porém, as fronteiras entre som e ruído são mais vagas no que diz respeito à possibilidade de aproveitamento em estruturas sonoras, que podem ser definidas como musicais em sua totalidade.

Quando se consideram os sons propriamente musicais, pode-se reconhecer, em qualquer um deles, uma altura relativa, uma duração, uma intensidade e um timbre, que constituem as suas propriedades morfológicas.

**ALTURA RELATIVA** — É a altura de um som reportado às nossas possibilidades de reconheci-



mento auditivo, dentro de uma gama que vai do som mais grave ao mais agudo. A altura de um som depende da natureza do corpo vibrante e é inversamente proporcional ao comprimento deste, à sua espessura e ao seu peso específico. Assim, quanto mais comprido, mais espesso e de maior peso específico é o corpo vibrante, menos agudo é o som que dele resulta. Definimos matematicamente cada som pelo número de vibrações por segundo que o produz, calculando o número de oscilações completas do corpo vibrante de um lado e outro do seu eixo, ou o número de meias-oscilações de cada um dos lados. Isto, às vezes, gera alguma confusão: ouve-se dizer, por exemplo, que o lá do diapasão é produzido por 440 ou por 880 vibrações por segundo. Na verdade, trata-se da mesma nota, com a diferença de que, no primeiro caso, a medida refere-se às oscilações inteiras, e, no segundo, às meias oscilações.

Dentro da gama total dos sons audíveis, cada instrumento ou voz possui uma extensão limitada pelas suas possibilidades específicas, relacionada com o seu timbre. Por isto, o efeito psicológico do som é relativo, e o que julgamos o agudo de um baixo corresponde ao grave de um soprano.

**DURAÇÃO** — É o período de tempo durante o qual o som é captado pelo nosso ouvido. A duração depende do tempo ao longo do qual persiste o impulso da ação humana sobre o corpo sonoro — o movimento do arco sobre a corda, do sopro sobre a coluna do ar, do dedo sobre a tecla — ou do tempo em que o corpo é abandonado à sua livre vibração depois do impulso, como na maior parte dos instrumentos de percussão. Neste segundo caso, a duração da vibração e, conseqüentemente, da sensação

sonora, está relacionada com a qualidade do material de que é feito o corpo vibrante. Em certos instrumentos há dispositivos especiais para prolongar a vibração, como é o caso do pedal, no piano: ao afastar os abafadores, ele permite que as cordas continuem vibrando após a percussão do martelo, até que o som se extinga naturalmente.

**INTENSIDADE** — Depende da amplitude das oscilações do corpo vibrante e, portanto, da carga de energia do impulso humano sobre este. Hoje, a intensidade pode ser alterada por processos mecânicos, quer na transmissão direta do som (microfones e caixas acústicas), quer na sua gravação e reprodução (alto-falantes). Esta possibilidade tecnológica introduziu novos problemas de caráter estético no processo interpretativo. De fato, o manipulador dos sons, quer direta, quer indiretamente, tem oportunidade de modificar o plano sonoro original. Isto sempre se dá com relação ao plano absoluto das intensidades, na gravação. Seria inconcebível que um disco trouxesse para a nossa casa a verdadeira intensidade de um instrumento ou, mais ainda, de uma orquestra. É claro que, com isto, já estamos fora da verdade da obra original; todavia, conquanto sejam relativamente respeitadas as relações dinâmicas internas entre o máximo e o mínimo da intensidade, o fato pode ser aceito como um substitutivo não desprovido de valor e de fidelidade intencional.

Mais duvidoso é o caso em que o controle da cabine altera os planos de relação vertical na intensidade das várias partes, o que sempre acontece na gravação de conjuntos e na transmissão rádio-televisiva de programas musicais. O caso mais comum é, infelizmente, o da gravação de solistas

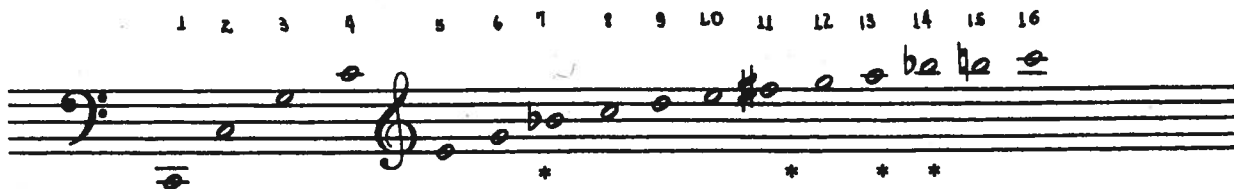
acompanhados, em que — por motivos que fogem a qualquer justificativa artística — o solista é sempre mantido num plano de intensidade muito elevado com relação às outras partes concertantes ou de acompanhamento. Isto desfigura por completo o verdadeiro caráter sonoro da obra, inteiramente fora da concepção dinâmica do criador, tornando-se uma prática arbitrária. Seus resultados prejudiciais manifestam-se numa distorsão da sensibilidade do fruidor, que se torna paulatinamente incapacitado a aceitar o plano de obra como este se lhe revela na audição direta, e acaba perdendo de vista o autêntico conteúdo da comunicação estética e de seus aspectos formais, para acompanhar o espírito exibicionista do solista e as deformações comerciais que a indústria discográfica impõe à obra de arte. Seria desejável que a tarefa de controle da mesa de comando em todas as gravações e transmissões sonoras fosse confiada a musicistas tecnicamente competentes, o que geralmente acontece. Mas seria também desejável que estes fossem artisticamente honestos e, conseqüentemente, dispostos a defender a integridade da obra. Do contrário, poderemos falar numa indevida invasão da tecnologia na esfera da interpretação e numa injustificada alteração da concepção sonora que, como vimos, representa o veículo da comunicação estética.

Detivemo-nos neste aspecto do moderno consumo de música a fim de alertar o espírito crítico do consumidor com relação à música gravada e de chamar-lhe a atenção para os perigos estéticos da fácil aceitação de manipulações sonoras que invadem a vida da música — com inegáveis méritos, mas com muitas falhas potenciais.

**TIMBRE** — É a característica do som, a sua cor diferencial e sua virtual personalidade. O timbre depende da forma das vibrações, mais ou menos regular, e, conseqüentemente, da quantidade de sons harmônicos que vibram com o som fundamental e que nele contribuem com o acréscimo de sons complementares.

Quando um corpo sonoro vibra na sua totalidade, vibram também as suas partes alíquotas — a metade, o terço, o quarto etc. —, potencialmente até o infinito. E porque a metade do corpo vibrante produz a oitava do som fundamental, a terça parte, a décima segunda do mesmo fundamental e assim por diante, acontece que um som é sempre acompanhado pela convivência de uma série de outros sons, que se chamam justamente sons harmônicos superiores, formadores da série harmônica, base de toda a acústica musical.

Dado um som fundamental, por exemplo, o dó da primeira oitava, a série dos primeiros harmônicos será constituída por estes sons:



Os sons assinalados com o asterisco não correspondem aos da nossa escala, sendo mais baixos de afinação.

Como se vê, na série harmônica não há dois intervalos iguais. A distância entre cada som e o seu sucessivo reduz-se, progressivamente, em termos matemáticos que correspondem às razões que expressam a ordem de colocação dentro da série —  $2/1$ ,  $3/2$ ,  $4/3$ ,  $5/4$  etc. — numa progressão teoricamente infinita.

O ouvido humano não capta diretamente os sons harmônicos, isto é, não os reconhece como individualidades co-presentes na emissão de um som fundamental; capta-os, porém, como resultado de conjunto que se traduz justamente no timbre.<sup>1</sup> Quanto mais clara, perceptível e equilibrada a presença dos harmônicos no som fundamental — presença que hoje pode ser medida e controlada por instrumentos — mais rico se tornará o timbre resultante. Isto explica a diferença de cor não apenas entre um e outro agente sonoro, como também entre um e outro indivíduo do mesmo agente vocal e instrumental. A potencialidade tímbrica de cada agente sonoro depende, portanto, da qualidade do material, da forma dos ressonadores, das diferenças às vezes mínimas de dimensões, contornos, vernizes; mas depende também da ação humana, isto é, da maneira com a qual o corpo sonoro é colocado em vibração. Intervém, neste caso, a técnica e a imponderável capacidade de

---

<sup>1</sup> Todavia, alguns ouvidos bem treinados podem chegar a perceber distintamente os primeiros harmônicos de um fundamental, principalmente em instrumentos de grande pujança sonora e densidade tímbrica, como o órgão.

cada instrumentista ou cantor, que poderíamos definir como uma especial intuição fisiológica.

Deste fato origina-se a maior ou menor densidade tímbrica de cada voz humana, falada ou cantada, a cascata dos instrumentos de corda, o toque do pianista, o “sopro” dos que tocam instrumentos de madeira ou de metal, o “pulso” dos instrumentistas de percussão. A arte do timbre é a parte mais difícil da educação de um bom músico. Nela reside a verdadeira técnica de cada executante, não passando de mero mecanismo o treinamento e a agilidade muscular dos dedos ou do órgão vocal. Embora possa ser lecionada, a arte do timbre não é passível de ser transmitida em todas as suas nuances pelo ensino, caso não intervenha a aptidão natural do discípulo, aquele particular talento que não é apenas o da compreensão musical, mas o do autocontrole fisiopsicológico e do domínio instintivo sobre nervos e músculos. O bom musicista deve saber extrair infinitas nuances de timbre do seu instrumento, conforme o sentimento da frase e o estilo em que o autor se expressa. Por isto, os grandes virtuosos são menos raros do que os grandes poetas do som.

O fenômeno da convivência dos harmônicos na emissão do som fundamental explica, entre outras coisas, a pobreza tímbrica das antigas incisões gramofônicas, cujo som fanhoso e sem vida provém do fato de que elas, por insuficiência técnica, suprimiam os harmônicos superiores, violentando a natureza do timbre. Daí a nossa decepção diante de certas vozes do passado, cujas gravações só nos podem transmitir uma pálida imagem daquilo que foram na realidade.

Por outro lado, existe no órgão um registro, o *plein jeu*, em que, juntamente com os tubos dos fundamentais, entram em ação outras duas fileiras de tubos que produzem, respectivamente e em menor nível de intensidade, o primeiro e o segundo harmônicos. Embora o ouvido, querendo, possa distinguir os três sons componentes, a impressão é a de um único som, de grande energia e riqueza.

Dependendo o timbre, como dissemos, da forma mais ou menos regular da vibração, ele é tanto mais puro quanto mais simples, é o corpo sonoro, isto é, desprovido de acréscimos e mecanismos. Este princípio acústico explica o porquê da lentíssima evolução dos instrumentos de sopro, com o progressivo acréscimo de chaves e pistons, resultado de uma luta entre a pureza do timbre e a facilidade de manejo do instrumento, mais adequado aos fins da virtuosidade. Foi sempre este último conceito que acabou prevalecendo, pela crescente complexidade das estruturas musicais, embora todos os artifícios mecânicos de chaves e pistons sacrifiquem um pouco da pureza tímbrica originária. Poderíamos concluir ser o ór-

gão o instrumento timbricamente ideal, pois que nele cada nota é produzida por um tubo diferente, corpo sonoro absolutamente simples.

Na natureza não existe, então, o som puro — desprovido de harmônicos — que ficou sendo o impossível desejo das vanguardas musicais do princípio deste século, até que a tecnologia eletrônica apareceu no cenário da arte. De fato, na geração eletrônica é possível o controle científico daquele elemento que no som de produção humana é avaliável somente de maneira empírica: a presença sensível dos harmônicos no som fundamental. Mas a música eletrônica vai além, e consegue a eliminação dos harmônicos: a tecnologia oferece, assim, às experiências musicais as novas possibilidades expressivas do som puro. Pode permanecer a dúvida quanto ao fato de que estas possibilidades tenham sido exploradas — até hoje, pelo menos — em comunicações estéticas de ordem emotiva e racional, ou tenham ficado no terreno de mero sensorial. Isto, porém, não tira à música eletrônica o grande mérito — o maior deles, no nosso entender — de oferecer à inspiração musical novos fonemas e novas articulações morfosintáticas.

## A SINTAXE SONORA — A MELODIA

Se coordenarmos os elementos constitutivos do som, conseguiremos estruturas que formam a base da sintaxe musical. Assim, uma série de alturas diferentes, coordenadas horizontalmente, isto é, numa seqüência temporal, dará origem à melo-

dia; a sua organização no espaço vertical, dentro da mesma unidade de tempo, resultará em contraponto ou em harmonia. A seqüência de uma série de durações — positivas ou negativas, caso sejam representadas por sons ou silêncios — dará

origem ao ritmo e ao plano agógico da obra. A sucessão de intensidades diferentes criará o plano dinâmico. Finalmente, a organização horizontal e vertical de séries tímbricas atingirá a terceira dimensão, a profundidade, em todos os seus aspectos dialéticos de cor e de claro-escuro.

Dessas quatro estruturas, duas — o ritmo e a melodia, com os corolários de contraponto e harmonia — são fundamentais e verdadeiramente sintáticas; as duas restantes — dinâmica e planos tímbricos — são, por assim dizer, acessórias, pertencendo já ao terreno da retórica sonora. Será interessante acompanhar a história destas estruturas ao longo do desenvolvimento da linguagem musical, delas considerando, nas várias fases, o peso respectivo.

A melodia, como dissemos, é o resultado de uma coordenação de diferentes alturas no espaço horizontal, ou na dimensão temporal. É a melodia o grande fundamento da música, quando mais e quando menos valorizada, mas sempre em posição emergente no defluxo da mensagem sonora.

A melodia, como toda forma de linguagem expressiva, baseia-se na escolha de determinados fonemas e na eliminação de outros, para chegar a um código de símbolos universalmente compreensível dentro de cada ambiente e de cada situação lógico-histórica. O fato torna-se mais evidente se pensarmos nas linguagens faladas, todas elas baseadas num código de símbolos, relativamente limitado, relacionado com fatores ecológicos, fisiológicos, estéticos, variáveis de idioma para idioma e variáveis no tempo, dentro de um mesmo campo idiomático. Assim, por exemplo, a língua portuguesa se baseia em certo número de fonemas, em

certos grupos consonânticos, em certos sons que lhe são típicos. Desconhece o *k* ou o *w* dos alfabetos nórdicos; elimina os sons fechados do *ö* e do *eu* franco-alemão, mas possui certas sonoridades do *a* que encontram alguma semelhança somente no romeno, e um tipo de nasalização que nada tem a ver com a nasalização francesa. Dentro da própria língua portuguesa, os brasileiros abandonaram a prática das vogais átonas, tão característica da pronúncia de Portugal, e bastante parecida com o atonalismo vocálico russo-oriental.

Podemos afirmar que, para servir de fácil veículo à comunicação do sentimento, cada idioma precisa escolher um sistema limitado de símbolos entre as muitas possibilidades oferecidas pela capacidade humana de fonação. Na música, o campo aberto para a opção de um sistema é enormemente rico, ou praticamente infinito. A natureza sugere uma quantidade inesgotável de sons, mesmo no que se refere à altura relativa: podemos optar por uma seqüência de tons inteiros (diatônica), por uma seqüência de semitons (cromática), por uma seqüência que alterne tons e semitons, ou pela introdução de divisões inferiores ao meio tom (microcromáticos). O resultado da nossa escolha dará origem a uma série — gama ou escala — dentro da qual se exercerá a criatividade e através da qual se comunicará a mensagem. Poderíamos definir a gama, portanto, como o alfabeto de signos primários de cada sistema.

Aqui devemos considerar o fato de que o ouvido humano é limitado nas capacidades seletivas; portanto, se o treinarmos na percepção das diferenças de altura, buscando as menores divisões

da gama, ele perderá a capacidade da percepção vertical; se, ao contrário, esmerarmos-nos na percepção vertical dos contrapontos e das harmonias, o ouvido perderá a capacidade de apreciar as microdivisões do tom, acabando por julgá-las apenas como desafinações dentro do sistema diatônico. A música tradicional dos povos orientais é microtonal: os hindus dividem a oitava não em doze partes — como nós a dividimos —, mas em 22 partes, podendo cada som oscilar de um quarto a um sexto de tom, conforme o tipo da melodia, a sua significação mística e até mesmo conforme o período do ano em que ela é executada. O mesmo acontece com o *liú* chinês, submetido a múltiplas variações de altura em função de elementos esotéricos da complexa simbologia daquela música erudita. Isto explica porque a música oriental nunca evoluiu no sentido vertical, ignorando completamente contraponto e harmonia, que, aos ouvidos daqueles povos, soam como um incompreensível amontado de sons. A música desses povos sempre foi rigorosamente monódica, assim permanecendo até hoje.<sup>2</sup> Para o nosso condicionamento tonal, ao contrário, o microtonalismo oriental soa estranho e francamente desafinado, isto é, fora das alturas definidas que formam o nosso alfabeto musical.

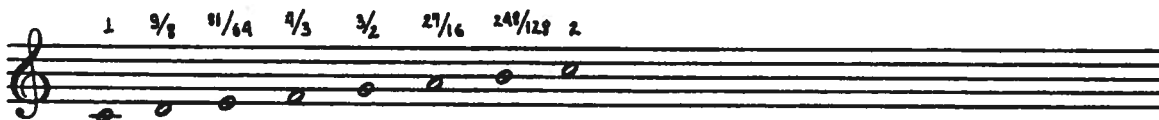
Na história da organização da linguagem musical, a primeira grande revolução deu-se com o sistema dórico grego. Eliminando o microtonalismo das gamas anteriormente empregadas nos vários territórios helênicos, este sistema introduziu um princípio de ordem simplificadora, que constituiu a remota base das possibilidades harmônicas da música ocidental. Os dóricos criaram várias gamas, todas formadas apenas por tons e

semitons, diferentes umas das outras pela posição dos semitons na seqüência. Tais escalas, cuja personalidade reside na ordem de sucessão dos tons e semitons, chamaram-se “modos” e foram distinguidas com diferentes nomes — dórico, lídio, frígio etc. — conforme as semelhanças com as gamas preferencialmente empregadas pelos povos do mesmo nome. Mas os gregos fizeram algo mais: saindo do empirismo auditivo oriental, penetraram a seara da observação científica. Estudaram o fenômeno físico da vibração, reconheceram experimentalmente a série dos harmônicos de um som fundamental e, sobre esta base, construíram as gamas com exatidão físico-matemática.

---

<sup>2</sup> É interessante ressaltar que hoje, enquanto o Ocidente se apaixonou pelas coisas do Oriente, nelas procurando sugestões e ensinamentos aplicáveis aos nossos esquemas mentais, o Oriente se converte à mentalidade ocidental, na bomba atômica como na música, fazendo música ocidental de altíssimo nível, sem a menor relação com a milenar tradição da arte local. Gerações de compositores e intérpretes de grande talento e esmerada formação rivalizam conosco. Enquanto a nossa inteligência procura um descanso na contemplação oriental, a inteligência oriental compreende que o espírito contemplativo manteve aqueles povos fora da história moderna, feita de um ativismo constante de marca ocidental. Pode ser este o sinal de um benéfico encontro entre as duas mentalidades, como pode ser, também, o sinal de uma inversão dos processos da história. Tudo depende do nosso equilíbrio e da nossa força moral. Gostaríamos de observar que um embevecimento indiscriminado — mesmo no plano da arte — com as filosofias orientais pode isolar-nos em posições egotistas, carregando-nos de terríveis responsabilidades diante do futuro, assim como a ocidentalização integral do Oriente pode destruir os seus valores espirituais, tornando-o uma poderosa e irresistível máquina de guerra. Do ponto de vista artístico, parece-nos interessante o aproveitamento de certas formas e fonemas orientais; menos recomendável, porém, parece-nos a aceitação da qualidade hipnótica da música oriental erudita, adormecedora da vontade e expressão das classes políticas ou sacerdotais detentoras do poder.

De fato, Pitágoras entendeu que a altura de cada som era proporcional ao número de vibrações de um corpo sonoro. O som 3, na ordem dos harmônicos, resulta na décima segunda do fundamental, sendo produzido por um número de vibrações três vezes maior que o número de vibrações que originou o fundamental e se expressa na relação 3/1. A oitava inferior desta décima segunda, isto é, a quinta do som fundamental, será expressa, por-



Atribuindo ao dó inicial o valor convencional de 1, é evidente que a sua oitava superior será representada pelo valor de 2. O sol, quinta do dó inicial, já sabemos ser representado pela razão 3/2. O ré da segunda oitava, sendo a quinta do sol, corresponderá a 3/2 de 3/2, isto é, a 9/4. Dividindo este último número por 2, o que dá 9/8, teremos o valor do ré da primeira oitava, o que equivale ao valor matemático do intervalo de segunda maior. O lá, por sua vez, sendo a quinta do ré, será representado pela razão 9/8 multiplicada por 3/2, isto é, pela razão 27/16. O mi da segunda oitava é a quinta do lá: o seu valor resultará, portanto, de  $27/16 \times 3/2 = 81/32$ ; de onde o valor do mi da primeira oitava, que será  $81/32 : 2 = 81/64$ . O si, quinta do mi, corresponderá a  $81/64 \times 3/2 = 243/128$ . Finalmente, o fã, intervalo de quarta, será a oitava da quinta inferior do dó inicial, isto é,  $2/3 \times 2 = 4/3$ .

Estabelecidos tais valores para os diferentes intervalos, surge uma conseqüência muito grave

tanto, pela razão 3/1 dividida por 2, pois que a relação da oitava é de 2/1 — ou de 1/2, segundo se trate da oitava superior ou da oitava inferior. A fração resultante dessa divisão — 3/2 — será a relação que expressa o intervalo de quinta, ao qual Pitágoras atribui caracteres místicos e iniciáticos. Baseando-se no intervalo de quinta, ele constrói, portanto, a gama completa. Reportando o cálculo pitagórico à nossa atual gama de dó, resulta ser esta a série de valores:

para o desenvolvimento histórico da música ocidental. Um princípio acústico intuitivo afirma que dois sons são tanto mais consoantes quanto mais simples é a razão matemática que representa a sua relação. E da escala pitagórica, auferimos que a ordem das consonâncias é: oitava, quarta, quinta, segunda, sendo a terça e a sexta valores matemáticos mais complexos, embora o ouvido os aceite instintivamente como agradáveis consonâncias. Este é o empecilho teórico que trava, ao longo de toda a Idade Média, o surgimento da harmonia. De fato, o canto da Igreja Católica — que veio à se chamar *cantus firmus*, ou cantochão, ou ainda canto gregoriano, do nome do seu organizador — aceita os modos gregos com poucas modificações de nomenclatura e articulação interna, permanecendo rigorosamente monódico, assim como as poucas formas de música profana do mesmo período.

A partir do século XI, esboça-se timidamente a segunda grande revolução idiomática, quando a

polifonia se torna uma exigência daquele espírito de angústia vertical que invade o mundo românico. E a polifonia surge por dois caminhos opostos. Um é o da Inglaterra, onde o sentimento popular, ignorando as teorias e obedecendo apenas às sugestões do ouvido, cria pequenas estruturas polifônicas com verdadeiras harmonias de terças e sextas, semelhantes àquelas que ainda hoje encontramos nas expressões intuitivas do cantar popular: mas a experiência não tem conseqüências históricas imediatas e logo reflui. O outro caminho é o da França, ou, mais exatamente, da escola parisiense de *Notre-Dame*, onde os primeiros contrapontos se organizam na base das consonâncias pitagóricas, utilizando-se de seqüências de quintas, quartas e segundas que soam estranhas aos nossos ouvidos modernos. É este, o princípio de uma grande civilização musical, que constrói os soberbos monumentos da polifonia franco-flamenga, sempre tomando como base os modos eclesiásticos gregorianos. Neste tipo de contraponto, em que as vozes se desenvolvem simultaneamente, mas sem uma verdadeira visão de totalidade vertical, lentamente se insinuam as razões da intuição, e os intervalos verticais de terça e sexta se fixam como pontos de referência auditiva e consonância fundamental, contra a opinião dos teóricos, que insistem em classificá-los como dissonantes.

O processo de transformação acentua-se na Renascença sob o impulso do espírito italiano de simplificação, de cantabilidade expressiva e de clássica compostura. Terças e sextas são definitivamente aceitas pelos compositores, a voz mais aguda tende a monopolizar o interesse do canto, deixando as outras num plano inferior. Um modo ainda

pouco explorado pela música, devido ao excesso das suas tensões, o modo de dó, absorve os outros modos até dominar, sozinho, o campo sonoro. Quanto à consonância de terças e sextas, os teóricos — Zarlino, o primeiro entre eles — oferecem finalmente a justificativa lógica. Pitágoras se detivera na observação da quinta, segundo harmônico natural; não considerara que a terça também faz parte da série dos primeiros sons e que, portanto, o seu valor é representado matematicamente pela razão de  $5/4$ , simples, e, por isso, plenamente consonante. O mesmo se dá quanto à sexta, que é a inversão da terça. Está legitimada, com isto, a intuição dos músicos. Quanto ao modo de dó, ele acaba dominando, incontestemente. As outras gamas não apresentam mais uma diferente disposição de tons e semitons; são apenas a transposição da gama de dó, noutra base tonal. É a terceira grande revolução, que substitui o modalismo medieval pela tonalidade moderna.

Tonalidade não é uma diferente disposição dos intervalos, mas sempre a mesma disposição (tom, tom, semitom, tom, tom, tom, semitom), iniciada por uma nota diferente. Ao lado de cada tonalidade maior existe a correspondente tonalidade menor, fascinante híbrido entre o tom maior e a antiga escala hipodórica. Com esta nova escala tonal nasce a harmonia, em que a voz superior segura o elemento melódico principal, enquanto as outras a acompanham, não mais com diferentes linhas horizontais, mas com pilastras verticais de sustentação a que chamamos acordes. O palco da revolução é a Itália, que — em clima barroco de expressividade sonora e de lógica racional dos encadeamentos harmônicos — cria os



grandes gêneros da música instrumental e do melodrama. Todavia, as dramáticas vicissitudes da escala musical ainda não estão terminadas.

A escala natural, calculada e teorizada por Zarlino, é ótima e resolve muitos problemas; mas cria outros tantos, que alimentam uma longa polêmica. Calculando-se o valor dos intervalos na base da série natural dos harmônicos, surgem várias complicações acessórias. A segunda dó-ré, por exemplo, não é igual à segunda ré-mi; de fato, a primeira tem o mesmo valor pitagórico de  $9/8$ , mas a outra é produzida pela relação de  $5/4$ , valor do mi na escala natural, dividida por  $9/8$ , valor do ré, ou seja,  $5/4 \times 8/9 = 40/36 = 10/9$ , e assim por diante. Além disso, são diferentes os valores dos sustenidos e dos bemóis: o dó sustenido não é igual ao ré bemol, nem o ré sustenido é igual ao mi bemol etc. Se se quisesse manter uma absoluta fidelidade aos dados da natureza — postulado de toda a filosofia e a ciência do tempo barroco — seria preciso ter, nos instrumentos de teclado, tantos teclados quantas são as tonalidades. E o problema da diferença entre sustenidos e bemóis faz com que as tonalidades com muitos sustenidos e bemóis sejam consideradas impraticáveis. Mais uma vez os músicos opõem ao pedantismo dos teóricos as razões da intuição e afirmam que, na realidade, trata-se de diferenças mínimas que o ouvido não percebe. Propõem, portanto, que a oitava seja dividida em doze semitons iguais, e que assim sejam afinados os instrumentos de teclado e de sopro, da categoria das madeiras. É o chamado

<sup>3</sup> Cada volume do *Cravo bem temperado* contém 24 Prelúdios e Fugas, um em cada uma das doze tonalidades maiores e menores.

“temperamento igual”, em que o valor de todo semitom é expresso pela raiz décima segunda de dois. O próprio Bach intervém polemicamente na disputa e escreve o *Cravo Bem Temperado*, para demonstrar que a afinação temperada é excelente para o ouvido — que, realmente, não percebe as pequenas traições à natureza — e que, destarte, todas as tonalidades se tornam perfeitamente praticáveis.<sup>3</sup> A terceira revolução, a da tonalidade, encontra assim a definitiva legislação. Desde esse momento até o fim do século XIX, não há mudanças: a música continua sob o império da tonalidade. Apenas a harmonia evolui, criando novas possibilidades e novas fontes de tensão.

A última grande revolução, ainda não concluída, dá-se no nosso século e por muitos caminhos. De um lado, ressurgem os modos antigos, sob o signo do folclore; de outro, surgem novas escalas, como a escala esafônica debussiana, constituída de tons inteiros. Alguns tentam a sobreposição de tonalidades diferentes em faixas verticais; outros quebram os laços das tonalidades, deixando os sons em liberdade irrelacionada, tomando por base a seqüência dos doze sons cromáticos; outros, finalmente, procuram, em cada composição, uma série diferente de valores melódicos, rítmicos, tímbricos, que poderíamos chamar a “escala de cada peça”. De todas essas experiências, a única que parece ter tido resultados definitivamente negativos foi a tentativa de introduzir na música polifônica ocidental os valores microtonais das escalas orientais. Construíram-se, para tanto, novos instrumentos: Busoni projetou um piano de dois teclados, capaz de dar a terça e a sexta partes do tom, e Halois Haba continuou essas experiências em Praga. Mas a

introdução do microtonalismo revelou-se possível somente em poucos momentos de caráter melismático, isto é, quando a melodia paira quase sozinha sobre o edifício sonoro; em tais momentos, o ouvido não está empenhado na captação dos valores verticais das estruturas.

## O CONTRAPONTO

O contraponto é a sobreposição de duas ou mais linhas melódicas, cada uma das quais mantém a sua independência. Como as primeiras experiências foram realizadas acompanhando cada nota de uma melodia com uma nota da outra, a saber, nota contra nota (em latim = *punctus contra punctum*), o termo contraponto passou a designar este tipo de linguagem musical, mesmo depois que ela se tornou complexa com a técnica da imitação e com inúmeras soluções e artifícios.

Os primeiros contrapontos foram realizados sob uma linha principal, extraída do *cantus firmus* da tradição gregoriana, empregando somente o movimento paralelo de duas vozes com intervalos de oitava, uníssono, quinta, quarta e segunda. A esta técnica chamou-se *organun* ou diafonia (do grego = duas vozes). Numa segunda fase, conservou-se o tenor de cantochão (tenor = *qui tenet vocem principalem*), mas já se articulou em torno dele um número maior de vozes com ritmos diferentes, aproveitando-se também o movimento oblíquo (quando uma voz se mantém fixa e outra se

Dessa rápida história da organização da melodia em escalas diferentes — ou códigos preestabelecidos — pode ser auferida a riqueza de fermentos culturais e de intuições sensíveis que impulsionou a música ao longo dos tempos, agindo sobre sua linguagem e suas formas internas.

movimentada) e o contrário (quando as vozes se movimentam em direções opostas, convergentes ou divergentes). Esta nova técnica foi chamada de descante — canto que se divide, se bifurca — e foi aplicada no contraponto *sul libro*, isto é, escrito, bem como no contraponto *alla mente*, improvisado.

A linguagem atingiu novo desenvolvimento na escola parisiense de *Ars Antiqua*, em que aparecem, também, os primeiros nomes de compositores, Leoninus e Perotinus. A *Ars Antiqua* parisiense articulou as primeiras e tímidas formas musicais; entre elas, a do Motete, fadada a longas glórias.

O Motete, a esta altura, apresenta uma curiosa estrutura bilíngüe, expressão do primeiro encontro entre o sacro e profano: uma voz central de *cantus firmus*, com texto em latim, é contrapontada por outra voz em notas longas sob outro texto em latim, enquanto a voz superior se esforça para combiná-las com uma melodia popular sobre texto vernáculo. Se hoje nos emocionamos diante desta primeira tentativa, a isso nos impulsiona o seu valor histórico, mais que seu valor artístico: trata-se de

música experimental, em busca de um caminho que ela, por si própria, é ainda incapaz de determinar.

Esse quadro modifica-se, no século XIV, com a *Ars Nova*, marcada pela presença do primeiro gênio da música, Guillaume de Machaut. As vozes começam a se tornar mais livres e expressivas. A unidade da obra tende a se tornar mais consciente. Desaparece o bilingüismo e, aos poucos, desaparece também o tenor de cantochão. Todas as vozes pertencem, agora, à livre criação do autor. Ao lado das composições religiosas aparecem também as composições profanas, com texto francês, enquanto o texto completo da missa é musicado em suas partes fixas — *Kyrie, Gloria, Credo, Agnus Dei*.

A música, contudo, por expressiva que seja, mantém-se subserviente a um texto, desprovida de fisionomia autônoma. Nasce então a técnica da imitação, necessário complemento à linguagem contrapontística: um desenho melódico é proposto por uma voz e retomado pelas outras, encontrando o ouvido um prazer essencialmente musical na atividade — nem sempre fácil — de reconhecer o tema e acompanhá-lo em suas aparições através da partitura vocal. O surgimento da técnica imitativa é, assim, o marco de uma nova fase: a da composição musical em torno de um texto, substituindo o anterior comentário sonoro do mesmo. Desse marco deriva a grande civilização polifônica franco-flamenga, que elabora paulatinamente as leis do contraponto, esmerando-se em seus artificios, embora a forma-príncipe permaneça sempre a mesma, a do Motete.

Do ponto de vista da combinação das vozes, o contraponto pode se valer de cinco espécies,

que um bom ouvinte chegará a perceber com um mínimo de treino auditivo: a primeira espécie utiliza-se da escrita de nota contra nota; a segunda, de duas ou três notas contra uma, conforme seja o ritmo — binário ou ternário; a terceira, de quatro ou seis notas contra uma, também em função do ritmo; a quarta, de uma nota contra uma, em contratempo; e a quinta, da reunião das precedentes, com o possível acréscimo de ritmos mais complexos, quase com caráter decorativo, merecendo, por isso, a denominação de “contraponto florido”.

Quanto aos artificios, os mais importantes referem-se à possibilidade de:

a) imitar o tema assim como ele está, isto é, em forma paralela;

b) de imitá-lo por inversão, mudando a direção de todos os movimentos e, portanto, respondendo a cada intervalo ascendente com o correspondente intervalo descendente, e vice-versa;

c) de imitá-lo em forma retrógrada, ou cancrizante (do latim *cancer* = caranguejo), começando pela última nota e terminando pela primeira;

d) e, finalmente, de imitá-lo com a inversão do retrógrado, ou o retrógrado da inversão, o que dá o mesmo resultado.

A imitação pode ou não respeitar rigorosamente todos os intervalos do tema, assim como pode respeitar todos os valores de duração das suas notas, ou aumentá-los, ou diminuí-los.

A grande arte do contraponto gótico atinge seu auge no século XVI, quando, porém, o amor pelo artifício cerebralizado supera o interesse

artístico e a funcionalidade da obra. É nesse momento que o norte da Europa se encontra com as experiências italianas de contraponto, mais claro, simples e expressivo. Deste encontro nasce a grande arte da Renascença, em que o valor das consonâncias naturais se impõe definitivamente. Um novo sentimento aflora na estrutura musical. Até então, de fato, as linhas das vozes desenrolavam-se num plano meramente horizontal, cada uma de acordo com a outra; de agora em diante perfila-se um plano vertical, no qual já é possível o pressentimento do acorde, com sua sintaxe de relações harmônicas e cadências. Dessa paulatina evolução surge a harmonia que domina o mundo barroco.

O contraponto, expulso da música vocal, faz de alguns momentos da música instrumental o seu último refúgio, encontrando a sua glória naquela grande estrutura, originariamente também instru-

mental, que é a Fuga. Em seguida, morre lentamente, ou degenera em aspectos criativos irrelevantes, para ressurgir, entre classicismo e romantismo, não como forma autônoma de linguagem, mas tão-somente como técnica acessória de vitalização do movimento das partes nas estruturas harmônicas. Somente no nosso século ele readquire uma vigorosa autonomia, principalmente na técnica dodecafônica, que retoma, com nova liberdade de articulação, o amor artesanal dos antigos artificios imitativos da Idade Média.

Poderíamos afirmar que o contraponto é a manifestação mais elevada de um requintado racionalismo do artesanato musical, constituindo-se em técnica indispensável, em qualquer linguagem, para revigorar o movimento interno das partes, fornecer luz e continuidade ao plano da profundidade sonora e proporcionar rigor lógico à seqüência do discurso musical.

## A HARMONIA

No contraponto, o processo constante da imitação determina que os elementos temáticos percorram todas as vozes, o que as coloca num mesmo plano de importância. Na harmonia, ao contrário, há uma hierarquia entre as várias partes. Em primeiro plano, coloca-se, na própria percepção auditiva, a parte superior, que mantém a linha melódica — a melodia acompanhada —; em segundo plano, a voz inferior, base dos acordes; em terceiro, as partes internas. E mesmo que estas últimas sejam vitalizadas por um tratamento contrapontístico de imitações, elas sempre se submetem — por assim dizer — à lei do baixo que as sustenta. Este, por sua vez, não sendo mais uma voz como as outras no jogo contrapontístico — onde era marcado por silêncios que valorizavam as entradas mais interessantes, — já não pode ser interrompido, pois sem ele faltaria a base do sentimento harmônico: ele torna-se, desta forma, “baixo contínuo”. Em outros termos, toda a perspectiva é modificada: se no contraponto o discurso musical era uma fluência constante e horizontal de sons e de silêncios, com a harmonia a música passa a ser uma estrutura de pilstras verticais — os acordes — sobre a qual se desenrolam os arcos da melodia acompanhada.

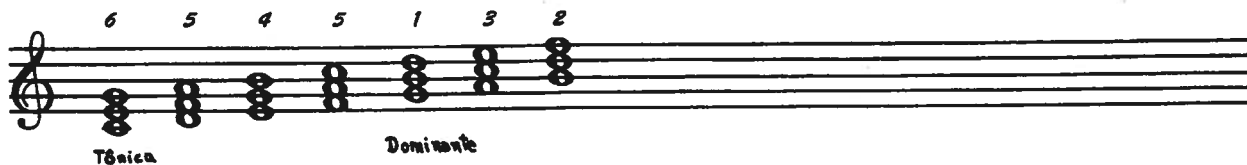
Em função de uma espacialidade vertical mais uniforme, perde-se, ao menos em parte, a riqueza dos espaços horizontais que, no contraponto, eram

criados pela livre movimentação das vozes. Esta perda, entretanto, é compensada pela nova importância que adquire a profundidade sonora, através da individualização dos timbres e do enriquecimento de recursos expressivos, produzidos pela autonomia alcançada pelos instrumentos e pela fusão destes com a voz humana. Nascida do demorado processo de transformação do contraponto, ao longo da Renascença, a harmonia baseia-se no reconhecimento do intervalo de terça como consonância perfeita. Em certo sentido, ela é, portanto, a codificação erudita das intuições daqueles ingleses que haviam começado a cantar em bordões de terças e sextas, já no século XII, e daqueles italianos que, desde o século XIV, haviam dado um sabor popular à polifonia profana da *villotta*, da *villanella* e do *madrigal*, colocando o canto na voz superior e acompanhando-o com contrapontos simples de primeira série — que já eram, inconscientemente e *ante litteram*, estruturas verticais de acordes. Se a terça é uma consonância perfeita, bem pode ela servir de base à formação de uma estrutura vertical, de uma pilstra que sustenta o canto. O acorde nasce, então, como concreção sonora vertical de três sons que representam os primeiros harmônicos de um fundamental, a eles podendo ser acrescentada a oitava desse fundamental, que o ouvido sente, não apenas como consonância, mas como verdadeira identidade.

O primeiro fonema da harmonia, no ato do seu nascimento, é, portanto, um acorde formado por duas terças sobrepostas que são, respectivamente, a terça e a quinta do som fundamental. A primeira



Mas não é esta a novidade de maior interesse. Isto, por si só, não chegaria a criar uma linguagem. O mais importante é o fato de que a harmonia descobre o verdadeiro sentido das tensões e, através disto, relaciona os acordes num ritmo constante de tensões e distensões, atividade motora e repouso. O contraponto, é claro, continha também as suas tensões: elas, porém, nasciam do contexto, de maneira vaga e difusa, ou eram somente pequenas flexões que, através das notas de passagem dissonantes, suavizavam a transição entre dois acordes, valorizando a satisfação da consonância alcançada. Noutras palavras, a tensão não era regida por uma dialética interna de natureza física e fisiológica. Na harmonia, ao contrário, a tensão provém da própria natureza do acorde — e não apenas das notas a ele estranhas — e da situação hierárquica do acorde dentro da sociedade tonal, regida pela nota tônica e movimentada pela nota dominante, geradora de tensões.



delas, conforme seja maior ou menor, definirá a natureza do acorde, o nível das suas tensões e a própria natureza da tonalidade — maior ou menor.

Cria-se, assim, uma espécie de circulação interna que, por caminhos mais ou menos demorados, reconduz toda a atividade da música ao processo básico da tensão dominante-tônica. E, do ponto de vista das tensões internas, os acordes construídos sobre os vários graus da escala podem ser classificados em níveis diferentes:

- a) acordes geradores de tensão;
- b) acordes subsidiários aos geradores de tensão;
- c) acordes subsidiários aos geradores de repouso;
- d) acordes relativamente indiferentes no processo das tensões;
- e) acordes preparatórios dos geradores de tensões;
- f) acordes de repouso.

É fácil compreender como, desse jogo de tensões — que encontra a sua explicação na natureza, na substância físico-matemática dos acordes — possam nascer riquíssimas conseqüências psicológicas, conduzindo a música aos planos da expressão pura e da comunicação estética definitivamente autônoma.

Para o bom apreciador de música, seria difícil, ignorando a técnica da linguagem, entender as complexas e admiráveis leis que regem a harmonia. Julgamos, porém, que ele possa e deva entender, quanto menos, os grandes princípios em que ela se baseia, os quais o ajudarão a penetrar nas profundas motivações estéticas da obra.

Parece-nos que toda a harmonia se funda em quatro princípios e tem, conseqüentemente, quatro classes de recursos para conseguir os seus objetivos:

a) o acorde em si;

b) o relacionamento dos acordes, isto é, o ritmo das tensões que se traduz na cadência harmônica;

c) as notas melódicas que não pertencem à harmonia;

d) a modulação.

**O ACORDE EM SI** — O léxico da harmonia, constituído pelos acordes, foi enriquecendo-se progressivamente em número e possibilidades. Se as primeiras experiências se limitaram ao acorde de três sons, ou tríade, logo uma nova terça foi acrescentada ao acorde de dominante, criando o acorde de sétima natural, em que a atividade geradora de tensões é muito mais evidente. Monteverdi ou-

sou ainda mais, empregando acordes de nona de dominante e muitos outros artifícios de enriquecimento, abandonados por séculos e reconduzidos à prática musical no romantismo. O barroco viveu só das tríades e dos acordes de sétima e, com este limitado vocabulário, construiu monumentos imperecíveis. Por vezes, o vocabulário foi mais rico, principalmente entre os venezianos; outras vezes, foi genialmente antecipador de novas conquistas, como na obra de Bach. A ele, o período clássico não acrescentou muita coisa: o novo revelou-se mais na sutileza do tratamento e na maior liberdade de emprego das notas melódicas.

A rápida evolução da harmonia se deu com o romantismo: ressurgiram, no vocabulário habitual, as antecipações de Monteverdi e de Bach; multiplicaram-se as alterações, com o intuito de aumentar o ritmo e energia das tensões, processo que se denominou romantismo. No nosso século, os acordes chegaram até a décima primeira e décima terceira, atingindo os limites das possibilidades morfossintáticas da harmonia. A relatividade do conceito de dissonância e a liberdade total com relação à tradição técnico-estética da harmonia foram os corolários deste limite máximo alcançado junto às possibilidades harmônicas, limite que significava ao mesmo tempo o atestado de óbito da harmonia, pelo menos na sua acepção tradicional, uma vez que, em arte, qualquer fronteira fechada é sinal de morte. Daí vieram outras soluções, que examinaremos adiante.

**O RELACIONAMENTO DOS ACORDES** — O acorde é apenas elemento de uma sintaxe complexa, e a sua hierarquia funcional dentro da frase pode ser comparada com a situação do sujeito, do

verbo e dos complementos na organização sintática das linguagens faladas e escritas. Assim como a ação se irradia de um centro propulsor — o substantivo —, concentrando-se no verbo e dele se estendendo aos complementos, na música todas as tensões partem de um elemento de base, o acorde de tônica, que desde o início se afirma como fadado a recebê-las de volta, para aplacá-las e recomençar o ciclo. Em seguida, as tensões se patenteiam no acorde da dominante e de lá se difundem pelos outros acordes para, mais uma vez, concentrarem-se na dominante até a descarga final que as reconduz à tônica. Desta forma, cada acorde, que em si é um puro fonema, adquire valor sintático dentro da frase como função da tonalidade. Cada acorde não é mais que uma etapa no itinerário da tensão.

Porque a tensão é, ao mesmo tempo, natureza e objetivo da harmonia, no contexto musical tornar-se-ão importantes os momentos em que as tensões geradas pelo acorde de dominante se descarregam sobre as outras funções, provocando relevantes efeitos fisiopsicológicos. Estes momentos constituem a “cadência harmônica”, que a teoria musical classifica em várias categorias, conforme as funções entre as quais se realiza e o caráter de condensação ou de relaxamento que provoca. A mais importante entre elas é a cadência perfeita, que marca o relacionamento entre a dominante e a tônica e o relaxamento final de todas as tensões; ela provoca a sensação de fim do ciclo, de sentido concluso, semelhante à função do ponto na frase escrita e à correspondente entonação conclusiva da frase falada. As outras cadências são apenas interlocutórias, e poderíamos dizer que correspondem

às conjunções que introduzem as orações dependentes no período.

É o ritmo das cadências que marca a evolução do estilo harmônico e da própria concepção da música, muito mais que a natureza do acorde em si. Barrocos e clássicos empregam um ritmo de cadências pouco rico de variantes, muito curto e facilmente previsível; os primeiros, por não possuírem ainda suficiente domínio da nova linguagem harmônica que estavam construindo; os segundos, por força de uma poética que exaltava a clareza das formas, o equilíbrio e a proporção regular, evitando o que pudesse parecer chocante, imprevisível, excessivamente personalizado. O período musical segue sempre os mesmos procedimentos, com espontânea naturalidade; a mínima carga de tensões gerada pelas dominantes é logo resolvida sobre a tônica, num ritmo quase constante de, no máximo, oito compassos. O ouvido antecipa assim as resoluções, facilmente previsíveis, e encontra satisfação nesta participação junto ao ritmo criativo, que lhe oferece um mínimo de surpresas e um processo de tensões correspondente ao ritmo fisiológico de um organismo sadio.<sup>4</sup>

<sup>4</sup>Um episódio da vida de Bach esclarece a necessidade fisiológica do relaxamento depois de uma tensão. Conta-se que ele estava a tocar órgão em Potsdam, quando um criado o avisou que Frederico II já estava à mesa do almoço. Precipitou-se Bach, pois não seria correto deixar o rei à sua espera. À mesa, porém, mostrou-se inquieto, agitado, como se um pensamento interno o obcecasse. Frederico II percebeu o estado de espírito do compositor e perguntou-lhe o que o mantinha tão preocupado. Bach confessou ao rei que havia deixado no órgão uma dominante não resolvida e pediu licença para voltar ao instrumento e tocar o acorde de resolução. Mesmo que a anedota não passe de fantasia, ela poderia ser perfeitamente verdadeira, refletindo uma experiência pela qual passa todo musicista sensível.



A partir dos últimos clássicos — principalmente o Mozart da fase extrema e Beethoven — e dos primeiros românticos, uma radical mudança de poética modifica este quadro. A beleza já não é procurada no saudável equilíbrio das formas e na tranqüila previsibilidade da elaboração. Em declarada oposição a essa atitude, o sublime ou o terrível, psicologicamente vividos como fascinantes aventuras, assumem o lugar do belo formal. A exaltada personalidade do artista conduz o fruidor pelos caminhos de uma angústia existencial, em busca de difíceis ou impossíveis pontos de referência. E o prazer estético provém desta aventura do espírito, desta condição de luta que não permite senão raros repousos. Isto faz com que, na música, as cadências resolutivas se tornem menos frequentes; no lugar da fácil previsibilidade anterior, uma total imprevisibilidade, o gosto do choque, da surpresa, a ânsia do infinito. Torna-se rara, portanto, a

---

<sup>5</sup> A enorme influência das tensões sobre o organismo humano é comprovada por recentes experiências médicas, realizadas na Alemanha e nos Estados Unidos. Verificou-se que a pressão sangüínea de um músico, nos momentos de maior tensão rítmica, melódica e, sobretudo, harmônica da obra, pode chegar a um número muito elevado de batidas por minuto. Níveis ainda maiores atinge a pressão sangüínea do regente de orquestra, com um desgaste total de energia que torna a regência a mais fatigante entre todas as atividades humanas, na unidade de tempo. Felizmente, o ritmo dos mencionados desgastes e das recuperações parece estimular a vitalidade do organismo, levando-o à longevidade física e mental. De outro lado, a própria prática da regência ensina a avaliar a importância das tensões no conjunto. Se um regente interromper a orquestra em um momento de tensão, sem que esta se tenha descarregado sobre um ponto de repouso, o resultado será fatal: irritação dos músicos, sensação de angústia e mal-estar. Se o fato se repetir algumas vezes seguidas, os músicos tornar-se-ão intratáveis, com os nervos à flor da pele, e a indisciplina tomará conta do conjunto, tamanha é a gravidade das conseqüências psicológicas que podem decorrer de uma perturbação fisiológica!

cadência perfeita, completamente subtraída à periodicidade harmoniosa com que antes se apresentava; multiplicam-se as cadências interlocutórias, as tensões renovadas em lugar da distensão e as cargas fisiopsicológicas que pesam sobre o ouvinte.<sup>5</sup>

De outro lado, as funções secundárias da tonalidade, indiferentes ou providas de uma modesta carga de tensões, são transformadas em outras tantas dominantes transitórias, acumulando-se, destarte, uma carga violenta de tensão através do processo do cromatismo. Esta transformação da linguagem harmônica, em função de uma nova poética, atinge seu auge com Wagner. Em suas composições ele adia constantemente a resolução final, ilude e desilude, parece conduzir-nos a um objetivo e, no último momento, dele se descarta para recomeçar o ciclo. O nosso espírito, perdido e fascinado, vaga num mar de sensações onde mergulha a todo instante para novamente emergir, numa contínua angústia de morte.

Quando finalmente a longa tensão se descarrega, corpo e espírito parecem esvaziados, incapazes de reagir contra a magnética personalidade do artista. Tal, por exemplo, a sensação que nos provoca aquele Prelúdio de *Tristão e Isolda*, mantendo-nos, por muitas páginas, na incerteza do rumo e na tensa angústia da ausência de um ponto de referência, que ainda ignoramos qual possa ser. É óbvio que Platão teria considerado um tal tipo de arte inimigo dos costumes e da pátria!

AS NOTAS MELÓDICAS — Em cada harmonia encontramos, principalmente na linha do canto, notas que pertencem àquela harmonia e notas que lhe são estranhas. Estas últimas aparecem como

hóspedes transitórios, estrangeiros submetidos a uma legislação especial que lhes outorga alguns direitos, negando-lhes outros. São elas:

- a *appoggiatura*: nota de grau conjunto, superior ou inferior, que sensibiliza uma nota harmônica criando uma rápida tensão e um imediato relaxamento;

- as notas de passagem: que, sempre por graus conjuntos, unem duas notas harmônicas separadas, como uma ponte sobre uma corredeira;

- as bordaduras: floreios superiores ou inferiores que se afastam de uma nota harmônica de grau conjunto para a ela retornarem, em mínimas tensões de caráter ornamental;

- os retardos: notas de um acorde que se prolongam em outro, antes de se resolverem numa nota desse mesmo acorde, criando uma forte tensão vertical que é logo resolvida;

- a antecipação: nota do novo acorde antecipada no acorde anterior: cria uma rápida tensão que valoriza o repouso do acorde de chegada, ocorrendo, portanto, principalmente nas cadências conclusivas;

- a escapada: nota irregular, estranha ao plano lógico, que sai de um grau conjunto para resolver num disjunto — ou vice-versa — como uma pequena vibração ou a dúvida de um momento, destinada a valorizar o objetivo final.

Acompanhando a evolução da harmonia e a multiplicação das suas tensões, o emprego das notas melódicas passou também por um processo histórico de intensificação. Elas foram sobriamente empregadas na música barroca, que valorizou

principalmente as notas de passagem, as bordaduras e os retardos: as primeiras, capazes de suavizar uma tensão; as segundas, oferecendo apenas a vibração de um instante; os retardos, como memória não apagada do estilo contrapontístico anterior. Nos clássicos, há um emprego mais rico e variado e, do outro lado, uma expressividade consciente. As notas melódicas, em sentido de dramatização ou de suavização, sempre contêm algo feminino, enquanto as notas da harmonia parecem comunicar a viril serenidade do herói. Beethoven costumava construir as primeiras idéias de suas sonatas e sinfonias, idéias — força de sabor eminentemente varonil, com as notas extraídas do acorde; as segundas idéias — de conteúdo lírico ou dramático — ele as construía com alguma riqueza de notas melódicas. A fortíssima tensão da *appoggiatura* parece apaixonar os românticos, que dela usam e abusam, até que a música é invadida por este turbilhão de sons que cantam, choram e se revoltam. Somente algumas expressões da música contemporânea, nascidas sob o signo de neobarroquismo ou do neoclassicismo, propõem o retorno a uma maior sobriedade no emprego das notas melódicas, aqui também em função de uma poética formal de objetivado equilíbrio.

Poderíamos dizer que quanto mais a música se afasta da originária pureza arquitetônica para mergulhar no estetismo da literatura e da psicologia, tanto mais entrega às notas melódicas a tarefa de expressar a nova angústia das suas ambições.

MODULAÇÃO — Estudaremos mais tarde a natureza do barroco musical, quando então nos surpreenderá a distância entre a sobriedade da

música barroca e a exuberância das outras artes. A um observador superficial, a música barroca parecerá não conter os dados essenciais daquela poética: contraste, dramaticidade, cor e claro-escuro. Embora comunicados em continuidade de bom gosto e expressos através de uma superior serenidade, todos aqueles elementos estão contidos no aspecto lingüístico da modulação — transição de uma tonalidade para outra, até o retorno definitivo da tonalidade de base.

Desde as primeiras experiências musicais barrocas, a modulação intervém como elemento de contraste: a peça começa em determinada tonalidade e marca a fase ascendente da sua parábola alcançando uma nova tonalidade, a da dominante ou do relativo maior. Tem início, então, a fase descendente da parábola rumo à tonalidade inicial, na qual a peça se conclui. Encontramos, nesse procedimento, o fundamento do dualismo barroco — a dialética da estrutura fundada no sentimento dramático de oposição e uma espécie de jogo visual, baseado em duas cores fundamentais e complementares. Embora a dialética básica das duas tonalidades continue dominando a estrutura, as infra-estruturas serão enriquecidas, num segundo momento, com modulações transitórias — contínuas mudanças de perspectiva que proporcionam poderosas possibilidades de luz e sombra e infinitas nuanças de claro-escuro.

A grande arte da modulação, já dominada por Bach com genialidade antecipadora, torna-se a própria vida do discurso musical; ela se manifesta numa técnica esmerada, de infinitas sutilezas. Beethoven estrutura o plano tonal da obra com lógica ferrenha:

reconhece, na modulação pelo ciclo das quintas superiores, ou dominantes, um princípio de luz; na modulação pelo ciclo das quintas inferiores, ou subdominantes, ele identifica um princípio de sombra. Se Mozart, Schubert, ou até Verdi se propõem a modulações mais ousadas, através de caminhos tão aparentemente naturais que o ouvinte nem chega a perceber a mudança de tonalidade, outros autores românticos fazem da modulação uma arma de impacto da sensibilidade, criando transições violentas, quebras repentinas de atmosfera, surpresas auditivas e emocionais impressionantes. Certos acordes modulantes, tipicamente indeterminados em si e, portanto, abertos a muitas evasões — como o de sétima diminuta — tornam-se acordes-fetiche de determinadas situações dramáticas, até a saciedade. A instabilidade tonal e a mudança contínua de perspectiva são, assim, um reflexo da instabilidade psicológica, da insatisfação que sucede ao entusiasmo do idealismo romântico, da relatividade que se insinua nos espíritos, destruindo os últimos traços daquela *reductio ad unum* renascentista — sob cujo signo nascera o mundo moderno. A história da modulação acompanha a história das angústias pós-românticas até a crise contemporânea.

Encontramos o mesmo processo na literatura realista e naturalista, em que a atenção do leitor é sempre atraída por novos detalhes de uma observação amorosa ou impiedosa e desviada para novas perspectivas, quando parecia prestes a encontrar o seu *ubi consistam*. Todos esses procedimentos refletem uma progressiva diminuição de fé nas grandes unidades e nos grandes ideais, diminuição que se expressa nas novas concepções filosóficas e

científicas. Uma tal constatação bastaria para destruir o conceito de que a arte moderna seja uma coisa totalmente nova, sem vinculações com o passado; ao contrário, ela é, justamente, a necessária e

longamente preparada consequência de um demorado processo histórico através do qual passado, presente e futuro continuarão sendo os eternos aspectos da mesma dialética.

## O RITMO

O ritmo é a ordem suprema da música, assim como de todas as coisas — o princípio de suas leis matemáticas. De fato, a palavra ritmo, em grego, significa número (de onde aritmética), fundamento de todos os fenômenos naturais e de todos os desenvolvimentos. A nossa vida é ritmo, medida por pulsações fisiológicas, como a do coração e a da substituição das células, até a cadência perfeita da morte, repouso de todas as dialéticas e tensões.

Na música, há dois possíveis tipos de ritmo. Um deles, livre e variável, provém da entonação retórica da palavra falada e é, por isto, chamado de ritmo oratório. O outro tem origem no gesto, dominado por impulsos fisiológicos, e o chamamos, por isto, de ritmo gestual. As suas raízes estão na dança, instintivamente controlada pelas pulsações do fluxo circulatório; a sua característica reside na repetição do mesmo esquema periódico, com a mesma alternância de *tesis* e *arsis*.<sup>6</sup> Ritmo oratório e ritmo gestual correspondem, portanto, à diferença entre prosa e poesia: a primeira, livre em suas flexões; a segunda, articulada em esquemas medidos e repetidos que suscitam, na palavra, profundas vibrações musicais.

Dos dois tipos de ritmo mencionados, foi o primeiro — o ritmo oratório — que dominou a música até o nascimento da polifonia: sendo sempre a roupagem sonora e a complementação de um texto, e sendo esse texto redigido em formas prosódicas clássicas, baseadas na “quantidade” das sílabas longas e breves, a música nada mais fazia que salientar os valores rítmicos do texto. E porque a sua linguagem era rigorosamente monódica, a liberdade rítmica — enfatizando os valores fônicos e semânticos do texto — constituía-se na maior fonte de poesia da mensagem estética resultante. Houve, sem dúvida, desde a mais remota antiguidade, uma música de dança, de natureza gestual, baseada em esquemas periódicos de tempos fortes e fracos; essa música ficou, porém, divorciada da música erudita: dela, nenhum documento foi conservado, além de poucos fragmentos que não possuem valor probatório.

O período áureo do ritmo oratório é representado pelo canto gregoriano, cuja forma e

---

<sup>6</sup>*Tesis* são apoios rítmicos ou percussões; a linguagem musical tradicional refere-se a eles como “tempos fortes”. *Arsis* são preparações que na linguagem tradicional recebem a denominação de “tempos fracos”.

liberdade rítmica parece projetá-lo no plano místico da transcendência. O que poderia haver de mais fascinante que aqueles arcos sonoros que parecem desconhecer as limitações do tempo, libertos de todo elemento sensorial, pairando acima das coisas terrenas com a suprema serenidade de uma felicidade imemorial?

Por volta do século X, os elementos musicais profanos sobressaem com maior dignidade, e a arte erudita olha para eles com novo interesse. Importantíssima a este respeito é a contribuição dos trovadores, em cujas composições os ritmos de dança evocam a poesia da natureza e do amor. Assim, quando a polifonia surge, encontra já elaborado um repertório de fórmulas rítmicas de origem gestual que o contraponto pode aproveitar em suas estruturas, agora governadas pela necessidade de uma medida comum que sirva de apoio às diferentes vozes da composição. Todavia, embora o ritmo seja submetido a um princípio unificador, cada voz da polifonia mantém a sua própria independência, de tal maneira que não há entre elas coincidência de tempos fortes e fracos. As barras de compasso, que hoje empregamos na edição das músicas antigas — e que, àquela época, ainda não eram conhecidas —, não passam de um artifício, convencionalizado para nos facilitar a leitura.

---

<sup>7</sup>Chamam-se *quíalteras* os grupos de notas que possuem valor maior ou menor que aquele que lhe caberia pela sua natureza rítmica; por exemplo, três colcheias ocupando o espaço de um tempo em compasso binário, isto é, preenchendo o tempo de três colcheias; ou duas colcheias ocupando um tempo de compasso de subdivisão ternária, preenchendo, nesse compasso, o tempo de três colcheias.

O ritmo moderno, definitivamente gestual, nasce com a polifonia profana e se afirma com a música harmônica, onde todas as partes são necessariamente submetidas a um esquema vertical, a um verdadeiro compasso, onde tempos fortes e fracos se repetem conforme uma periodicidade preestabelecida. A partir deste momento, há um enriquecimento progressivo de fonemas rítmicos: fusas e semifusas, notas pontuadas para criar frações de valor, *quíalteras* por diminuição e aumento, introduzindo infra-estruturas ternárias num esquema binário ou infra-estruturas binárias num esquema ternário.<sup>7</sup> As grandes estruturas rítmicas em que a composição se organiza não oferecem, entretanto, muita variedade. Todas elas distribuem-se em compassos perfeitamente simétricos, binários ou ternários, com as variantes de *acréscimo* permitidas — os compassos compostos. Noutros termos, não há grande mudança com relação às concepções rítmicas da Idade Média, quando ao ritmo se atribuíam valores místicos: o compasso ternário, considerado perfeito porque símbolo da Trindade, era representado com a figura geométrica perfeita do círculo; o compasso binário, imperfeito, era representado pela figura geométrica de um círculo cortado pela metade (que até hoje indica o compasso de 2/2, que costumamos chamar de compasso *alla breve*).

Poder-se-ia dizer que o ritmo, embora elemento fundamental na composição, representa, até o romantismo, um papel acessório com relação à melodia e às estruturas contrapontístico-harmônicas. Estas últimas parecem concentrar em si todos os valores da comunicação e todas as suas implicações emotivas, deixando ao ritmo a mera função

de portador, ou de veículo, relativamente indiferente quanto ao conteúdo expressivo. De fato, se analisarmos a obra dos vários autores barrocos, não encontraremos muita variedade rítmica; encontraremos, ao contrário, certas fórmulas típicas e generalizadas que pouco acrescentam à estilística de cada criador, à exceção de alguns poucos autores — Vivaldi, Scarlatti, Bach, para citar os mais representativos — que possuem uma sensibilidade rítmica mais pessoal. O mesmo se dá com os autores clássicos; somente Beethoven começa a atribuir à rítmica valores verdadeiramente expressivos, principalmente na criação dos temas. Nestes, o aspecto rítmico resulta tão profundamente meditado e elaborado, em função da comunicação expressiva, quanto os aspectos da melodia e das harmonias.

Com o romantismo, a posição do ritmo passa por uma profunda modificação, principalmente através das sugestões dos folclores nacionais, que introduzem na música compassos antes desconhecidos, novas liberdades na alternância contínua ou na combinação do binário e do ternário, fórmulas livres carregadas de vitalidade expressiva e acentuações originais que contrastam com a rigidez do compasso tradicional. Citamos, como exemplo, as características rítmicas da música brasileira, tão sutis que até hoje não encontraram a possibilidade de uma exata fixação gráfica, apesar dos esforços de alguns compositores — entre eles, Camargo Guarnieri — que procuraram aproximar, o mais possível, signo e intenção rítmica do texto. O ritmo estabeleceu-se, assim, como elemento expressivo de primeiro plano, tornando-se, às vezes, o elemento individualizante da obra. O mesmo acontece nas

formas mais arrojadas da linguagem contemporânea. Na produção musical mais recente são introduzidos novos valores, auferidos até da rítmica oriental, como nas composições do francês Messiaen, evidentes demonstrações do fascínio que exercem os ritmos fluidos de acréscimo e diminuição da música hindu. Como procedimentos inovadores assinalam-se também as séries rítmicas que possuem valor de estruturas temáticas, os inteiros contrapontos rítmicos com proposital força dialética e até as estruturas de ritmos puros, em muitos fragmentos, ou em composições completas, pensadas só para instrumentos de percussão, coisa que até o princípio do nosso século pareceria inconcebível. Mais uma vez, não pretendemos expressar nenhum juízo de valor a respeito dessas experiências que se desenrolam na atualidade; nossa intenção é apenas assinalar os processos de evolução da linguagem e o manancial de recursos que são oferecidos aos novos compositores.

Com todos estes recursos, o plano agógico da obra adquiriu novo peso.<sup>8</sup> Até a música romântica, ele havia sido um esquema geométrico

---

<sup>8</sup>A natureza do andamento, nas suas linhas básicas, é medida em número de pulsações por minuto e relacionada com determinada figura rítmica (mínima = 80, semínima = 120 etc.). O ponto de partida é reportado às pulsações do coração, correspondentes a 80 batidas por minuto: é o que definimos como andamentos *moderato*, como termo médio. Acima dele encontramos o *Allegro* e o *Presto*, com várias nuances intermediárias; abaixo dele, o *Andante* e o *Adagio*, com outras nuances intermediárias. O andamento pode ser exatamente controlado pelo metrônomo, oportunamente regulado. A natureza fisiológica do andamento é confirmada pelo fato de que, quando o metrônomo ainda não existia, um compositor como Bach dava às vezes indicações suficientemente cuidadosas, escrevendo “mais rápido” ou “menos rápido do que o coração”.

bastante rígido, onde as únicas flexões eram representadas pelo *accelerando*, pelo *ritardando* e pela limitada possibilidade de *rubato* outorgada ao intérprete. Do romantismo em diante, o plano agógico foge cada vez mais aos condicionamentos geométricos de base — o binário ou o ternário, inflexíveis —, incluindo variantes, novidades e surpresas de grande poder emotivo, im-

pondo aos intérpretes novos cuidados e processos técnicos na execução. O compasso inexistente em muitas obras modernas. Ele é substituído por períodos de duração, marcados em minutos e segundos, durante os quais se desenvolvem livremente determinados fonemas ou criações aleatórias. Neste caso, a tradicional batuta do regente é substituída por um relógio de precisão.

## A DINÂMICA E O PLANO TÍMBRICO

A dinâmica é constituída por todas as variações de intensidade nas diferentes vozes.<sup>9</sup> Além disto, a dinâmica inclui as transições de uma intensidade para outra, através do *crescendo* e do *diminuendo*. O conjunto destas características e variações de intensidade forma o plano dinâmico da obra.

Ao longo da história da música, a dinâmica manteve uma posição relativamente secundária, embora necessária: foi como o tempero da idéia musical, cuja substância sempre residia nos elementos melódicos e rítmicos. E mesmo onde a dinâmica deve ter atingido consideráveis níveis volumétricos,

como na polifonia vocal da Idade Média e da Renascença, não deixou de ser uma dinâmica de blocos definidos, de formas articuladas num sentido de totalidade vertical, com um mínimo indispensável de sóbrias transições, e marcando mais elementos arquitetônicos que paisagens da alma.

No mundo barroco, a dinâmica não mudou substancialmente, sofrendo também a influência dos instrumentos de teclado, nos quais os efeitos do *crescendo* e do *diminuendo* eram impossíveis — como no cravo —, ou excepcionais — como no órgão, onde o pedal de expressão agia normalmente sobre um único teclado, o positivo. Isto, juntamente com o sentido dramático das violentas oposições e a falta de uma introspecção psicológica feita de nuanças do sentimento, fez com que a dinâmica barroca se expressasse através de grandes blocos contrastantes. Este conceito encontrou o terreno ideal no *Concerto Grosso*, onde o diálogo entre um pequeno grupo e o corpo total da

<sup>9</sup> Assim como na agógica, o termo médio de referência é representado pelo andamento *moderato*; na dinâmica, o termo médio é representado pelo *mezzoforte*, isto é, pela intensidade normal do som. Acima dele encontraremos o *forte* e o *fortíssimo*, com possíveis nuanças intermediárias, podendo chegar-se a uma elevadíssima intensidade marcada com o símbolo de quatro ou mais f seguidos; abaixo dele, o *mezzopiano*, o *piano* e o *pianíssimo*, com nuanças intermediárias, podendo chegar-se também a intensidades quase imperceptíveis, marcadas com o símbolo de quatro ou mais p seguidos.

orquestra criava naturalmente os dois blocos, num sentido até mesmo coreográfico. Tal constatação, porém, não é suficiente para que se afirme — como queriam alguns historiadores e musicólogos — que a música barroca desconhecia a dinâmica de transições, o *crescendo* e o *diminuendo*. Tamanha limitação de recursos seria inconcebível na voz humana — que comunica paixões, mais que emoções puras — e resultaria terrivelmente monótona na própria música instrumental, tão rica de fermentos expressivos. Sabemos que Corelli, Geminiani, Veracini e outros dedicaram esforços pedagógicos e capítulos de tratados à arte do *crescendo* e do *diminuendo* nos instrumentos de corda. E o próprio Bach — este gigante do sentimento que alguns pedantes queriam representar apenas como um frio e desumanizado edificador de arquiteturas — foi obcecado pela idéia de um teclado expressivo que o cravo não lhe oferecia, orientando por longos anos as tentativas de construção de novos instrumentos, embora sem resultado.

É claro que a prática da dinâmica na música barroca deve ter sido muito sóbria, e que a sua base deve ter permanecido na oposição de blocos; entre esta sobriedade e o desconhecimento das nuances de transição, porém, a distância é muito grande. E seria estreito pedantismo interpretar os barrocos sem a vida interna, profundamente humana, das transições dinâmicas, assim como seria errado, do ponto de vista estilístico, aplicar-lhes a dramática inquietação dinâmica dos românticos. Como sempre, trata-se de um problema de equilíbrio estilístico e de bom gosto; e, como sempre, deve o intérprete abandonar-se ao verdadeiro sentimento do canto da frase musical. É verdade que barrôcos

e clássicos não cantam a *gola spiegata* como a maioria dos românticos; mas sempre cantam, e com um profundo embevecimento de beleza. Julgamos que o verdadeiro sentido da música de Bach esteja nestas palavras com que Casella o definia:

Ele realiza o duplo milagre de criar uma voz a partir de duas ou três vozes diferentes, sintetizadas, e de dar vida — perto dela — a uma polifonia em que quatro ou mais vozes formam, com a sua ferrenha coordenação, uma única voz, um único discurso.

A idade clássica, imbuída de esquemas intelectuais iluministas e de sentimentos em estado puro, à maneira de Rousseau, deu novas perspectivas aos valores dinâmicos. Sobressai, nesse momento, a contribuição da escola de Mannheim, que educou uma geração de musicistas para o domínio mais apurado da técnica sonora e para a rígida disciplina dinâmica de conjunto. Encontramos, assim, nos últimos operistas do século XVIII e nos clássicos vienenses, uma nova riqueza de matizes dinâmicos que, com Beethoven, já contribui poderosamente para o impacto da comunicação musical. É com Beethoven que o dinamicamente anômalo penetra na música, através da tensão agressiva do *sforzato*: uma espécie de violência momentânea exercida sobre o som, de forma, por assim dizer, anti-hedonista. O *sforzato*, portanto, é muito diferente do *fortepiano* já empregado por barrocos e clássicos com a única finalidade de valorizar o contraste dinâmico no mesmo som, sempre pensado, porém, na sua “bela” integridade estética.

A partir de Beethoven, a dinâmica adquire importância sempre maior; a ela são confiados os



reflexos psicológicos da música, êxtases e arrebatamentos, quedas e redensões, sombras de sonho e iluminações de esperança na contínua flutuação do espírito. Tanto assim que os compositores se preocupam em grafar cuidadosamente todos os detalhes das obras, enquanto os antigos pouco se importavam com isto, uma vez que consideravam a dinâmica quase como decorrência natural das estruturas. Somos levados a pensar, aliás, que a intenção dinâmica fosse muitas vezes irrelevante, a ponto de admitir várias soluções, todas igualmente válidas, procedimento que não seria concebível em compositores do classicismo. Voltamos a repetir que a ausência de indicações dinâmicas nas antigas obras não significa ausência de dinâmica: apenas significa uma questão aberta, que cabe ao intérprete resolver. Ora, acontece que, até o extremo barroco, o intérprete coincide com o criador, dele é discípulo ou colaborador; ciente, portanto, das intenções expressivas da obra. Em fins do século XVIII, muito pelo contrário, a música abandona o caráter palaciano — religioso ou civil — para tornar-se um bem de consumo de público domínio; as editoras difundem as obras, e o compositor sabe que poderá ser interpretado por pessoas que não têm vivência alguma do ambiente em que ele produz. Daí a preocupação da exatidão gráfica, que acompanha a progressiva evolução da dinâmica e do plano tímbrico, agora profundamente individualizados e não passíveis de serem englobados numa tradição.

Uma ulterior importância da dinâmica, aliada ao timbre, revelou-se no nosso século, com o serialismo, de maneira geral, e, de modo específico, com o expressionismo dodecafônico e pontilista. Cada

som, contendo em si e no contexto uma carga expressiva significativa, deve escorar-se numa dinâmica e num timbre perfeitamente individualizados. Por isto, em tais obras, é comum encontrar-se uma série melódica em que o primeiro som leva a indicação, de *pianissimo*, o segundo, de *sforzato diminuendo*, o terceiro, de *forte*, e assim por diante; e a menor alteração de qualquer um destes símbolos significantes trairia o significado total da obra.

Voltaremos, mais tarde, a analisar a validade desta personalização de elementos, outrora secundários, e a sua possível projeção no futuro da música.

O plano tímbrico é constituído por todos os valores tímbricos da obra e por todas aquelas indicações expressivas, de natureza literária, que se traduzem necessariamente em outros tantos fatores tímbricos.

A primeira função tímbrica é, obviamente, o instrumento, a voz ou o conjunto para o qual a obra é concebida. A este respeito, pode-se também afirmar que, até a Renascença, o timbre é, de certa maneira, irrelevante. O grande instrumento é a massa coral; e o resultado tímbrico é bem conhecido, sem imprevistos nem surpresas. Os instrumentos que começam a formar uma literatura autônoma — como o órgão ou o alaúde — condicionam-na com seu timbre, mantendo-a dentro de limites expressivos intransponíveis.

No mundo barroco, é um timbre, o do violino, que encaminha as novas conquistas da música. Ela permanece emoldurada, por assim dizer, dentro do timbre das cordas, mas confia a sua verdadeira mensagem aos elementos estruturais. Cordas, de um

lado, órgão, do outro, são o fundo de cores neutras sobre as quais se desenrolam os movimentos sonoros. Os outros instrumentos são ainda pouco individualizados e intercambiáveis com relativa facilidade. As vozes, por sua vez, são timbricamente diferenciadas em função da psicologia do tipo ou do caráter humano que expressam. A música barroca é, sobretudo, organização formal, estrutura, arquitetura. Pensemos, por exemplo, numa *Fuga* de Bach cantada por quatro vozes em *vocalise*, tocada por quatro cordas ou por quatro sopros: a mensagem sonora não será alterada na sua substância. Apenas mudará o plano de luzes que enfoca os movimentos sonoros, sempre igualmente vitais. Essa indiferenciação tímbrica já não é possível em uma Sonata de Mozart; menos ainda, em um Prelúdio de Debussy; e de maneira alguma, em uma obra de Stockhausen, Nono ou Penderecki.

Uma nova concepção tímbrica é a maior diferença entre o barroco e o classicismo. A nova arte da orquestra nasce, entre Gluck e Mozart, em função da evolução formal que, em relação ao barroco, o classicismo representa. O classicismo exalta os timbres em seus valores compactos e descobre os detalhes de nuances com o gosto requintado do rococó, embora sem alterar a fluência do discurso. A partir de então, a história do timbre tem uma evolução análoga à da dinâmica. A orquestra se enriquece de reflexos, os instrumentos descobrem novos panoramas expressivos e a arte sutil das atmosferas que o piano exemplifica muito bem com a técnica dos pedais. Quando finalmente a música se faz luz e cor — no impressionismo —, dissolvendo em efeitos pictóricos a velha sintaxe, o timbre parece tornar-se protagonista da obra.

Após o impressionismo, tem início uma nova busca, cujos fundamentos já se encontram em Stravinski. Se até então o timbre fora a normalidade do som — a sua qualidade específica dentro da melhor tessitura<sup>10</sup> —, agora se desperta o interesse dos compositores pelo excepcional, pelos registros extremos de vozes e instrumentos, pelas zonas da escala onde o som se torna despersonalizado, arcaico, glacial ou impressionante.<sup>11</sup> De outro lado, os compositores entregam-se à aventura, libertos de qualquer molde tradicional; querem descobrir o que acontece quando reúnem um trompete, um contrabaixo e um cravo, e parecem gozar o inédito da experiência, cuja mensagem se coaduna justamente naquela estranha concreção tímbrica.

A última fase, finalmente, é a dos timbres que evadem do tradicionalmente musical: sons de cordas abaixo do cavalete, guinchos de sopros, grupos de notas feridas com os punhos ou com o cotovelo nos teclados, fonemas gritados em vozes destimbradas, introdução de ruídos naturais e artificiais. O som-veículo é substituído pelo som-objeto, exaltado em sua natureza física. Ulteriores possibilidades oferecem finalmente a música ele-

---

<sup>10</sup> Chamamos tessitura a região normal de cada voz e instrumento, a zona sonora em que o agente encontra a emissão mais espontânea e a cor mais pessoal.

<sup>11</sup> Um episódio ocorrido na primeira execução da *Sagração da Primavera*, de Stravinski, no ano de 1913, em Paris, exemplifica muito bem esta diferente concepção tímbrica e o conseqüente conflito de gerações. Quando os primeiros sons se fizeram ouvir, com o fagote solista tocando em sua região extrema aguda — onde o timbre do instrumento quer evocar atmosferas remotas e ásperas de uma arcaica Rússia glacial —, o velho Saint-Saëns, que estava presente, levantou-se e saiu resmungando: "Este homem não sabe instrumentar!" Não era incompreensão: era a ruptura entre duas poéticas.

trônica, através daqueles recursos que já mencionamos quando tratamos do aspecto morfológico do timbre. Também aqui não queremos julgar o nível estético até agora alcançado pelas obras dentro desta nova poética do som; queremos apontar a riqueza de recursos que, com isto, se oferece aos artistas contemporâneos. Gostaríamos, porém, de chamar a atenção para um equívoco que já faz parte do vocabulário comum da música popular. Fala-se em som como se ele fosse um objeto e tão-somente um objeto: “encontramos um novo som”, “este é o som do tal conjunto”, e — até — “compramos um novo som”. Ora, qualquer que seja a poética que o empregue, o som será sempre o complexo veículo físico de uma emoção estética, não um mero objeto. E ele, como sabemos,

## FRASEOLOGIA MUSICAL

A música, na sua substância e na quase totalidade das suas manifestações, é um discurso melódico-harmônico exatamente articulado e marcado por aquela interpunção que é representada pelas cesuras e pelas cadências. O núcleo deste discurso é a frase, que poderia ser definida como o mínimo elemento musical que tem em si um sentido completo. É, portanto, uma estrutura que, saindo de um ponto de partida, desenrolando-se por caminhos mais ou menos demorados no processo das tensões, tocando um ponto culminante que marca o auge destas ten-

ções, chega a uma distensão final. Em termos harmônicos, é um *cursus* de tensões que, passando por várias cadências suspensivas ou interlocutórias, resolve-se numa cadência final com caráter de repouso. Poderíamos comparar a cadência final ao ponto da oração escrita; as cadências intermediárias, conforme a sua natureza, corresponderiam à vírgula, ao ponto-e-vírgula e aos dois pontos.

Múltiplos da frase, empregando uma terminologia matemática, são o período e a forma; submúltiplos, o membro de frase, o inciso e a célula.

Começemos examinando estes últimos, desde o elemento menor da estrutura.

**CÉLULA** — É um grupo de notas que, pela natureza melódica ou, mais freqüentemente, pela natureza rítmica, possui uma característica que pode influir na estrutura da obra. É, portanto, algo que não chega a corresponder a um elemento morfológico da frase falada; é quase uma sílaba, tendo uma função na articulação sonora de uma poesia. Por isso, nem sempre há uma célula geradora. Um exemplo típico de célula poderia ser fornecido pelas primeiras quatro notas da *Quinta Sinfonia* de Beethoven, nas quais o ritmo é mais importante do que o intervalo: daquele ritmo ori-

gina-se a frase principal do primeiro tempo; e ele ressurgirá, no final, com aspecto intervalar completamente diferente, mas, nem por isso, menos reconhecível.

Nova importância adquire a célula com a Sonata cíclica do fim do período romântico, tornando-se um sistema de rigorosa precisão na obra de César Franck. Este autor não apenas confia a unidade da Sonata ao retorno de determinados temas de um movimento para outro, como também à geração dos vários temas de uma única célula que, em si, é um traço ainda indeterminado. Veja-se, por exemplo, a temática da Sinfonia em ré, que deriva quase toda das seguintes células:



das quais a segunda é a inversão variada da primeira, produzindo, por exemplo, estes outros incisos:

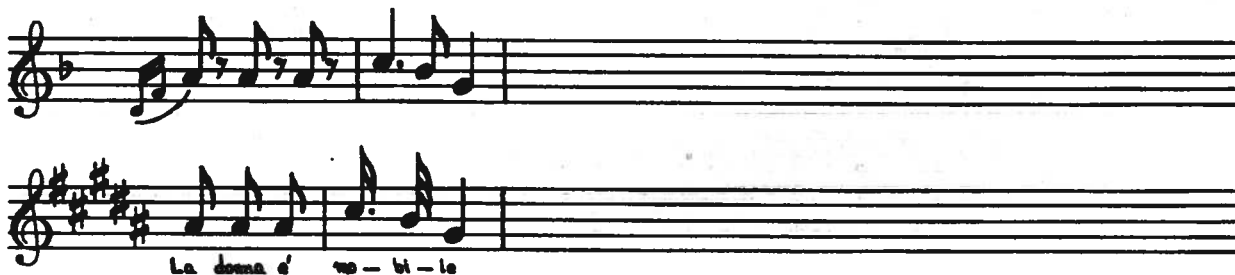


Na música contemporânea a célula pode ser também geradora de eventos sonoros enquanto *gestalt in fieri*, e na sua personalização podem intervir elementos dinâmicos e tímbricos.

**INCISO** — É o menor desenho musical que possui em si uma significação, um perfil de signo completo em movimento; e já dissemos que todos os incisos podem ser reportados aos quatro neumas

gregorianos fundamentais, *podatus, clivis, torculos e porrectus*. O inciso é, portanto, mais do que uma simples palavra; se o compararmos com a linguagem falada, poderia corresponder, antes, a um monema, a uma curta série de palavras relacionadas por um movimento interno. O inciso possui uma fisionomia plástica que o torna facilmente reconhecível e sobre ele funda-se toda a técnica da composição.

Provém do inciso o material aproveitado no trabalho temático, isto é, naquele processo fundamental de elaboração que se chama desenvolvimento e que marca o elemento mental da música. É ele,



Qualquer ouvido bem-treinado sentirá no primeiro exemplo um sabor clássico, elegante e sutilmente patético, que o levará a identificar Mozart (Sonata em fá maior para piano), enquanto, no segundo exemplo, reconhecerá imediatamente a mordente *nonbalance* da ária do tenor, no *Rigoletto*, de Verdi, *La donna é mobile*. Todavia, trata-se de seis notas ao todo, uma das quais repetida três vezes seguidas.

O inciso é um valor plástico e, portanto, espacial, ritmicamente organizado numa seqüência temporal. Nele tem raízes a originalidade da obra. Na música contemporânea — geralmente avessa

por ser curto e bem identificável, que dirige todo o mecanismo da imitação na polifonia medieval e renascentista; é com os incisos extraídos do sujeito e do contra-sujeito que se constroem — ainda em forma imitativa — as partes intermediárias ou episódicas da Fuga; é através dele, finalmente, que se expressa toda a dialética da Sonata. É dele que flui a frase musical; é nele que se identifica o espírito da invenção melódica. A menor diferença melódica ou rítmica o despersonaliza. Tomemos, por exemplo, este inciso, melodicamente invariado, mas diferente no plano dos valores rítmicos:

às grandes expansões temáticas —, as micro-estruturas tornam-se extraordinariamente importantes e o inciso pode vir a ser o único gerador de uma estrutura completa.

**MEMBRO DE FRASE** — Se no inciso é irrelevante a estrutura harmônica de fundo, o membro de frase é condicionado pela harmonia. Ele corresponde a uma oração falada; e a cadência harmônica que o conclui é comparável à conjunção que relaciona as várias orações na ordem sintática. A boa articulação dos membros de frase, a espontânea ou surpreendente colocação do ponto

culminante — conforme as exigências expressivas —, a lógica das harmonias e das cesuras finais

são a base do bom estilo. Consideremos esta frase de um coral de Bach:

Dir Dir — Je — ho — va will ich ein — gen,  
denn wo ist doch ein sol — cher Gott wie Du? Dass  
ich — es tu' im Na — men Je su Christ, so  
wie es Dir durch Ihn — ge fal — lig ist.

Tem-se aqui a visão exata dos membros em que a frase se articula, sublinhados por outras tantas “fermatas” na última nota de cada membro; as cadências são suspensivas ou interlocutórias, até a cadência perfeita que conclui a frase inteira. Todos os membros são equilibrados numa estreita ordem sintática que valoriza o elevado conteúdo místico da mensagem estética da frase. Naturalmente, o caso da “fermata” — isto é, da solução de continuidade rítmica entre um membro e outro — é excepcional. Normalmente, os membros de frase sucedem-se em fluente continuidade; mas nem por isso deixam de patentear a clareza das suas relações sintáticas e da sua declamação expressi-

va, em que podemos perceber o ar que perpassa a música e que a frase literária escrita expressa através de vírgulas e de outros sinais de pontuação.

FRASE — É um pensamento musical completo, definido nas suas coordenações e subordinaciones. Corresponde, portanto, à frase escrita marcada com um ponto final e internamente articulada em suas várias orações. É ela a medida natural do pensamento musical, o objetivo das microestruturas e a base de todas as macroestruturas. A sua organização (mais ou menos regular) depende da poética do autor e do tempo, determinando, por sua vez, o elemento básico para a definição do estilo. No canto gregoriano ela é livre, flutuante, contemplativa; suas fórmulas

finais pairam no ar, deixando uma impressão de infinitude. Na polifonia sacra medieval, a frase mantém as mesmas perspectivas, embora se encontre já submetida às restrições de uma medida vertical que cada vez mais a condiciona; e, progressivamente — dos flamengos à polifonia renascentista ítalo-ibérica —, aproxima-se do espírito geométrico da arquitetura italiana e da suprema lei do número.

Neste processo de reorganização, a frase é influenciada pela música profana, onde se afirma o espírito da dança, com as suas medidas coreográficas. Assim, na música barroca, as lições da geometria renascentista e as exigências do novo material harmônico em gestação tornam a frase a medida unitária — bastante rígida — da criação musical, não obstante a dialética interna das tensões expressivas e a inquieta fantasia de alguns espíritos soberanos, como Monteverdi, Vivaldi, Bach. Nas mãos deste último, a frase pode ser uma melodia infinita que invade toda a obra, mantendo-a suspensa num clima de procura constante — e, todavia, virilmente serena — como se o objetivo fosse a superação do contingente em direção à transcendência. Basta pensar no Adágio do *Concerto Italiano* com sua única sublime frase, que parece prolongar ao infinito as suas fronteiras.

O classicismo reconduziu a frase às medidas geométricas, dominadas pela simetria: frases curtas, normalmente de quatro ou oito compassos, formadas por um número regular de membros em proporção aritmética — dois ou quatro ou seis —, com um ponto de suspensão em sua metade exata, marcando a separação entre a parábola ascendente e a descendente. O classicismo foi, portanto, o triunfo

da frase regular, equilibrada — *carrière*, na expressiva terminologia francesa — com sua cadência perfeita final, que resolve as tensões de maneira tão natural e previsível que o fruidor se sente integrado na obra, dela antecipando as soluções como se co-participasse da criação. Tal sentimento formal da frase permanece em Beethoven — que dele parece tentar uma evasão somente em seu último período criativo — e se prolonga nos primeiros românticos, fascinados pela clareza fraseológica da canção popular.

Com a intelectualização do romantismo e o aprofundamento nos mistérios da natureza e da alma, torna-se a frase o veículo da angústia do criador. Quebradas as formas estróficas regulares, multiplicam-se as frases assimétricas — feitas de cinco, sete ou muito mais membros não-divisíveis em períodos iguais — e as frases enormes, que abraçam uma infra-estrutura inteira. As resoluções são evitadas quando a tensão parece ter chegado a um ponto de ruptura; os repousos, protelados, contrastam com todas as previsões psicológicas e auditivas. Neste processo de contínua angústia, geradora de novas angústias, Wagner constitui outra vez uma etapa, preparada por uma linha que, saindo do último Beethoven, passa por Weber, Berlioz, Schumann e Liszt. E de Wagner se irradia o conceito da melodia infinita que, nos epígonos, encaminha a organização fraseológica para a dissolução. São evidentes, neste processo, a importância da harmonia e a recusa daquele ritmo periódico de tensões e de cadências perfeitas — esperadas e pontualmente realizadas — em que se baseara o classicismo.

Os contemporâneos voltaram a um conceito mais geométrico da frase musical, pelo menos

dentro dos limites compatíveis com a evolução e a aceleração do nosso tempo. Às vezes, como no caso de Stravinski, aproximaram-se de um conceito analítico da expressão, reduzida a orações principais com o menor número possível de orações dependentes, analogamente ao que se deu nas modernas literaturas e na funcionalidade essencial dos signos nas artes plásticas.

Naturalmente, a música contemporânea, na totalidade de suas tendências, renuncia aos relacionamentos tradicionais da harmonia. Com isto, a música contemporânea liberta os sons e os reorganiza em novas sociedades, sob outros princípios, privando a frase de sua significação harmônica e as cadências do seu valor suspensivo, interlocutório ou afirmativo. De forma análoga, muita poesia do nosso tempo articula as palavras com liberdade, abolindo pontuações e ligamentos sintáticos. Contudo, a frase sobrevive. Cabe ao compositor sensível encontrar outros parâmetros que marquem a flexão da idéia musical na nova concepção idiomática. Serão valores tímbricos, rítmicos, cesuras, condensações e espaçamentos sonoros; mas sempre se tratará de um fluxo de tensões, com os seus pontos de crise e os seus relaxamentos. E cabe ao ouvinte vencer os hábitos auditivos arraigados por uma tradição ancestral, procurando entender os novos nexos lingüísticos — dirigidos por outras medidas fisiopsicológicas — a fim de captar a mensagem estética e transmiti-la à consciência sem preconceitos, assim como sem entusiasmos injustificados. A música contemporânea já é história e,

como tal, deve ser sentida e analisada acima de qualquer poética ou idiomática partidária.

**PERÍODO** — É um conjunto de frases que forma um bloco compacto, normalmente coincidindo com uma infra-estrutura formal. Há alguma confusão de terminologia a este respeito, pois os tratados franceses costumam chamar de período o que nós já definimos como frase e vice-versa. Preferimos a terminologia aqui utilizada, pensando na etimologia do vocábulo “período”, que em grego significa “caminho em volta, périplo”, e que, portanto, melhor nos transmite a idéia de um percurso completo em torno de determinado assunto ou de determinado contorno de uma microestrutura.

Aqui também encontramos o mesmo processo evolutivo que já deparamos na história da frase: de uma harmonia plástica regular, divisível em elementos simétricos, o período evolui para uma maior liberdade de articulação, incluindo um número variável de frases ou, até mesmo, coincidindo com a própria frase, enfatizada e alongada. De qualquer maneira, poderíamos dizer que o período — na música barroca e clássica — é unitonal e distingue justamente os elementos estruturais de uma mesma tonalidade, no plano harmônico geral da obra. Depois do classicismo, a tonalidade, sempre oscilante, já não permitirá uma tal classificação.

**FORMA OU ESTRUTURA** — O conjunto de todos os períodos nos conduz à visão total da estrutura, isto é, à forma típica de cada obra, cujo estudo será objeto dos capítulos seguintes.



# **GÊNEROS E FORMAS DA MÚSICA**

## DO GÊNERO E DA FORMA

Por uma comodidade metodológica, costumamos distinguir os vários gêneros de música conforme a destinação ambiental, o conteúdo lingüístico, a natureza instrumental, o aspecto da comunicação ou o caráter de certas grandes estruturas que englobam várias formas internas.

Do ponto de vista da destinação ambiental, a música pode ser de câmara, de igreja ou de teatro. Consideramos música de câmara a música que foi criada para os ambientes íntimos, destinadas às mãos de bons amadores, sem intenções de exibicionismo virtuosístico. A ela pertence a música vocal acompanhada, a música para instrumentos solistas ou acompanhados e a música para conjunto instrumental, incluída a música para a orquestra de câmara. Afirmar com exatidão os limites de uma orquestra de câmara nem sempre é possível. Na maioria das vezes, o espírito da obra é que decide essa questão. Considera-se convencionalmente que a formação máxima da orquestra de câmara atinge o número de 33 instrumentistas. A rigor, deveríamos incluir na música de câmara também a polifonia profana do Madrigal e das formas semelhantes, pois ela nasceu nas salas dos palácios senhoriais, com caráter de diversão de um pequeno grupo de amadores que pertenciam à corte do senhor. Deste amadorismo de alto gabarito veio o hábito de substituir algu-

mas vozes por instrumentos: provavelmente, era mais fácil reunir instrumentistas que cantores com boa voz e boa leitura. E foi justamente neste processo que o Madrigal se transformou, paulatinamente, em Madrigal para voz acompanhada, de onde surgiu a linguagem harmônica.

Seria desejável que a destinação ambiental fosse sempre respeitada em seu espírito, senão na forma, e que toda a música de câmara fosse executada em ambientes de proporções limitadas, onde o contato imediato entre executantes e ouvintes evocasse a atmosfera de convívio íntimo e de participação direta sob cujo signo tal música foi criada. Nem sempre isto se dá. Assim, a música de câmara, para obedecer a oportunidades publicitárias, transfere-se para os grandes palcos, onde acaba perdendo muito de sua verdade sonora. Imagine-se um Lied de Schubert — propositalmente composto para ser cantado numa reunião de amigos, possivelmente entre uma cerveja, uma dança e um flerte — transportado na projeção sonora de uma grande sala onde o cantor, afastado do público, assume fatalmente atitudes acadêmicas ou carismáticas e ter-se-á a idéia de como as intenções do compositor são traídas justamente naquilo que marca a sua personalidade: a intimidade afetiva.

O maior atrativo da música de câmara deveria ser sempre o requintado prazer do *mitmusizieren*,

a satisfação de um diálogo musical em que as personalidades se encontram e se complementam, profunda educação do gosto estético e do próprio costume de vida. A prática de um bom amadorismo é hoje bastante dificultada pelo ritmo da vida moderna e pelas complicações técnicas da música, dominada pelo espírito virtuosístico do romantismo; é aqui que intervém o profissional, realizando o que cada ouvinte desejaria fazer. cremos, todavia, que o hábito da boa música de câmara, menos influenciada pelo formalismo do concerto público, possa ressurgir através de certas diretrizes da música contemporânea, as quais, em novos moldes, procuram tornar as obras mais acessíveis aos executantes, mais planas e sem os traços daquela especialização virtuosística que dificultou a sua prática.

Quanto à música de igreja, a sua destinação é óbvia quer se trate de música litúrgica, aplicada ao culto, quer se trate de música paralitúrgica, dedicada às várias festas e comemorações religiosas, incluídas as diferentes formas de cantata, oratórios, salmos e cânticos de todos os credos. Não raramente, este último gênero é hoje acolhido nas salas de concerto, sendo, até mesmo, para elas composto; mas, ainda assim, essa música preserva o caráter da sua destinação ideal que é o templo.

A música de teatro, enfim, é representável, fazendo-se acompanhar de um contexto cênico e coreográfico dela inseparável, nos vários gêneros de ópera, opereta e semelhantes, de *ballet* e pantomima, até a comédia e a revista musical.

Neste gênero pode ser incluída também a música sinfônica e sinfônico-vocal, destinada às grandes salas e a um público de massa. Essa música

implica um elemento coreográfico, a grande orquestra, com o seu empolgante efeito visual; e comunga com o teatro num elemento quase religioso, o silêncio da massa diante da celebração de um rito, ao qual o regente empresta uma figura quase sacerdotal na atitude de suscitar imponentes formas sonoras para uma coletividade em busca de emoções generosas e profundas.

Deveríamos acrescentar a esta classificação — à parte das categorias tradicionais — a música cívica e militar, destinada a exaltar as celebrações do poder e os sentimentos nacionais da coletividade. Seus palcos naturais são ao ar livre — a praça, o estádio, o campo de batalha. Importantíssima no contexto social da Antiguidade, desde os hinos celebrativos das Olimpíadas gregas às fanfarras dos triunfos romanos, ela cumpriu papel relevante também na Idade Média e na Renascença. Basta pensar nos conjuntos de metais que animavam a resistência das fortalezas, nos vinte trompetes de prata que anunciavam a aparição do Sumo Pontífice, nas bandas que acompanhavam os exércitos em marchas e batalhas. Desde então, este gênero desempenhou relevante função histórica nos grandes centros do poder político, enriquecendo-se de hinos nacionais ou partidários e de um repertório militar muito característico. As origens funcionais agem negativamente, de maneira geral, sobre a qualidade artística dessas composições, cuja principal característica é uma generosa retórica, um excesso de redundância e a procura de uma grande facilidade de comunicação. Não se pode negar, porém, que alguns hinos cívicos e nacionais sejam autênticas obras de arte, passando da condição de símbolos para a qualidade

de portadores de uma autônoma mensagem estética: valham, por todos, os exemplos da *Marseillaise*, da *Brabançonne*, do hino austríaco — de autoria de Haydn —, do *Hino Brasileiro da Independência*, e do *Hino a Roma*, de Puccini.

Uma situação à parte cabe à música popular, cuja natural destinação, às salas de dança ou às grandes assembleias de povo, faz com que ela se aproxime do teatro, embora certas expressões modernas, do gênero da “bossa nova” brasileira, coloquem-na, às vezes, na atmosfera da música de câmara. De qualquer maneira, o elemento distintivo da música popular, que definitivamente a separa da tradição musical erudita, é o seu caráter funcional e de consumo.

Do ponto de vista do conteúdo lingüístico, podemos distinguir a música erudita, a música folclórica e a música popular. Diríamos que a primeira possui, por sua própria natureza, ambições de comunicar mensagens estéticas universalmente válidas. Essas ambições a música realiza sublimando liricamente o sentimento, através de estruturas formais meditadas e de articulações lingüísticas de ilustre linhagem.

A música folclórica, por sua vez, é o repositório ancestral da sensibilidade de um povo. Sua característica é ser sempre anônima, ligada, em suas origens, a elementos funcionais, sublimados numa catarse lírica que fixa o folclore no tempo, fora das flutuações do contingente. Nele cada povo se reconhece num eterno presente; através dele os povos se comunicam e confraternizam por aqueles remotos canais que tudo reportam a uma raiz comum. Esta compreensão abrange as duas catego-

rias com que os folcloristas distinguem o folclore, principalmente entre nós: o folclore stricto sensu, aculturação de raças numa mesma terra; e o primitivismo, resto de raças e civilizações desarraigadas em processo de extinção.

A música popular, ao contrário, tem sempre um autor, é estritamente ligada às modas e aos contextos sociais contingentes, alimentados pelas contribuições gestuais da dança: quer ser arte de consumo, expressa numa linguagem popular de valores lingüísticos intuitivos, dentro de formas primárias baseadas na redundância. Tal redundância adquire, às vezes, aspectos de imposição hipnótica, quase um slogan musical. Por isto, a música popular é, por sua natureza, perecível, julgando-se, a si própria, velha e superada logo após a sua afirmação. Poder-se-ia dizer que é uma música existencial, sem perspectiva de transcendência.

As distinções, porém, não são tão simples quanto parecem à primeira vista. As vinculações entre música erudita e folclore são estreitas. Desde o aparecimento das escolas nacionais românticas, os elementos do folclore participaram do contexto da obra erudita, não apenas como sugestões ambientais e valores da poética; o folclore também enriqueceu a música de valores novos ou perdidos, estimulando a criatividade em fecundas direções. Foi do folclore russo que ressurgiu, na música romântica, o sentimento modal, alimentado depois por outras fontes europeias, americanas e africanas. Novos ritmos foram introduzidos na música erudita através dos folclores eslavos e africanos; e até os instrumentos adquiriram novas liberdades técnicas e expressivas.

É escusado dizer o quanto deve ao folclore africano, por intermédio do jazz, a música de Debussy, Ravel, Strawinski e outros sumos artistas do nosso tempo. Por outro lado, houve um fértil intercâmbio entre a harmonia impressionista e a do blues americano, que, por sua vez, chamou a atenção para os elementos aleatórios — tão importantes na música de hoje — através da improvisação de geniais instrumentistas da época áurea. Enfim, a sutil sensibilidade rítmica da música brasileira nacionalista prende-se a características do folclore africano aculturado nestas terras e — passando pelos vários aspectos do samba — às remotas origens da umbigada.

Quanto à música popular, a sua influência sobre a erudita vem do tempo dos trovadores: ela marca a etapa polifônica do Motete bilíngüe; age na Suíte barroca de danças e nas formas subsequentes até a sonata clássica e romântica; introduz forma e espírito de novos ritmos, que vão da valsa e da mazurca até o samba e o baião. De outro lado, há expressões de música popular que evadem do conceito precário de consumo para formas requintadas, portadoras de altas mensagens estéticas; tal o caso, por exemplo, das valsas de Strauss ou das composições pianísticas de Ernesto Nazareth, definitivamente incorporadas à música erudita. Outras composições populares — certas canções napolitanas, russas ou negro-americanas, páginas de Noel Rosa e Ary Barroso — adquiriram dimensões tão profundamente humanas e nacionais que se tornaram, ou se tornarão, um dia, patrimônio folclórico, perdendo-se a identidade do compositor no afetuoso anonimato popular.

Do ponto de vista da destinação material, os gêneros da música se dividem em vocal, instrumental e misto. Pertencem a este último todas aquelas obras que fundem vozes e instrumentos quer no teatro, quer no concerto, incluindo, portanto, todos os tipos de representação musical, da “sacra representação” medieval ao moderno teatro rebolado de revista.

No que se refere ao conteúdo da comunicação, toda música é concertante ou dramática. No primeiro caso, ela se baseia numa comunicação quase plástica de movimentos sonoros, como a Fuga instrumental ou o Concerto grosso. No segundo caso, ela implica uma dialética de idéias em conflito — como na Sonata e na Sinfonia clássica — ou na ampliação sonora de uma ação ou de uma atitude psicológica, como no teatro, na lírica vocal e na peça romântica programático-descritiva. Aqui também as fronteiras são relativas, pois muita música vocal barroca tem um espírito concertante, e não pouca música instrumental, um espírito dramático, como se dá, por exemplo, na literatura francesa para o cravo.

Finalmente, englobamos sob uma distinção de gênero certas composições de grande envergadura, que coadunam diferentes formas internas, ou outras menores, constituindo uma categoria relativamente informal, mas relacionada por um mesmo espírito quanto às intenções expressivas. Nestes casos as nossas considerações são, poder-se-ia dizer, de natureza urbanística: não olhamos para a forma em si; nós a julgamos pela sua colocação num contexto que a sustenta e vivifica. O grande gênero da música instrumental é a Sonata,

que inclui todos os aspectos orgânicos, instrumento solista, conjuntos de câmara e orquestra, pois a Sinfonia nada mais é do que uma Sonata para orquestra. É necessário, portanto, distinguir muito exatamente entre a Sonata, como gênero instrumental, e a Forma-sonata, arcabouço interno de uma estrutura específica.

A música polifônica vocal não possui gêneros neste sentido, mas, sim, formas muito bem definidas e separadas. A música sinfônico-vocal, ao contrário, possui o grande gênero do teatro musical, com as suas subclassificações: melodrama, ópera, drama lírico, opereta etc., que examinaremos no último capítulo desta parte. Neste gênero podem ser incluídos o Oratório e a Cantata, religiosos ou profanos, os quais eliminaram o elemento representativo, mas se organizaram com o aproveitamento das mesmas formas internas da ópera.

Finalmente, todas as composições de caráter naturalista, psicológico, literário — sejam elas descritivas ou autobiográficas, do poema sinfônico ao noturno, do prelúdio à balada — formam o gênero da música programática: programa de um entrecho, de uma contemplação ou de um panorama da alma.

Fixado assim o caráter dos gêneros musicais, consideremos o problema das formas, isto é, das estruturas em torno das quais a música se organiza. A discussão acerca da forma na arte — e da sua relação com o conteúdo — é tão velha quanto a história da especulação humana e se prende necessariamente ao mais amplo problema filosófico das relações entre forma e matéria. Cada época procura a sua própria poética na valorização de um ou outro termo do binômio, rumo ao apolíneo

ou ao dionisíaco, chegando às vezes a negar um deles quando fala em arte informal ou quando exalta a Beleza como uma pura forma, congelada no tempo e no espaço. Trata-se, obviamente, de atitudes polêmicas, benéficas como estímulo à libertação de hábitos ou preconceitos — sempre os *ídola* de Bacon! — mas totalmente estéreis no campo da especulação estética. É compreensível que todas as revoluções comecem destruindo as estátuas dos regimes que as precederam, mas um dia elas descobrem que nenhum mito passou em vão e que elas mesmas estão a se tornar formas.

Na realidade, forma e conteúdo, na obra de arte, são como forma e matéria na metafísica de Spinoza: duas faces de uma mesma substância. Do mesmo modo como o sol ilumina ora uma, ora outra face do nosso planeta, assim o sol da arte ilumina ora a forma, ora o conteúdo, deixando obscurecido o lado oposto. Se olharmos, porém, para as obras de arte que o tempo transmitiu e consagrou, verificaremos que sempre — autodefinindo-se formalistas ou informais — o conteúdo sobreviveu em virtude de uma forma, que se fixou no espírito dos homens como uma etapa de sua própria história. É necessário esclarecer que — voltando a uma distinção croceana, nas pegadas da escola estética de De Sanctis — entendemos aqui falar da Forma, com F maiúsculo, aquela suprema lei de estruturas que cada obra encontra na intuição pura do seu criador. Perto disto, a forma como arcabouço preestabelecido é apenas um *accidens*, mesmo quando se torna um válido estímulo de natureza artesanal para a fantasia criadora.

Assim como na natureza há infinitas formas, mas somente alguns poucos princípios formais

que regem todas as coisas criadas, existem, na arte, infinitas possibilidades de articulação formal e apenas alguns poucos, necessários fundamentos da Forma. Poderíamos invocar, como exemplo, a obra de Bach, na qual não existem duas fugas de idêntica estrutura; todas as fugas obedecem, porém, a uma única lógica formal, a um princípio transcendente de uma ordem aplicada à fantasia. Diante disto, a boutade das *Dois Peças em Forma de Pêra*, de Erik Satie, não passa de uma brincadeira de mau gosto ou de uma confissão de impotência.<sup>1</sup>

Em matéria de música, há duas categorias de formas: as que dependem de um texto e, conseqüentemente, amoldam-se sobre outras tantas formas literárias; e as formas autônomas. As primeiras podem conter valores, por assim dizer, “infra-formais” de natureza especificamente musical, tais como o processo da imitação na polifonia religiosa e profana. As segundas se reduzem a três tipos: forma unitária, constituída de um único bloco (a); forma binária, constituída de dois blocos diferentes (ab) e complementares; forma ternária, constituída de três blocos (aba), o terceiro dos quais é um retorno ao princípio. Poderíamos re-

presentar estas formas, respectivamente, com um retângulo, um semicírculo aberto e um círculo fechado. Neste último, os místicos poderiam reconhecer o mito da serpente, o retorno às Grandes Madres, o círculo periódico do alfa e do ômega; os matemáticos, pela maneira como ele é geralmente realizado, o princípio da divina proporção.

Exemplo de forma unitária pode ser o arioso do antigo melodrama e da ópera moderna; exemplo de forma binária, as danças da Suíte barroca; da forma ternária, o *allegro* de Sonata e a ária vocal. Na prática, a forma binária e, muito mais, a ternária desenvolvem-se em múltiplos, interpenetram-se, combinam-se em formas mistas, que possuem o pressentimento da forma ternária, mas não a sua realização. Dentro deste tríplice jogo vive toda a fenomenologia das formas musicais com um número inesgotável de possibilidades reais.

Fixadas, assim, as bases de uma avaliação das obras em sua natureza, conteúdo e configuração, podemos tentar um panorama histórico dos gêneros e das formas. Procuraremos fazê-lo numa linguagem o menos possível técnica, a fim de que todos possamos acompanhá-lo no fascinante caminho da apreciação musical.

---

<sup>1</sup> Conta-se que Satie, ainda estrejante, foi mostrar a Debussy algumas composições. Debussy, lamentando nelas a falta de sentimento formal, ilustrou amplamente ao jovem compositor a necessidade da forma na criação musical. Algum tempo depois, Satie reapareceu com uma pequena obra intitulada *Dois peças em forma de pêra*, que dedicara a Debussy em sinal de gratidão pelos preciosos conselhos recebidos acerca do problema formal. A banalidade realista, ironizando a prática do artesanato formal, dissimulava o não-entendimento dos valores transcendentais da Forma, que, num espírito sensível, coincidem com as supremas verdades da matemática.

## A ANTIGUIDADE

Deixando de lado a música dos povos orientais, por se tratar de realidade remota da nossa, distante de nossos hábitos de fruição estética e, portanto, objeto de estudos altamente especializados, chegamos ao mundo grego, fundamento de toda civilização ocidental. Aqui, gêneros e formas são estritamente ligados à poesia, da qual a música é inseparável: música lírica, portanto, ditirâmbica, trágica, convivial, bélica, fúnebre, epidítica etc. Quanto às formas, os poucos fragmentos que nos restam são insuficientes para um julgamento; podemos pensar que a música acompanhasse a estrutura estrófica do texto com formas ternárias compostas, alternando refrões e coplas como no nosso rondó.

Gêneros propriamente musicais só se afirmam no terreno lingüístico, em que o gênero diatônico, introduzido pelos dóricos ainda luta contra o gênero cromático, o neocromático e o enarmônico, emprega nas escalas o tom e o semitom. Os gêneros cromático e enarmônico são resquícios da sensibilidade asiática na comunidade grega, onde os dóricos — possivelmente chegados do norte da Europa — afirmam novos princípios de simplicidade, ordem e organização democrática. O cromático e neocromático empregavam de maneira diferente o microtonalismo, através do quarto de tom, sendo que o neocromático recorda a escala típica dos

ciganos; enquanto o enarmônico, mais popular, além de usar o quarto de tom, aceitava o sistema oriental de catapínose, que consiste em mudar a afinação dos sons internos da escala ao sabor do executante, criando um fluxo variável de tensões.

Estas linguagens refletiam outras tantas poéticas, às vezes conflitantes, dentro do mesmo ambiente. Assim, Eurípedes foi asperamente criticado por ter introduzido, na música das suas tragédias, os gêneros neocromático e enarmônico, julgados brandos e sensuais, indignos da austeridade do texto trágico e das suas finalidades de educação moral. Corruptor da sensibilidade, portanto, o velho Eurípedes, por ousadias lingüísticas semelhantes às que mais tarde atrairiam os raios da crítica sobre as inovações de Monteverdi, Gesualdo de Venosa, Wagner e Schönberg!

A severidade romana deve ter encontrado no gênero diatônico a sua natural expressão; mas os outros gêneros ressurgiram na requintada brandura de costumes da decadência imperial; e podemos pensar que este era o estilo de Nero, quando entoava as suas composições diante das ruínas fumegantes de Roma, preparando a frustrada realização de tournées de concertos pelos teatros da Grécia e do Oriente Próximo.

Houve, finalmente, em todo o mundo antigo, uma distinção entre o gênero citarédico e o



aulético, distinção condicionada pelas diferentes possibilidades técnicas dos instrumentos de corda (cítara, lira, harpa, psaltérion) e dos instrumentos de sopro da classe do aulós, remoto progenitor da flauta e do oboé. Parece que o

primeiro permaneceu sempre nobre, austero e erudito, vinculado ao canto; o segundo, mais livre, empregado também na música popular de dança, desprezada pelos espíritos cultos e confiada à prática artesanal dos escravos.

## O CANTO CRISTÃO

O canto cristão veio de muitas fontes: melopéias hebraicas recebidas através das igrejas da Síria, cantos gregos e romanos tradicionais, canções populares com novas palavras e criações originais de caráter místico, às quais nem sempre foram estranhos os ritmos de dança. Muitos cantos paleocristãos devem ter aceitado o microtonalismo que o culto mozárabe ainda exibia na Península Ibérica depois da unificação do país sob os reis católicos. Porém, tirando esta e outras poucas exceções, foi prevalecendo, na prática romana, a tradição erudita herdada da música grega com o seu severo diatonismo. Assim, o canto cristão, transformando-se em católico, universal, sob o signo de Roma, adquiriu, com São Gregório, feições definitivamente ocidentais.

A partir deste momento, podemos considerar o canto gregoriano como um sistema organizado, com um mínimo de tensões e um máximo de intimidade mística, expressa através de uma sóbria liberdade de declamação. Aplicado funcionalmente à riquíssima liturgia romana, conforme as necessidades desta, ele criou os seus gêneros. Podemos classificar como verdadeiros gêneros musicais o hino ou a salmódia, o responsório e a antífona.

O hino, já introduzido por Hilário de Poitiers no culto francês, e no culto de Milão, por Santo Ambrósio, é um canto coral monódico, tendo como texto salmos bíblicos ou novas poesias em língua latina, de prosódia rítmica moderna. O responsório é um canto alternado entre o celebrante (solista) e a coletividade dos fiéis; é possível reconhecer nele o ancestral do concerto para solista e orquestra. A antífona é um canto alternado entre dois coros, um dos quais é o coro da capela — pequeno e profissional — e outro, de maior volume, é representado pela coletividade dos fiéis; poder-se-ia perceber nela a remota origem do Concerto grosso e da música de câmara acompanhada.

Não nos é possível falar, porém, em formas musicais: cada canto é apenas a entonação de um texto e oscila, portanto, entre um mínimo de liberdade — a declamação *recto tono* do celebrante, sobre uma única nota — e um máximo de fantasia, ocasionalmente representado pelo melisma, vocalização sobre uma única sílaba, limitado a poucas palavras de profunda participação mística, como *amen* e *alleluia*.

Se continuam ausentes as formas, multiplicam-se rapidamente os gêneros na monodia gregoriana, sob a influência do estilo representativo e da necessidade de aproximar o texto sagrado a um público menos culto, que mal entende o latim eclesiástico e suas abstrações teológicas. Nasce, assim, a seqüência, o tropo, a prosa. A primeira vem da criação de um texto lírico-religioso, em latim, sob as notas de algum melisma tradicional, para dele facilitar a memorização. Tantas foram as seqüências, que a igreja acabou por proibi-las, deixando sobreviver apenas sete, duas das quais foram muito aproveitadas na música de todos os tempos: o *Dies Irae*, pela trágica beleza da melodia, e o *Stabat Mater*, pela sua alta significação dramático-representativa.

O tropo e a prosa são interpolações no texto sagrado, substituindo o discurso direto à narração impessoal. Deles surgiu o teatro religioso da Idade Média, no gênero do drama em latim: logo, porém, as línguas vernáculas, em formação, dele

se apossaram, criando, nos mesmos moldes literários, mas com intervenções musicais auferidas à canção popular, o *Mystère* francês, a *Sacra Rappresentazione* italiana, o *Auto da Fé* ibérico, o *Geistliches Lustspiel* germânico.

No entanto, as primeiras formas musicais articulavam-se, na música profana, por obra dos trovadores e os *Minnesänger*: formas de dança instrumental, como a *estampie*, e formas vocais que já conduziam a música a equilibradas estruturas binárias e ternárias de fresco sabor popular. Diz o filólogo italiano Restori:

Aqueles camponeses, aqueles histriões que, desde a queda do Império Romano até o ano mil, iam repetindo as canções populares, teriam julgado louco profeta quem lhes dissesse ser aquela a verdadeira música, digna de ser aprendida, ensinada e fixada em sinais gráficos; e que dela se desenvolveria uma arte gloriosa, fadada a deixar na sombra, com o decorrer dos séculos, o canto da igreja; e que ela invadiria as salas dos príncipes, os teatros e até as próprias igrejas.

## A IDADE ROMÂNICA E GÓTICA

A idade românica viu surgir a polifonia por dois caminhos diferentes. De um lado, como sabemos, a Inglaterra entregou-se à intuição auditiva, empregando contracantos paralelos em terça e sexta; do outro lado, a França articulou uma complexa teoria, desenvolvendo racionalmente a premissa das primeiras diafonias e descantes.

Na Inglaterra estabeleceram-se logo algumas formas que já não eram tão condicionadas pelo texto, visando antes princípios meramente musicais: o *gymel*, canto a duas vozes paralelas, como a própria palavra denota; o *falso bordão*, a três vozes, em terças e quintas, assim chamado porque a voz inferior soava na realidade uma oitava acima, produzindo

uma seqüência auditiva de terças e sextas; e, finalmente, o *canon*, em que uma melodia proposta por uma voz era repetida pelas outras a distâncias aproximadas. Destas formas, só o *canon* estava fadado, posteriormente, a uma ilustre continuidade; de fato, foi empregado em várias etapas da história da música, até os nossos dias, tendo sido muito explorado, também, em todos os folclores. Ele foi, ainda, a primeira fonte de estilo imitativo na grande polifonia gótica. E o estilo imitativo apareceu justamente no curto período de interregno inglês, que se deu entre a *Ars Nova* francesa e a escola flamenga, entre o XIV e o XV séculos: glória legítima de um país que logo após desapareceu do rol dos protagonistas da música européia até o último romantismo, ressalvado o curto parêntese da arte elisabetana.

Na França, ao contrário, se diafonia e descante eram ainda tentativas lingüísticas informais, já no século XII aparecia, embora em fase experimental, uma das formas mais ilustres da história da música: a do *Motete*.

O MOTETE — O Motete surge no período que denominamos *Ars Antiqua* (séculos XII e XIII), na escola parisiense de Notre-Dame, originando-se da *cláusula*, ainda formalmente indefinida. Como esta, o Motete da *Ars Antiqua* aproveita o bilingüismo e tenta combinar elementos musicais litúrgicos e temas de canto popular vernáculo.

Léonin e Pérotin já nos oferecem uma tentativa formal, um pressentimento de lógica na

<sup>2</sup> Consideramos, e seguiremos considerando, a Missa uma forma composta, não um gênero: pois ela é sempre uma coletânea de motetes, um para cada parte fixa da liturgia.

irracionalidade do bilingüismo; e dão vida a algumas variantes do Motete, que terão importância nos desenvolvimentos ulteriores: o *ocbetus*, contraponto sincopado — em contratempo — interrompido por pausas; o *rondellus*, que explora a técnica do *canon*; o *conductus*, em que todas as partes são, finalmente, de livre invenção.

A imensa importância histórica da *Ars Antiqua* parisiense centro motor da primeira revolução lingüística na música não deve induzir em erro quanto à avaliação daquelas obras. Na verdade, elas soam estranhas aos nossos ouvidos, ásperas e uniformes, não por serem remotas, mas pela sua qualidade francamente experimental, busca insegura de uma solução aguardada com ansiedade.

Muito diferente é a situação da *Ars Nova* francesa do século XIV. Guillaume de Machault encaminha a solução dos problemas formais com profunda sensibilidade de artista, transformando as tentativas anteriores num válido instrumento de conquista dos novos panoramas da música. Poder-se-ia dizer ter sido ele, para a música, o que o contemporâneo Petrarca foi para a poesia da Europa. Em suas mãos o Motete, da mesma forma como as composições profanas de estrutura semelhante, adquire fisionomia temática, lógica de desenvolvimentos, evidência plástica e profundidade expressiva. E sobre a estrutura do Motete amolda-se a primeira grande forma sonora, a da Missa polifônica.<sup>2</sup>

No entanto, as vozes do Motete haviam evoluído de três para quatro e, finalmente, para cinco, com o acréscimo da *vox vagans*. Paulatinamente, iam-se articulando as regras do contraponto e os princípios do estilo imitativo.

Já ao início do século XV, o Motete atinge a definição formal que o tornará a forma-padrão da música até o limiar do barroco. Este Motete definitivo é uma composição polifônica vocal com texto em latim, de caráter litúrgico ou religioso, organizada em tantas partes quantos são os versículos ou os conceitos do texto. Cada uma destas partes tem um tema próprio, tratado em forma imitativa por todas as vozes e geralmente separado dos outros por uma cesura que, no século XVI, já formará uma cadência harmônica. Os temas são expressivos e, nos bons autores, procuram interpretar significado e sentimento do texto.

Exemplifiquemos com um maravilhoso Motete de Orlando de Lasso, *Super Flumina Babylonis*. O texto diz: *Super flumina Babylonis, illic sedimus et flevimus, dum recordaremur tui, Sion.*<sup>3</sup>

Trata-se, evidentemente, do salmo que recorda o cativeiro dos judeus no tempo de Nabucodonosor. O autor, na sua invenção temática, prende-se aos conceitos do texto. *Sobre os Rios de Babilônia* é apenas uma precisão geográfica: o tema flui por graus conjuntos, em movimentos oscilantes de colcheias, como água tranqüila:

Su - per flu - mi - na

Ba - by - - - - - lo - - - - - nis,

“Lá sentamos” é a indicação de uma ação em si irrelevante; o tema é simplíssimo, feito de poucas

notas iguais, quase criando uma expectativa de tensão pelo excesso de repouso:

il - - - - - lic se - di - - - - - mus, il - - - - - lic se - di - - - - - mus

<sup>3</sup> Sobre os rios da Babilônia, lá sentamos e choramos, lembrando-nos de ti, ó Sion.

“E choramos” significa uma comoção intensa: o tema é descendente, desalentado, como dor sem esperança:



E porque as duas ações, chorar e sentar, são conjuntas, os temas B e C se entrelaçam no desenvolvimento imitativo, como se, no desalento da espera, o pranto surgisse de várias direções, marcado por pausas de silêncio. Finalmen-

te, o motivo da dor, a nostalgia da pátria perdida: “Lembrando-nos de ti, ó Sion”. Encontramos aqui o auge expressivo da obra: um tema dolorido, atormetado, constituído por intervalos mais amplos e ritmos mais variados:



Como se vê, o Motete é uma composição dramática, entendendo-se por drama tudo que é movimento, real ou psicológico. Tal conteúdo dramático manifesta-se também no embevecimento místico dos vários motetes que formam a Missa,

um só dos quais — o Credo — inclui complexos valores racionais e é, portanto, mais difícil de ser transmitido pela música.

<sup>4</sup> O *Kyrie* é também interessante porque a parte central, *Christe*, é geralmente confiada a um menor número de vozes: na maioria dos casos, três, como se fosse um Concerto grosso coral. Encontraremos mais tarde a mesma característica em certas danças — como o Minueto — cuja parte central se chama “trio” e costumava ser escrita a três partes de harmonia, contra as quatro do início e da “reprise”.

O Motete é uma forma binária, multiplicada e aberta. Às vezes, porém, ele adota a forma ternária com *da capo* (aba); exemplo disto é o *Kyrie* da Missa, o qual se articula em três partes — *Kyrie-Christe-Kyrie* —, sendo que a terceira tem o mesmo tema da primeira.<sup>4</sup>

A forma do Motete seguiu inalterada. Ela é a grande expressão gótica da música, a cathedral

sonora daquela época de angústia mística e de dramáticas arquiteturas.

Somente com a música protestante, de Schütz e Bach em diante, o termo Motete veio adquirir outra significação, indicando uma composição vocal sem instrumentos, articulada em várias peças polifônicas de estilo *fugato*, com eventual participação de solos entre um coral homofônico inicial e outro final — ou o mesmo do início, repetido —, sendo que do coral provém o material temático trabalhado nas partes centrais (veja-se, por exemplo, o Motete de Bach, *Jesu meine Freude*).

A MÚSICA PROFANA — A música profana amolda-se sobre a forma do Motete, dele assimilando a essência gótica. No século XV há, porém, uma fase de transição, representada pela polifonia italiana das *villotas*, das *villanellas*, das baladas e das canções de danças, que encontram imediata correspondência na *chanson* francesa e no *villancico* ibérico. Mais que de novas formas, trata-se de uma simplificação da linguagem que percorre o sentimento da melodia acompanhada e da harmonia; de fato, os próprios termos não indicam uma ambição formal, mas uma atmosfera bucólica (*villa* = campo), ou um desejo expressivo de canto.

De todas essas composições, que também são tentativas, nasce finalmente a segunda grande forma da música vocal, não mais gótica, mas já renascentista pelo seu naturalismo e humanismo expressivo: o Madrigal.

MADRIGAL — Articulando-se à maneira dos cantos populares, o Madrigal italiano foi inicialmente uma composição vocal despreziosa, de caráter

naturalista ou amoroso, em língua vernácula. O próprio nome (de *matricale* = canção em língua materna) acentua o aspecto profano e popular. O canto é confiado à voz superior, e as outras vozes o acompanham da maneira mais simples, nota contra nota; a forma é unitária, na maioria das vezes, e binária nas composições inspiradas em ritmos de dança. Suas ambições artísticas eram modestas e propositalmente antieruditas; mais uma vez, tratava-se de uma tentativa experimental, que preparava, inconscientemente, a revolução harmônica.

As conseqüências históricas não foram imediatas; a civilização deveria esperar por mais de um século para que as intuições do primeiro Madrigal criassem um sistema e uma escola, com a “segunda prática” de Monteverdi. Poderíamos dizer que, no quadro da pré-renascença italiana, o Madrigal das origens foi como a revolução isolada de Giotto, na pintura, à espera de um Masaccio que lhe desse projeção e continuidade. De fato, depois da primeira fase, o Madrigal conheceu um período de enobrecimento lingüístico, com um retorno parcial aos processos contrapontísticos eruditos, na França e na Inglaterra, passando pelo estilo nobremente expressivo da *Chanson* de Josquin des Près. Depois, na Itália do século XVI, acompanhou o processo de transição das Comunas democráticas para as aristocráticas senhorias, imitando a forma ilustre do Motete, como um camponês enriquecido que procura esquecer suas origens, ambiçionando para os filhos um título acadêmico.

Note-se, porém, que, neste processo, até certo ponto involutivo, produziram-se maravilhas de requintada elegância e de generosa criatividade.

A esta altura, o Madrigal a quatro vozes das origens adquire a quinta voz do Motete e a técnica da imitação. Como o Motete, articula-se em tantas partes quantos são os versículos ou os conceitos do texto, num rico politematismo de nobre inspiração. O texto, por sua vez, não é mais popular, mas petrarquista, quando não do próprio Petrarca. Pode-se dizer que o Madrigal quinhentista é um Motete profano e vernáculo, de sabor cultista, com

## A RENASCENÇA

Da polifonia vocal da Renascença não surgem novas formas. Motete e Madrigal dominam o campo, e outras incursões não são mais que variantes destas duas formas básicas. As modificações de infra-estrutura do Madrigal — Madrigal dramático-representativo, Madrigal instrumental — não chegam ainda a modificar a forma. As novidades aparecem, ao contrário, nas primeiras tentativas de uma música instrumental autônoma, tal como ela se articula na literatura do alaúde e do órgão.

A LITERATURA DO ALAÚDE — As formas, na literatura do alaúde, são duas: a da Suíte de danças e a da Variação. Reunindo várias danças que obedecem quase sempre à forma binária (ab), a Suíte de danças é a primeira tentativa de um gênero de música instrumental — tentativa porque, raramente, as várias peças respeitam um princípio unitário tonal e estético — devendo ser considera-

apenas alguns traços dos pressentimentos harmônicos das origens. Por outro lado, ele próprio influencia o Motete no sentido de uma simplificação do cerebral contraponto nórdico, em busca de uma expressividade mais humana.

Do encontro entre o norte e o sul da Europa nasce a lúcida linguagem da Renascença, equilíbrio de contraponto e de pressentimentos harmônicos, de objetividade clássica e de intuições dramáticas.

da mais uma coletânea que um gênero. É este, porém, o ponto de partida para a Suíte barroca, já definitivamente organizada naquela visão de conjunto que chamamos de “urbanística musical”.

Mais importante é a forma da Variação, nova, então, e posteriormente fecunda de desenvolvimentos históricos, que alcançam os nossos dias. Na verdade, definir a Variação não é fácil, pois ela está a meio caminho entre o processo técnico, a forma e o gênero. Trata-se de repetir indefinidamente o mesmo esquema musical, variando os elementos melódicos, harmônicos e rítmicos, mas de tal maneira que a derivação do tema seja sempre reconhecível. Nesta fase, a Variação é apenas ornamental, isto é, a melodia do tema, não raramente auferida da música popular, é enriquecida de figuras rítmicas, de floreios, de espaços, entre notas temáticas

que são preenchidas com notas de passagem, com muita fantasia e algum espírito de virtuosismo instrumental. Através do alaúde e da vihuela — antepassado da guitarra — esta forma, ou técnica, teve grande difusão na Espanha, onde era chamada de *diferencia*.

A LITERATURA DO ÓRGÃO — A literatura do órgão se desenvolve em duas direções: de um lado, a exibição da habilidade digital, modesta virtuosidade no teclado ainda incômodo dos velhos instrumentos; do outro lado, a adesão do instrumento aos modelos formais da polifonia vocal. Na primeira direção, as formas ainda são vagas, e a sua terminologia indica mais uma definição instrumental — Sonata, do verbo italiano *sonare*, *Toccata*, do francês *toucher* ou do ibérico *tocar* — ou uma indefinida atmosfera, em cuja base está um elemento de improvisação: Improviso, Capricho, Fantasia. Deve-se observar, a este respeito, que o termo Sonata nada tem a ver com o que será mais tarde a exata significação formal desta palavra; diz apenas que a composição nasceu para ser “tocada”, nada mais tendo em comum com a habitual transcrição das partituras vocais.

De todas as formas acima mencionadas, somente uma possui infra-estruturas bastante definidas, que serão preservadas ao longo da sua história: é a *Toccata*, que alterna largos períodos de acordes e expressivas melodias — firmando o sentimento tonal — com trechos de virtuosidade digital, baseados principalmente em rápidos fragmentos de escalas, arpejos e ornamentos brilhantes.

Veja-se como as *Toccatas* de Bach ainda respeitam esse antigo arcabouço.

Muito mais importante é a assimilação dos esquemas da polifonia vocal. Aqui encontramos formas muito mais definidas e ricas de consequências históricas. Entre elas, a mais importante é a do *Ricercare*, tratado pelos organistas espanhóis com o nome de *Tiento*. O *Ricercare* (do italiano *ricercare* = procurar, buscar) é, originariamente, a reprodução instrumental da forma do Motete: politemático como este, organizado em vários períodos, cada qual com seu próprio tema tratado em forma imitativa. Com essas características, o *Ricercare* leva, às vezes, o título de *Capriccio*, que já encontramos como título possível de composições virtuosísticas. Veja-se, a título de exemplo, o forte conteúdo contrapontístico e formal dos *Capriccios* de Frescobaldi.

Numa segunda fase, o *Ricercare* torna-se unitemático, explorando a modulação e os vários artifícios do contraponto; significa já o marco da transição para a Fuga instrumental, que o próprio Frescobaldi prepara e que Bach levará, mais tarde, a glórias imorredouras.

Importante é também a forma da Invenção, livre jogo contrapontístico em torno de um tema, explorado em seus fragmentos através do processo do trabalho temático, base de toda a grande arte da composição. Finalmente, é interessante a forma da Canção instrumental, que os italianos chamavam de *Canzone alla francese* e onde um mesmo tema é apresentado em diferentes aspectos rítmicos de compasso binário, ternário e quaternário.



## O BARROCO

O sentimento formal do barroco ambiciona as grandes volumetrias sonoras, analogamente ao que acontece com as outras artes. O sentimento “urbanístico” das estruturas chega à completa definição; começa a verdadeira arte do compor, isto é, do soldar formas e volumetrias em grandes arquiteturas. O som passa a ser considerado como veículo de emoções puras. Aqui, devemos distinguir os gêneros da música polifônica vocal, da música vocal de câmara, da música dramático-representativa e da música instrumental pura.

A POLIFONIA VOCAL — Permanecem as mesmas formas da época precedente: as mudanças que se processam são apenas as de um barroquismo lingüístico que aumenta espetacularmente o número das vozes, criando obras cujo aspecto gráfico supera a qualidade, como em certos Motetes e Missas da escola inglesa e da escola romana pós-palestriniana, em que encontramos até 36 vozes reais. Depois disto, a polifonia vocal rapidamente decai, perdendo, juntamente com a nobre severidade antiga, a sua própria razão de ser. E o gênero religioso é invadido pelo espírito e pelas formas do melodrama.

Deveríamos acrescentar aqui a forma do coral protestante de origem luterana, embora ela

não seja mais do que a conseqüência do Madrigal do século XV. Como o Madrigal, o coral luterano tem texto vernáculo alemão (ou francês, no caso dos corais hunguenotes), coloca o canto na voz superior, acompanhando-o nas outras vozes com contrapontos de primeira espécie — nota contra nota — que agora soam definitivamente como acordes, e se dividem em várias frases separadas por uma forte cesura. O espírito da melodia é popular e responde à finalidade de criar cantos fáceis de serem entoados pela assembléia dos fiéis. A sua importância reside nas conseqüências históricas, pois ele se torna o material temático de base para as soberbas construções sonoras dos músicos eruditos e, sobre todos, de Bach. Nascem então — com finalidade funcional e alta qualidade estética — o Prelúdio coral, variação organística sobre um tema de coral preparando a entrada das vozes dos fiéis; a Cantata, em que o coral inicial fornece a maior parte dos elementos temáticos; e o já mencionado Motete protestante, composição polifônica vocal enquadrada entre dois corais, geradores de material temático.

As mais altas expressões da religiosidade barroca vêm do mundo protestante, enquanto o fausto da liturgia contra-reformista e a pomposa

riqueza da arte jesuítica parecem conduzir o espírito católico para uma dialética interior, que encontra a melhor expressão nos gêneros dramáticos e representativos.

A MÚSICA VOCAL DE CÂMARA — Neste gênero musical encontramos a forma mais típica e mais fecunda de conseqüências históricas: a da *Ária com da capo* (aba), que aparece na *Cantata de câmara* romana. É uma composição para uma ou duas vozes, com baixo contínuo realizado no teclado do órgão ou do *cembalo*. Um recitativo inicial prepara a ária expressiva em forma ternária (aba); às vezes, um segundo recitativo conduz a uma outra forma vocal, de ritmo mais vivo, com estrutura de ária ou de rondó. É evidente a influência da cantata romana sobre a ária de ópera e sobre as formas solísticas da música religiosa barroca. As árias das *Cantatas* e das *Paixões* de Bach obedecem quase sempre a este esquema. Indiretamente, a cantata de câmara atua sobre as formas da música instrumental clássica, não somente pela forma ternária em si, que já vimos empregada até no Motete, mas pela valorização expressiva da invenção temática, através da sua reexposição integral.

Até a Renascença a invenção exercera um papel de segundo plano; não era o tema em si que interessava, mas a possibilidade, por ele próprio oferecida, de um tratamento em formas imitativas. Tanto assim que muitos compositores empregaram os mesmos temas — quantas Missas sobre o tema da canção popular *L'Homme Armé!* — sem quaisquer prejuízos quanto à sua originalidade.

A invenção temática, como estrutura melódico-rítmico-harmônica, coloca-se em primeiro plano com a ária barroca; o tema é a fachada da estrutura, a qual, como na arquitetura barroca, condiciona todos os espaços internos do edifício, em vez de ser por eles condicionada. Na invenção temática reside a originalidade do compositor; e qualquer semelhança já adquire o caráter de plágio.

Essa nova ambição temática invade logo a música vocal e a ópera, dominadas pelo sentimento harmônico da melodia acompanhada. Mas ela ainda encontra algumas resistências na música instrumental pura, principalmente nos seus andamentos vivos, que conservam o espírito concertante dos movimentos sonoros, em atmosferas mais arquitetônicas que literárias. Os andamentos expressivos já mergulham, porém, na beleza lírica da invenção melódica: basta pensar na expressividade profundamente humana de certas melodias de adagio em Vivaldi ou em Bach, já estruturadas em forma de ária ou de arioso.<sup>5</sup>

Mais tarde, o sentimento dramático invadirá todas as formas instrumentais com a Sonata clássica. Então, forma ternária e individualização temática tornar-se-ão a substância de toda a música.

GÊNEROS DRAMÁTICO-REPRESENTATIVOS — Eles explodem na idade barroca, tendo como marco o melodrama e o oratório italianos, permanecendo por três séculos como uma presen-

<sup>5</sup> O arioso possui o espírito melódico da ária, sem a exata definição formal desta.

ça de arte e um fato de costume. Por esta importância social e pela complexidade dos gêneros, preferimos tratá-los numa parte especial, a quinta deste volume, à qual remetemos o nosso paciente leitor.

**GÊNEROS DA MÚSICA INSTRUMENTAL PURA** — A contribuição italiana ao processo de formação da música instrumental pura pode ser percebida em três direções. Duas delas, a polifonia organística e a Suíte de danças para os instrumentos de teclado, encerram um ciclo gótico-renascentista. A terceira, a literatura do violino, abre novos horizontes à Sonata e ao sinfonismo moderno.

A grande forma da polifonia organística é a Fuga. Do órgão ela se estende aos outros instrumentos, à incipiente orquestra e, excepcionalmente, às próprias vozes do conjunto coral, com ou sem acompanhamento instrumental.

A FUGA — Já vimos como a Fuga se desenvolve do *Ricercare* unitemático que, no século XVII, é definitivamente influenciado pela sensibilidade tonal, em nome da qual sacrifica a antiga variedade dos modos eclesiásticos, adotando o conceito harmônico da modulação. Há, então, um momento em que o *Ricercare* se propõe apresentar o mesmo tema — ou sujeito — nas tonalidades que possuem o parentesco mais estreito com a tonalidade fundamental, separando as várias apresentações com outros tantos períodos de transição, constituídos por material temático organizado em linguagem contrapontístico-imitativa. Já estamos a caminho da Fuga, e a etapa principal

desta transformação pode ser apontada em Frescobaldi, de quem muitos *Ricercare* e *Capriccios* apresentam a nova estrutura e, às vezes, já levam o título de Fuga. Esse termo faz alusão às contínuas fugas das vozes, empenhadas numa recíproca perseguição imitativa, assim como a *Caça* florentina do século XIV — seu mais remoto ancestral — enfocava o incansável movimento através do qual as vozes perseguiam um inatingido objetivo final.

As experiências de Frescobaldi e da sua escola, enriquecidas pela assimilação da grande tradição nórdica do contraponto, chegam às mãos de Bach, que dá à Fuga uma insuperada significação artística. Desde então, a Fuga afirma-se como uma das formas soberanas da música, o que transforma o domínio de sua técnica em elemento fundamental na formação de todo compositor.

A Fuga poderia ser definida como uma composição polifônica instrumental unitemática que se propõe apresentar um tema musical — ou sujeito — em várias tonalidades, conforme um plano harmônico preestabelecido, empregando uma linguagem contrapontístico-imitativa e alternando as partes temáticas com partes episódicas ou de transição. Como se vê, e apesar das opiniões dos leigos, a Fuga não tem objetivos contrapontísticos, mas sim harmônicos, no desenvolvimento do plano tonal; o contraponto é apenas um fator lingüístico. Nisso reside a sua substância formal barroca, vivificada por recursos lingüísticos de derivação

gótica. Trata-se, enfim, de uma maravilhosa forma de lógica, em que o jogo das proporções, sem sufocar a emoção, parece derivar de uma lei superior da matemática.

No aspecto criativo, o princípio fundamental da Fuga é, portanto, a criação de um sujeito capaz de concentrar a atenção e o interesse estrutural e de um contra-sujeito que o acompanhe constantemente, de tal maneira que as duas linhas melódicas simultâneas sejam facilmente distinguidas pelo ouvido, mantendo sempre o sujeito uma posição de primazia pelas suas características melódicas e rítmicas.

O segundo princípio da Fuga é de natureza harmônica: o relacionamento constante da nota tônica, nota fundamental do tom, com a sua dominante — nota geradora das tensões. Esse princípio se estende ao giro das tonalidades. O sujeito terá sempre a sua resposta no tom da dominante, isto é, no tom da sua quinta superior: assim, por exemplo, um sujeito em dó maior terá a sua imediata resposta com sua reprodução integral no tom de sol maior.

O terceiro princípio é de natureza contrapontística: todas as vozes terão a mesma importância, a mesma responsabilidade nas apresentações temáticas. Assim, na primeira parte ou exposição, o sujeito e a resposta serão ouvidos em todas as vozes que compõem a textura da Fuga.

O quarto princípio, de qualidade estética, diz respeito à realização da unidade dentro da variedade: isto significa que as partes de transição deverão ser construídas com elementos ex-

traídos do sujeito ou do contra-sujeito, tratados em estilo imitativo.

Finalmente, o quinto princípio, de ordem retórica. A Fuga se organiza em três partes bem definidas: a exposição, as reexposições e a parte conclusiva — de grande intensidade lingüística e expressiva, como a peroração de um discurso ou a demonstração conclusiva de um teorema. Entre uma parte e outra, os episódios de transição, ou divertimentos, têm a dupla função de relaxar a tensão do interesse temático e de encaminhar a modulação para as novas tonalidades.

Da parte retórica final da Fuga constam possivelmente três artifícios fundamentais: o pedal de dominante, o *stretto* e o pedal de tônica. Os pedais são longas notas presas na voz mais grave, sobre as quais se desenrola um rico jogo de imitações, ou — no caso do pedal de tônica — uma última apresentação do sujeito no tom de base da Fuga, substituída às vezes por um Coral, isto é, por uma série de acordes solenemente expressivos.

O artifício mais complexo é o do *stretto*, que consiste na apresentação de sujeito e resposta a distâncias aproximadas: a entrada da resposta acontece enquanto o sujeito ainda está em curso. Para tanto, é preciso que o sujeito já seja composto de maneira a oferecer a possibilidade do *stretto*, o que exige, portanto, uma técnica especial. Como nem sempre o sujeito é pensado com este objetivo, o *stretto* poderá ser substituído por outros artifícios imitativos que se constituam numa valorização retórica da parte conclusiva da composição.

De tudo que dissemos deriva a estrutura ideal — ou acadêmica — da chamada “Fuga da

escola”, isto é, de uma Fuga que incluía tudo o que uma Fuga pode conter. Ela é assim constituída:

### QUADRO I

PARTES	CONTEÚDO	TONALIDADES	EXEMPLOS
<b>PARTE INICIAL</b>			
Exposição	Quatro entradas alternadas de Sujeito, Resposta, Sujeito, Resposta, sendo que, desde a segunda entrada, Resposta e Sujeito são sempre acompanhados pelo Contra-Sujeito, o que se dará também na Contra-Exposição e nas Reexposições.	Tom x e tom da sua dominante	Dó Sol ou lá mi
Divertimento	Construído com fragmentos do Sujeito ou do Contra-Sujeito, em estilo imitativo.		
Contra-Exposição	Uma entrada da Resposta e uma do Sujeito, nas mesmas tonalidades da exposição.	Tom da dominante e tom x	Sol Dó ou mi lá
Divertimento	Como o divertimento anterior.		
<b>PARTE CENTRAL</b>			
Primeira Reexposição	Uma entrada do Sujeito e uma da Resposta, nas tonalidades relativas menores ou maiores.	Tom relativo do tom x e relativo da dominante	lá mi ou Dó Sol
Divertimento	Como os anteriores.		
Segunda Reexposição	Uma entrada do Sujeito e uma da Resposta, nas tonalidades da sub-dominante e do seu relativo.	Tom da sub-dominante e relativo da mesma	Fá ré ou ré fá
Divertimento	Como os anteriores.		
<b>PARTE FINAL OU RETÓRICA, OU DOS ARTIFÍCIOS CONTRAPONTÍSTICOS</b>			
Pedal de dominante	Prepara o retorno ao tom de base.		
Stretto ou Stretti	Pode haver mais de um Stretto, pois alguns Sujeitos oferecem, ao longo de sua duração, múltiplas possibilidades de entrada da Resposta.	Tom de base	Dó lá
Pedal de Tônica ou Coral final	Apresentando, em geral, uma última entrada do Sujeito no tom fundamental.		

Na realidade, como já dissemos, esse esquema é apenas metodológico; a ele obedecem os alunos de composição, com o objetivo de demonstrar que sabem fazer tudo o que pode ser feito. Nas fugas de arte, o plano é alterado conforme a natureza do Sujeito e suas possibilidades expressivas: partes inteiras podem ser eliminadas, ou repetidas, ou intercambiadas, ou substituídas por outras componentes lingüísticas e formais, como as imitações do Sujeito a vários intervalos, as apresentações do Sujeito invertido, retrógrado, invertido do retrógrado, aumentado ou diminuto nos seus valores, além de todas as combinações possíveis desses elementos.

É possível afirmar que não existem duas fugas absolutamente iguais; na própria obra de Bach há muitas fugas que mais se aproximam do caráter formal do *Ricercare* ou do *Capriccio*, outras que melhor poderiam ser analisadas como divertimentos contrapontísticos. De outro lado, na literatura instrumental da Sonata e do Concerto grosso há muitos inícios de Fuga, que se limitam ao período de exposição e costumam ser chamados de fugatos. Em todos os casos, porém, permanece o objetivo de afirmar o princípio tonal do Sujeito, relacionando-o com o tom da dominante na sua resposta; e permanece um relativo rigor na exposição, mesmo que uma e outra entrada sejam separadas por pequenos divertimentos, como Bach habitualmente faz.

Em meio a tamanha variedade, só Beethoven — ao que nos parece — se preocupa com o aspecto acadêmico: libertando-se dele, declara, honesto

como sempre, o seu ponto de vista, intitulando o último andamento da Sonata para piano op. 110 *Fuga con Alcune Licenze*.

Depois de Bach, a Fuga perdeu a sua nobre severidade, principalmente na música religiosa italiana do século XVIII. Mas ressurgiu com Mozart e Beethoven, atraiu quase todos os grandes românticos no gênero religioso e no profano, foi incorporada na ópera (Fuga dos *Mestres Cantores*, de Wagner; Fuga do *Falstaff*, de Verdi) e adquiriu novas e interessantíssimas feições na obra dos contemporâneos. Na música contemporânea, mencionamos, a título de exemplificação, notáveis experiências de Hindemith, Milhaud, Honegger, Malipiero, Villa Lobos. Possuímos, por isto, a certeza de que a Fuga ainda possa ter numerosas aplicações na música de amanhã.

A SUÍTE INSTRUMENTAL DE DANÇAS — Passando da literatura do alaúde para a dos instrumentos de teclado e, finalmente, de cordas, a Suíte adquire maior consistência formal e estética. Definitivamente harmônica, ela se organiza conforme um plano de relações tonais: frequentemente, todas as danças estão na mesma tonalidade; às vezes exploram também tonalidades vizinhas da tonalidade fundamental, isto é, as tonalidades relativas, as da dominante e da subdominante, não diferentemente do que já vimos acontecer na Fuga. Cada dança, em si, é uma forma binária; algumas, porém, já exibem a forma ternária, como o Minueto e a Gavota. Não se trata de um retorno ao *da capo* após um trio, mas de um segundo Minueto, funcionando como

um trio, ou de uma *Musette*, depois da qual a Gavota é integralmente repetida.

O número de danças incluídas na Suíte varia ao critério do compositor, e as danças escolhidas correspondem aos hábitos dos diferentes países. Desaparecidas do costume barroco muitas das danças italianas, ibéricas ou inglesas que haviam constituído a Suíte de alaúde e que os virginalistas elizabetanos haviam tratado em seqüência ou isoladamente (*gagliarda, pavana, passamezzo* etc.), restam as danças da época, algumas das quais têm difusão européia, como a Corrente, a Sarabanda, a Gavota, a Giga. Outras são típicas de um ou outro país: a *Alemanda*, nas terras germânicas; a *Bourrée*, o *Loure*, o *Tambourin*, o *Minueto*, o *Rigaudon*, na França; o *Saltarello* e a *Furlana*, na Itália; a *Polonesa*, na Polônia etc. Lógico é, portanto, que cada país trate a Suíte à sua maneira, sob a hegemonia das danças características dos seus hábitos sociais, pois sempre se trata de danças palacianas e não populares. É também freqüente que a Suíte, principalmente na Inglaterra e na Alemanha, seja precedida por uma peça introdutória, de natureza mais abstrata e de linguagem mais intensamente contrapontística, como o Prelúdio, a Overture,

---

<sup>6</sup> Note-se que, até o século XVIII, o termo Sinfonia não teve uma significação formal precisa, denotando antes uma composição instrumental concertante. Foi chamada de Sinfonia a peça instrumental introdutória à ópera italiana, estruturada segundo o esquema de Alessandro Scarlatti *Allegro-Largo-Allegro* (ao contrário da Overture francesa da ópera de Lulli *Largo-Allegro-Largo*). Mas também chamou-se Sinfonia o prelúdio da Suíte instrumental, e Bach intitulou Sinfonias as suas invenções para o cravo.

inspirada pela peça que desempenha a mesma função na ópera francesa, ou a Sinfonia, igualmente sugerida pela análoga forma instrumental da ópera italiana.<sup>6</sup> Eis então porque Bach intitula suítes francesas e suítes inglesas as coletâneas de danças para o instrumento de teclado; trata-se, de fato, de suítes organizadas segundo as maneiras tradicionais da França e da Inglaterra.

Uma composição em tudo semelhante à Suíte é a Partita (do italiano *partire* = separar, dividir em partes). Ela parece menos diretamente inspirada pelo espírito gestual das danças que inclui; menos mundana, portanto, e mais próxima de uma atmosfera de pura abstração sonora. A Partita teve maior difusão na Alemanha, onde o sentimento protestante era, por assim dizer, menos profano do que a atmosfera geral da Europa e, principalmente, da requintada sociedade francesa. Por isto, nela, em geral, tem grande desenvolvimento a peça introdutória (Prelúdio, ou Overture ou Sinfonia), tratada com linguagem severa em formas de considerável nobreza, como confirmam as maravilhosas Partitas de Bach para o teclado, o violino solo e o violoncelo solo.

Na prática da música barroca persistem, finalmente, formas de derivação anterior, como a *Toccatà*, a Canção, a Invenção e o Capricho, mais ou menos tangidas pelo espírito da época ou pelo renovado sentimento contrapontístico da música instrumental. Constatamos, assim, que as grandes *Toccatas* de Bach para o órgão, embora mantendo a tradicional divisão em partes de afirmação harmônica, partes expressivas e

partes virtuosísticas, incluem também amplos trechos intermediários e finais de caráter fugato, chegando a estruturar-se em soberbas arquiteturas. Não diferentes caminhos segue a Fantasia, formalmente mais despreocupada, mas exuberante de criatividade.<sup>7</sup>

A LITERATURA VIOLINÍSTICA — Menos interessada no espírito mundano e objetivo da dança e já remota do sentimento contrapontístico, a Itália elabora, ao longo do século XVII, as formas complexas do melodrama. Ao mesmo tempo, articula, em fase experimental, a nova literatura instrumental da Sonata, sendo protagonista o novo instrumento — o violino —, o qual afirma inesperadas possibilidades expressivas e virtuosísticas, incomparavelmente superiores às dos outros instrumentos e dos seus próprios ancestrais renascentistas.

Essa revolução não se processou de repente; pelo contrário, o violino — saindo das mãos dos seus primeiros construtores, Gasparo da Saló, Amati, Maggini — empreendeu seus primeiros passos no terreno das fantasias, das canções, dos caprichos, até tomar consciência das suas virtudes de expressividade autônoma e de real liberdade no jogo dos movimentos sonoros. Nasceu, assim, a forma da Sonata a três, para dois violinos e baixo contínuo, eventualmente realizada por um instrumento de teclado, através da cifração dos acordes. Numa segunda fase, esta forma deu origem à Sonata para um único violino acompanhado. Quer a Sonata a três, quer a Sonata para violino acompanhado formaram dois gêneros

opostos, em função da destinação ambiental: a Sonata de câmara e a Sonata de igreja.

A Sonata de câmara nada mais é que uma Suíte de danças, das quais ainda conserva os nomes,<sup>8</sup> articuladas com lógica tonal e oportuna alternância de andamentos brilhantes e expressivos, mas ainda em número indeterminado e sem novidades formais. A Sonata de igreja, ao contrário, recusa qualquer sugestão profana ou realista, para organizar-se em certo número de andamentos, que acaba fixando-se definitivamente em quatro: um Largo inicial, pomposo e homofônico; um Moderato de caráter concertante, no qual se refugiam os últimos rastros do estilo imitativo, através do diálogo entre o solista, o baixo contínuo e as outras partes livremente realizadas pelo instrumento de teclado; um Andante expressivo, também homofônico, curto e quase com aspecto de transição; e um *Allegro vivo*, quase sempre com ritmo ternário de giga, brilhante e com algum traço de tratamento contrapontístico.

Dos dois gêneros, o primeiro desaparece paulatinamente, enquanto o segundo afirma definitivamente os direitos da música pura, que encontra

---

<sup>7</sup> Diz Busoni, no *Ensaio para uma nova estética da música*, que, em toda a história da nossa arte, somente Bach conseguiu captar um eco da música que *ab aeterno* circula no universo; não nas fugas ou nas grandes obras religiosas, mas nas *Toccatas* e nas fantasias. Há nelas, de fato, um possante alento que perpassa as formas e parece mergulhar no absoluto.

<sup>8</sup> O violino sempre foi empregado nas danças: uma delas, principalmente, parecia muito ligada às características do instrumento e a ele cedeu o nome, a Giga (ainda hoje, o nome clássico do violino em alemão é *geige*).



apenas em sua função sonora a própria razão de ser. Daí deriva toda a música instrumental moderna, num contínuo processo de aperfeiçoamento do gênero através de uma rigorosa lógica estética. Quanto às formas internas da Sonata violinística, elas são sempre binárias: no segundo e no quarto movimento, são constituídas de duas partes diferentes, ambas repetidas integralmente, vinculadas apenas pela presença dos mesmos incisos temáticos. No primeiro e no terceiro andamentos, elas podem ser binárias ou unitárias — um único grande período, sem relevantes infra-estruturas internas e, às vezes, sem a modulação intermediária que marca necessariamente a articulação das duas partes na organização binária.

A maravilhosa riqueza musical do gênero e as características das estruturas formais revelam-se ainda mais claramente, quando a Sonata violinística se amplia volumetricamente no Concerto grosso.

O CONCERTO GROSSO — Em torno do violino, já levado à perfeição sonora pelos grandes artífices Stradivari, Guarneri, Guadagnini e dezenas de outros, reúne-se a família das cordas, estruturando as quatro partes da harmonia: primeiros violinos, segundos violinos, violas (contraltos de violino) e violoncelos (tenores-baixos de violino), eventualmente apoiados pelos contrabaixos. A massa dessas cordas é separada em dois grupos: de um lado, um pequeno grupo de solistas, concertino; do outro lado, o corpo do conjunto — Concerto grosso, ou ripieno, ou tutti. É a sublimação do estilo concertante, pois toda a

execução se desenrola num diálogo entre os dois grupos, tornando possível a constatação de que este elemento de oposição — que introduz na música uma dialética de movimentos e uma dinâmica de claro-escuro — corresponde à afirmação de valores barrocos fundamentais. Quanto às formas internas, o Concerto grosso adota integralmente e sistematiza a Sonata violinística quer no gênero de câmara, quer no gênero de igreja. Seguindo os mesmos passos da evolução da literatura violinística, porém, o gênero de câmara tem uma rapidíssima ascensão que, na primeira geração — a de Corelli — alcança o auge, mas que na segunda geração — a de Vivaldi — já não existe. Permanece, então, o gênero do Concerto grosso, sem ulteriores especificações, organizado nos quatro andamentos que já analisamos a respeito da Sonata violinística de igreja. A presença de uma família instrumental completa e a sua divisão nos dois grupos mencionados permite, agora, uma maior riqueza de tratamento contrapontístico-imitativo nos andamentos em *allegro*, em que não raramente deparamos perfeitas exposições de Fuga e grande riqueza de trabalho temático. Como na Sonata violinística, as formas internas são binárias ou unitárias; obviamente, o trabalho temático em torno dos incisos ou motivos extraídos do tema é ainda mais complexo.

O Concerto grosso é o primeiro exemplo de grande volumetria sonora instrumental e sintetiza toda uma civilização que faz da música a maior das artes barrocas: racional e expressiva, sóbria e dramática, num lúcido equilíbrio de emoção e

forma. Já tivemos ocasião de escrever sobre a música como arte dos espaços sonoros:

No barroco, o aspecto mais relevante e rico de conseqüências históricas reside no fato de que a arquitetura se organiza definitivamente em urbanística. O mesmo caráter releva-se na música, onde as grandes formas instrumentais (Sonata a três, Sonata violinística de igreja e de câmara, Concerto grosso) e vocais acompanhadas (Cantata, Oratório, Paixão, Melodrama) organizam grandes espaços em estruturas separadas, de diferente funcionalidade e significação, que permanecem, porém, vinculadas a um mesmo plano formal, tonal e expressivo. A mesma qualidade de interpenetração — não apenas em termos de plástica arquitetônica, mas de autêntica realidade espacial, que captamos com tamanha evidência na criação de um Borromini ou de um Neumann — palpita na vital conexão melodramática de recitativo e ária. E poderíamos tentar, nesse caminho, uma nova interpretação de estrutura-tipo do Concerto grosso, em que o primeiro Largo seria o pomposo adro do palácio barroco; o Moderato seguinte (ainda, parcialmente, em estilo imitativo), a perspectiva monumental de suas salas e salões de recepção, ricos de espelhos a refletir as imagens em fuga; o Andante intermeditário (lírico e homofônico), o espaço humano, íntimo e individualista, de seus aposentos residenciais; e o Allegro final (naturalista, em ritmo ternário de Giga), o saudável ar livre dos seus parques e jardins.

Sonata violinística e Concerto grosso difundem-se da Itália aos outros países da Europa, com exceção da França, que parece resistir ao espírito barroco em todas as expressões artísticas, a começar pela arquitetura; de fato, a única forma instrumental barroca que aí tem alguma ressonância é o *Concert en trio*, isto é, a Sonata a três, da qual Rameau proporciona alguns exemplos ilustres.

Bach estuda os compositores venezianos, copia e transcreve para o órgão obras de Vivaldi e Marcello, e leva a termo uma dupla evolução, da qual Vivaldi já havia vislumbrado as possibilidades: de um lado, o enriquecimento da orquestra de cordas italiana com instrumentos de outras famílias; de outro lado, a redução do *concertino* a um único instrumento e, portanto, a transformação do Concerto Grosso no arcabouço do que viria a ser o Concerto para solista e orquestra. Os Concertos Brandeburgueses de Bach são concertos grossos no estilo veneziano, com experiências tímbricas originais nos grupos instrumentais do *concertino*. Os concertos que ele escreveu para o cravo, o violino e o oboé são verdadeiros concertos para solistas, como já Vivaldi havia composto para diferentes instrumentos — até para o bandolim e a guitarra —, com o acréscimo de uma distribuição formal ainda mais lógica e de verdadeiras cadências virtuosísticas do solista, mesmo que ainda acompanhado pela orquestra.

É preciso salientar que, a esta altura, o Concerto — com um ou mais instrumentos formando o *concertino* — renuncia freqüentemente ao primeiro de seus andamentos ou o contrai numa simples introdução, enquanto dá maior amplitude ao terceiro andamento, expressivo, em que se perfila, às vezes, a estrutura ternária (aba), sob a influência da ária vocal.

Do Concerto grosso, nasce mais tarde a Sinfonia para orquestra, com a assimilação do *concertino* pelo ripieno e a conseqüente supressão do diálogo sonoro, num conteúdo dramático

de idéias em conflito. Esta transformação processa-se nas mãos de Haydn e Mozart, os quais, saindo de experiências formais ainda barrocas, criam a sonata clássica. O gênero do Concerto grosso parece morrer, superado pelos interesses dramáticos e psicológicos do sinfonismo clássico-romântico, ressurgindo, em nosso século, sensível, em muitos pontos, às sugestões pré-clássicas; não poucos concertos contemporâneos para a orquestra estão próximos do espírito e das formas do Concerto grosso, em seu desejo de abstração e de expressividade autônoma do som.

A LITERATURA SONATÍSTICA DE TECLADO — Sob o mesmo impulso que alimenta a criação barroca da Sonata violinística e do Concerto grosso, a Itália articula uma nova solução para a literatura dos instrumentos de teclado: uma forma binária pura, de caráter meramente concertante, que constitui a chamada Sonata monotemática para cravo. Trata-se, afinal, da mesma forma interna do *allegro* da Sonata violinística, isolado, porém, daquele contexto que definimos “urbanístico”, pela consideração lógica de que a fragilidade sonora do cravo e os limitados recursos tímbricos-dinâmicos não suportariam maiores volumetrias sonoras. Perdidas, assim, as características fundamentais do sentimento barroco — ampla volumetria e profundidade expressiva —, a Sonata monotemática para o cravo aproxima-se daquele espírito rococó, feito de elegâncias e de minúcias, que podemos definir, na música, como “estilo galante”.

O estilo galante expressa-se na Itália através de uma música pura, ainda impulsionada pela

vitalidade rítmica barroca, e encontra o seu poeta em Domenico Scarlatti. Nos países ibéricos, possui características semelhantes, pela influência direta de Scarlatti, que viveu na Espanha seus últimos anos. Na Alemanha, tem escassa penetração, adquirindo tonalidades mais dramáticas, ou francamente descritivas, como nas originais *Sonatas Bíblicas* de Kuhnau, que pretendem traduzir em sons o programa do texto sagrado.

Muito diferente e profundamente original é o êxito do estilo galante na França: realismo objetivo, descritivismo psicológico, preciosismo ligüístico — principalmente na ornamentação — tornam os cravistas franceses poetas de um naturalismo psicológico e arcádico que, em muitos casos, soa como um impressionismo *ante litteram*. Todas as peças têm um título, de cartesiana *clarté* ou de pascaliana  *finesse*, quando não são, ainda, as velhas danças tratadas com requintada elegância palaciana. O único título que essas peças desconhecem é o de Sonata, demasiadamente indefinido para o lúcido positivismo francês, que encontra em Couperin o seu poeta e em Rameau o seu narrador.

Trate-se, porém, da Sonata italiana, das tentativas programáticas alemãs ou do precioso *bibelot* francês, a forma interna é sempre binária ou de rondó. Às vezes, as peças são reunidas em suítes, com menor coesão interna que os andamentos da Sonata violinística, mas, na maioria dos casos, são peças isoladas. Mesmo quando aparentam estrutura de seqüência organizada, não é raro que se trate de suítes a posteriori, coletâneas de natureza meramente editorial.

## O PERÍODO CLÁSSICO

O período que definimos metodologicamente clássico estende-se da segunda metade do século XVIII até cerca do ano de 1820. Neste período, a música, escassamente influenciada pela filosofia do sentimento de marca rousseauniana, dá mais ouvidos à mensagem estética formal de Winckelmann, acrescida do espírito iluminista de culto da idéia e da dialética racional. Assim, gradativamente, a forma parece consubstanciar-se no dualismo filosófico dos opostos, quebrando definitivamente a unidade renascentista.

Deixando de lado a ópera e os gêneros semelhantes — objeto de outra parte deste volume —, deveremos deter a nossa atenção sobre a música religiosa, a música vocal de câmara, a Sonata instrumental, a música instrumental de câmara, a Sinfonia e o Concerto para solista e orquestra.

A MÚSICA RELIGIOSA — As novas idéias do iluminismo agem fortemente sobre a música religiosa, que perde o seu antigo misticismo e suas tradicionais formas contrapontísticas para aproximar-se sempre mais do lirismo humano e das formas da ópera, adotando um estilo homofônico de melodia acompanhada, a estrutura da ária vocal e as formas do dueto, do trio, do quarteto, como no teatro musical. Isto não quer dizer que ela não tenha as suas obras-primas,

impregnadas de emocionante lirismo, mesmo porque são os grandes operistas que a ela se dedicam, de Pergolesi a Mozart. Esta humanização lírica do estilo religioso atinge tanto as composições livres ou dramáticas — do gênero da Cantata e do Oratório — quanto a própria Missa, que se torna quase uma obra de concerto, com rica roupagem vocal e instrumental.

Somente Mozart consegue revitalizar, pelo menos até certo ponto, a mística nobreza do antigo contraponto, combinando-o com as árias e os ariosos vocais e com generosas páginas corais. Contudo, ele se mantém mais próximo da qualidade objetiva e dramática do oratório, e menos sensível ao embevecimento místico da celebração litúrgica, de cujo espírito deviam afastá-lo as suas freqüentações maçônicas.

É totalmente ausente, enfim, uma música protestante significativa, pela falta de uma liturgia e pelo caráter popular dos cantos.

A MÚSICA VOCAL DE CÂMARA — Embora apresente um riquíssimo repertório, não oferece novidades formais: presa aos moldes da Cantata romana, articula-se quase sempre na estrutura da ária com *da capo* — com ou sem recitativo — ou na forma ternária complexa do Rondó (abaca...), eventualmente emoldurada por

um ritornelo e uma coda do instrumento acompanhante, características já habituais na música barroca. Os textos são agora prevalentemente arcádicos, de delicada qualidade literária e deliciosamente musicais, porque já pensados em função do canto por poetas do nível de um Metastasio, de um Chiabrera ou de um Rolli.

As origens do gênero manifestam-se também na língua, prevalentemente italiana; italiana, ainda, é grande parte dos textos musicados por Mozart e Beethoven. Algumas árias desse último, às vezes até com orquestra, como a conhecida ária *Ab! Perfido*, nada mais são do que grandes árias de ópera sem ópera, articuladas a um recitativo inicial, uma ária expressiva com *da capo*, um segundo recitativo e uma cabaleta final.

Entretanto, começa a ressurgir, em terras austríacas, o Lied popular em língua alemã, que o romantismo levará aos mais altos níveis artísticos. E um canto singelo, de conteúdo naturalista, amoroso e, às vezes, lendário (a balada), com uma coloração idealista e apaixonada, à qual não é estranho o espírito do *Sturm und Drang*. A forma é ainda a da ária ou do rondó. Suas ressonâncias já penetram a *Flauta Mágica*, de Mozart.

A SONATA CLÁSSICA — A Sonata moderna, que continua sendo até os nossos dias um dos gêneros mais ilustres de toda a história da música, articulou-se, em atmosfera clássica, na literatura dos instrumentos de teclado. Já os últimos cravistas venezianos, principalmente Platti e Galuppi, haviam começado a introduzir timidamente na Sonata monotemática uma segunda idéia

musical, em outra tonalidade, reproduzindo na segunda parte da composição as duas idéias na mesma tonalidade fundamental, após uma curta transição: era o vislumbre da dialética bitemática, ainda em fase experimental. O mesmo acontecia com os milaneses precursores do sinfonismo, como Sammartini, e com outros precursores da música de câmara, como Boccherini e, sobretudo, com Karl Philipp Emanuel Bach, o maior músico entre os muitos filhos de Joahann Sebastian, sensível às influências italianas. Em todos esses compositores havia, também, uma intensa procura de trabalho temático, o que fazia da parte central das composições algo mais que uma simples transição; aí estava, portanto, o núcleo do futuro desenvolvimento. Experiências posteriores — principalmente no que diz respeito à riqueza dinâmica e agógica da execução — foram levadas a cabo pelos sinfonistas da Escola de Mannheim, Stamitz e Cannabich.

Todos esses pressentimentos de um novo estilo chegaram, finalmente, às mãos de Haydn. Ele, que havia iniciado a atividade de compositor sob o signo barroco, teve a capacidade genial de sintetizar as tentativas anteriores numa única diretriz, criando as bases de uma nova idade musical. Fixou o gênero da Sonata clássica nesta estrutura de base, que aplicou também ao trio, ao quarteto, à literatura de câmara acompanhada e, pouco mais tarde, à Sinfonia orquestral. Trata-se de quatro andamentos, assim distribuídos:

1º andamento: *allegro moderato*, de caráter dialético-dramático, precedido às vezes por uma introdução lenta e expressiva (principalmente nos

conjuntos de paleta tímbrica mais rica; quase sempre, portanto, na Sinfonia);

2º andamento: lento, de formas amplas e rico conteúdo patético;

3º andamento: um Minueto, quase homenagem à típica dança da época que, de palaciana, já estava a tornar-se burguesa;

4º andamento: *allegro vivo*, com espírito de dança, às vezes alimentado por uma temática de origem popular-folclórica.

As formas internas em que se articulam os vários andamentos são:

FS = Forma-Sonata, a mais típica desta concepção musical. Afeta normalmente o primeiro andamento e, eventualmente, outros; não deve, portanto, ser confundida com o gênero Sonata;

FL = Forma-Lied, idêntica à forma da ária barroca (aba), afetando normalmente o segundo andamento;

FD = Forma-Dança, trata-se sempre do Minueto, que afeta necessariamente o terceiro andamento;

FR = Forma-Rondó, com espírito vivo e rítmico, quase de dança, afetando normalmente o andamento final.

Eventualmente podem ser encontradas as seguintes outras formas:

FV = Forma-Variação, aplicada preferentemente ao segundo e quarto andamentos;

FF = Forma-Fuga, bastante excepcional; quando presente, limita-se, em geral, a uma série de exposições separadas por transições homofônicas.

## FORMA-SONATA

A Forma-Sonata é, por assim dizer, o marco distintivo do novo gênero. Em sua lógica maravilhosa, ela parece expressar o dualismo setecentista entre a racionalidade do iluminismo e a nova filosofia do sentimento. Articula-se em:

Período de exposição:

- introdução (eventual);

- primeira idéia, ou parte principal, em tonalidade X;

- ponte modulante;

- segunda idéia, ou parte secundária, em tonalidade Y;

- frase conclusiva ou grupo de cadências em tonalidade Y.

Desenvolvimento:

- trabalho temático sobre elementos auferidos da primeira e segunda idéias e, eventualmente, ponte, frase conclusiva e introdução. Novo tema eventual.

Período de reexposição:

- primeira idéia, ou parte principal, em tonalidade X;

- ponte não modulante, segunda idéia, ou parte secundária, em tonalidade X;

- frase conclusiva ou grupo de cadências;

- coda retórica (eventual).

Assinalamos que, entre as várias terminologias de “primeira (ou segunda) idéia”, “primeira (ou segunda) parte”, “parte principal e parte secundária”, preferimos a definição de “primeira (ou

segunda) idéia". De fato, "primeira e segunda parte" nada diz quanto ao conteúdo; "parte principal e secundária" parece implicar uma hierarquia que só existe na relação das tonalidades. Poder-se-ia contestar que, na prática, uma idéia é frequentemente constituída de vários elementos. Mas idéia não significa frase; antes, indica um pensamento unitário, que pode provir de diferentes articulações; e mais, o termo "idéia" expressa muito bem o conteúdo iluminista — de fundo expressivo-racional — da mensagem sonora, não mais limitada apenas à estética dos movimentos sonoros.

Na primeira fase do sonatismo clássico, ainda não há uma distinção consciente da expressividade entre as duas idéias. Haydn, por exemplo, emprega com frequência o mesmo motivo com função de primeira e de segunda idéias. A dialética interna permanece confiada, principalmente, ao jogo das tonalidades, que explora a oposição tônica-dominante ou menor-maior. Assim, se a tonalidade inicial for, por exemplo, a de Dó maior, a segunda idéia aparecerá em Sol maior; e a parábola tonal, passando no desenvolvimento pela tonalidade de Fá maior — subdominante, onde é possível o surgimento de um novo tema — recompõe em Dó maior as duas idéias, na reexposição final. Se a tonalidade inicial for, por exemplo, a de Lá menor, a segunda idéia apresentar-se-á no tom relativo, Dó maior, ou no tom da dominante menor — Mi menor — para recompôr as duas idéias em Lá menor na reexposição, após ter passado, no desenvolvimento, pelo tom da subdominante.

Como se vê, a parábola tonal é a mesma que já fora explorada pela Fuga; e a parte da exposição é repetida integralmente, com a dupla finalidade de gravar as idéias-tema na consciência do ouvinte e de organizar um sistema de proporções decrescentes (exposição = valor 3, desenvolvimento = valor 2, reexposição = valor 1) que reproduza o ritmo plástico da divina proporção.

Essa perfeita infra-estrutura é o resultado de uma longa elaboração, de uma lenta transição da forma binária das primeiras sonatas e sinfonias para o resultado ternário, que só se define por volta de 1770, a partir de quando será adotado por Haydn. O próprio Mozart começa em terreno barroco e gradativamente evolui, fortemente influenciado por Haydn, que por sua vez sentirá, mais tarde, a influência do estilo mozartiano, mais generoso e rico de criatividade no terreno da melodia e da instrumentação. De fato, pontes, frases conclusivas e novos temas ao longo do desenvolvimento denotam sempre em Mozart o melodista nato e a fluente fantasia do operista.

Assim fixado, o esquema da Forma-Sonata — bem como o das outras formas internas da Sonata-gênero — não sofre modificações substanciais até Beethoven, que o torna portador de profundos conteúdos morais.

FORMA-LIED — Como já dissemos, ela é idêntica à forma da ária vocal. Consta, portanto, de um período principal, de um segundo período noutra tonalidade e do retorno ao período principal, eventualmente enriquecido de variações que aumentam o interesse da sua *rentrée*, seguido de

uma Coda retórica. Às vezes, o Lied apresenta-se articulado em cinco seções, conforme o esquema a-b-a-b-a, sendo, portanto, repetido três vezes o período intermediário, eventualmente variado. Esta forma, como já dissemos, afeta quase sempre o segundo andamento — expressivo — que, em Haydn, adquire uma coloração patética pré-beethoveniana e, em Mozart, um caráter lírico mais objetivo e melodramático.

**FORMA-DANÇA** — É a forma típica do Minueto, com ritmo ternário e, pelo menos nas primeiras composições, com o número exato de compassos exigido pelas figuras coreográficas desta dança. O Minueto é uma estrutura ternária de componentes binários, assim organizada:

Minueto:

- frase principal repetida, modulando do tom X para o tom Y;

- segunda frase repetida, voltando ao tom X.

Trio:

- frase principal repetida, modulando do tom Z para o tom W;

- segunda frase repetida voltando ao tom Z.

Minueto:

- idêntico à parte inicial, embora sem repetições, tanto assim que se costuma não redigi-lo, indicando-o apenas com a expressão da capo.

O jogo das tonalidades é o mesmo que se observa no interior de cada seção da Forma-Sonata, sendo que as relações X-Y e Z-W correspondem à relação tom da tônica-tom da dominante, ou tom menor-relativo maior. A relação tom X-tom Z entre

o Minueto e o Trio corresponde, normalmente, à relação tom da tônica-tom da subdominante: mais uma vez, encontramos aplicado o plano tonal da Fuga.

A estrutura interna de cada parte é binária, embora, às vezes, ela ofereça os caracteres daquilo que já definimos como estrutura mista: uma estrutura que apresenta um período principal modulante, e um segundo período feito de uma curta transição que restabelece a tonalidade fundamental e o retorno ao motivo inicial.

Na própria obra de Haydn e Mozart, o Minueto perde, com o tempo, o sabor palaciano, para aproximar-se do ritmo do *Ländler*, dança popular austríaca a três tempos, da qual nascerá a valsa.

**FORMA-RONDÓ** — É forma antiqüíssima, ligada à dança do mesmo nome e aplicada à poesia, desde os trovadores provençais. Consta de um refrão, repetido sempre na mesma tonalidade, e de um número variável de coplas ou estrofes, diferentes entre si e de tonalidades variadas. Seu esquema pode ser representado pela fórmula a-b-a-c-a-d ... a.

Em Mozart — e, mais raramente, em Haydn — encontramos, porém, um tipo de Rondó em que aparecem influências da forma-sonata e que definimos, portanto, como Rondó-Sonata. Nele a primeira copla, isto é, o elemento b, reaparece mais tarde — integral ou variado — constituindo-se quase numa segunda idéia, enquanto o período central é tratado com caráter de desenvolvimento do material temático. O esquema, neste caso, pode ser representado pela fórmula a-b-a-c ... b<sub>1</sub>-a.



A SONATA EM BEETHOVEN — Embora o sentimento beethoveniano já olhe para o futuro, com uma intensidade romântica de ideais e de paixões, os seus cânones formais ainda são clássicos: aliás, é justamente Beethoven que leva a dialética e as estruturas da Sonata às últimas conseqüências, tornando conscientes os processos ainda intuitivos dos antecessores. Neste caminho, ele introduz importantes modificações no gênero e nas formas da Sonata, através de uma evolução estilística que passa por três fases:

1ª) Fase de formação — Ainda prevalentemente clássica, até o opus 26, aproximadamente, dirigida pelo exemplo de Haydn. Nesta fase, as novidades são ocasionais, em processos de conscientização.

2ª) Fase de afirmação — É uma fase de conteúdo prevalentemente romântico e dramático. O gênero da Sonata alcança uma meditada unidade interior; os vários andamentos são verdadeiramente complementares, e a temática é o resultado de uma longa elaboração. Conseqüentemente, as inovações internas são relevantes, principalmente no que se refere à articulação da Forma-Sonata: Beethoven persegue, agora, uma total concentração de interesse temático no conflito das duas idéias principais e no processo dialético dos desenvolvimentos. Ele renuncia, portanto, à criação de elementos melódicos de relevo na ponte e na frase conclusiva, que poderiam desviar a atenção das duas idéias princi-

pais; e, pelo mesmo motivo, elimina o habitual novo tema ao longo do desenvolvimento. O desenvolvimento, por sua vez, é tenso e verdadeiramente dialético: poder-se-ia dizer que ele é o elemento propulsor da obra, encontrando continuidade nas pontes e nas frases conclusivas, tratadas à maneira de trabalho temático sobre as idéias principais, com redundantes afirmações tonais (que, no final da Quinta Sinfonia, podem chegar a várias páginas de acorde de tônica). Por outro lado, a Coda é substituída por um segundo desenvolvimento, preparando a última e vitoriosa eclosão da primeira idéia.

Quanto à oposição entre as duas idéias, ela é tornada consciente em termos de ligação: a primeira idéia — masculina, imperativa, concebida por *accentus* — nasce das notas de um acorde, com a simplicidade estrutural dos conceitos-guia; a segunda idéia — feminina, lírica, concebida por *concentus* — é rica de flexibilidade harmônico-melódica, cromática e cantante, articulada em mais de um motivo, como as dúvidas e os sonhos da alma em busca de seus caminhos.<sup>9</sup>

A forma-dança sofre outra modificação sensível. Para Beethoven, o Minueto já não tem significação social; ao contrário, possui até uma conotação negativa. É, então, substituído pelo Scherzo, que mantém a mesma estrutura do Minueto, com o Trio intermediário e o retorno ao da capo, encerrando, porém, um conteúdo diferente — fantástico, cavaliheresco, livre, completamente romântico.

Menores novidades formais apresenta o Rondó, sempre concebido na forma dialética do Rondó-Sonata, com uma parte central de franco

<sup>9</sup> *Accentus* é um motivo musical de caráter declamatório e de curta parábola; *concentus* é uma libertação em canto de generosos arcos melódicos.

desenvolvimento, quando não substituído pela Forma-Sonata.

3ª) Fase de evasão — Nesta última fase, que se inicia aproximadamente com o op. 90, Beethoven liberta-se progressivamente dos vínculos estruturais. Desaparece o Scherzo, já menos freqüente nas últimas sonatas da segunda fase; o conteúdo musical torna-se abstrato, concentrado, serenamente hermético — Beethoven consegue olhar com destaque as paixões humanas e resolvê-las numa remota sabedoria. A esta altura, dois interesses lingüísticos o estimulam: o sentimento recitante da voz humana e a técnica do contraponto. Nascem assim as últimas obras, em que a dialética temática é freqüentemente interrompida por recitativos de sentimento vocal e melismático ou pelas intervenções de um contraponto cerrado, às vezes áspero e moderno.

Essa evolução formal processa-se, principalmente, nas últimas sonatas para piano e nos últimos quartetos; processa-se, com menor intensidade, na orquestra, cujo nível técnico não apresentava ainda condições para receber as ousadas fantasias de Beethoven, prenúncio de novos mundos sonoros.

Insistimos nas formas da Sonata em Beethoven e lhe dedicamos um título à parte, pois a glória deste gênero está indissoluvelmente ligada ao seu gênio.

A MÚSICA INSTRUMENTAL DE CÂMARA — Das origens barrocas da *Sonata a Três* aos primeiros trios de Haydn, a diferença é pequena. Mas logo a música de câmara desenvolve-se como gênero e como costume de vida musical; e, ao final do século XVIII, ela é cultivada por amadores de

alto nível, que introduzem nos meios burgueses o hábito de consumir música, estimulando a criatividade dos compositores. Uma posição proeminente assume o Quarteto; mas o Trio goza também de larga difusão. Mozart tenta experiências tímbricas mais ousadas, fundindo instrumentos de sopro com o piano, enquanto Beethoven — além de duos, trios, quartetos — chega a tentar o Septeto com maravilhosos resultados. Ao lado destes conjuntos maiores, a Sonata para instrumento solo e piano se enriquece de obras imperecíveis.

Do ponto de vista formal, não há diferenças entre estas obras e a Sonata para piano: mesmo número e caráter dos andamentos e, em cada um deles, as mesmas formas internas, apenas com os necessários cuidados para que a responsabilidade das exposições temáticas seja igualmente repartida entre os vários instrumentos.

A SINFONIA ORQUESTRAL — De espírito clássico, a sinfonia nada mais é do que a Sonata para orquestra. Tendo à disposição uma rica paleta de recursos tímbricos — maiores possibilidades, portanto, de manter desperto o interesse dos ouvintes através da variedade na unidade —, a Sinfonia mantém os quatro andamentos, quando a Sonata já os reduz a três ou, até, a dois. Além disto, ela é normalmente precedida por uma introdução, à qual a rica sonoridade da orquestra empresta uma pomposa solenidade. A evolução das formas internas é igual à da Sonata, apenas com a observação já feita a respeito de Beethoven, de que a Sinfonia não acompanhou as ousadias formais da Sonata e do Quarteto.

A OUVERTURE — É uma forma emprestada pela ópera, à qual serve de introdução. Ela

pode, porém, desligar-se do teatro e ser pensada em função meramente sinfônica. É construída em Forma-Sonata, com introdução, exposição bitemática, desenvolvimento, reexposição e coda.

Ainda a Beethoven devemos a sua valorização sinfônica, mesmo que ele a trate como introdução a um espetáculo dramático (*Coriolano*, de Shakespeare; *Egmont*, de Goethe), a uma ópera (*Leonora*, para a ópera *Fidélio*), a um bailado (*As Ruínas de Atenas*, *As Criaturas de Prometeu*) ou a uma celebração cívica (*A Batalha de Wellington*, *A Consagração da Casa*).

Da Overture de ópera falaremos mais amplamente na seção dedicada ao teatro musical.

O CONCERTO PARA SOLISTA E ORQUESTRA — Dentro do grande ciclo formal da Sonata, o concerto é o gênero que apresenta as maiores características diferenciais.

Derivando do Concerto grosso e tendo o concertino reduzido a um único instrumento, o concerto solista acaba sendo dominado pela influência do sonatismo clássico e da sua dialética. Mas, sobre o gênero, age também a vaidade humana do instrumentista, que pretende rivalizar em virtuosidade com o cantor, ídolo da época. Assim, o Concerto sacrifica parte da dialética sonora para proporcionar ao solista trechos de brilhante mecanismo, em que ele pode exibir o domínio técnico do instrumento; por outro lado, oferece ao instrumentista a mesma oportunidade de improvisação virtuosística que a cadência oferece ao cantor, na ópera setecentista.

Viotti, com seus concertos para violino e orquestra, pode ser considerado o iniciador cro-

nológico do Concerto clássico; mas logo a literatura mais rica e, por vários aspectos, mais interessante, torna-se a do teclado.

O Concerto é organizado em três andamentos (*Allegro-Largo-Allegro*), respectivamente estruturados, na maioria dos casos, em Forma-Sonata, Forma-Lied e Forma-Rondó-Sonata. A primeira delas é a que sofre maiores modificações com relação à Sonata e à Sinfonia. Começa por uma introdução em que a orquestra faz ouvir — uma, duas ou até três vezes — o material temático da primeira idéia e, freqüentemente, o da segunda idéia. Em seguida, o instrumento solista prepara, com um curto trecho de virtuosidade, a nova exposição orquestral das duas idéias, separadas por uma ponte em que o solista ornamenta com figuras brilhantes o trabalho temático da orquestra. A frase conclusiva é também uma oportunidade para o solista exibir o virtuosismo e, convém dizer, nem sempre isto é feito com equilíbrio e lógica musical. Não há repetição da parte expositiva, como acontece na Sonata ou na Sinfonia.

O desenvolvimento central é confiado principalmente à orquestra, e a reexposição reproduz os elementos da exposição com uma frase conclusiva ainda mais prolixa. Nova entrada da orquestra prepara finalmente uma longa suspensão onde o solista enxerta a sua cadência, após a qual o movimento termina, com uma rápida conclusão orquestral.

Na intenção do compositor, a cadência — alternando trabalho temático e trechos de alta virtuosidade ricamente modulantes, ao longo de todo o silêncio da orquestra — deveria ser improvisada, ou elaborada pelo solista. De fato, os

instrumentistas do século XVIII ainda não haviam perdido o hábito da improvisação e conheciam a técnica da composição musical. Mais tarde, acabada esta polivalência dos músicos, serviu-se o intérprete de cadências já escritas, de autoria de um ou outro virtuose, até que os românticos resolveram, com grande vantagem para a música, escrever suas próprias cadências (conforme o exemplo ilustre do *5º Concerto para Piano* de Beethoven).

O segundo andamento, em forma de Lied — com algumas geniais exceções, como o recitativo do *4º Concerto para Piano* de Beethoven, dialogado entre a orquestra e o piano —, não apresenta novidades formais, a não ser o fato de que cada frase costuma ser introduzida pela orquestra e repetida pelo solista, quase sempre com variações ornamentais de natureza melismática. Tantas repetições tornam-se facilmente cansativas, quando não são alimentadas por uma poderosa fantasia; por isto, nem sempre os andamentos expressivos são a parte mais atraente do Concerto. Raras vezes há aí também uma cadência que, na verdade, interrompe a fluência lírica do movimento, em vez de valorizá-la.

O último tempo, enfim, apresenta apenas a característica de ter o *refrain* confiado à orquestra e as coplas executadas pelo solista, o que não deixa de ser um belo impulso agógico e tímbrico, de um hedonismo fácil mas empolgante. A parte central do Rondó, mais que pelo trabalho temático, é ocupada por outro trecho de virtuosidade do solista, com caráter de transição: aquele tipo de redundância musical, com muito relevo formal ou temático, que os franceses bem definem com a designação de *traité*. Outra vez, e menos raramente

que no segundo tempo, podemos encontrar uma curta cadência, ou algumas cadências menores, de poucas notas, preparando a entrada dos temas.

Os grandes clássicos deixaram um rico repertório de concertos. Mozart, principalmente, encontrou neste gênero alguns dos seus momentos mais inspirados. É interessante acentuar como ele estendeu o gênero do Concerto a instrumentos de mais reduzida literatura (os concertos para trompa, para fagote, para clarinete), tratando também com mestria o Concerto duplo (Concerto para flauta e harpa, Sinfonia concertante para violino e viola). Neste terreno, ele deu passos gigantescos em relação à modesta literatura concertista de Haydn.

Beethoven foi fortemente atraído por este gênero. Entretanto, seus dois primeiros concertos para piano são inferiores — como comunicação e forma — aos modelos de Mozart; e também o terceiro, de mais rico conteúdo, não foge aos moldes tradicionais. No *4º Concerto para Piano* e no Concerto de violino aflora uma nova concepção, que se revela principalmente nos andamentos expressivos, enquanto a Fantasia para piano, coro e orquestra não passa de um esboço, com o tema que será mais tarde tratado no último tempo da *Nona Sinfonia*; e o *Concerto Tríplice* (para piano, violino, violoncelo e orquestra) é uma obra que não realiza as intenções do autor. O *5º Concerto para Piano* (conhecido como o *Concerto do Imperador*) traz, inesperadamente, uma completa revolução de conteúdo e de forma. Consciente dos defeitos do gênero — demasiadamente submetido ao individualismo solista e, conseqüentemente, falho na continuidade dramática — Beethoven transforma o

Concerto numa Sinfonia concertante, onde orquestra e piano se integram num único e compacto discurso musical. Os *traits* do solista não desaparecem, mas adquirem uma densa substância expressiva; a escrita orquestral é sempre tematicamente significativa, sem o hábito anterior dos longos trechos em que ela se limitava ao esqueleto das harmonias para sustentar as exibições do solista. A cadência do primeiro tempo permanece, mas no lugar mais adequado do segundo grande *trait*, redigida por inteiro, imbuída de profunda significação temática e enriquecida de intervenções orquestrais.

O solista não é mais o senhor todo-poderoso; ele participa de uma sociedade democrática que lhe estabelece direitos e deveres. Evidencia-se isto no segundo andamento, em que o solista se limita a ornamentar o canto da orquestra com um expressivo arabesco, como quem observa do alto de uma montanha as maravilhas da natureza e as comenta numa embevecida e solitária contemplação.

O segundo tempo encadeia-se, sem solução de continuidade, com o Rondó final, no qual orquestra e piano conservam a tradicional distribuição de refrão e coplas, numa daquelas atmosferas de repentina e ruidosa alegria que canalizam a paixão de Beethoven para o sentimento popular da dança.

O *5º Concerto para Piano* é, portanto, o marco de uma nova sensibilidade e a premissa necessária de todo o melhor concertismo romântico.

**GÊNEROS E FORMAS MENORES** — Estas continuam a florescer e podem ser classificadas em duas categorias: a da Fantasia e a da Variação. Fantasia significa, na música, o que foge — tanto

mais, tanto menos — às duas estruturas básicas, a Fuga e a Sonata. Inclui aqueles gêneros instrumentais que levam vários títulos, conforme a destinação funcional e certas tradições ambientais (Divertimento, Cassação, Serenata, Música noturna), mas têm uma mesma fisionomia formal. De fato, todas estas composições derivam do gênero da Sonata, combinado com um caráter de diversão social. Articuladas num número variado de andamentos (muitos, às vezes), dão ênfase às formas de mais imediata comunicação (a Forma-Lied, a Forma-Dança e o Rondó), embora sem esquecer de todo a Forma-Sonata e o princípio clássico do trabalho temático. Poderíamos dizer que se trata de sonatas de conteúdo mais acessível, com um forte componente lúdico e convival, organizadas em capítulos mais curtos, para um público menos concentrado; todavia, pertencem a este gênero obras de elegante espiritualidade e de deliciosa poesia.

Quando a Sonata manifesta uma maior liberdade de estrutura, a honestidade formal de Beethoven o declara: *Sonata Quasi una Fantasia*, como no caso da famosa *Sonata op. 27 nº 2*, apelidada por Rellstab de *Sonata ao Luar*.

No que se refere à Variação, ela continua desenvolvendo uma rica literatura e, às vezes, integra as formas internas da Sonata. Trata-se, até Mozart, de uma Variação meramente ornamental. Somente com Beethoven ela adquire valores formais de maior extensão e profundidade. Vale acrescentar que, em muitos casos, a Variação é música de consumo, homenagem a melodias famosas, ou meio de divulgação de originais menos conhecidos, vocais e instrumentais.

## O ROMANTISMO

O romantismo processa uma profunda revolução nos domínios da música. Contudo, esta revolução atinge mais o terreno do conteúdo, da linguagem e dos gêneros que os aspectos formais das estruturas.

Quanto ao conteúdo, reenviamos o leitor aos capítulos sobre a estilística (Parte VII). Quanto à linguagem, observamos um rápido e contínuo progresso dos recursos harmônicos: novos acordes, intenso cromatismo, alterações de toda espécie, que levam ao esgotamento completo das possibilidades da harmonia. Paralelamente, há uma progressiva revitalização do contraponto, não no sentido de ressurreição das antigas formas e dos antigos artificios da música medieval e renascentista, mas no sentido de uma rica movimentação das partes internas, multiplicando o ritmo das tensões no arcabouço harmônico. Tanto assim que, na última geração romântica, podemos falar de uma linguagem harmônico-contrapontística, síntese de todas as experiências anteriores no terreno das harmonias e da dinâmica interna das partes.

No que diz respeito aos gêneros, é óbvio que a poética romântica, aparentemente armada do antiformalismo, deveria criar novos gêneros para expressar os seus novos conteúdos poéticos e filosóficos. Mas isto se deu em medida muito menor do que se poderia pensar. Na música, as

infra-estruturas clássicas, como princípio de organização da mensagem estética, permaneceram muito mais do que nas expressões poéticas e literárias, pelo menos na arte dos grandes criadores. Isto confirma a tese de que na arte a ocorrência de um elemento não impede a presença de seu oposto. Assim, não existe o objetivo absoluto ou o absoluto subjetivo, o romantismo integral ou o integral classicismo; ao contrário, existe apenas a preponderância mais ou menos sensível de uma das duas categorias, com todas as conseqüências lógicas de caráter formal.

Examinando gêneros e formas do romantismo, deveremos distinguir os gêneros herdados da experiência clássica e os gêneros novos. Pertencem à primeira espécie algumas expressões da música vocal de câmara, a *Variation* e todas as categorias do gênero da Sonata, incluindo a Sonata para instrumento solo ou acompanhado, a música de câmara, a Sinfonia e o Concerto para solista e orquestra, que geraram neste período uma literatura riquíssima de altas realizações. Pertencem à segunda espécie o Lied vocal alemão, a canção noutros idiomas, a música de conteúdo descritivo ou programático, as peças características — que floresceram principalmente na literatura do piano, instrumento do século — e as danças tratadas em termos de arte erudita.

GÊNEROS CLÁSSICOS AO LONGO DA IDADE ROMÂNTICA — Pouco há a dizer a respeito da polifonia vocal pura. Remota do espírito do tempo, ela mal sobrevive em alguns aspectos isolados e sem projeção estética. Assim também a música vocal de câmara, nos moldes da Cantata barroca, desaparece gradativamente, cedendo lugar à influência vivificante do *Lied* alemão.

Importantíssima, ao contrário, é a história de todos os gêneros da Sonata, que até hoje não deixaram de solicitar a fantasia dos compositores. Nesses gêneros, o arcabouço formal clássico permanece inalterado: algumas vezes, preservam o caráter acadêmico — como nas obras de grande ambição formal de Schubert e Schumann —, outras vezes, revelam novas e profundas significações. As novidades mais relevantes podem ser arroladas da maneira seguinte:

- alterações na ordem dos andamentos: Scherzo colocado em segundo lugar, e o andamento expressivo, em terceiro;

- retorno freqüente aos quatro tempos, mesmo na Sonata solística, pois o Scherzo oferece ótimas oportunidades à fantasia criadora, ou, ao contrário, contração da Sonata num número menor de andamentos;

- interesse crescente pela Variação e o Fugato, conforme o exemplo do último Beethoven;

- encadeamento freqüente de dois ou mais andamentos sem solução de continuidade, como na Sonata em si menor de Liszt, que reúne os quatro andamentos tradicionais num corpo único;

- retorno à criatividade melódica nas pontes, nas frases conclusivas e ao longo dos

desenvolvimentos, mais nas pegadas de Mozart que de Beethoven, promovendo um retorno cujo principal responsável é Brahms.

As duas novidades mais importantes, porém, são constituídas pela natureza das idéias principais e pelo conceito cíclico. No que diz respeito às idéias principais, tem muita influência a já acenada revitalização contrapontística no movimento das partes internas. Assim, acontece que primeira e segunda idéias — em Brahms e em seus epígonos — não são apenas linhas melódicas harmonizadas, mas verdadeiros blocos de elementos sobrepostos, oferecendo um rico material para os desenvolvimentos temáticos. Esses desenvolvimentos, por sua vez, não parecem organizados em processos métricos de estrofes, evocando antes a flexível liberdade de uma prosa de fantasia ou de memórias.

É escusado dizer que esta transposição dos elementos temáticos do plano da poesia para o plano da narrativa leva a proporções imensas da obra, que atingirão, com Mahler e Bruckner, o ponto de saturação. Os resultados de maior equilíbrio sejam talvez aqueles alcançados na música de câmara, que se enriquece de um precioso repertório. Ao mesmo tempo, o exemplo da *Nona Sinfonia de Beethoven* sugere o gosto das grandes proporções e da introdução da voz humana, solista ou coral, no corpo da obra sinfônica.

Quanto ao conceito cíclico, ele tem o ponto de partida em Beethoven; de fato, a exigência de unidade da obra lhe sugerira, de maneira ainda intuitiva e empírica, algumas relações de semelhanças entre os temas dos vários andamentos. A mesma exigência de unidade fez com que

vários compositores românticos se preocupassem com as relações internas dos temas nos diferentes andamentos, de maneira já planificada; neste caminho progrediram sensivelmente Shumann, Liszt e Brahms. Finalmente, a intuição dos precursores foi transformada em sistema altamente racionalizado por César Franck. Nele não se trata apenas do retorno de determinados temas de um andamento para outro, mas, sim, da geração de todos os temas da obra de algumas poucas células muito bem identificadas. Com isto, a unidade da matéria alcança uma autêntica profundidade filológica, fundada sobre os radicais da palavra sonora.

Outras novidades formais não existem, a não ser a ação ocasional do espírito da Fantasia, que sugere momentos de maior independência, evasões melismáticas ou parênteses de invenção livre, sem perturbar a ordem formal do conjunto. Desaparece, enfim, qualquer improvisação nas cadências do concerto, que a partir daí são sempre redigidas pelo próprio autor, às vezes com a colaboração técnica de um virtuoso do instrumento (até no nosso século, Stravinski não desdenhou a colaboração de um ilustre instrumentista para a cadência do seu Concerto de violino).

Concluindo, poderíamos afirmar que foram o gênero e as formas da Sonata o elemento de continuidade de toda a música instrumental, desde o barroco até os nossos dias. Em virtude daquela forma, tão lucidamente racional e, ao mesmo tempo, tão intensamente dialética, a música evitou os perigos da retórica e da exterioridade barroca — *il verso che suona e che non crea*, como Fóscolo definiu certa poesia —, superou a futilidade

requintada e amoral do rococó e do seu estilo galante, dobrou as atraentes encostas do sentimentalismo romântico, mantendo uma invejada solidez interior que se refletiu também sobre as formas livres, aparentemente tangidas pelo *mal du siècle*.

NOVOS GÊNEROS E FORMAS — Neles se revelam a criatividade, o idealismo individualista e o sentimento popular do mundo romântico.

O LIED ALEMÃO — Suas origens remontam ao canto popular da Idade Média que, em terras germânicas, preservou sua vitalidade através dos séculos. O Lied não apresenta novidades formais; na quase totalidade dos casos, articula-se nas tradicionais formas — de origem também popular — da ária com da capo ou do Rondó. Entretanto, se o compararmos com a Cantata barroca e com o que dela sobrou no período clássico, encontraremos uma atmosfera poético-musical suficientemente diversa para justificar a sua classificação como gênero à parte. Vagamente pressentido por Mozart, menos por Beethoven, o Lied aparece na Áustria e logo é levado a grande significação estética por Schubert. Suas características são a autenticidade melódica, a espontaneidade expressiva e a alta qualidade poética dos textos. Elementos folclóricos o penetram, enquanto o piano não se limita a apoiar as vozes, realizando as harmonias, mas a elas se integra para criar a atmosfera poética.

No Lied podemos distinguir três categorias: o *Volkslied* verdadeiramente popular, provindo de elementos folclóricos, líricos ou dançantes; o *Volkstümliches Lied*, Lied de criação original, mas concebido e realizado à maneira dos cantos populares; e o *Kunstlied*, ou Lied artístico, com



preocupações eruditas que, todavia, não chegam a apagar a espontaneidade expressiva e a simplicidade formal das origens populares. Schubert trata as três espécies: as duas primeiras, com maior frequência nas obras da mocidade; em suas últimas obras, aproxima-se de um profundo sentimento cósmico, com emocionantes antecipações trágicas. O *Volkslied* não tem continuidade com Schumann, que confere grande peso ao piano, o qual, às vezes, passa por verdadeiro protagonista das atmosferas; ressurge, porém, com Brahms, sempre angustiado entre a torturada erudição germânica e a deliciosa *Gemütlichkeit* da Áustria, sua terra de adoção. Depois de Brahms, o Lied segue prevalentemente a poética e as formas empregadas por esse compositor.

O Lied alemão é o modelo de todas as canções que surgem nos vários países da Europa — e, mais tarde, da América —, trazendo à tona o precioso manancial dos folclores nacionais. A própria canção francesa nasce, com algum atraso cronológico, da mesma fonte, embora logo se oriente para outros rumos, altamente eruditos. A geração de Fauré e Debussy exerce nela as mais requintadas pesquisas da extrema harmonia romântica, com um gosto dificilmente imitável e uma sutil penetração dos textos simbolistas de altíssima linhagem poética.

**A MÚSICA DESCRITIVA E PROGRAMÁTICA** — É este o gênero romântico por excelência, incluindo várias categorias, das quais a expressão definitiva — englobando as demais — é o Poema sinfônico. Este gênero nasce sob o signo da liberdade, dos direitos supremos da fantasia, das influências

da cultura filosófica e histórico-literária. Todavia, suas melhores realizações — de Berlioz a Liszt, de Strauss e Respighi — conservam um meditado rigor de formas internas, aproximando-se, às vezes, da Sonata, do Rondó, da Variação e do Scherzo; liberdade relativa, portanto, e, apesar das declarações programáticas, impregnada de seriedade clássica. Logicamente, de nada valeria a beleza poética dos textos em que se inspira, ou o fascínio das figuras literárias que quer retratar (Haroldo, Fausto, Tasso, Dom João, Inferno de Dante ou o Empíreo de Goethe), se não alcançasse depois uma autonomia musical própria, resultado da linguagem e das formas empregadas.

O Poema sinfônico se aproxima da Overture romântica, isolada de qualquer contexto que não seja uma memória literária — *A Gruta de Fingal*, de Mendelssohn, ou a *Overture Trágica*, de Brahms, para citar exemplos famosos; mas ela sempre respeita a forma-sonata, nos moldes consagrados pelas Overtures de Beethoven.

**MÚSICA CARACTERÍSTICA OU MÚSICA DE "SALON"** — É outra expressão típica da criatividade romântica, com definidos caracteres de música de consumo, e, porque o instrumento do século é, por excelência, o piano, é lógico que o gênero seja precipuamente ilustre nos seus aspectos de destinação pianística. Devemos, porém, repetir aqui o que foi dito a respeito do Poema sinfônico: por muito diferentes que sejam os conteúdos, as formas continuam inspirando-se nas formas internas da Sonata, segundo a natureza expressiva da peça. Assim, o *Noturno*, a *Berceuse* e a *Barcarola* adotarão mais freqüentemente a forma do Lied

em três ou mais seções; as várias peças fantásticas adotarão a forma do Rondó, e assim por diante. Tratar-se-á de um retorno às formas puras, eliminando-se, na maioria dos casos, as partes intermediárias de trabalho temático, típicas do Lied-Sonata ou do Rondó-Sonata e estranhas ao espírito livre da evocação naturalista ou da confissão autobiográfica, ponto de partida das peças características. Poderíamos dizer que todas elas comungam da atmosfera da Fantasia, sem por isto perderem o contato com o terreno sólido de uma outra forma tradicional.<sup>10</sup>

Entre todas estas peças, que formam uma numerosa família, algumas merecem uma atenção especial. Em primeiro lugar, o Scherzo, que, libertando-se da Sonata, constitui-se em composição fantástica, heróica ou nobremente impetuosa, mantendo a forma originária com um mínimo de liberdades estruturais. O mesmo se dá com a Balada, cujos conteúdos literários se enquadram em formas exatas de Lied ou de Rondó, em muitas seções e com grandes concessões à virtuosidade pianística. O Prelúdio ganha também larga difusão, perdendo a primitiva tarefa de preparar a entrada de algum outro evento expressivo; agora é Prelúdio, simplesmente, exercitação sonora quase sempre de conteúdo sentimental e autobiográfico. Por esta sua qualidade quase impalpável, que esgota logo os interesses de uma invenção contingente e passageira, o Prelúdio é frequentemente informal: ou, melhor, é de forma unitária, reduzindo-se a uma só idéia com variados níveis de elaboração, embora organizada com clássica pureza na fraseologia interna. De fato, seria difícil encontrar algo formalmente tão puro como

muitos dos curtos prelúdios de Chopin (outros, como o conhecido “da gota d’água”, são verdadeiros lieder), ou como certas pequenas composições de Schumann para a juventude que, apesar dos títulos literários, são prelúdios de perfeita forma binária ou mista.

Mais próxima da Fantasia é a Rapsódia, em geral construída como coletânea de elementos populares; o final da composição, porém, costuma ter a forma do Rondó, para combinar o sentimento folclórico com as exigências formais do veículo da comunicação. Outras vezes, mantém a forma característica das danças de que se constitui. Finalmente, é interessante ressaltar a importância artística de um gênero até então relegado a meras finalidades pedagógicas: o Estudo. Conservando a característica de auxiliar a solução de determinados problemas técnicos do instrumento, ele alcança objetivos artísticos e entra definitivamente no repertório dos concertos. Da mesma natureza do Estudo são certos caprichos, como os de Paganini, baseados em fórmulas técnicas de alta virtuosidade.

Perto do repertório pianístico, o repertório dos outros instrumentos no gênero das peças características é pouco significativo, apresentando valores de consumo mais do que preocupações de natureza estética.

**AS DANÇAS** — Novas danças penetram a música erudita com caráter mais ou menos ocasional.

<sup>10</sup> Falamos em Fantasia como na forma livre por definição; mas depois deparamos com Fantasias como as de Schumann ou de Chopin, nas quais a forma-sonata é facilmente reconhecível, apesar de certos períodos de acréscimo de livre invenção e de certa liberdade na ordem das tonalidades.

Trata-se de danças típicas regionais, que possuem um conteúdo nacionalista ou reproduzem uma atmosfera característica de forte sugestão ambiental. Três delas adquirem uma importância considerável, em virtude de sua integração na música erudita: a *polonesa*, a *mazurka* e a *valsa*. Outras, como o *sbottish*, o *fandango*, o *galop*, a *babanera*, a *jota*, a *tarantella*, a *furlana*, a *polka*, a *dumka*, o *bopak*, só ocasionalmente são introduzidas em obras eruditas, principalmente naquelas de natureza operística, para efeitos especiais de ambiente.

A Polonesa, da qual encontramos exemplos já na Suíte barroca — e, até mesmo, em Bach —, é uma dança a três tempos, de forma originariamente binária. Mais tarde, ela adota a forma ternária, com um verdadeiro trio central e o da capo; é esta a conformação adotada por Chopin. É característico da Polonesa o fato do trio possuir um caráter heróico e, portanto, uma sonoridade pujante, como de um cortejo que progressivamente se aproxima e depois se afasta. Às vezes, também, o trio tem ritmo de *mazurka*, evocando talvez celebrações e festas palacianas de caráter patriótico.<sup>11</sup> A Polonesa pode também ser estruturada como dança com dois trios, ou, ainda, como Rondó com um refrão sempre igual, na mesma tonalidade e coplas diferentes, como é o caso da Polonesa da *Serenata* op. 8, de Beethoven.

A *Mazurka* é uma dança originária da Polônia, a três tempos, com uma acentuação no segundo tempo do compasso, correspondendo à

<sup>11</sup> Veja-se, por exemplo, a grande Polonesa da ópera *Eugênio Oneguín*, de Tchaikowsky.

figura coreográfica. Possui a estrutura ternária, com trio, absolutamente igual à que já observamos no Minueto. Frequentemente, porém, os trios são dois e dois, portanto, os da capo do período principal. Da *Mazurka*, Chopin fez um gênero de delicada beleza, em que vibra a saudade da pátria remota e ecoam as melodias modais do canto folclórico que os eslavos herdaram da popularização dos modos eclesiásticos bizantinos da igreja ortodoxa.

Finalmente, a Valsa, tipicamente austríaca, deriva remotamente do Minueto, através do *Ländler*, onde a própria palavra diz tratar-se de uma dança de camponeses. A três tempos, mas marcada num tempo só, a Valsa é leve e elegante. Embora Lenner e Johann Strauss (sênior) ainda lhe atribuíssem caráter de música popular de consumo, a Valsa tornou-se a mais inconfundível expressão do ambiente vienense da época e — com Joahann Strauss (filho) — aproximou-se de uma linguagem elegantemente erudita que Schubert já explorara na literatura do piano. O sucesso mundial das valsas de Strauss fez com que a maioria dos compositores românticos a tratassem em formas de alta erudição e de grande porte. A Valsa é também construída à maneira do Minueto, com o trio central e o da capo. Contudo, as valsas independentes (isto é, não transitórias como parte de passagem de obras de maior vulto) são, em sua maioria, suítes de valsas, cada uma com seu trio e seu da capo, uma introdução e um Coda final, de acordo com a estrutura identificável nas valsas de Strauss. Outros tipos de valsa, conhecidos como valsa alemã e valsa francesa, não são mais do que imitações da valsa austríaca, com algumas diferenças

de andamento: um pouco mais pesada, a alemã; mais brilhante, a francesa, sem aquele ritmo característico de Viena — a ligeira suspensão no terceiro tempo de alguns compassos —, impossível de ser grafado e confiado, portanto, à tradição.<sup>12</sup>

**MARCHA** — Deveríamos finalmente mencionar um gênero que não se enquadra perfeitamente no da dança, mas que dele possui todas as características. A sua inclusão se faz necessária em razão da importância que alcançou na música erudita: a Marcha, de origem militar, sempre construída conforme o esquema ternário, com trio central e da capo.

**A VARIAÇÃO** — Em tempos românticos, a Variação foi intensamente cultivada, servindo-se, como modelo e estímulo, das variações da última fase da produção de Beethoven. Da fase puramente ornamental, passamos para uma fase mais complexa, em que a Variação atinge todos os elementos da sintaxe sonora — melodia, harmonia, ritmo e o próprio conteúdo — até confundir-se, às vezes, com um processo de desenvolvimento temático. Poderíamos definir esta variação como variação de fundo; dela nasceram obras de alto nível estético. Na fase chamada de neoclássica,<sup>13</sup> a Variação atinge uma substância de intensa e hermética musicalidade, em que é relevante a contribuição de Brahms. Antes dele, porém, Schumann e Mendelssohn já haviam oferecido exemplos altamente significativos; entre eles, as *Variations Sérieuses*, de Mendelssohn, possuem grande importância histórica.

Com os mesmos critérios de complexas volumetrias musicais e de densa linguagem, a Variação é introduzida nas várias formas do gênero sonatístico, mais frequentemente que na fase

clássica. No romantismo, mesmo onde a forma é de Sonata ou de Rondó ou de Lied, a Variação é empregada como processo lingüístico interno para enriquecer o arcabouço da estrutura com movimentações mais intensas, como acontece, frequentemente, na obra de Brahms. Até o Concerto solista chega a tomar o aspecto de uma seqüência de variações sobre um ou poucos temas, como acontece nas variações sinfônicas para piano e orquestra, de César Franck.

Renunciando ao fácil colorismo da ornamentação melódica, a Variação volta-se agora para antigos exemplos e os renova com outro espírito. Dois modelos renascentistas e barrocos são principalmente enfocados: a chacona e a passacalha. Trata-se de danças de origem espanhola, derivações da antiga sarabanda, baseadas num tipo de *ostinato*, isto é, na reprodução constante de um mesmo modelo de poucos compassos, geralmente em número de oito. A rigor, a chacona é uma variação melódico-rítmica sobre um baixo *ostinato* e, portanto, sobre um esquema harmônico sempre igual;<sup>14</sup> a passacalha, ao contrário, é a reprodução constante de um mesmo desenho melódico, com mudança de ritmos e de harmonias.<sup>15</sup> Na prática, porém, a terminologia é confusa, e há

<sup>12</sup> Como a defasagem entre *ictus* melódico e *ictus* rítmico no samba brasileiro.

<sup>13</sup> Já manifestamos as nossas objeções a essa terminologia, que reflete muito mais certas polêmicas formais do que de conteúdos.

<sup>14</sup> Veja-se a conhecida *Chacona* de Bach, extraída de uma das partitas para violino solo.

<sup>15</sup> Um perfeito exemplo de *passacalha* é o último movimento da *Quarta Sinfonia* de Brahms, todo trabalhado em torno de uma escalada descendente de mi menor.

muitas chaconas que deveriam chamar-se passacalhas, e ainda mais passacalhas que deveriam intitular-se chaconas. E há, naturalmente, a possível fusão das duas formas ou a sua integração dentro de esquemas de maior complexidade.

A TRANSCRIÇÃO — A transcrição não é propriamente um gênero por si, mas tal se tornou no período romântico pela frequência do seu emprego e pela importância que adquiriu naquilo que poderíamos definir como um hábito da vida musical da época. Há um tipo de transcrição meramente funcional, sem objetivos artísticos; é o caso da transcrição, para piano, da partitura de ópera ou da parte orquestral dos concertos solistas. Neste caso, a transcrição responde apenas à finalidade de possibilitar os ensaios e de oferecer ao solista um texto mais compreensível que uma partitura orquestral de difícil leitura. Este tipo de transcrição não nos interessa nem do ponto de vista estético nem do ponto de vista formal.

Muitas vezes, porém, a transcrição é uma tentativa de transpor uma obra de arte para outro instrumento e outra atmosfera tímbrica, fazendo desta transposição um novo material de atuação concertística. Coloca-se, aqui, um problema estético de difícil solução, análogo ao problema suscitado pela tradução literária. Até que ponto uma tradução é esteticamente válida? Onde termina o seu caráter funcional e onde começa a criatividade do tradutor? Logicamente a tradução, em si, não é esteticamente válida — apesar da grande importância com que ela atua na difusão da cultura literária —, pois cada obra nasce numa determinada atmosfera lingüística e formal, com certos ritmos

e certas nuances de significação que são praticamente irreproduzíveis num outro idioma. E, fatalmente, na maioria dos casos, o tradutor deve modificar formas e modos de expressão, substituindo indevidamente as verdadeiras intenções do autor. *Traduttore-traditore*, dizem os italianos, e a *boutade* contém uma forte dose de verdade.

Há, todavia, casos em que o tradutor elabora uma nova obra de arte: ele consegue atribuir ao novo material idiomático as estruturas que lhe competem, criar figuras semânticas e musicalmente válidas, atingindo uma nova dimensão e transpondo o pensamento original em novas formas, artisticamente autônomas. Neste caso, a tradução é esteticamente válida, não como tradução, mas como criatividade original em outros moldes, partindo de um modelo existente. Vejam-se, por exemplo, certas traduções de Manuel Bandeira, em que a originária poesia de outros idiomas se transforma em pura poesia brasileira.

O mesmo se dá com a transcrição musical, embora mais raramente. Certas transcrições são obras novas, ricas de criatividade, que conseguem reproduzir não apenas as estruturas, como também o próprio espírito do pensamento original. Valha por todos um exemplo ilustre: a transcrição para orquestra, de autoria de Ravel, dos *Quadros de uma Exposição*, de Mussorgsky, cujo original é para o piano. A obra orquestral de Ravel — além de ser um verdadeiro tratado de orquestração — é algo novo e, todavia, fiel ao espírito da mensagem original, conseguindo amplificar sem alterar as proporções internas e a qualidade emotiva; tudo soa como se fosse original, e o

ouvinte não pensaria tratar-se de uma transcrição, se o não soubesse por antecipação.

Insistimos sobre este valor possível — embora raro — da transcrição, porque há uma difundida atitude esnobista que lhe nega validade, como se se tratasse de um arbítrio romântico. Nesta categoria de transcrições esteticamente válidas, colocamos, sem hesitação, aquelas que Liszt e Busoni realizaram de algumas obras organísticas de Bach, e as poucas — mas estilisticamente perfeitas — que Brahms compôs sobre vários originais.

Finalmente, há uma terceira categoria de transcrições — muito em moda no período romântico, às vezes com caráter e título de Fantasia — sobre temas de óperas ou sobre temas de música vocal e instrumental. Elas obedeceram a uma nobre finalidade de difusão cultural, numa época em

que os meios de comunicação e reprodução sonora ainda não existiam e souberam cumprir a tarefa, embora não possuíssem ambições de caráter estético e fossem frequentemente viciadas pelos excessos da exibição virtuosística. Mesmo sem alcançar o nível de obras artísticas originais, em alguns poucos casos elas são instrumentalmente interessantes e nobremente devotadas ao autor da obra, assim como algumas transcrições de Liszt das óperas de Wagner e de Verdi. Podemos imaginar que, com o prestígio do nome e da prática pianística de Liszt, elas foram para muitos um excelente estímulo para o contato mais aprofundado com o autor e com a obra original, além de constituírem uma válida oposição ao estabelecimento de compartimentos-estranques entre instrumentalismo e teatro musical, outro ponto crucial de certos esnobismos ainda não completamente superados.

## O SÉCULO XX

Entre o século XIX e o século XX processa-se a terceira grande revolução lingüística da história da música, cujas razões internas e ideais examinaremos na parte dedicada à Estilística comparada. Tal mudança de rumos, que se difunde por muitos canais diferentes e às vezes opostos, não é acompanhada da invenção de novas formas. Ao contrário, há um ressurgir de formas e gêneros pré-clássicos, juntamente com aqueles herdados do romantismo próximo, oportunamente modificados em suas infra-estruturas, em consonância

com os novos ideais poéticos do século. De verdadeiramente novo, há o informal, direta ou indiretamente ligado ao serialismo, o aleatório, a extensão do conceito de obra aberta e, finalmente, a estrutura paracientífica dos efeitos sonoros na música concreta e eletrônica.

Desta feita, em vez de examinarmos as formas e sua história, tentaremos percorrer o itinerário das várias correntes lingüístico-poéticas, enfocando gêneros e formas de eleição de cada uma delas, lembrando que muitos artistas — nas pegadas de

Stravinski — passaram por fases diferentes, modificando, com a linguagem, temas e estruturas.

O século nasce sob o duplo signo do impressionismo e do expressionismo. O impressionismo, aparentemente revolucionário, representa a fase extrema do romantismo, a decadência, o simbolismo sem evasão histórica; o expressionismo ainda é o resultado do tormento romântico, mas abre novos caminhos, tentando tornar-se uma tomada de consciência interior após a crise da sociedade européia.

O IMPRESSIONISMO — O vago, a nuança, a musicalidade interior, a realidade objetivada numa distância de impressão e de sonho fazem com que o impressionismo ame os gêneros românticos menos imediatamente exatos em seus contornos: o poema sinfônico, o prelúdio, o noturno e, naturalmente, a lírica vocal sobre textos simbolistas e evocativos.

O poema sinfônico impressionista não é programático; tenta reconstruir na memória imagens ou impressões de imagens, percebidas quase através de uma névoa dos sentidos. O prelúdio tem títulos que nos fazem recordar os títulos descritivos e psicológicos dos cravistas franceses do século XVIII. Mas os títulos estão, às vezes, ao final das peças, como nos *Prelúdios* para piano de Debussy, não como imposição, mas como sugestão a posteriori. As composições dos impressionistas levam sempre títulos literários; porém, no aspecto

<sup>16</sup> Eu sou o Império no fim da decadência / que olha passar os grandes Bárbaros brancos / compondo indolentes acrósticos / num estilo de ouro, no qual dança a languidez do sol. A alma sozinha sente no coração o mal de um denso tédio.

formal, são prelúdios, assim como no conteúdo poético. Prelúdios, justamente, àqueles títulos, porque o impressionismo é um fenômeno francês, com menores conseqüências no exterior; os textos das suas preciosas canções giram, normalmente, no território poético cujas fronteiras são delimitadas pelos nomes de Baudelaire e Mallarmé.

Note-se, todavia, que impressionismo em música significa, sobretudo, Debussy; e há uma diferença substancial entre Debussy e os debussistas. Nestes, aparece a dissolução das formas, o impreciso já cantado por Verlaine, o decadentismo indolente (*Je suis l'Empire à la fin de la décadence, / Qui regarde passer les grands Barbares blancs / En composant des acrostiches idolents / D'un style d'or où la langueur du soleil danse. / L'âme seulette a mal au coeur d'un ennui danse*).<sup>16</sup> Em Debussy há uma exata definição, um classicismo de sentimento formal que o reconduz, nas últimas obras, ao terreno da Sonata. Pode haver nele decadentismo de conteúdos, nunca decadentismo formal.

OBJETIVISMO SONORO — Pode-se dizer que ele nasce com Stravinski, através de gêneros românticos — poema sinfônico, fantasia com títulos literários — formalmente exatos, mas despojados, pelo menos em tese, de toda participação sentimental, e direta ou indiretamente ligados a um aspecto plástico gestual.

Na verdade, as obras desta natureza — trate-se do *Sacre du Printemps*, de Petrushka, e de *Noces*, de Stravinski, ou da *Suíte Scita*, de Prokofiev — são concebidas como *ballets*; contudo, elas são citadas neste momento em razão da vitalidade com que se exibem em concerto, independentemente

de sua representação. Noutras obras, puramente instrumentais — como a *Música de Máquinas*, de Mossolov, as *Impressioni dal Vero*, de Malipiero, *Pacific 231*, de Honegger — o elemento plástico é reconhecível como *industrial design* ou ilustração científica, mesclado com nostalgias impressionistas. As formas sempre são herdadas do passado recente, embora contraídas ao mínimo indispensável; poderíamos dizer que são as velhas formas desidratadas, o que, aliás, é característica de toda a arte moderna.

O EXPRESSIONISMO — Define-se na *Mitteleuropa* como atitude desesperada do espírito, situado entre a grande tradição cultural e a crise de valores socioeconômicos, entre a realidade aparente e a supra-realidade do inconsciente. A revolução lingüística torna-se necessária e, com ela, impõe-se a autonomia do som como portador de mensagens herméticas e polivalentes. Do outro lado, a dissolução harmônica entre atonalismo e serialismo revitaliza o contraponto, as livres concreções sonoras, o dualismo som-silêncio, a indiferença sentimental, a qualidade antihedonista dos temas — vistos como material ou gestalt sonora —, o tormento mental das elaborações e o amor ao artifício cerebral. Nada melhor, para isto, que os velhos gêneros do contraponto — invenção, *ricercare* etc., com todos os artifícios das inversões e retrogradações —, a variação não limitada por esquemas fechados, a fantasia contrapontística ou a livre sinfonia barroca. Afinal, tudo o que não tenha fronteiras formais fechadas, qualquer que seja a eventual, mas rara, intitulação literária da peça. Aqui também, portanto, nada de novo.

O NEOCLASSICISMO — O responsável por esta corrente foi, mais uma vez, Stravinski. E, mesmo depois dele ter tomado outros rumos, com a facilidade de transformismo que o distinguiu, muitos compositores continuaram nesta senda, revitalizando as formas clássicas, a lucidez sonora e a precisão dos contornos, em oposição polêmica aos perigos do impressionismo, embora enfrentando os novos perigos da aridez sentimental. Este foi um componente importante de alguns grandes artistas que saíram do impressionismo, como Ravel e Villa Lobos.

Aqui, Stravinski criou um gênero novo, de curta mas interessante parábola: o do *pastiche*. Foi a revitalização de antigos estilos em linguagem ousadamente moderna, com a citação temática de compositores do passado e a procura de suas atmosferas sonoras. Começou Stravinski com a *Suite Pulcinella*, sobre temas de Pergolesi; e, talvez, tenha cabido ao próprio Stravinski encerrar a rápida história do gênero, com a ópera *The Rake's Progress*, em que aparecem, livremente reelaborados, os estilos de Rossini, Gounod e Tchaikovsky. Entre esses dois marcos, a *Scarlattiana* e *Paganiniana*, de Casella, a *Cimariosiana*, de Malipiero, a *Pedrelliana*, de De Falla, e muitas outras composições desta natureza, nem sempre igualmente felizes.

Parecidos com o gênero do *pastiche* são os da Homenagem — livre manifestação de admirações ou predileções estéticas —, e do *Tombeau*, onde é evidente o caráter fúnebre e celebrativo. Do primeiro gênero, poderíamos citar uma interessante coletânea de De Falla e as *Homenagens*



do compositor suíço-brasileiro Ernest Widmer, enquanto o segundo gênero se orgulha de uma obra-prima: *Le Tombeau de Couperin*, de Ravel.

Outro aspecto do neoclássico é o neobarroco. A diferença é pequena entre eles: a predileção se desloca para os gêneros e formas barrocas — fuga, partita, concerto grosso, sonata binária nos moldes da antiga sonata de cravo, suíte, cantata, oratório. Em toda esta tendência está presente a influência de Bach, que age poderosamente sobre Hindemith, talvez seu mais significativo representante. E Bach significa não apenas uma série de formas ou um modo de linguagem, mas, antes, o rigoroso espírito artesanal e o hábito da música funcional, como complementação da própria vida familiar. Por isto Hindemith escreve sonatas e uma série de *Kammermusik* para todos os instrumentos, no espírito da *Neue Sachlichkeit* (nova objetividade): obras de consumo — pelo menos nas intenções, longe do espírito romântico da virtuosidade exibicionista — e um pouco acadêmicas, às vezes, destinadas aos bons amadores, com finalidade de entretenimento, mais sonoro que propriamente artístico. O neobarroco encontra acolhida na Itália, onde os pontos de referência são representados pelos precursores venezianos e por Vivaldi, com forte influência dos modos gregorianos na linguagem, livremente tonal ou politonal.

O politonalismo invade profundamente a nova música francesa, arredia — mais ainda que a italiana — a toda perda de contato com o claro e o definido: arredia, portanto, em primeiro lugar, aos excessos de liberdade lingüística do atonalismo vienense. É interessante ressaltar que a França,

insensível à poética barroca nos séculos XVII e XVIII, encontra no neobarroco do século XX expressões de nobre retórica e de generosa imponência estrutural, que se manifestam principalmente nas grandes formas sinfônico-corais. A esta altura, e com o espírito faustosamente sonoro de seu justo orgulho cultural, Paris torna-se a capital da música européia: lá convivem em harmonioso conflito as correntes de maior vitalidade da música contemporânea, representadas por artistas de todas as nações, enquanto a música francesa mantém a imagem de uma França rica de poder e de talento, graças à severidade de Honegger, ao *humour* requintado de Poulenc, à vitalidade polimorfa e imprevisível de Milhaud.

Dentro da corrente do neoclassicismo, ou neobarroquismo, há uma tendência — na verdade, não muito relevante — para gêneros e formas em que se expressam os aspectos lúdicos da música, já parcialmente presentes no gênero do *pastiche*. Tratar-se-á, neste caso, de formas bastante livres, com caráter de Fantasia, em que título e estrutura, tais como Divertimento, Scherzo, Suíte, aparecerão com frequência. Este elemento lúdico pode chegar às vezes ao gosto da canção de cabaré, habilidosamente vestida de roupagem moderna — como em várias páginas de Poulenc e de outros autores franceses —, ou aos aspectos da canção de marginais, como na *Ópera de Três Vinténs*, de Kurt Weill, sobre texto de Brecht. Também não encontramos aqui novidades formais: ao contrário, e com a finalidade de se aproximar do francamente popular, as formas são curtas e do tipo mais corriqueiro,

como a ária e o rondó. Resta a esta corrente lúdica o mérito da tentativa de simplificar a linguagem para reportá-la ao plano de uma fácil comunicação de massa, mesmo que os resultados artísticos raramente sejam relevantes.

O JAZZ E AS CONSEQÜÊNCIAS NA MÚSICA ERUDITA — O jazz é um gênero declaradamente popular, com fortes raízes folclóricas, nascido do canto religioso negro e dos cantos de trabalho. Baseado em melodias muito simples, com a presença freqüente de um ritornelo curto e repetido com obstinação, o jazz encontra o seu estilo na técnica da Variação, graças à presença de excelentes instrumentistas, capazes de improvisar e de ornamentar seus solos com extraordinária fantasia.

Do jazz não nasceram formas novas; nasceram, porém, alguns gêneros — o blues, o *rag-time*, o *cake-walk*, ligados a outros tantos ritmos de origem africana — que a música erudita acolheu, desde Debussy, Ravel e Stravinski. Mais do que isto, porém, deve-lhe a música erudita quatro características importantes, largamente aplicadas à prática musical posterior: certas harmonias típicas, como o emprego da *dirty note*, ou nota suja, sempre variável de um semitom em certos graus da escala e, às vezes, usada simultaneamente em seu duplo aspecto, com singular resultado de choque auditivo; a introdução de ritmos extremamente interessantes, verdadeiro enriquecimento do vocabulário contemporâneo; o inesperado desenvolvimento virtuosístico de certos instrumentos de sopro e a descoberta de novos valores tímbricos, de uso corrente na orquestração atual; e, finalmente,

o gosto da improvisação que, gradativamente, chegou até a música aleatória dos nossos dias.

Enriquecimentos semelhantes vieram à música erudita das escolas nacionais, com a descoberta e o emprego artístico de danças folclóricas e populares. Basta pensar nas contribuições da música brasileira, que não ficaram limitadas às fronteiras do país: ritmos de samba e de baião saíram do Brasil para serem aproveitados com novos recursos de linguagem, como fez, por exemplo, Darius Milhaud em não poucas de suas obras.<sup>17</sup> Repetimos, todavia, que, em tal caso, o gênero se apóia na novidade rítmica, sem nenhuma invenção formal, pois todas as danças do mundo se estruturam em forma ternária, com trio central, ou em forma de Rondó.

GÊNEROS DE MÚSICA INFORMAL — Se o dodecafonismo e o pontilhismo ainda exploram velhas formas e técnicas, principalmente do contraponto, as sucessivas linguagens seriais já são mais atraídas pelos processos idiomáticos internos. Carregando de informação os menores núcleos sonoros e procedendo por analogias infra e supra-rationais, sentem menos a necessidade daquela lógica formal e daquelas categorias arquiteturas que foram até hoje as portadoras da mensagem musical. Arte de sugestões, mais do que discurso, deixando amplas aberturas de fruição e de intervenção direta, a música de vanguarda parece sobrecarregada de intenções agressivas e de

<sup>17</sup> No começo do século Milhaud viveu algum tempo no Brasil, como adido cultural francês, quando era embaixador da França o poeta Paul Claudel.

repentinos pudores, de premissas filosóficas e de soluções plenamente geométricas, passando por cima do sentimento e das suas categorias formais.

Será esta a razão da fratura que ainda existe entre os criadores e os ouvintes? É possível que o excesso de informação sonora se resolva numa impotência de comunicação? A falta de retornos e de redundâncias — típica de um rigoroso informalismo — não explicará talvez o exagerado consumo da música popular, onde a redundância se refugia em aspectos pletóricos e de mal gosto? O pavor do óbvio e do *Kitsch*, da parte de poucos eleitos, poderá gerar uma procura massificada do *Kitsch* como fuga às angústias da vida e à insegurança existencial?

Aguardemos os desenvolvimentos. Houve um momento na história da música em que o embevecimento pela descoberta da polifonia resolveu-se em tentativas informais: mas delas surgiu a gló-

ria formal do Motete. Noutro momento — entre renascença e barroco — a descoberta das potencialidades sensoriais do som fez com que se confundissem a expressão e o material da arte, seu significante e seu portador; logo após, porém, vieram as formas soberanas da música moderna.

As crises são benéficas e, às vezes, até as guerras são portadoras de soluções. Acreditamos ser o nosso tempo, tanto na arte como na vida, uma dramática transição para um novo humanismo, equilíbrio de homem e máquina, matéria e espírito, razão e sentimento. E acreditamos que, neste caminho, a música também encontrará outras soluções de gêneros e formas, portadoras de novas comunicações da sensibilidade, através das quais os homens readquirirão o benefício da confiança e a espontaneidade da entrega.

A história do espírito e das suas expressões será sempre uma história de gêneros e de formas.



**O TEATRO MUSICAL**

## AS ORIGENS DO MELODRAMA

O melodrama não é apenas uma solução espetacular; é, sobretudo, uma síntese dos dados mais relevantes que — no domínio da palavra, do som e da objetivação representativa — marcam os caminhos do Renascimento, provindo de fontes remotas. Houvera, até então, representações dramáticas, mas vinculadas às dimensões verticais do Divino; houvera música dramática, mas vinculada às dimensões horizontais do contraponto; houvera lírica, mas desligada do erudito, com a *nonbalance* tímida e angustiada com que Petrarca chamava *nugae* (bagatelas) as suas poesias amorosas e vernáculas. Dimensões separadas do espírito, portanto, que não poderiam fundir-se antes que o drama humano se estabelecesse como medida de uma nova visão do existir.<sup>1</sup>

Parece-nos possível fixar o processo evolutivo do pensamento e da expressão como uma convergência da crise religiosa e social da Reforma e Contra-Reforma. Estabelecido o homem como centro de sensibilidade e comunicação, estabelecida a sua projeção psicológica no sentido dimensional da perspectiva e estabelecidas, com a Contra-Reforma, as suas relações concretas — sociáveis, poder-se-ia dizer — com a natureza e com a transcendência, é natural que o homem almeje a expressão total e a catarse numa objeti-

vação dramática que seja, ao mesmo tempo, libertação lírica e embevecimento musical. Estão colocadas todas as premissas para o surgimento do melodrama, que, por sua vez, embora presente desde sempre nas tendências da expressão artística, estava a ser condicionado por uma série de fatores que só o Renascimento italiano proporcionou. O mais importante deles foi a conquista do verticalismo harmônico, com a sua hierarquia de voz solista e de acompanhamento.

A ópera tem fontes remotas de caráter teatral, musical e literário. No que se refere às fontes teatrais, as grandes expressões do teatro de todos os tempos foram pontilhadas de música incidental ou fragmentária, porque ainda incapaz de sustentar o peso das grandes formas e a tensão de um drama humano em contínua evolução.

Algumas estelas egípcias revelam-nos uma autêntica e complexa marcação coreográfica para espetáculos da corte, evidentemente relacionados com elementos de culto astral; e devemos pensar que a coreografia se apoiasse num substrato musical. A tragédia grega, por sua vez, foi ópera ante litteram, e examinaremos em outra parte quantos gêneros de canto ela incluía.

<sup>1</sup> Parte do conteúdo deste capítulo foi extraída de um nosso estudo, *História do melodrama italiano*, editado em 1971, em Lisboa.

O teatro romano não parece ter introduzido novos elementos musicais, enquanto o encantado embevecimento místico do incipiente gregoriano afastava os homens das manifestações profanas. Mas a música reafirmou a sua presença, logo que a necessidade humana de objetivação e de catarse se manifestou no drama sacro.

Enquanto as escolas francesas se esmeravam na teoria e na prática do contraponto, os italianos preferiam dramatizar a Paixão de Cristo, enxertando diálogos musicais (tropos e prosas) na narrativa impessoal dos textos sagrados, ou substituindo invenções lírico-dramáticas aos melismas do *Alleluia*, com aquelas muitas seqüências que já mencionamos. Os primeiros exemplos são do século VIII; e no século XII encontramos, na França, um drama, sempre em língua latina, sobre a história do profeta Daniel, em que uma espécie de marcha triunfal sublinhada por instrumentos de percussão soa como um remoto ancestral da *Marcha do Profeta*, de Meyerbeer.

Depois, com a eclosão das línguas neolatinas, proliferam os espetáculos paralitúrgicos de teatro musical, destinados à edificação dos fiéis, já apresentando, ocasionalmente, a *contaminatic* do sério e cômico: *Mystères* franceses, *Sacre Rappresentazioni* italianas, *Autos Sacramentais* ibéricos, *Geistliche Lustspiele* germânicos. Não podem ser esquecidos os *Jeux* franceses, profanos e moralistas, entre os quais o afamado *Jeu de Robin et Marion*, de Adam de la Halle, já se nos apresenta como um delicado esboço de idílio musical. Mas é na Itália, menos apegada às especulações cerebrais do contraponto, que desabrocham as

primeiras flores do abandono lírico, com previsões do sentimento barroco da ária.

Isto se deu com a *Lauda spirituale*, que brotou à sombra do lirismo místico de São Francisco, em terras da Umbria. Na *Lauda*, a tonalidade moderna, tensa e humana, já está a lutar com a emoção abstrata dos modos gregorianos, numa atmosfera definitivamente pré-renascentista.

Nos séculos XV e XVI — enquanto na França o profano se expressa através da expansão gestual da dança e, na Inglaterra, através dos madrigais enxertados mais ou menos artificialmente na representação do *Mask* — cabe ainda à Itália a tarefa da fusão definitiva de palavra e música na representação. Convivem aqui as solicitações das antigas Comunas e das novas Senhorias, e o processo se desenrola por dois caminhos diferentes: o aristocrático-burguês da comédia de imitação clássica e o popular da comédia de máscaras ou *Commedia dell'Arte* itinerante. Finalmente, a nova forma literária da Fábula pastoral parece favorecer uma integração musical mais estreita: *Aminta*, de Tasso, e *Il Pastor Fido*, de Guarini, são terreno de exercitação de muitos musicistas, dos quais hoje apenas resta o nome.

No entanto, a linguagem da música já estava a trilhar novos caminhos: não apenas a simplificação do contraponto, como também a desmitificação do lirismo abstrato, em busca de outras evasões. Intervém o descritivismo plástico das “batalhas” vocais e instrumentais, desde Janequim e Costeley até Gabrieli e Annibale Padovano; intervêm as interpretações naturalistas do canto dos

pássaros, desde Gombert a Francesco da Milano; intervém sobretudo uma rítmica que já não encontra justificação nas leis prosódicas, mas na autenticidade do gesto humano.

Com uma sublime “batalha” guerreira e amorosa, inspirada no episódio de Tancredi e Clorinda, do poema de Tasso, Monteverdi marca as fronteiras entre o Madrigal dialogado e a representação dramática. Ao mesmo tempo, o Madrigal lírico, desmitificado, encontra natural desafogo na ironia pré-barroca de verdadeiras comédias polifônicas em que as cinco vozes do coro — planificadas num contraponto de extrema clareza — interpretam personagens diferentes e “caricaturais”: podem ser os tipos já fixados nos esquemas da comédia de máscaras o Pantalão que paga, o Capitão mata-mouros, o doutor ignorante ou os judeus queixosos da casa de penhores. Revela-se a crise extrema do contraponto nesta objetivação irônica, bem como na caricatura da estilística petrarquista, quando Banchieri — no lugar do Madrigal *Vestiva i colli e le montagne intorno* (Vestia as colinas e as montanhas em volta) já musicado por Palestrina, entoava um bem mais realista e gozador *Rostiva i polli e le castagne al forno* (Assava os frangos e as castanhas no forno).

A música vocal estaria fadada à decadência se não houvesse aquela evolução de linguagem que vimos processar-se no corpo do Madrigal, através da paulatina substituição das vozes internas pelos instrumentos. A primeira fase deste processo levou à distinção entre voz e instrumentos e à localização da voz numa região suficientemente emergente para que fosse facilmente capta-

da pela assistência; a segunda fase levou a uma hierarquia, colocando-se a voz em plano principal e os instrumentos em plano secundário. Uma dialética de imitações recíprocas não teria feito sentido, porque os instrumentos ainda não haviam alcançado o desenvolvimento técnico e expressivo da voz humana. Os instrumentos foram obrigados, portanto, a se adaptarem ao papel de acompanhamento, apoiando a linha melódica dominante sem perturbá-la. Ainda não foi a morte do contraponto; mas, pelo menos, instaurou-se uma dialética aberta entre dois estilos. De qualquer maneira, o contraponto estava a perder a sua autonomia, cada vez mais condicionado pelas leis harmônicas, enquanto a situação protagonista da voz principal, livre dos processos imitativos, impunha uma invenção melódica sempre viva e renovada, obtida, não através de temas-guia, mas por meio de verdadeiras idéias melódico-harmônicas, psicologicamente flexíveis às sugestões do texto. A tudo isto, acrescenta-se o fato de que, nas novas relações entre as partes, a palavra resultava sempre com plástica evidência, condicionando estritamente a invenção musical.

Faltava um último elemento para que o espetáculo musical representativo fosse realidade: o impulso intelectual que justificasse o gênero com razões estéticas. Tal impulso foi representado pelas especulações francesas em torno das relações música-poesia e pelos interesses dos humanistas florentinos, concentrados sobre a tragédia grega.

De 1571 a 1584, são realizadas, em Paris, sessões da Académie de Musique et de Poésie, fundada por Jean Antoine de Baif, com a participação



de outros poetas, entre eles Ronsard e Jodelle, e de musicistas como Claude Lejeune e Mauduit. O objetivo da Académie era a reforma de música e poesia, no sentido daquela íntima fusão que se supunha ter sido realizada pelos gregos. É preciso observar-se que o movimento da Académie não visava ao teatro, mas à lírica; de qualquer maneira, queria preparar a justificativa estética para a reação ao contraponto vocal, tomando por base a exaltação dos valores semânticos e fonéticos da palavra.

O movimento deixou um marco bem gravado na história da ópera francesa, que sempre foi teatro de literatura, e não de situações, vinculado ao respeito à exata dicção e à declamação clássica, lucidamente racional na perfeita dosagem dos elementos musicais aptos a exaltarem um controlado sentimento trágico ou cômico.

Mais imediatamente férteis na aplicação melodramática foram as especulações dos humanistas florentinos, surgidas num círculo intelectual de elite, no palácio do conde Giovanni de Bardi. Ali, o ponto de convergência foi o enfoque dos valores de unidade estética da tragédia grega, imaginados em termos ideais, muito além da realidade possível. Feliz equívoco, no caso, possibilitado pelo arreatamento com que os florentinos, redescobrimo os valores da Antiguidade Clássica e procurando relacioná-los com os valores do presente, estavam a abrir os caminhos de uma nova dimensão estética, laica e aristocrática, de profundos conteúdos psicológicos.

Foi Florença, de fato, e pelos méritos iluministas dos Medici, o centro europeu dos estudos gregos, na diretriz de um ressurgimento do

platonismo, após os condicionamentos aristotélicos da Escolástica; tudo o que era grego contemplava-se numa dimensão em que o homem estético dirigia os passos do homem ético. A beleza pura e desinteressada adquiria consistência psicológica na dialética dos afetos: e, justamente, o objetivo da criação ou da recriação artística tornava-se o de *muovere gli affetti dell'animo*. Quantas vezes, desde então, teremos de ler esta frase ao longo da idade barroca, como um marco da instalação do homem no centro da fruição estética, individualidade em comunicação expressiva com os outros homens, não apenas criatura diante do seu criador!

Mesmo que se queira condenar a Contra-Reforma — principalmente no terreno da política italiana —, não podemos negar-lhe esta função de mediação entre o homem e o mundo, possibilitada por uma nova dimensão estética. Começaram então os humanistas florentinos a especular em torno da hipotética unidade de poesia, música e ação na tragédia grega, tentando reestruturá-la em termos de poesia italiana. Vincenzo Galilei (pai de Galileu Galilei), matemático e músico, experimentou entoar, neste almejado estilo expressivo — já inconscientemente harmônico — o *Canto do Conde Ugolino*, de Dante, e as *Lamentações de Jeremias*: as capacidades inventivas do autor ficaram aquém das intenções, mas estava aberto o caminho a outras experiências mais conclusivas.

A feliz oportunidade apresentou-se no ano de 1600, quando, ao ensejo de bodas principescas, Jacopo Peri musicou uma *Euridice* do poeta Ottavio Rinuccini. Integrante do grupo ou “Camerata” do Conde Bardi, Peri, assim como

Caccini, — que logo após musicou a mesma *Euridice* — provinham da prática do Madrigal; eram musicistas de imediata intuição, suficientemente providos de recursos técnicos para sustentarem o espetáculo inteiro. As intenções estéticas são claras nas palavras do próprio Peri, que afirma, no prefácio, o intuito de “... imitar com o canto a voz falada, julgando que os antigos gregos e romanos... empregassem a harmonia”, isto é, a música, “de tal maneira que ela, embora indo além da normal entonação da voz falada, se mantivesse suficientemente aquém da melodia absoluta, tomando um caminho intermediário”. E Caccini, afirmando “nunca ter empregado na música outra arte a não ser a imitação do sentimento das palavras”, acrescenta que “... para o bom resultado da composição e do canto neste estilo, mais serve a inteligência do conceito e das palavras que o contraponto”.

Trata-se ainda, evidentemente, de recursos modestos e limitados por preconceitos teóricos: poucos acordes, raras modulações, alguns retardos, emprego cauteloso das notas de passagem e de raras *appoggiature*, alguma indecisão ainda não superada entre tonalidade e modos, Si natural e Si bemol, oscilando na articulação das sensíveis. Uma harmoniosa declamação, enfim, em que o sentimento dramático não consegue vencer as barreiras do lirismo madrigalesco; todavia, como observa Mila,<sup>2</sup>

um bemol introduzido ou eliminado no baixo é como um triste véu de sombras crepusculares subindo ou descendo. Uma diminuição rítmica, uma síncopa, um jogo elementar de contratempos bastam para expressar com perfeita transparência profundíssimos acentos de emoção.

Acrescentaríamos que há, nesta música virgem, o encantamento da descoberta de novos horizontes, a adolescência do mundo moderno sublimada em condição lírica. Estamos, finalmente, diante dos primeiros melodramas da história: teatro total, em que as dimensões humanas se afirmam por todos os caminhos da expressão e da comunicação — o verbo e o gesto, o canto e o figurativismo plástico.

Completando o pensamento de Nietzsche sobre a tragédia grega, diríamos que a convergência dionisíaca da coletividade (coro) para a condição apolínea da cena se realizou finalmente graças à música, que integra em unidade as dimensões do homem e do herói. Em outros termos, poder-se-ia dizer que a música é a extrema catarse da objetivação dramática, a humana sublimação lírica longamente almejada como afirmação do universal e do eterno.

O que importa salientar é que a música já não é elemento incidental ou decorativo do espetáculo, mas dele se torna a própria essência. Remotas parecem-nos, portanto, aquelas representações — como o *Intermezzo* italiano, o *Ballet de Cour* francês ou o *Mask* inglês — nas quais havia peças musicais do gênero da cena lírica, mas desligadas do contexto, decorativas e meramente hedonistas. Não resta dúvida de que certos aspectos do espetáculo<sup>3</sup> ficaram condicionando a cena lírica francesa; mas tão-somente no sentido

<sup>2</sup>MILA. *Breve storia della musica*.

<sup>3</sup>Veja-se a este propósito o conteúdo musical do *Ballet comique de la reine*, encenado em Paris, em 1581, pelo violinista e coreógrafo piemontês Baltazarini.

do gosto plástico e coreográfico da corte. Se não houvesse o melodrama florentino, não haveria nem a ópera italiana, nem a francesa. Este “recitar cantando” é a grande síntese renascentista e o marco da renovada situação estética européia. As muitas imperfeições e incertezas restantes serão rapidamente redimidas por Monteverdi.

Entretanto, no fascinante quadro do mundo contra-reformista há um outro ponto de fixação das tendências representativas da música, embora sejam diferentes seus caminhos, resultados e conseqüências. A grande tradição polifônica de Roma, levada ao auge da realização artística por Palestrina e continuada por sua escola num momento em que o puro contraponto está a se dissolver em toda a Europa, não pode deixar de condicionar as expressões musicais profanas. Há, todavia, uma reação dentro da própria igreja, representada pela “contestação” pedagógica e musical de São Felipe Neri. Este procura uma democratização da música, quando não no culto, pelo menos nas diversões do oratório; é um meio para aproximar jovens e igreja, após a tempestade reformista e contra-reformista. Filologicamente consciente dos maravilhosos êxtases místicos da *Lauda spirituale*, monódica da Umbria franciscana — que não deixa de ser parte de um patrimônio etnofônico nacional —, São Felipe encomenda a Animuccia a composição de outras *laudas*, freqüentemente dialogadas, para diversão edificante dos jovens discípulos; e Animuccia, embora douto contrapontista, encontra, na instintiva necessidade italiana de cantar, os acentos condizentes com as intenções do santo educador. A *Lauda filipina* —acompanhada pelos

instrumentos — evolui rapidamente, divergindo mais tarde por dois caminhos: de um lado, o oratório de concerto, em latim, ao qual Carissimi acrescenta a dignidade de um faustoso sentimento coral e de uma nobre exaltação lírica; de outro lado, a representação musical edificante, em língua italiana, de conteúdos religiosos ou moralistas: a cantata religiosa.

No ano de 1600, o mesmo da representação da *Euridice*, de Peri, o romano Emílio del Cavaliere — imbuído dos ideais da Camerata florentina dos Bardi, que conhecera nos dez anos de permanência em Florença como superintendente dos monumentos antigos — criou uma representação musical moralista, levando-a ao palco. Confluíram naquela *Rappresentazioni di Anima e Corpo* as sugestões austeras do meio romano e as experiências do “recitar cantando” florentino. Também em Roma abriam-se, portanto, as perspectivas do melodrama, com outros condicionamentos culturais; os ambientes oficiais da cidade eram, por definição, antiprofanos. A igreja entendeu, porém, o valor desta forma de espetáculo e incentivou-a; o teatro do Palácio Barberini tornou-se, assim, o centro do movimento operístico romano. O cardeal Rospigliosi forneceu libretos aos compositores; arquitetos ilustres como Bernini e Borromini foram incumbidos das cenografias e das montagens. Com as possibilidades de expressão das paixões humanas, limitadas pelas condições ambientais, o melodrama romano prendeu-se ao exagero dos elementos espetaculares — desde os cenários até as admiráveis máquinas de cena para fazer jorrar água, abrir rochedos, voar anjos — e à *contaminatio* entre o novo sentimento lírico

da melodia acompanhada e a gloriosa tradição polifônica. O resultado foi a curta vida do melodrama romano, rapidamente desatualizado. De qualquer modo, é interessante salientar que duas situações culturais, as mais significativas do tempo — a da laica Florença recém-saída da experiência comunal e a da clássica Roma da Igreja de Cristo —, determinaram diferentes soluções a um mesmo problema, que demandava a síntese necessária à renovação cultural.

Inevitavelmente ligado aos acontecimentos das cortes principescas, o melodrama florentino tentou a sua primeira experiência extrema em Mântua, junto dos Gonzaga: um feliz acontecimento, pois lá foi atuar Claudio Monteverdi. E foi lá, também, que Marco da Gagliano, autor de uma *Dafne*, que posteriormente se perdeu, intuiu a perfeita solução das relações palco-orquestra no sentido acústico e visual, idealizando o “golfo místico” e elevando destarte o palco a uma condição de distanciamento e sublimação. Monteverdi, por sua vez, enriqueceu de novos recursos expressivos o “recitar cantando” dos florentinos, evitando o perigo implícito da monotonia naquele estilo de declamação. *Orfeu* foi uma revelação apaixonante; o êxito foi confirmado pela *Ariadne*, da qual, infelizmente, só nos restou o sublime “lamento” da protagonista.

A tarefa de *trait d'union* desenvolvida por Mântua na universalização do melodrama terminou com a saída de Monteverdi, e o centro propulsor do movimento fixou-se em Veneza, para onde Monteverdi fora chamado a dirigir a Capela de São Marcos. Em Veneza, o melodrama encontrou as condições ideais para a definitiva fixação estilística

e para sua expansão na Europa. República burguesa com larga base popular, potência comercial em contato com todos os países da Europa e do Oriente, católica mas não formalista, sensível a todas as solicitações, Veneza era, então, a cidade de cultura mais aberta no mundo europeu, a única que poderia franquear os seus teatros ao público pagante, vencer os monopólios da cultura e levar seu povo ao hábito dos espetáculos requintados. Deu-se isto em 1637 — e justamente com o melodrama —, quando o teatro de San Cassian foi inaugurado com a apresentação da *Andrômeda* de Mannelli, fixando-se o preço da entrada em uma lira veneziana, o custo atual de uma modestíssima refeição popular.

Em Veneza, Monteverdi levou a termo a sua ação de supremo catalisador do melodrama, de tal maneira que este ficou para sempre relacionado com o seu gênio e nele se inspiraram os grandes reformadores, quando se tratou de redirecioná-lo esteticamente.

Todos os elementos que integram o melodrama são submetidos por Monteverdi a uma genial revisão, que poderia ser assim sintetizada:

a) Unidade da ação dramática — É rigorosa, tudo se reduzindo a uma incomparável economia de recursos expressivos e a um justo enfoque dos movimentos psicológicos.

b) Declamação vocal — Superando o “recitar cantando” dos florentinos, Monteverdi teve consciência da excessiva submissão da música à palavra. Paulatinamente, portanto, alcançou a perfeição daquele estilo que ele próprio denominou *concitato*, isto é, flexível à dinâmica das paixões.

A música já não se limita a tornar lírica a palavra através da ampliação dos seus contornos; superando os meros conteúdos semânticos e fônicos, Monteverdi procura captar musicalmente a íntima emoção da palavra nos seus valores de contexto, deixando que a música retome o seu lugar.

c) Emprego do coro – Excluído pelos florentinos, o coro retoma, nos dramas de Monteverdi, o seu clássico papel de espelho psicológico ou de presença do destino. Naturalmente, não é tratado com a técnica de um contraponto abstrato ou decorativo, mas num estilo que poderia ser chamado de *concertato madrigalesco*.

d) Emprego da orquestra – Monteverdi é o primeiro compositor da história a redigir uma partitura orquestral completa. A orquestra intervém diretamente no estilo *concitato* quer ampliando o *cursus* melódico e construindo a base da atmosfera ambiental, quer criando breves interlúdios — ou *ritornelli* — para marcar as articulações dramáticas. Na prática orquestral, Monteverdi introduz, pela primeira vez, o *tremolo* com marcante efeito dramático e a exigência do *vibrato* nas cordas, as quais permanecem como substância do conjunto instrumental.

e) Organização melódica – Apesar da herança modal não completamente esquecida, o sentimento tonal impõe-se nas cadências, salientando as tensões dramáticas da situação. A articulação da frase já é completamente moderna: longe do tema-fonema do contraponto renascentista, já estamos próximos do tema-fachada barroco, substância da ária, organizado com requintada euritmia de incisos e com exato sentimento parabólico. O

tema é psicologicamente individualizado, distante de qualquer esquematização abstrata, o que não deixará de permanecer a principal característica da invenção na ópera italiana.

f) Harmonia – Pela primeira vez, Monteverdi tem consciência exata dos conteúdos emotivos do acorde, das funções dramáticas de dissonância e consonância. Herdando do melhor contraponto gótico e renascentista a liberdade de concepção quanto aos encontros de notas e às durezas “de passagem”, ele consegue transferi-las para o terreno harmônico com igual liberdade. Organiza, portanto, um sistema harmônico de grande ousadia, empregando com frequência recursos logo abandonados pelo hedonismo barroco e só retomados pelo romantismo. É todo um formulário que assustou os dois séculos seguintes pelo seu desprendimento e, todavia, contém implicitamente o inteiro patrimônio harmônico da humanidade até Debussy.

g) Rítmica – Fundem-se em Monteverdi as conquistas da rítmica profana e a nobreza da declamação gregoriana, numa dimensão humana que leva em conta os valores fisiológicos do gesto e os valores abstratos da razão.

Nas primeiras décadas do século XVII, a situação do melodrama é, portanto, a seguinte: em Florença, as fontes do gênero, o “recitar cantando” de ambições humanísticas e aristocráticas, valorizando principalmente a declamação, num estilo de natureza madrigalesca; em Roma, uma forma de representação com objetivos edificantes, com muitas concessões à tradição contrapontística e com a valorização dos elementos espetaculares; em Veneza, com Monteverdi, o alcançado

equilíbrio no trinômio poesia-música-gesto, e uma elevada dignidade artística na expressão objetiva das paixões humanas. Quanto aos gêneros, trata-se sempre de ópera séria, com enredo histórico ou mitológico, ou — no caso de Roma — de ópera edificante, de conteúdo religioso.

As formas ainda são indefinidas. Em Monteverdi, podemos falar de melodia infinita, sem solução de continuidade, com a observação, porém, de que esta melodia, que se desenrola com a ação, abre-se às vezes a zonas de canto expressivo e profundamente individualizado no jogo psicológico dos afetos: é o pressentimento imedi-

ato do que logo será a ária barroca, embora sem se constituir ainda em forma fechada. Podemos definir com o termo arioso estes momentos de emocionada entrega ao sentimento lírico. Mas, na geração imediatamente sucessiva, a influência da forma da ária da *Cantata* romana torna-se marcante em todas as escolas, enquanto a ópera florentina desaparece, sem conseqüências ulteriores, e surge uma ópera napolitana com caracteres semelhantes aos da ópera veneziana. Finalmente, destas duas escolas — Veneza e Nápoles — surge a segunda fase da ópera, que podemos definir como a fase da ópera italiana pan-européia.

## A ÓPERA ITALIANA PAN-EUROPÉIA DOS SÉCULOS XVII E XVIII

Com Monteverdi começa o grande itinerário europeu da ópera, que procuramos sintetizar no esquema à página seguinte. De agora em diante, será a ópera um costume nacional e internacional, vinculado a uma forma de ser da sociedade.

Já definimos as três escolas iniciais — a florentina, a romana e a veneziana — às quais veio acrescentar-se, logo a seguir, a napolitana. A respeito da escola florentina não há mais nada a dizer; cedido o cetro a Veneza, Florença acolheu novamente a ópera, agora acrescida de novas características. A escola veneziana, em função da multiplicação dos teatros de ópera<sup>4</sup> estimulou uma enorme produção artesanal de elevado nível, no meio da qual não faltam algumas verdadeiras obras-primas. Naturalmente, no novo regime de democratização dos teatros, foi preciso levar em conta o orçamento, para assegurar um lucro mínimo aos empresários; chegou-se assim a abolir os coros, cuja manutenção seria demasiadamente onerosa, concentrando o interesse do público nas atuações dos cantores e na qualidade da invenção musical. Continuou-se, todavia, a cuidar da encenação com esmero, pois o próprio público estava a exigí-lo.

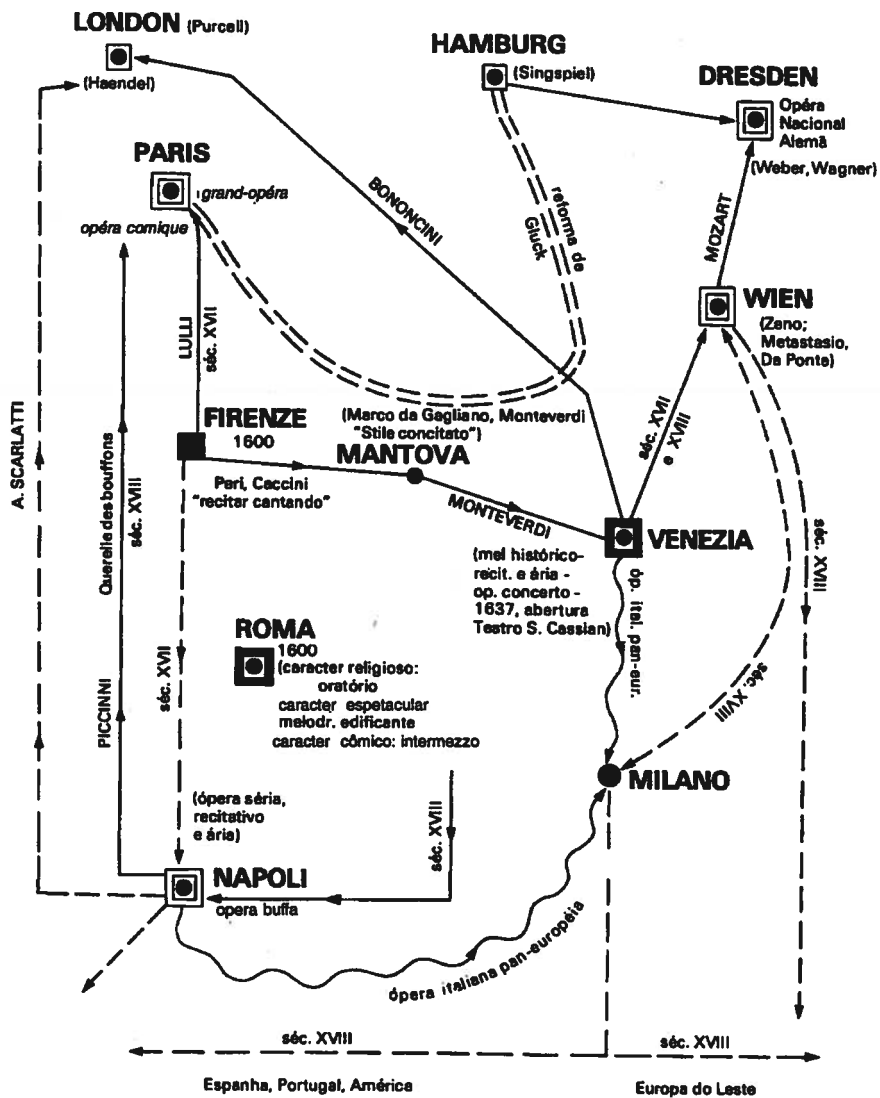
Nesta nova situação, e para fornecer aos ouvintes o que eles mais pareciam procurar, realizou-se

uma dicotomia definitiva entre o recitativo e a ária, reduzindo-se o primeiro à mera introdução da peça vocal ou à transição entre duas peças quer sob a forma de recitativo *obligato*, acompanhado pela orquestra, quer sob a forma mais freqüente — e definitiva no século XVIII — de recitativo seco, acompanhado pelo cravo com simples acordes de tônica, dominante e subdominante. Esta revolução formal foi negativa em algumas de suas conseqüências, pois preparou — com a definitiva separação de poesia e música — aquele tipo de ópera-concerto que marcou a última fase da ópera italiana pan-européia, menos respeitosa da verdade e da unidade dramática. Outro elemento negativo foi o abuso da exibição dos cantores, autênticos ou castrados, igualmente mitificados pelas platéias.

O lado positivo foi, porém, a estrutura formal definitiva da peça vocal, a ária, influenciada pela evolução — já a caminho — da cantata barroca de câmara.

Os fáceis detratores da ópera italiana, que ainda afetam as coxias do esnobismo artístico, não refletem devidamente sobre a importância da ária; no contexto barroco, ela atuou como libertação

<sup>4</sup> Não menos de cinco, por volta de 1670, para uma população de duzentas mil pessoas.





do sentimento em moldes de imediata comunicação humana, extremamente flexíveis à sutil mobilidade dos afetos que a mera palavra não alcança. A ária vocal tornou-se, assim, a forma da própria matéria humana, libertada no embevecimento do vocalismo, resumindo a essência positiva do barroco na intuição musical para a qual todas as artes convergem, como justamente observa Borelli. E acrescenta Francesco Flora: a palavra *ária* (em italiano = ar), empregada em certos momentos do canto, é "... maravilhosa metáfora para indicar a livre essência da música". A ária é, então, a substância da musicalidade quer esta se expresse no terreno melodramático, quer no instrumental.

A ária é, em todo caso, uma tradução da essência física do vocalismo, transfigurada em atitudes de sensual lassidão ou de exuberante autoconsciência. Condição semelhante nos oferece a sinuosidade das linhas arquitetônicas em busca de comunicação, ou as figuras da pintura barroca, orgulhosas de sua própria aptidão expressiva. Se o "recitar cantando" fora a descoberta do homem numa dimensão intelectualista, a ária foi a tradução quase carnal desta individualidade, a qual encontra na fluidez imaterial da música a sua própria universalização. A ária tornou-se também a condição originária da música instrumental, através da literatura do violino e do Concerto Grosso, chegando até Bach e Mozart como o esquema-tipo do canto.

Recitativo e ária são, portanto, as formas que se nos apresentam na ópera de Cavalli, feliz melodista que assume a herança artística de Monteverdi e a expressa em equilibradas construções de óperas

mitológicas e históricas. A este respeito, é preciso dizer que os interesses temáticos da ópera naquela época só poderiam visar à mitologia e à história, isto é, a objetivação das paixões em tempos e espaços remotos. Progressivamente, porém, a ópera italiana apegou-se, de preferência, às personagens históricas, idealizadas e, todavia, humanas em suas paixões, ficando a mitologia para o lúcido e racional estetismo da ópera francesa de corte. Depois de Cavalli, e com igual cuidado de instrumentação e afirmação de lirismo vocal, Marco Antônio Cesti impõe-se nas cenas de São Marcos, iniciando, pelo lado veneziano, o lento processo da diáspora dos compositores italianos.

A representação de algumas óperas de Cesti em Viena e o triunfo de *Il Pomo d'Oro* marcam a conquista daquela cidade pela ópera italiana. Poucos anos depois, Bononcini exporta o gênero para Londres, entrando em áspera contenda com Haendel, que finalmente saiu vencedor. Nos últimos anos do século, Agostino Steffani, diplomata e compositor, estabelece empórios operísticos (perdoe-se o conceito de empório, tão relacionado com a tradição comercial de Veneza) em München, Hannover e Düsseldorf, fixando-se definitivamente em Würzburg. É óbvio, portanto, que todas estas cidades se tornassem outras tantas etapas no itinerário das companhias italianas de ópera, as quais alcançaram, um pouco mais tarde, as capitais do leste europeu, com seguras raízes na corte russa.

Já definimos as características da ópera romana. Convém acrescentar que Mazzocchi, Landi e outros começaram timidamente a cultivar o gênero histórico, próximo da maneira veneziana.

A escola, com as suas características originais, desapareceu; não antes, porém, que Luigi Rossi chegasse a representar em Paris um *Orfeu*, sob a proteção do cardeal Mazarino. A representação despertou grande interesse e teve papel político importante, por ter-se tornado o partido político de Mazarino, propagandista da ópera italiana, tendo como adversários os *frondeurs* da oposição. De qualquer maneira, foi desta polêmica que surgiu em Paris o gosto pela ópera e, finalmente, a ópera francesa.

Outra cidade italiana aparecera, no entanto, no cenário geográfico da ópera, portando características específicas de escola: Nápoles. As linhas principais não divergiam muito dos venezianos, com a mesma tendência para a concentração lírica da ária, mas com maior interesse pelas peças de conjunto e pelo emprego dos coros. Depois de um início maravilhoso, a escola napolitana — fundada por Francesco Provenzale — decaiu rapidamente no gênero da ópera séria, deixando-se absorver pelo estilo uniformizado da ópera italiana pan-européia; a sua grande virtude foi a de ter produzido um dos maiores musicistas do século, Alessandro Scarlatti, que realizou uma revolução cultural e estilística de grande envergadura. De fato, ele substituiu o recitativo seco por um recitativo *obligato* altamente expressivo; introduziu, no final dos atos, os *concertati* — peças de conjunto em que todos cantam — e coordenou a *contaminatio* entre sério e cômico. Cuidadoso na instrumentação e na harmonia, nobremente integrado na expressão vocal, constituiu o ponto de referência mais evidente para o gênio operístico de Haendel, com conseqüências que chegaram até Mozart. Além disto, deve-se a

Scarlatti o tipo de Abertura, ou Sinfonia *allegro-adagio-allegro*, contrastando vitoriosamente com o oposto esquema da Ouverture de Lulli, *adagio-allegro-adagio*, e agindo positivamente no desenvolvimento das estruturas da música instrumental.

## A ÓPERA FRANCESA

A representação do *Orfeu*, de Luigi Rossi, em Paris, no ano de 1642, suscitou grande interesse, tanto assim que o poeta Perrin e o músico Cambert conseguiram uma carta patente em que o rei lhes outorgava o monopólio dos espetáculos de ópera. Mas, em 1672, um musicista florentino — Giovan Battista Lulli, que chegara à França ainda adolescente se celebrizara como violinista — conseguiu tirar de Perrin e Cambert o monopólio dos espetáculos, obtendo do rei privilégios que o tornaram dono da vida musical parisiense. Grande homem de teatro e ambicioso organizador, Lulli fundou a ópera francesa, captando muito bem o espírito da arte parisiense e a força das suas tradições trágicas, presas às formas de Corneille e Racine.

Com a colaboração de Quinault, excelente poeta, Lulli articulou um tipo de espetáculo musical que iria tornar-se um verdadeiro gênero de longa e gloriosa história: o *grand-opéra*, destinado ao palco do Théâtre de l'Opéra de Paris. Tratava-se de uma ópera dramática de alto nível literário e de sólido conteúdo espetacular, de natureza prevalentemente mitológica, com a presença de personagens heróicos, grandes coros e grande bailado obrigatório. A música não se esmerava em preciosas invenções melódicas, cuidava

mais de certa austera nobreza das harmonias e de uma perfeita adequação aos valores prosódicos do texto. Respeitada a unidade dramática nos recitativos expressivos, o canto abria-se, às vezes, a um arioso de tipo monteverdiano.

A ópera francesa, embora menos sensível que a italiana às sugestões da ária vocal, revela notáveis qualidades de sentimento orquestral, que chegam a preciosos requintes com Rameau, seu mais genial representante. À exceção da Overture inicial, construída conforme o esquema *adagio-allegro-adagio*, inexistem, na ópera francesa, outras formas fechadas. Os momentos de fratura na ação são geralmente marcados por *ritornelli* puramente instrumentais, também nas pegadas de Monteverdi. Em oposição à inventividade dos italianos, poder-se-ia apontar o traço mais típico do *grand-opéra* de Lulli e dos seus sucessores na *bienséance*, tão cara ao cartesiano equilíbrio francês.

## A ÓPERA BARROCA NOS OUTROS PAÍSES DA EUROPA

Nos demais países da Europa, a ópera é de importação italiana; italianos são sempre os libretos e as formas — ária, recitativo seco ou *obligato*, *concertatos* finais, nos moldes daquela ópera pan-européia que nascera da fusão do estilo veneziano com as experiências napolitanas. A este modelo atém-se também o gênio de Haendel, com extraordinária nobreza e poderosa sabedoria musical que, em nossa opinião, deixaram na história da ópera barroca traços não

menos profundos dos que ele soube imprimir no gênero do oratório, que justamente o celebrizou.

A única exceção ao domínio operístico italiano foi representada pelo teatro de Hamburg, onde se articulou a forma do *Singspiel* em língua alemã, alternando a declamação falada e as árias cantadas. Embora não se trate de uma produção de grande nível artístico, é evidente a importância histórica do gênero que, mais tarde — nas mãos de Mozart e de Weber —, iria dar origem à ópera nacional alemã.

Já nas primeiras décadas do século XVIII, verificara-se um processo de intercâmbio entre as escolas de Veneza e Nápoles, do qual participaram imediatamente as outras escolas italianas e os novos centros de atividade teatral, ao mesmo tempo em que a decadência das condições político-econômicas de Veneza deslocava o eixo de propulsão para Milão. Esta cidade acabou por tornar-se o centro, se não da criação, pelo menos do mercado operístico.

O novo estilo, condicionado pela necessidade de uma difusão européia capilar e, portanto, de uma demanda relativamente uniforme, foi justamente a afirmação definitiva da ópera italiana pan-européia. Acusam-na de falta de conteúdos, de superficialidade hedonista, de melodismo fácil e *larmoyant*, mas isto só é verdade até certo ponto. Se a profundidade, como afirma Busoni em seu *Ensaio para uma Nova Estética da Música*, é a capacidade de integração total numa atmosfera, seja ela qual for, tal qualidade não pode ser negada àqueles operistas, pois eles se identificaram perfeitamente com os aspectos da sociedade da época, com a sua elegância, com a sua

necessidade de evasões musicais e, diríamos mesmo, com a sua dourada alienação.

Da mesma maneira, deve ser reconhecida aos operistas cômicos — e Rousseau o percebeu muito bem — a intuição de um naturalismo popular que agitou de leve a áulica *aisance* do século e os seus lúcidos mas cansados esquemas formais. Finalmente, deve ser atribuído aos operistas italianos o talento da invenção melódica e do perfeito equilíbrio da frase musical.

É este o ponto de atração — a frase —, à qual são sacrificadas, às vezes, a unidade dramática e a riqueza dos recursos lingüísticos. Quase ausentes são, de fato, as peças de conjunto. Frequentemente a instrumentação é precária e esquemática. Todavia, se bem considerarmos, o “baixo albertino”<sup>5</sup> ou as baterias de acordes na orquestra constituem a única complementação possível a uma melodia que tende para a condição ideal de auto-suficiência que, mais tarde — a respeito de Bellini — D’Annunzio definiu poeticamente ... *nuda e sola / Come nel marmo la colonna paria / La melodia che vince ogni parola*.<sup>6</sup> O recitativo é quase sempre seco, e as personagens femininas são frequentemente entregues aos *castrati*, extrema expressão de um rococó ambíguo, mas, em geral, ótimos músicos, de rigorosa preparação.

Voltando aos conteúdos, há nesta intuição italiana da ópera, elevada ao nível de hábito social europeu, uma espontânea adesão à atmosfera da época e, conseqüentemente, uma profundidade substancial não menos apreciável que a severa dialética do sinfonismo, prelúdio de novos horizontes. Tal profundidade patenteia-se no respeito

sincero pela dignidade de muitos valores formais, nos quais a sociedade do século XVIII acreditava com total identificação, e no lúcido domínio do gosto sobre as paixões, consubstanciado na elegância expressiva e na virtuosidade técnica. Característico da ópera italiana pan-européia é também o espírito de adaptação, presente nos compositores, que conseguem modificar espontaneamente os pormenores do estilo e da linguagem, dependendo do gosto das cidades para cujos teatros são convidados a escrever. E acontece que, nos casos de maior empenho — Viena, por exemplo —, eles chegam a atingir nova unidade e verdade dramática.

De outro lado, é justamente Viena que impõe as novas condições literárias à poesia dramática, através dos poetas italianos da corte, autores de libretos de alto nível cultural e de nobres intenções expressivas. É em Viena que Apóstolo Zeno elimina da ópera séria as personagens cômicas de derivação scarlattiana, embora, um pouco mais tarde, Lorenzo da Ponte volte a admitir esta *contaminatio* nos libretos para Mozart. Finalmente, é em Viena que Metastasio refuta as unidades aristotélicas de tempo e de lugar, introduzindo ao mesmo tempo, nos libretos de melodrama, uma requintada qualidade poética. Ele separa, com muita exatidão dramática, os momentos de condensação lírica da emoção — árias e arietas

<sup>5</sup> Chama-se “baixo albertino” — do nome do cravista italiano Domenico Alberti, que muito o empregou — um baixo de linha uniforme constituído pelas notas do acorde em sucessão contínua, sem mudanças rítmicas.

<sup>6</sup> “... Nua e sozinha / Como no mármore a coluna de Paros / A melodia que vence toda palavra ...”

de forma estrófica fechada —, enquanto a fluência da ação se expressa nas estruturas abertas de maravilhosos versos brancos polimétricos.

O panorama do século XVIII completa-se com a genial eclosão da ópera *buffa* napolitana, que representa a anti-retórica da ópera séria, com humores populares e realistas. A ópera *buffa* provém de dois componentes: os *Intermezzi* cômicos, interpolados artificialmente entre os atos das óperas sérias romanas e napolitanas, e o desinibido espírito improvisador da *Commedia dell'Arte*, com a sua esquemática tipificação das fraquezas humanas ou das pequenas dialéticas cotidianas.

O enxerto de *Intermezzi* na ópera séria é uma herança de *longa manu* dos Intermédios teatrais da Renascença. Sua razão prática é proporcionar um relax emocional à assistência, que — pelos relatos dos cronistas da época — se identificava com a dialética dos personagens numa entrega total, pontilhada de gritos e desmaios femininos (renovados hoje, ai de nós!, nas atuações dos grandes ídolos da música popular). Sua razão estética é a compensação da proibida fusão de sério e cômico, fonte de grandes recursos teatrais e, ao mesmo tempo, espelho da vida.

O surgimento da ópera *buffa* como gênero digno e auto-suficiente pode ser apontado na reunião dos dois *Intermezzi de la Serva Padrona*, que Pergolesi concebeu inicialmente para os intervalos de *Il Prigionier Superbo*. Ubaldo, Serpina e os disfarces do criado são os

<sup>7</sup> Mesma estrutura da ária com da *capo*, mas normalmente mais curta e de andamento menos lento.

responsáveis por tantas figuras musicais que dispensaram humanidade de risos e de sorrisos ao século, até o *Don Bartolo*, de Rossini.

A ópera *buffa* afirma-se, na verdade, como ponto de resistência do anti-heroísmo. É o refúgio da sanidade popular, a identificação da história com o cotidiano e da dignidade humana com o perdão, anticlassista (entre os dois namorados há sempre, pelo menos, o fingimento de uma distinção de classe social), antimilitarista, mas sempre em tom conciliativo; é a exaltação da não-violência e da redenção dentro do bom senso. Quanto à articulação formal, a ópera *buffa* não diverge muito da ópera séria. Os recitativos são quase sempre secos e, por assim dizer, corridos; as árias são simplificadas estruturalmente em arietas, com as variantes da cabaleta (único andamento, geralmente em forma de rondó com refrão), ou da cavatina.<sup>7</sup> Ausentes ou de pouca relevância são os coros. A instrumentação é um tanto artesanal. Naturalmente, as formas concisas e as próprias qualidades dos personagens proporcionam o ensejo de uma franca espontaneidade melódica. Ninguém melhor que Rossini sintetizou os caracteres da ópera *buffa*, focalizando justamente os elementos que devem ter incitado os interesses polêmicos de Rousseau quando da famosa *querelle des bouffons*. “... *un peu de science, un peu de vie, tout est là!*”

Os últimos representantes do gênero são atingidos pela renovação de Goldoni no teatro cômico italiano, a qual se manifesta na maior flexibilidade psicológica das personagens e no desejo, nem sempre realizado, de uma mais rica

verdade humana. Assim, com os sorrisos de Paisiello e Cimarosa, ambíguos, às vezes, e encoberidos por um véu de sentimento *larmoyant*, chega-se ao momento declarado da fratura entre dois mundos históricos e duas concepções — um motivo a mais para que se agrave a diáspora dos operistas italianos. Estes, de fato, estavam a adquirir, nos contatos contínuos com o mundo externo, novas dimensões culturais ainda não aceitas pela opinião pública italiana. Não suficientemente renovadores para os estrangeiros, não suficientemente tradicionais para os italianos, os compositores emigraram definitivamente, assimilando ou sendo assimilados pela cultura dos países que os acolheram. Tal foi o caso de Spontini e de Cherubini.

No entanto, o caminho histórico da ópera clássica italiana foi concluído com perfeição por Mozart. Embora mantendo a articulação de recitativo seco e ária, com raros recitativos *obligati*, ele deu à ária uma precisão formal de alta expressividade, multiplicou as peças de conjunto — duetos, trios, quartetos, quintetos —, renovou a fusão de sério e cômico, restabeleceu a tradição dos *concertati* ao final dos atos, à maneira de Alessandro Scarlatti, enriqueceu a instrumentação com toda a sutileza de seu gênio orquestral e deu à ópera uma prodigiosa unidade estilística, resultado de uma integração entre intuição e sabedoria musical, única, talvez, na história da nossa arte. Assim como soube sorrir e pontilhar de compreensão as fraquezas humanas, atingiu também o cume das alturas trágicas no último ato de *Don Giovanni*, talvez por intuição de musicista, mais que por consciência cultural.

Mozart não se limitou, porém, a encerrar o ciclo da ópera italiana; contribuiu também para a criação da ópera nacional alemã; com a *Flauta Mágica*, ele renovou, com o emprego de formas elevadas de arte, a tradição do *Singspiel* em língua germânica, de inspirações nacionais e folclóricas.

### A ÓPERA FRANCESA NO SÉCULO XVIII

Ao longo do século XVIII a ópera francesa, seguiu com as suas características, até que, por volta de 1750, aportou em Paris uma companhia de ópera italiana, que suscitou o entusiasmo dos Enciclopedistas pela espontaneidade musical e o saboroso realismo de suas soluções. Na contenda que surgiu, Rousseau tomou o partido dos italianos, os quais, voltando a Paris em 1757, fundiram-se com o antigo Théâtre de la Foire. Desta fusão surgiu o Théâtre de l'Opéra Comique, e um novo gênero, mais próximo do *Singspiel* que da tradição italiana, encontrando suas origens no *vaudeville* parisiense. Neste gênero, os recitativos eram falados, alternando-se com as árias e peças concertantes; e o gênero continuou definindo-se assim também durante o século romântico, independentemente da natureza do enredo, que poderia não ser cômico, mas dramático.

Afinal, o que distinguia o *opéra-comique* do *grand-opéra* era a simplicidade estrutural, a ausência de grandes coreografias, e um certo amável hedonismo melódico, que os franceses souberam tratar com elegante vivacidade; tanto

assim que as óperas deste tipo continuaram sendo representadas no Théâtre de l'Opéra Comique, ficando o Théâtre de l'Opéra reservado às grandes produções da cena lírica, coreograficamente empenhadas e sem diálogos falados.<sup>8</sup>

Desaparecido o recitativo, restam as formas fechadas típicas da música operística, árias, cavatinas e cabaletas. Estas últimas predominam, pela natural vivacidade popular das suas estruturas e pelas oportunidades que proporcionam à virtuosidade dos cantores. Deve-se notar, porém, que a interferência dos cantores na composição, através de cadências e ornamentos arbitrários, foi menos relevante no teatro francês que no italiano; por isto, a França não precisou tomar uma posição tão drástica como a que Rossini encabeçou com relação aos hábitos teatrais italianos, a fim de reestruturar a integridade da obra e os direitos da música.

## A ÓPERA NOS OUTROS PAÍSES

Continua em toda a Europa e nas terras americanas, onde a vida teatral tem um papel social relevante, o domínio da música italiana. Única exceção é a Áustria, que, recolhendo a herança germânica do *Singspiel*, prepara, como já vimos, o surto da ópera nacional.

<sup>8</sup> *Carmen*, de Bizet, apesar do enredo dramático, é, formalmente, *opera-comique*; o autor não escreveu música para os recitativos que, no original, são falados. Os recitativos foram musicados posteriormente, quando da execução na Itália; desde então permaneceram, até nos teatros franceses, os quais raramente insistem na forma original.

## A GERAÇÃO DE TRANSIÇÃO

Há uma geração de transição, representada por vários musicistas, em situação instável entre a tradição italiana e os pressentimentos românticos. Seu mais ilustre expoente é Rossini; ele combate os abusos dos cantores, trata a orquestra com perícia e com procedimentos muito pessoais, encerrando o ciclo da tradição da ópera *buffa* italiana com profunda consciência artística e com excepcional capacidade de comunicação. Vitalidade explosiva, ironia requintada, aristocrático distanciamento, olímpica serenidade são os traços mais relevantes de Rossini. Há, porém, por detrás de tudo isto, uma afetosa contemplação do passado, uma dolorida nostalgia das coisas que não retornam. Atraído pelas novidades românticas, Rossini escreveu algumas óperas sérias de forte emoção, e um modelo de *grand-opéra* em francês, *Guillaume Tell*. Entendeu, porém, que não havia nascido para estes novos caminhos da música, interrompendo definitivamente suas atividades de compositor.

Há outra novidade em Rossini, cujas conseqüências não deixaram de aparecer no melodrama romântico italiano da fase heróica: a das grandes óperas corais, quase próximas do espírito do oratório, tais como *Moisés*, que alcançou uma grandiosidade bíblica.

De menor vitalidade é a produção operística francesa do período napoleônico, viciada de retórica e de vácuo formalismo, como todos os aspectos da arte daquelas décadas.

## A REFORMA DE GLUCK

Alemão de nascimento, com amplas experiências italianas e vienenses, Gluck acabou fixando-se em Paris, onde efetivou seu projeto de reforma da ópera, estimulado pela nobre ambição de corrigir os defeitos que o melodrama adquirira em sua evolução, demasiadamente repleta de fáceis vitórias. Gluck reconduziu o conjunto do espetáculo àquela ideal unidade de palavra, ação e música que havia guiado as criações de Monteverdi. Para isto, procurou valorizar os recitativos, condensando neles o sentimento dramático, e privar as árias de todo sabor de exibição virtuosística. Se os recitativos voltaram a uma força quase monteverdiana, não se pode dizer o mesmo da criação melódica, que, na maioria dos casos, ficou aquém daquela generosa entrega lírica que é a própria razão de ser do canto. Assim, a reforma, dificultada em Paris pelos italianistas, partidários de Piccinni, não teve conseqüências

## A ÓPERA ROMÂNTICA

Com o romantismo, a ópera atinge a maioridade em todos os países, subtraindo-se à tutela italiana, e, de cada país, recolhe aspirações nacionais, patrimônio etnofônico, história e lendas, para tornar-se o maior veículo de afirmação dos valores autóctones. Com isto, nascem novos gêneros e novas formas, que iremos examinar.

práticas, a não ser o fato de servir de ponto de partida para a posterior reforma wagneriana.

Na realidade, os dotes do homem de teatro superam, em Gluck, o instinto musical; e a sua maior glória permanece a maravilhosa arte da orquestração, que abre grandes caminhos futuros. Escolha e fusão de timbres, novidade de efeitos e valorização dramática dos instrumentos em apoio à frase musical são as preciosas virtudes de Gluck, orquestrador moderno e desbravador de caminhos.

O próprio Gluck chegou a duvidar de sua reforma; tentou caminhos intermediários, embora se mantivesse sempre exigentíssimo como encenador e regente, criador de atores em busca da verdade dramática e da seriedade musical. Após sua morte, pouco se falou na reforma. Os compositores que empolgaram as últimas décadas do século foram Mozart e Rossini, pouco teóricos e maravilhosamente intuitivos.

Antes, porém, cumpre salientar que a eclosão do romantismo levou a uma dicotomia de interesses musicais: os países germânicos estavam principalmente interessados na música instrumental, enquanto a Itália e a França pareciam descartar a tradição instrumental para dedicar-se unicamente ao espetáculo musical, em diferentes



aspectos e estruturas. De fato, a música instrumental apresentava, por definição, a qualidade abstrata e os limites imateriais das tensões românticas. O próprio Beethoven, traindo inconscientemente a intransigência moral — verdadeiramente kantiana — da sua própria dialética, abriu, com seus últimos quartetos e suas últimas sonatas para o piano, misteriosas janelas sobre um mundo de intuições transcendentais.

Era o caminho da música absoluta, entregue aos sonhos, às confissões, aos alentos e aos desalentos do romantismo, à análise impiedosa, à negação da vida, à identificação do amor com a noite e com a morte. Mas tudo isto era, também, a antítese da sensibilidade mediterrânea. Eis a razão do repentino silêncio instrumental, na Itália e nos outros países latinos, inclusive a França. Para a intuição sintética e o elã vital dos italianos é sempre válida a proposição de Vico: *Verum est factum*. O misticismo relaciona-se com a fluência da vida; a natureza, longe de ser uma dimensão puramente espiritual, é o sólido palco do labor humano. Para a França, a verdade está sempre na clareza cartesiana, na positiva indagação em torno das coisas, à luz das supremas verdades matemáticas; o abstrato é angústia, e a angústia é um desvio da razão. A isto deve ser acrescentado o fato de que a Alemanha romântica está imbuída de idealismo hegeliano, sob cujo signo facilmente encontra sua própria unificação política, enquanto a Itália é absorvida pela preocupação de chegar à unidade através de um esforço humano que exige a fé no próprio homem e no futuro; a França, por sua vez, goza de uma posição de

privilegio social e cultural, cujos valores não deixam de ser substancialmente clássicos, numa atmosfera de superioridade econômica.

Tudo isto esclarece o fato de que o abandono momentâneo da tradição instrumental nestes países não foi o resultado de um acaso ou de uma deficiência de cultura; foi, antes, a consequência de uma cultura que aprofundava as raízes na unidade renascentista de intuição estética e de descoberta do homem. Tanto assim que, passadas as inquietações românticas com o retorno ao realismo, a Itália e a França reencontraram facilmente a tradição instrumental.

Examinaremos separadamente gêneros e formas dos vários países, do início do romantismo até os nossos dias, pois seria difícil fragmentar este período de quase dois séculos, em que tantas correntes se interpenetram, conservando em alguns casos as características nacionais e tendendo noutros a uma situação de cosmopolitismo.

## A ÓPERA ITALIANA

No início do século XIX já havia se extinguido a hegemonia da ópera italiana, bem como a sua demanda no exterior; havia desaparecido também a distinção formal de gênero sério e cômico; inexistia, finalmente, qualquer razão que estimulasse a dicotomia dramática entre recitativo e ária. Os operistas italianos, todavia — embora aceitando as novas temáticas, que colocavam o enfoque dos interesses na Idade Média mais próxima dos elementos da nacionalidade —, não conseguiram renunciar à tradição das formas fechadas, nem

entenderam exatamente o que elas ainda poderiam significar dentro da nova linguagem.

A esta situação estiveram condicionados Bellini e Donizetti. De toda a temática proporcionada pela inquietação romântica, também eles aceitaram apenas os aspectos amorosos, realisticamente simplificados e ainda não relacionados com um contexto de problemática social. É um amor de dimensões puramente psicológicas e, freqüentemente, patológicas, que não admite fronteiras para realizar-se na integração de dois seres ou na sensual loucura da morte. Pertinentemente observa Mila que o melodrama da época acaba por se revelar numa contínua variação do tema de *Romeu e Julieta*.

Em tal situação, não há novidades de caráter formal. A ária é o ponto de concentração de todos os interesses, com fatais concessões ao espírito do vocalismo heróico, não mais elaborado com requintada elegância, como no século anterior, mas com generosos impulsos. Contudo, principalmente em Bellini, os recitativos são altamente expressivos, ao ponto de suscitarem a admiração de Wagner, enquanto a inspiração de Donizetti, cheia de energia, apóia-se numa sólida arte da orquestração. Começa também a perfilar-se uma solução formal que atingirá mais tarde as suas altas razões dramáticas: a da grande ária, constituída por um recitativo inicial, um andamento expressivo em forma ternária com da capo, um segundo recitativo e um andamento final brilhante, com estrutura e caráter de cabaleta. É escusado dizer, enfim, que o recitativo seco é completamente eliminado, sendo agora sempre acompanhado pela orquestra.

O destino do melodrama amoroso, porém, estava marcado, e os tempos estavam a exigir novas intenções e expressões. Os movimentos revolucionários organizavam-se em torno do conceito da unidade italiana, e a arte devia tomar consciência da realidade popular, que projetava em dimensões corais as emoções amorosas. O amante perfeito era substituído pelo herói socialmente atuante. Até o sentimento religioso definia-se em termos de luta popular e de pátria, anticonfessional, mas, nem por isso, menos profundo. Mazzini, o apóstolo da unificação italiana, emergindo das fileiras da estética militante, como filósofo da música, julgara Bellini "... talento de transição, voz melancólica entre dois mundos", e duvidara da capacidade de Donizetti desligar-se dos últimos apegos rossinianos para reestruturar uma escola italiana de extensão européia. Foi a esta altura que eclodiu o gênio nacional de Verdi, personificando as aspirações de uma Itália nova e melhor.

Uma básica austeridade moral, não inferior à de Beethoven, e a certeza da indispensável contribuição do melodrama para o despertar da consciência nacional, conduziram Verdi, primeiramente, aos caminhos da ópera-oratório de sentimento coral, já profetizada por Rossini, em *Moisés*. Assim podem ser classificadas, de fato, as primeiras óperas de Verdi, até *Nabucco* e *Il Lombardi alla Prima Crociata*; as personagens assemelham-se a figuras eminentes de grandes baixos-relevos corais, humanas na medida em que se apóiam no sentimento coletivo. A melodia precede por *accentus*, articulações declamatórias de estrutura neumática, para se abrir em *concentus*, isto é, em verdadeiras

expansões vocais, somente em presença da morte. O coro é povo, anseio coletivo, paixão de pátria e de terra, angústia de luta e de libertação. Em tal atmosfera incandescente, pouco importa a palavra em si, interessa um teatro de situações, marcado por uma tensão ética rumo à catarse final, com personagens de todos os relevos, verdadeiras apenas no sentido de uma humanidade ideal, absolutamente boa ou absolutamente má, incapaz de concessões hipócritas ou de arrependimentos. Embora os libretos sejam muitas vezes de modesta qualidade literária, o caso de Verdi é o caso-limite da redenção musical da palavra, projetada em perspectivas imprevisíveis para o próprio poeta.

Numa segunda fase, realizados os postulados da explosão patriótica, Verdi pôde meditar sobre as suas criaturas, passando da objetivação quase escultural das personagens para uma interpretação mais completa dos caracteres humanos. Uma prodigiosa invenção melódica acompanha o aprimoramento das qualidades estilísticas na grande trilogia romântica de *Rigoletto*, *Il Trovatore* e *La Traviata*. Poderíamos defini-la como a trilogia da redenção por amor: amor de pai, que humaniza o impiedoso maquinismo em que se enreda *Rigoletto*; amor materno, dissolvendo o rigor da implacável vingança de Azucena; amor sublimado de amante, no sacrifício de Violetta. Convém ressaltar que esta redenção realiza-se na própria música. Compare-se a vulgaridade cínica do primeiro ato de *Rigoletto* com os acentos dilacerantes da humilhação do bufão diante dos cortesãos, ou a futilidade quase impessoal do primeiro ato de *La Traviata* com a desencarnada beleza do

“*addio del passato*”, ou o decorativismo exterior do coro dos ciganos com a sobre-humana pureza de acentos do dueto entre Azucena e Manrico, na prisão.

Em todos os aspectos, a produção dessa fase já se encontra distante de qualquer concepção melodramática, mas ainda dentro da concepção da ópera. Não drama lírico à maneira wagneriana, mas ópera romântica valorizando a vocalidade humana como marco de toda uma tradição. Persiste a divisão entre recitativo e ária: ação, o primeiro, reflexão psicológica, a segunda. Mas o recitativo tem quase o caráter de um arioso, valorizado por um suporte orquestral mais rico que o das árias. Se Wagner, como veremos, procura a continuidade dramática reduzindo a ária ao nível de um riquíssimo recitativo na fluência da melodia infinita, Verdi persegue o mesmo objetivo, elevando o recitativo ao nível de uma generosa expansão vocal, condensada no vigor dos *accentus*. As formas fechadas ainda participam de uma linguagem universal, que encontraremos na ópera francesa e na alemã — não mais, naturalmente, no drama lírico wagneriano. E o ponto de concentração lírica é justamente a grande ária, em que o primeiro recitativo é uma tomada de consciência dos fatos, a ária *contabile* é a reflexão em torno deles; o segundo recitativo, a avaliação das conseqüências possíveis; e o último andamento, de maior impulso rítmico, a resolução psicológica entre as várias opções. A seqüência da ação é constante, e o vocalismo é generoso, imediato, carnalmente humano.

A terceira fase da produção de Verdi marca uma das evoluções mais profundas de toda a história da música; um longo e atormentado caminho

que — passando pelas experiências de *Don Carlos* e *Aída*, as duas etapas fundamentais — chega à perfeição com *Otello* e *Falstaff*.

*Otello* propõe a solução de todos os problemas da ópera. Parecem evidentes dois pontos de referência: o recitativo arioso de Monteverdi e a concepção wagneriana do drama musical. Mas nada há de wagneriano no resultado. A voz ainda domina, e a orquestra a integra sem ambições simbolistas; o maquinismo às vezes prolixo da heróica declamação wagneriana é redimido numa forma de recitativo melódico, sempre arioso, afastado de toda solicitação hedonista ou banal e, todavia, sempre consubstanciado nos espíritos internos do canto, os quais se configuram em atitudes diferentes, na sofrida patologia do protagonista, na inocência de Desdêmona e na complexa e, por outros caminhos, não menos patológica sutileza de Iago.

Finalmente, com *Falstaff*, Verdi não se limitou a extrair a síntese de três séculos de ópera, mas apontou à música italiana os caminhos do porvir. Harmonias inimitáveis, encadeamentos ousados, instrumentação que antecipa, até, certas sonoridades angulosas de humor stravinskiano e certos climas pós-impressionistas. As formas fechadas são eliminadas, embora não se alcance a liberdade das formas abertas. Tudo parece medido sobre as razões psicológicas e tudo se sublima em canto ora mais, ora menos difuso, ora *accentus* de força incisiva, ora *concentus* desenvolvido em livres formas estróficas. Com uma comparação poética, poderíamos dizer que a melodia verdiana organiza-se em versos livres, em estrofes variáveis, mas nunca renuncia à musicalidade da rima.

Tanto assim que hesitaríamos em definir estas últimas óperas de Verdi como “dramas líricos” — ou comédia lírica, no caso de *Falstaff* —, preferindo, ainda, a clássica terminologia de ópera.

É interessante observar que, ao longo de todo o século XIX, a Itália pareceu esquecer também a tradição cômica; com exceção de alguns lindos exemplos de Donizetti, *Don Pasquale* e *L'Elixir d'Amore*, as poucas óperas cômicas são realmente insignificantes, inexistindo o gênero da opereta. A tradição cômica ressurgiu justamente com *Falstaff*, sob o signo de Shakespeare, e será fértil de ensinamentos para o novo século.

Dizia Leopardi que “... os românticos se esforçam para desviar o mais possível a poesia do comércio com os sentidos, para os quais ela nasceu e viverá enquanto for poesia”. E acrescentava que os homens, e os latinos, sobretudo, têm uma irrefreável tendência para o primitivo, “*per il naturale schietto e illibato*” (para o natural franco e puro). Estes dois adjetivos iluminam a essência da arte de Verdi, mais que qualquer ensaio crítico.

O século XX parecia inaugurar-se sob o signo de uma crise. Desaparecera o hábito das encomendas de novas óperas pelos teatros, e a revolução idiomática impunha a procura preocupada da novidade. As novidades, porém, buscadas com tamanha preocupação, acabaram por se revelar menos novas do que a serena evolução das últimas óperas verdianas. Explodiu, então, o realismo, com o suporte de uma meditada consciência cultural. Nesse clima, *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni, foi recebida como a revelação de um gênio. Na verdade, esta peça não justificava tamanho entusiasmo;

era, contudo, a explosão de um instinto musical sem inibições, vagamente imbuído de wagnerismo orquestral, mas generosamente comunicativo.

A corrente realista prendia-se à *Carmen*, de Bizet, vulgarizando-a num excesso de vocalismo carnal; e é interessante observar o retorno a uma concepção quase popular da ária, como explosão do sentimento.

De longe, porém, o maior operista italiano do século XX foi Puccini, importante junção entre a tradição vocal italiana e as correntes renovadoras. Derivando em vários aspectos do intimismo da ópera francesa de Massenet e assimilando as conquistas lingüísticas do impressionismo, as composições de Puccini tratam o realismo sob várias facetas: desde o *grand-guignol* de *Tosca* — em que as belezas melódicas não chegam a salvar a falta de verdade dramática —, até a sintética crueza de *Il Tabarro*, violentamente naturalista, e a genial ambientação *western*, de *La Fanciulla del West*. Mas o seu caminho natural foi o intimismo afetuoso, a piedade humana pelo amor infeliz, a profunda compreensão da alma feminina, como se revelam em *Bobème*, *Butterfly*, *Suor Angelica*.

Contrariamente ao que se deu com a maioria dos operistas italianos da época, Puccini evoluiu constantemente, no terreno lingüístico, assim como nas concepções poéticas, sem alardes e sem fraturas, mantendo a serenidade da sua natureza toscana. De fato, *Il Tabarro*, que parecia tão remoto do seu teatro habitual, antecipa aquele áspero realismo popular que será mais tarde explorado pelo cinematógrafo francês e centrado em

personagens vivos na nossa memória com o rosto anguloso e viril de Jean Gabin.

*Gianni Schicchi*, aproximando-se de uma linguagem atonal e alternando-a com as ingênuas expansões do canto juvenil, acrescido de insuspeitadas riquezas rítmicas, é talvez a mais perfeita ópera cômica do nosso século. E, finalmente, *Turandot*, influenciada pela concepção coral dos russos, contém iluminações de surrealismo fantástico, abrindo novos caminhos à ópera moderna.

Busoni, de fato, reagira contra o realismo do teatro musical e apontara para o futuro os caminhos da fábula, da pura fantasia, do encantamento estético. Podemos criticar em Busoni, assim como em Debussy, a concepção a-social da arte; mas não podemos deixar de relevar a modernidade das concepções surrealistas e a influência que elas exerceram sobre muitas personalidades musicais do nosso tempo.

Depois de Puccini, a ópera — na Itália — teve interessantes expressões artísticas, mais experimentais que duradouras. Convém salientar que Puccini foi o último compositor exclusivamente operístico. Para os mais jovens, a ópera não foi o único gênero cultivado nem, talvez, o mais profundamente sentido, à exceção de Pizzetti, que confiou a uma longa série de óperas uma nova técnica do teatro musical e uma mensagem de paz universal e humanismo. Ele estruturou uma concepção de drama lírico e escreveu seus próprios libretos com nobre sentimento poético, inspirando-se na tragédia grega e no melodrama de Monteverdi e confiando à expressão uma temática de conteúdos gregorianos, um tanto monótona, às

vezes, embora apoiada em harmonias pós-românticas ricamente instrumentadas e freqüentemente sensibilizadas por sugestões folclóricas. *Fedra*, com texto de D'Annunzio, *Debora*, *Fra Gherardo*, pelo menos, ficam como testemunho de uma nobre sensibilidade e de uma alta consciência artística.

Outros compositores da mesma geração empreenderam diferentes caminhos. Alfano deu continuidade a um generoso romantismo, oportunamente modernizado, principalmente sugestivo em *Resurrezione* e *Sakuntala*, aproximando-se, respectivamente, da narrativa de Tolstoi e do lirismo de Rabindranath Tagore. Respighi passou do impressionismo de *La Campana Sommersa* para os aspectos do oratório cênico, com *Maria Egiziaca*. Malipiero tentou a grande ópera histórica, mas alcançou melhores resultados nas menores óperas de câmara — *Le Sette Canzoni*, *Torneo Notturmo*, *La Favola del Figlio Cambiato* (inspirada em Pirandello) e *Pantea* (esta última com uma única personagem) —, voltando-se para o espírito madrigalesco das primeiras óperas barrocas, com profundas raízes na declamação monteverdiana. Casella preferiu experimentar os caminhos apontados por Busoni, com o conto fantástico de *La Donna Serpente*, inspirado no setecentista Carlo Gozzi, e com uma clássica ópera de câmara, *La Favola d'Orfeo*, baseada em um precioso texto renascentista de Poliziano.

Entre as últimas gerações, é interessante a experiência expressionista de Dallapiccola, que — no ato único *Il Prigioniero*, extraído do poeta espanhol Machado — exibiu uma linguagem dodecafônica bastante italiana na sensibilidade do canto.

Finalmente, a música de vanguarda conseguiu conviver felizmente com o espírito da ópera em *Intolleranza 1960*, de Luigi Nono.

Em torno dessas etapas fundamentais de uma evolução de gêneros e formas, convivem muitas óperas de alto nível criativo — ora mais, ora menos presas à tradição do teatro lírico — que os historiadores da música mencionaram a justo título e que o público não esqueceu. À nossa visão panorâmica do teatro musical resta o fato de que, mesmo neste emaranhado de caminhos e com tamanha riqueza de solicitações, a ópera italiana nunca deixou de sentir o homem como o centro do interesse, projetando a sua riqueza psicológica em dimensões de canto.

## A ÓPERA FRANCESA

Os espíritos do romantismo deviam convergir, necessariamente, para o gênero do *grand-opéra*, com o qual Rossini encerrara sua carreira. Enredos históricos, temperamento heróico, grandes montagens cenográficas e uma generosa retórica encontraram a sua complementação na morte do *bel canto* dos falsetistas, quando Duprez, voltando da Itália — onde estudara com o afamado Mario de Candia — introduziu no Théâtre de l'Opéra o “Dó de peito”, isto é, os agudos em voz plena.

As formas do *grand-opéra* não revelam novidades: grandes árias, recitativos um pouco acadêmicos, ricas partes corais e bailados. É ainda uma ópera “a surpresa”, com fortes componentes barrocos: ambição de maravilhar através de uma oratória sempre nobre, mas nem sempre

igualmente sincera na autenticidade da paixão. O representante mais aclamado do gênero foi Meyerbeer — de cujo teatro dizia Wagner ser o mundo dos efeitos sem causa — embora haja em Méhul mais nobreza, em Auber mais sabedoria musical e, em Halévy, mais vigor de emoção.

Permanece à parte o caso de Cherubini, que tratou os gêneros operísticos de seu tempo, mantendo, porém, uma clássica compostura e uma precisão formal que lhe granjearam a admiração de Beethoven. Ainda clássico, embora imbuído de pujante retórica, Spontini atuou mais em terras da França e da Alemanha do que na Itália.

Quase como uma reação ao romantismo alienado do *grand-opéra*, floresceu o gênero do *opéra-comique*, amoldando-se aos novos gostos num espírito ludicamente burguês. Nele, a característica formal continua sendo a alternância dos recitativos falados e das formas fechadas nas partes musicadas. É a velha distinção entre recitativo e ária, levada às últimas conseqüências, em homenagem à exigência da verossimilhança, cara ao espírito francês. São óperas de menores ambições, mas, em geral, de maior espontaneidade musical e de criatividade mais rica; enredos cômicos — mas, nem sempre —, mesclando um pouco de ternura e de otimismo, com bastante sobriedade de gosto.

Boieldieu, Herold, Auber, Adam são os nomes mais representativos, aos quais dever-se-ia acrescentar o de Offenbach, que criou um gênero muito pessoal, à meio caminho entre o *opéra-comique* e o *vaudeville*. A simplicidade é o traço marcante do *opéra-comique*, enquanto o *grand-opéra* reflete o gosto exoticamente exuberante da

pintura de Delacroix ou a pomposa retórica do teatro de Victor Hugo, desprovida, porém, daquele gênio titânico. A mescla de recitação e canto não encontrou aceitação unânime. Hegel considerou-a

... um gênero misto e inferior, em que se misturam... o que é musical e o que não é, o discurso da prosa corriqueira e o canto melódico... A tagarellice prosaica do diálogo, alternado com trechos de canto artisticamente tratados, tem sempre algo que choca, pois o efeito natural da arte, o de libertar a alma da realidade, não é completo.

E de Musset afirma que "... a *opéra-comique* é, entre todos os gêneros, aquele em que mais distintamente se mostra a fratura entre a ação e a poesia". Talvez estas críticas sejam acertadas, pois, uma vez aceita a convenção teatral, parece mais lógico pensar numa supra-realidade, onde tudo se sublima em canto, que na preocupação de aproximar esta supra-realidade do verossímil.

Em meados do século, porém, houve uma mudança radical, pela qual foi responsável Gounod. Representando *Faust* nas cenas livres do *Théâtre Lyrique*, ele demonstrou quase polemicamente a vontade de romper as convenções do *grand-opéra*, assim como do *opéra-comique*, criando a verdadeira ópera romântica francesa, sensível, mas não grandiloquente, musicalmente inspirada, mas respeitosa para com os direitos da cena. Demasiadamente sentimental, mas deliciosamente orquestrada, a música de Gounod abriu novos caminhos, influenciando também sobre aqueles compositores que, como Thomas, continuaram fielmente na senda do *opéra-comique*. Gounod é o último compositor verdadeiramente

romântico do teatro musical da França; depois dele, explodiram o gênio realista de Bizet, revolucionando todas as velhas tradições, e o generoso talento de Saint-Saëns, que representa uma face neoclássica, um pouco declamatória e parnasiana ao mesmo tempo.

O realismo de Bizet não teve continuadores à altura do seu gênio, em meio à onda de wagnerismo e de algumas tentativas de comédia musical culta, que têm em Chabrier a expressão mais válida.

Mais rica foi a corrente intimista, representada por Massenet com grande requinte de sensibilidade musical e psicológica. Nele encontramos já consolidado o caminho apontado por Gounod, no sentido de uma menor fratura entre recitativo e ária, com maior liberdade no tratamento formal das formas fechadas e com uma certa predileção pelo arioso, avesso às grandes expansões da retórica vocal.

A esta altura, a revolução de linguagem e de formas do impressionismo manifesta-se no teatro, com a singular personalidade de Debussy. *Pelléas et Mélisande* é um mundo novo, de música e de concepção teatral, a negação total do teatro de situações e de exuberância vocal. As personagens parecem entoar, nas névoas do espírito e da natureza, a nostalgia do impossível. Abolidas todas as formas fechadas, Debussy retorna a uma declamação bastante próxima do "recitar cantando" dos florentinos, com o apoio de uma orquestra que cria mágicas atmosferas de encantamento harmônico e tímbrico. Talvez por ser o teatro do antiteatro, a representação do que não acontece, *Pelléas et Mélisande* permaneceu algo singular e irrepetível, expressão de uma maravilhosa decadência que, obviamente, nunca conseguiu tornar-se popular.

A presença de Ravel como operista não é muito marcante. Mais do que em *L'Heure Espagnole*, a originalidade do autor se revela na deliciosa comédia musical *L'Enfant et les Sortilèges*, repleta de personagens jocosamente simbólicas, composição em que as formas tradicionais da ária são respeitadas, embora com extraordinária liberdade. Da geração mais recente, boas óperas nos deixaram Ibert e Poulenc; mas a produção mais original é a de Milhaud, que passou das grandes estruturas da ópera-coral de sentimento trágico para a experiência de minúsculas óperas futuristas, *opéra-minute*, de sabor completamente revolucionário.

Muito mais interessante que a produção operística é a arte do *ballet*, que aqui mencionamos por ter sido Paris a capital do gênero ou o terreno escolhido para as experiências estéticas da companhia dos *ballets* russos de Serge de Diaghilev, embora muitos compositores não-franceses tenham contribuído para tal repertório.

O *ballet* já possuía uma tradição ilustre. A própria ópera francesa barroca conhecia um tipo de ópera-baile, em que as danças coreográficas tinham mais importância do que os papéis cantados; ópera de gosto aristocrático, mitológica, cultista, e de muito agrado da Corte da França. Mais tarde, o *ballet* se destacara da ópera, criando sua própria técnica, feita de formas fechadas típicas, solos e *pas de deux*, *de trois*, e *de quatre*: danças corais, por assim dizer, e solos acompanhados. As músicas dificilmente eram de boa categoria. O hedonismo imperava, e as leis da coreografia impunham ao compositor consideráveis limitações. Todavia, até Mozart e Beethoven haviam escrito bailados por encomenda. Com o



romantismo, o *ballet* adquirira novo impulso e maior penetração psicológica, alcançando às vezes elevados níveis de poesia, ligados principalmente ao nome de Tchaikovsky.

O *ballet* contemporâneo quis libertar-se de todas as vinculações técnicas anteriores, combinando as mais válidas entre as antigas fórmulas com o espírito da pantomina e exaltando a expressividade do corpo numa gama muito mais vasta de possibilidades. Além disto, submeteu-se voluntariamente ao império da música, propondo-se interpretá-la na riqueza das suas aptidões expressivas; e foi à procura de músicas novas, concebidas sob o espírito da dança, mas plenamente autônomas em sua modernidade. Nasceram, assim, as obras-primas: *A Sagração da Primavera*, *Petrushka*, de Stravinski; *El Amor Brujo*, de De Falla; *Daphnis et Chloé*, de Ravel; e muitas outras, de diversos compositores entre os mais representativos do nosso tempo. Esta forma foi, e continua sendo, uma das mais válidas do teatro musical moderno, pela liberdade fantástica da criação e a concentrada expressividade, que pode perfeitamente acomodar-se com as exigências de uma arte de integração social.

## A ÓPERA ALEMÃ

A ópera nacional alemã da fase clássico-romântica inicia-se, a rigor, com *A Flauta Mágica*, de Mozart, não com o gênero da ópera séria, mas com o *Singspiel*. Nesta ópera, os conteúdos maçônicos se dissolvem, por assim dizer, numa música que, das alturas de um sábio contraponto, desce até as agradáveis melodias vienenses de

diversão. Outro marco importante é representado pelo *Fidelio*, de Beethoven, embora a estrutura geral não se afaste dos moldes da ópera séria da época, com fortes traços italianos, apesar do texto alemão.

O verdadeiro criador do teatro musical romântico da Alemanha é Weber; nele, os traços nacionalistas são fundamentais quer na escolha dos enredos, quer na substância musical, que se alimenta de cantos tradicionais ou de melodias concebidas à maneira daqueles cantos e daquelas baladas que exaltam os feitos do cavalheirismo e do heroísmo germânico. Neste sentido, *Der Freischütz* é uma obra-prima e um ponto de partida, embora ainda conserve as formas fechadas tradicionais, desenvolvendo magistralmente a grande ária no estilo romântico; como novidade percebe-se, porém, o sentimento coral de origem rossiniana transplantado do terreno bíblico para o popular, e uma requintada sensibilidade instrumental que nobilita o papel da orquestra na totalidade da representação.

Os outros operistas alemães, seguindo os modelos de Weber, quase nada acrescentaram ao gênero; ao contrário, fizeram retornar uma certa rigidez acadêmica, como nas composições de Spohr e Flotow, na tentativa de criar um *grand-opéra* germânico. Mais feliz foi Nicolai, que deixou uma agradável ópera-cômica — *Die Lustige Weiber von Windsor* — extraída do *Falstaff* shakespereano, enquanto Cornelius, após ter sido apontado por Liszt como a grande esperança do teatro cômico musical da Alemanha, não deixou traços marcantes da sua passagem. Verdade é que, a esta altura, todo o teatro germânico estava dominado pela poderosa personalidade de Wagner.

Weber

Embora se fale na reforma de Wagner, ele, na verdade, nunca teve o objetivo de reformar as estruturas tradicionais. O pensamento muito coerente de Wagner inspirou-se na necessidade de criar novas estruturas para as novas forças que agitavam o seu espírito de filósofo e de poeta. Tais forças eram: romantismo nacionalista e heróico; sentimento poético do pangermanismo, levado até as raias do racismo, em defesa da superioridade da raça germânica; teorização de uma ópera nacional, através dos antigos mitos e das fontes literárias da Idade Média; criação de uma nova epopéia, em substituição ao cultismo clássico. Como os humanistas florentinos que, na tentativa de renovar a tragédia grega, haviam criado o melodrama, Wagner, tentando encaminhar o melodrama para novos rumos épicos, renovou a tragédia grega, continuando a concepção dramática de Monteverdi e aproveitando, com outra autoridade musical, as inovações de Gluck e a expressividade do recitativo de Bellini, aliadas ao sinfonismo de Beethoven.

Tudo isso resultou nalguns aspectos fundamentais que transformaram a ópera clássica pan-européia no drama lírico romântico: integração de poesia, música e ação, conforme o suposto ideal grego, motivo pelo qual o tratado de Wagner sobre o teatro musical se intitula *Wort, Ton un Drama* — palavra, música e ação; eliminação progressiva — após os primeiros dramas, ainda imbuídos de tradição italiana e de *gran-opéra* francês — das formas fechadas, em defesa de um contínuo arioso, de natureza tipicamente aberta, que ele chamou de melodia infinita; exploração

dos mais avançados recursos harmônicos, através de um constante cromatismo que multiplica as tensões; introdução, na orquestra, de um exuberante sinfonismo, em que se agita uma simbologia temática de Leitmotive, ou motivos condutores, na tentativa de vitalizar com nova unidade a declamação vocal, próxima, às vezes, da monótona prolixidade do “recitar cantando” florentino.

As grandes virtudes do drama lírico wagneriano são o alto nível poético — e os libretos do próprio Wagner têm lugar na história da literatura alemã —, a criatividade musical digna de um gênio de primeira grandeza e a prodigiosa vitalidade de uma orquestra rica de todas as linfas dos entusiasmos e das angústias românticas. De outro lado, há defeitos que retêm o teatro wagneriano aquém do gênio musical do autor: prolixidade proposital, que Wagner considera “divina” mas que acaba criando monotonia; excesso de cerebralismo na concepção poética e conseqüente estagnação da ação em longos diálogos, de grande lirismo mas de pouca consistência teatral; e, sobretudo, uma certa automatização no mecanismo dos Leitmotive e na renúncia à expansão vocal, sufocada pela exuberância sinfônica. De fato, uma personagem nunca é imutável no decorrer da ação; muito ao contrário, a vida do espírito flui continuamente e não pode ser contida no esquema artificial de poucos ou muitos motivos condutores, representando não aquela fluência, mas a consistência das categorias que a deveriam determinar.

Tais defeitos, que afetam principalmente os mitos da Tetralogia e a turva visão mística de *Parsifal*, são sempre ressaltados, em Wagner, pela

beleza da criação musical. Mas eles se tornam relevantes e às vezes insuportáveis, nos wagneristas, que, como sempre acontece aos discípulos, salientam os defeitos do mestre sem dele possuir o gênio. Resta o fato de que o teatro de Wagner exerceu enorme influência sobre todo o século, chegando até Schönberg, após ter dominado algumas décadas da vida musical francesa e ter tocado de leve o gênio de Verdi. E a influência passou do teatro para a própria linguagem da música, onde o hiperromantismo wagneriano pôde ser considerado o ponto inicial de ruptura do tonalismo e, conseqüentemente, o primeiro sinal da crise que levou a novas estruturas morfológicas e sintáticas. Poucas vezes o lirismo humano empreendeu tão altos vôos como em *Tristão e Isolda*, e poucas vezes um quadro coral e de costume foi composto com tanto humor e tanta vitalidade como em *Os Mestres Cantores de Nuremberg*.

#### A ÓPERA ALEMÃ APÓS WAGNER

Entre os muitos epígonos de Wagner, o mais notável, talvez, tenha sido Humperdinck, que conseguiu dobrar o wagnerismo à sutil poesia de um genial conto musical para a infância, *Haensel und Gretel*. Todavia, o legítimo herdeiro da coroa wagneriana no teatro musical da Alemanha é Richard Strauss. Grande sinfonista e continuador ilustre da tradição romântica do poema sinfônico, Strauss transforma a visão wagneriana da ópera num estilo de barroca grandiloqüência e de exasperada sensualidade, levando às últimas conseqüências a pletórica densidade da linguagem orquestral, deixando, porém, maiores espaços à

expansão de uma vocalidade heróica, generosamente melódica. Tradição e modernismo combinam-se em Strauss, cuja longa existência projeta em nosso século luzes e sombras de um exasperado romantismo. Aconteceu-lhe, assim, ser considerado como um dos pontos de referência do modernismo, ao mesmo tempo em que foi combatido como o representante de um mundo ultrapassado. Resta o fato de que óperas como *Salomé* e *Electra* são monumentos de virtuosidade e de generosidade criativa, enquanto *Der Rosenkavalier* permanece como a síntese fascinante de um ambiente histórico que atrai as nossas divertidas ironias e as nossas inconfessadas saudades.

A música contemporânea, tendo em Viena um dos pólos de atuação, não podia deixar de marcar profundamente a tradição operística austríaca; de fato, mais que as óperas um tanto pedantes de Schönberg, lá nasceu o teatro musical mais geralmente consubstanciado de linguagem revolucionária, com *Wozzeck* e *Lulu*, de Alban Berg, concepções expressionistas de intensa força de comunicação e de profunda sabedoria musical, integrando até, na estrutura de cenas inteiras ou de atos completos, formas ilustres da tradição instrumental, tais como a passacale, e valorizando constantemente o sistema de composição através da variação.

Na Alemanha, duas tendências opostas se manifestam: o neoclassicismo de Hindemith, e o sentimento lúdico, com fortes componentes populares. Duas óperas do Hindemith, *Mathis der Maler* e *Harmonie der Welt*, revelam a forte personalidade daquele compositor, em quem se consubstanciam espíritos barrocos e excepcional capacidade artesanal, com algum excesso de objetivismo, responsável

por uma certa aridez acadêmica. Do outro lado, o espírito da nova Alemanha e o neo-realismo social condicionam a criatividade de Kurt Weill na interessantíssima *Ópera dos Três Tostões*, com texto de Bertold Brecht, Weill, ex-discípulo de Busoni, aceita nesta ópera as sugestões da canção popular, da música de *café-chantant* e dos ritmos de dança moderna, numa totalidade nervosa e angustiada, muito mais profunda do que a superfície lúdica poderia deixar supor. É também singularmente interessante uma experiência, meio lúdica e meio virtuosística, realizada por Hindemith, com a ópera em um ato *Hin und Zurück*, cuja segunda parte é a primeira lida de trás para diante, enquanto a própria ação regride às origens, desde o tiro final de revólver, que volta ao cano do qual foi atirado; trata-se, portanto, de um extraordinário trabalho de contraponto retrógrado moderno, de diabólica habilidade artesanal.

Entre a geração mais jovem, representada por musicistas que só ocasionalmente dedicam-se à ópera, tais como Egk e von Einem, a personalidade mais interessante é, talvez, a de Werner Henze, que residiu na Itália muito tempo. Sua ópera, *As Bacantes*, representada no teatro Della Scala, de Milão, registrou um sucesso de público e de crítica como raramente se deu no teatro musical contemporâneo.

## A ÓPERA RUSSA

A ópera italiana dominou a Rússia ao longo do século XVIII. Companhias italianas estacionavam quase permanentemente em Petersburgo; a nobreza da corte falava francês com os literatos e italiano com os músicos. Nas primeiras décadas do

século XIX houve um maior interesse pela música francesa, principalmente depois da tournée russa de Berlioz, e uma gradativa penetração dos clássicos e dos românticos alemães, mais nas escolas do que no gosto do público. O rigorismo formal clássico e o angustiado fundamento filosófico dos românticos pareciam não encontrar ressonância na alma russa, ainda tão distante do resto da Europa e imbuída de fascinante mistério asiático.

De repente, assim como aconteceu na literatura, a música russa explodiu com poderosa originalidade, abrindo novos caminhos. Isto se deu com a ópera, e os responsáveis pelo movimento foram Glinka e Dargomyjski. Além de abandonarem os libretos italianos, eles se inspiraram numa nova fonte, a do canto popular. É verdade que o canto popular já havia fascinado Beethoven, mas em caráter ocasional e sempre enquadrado nas formas tradicionais da música instrumental ou do teatro. Os russos transformaram em arte erudita o canto popular, não apenas quanto às estruturas, mas, também, em relação ao espírito; respeitaram amorosamente seus modos — que haviam assimilado e conservado os modos do canto católico bizantino —, suas harmonizações, toscas e angulosas como os ícones das igrejas do campo, seus ritmos irregulares e assimétricos, que não encontravam paralelo nos ritmos do mundo ocidental.

“O povo compõe”, dizia Glinka, “nós nos limitamos a elaborar”. E aplicou este conceito em duas obras-primas, imediatamente populares, *A Vida pelo Czar e Russlan e Ludmila*, com as quais abriu os dois itinerários do teatro musical russo: o nacionalismo realista e o colorido fabuloso das imensidões asiáticas. Mais dramático e menos original,

Dargomyjski exerceu, todavia, uma influência direta sobre a geração mais nova, na qual se afirmou a impressionante genialidade do Grupo dos Cinco, liderado por Balakirev, mas dominado pela presença de Mussorgsky, Borodin e Rimsky-Korsakov.

Com Mussorgsky, as intuições dos pioneiros transformaram-se em genial e consciente realidade. Em *Boris Godunov*, assim como em suas outras óperas, tudo é novo e anticonvencional: estilo de canto, harmonias, formas, estruturas e ritmos. O verdadeiro protagonista da ópera é o povo russo, este povo pobre, oprimido e sonhador, religioso e selvagem, triste e brutalmente alegre, sentimental e guerreiro, acostumado a traduzir em canto as suas agruras e a expressar em ritmos a sua vitalidade. Na mesma atmosfera vive *O Príncipe Igor*, a obra-prima de Borodin, com maiores nostalgias dos componentes asiáticos da etnia nacional, mesmo que com menor originalidade.

É interessante ressaltar que tamanha renovação veio de ilustres amadores, despidos de todos os preconceitos técnicos e estéticos da tradição ocidental: Mussorgsky foi cadete e funcionário ministerial; Borodin, médico e professor de química; Rimsky, oficial de marinha. De todos eles, foi Rimsky o mais preparado tecnicamente; e, por isto, tornou-se o *trait d'union* entre o nacionalismo e a tradição ocidental, profundamente assimilada. Chegou a pensar que os outros não fossem suficientemente profissionais, e quis "civilizar" harmonias e orquestração na obra de Mussorgsky, tirando-lhe a força selvagem que provinha daquela aparente simplicidade; tanto assim que, por muito tempo, o *Boris Godunov* foi conhecido através da versão de Rimsky, hoje

rejeitada. Contudo, redimiou-se deste erro de avaliação com muitas óperas de caráter lendário e de fascinante colorido, tipicamente russo.

Do outro lado, militavam os seguidores da tradição ocidental e das técnicas germânicas. Entre eles o mais forte, sem dúvida, Tchaikovsky; embora haja nele a fraqueza de uma preocupação formal, às vezes inutilmente acadêmica, há tanta Rússia na sua generosa veia melódica e na sua vitalidade rítmica que Stravinski o reconheceu como uma das fontes da sua própria formação. É pena que as óperas de Tchaikovsky sejam menos populares que sua música instrumental, pois, pelo menos duas delas — *Eugênio Oneguín* e *A Dama de Copas* — possuem grande força teatral e atmosferas musicais muito mais concentradas que as conhecidíssimas sinfonias. Pode-se dizer, todavia, que a seara em que Tchaikovsky dominou o século foi a do *ballet*, em que *O Lago dos Cisnes*, *A Bela Adormecida* e *O Quebra-Nozes* ainda são estrelas de primeira grandeza.

Foi ainda o *ballet*, profundamente transformado na concepção coreográfica e técnica, que consagrou o gênio de Stravinski, abrindo os caminhos mais férteis da música contemporânea: *O Pássaro de Fogo*, *Petrushka*, *A Sagração da Primavera* e *Noces* marcam etapas fundamentais da revolução que o russo Stravinski, agressivamente bárbaro, soube incitar no mundo dos sons. *Apolo Musagete* e *O Beijo da Fada* sublinham a polêmica anti-romântica do nosso século com o retorno às mais ilustres tradições musicais do passado e com o gosto do pastiche. *Jeux de Cartes* assinala o equilíbrio, um tanto frio e despersonalizado, com um mundo

mais próximo, temeroso de engajamentos e de responsabilidades sentimentais.

Depois de ter tentado a ópera *buffa* com um ato único, *Mavra*, revivendo o estilo italiano do século XVIII, Stravinski encerrou, com outra ópera, *The Rakes's Progress*, o ciclo das suas grandes obras, ainda nos moldes de um inteligente *pastiche*, quase uma síntese das próprias predileções líricas, apoiadas em Mozart e Tchaikovsky, passando por Rossini, Verdi e Gounod.

Entre a produção dos seguidores do neoclassicismo Stravinskiano, a única ópera de real interesse é *O Fim de Rasputin*, do russo Nabokov. Muito mais rica é, ao contrário, a sensibilidade teatral de Prokofiev, que trilhou inicialmente os caminhos do conto fantástico em *O Amor das Três Laranjas*, extraído de uma peça do setecentista italiano Carlo Gozzi, mas enfrentou depois a responsabilidade de um realismo lucidamente comunicativo com uma obra-prima. *O Anjo de Fogo*, representada postumamente em Veneza, foi saudada como uma revelação da ópera contemporânea. Finalmente, Prokofiev consignou uma mensagem de otimismo humano e melódico na exuberante cantabilidade de *Guerra e Paz*, atingindo atmosferas dignas do grande texto tolstoiano. A profunda originalidade de Prokofiev e a sua intensa capacidade de comunicação, bastante rara no mundo contemporâneo, resplandecem também nos *ballets*: *Romeu e Julieta* e *Cinderela* contêm as músicas mais felizes do autor.

Entre os russos da geração mais recente, o único verdadeiro sucesso foi a ópera de Shostakovich, *Lady Macbeth de Mzensk*, francamente verista e, por isto, condenada pelos

rígidos censores da ópera na época de Stalin — academicamente clássicos, como todos os revolucionários realizados no poder.

## A ÓPERA NOS PAÍSES ESLAVOS

Seguindo os caminhos do nacionalismo musical russo, os países eslavos encontraram no manancial do folclore a afirmação de sua personalidade, ao longo do século XIX, e confiaram também à ópera esta tarefa de personalização. A Polônia introduziu no teatro musical as suas aspirações patrióticas com *Halka*, de Stanislaw Moniuzko, tecnicamente pobre, embora sincera; e aderiu à tradição romântica ocidental com Paderewsky, autor de uma ópera, *Manru*, de estilo bastante composto.

Neste terreno, bem mais importante é o nacionalismo da Boêmia, que se inaugura com uma obra-prima, *A Noiva Vendida*, de Smetana, numa colorida felicidade de danças e de cores populares, e se conclui com a rica produção operística de Leos Janáček, combinando o nacionalismo com a assimilação das experiências musicais mais modernas. Consideramos este grande compositor um dos injustiçados do nosso tempo, fora da sua terra natal; de fato, além da música instrumental de notável interesse, a felicidade regionalista de *Jenufa*, a poesia naturalista de *A Raposa Esperta* e a concentração dramática de *Da Casa dos Mortos* mereceriam fazer parte do repertório dos grandes teatros do mundo.

Na geração mais recente, a produção lírica mais interessante é a do tcheco-francês Bohuslav Martinů, que escreveu treze óperas, incluindo um

saborosíssimo ato único, *Comédia na Ponte*, concebido como ópera radiofônica.

## A ÓPERA NA HUNGRIA

A história da ópera na Hungria começa com *A Rainha de Sabá*, de Goldmark, com influências de Verdi e do *grand-opéra* francês. Mas a força generosa das tendências étnicas e nacionais só se revela em nosso século, embora seus expoentes sejam raros; merecem ser mencionados *A Torre dos Vóivodas*, de Dohnanyi, e, em primeiro plano, *A Fiação Magiara*, de Kodály. O *Harry Janos*, deste último autor, é uma rica experiência de teatro popular. Bartók não se dedicou ao gênero, mas deixou uma esplêndida pantonima, *O Mandarin Maravilhoso*, de forte linguagem cromática, à qual não é estranha a influência do atonalismo vienense.

## A ÓPERA NO NORTE DA EUROPA

Praticamente ausente da tradição escandinava, a ópera do Norte concentra-se na Inglaterra, depois de uma ruptura que vai do barroco Purcell até o nosso século, em que Benjamin Britten revelou-se como uma das esperanças do teatro musical contemporâneo. *Peter Grimes* foi um sucesso de ressonância internacional, pela sua teatralidade, linguagem de equilibrado modernismo melódico e comunicativo e fusão entre sinfonismo e canto. Embora as óperas posteriores não tenham renovado o entusiasmo de *Peter Grimes*, Britten permanece um dos operistas mais significativos do nosso tempo.

## A ÓPERA NOS PAÍSES IBÉRICOS

Estranhamente ausente da grande circulação musical européia desde a Renascença até meados do século XIX, a Espanha procurou encontrar a solução nacionalista do seu teatro musical na zarzuela, cuja estrutura e natureza está a meio caminho entre o *vaudeville* e o *opéra-comique*, ambos de importação francesa. Logo após, o nacionalismo espanhol se expressou muito mais através de uma exuberante música instrumental, tendo, relativamente, escassa significação as poucas óperas de Albéniz, Granados e Turina.

A voz mais original neste terreno foi a de Manuel de Falla, o maior compositor espanhol de todos os tempos. Tendo iniciado pela experiência realista de *La Vida Breve*, deixou um admirável exemplo de ópera de câmara, *El Retablo de Maese Pedro*, extraído de um episódio do *Dom Quixote* e concebido para um teatro de marionetes a que três cantores emprestam a voz e uma pequena orquestra serve de suporte.

Mais marcante ainda é a presença de De Falla na literatura contemporânea do *ballet* — *El Amor Brujo* e *El Sombrero de Tres Picos* são imagens geniais de duas facetas opostas da alma espanhola: tragédia e superstição, de um lado, e, do outro, ruidosa alegria, sublimada em ritmos inconfundíveis de dança, sem a menor concessão ao fácil colorismo de uma Espanha oleográfica.

Não diferentemente ocorreram os fatos em Portugal, onde a *Serrana*, de Alfredo Keil, considerada a primeira ópera romântica nacional, não teve conseqüências relevantes até o nosso século, marcado

pela presença de Ruy Coelho, autor de uma *Inês de Castro*, de expressiva dramaticidade. Da geração mais jovem, Joly Braga Santos parece interessar-se pelo teatro musical, ao qual deu uma *Mérove* que mereceu as atenções da crítica e do público.

#### A ÓPERA NOS DEMAIS PAÍSES EUROPEUS

Nos outros países da Europa não há uma literatura operística que possa estar a par com tudo que mencionamos anteriormente. Merece, todavia, uma menção a experiência operística do suíço Ernst Bloch, que consignou, em *Machbeth*, uma mensagem de generosa musicalidade, com forte sentimento hebraico.

#### A ÓPERA NAS AMÉRICAS

Com a colonização dos territórios americanos e o crescimento de uma nova burguesia, a ópera — principalmente a italiana — tornou-se um hábito social; mas precisamos chegar ao extremo romantismo para encontrar as primeiras tentativas de ópera nacional, ainda bastante insegura. Somente no século XX a voz operística da América afirma-se com alguma independência.

Nos Estados Unidos, a componente folclórica é forte; mais forte ainda é a sugestão africana, com todas as suas conseqüências de conflito racial e de libertação da dor na exuberância dos ritmos e na saudade do canto, que formam o contexto originário do jazz. *The Emperor Jones*, de Grünberg, já havia causado esta impressão, antes do aparecimento de *Porgy and Bess*, onde Gershwin nos apresenta

algo absolutamente original e profundamente humano. Embora o modelo estrutural de Gershwin seja Puccini, o material sonoro provém do *negro spiritual*, tratado com inesgotável capacidade de ampliação melódica e com surpreendente riqueza de harmonias e cores instrumentais.

Outro produto interessante da atmosfera americana é o estilo de Gian Carlo Menotti, italiano radicado nos Estados Unidos, que tentou com sucesso uma forma de ópera-cômica baseada no cotidiano da vida moderna, com intenções de diversão elegantemente leve, marcada apenas por alguns traços de crítica antiburguesa. Menotti é definitivamente eclético. Os componentes da sua formação e do seu gosto, de Rossini a Puccini, somados a um pouco de humor jazzista, são mais que evidentes; o resultado, entretanto, é original e justifica o sucesso do seu teatro. *Amélia al Ballo*, *O Telefone*, *O Ladrão e a Solteirona* renovam em termos modernos a felicidade musical da ópera *buffa* napolitana. Menos convincentes parecem o realismo trágico de *A Medium* e a dramaticidade ambígua de *O Consul*, tentativas de levar à cena graves problemas da vida contemporânea, tais como o conflito entre o cidadão e o poder. Delicioso, de íntima poesia é, ao contrário, o ato único *Abmal e os Visitantes Noturnos*, conto de Natal de espontânea e comunicativa linguagem. Deve-se relevar que Menotti é requintado autor de seus próprios libretos, no idioma italiano, assim como no inglês.

Na América Latina, uma posição de destaque cabe ao Brasil, desde a chegada da corte de Dom João VI ao Rio de Janeiro. Foi justamente lá que, em 1813, o lisboeta Marcos Portugal, compositor



da corte, escreveu a sua primeira ópera com texto português, *O Juramento dos Numes*.

Na segunda metade do século XIX, desenvolveu-se a carreira de Carlos Gomes, a mais autêntica natureza operística de todas as Américas. Embora o estilo e os libretos de Gomes sejam italianos, com inevitáveis influências de Verdi e da atmosfera musical respirada pelo autor nos longos anos de estada em Milão, há em suas músicas traços de originalidade, um remoto calor tropicalista e alguns momentos de abandono sentimental em que o brasileiro se afirma, juntamente com um considerável domínio técnico e um forte sentido do teatro. *Il Guarany* e *Lo Schiavo* traduzem com autenticidade um americanismo sincero, mesmo em seus excessos sentimentais e indianistas. Mais elaboradas e providas de maior unidade técnica nas formas e na orquestração são as óperas mais italianas: *Salvator Rosa*, *Maria Tudor* e *Fosca*. De qualquer maneira, dividido entre duas pátrias musicais, Gomes não deixa de ser uma legítima glória brasileira; de fato, não foram muitos os compositores que tiveram, como ele, a honra de ver quase todas suas óperas estreadas no teatro Della Scala, de Milão.

Depois de Gomes, a música brasileira empenhou-se na tarefa de criar um estilo nacional, auferindo inspiração do riquíssimo folclore do país; isto afastou sensivelmente os compositores do teatro, prendendo-os às formas instrumentais e vocais em que mais naturalmente se processava a elaboração do patrimônio etnofônico. As poucas tentativas não tiveram muito êxito; nem se pode dizer que o *Isaac*, de Villa Lobos, se coloque entre as manifestações mais legítimas do gênio do autor. A geração mais recente tentou os caminhos da ópera com

melhores resultados, ainda na senda do nacionalismo que animou todas as artes brasileiras de nosso século. *O Contratador de Diamantes*, de Mignone, rico de páginas sugestivas e de concentração dramática; *Malazarte*, de Lorenzo Fernandes, e o homônimo *Malazarte*, de Camargo Guarnieri, alcançaram relevante significação no panorama contemporâneo. Mais abstrato e vigorosamente expressivo é *Um Homem Só*, de Camargo Guarnieri. Julgamos, todavia, que mais intensa seria a produção operística, para a qual o forte instinto representativo dos brasileiros tem natural tendência, se houvesse no país uma vida teatral mais atuante e um maior cuidado dos poderes públicos para com os grandes teatros e as suas estruturas econômicas.

Na Argentina, podem ser considerados precursores do movimento operístico Arturo Berutti, autor de *Krisé* e *Horrida Nox*, e Carlos Lopes Buchardo, autor de *Sueño de Alma*, ambos atuantes nas primeiras décadas do nosso século. Mais rico temperamento de operista revelou, porém, Juan José Castro, cuja *Procerpina e el Extranjero* obteve grande sucesso, registrando-se, em sua produção, uma ópera vencedora do concurso do teatro Della Scala, de Milão.

Nos outros países da América, a ópera local não deixou traços relevantes, limitando-se à assimilação dos estilos europeus ou a tentativas nacionalistas de caráter quase experimental.

## A ÓPERA E AS VANGUARDAS

As tendências mais recentes da ópera parecem orientar-se, preferencialmente, para a ópera de câmara ou para um gênero de espetáculo em

que a música tem o papel já desenvolvido outrora nos intermédios, no *Mask* e no *Ballet de Cour*. Sincretismo entre temas eruditos e música popular, tentativas de ópera jazz, e revistas musicais levadas a mais altos planos de comunicação são experiências freqüentes, não poucas vezes positivas, mais freqüentemente estéreis por se fecharem numa linguagem de sugestões sensoriais, esquecendo a profunda necessidade humana de libertar em canto emoções e paixões.

De qualquer maneira, e através de qualquer linguagem, a ópera ainda será a forma mais

complexa e mais generosa do teatro. E o teatro musical e dramático de amanhã marcará o reencontro dos valores humanos de comunicação coletiva, com o caráter de sacralidade que só ele possui e que, desde o antigo sacrifício aos deuses, leva-nos ao limiar daquele mundo de supra-realidade, onde as paixões contempladas e sublimadas se tornam formas da nossa consciência coletiva e dos nossos ideais. Mas não se esqueçam, criadores e público, de que a ópera é teatro, o qual sublima os estreitos limites da ação e da palavra humana em música, em canto.

## MÚSICA DRAMÁTICA NÃO-REPRESENTATIVA

Deixando de lado as representações ou declamações sacras da Idade Média, em que a música só intervinha como elemento ocasional, o ponto de origem dos gêneros musicais dramáticos não-representativos é o Oratório.

Tendo nascido na Roma da última Renascença, na mesma atmosfera humanista que levaria ao melodrama, o Oratório bem pode ser considerado a típica expressão musical da Contra-Reforma, que Carissimi captou com extrema sensibilidade. Espetáculo edificante e faustoso ao mesmo tempo, bem ao espírito do concretismo de São Felipe Neri, o Oratório adquiriu, desde o começo — e o ano de 1600 marca a data de seu nascimento — as mesmas características formais do melodrama: recitativos e árias, grandes coros, vigoroso

acompanhamento orquestral. Renunciou apenas ao elemento coreográfico da representação e introduziu uma personagem-chave, o *historicus*, que narra os acontecimentos e prepara a atmosfera das cenas, passando facilmente por cima das unidades aristotélicas de tempo e de lugar. As únicas diferenças com relação ao melodrama são representadas pela língua latina do texto — inspirado no Novo e ainda mais freqüentemente no Antigo Testamento — e pela excepcional importância das partes corais, freqüentemente tratadas com a técnica contrapontística do duplo coro.

A produção de oratórios no estilo romano foi imensa ao longo do século XVII e da primeira metade do século XVIII. Os maiores operistas a ele se dedicaram, muitas vezes com resultados

de altíssimo nível artístico: Scarlatti, Stradella, Porpora, Bassani, Colonna, Bononcini e Vivaldi deixaram neste gênero a marca de seus talentos, enquanto o latim já vinha sendo substituído proveitosamente pelo vernáculo.

Mas o gênio do Oratório é Haendel, que o tratou inicialmente nos moldes italianos e com textos italianos, para depois adotar a língua inglesa e criar aquelas obras-primas, que exerceram influência capital sobre o gosto artístico da Inglaterra, marcando um dos pontos altos da criatividade barroca. *Esther, Judas Macabeus, Israel no Egito, Sansão, Jefté* e, sobre todos, *O Messias* alcançaram uma bíblica monumentalidade, reconduzindo o Oratório à originária pureza, já viciada pelas influências melodramáticas.

Menos próximo da sensibilidade dos clássicos e caindo com certa facilidade na retórica de uma linguagem pomposa e prolixa, até em sua expressão mais ilustre, representada por *A Criação*, de Haydn, o Oratório atraiu a religiosidade romântica, desde o *Cristo no Monte das Oliveiras*, de Beethoven, até o *Elias*, de Mendelssohn, *L'Enfance du Christ*, de Berlioz, e o *Christus*, de Liszt; e passou, às vezes, da temática religiosa para a profana, como em *As Estações*, de Haydn, ou em *O Paraíso e a Peri*, de Schumann.

Em tempos mais recentes, o Oratório, modificando sensivelmente as suas estruturas internas, ainda solicitou a fantasia dos compositores, desde *Les Béatitudes*, de César Franck, e *Le Martyre de Saint Sébastien*, de Debussy, sobre texto francês de Gabriele d'Annunzio, até a *Passio et Mors Domini Nostri Jesu Christi Secundum Lucam*, de Penderecki,

uma das mais elevadas obras religiosas do nosso tempo, passando pelos oratórios — muito melodramáticos, mas sinceros — de Perosi.

Uma variante do Oratório é a Paixão protestante, desenvolvida a partir da leitura dialogada da paixão de Cristo durante o culto e genialmente tratada por Schütz, que havia sido discípulo de Giovanni Gabrieli, em Veneza. Além das três *Paixões*, segundo São Lucas, São Mateus e São João, pode ser enquadrada dentro do gênero da Paixão a obra-prima de Schütz, *As Sete Palavras de Jesus na Cruz*. Se o Oratório italiano é humano e dramático, a Paixão germânica é mais interiorizada em sua espiritualidade. Tal caráter, parcialmente presente em Schütz — ainda influenciado pelos procedimentos do “recitar cantando” florentino —, torna-se dominante em Bach, cujas duas *Paixões* conhecidas, segundo São Mateus e São João, representam um dos momentos mais altos da espiritualidade e da concentração mística.

Outra forma dramática não-representativa é a da Cantata, cujas origens estão na cantata barroca romana, composição para uma ou duas vozes acompanhadas, alternando recitativos e formas fechadas de cantabilidade expressiva. Por sinal, a cantata romana é a responsável pela introdução sistemática da ária com da capo, fadada a se tornar uma das infra-estruturas da música vocal e instrumental até o nosso século. Ampliando-se o número das vozes e acrescentando-se o coro com acompanhamento de orquestra, a Cantata não se diferencia do Oratório, a não ser pelo seu caráter profano e pela ausência da figura do narrador. Sob esta forma a Cantata evolui até os nossos dias,

com caráter histórico, mitológico ou simbólico. Desde Monteverdi até Malipiero, passando por todos os maiores nomes do barroco, a Cantata oferece um rico repertório; e certas grandes obras românticas, tais como as *Cenas do Faust de Goethe*, de Schumann, podem ser incluídas nesse gênero.

Outra modalidade é, porém, a Cantata protestante, de caráter religioso, em que Bach deixou os traços mais marcantes do seu gênio. Trata-se de uma composição religiosa, freqüentemente presa aos textos dos salmos, articulada ainda em moldes melodramáticos — recitativos e árias, alternados com grandes páginas corais — e enquadrada entre dois corais luteranos ou, possivelmente, um único coral, repetido com caráter de síntese e retorno. Neste sentido, a Cantata é a expressão mais evidente daquele resumo de séculos de civilização musical que encontramos nas obras mais complexas de Bach; gótica no gosto das arquiteturas corais de puro estilo imitativo, renascentista na escolha de muitas atmosferas tímbricas instrumentais (pois nela certos instrumentos da Renascença, como o *oboé d'amore*, o *violino piccolo*, o *chitarrone*, a *tioba*, as flautas doces, despedem-se da música erudita), barroca na assimilação das formas melodramáticas, na adoção sistemática da ária com da capo e na preocupação com o baixo contínuo. Nestes termos, a Cantata está ligada à glória de Bach, e não possui, fora dele, uma história apreciável.

Finalmente, poderíamos incluir entre os gêneros dramáticos não-representativos todas aquelas composições sinfônico-vocais que, embora nascendo com uma finalidade litúrgica, dela se desligaram, tornando-se propositadamente grandes obras de concerto, como as inúmeras *Missas* com acompanhamento de orquestra, os *Requiem*, os *Te Deum*, os *Stabat Mater*, última filiação da antiqüíssima seqüência. Vale salientar que há, em todo este repertório, monumentos de beleza, nem sempre fiéis, talvez, à função ascética da liturgia, mas expressivos de uma religiosidade humana ora lírica, ora dramática, ora faustuosamente triunfalista, ora intimamente evangélica, desde a grande *Missa em Si Menor* de Bach às *Missas* de Mozart, Beethoven, Schubert, para culminar com as *Missas* de Stravinski, Poulenc e Casella; desde o *Te Deum* de Haendel ao monumental *Te Deum* de Bruckner ou ao lirismo do impressionante *Te Deum* de Verdi, com duplo coro; desde o *Requiem* de Mozart até aqueles de Berlioz, Cherubini, Verdi e Fauré; desde a emotividade do *Stabat Mater* de Scarlatti à plangente intimidade de Pergolesi e à dramática e melodramática comoção de Rossini; desde os *Salmos* de Marcello aos muitos *Salmos* em que a fantasia de modernos e contemporâneos ainda traduz em sons o intenso sopro dos versos bíblicos.

**AS FONTES SONDRAS**

## AS CLASSES DE AGENTES SONOROS

A música é o resultado de uma combinação de sons, organizados conforme determinados princípios e produzidos pela vibração de corpos sonoros.

Os corpos sonoros podem ser classificados em função do elemento vibrante, cujas oscilações, propagadas pelo meio ambiente, atingem o ouvido humano com uma sensação que o cérebro transforma em consciência sonora e que um conjunto de condicionamentos físico e psicológicos sublima ao nível de emoção estética.

Podemos, portanto, falar em agentes sonoros cujas vibrações derivam de uma corda, de uma coluna de ar, ou de uma membrana, que pode ser constituída de materiais diversos (pele, metal, madeira). Desta última categoria fazem parte as vibrações sonoras produzidas pelo atrito de corpos de variada natureza.

Do ponto de vista da participação humana na produção do som, podemos distinguir corpos sonoros de natureza fisiológica, mecânica e tecnológica. Nos primeiros, que se reduzem à voz humana, o som é produzido por estímulos cerebrais voluntários que agem sobre os órgãos da emissão sonora (sistema respiratório, diafragma, laringe), da fonação (faringe, lábios, faces) e da ressonância (boca, fossas nasais, sinus frontais, caixa craniana). A voz humana é a única fonte

sonora capaz de emitir um som articulado, empregando as vogais como elemento de apoio e as consoantes como elemento de transição e, eventualmente, de ressonância.

Nas fontes sonoras mecânicas, que incluem todos os instrumentos, o som é provocado pelo impulso de um sistema muscular humano — lábios, mãos e, eventualmente, pés — sobre o corpo vibrante. Tal impulso, ou atrito, pode ser direto ou auxiliado por um corpo intermediário — palheta, arco, baqueta, martelo, tecla. Em todo caso, a produção do som se baseia num sistema de divisão mecânica do corpo vibrante, a qual pode ser preestabelecida, como nos teclados, nos orifícios dos instrumentos de sopro, nos pistons e chaves dos instrumentos de metal, nos pedais do órgão ou de certos instrumentos de percussão, ou organizada no ato pela digitação do executante, como nos instrumentos de corda.

Nas fontes sonoras de natureza tecnológica, finalmente, a produção do som é extra-humana, confiada ao gerador eletrônico. Este procedimento, se de um lado elimina o impulso vitalizante da participação do homem com todas as suas âleas e sua infinita riqueza de flexibilidade psicológica, alcança, por outro lado, uma variedade imensa de timbres através da alteração programada dos harmônicos do som fundamental. Nos instrumentos

fisiológicos e mecânicos, tal alteração só pode ser conseguida em limitadíssimas proporções, por intermédio de artifícios técnicos de natureza quase intuitiva e transcendental, que produzem a maior ou menor riqueza e beleza do som de determinado cantor ou instrumentista.

O gerador eletrônico permite, também, a obtenção do som puro, totalmente desprovido de harmônicos, inexistente na natureza.

Seja qual for o julgamento estético acerca deste som frio e desumanizado, não resta dúvida de que se trata de uma conquista tecnológica importantíssima, passível de interessantes aplicações.

Há, finalmente, uma categoria intermediária de instrumentos mecânico-tecnológicos onde o som é produzido pela intervenção direta e imediata do homem sobre o gerador eletrônico, ou é produzido sobre instrumentos mecânicos normais e, subsequentemente, modificado por processos tecnológicos. Pertencem ao segundo tipo as guitarras elétricas e todas as complexas aparelhagens sonoras empregadas hoje, principalmente, na música popular. Pertencem ao primeiro tipo os órgãos eletrônicos que, embora não alcançando a austera nobreza dos tradicionais órgãos litúrgicos, oferecem uma extraordinária riqueza de recursos, resolvendo, ao mesmo tempo, graves problemas de espaço físico e de custo, inerentes aos antigos instrumentos.

Considerando, por fim, os corpos sonoros conforme o tipo do seu mecanismo e a sua funcionalidade no aspecto concertístico, podemos chegar à seguinte classificação:

A) Instrumentos de corda-sopro, de natureza fisiológica: a voz humana.

## B) Instrumentos de cordas:

1) Corda tangida diretamente ou através de um plectro:

a) de emprego antigo: cetra, lira, psalterion e congêneres; alaúde, tiorba e congêneres;

b) de emprego moderno: guitarra, violão, bandolim e congêneres (balalaica, ukulele, cítara, banjo, viola portuguesa e brasileira etc.).

2) Corda tangida pelo atrito de um arco:

a) de emprego antigo: kruth, viola renascentista, rabeca, vina hindu e congêneres;

b) de emprego moderno: violino, viola, violoncelo, contrabaixo.

3) Corda percutida com maçanetas e baquetas: vários instrumentos populares, os mais conhecidos dos quais são o zimbalon, dos ciganos, e a cítara austro-húngara.

4) Corda percutida por um sistema de martelos, acionados por um teclado:

a) de emprego antigo: clavicórdio e congêneres;

b) de emprego moderno: piano.

5) Corda ferida tangencialmente por um sistema de martelos acionados por um teclado. A esta categoria pertencem somente instrumentos de uso antigo, hoje freqüentemente revitalizados quer nas execuções de músicas do passado, quer em função de novas concepções sonoras. Tais instrumentos se reduzem a uma única família, representada pelo cravo e seus congêneres — virginal, espineta etc.

C) Instrumentos de sopro, de madeira:<sup>1</sup>

1) De emissão direta:

a) de emprego antigo: pífano, flauta doce — hoje freqüentemente usada quer com finalidades artísticas, quer com finalidades pedagógicas — etc. Nestes instrumentos, o som é produzido pela embocadura direta do tubo sonoro, perpendicular aos lábios do instrumentista;

b) de emprego moderno: flauta transversal e congêneres (flautim ou *piccolo* e, menos freqüentemente, flauta baixa). Nestes instrumentos, e neles somente, o som é produzido quebrando-se o sopro contra a borda de um orifício colocado no segmento inferior, de tal maneira que o corpo do tubo sonoro se dispõe transversalmente, e não perpendicularmente, com relação aos lábios do instrumentista.

2) De palheta simples:

a) de emprego antigo: *chalumeau* e congêneres, totalmente desaparecidos da prática musical; *corno de bassetto*, tipo de clarinete contralto usado na segunda metade do século XVIII;

b) de emprego moderno: clarinete e congêneres (clarinete baixo, clarinete pequeno ou requinta), saxofone. O som é produzido pressionando-se o lábio superior contra uma lâmina de cana recortada e fixada na embocadura.

3) De palheta dupla:

a) de emprego antigo: vários tipos de oboé e fagote, totalmente desaparecidos da prática musical, com a exceção do oboé *d'amore*<sup>2</sup> e do oboé de caça, empregados na execução de músicas barrocas;

b) de emprego moderno: oboé e congêneres (*corno inglês* e, excepcionalmente, oboé *d'amore*), fagote e contrafagote.<sup>3</sup> Nestes instrumentos, o som é produzido pressionando-se os lábios contra duas lâminas de cana, amarradas em sua base e introduzidas na embocadura.

4) De tubos acionados por um sistema de teclados, os quais abrem e fecham outras tantas válvulas, controlando assim a passagem do ar. A esta categoria pertence unicamente o órgão e seus congêneres, do antigo *regale* ao moderno acordeom (sanfona ou concertina). O ar é produzido por um fole, acionado a mão ou eletricamente. Desde os tempos antigos estes instrumentos evoluíram muito do ponto de vista técnico, embora mantenham as mesmas características; tanto assim que se pode falar num único instrumento, em contínuo progresso mecânico.

D) Instrumentos de sopro, de metal.<sup>4</sup>

O som é neles produzido apoiando-se os lábios num bocal metálico (ou boquilha), enxertado

<sup>1</sup> Originalmente, todos estes instrumentos eram constituídos de madeira; hoje, alguns (flauta, saxofone e congêneres) são feitos de prata ou de ligas de metais diversos.

<sup>2</sup> Com o termo *d'amore* indicam-se geralmente os instrumentos de som um pouco mais grave e íntimo que os instrumentos principais (oboé *d'amore*, viola *d'amore*).

<sup>3</sup> Com o prefixo "contra" designam-se geralmente os instrumentos de som muito mais grave e íntimo que o instrumento ou voz principal (contrabaixo, contrafagote, contralto). Constitui exceção a palavra contratenor, que indica uma voz mais aguda que a do tenor, freqüentemente utilizada nos antigos motetes.

<sup>4</sup> Na denominação de "metais" incluem-se todos os instrumentos fabricados em cobre, embora este possa ser hoje substituído por diferentes ligas metálicas.



no instrumento, e colocando-se em vibração o ar através do sopro; os lábios, vibrando, funcionam, portanto, como uma palheta natural. Não havendo orifícios que modifiquem automaticamente o comprimento da coluna de ar que constitui o corpo vibrante, estes instrumentos podem produzir um único som fundamental com uma limitada série de harmônicos superiores, oferecendo, conseqüentemente, uma gama muito incompleta. Nesta forma eles se apresentam até o princípio do século XIX; e ainda hoje encontramos tipos semelhantes, de uso mais funcional que artístico (corneta de toque militar, *cornio de caça*). Numa segunda fase, iniciou-se o enxerto de pequenos tubos adicionais ao tubo principal, para aumentar o comprimento da coluna de ar e conseguir, com isto, um outro som fundamental e seus harmônicos; mas o sistema ainda era empírico, e pouco prática era a substituição de um tubo adicional por outro. Finalmente, chegou-se ao sistema de chaves ou pistons (três ou quatro, acionados pelos dedos do instrumentista) que, abrindo e fechando segmentos adicionais já incorporados ao instrumento, mudam instantaneamente o som fundamental, permitindo assim a obtenção de uma gama completa, sem solução de continuidade. Ulteriores aperfeiçoamentos de construção levaram hoje os instrumentos de metal a uma técnica ex-

---

<sup>5</sup> As razões da resistência dos velhos instrumentos com fundamental único devem ser procuradas num princípio acústico, o qual mostra que um som é tanto mais puro quanto menos complicado e sobrecarregado de acréscimos mecânicos é o corpo sonoro. O som dos antigos instrumentos era, portanto, mais puro e expressivo; mas as razões técnicas prevaleceram, principalmente em função da sempre maior complexidade da linguagem musical.

traordinariamente desenvolvida. Não se pode falar, portanto, de instrumentos de emprego antigo ou moderno, mas de instrumentos substancialmente sempre iguais, em constante evolução, desde as *tubae*, as *buccinae* e os *litua* dos romanos até os nossos trompetes e trombones, que o *jazz* levou a verdadeiros malabarismos de virtuosidade. Beethoven ainda lutava com os velhos instrumentos de poucos sons; no tempo de Wagner, velhos e novos instrumentos coexistiam numa mesma partitura; depois de Wagner, novos instrumentos expulsaram definitivamente os antigos e se instalaram como senhores na orquestra moderna.<sup>5</sup> Em todos os instrumentos de metal, a produção dos diferentes sons harmônicos de um mesmo fundamental é provocada pela tensão dos lábios do executante e pela concentração do sopro que, determinando o fracionamento da coluna de ar do tubo sonoro nas várias partes alíquotas, gera o som correspondente a essas partes. Eles exigem, portanto, uma excepcional sensibilidade dos lábios e um perfeito controle muscular. Uma classificação dos instrumentos de metal só poderia ser feita na base da espessura e das formas internas do tubo, as quais produzem relevantes diferenças tímbricas. Podemos assim distinguir:

1) As trompas, de tubo curvo e estreito, com possibilidade de produzir uma gama muito extensa. Porém, a facilidade de condensação do ar nas paredes internas de um tubo muito comprido e enrolado (5,45 metros, em sua extensão total) torna muito delicada a emissão do som, facilitando a produção de “guinchos”, caso o instrumentista não seja muito eficiente.

2) Os trompetes, de tubo cilíndrico, com som agudo, ágil e rico de matizes.

3) As cornetas, com tubo parcialmente cônico, mais empregadas nas bandas; são brilhantes e virtuosísticas, embora possuam timbre menos nobre.

4) A numerosa família dos flicórnios (ou saxornes, ou bugles), com tubo cônico e largo, de emprego comum em bandas; seu timbre é possante, apesar de um pouco vulgar. Uma variedade dos flicórnios é representada pelas tubas, de tubo mais estreito, cujos representantes mais graves são preciosos nas orquestras e nas bandas. Vários tipos destes instrumentos são conhecidos com nomes de uso mais corrente, tais como bombardarda, bombardino, bombardão, eufônio, oficleide, serpentão, *pellitão*, *cimbasso* etc. A família das tubas mereceu os cuidados especiais de Wagner, que, para determinados efeitos, mandou construir novos instrumentos, hoje desaparecidos e substituídos pelos habituais instrumentos de orquestra. A cor um pouco opaca e “gorda” destes instrumentos, todavia, atraiu alguns compositores recentes (Strauss, Gershwin, Ravel, Stravinski) que empregaram tipos mais raros, além da tuba baixa que completa normalmente, na orquestra, o grupo dos trombones.

5) Os trombones de chaves, hoje confinados às bandas e substituídos na orquestra pelos trombones de vara, menos ágeis mas muito mais nobres. São instrumentos de tubo cilíndrico, de extensão grave, timbre opaco e um pouco vulgar.

Um lugar à parte, entre os metais, ocupa o trombone de vara, que possui sempre uma gama

completa, pois a mudança do comprimento do tubo é provocada pelo braço do executante, que encaixa ora mais, ora menos, a vara, ou parte móvel do instrumento, no corpo do mesmo. Tentou-se aplicar o sistema de vara a outros instrumentos, como os trompetes e as cornetas, não se alcançando, porém, resultados satisfatórios.

#### E) Instrumentos de percussão:

Neles, o som é produzido justamente pela percussão ou pelo atrito sobre uma lâmina ou membrana vibrante. Podem ser divididos em duas categorias:

1) Instrumentos de som determinado, definível conforme a sua altura relativa: tímpanos, marimba, xilofone, metalofone, vibrafone, celesta, sinos, *Glockenspiel* ou *campanelli* etc. Alguns destes, como a celesta, os sinos e o *Glockenspiel*, são acionados através de um teclado.

2) Instrumentos de som indeterminado, isto é, não-definível pela altura e, portanto, mais próximo do ruído: bombo, pratos, címbalo, tambor militar, caixa clara, atabaque, tam-tam, pandeiro, triângulo, castanholas, guizos, chicote, matraca, cuíca, reco-reco, *wood-block* ou caixinha chinesa, agogô, martelo, bigorna, máquina de vento etc. A inspiração folclórica de muitas músicas contemporâneas levou ao emprego artístico de vários instrumentos populares em diferentes países. De outro lado, as poéticas expressionistas e as técnicas concretas enriqueceram a música de novos sons e ruídos, que podem ir desde a máquina de escrever e a buzina de automóvel até o efeito de uma louça quebrada ou a sirene

de um navio (*Il Tabarro*, de Puccini), incluindo ruídos da natureza, gravados e reproduzidos (o pássaro, no poema sinfônico *Pini di Roma*, de Respighi).

No nosso século, a percussão foi, e continua sendo, um fértil campo experimental, desde as primeiras arrojadas tentativas de Milhaud e Varèse, que com ela criaram verdadeiros contrapontos, até John Cage e as modernas vanguardas, passando pelas ricas atmosferas percussivas introduzidas em músicas de lingua-

gem relativamente tradicional (*Histoire du Soldat*, de Stravinski, ou *Turandot*, de Puccini).

Finalmente, outros instrumentos melódicos podem ser encontrados na música erudita, mais raros, mas nem por isto menos dignos, como a gaita de boca ou de fole, a serra, o *flexaton* (outro tipo de serra) e o instrumento de ondas elétricas *Martenot*. Aqui também o campo é vasto e mais instrumentos poderão aparecer, de inspiração popular ou de nova invenção, para enriquecer as potencialidades expressivas da arte do futuro próximo.

## A VOZ HUMANA

É a mais imediata e sensível entre todas as fontes sonoras e a mais rica de emoção e de calor. Com ela nasceu a música; com ela, a música evoluiu até a perfeição formal e expressiva da Renascença, e com ela continuou, nos séculos seguintes, em soberbas realizações sonoras, profanas e religiosas.

Os instrumentos, inicialmente submetidos à voz, procuraram imitá-la, antes de conquistarem sua própria autonomia. E não há dúvida de que a voz continuará sendo o veículo musical mais imediato de sublimação lírica das emoções humanas.

Depois de um período indiferenciado, anterior à puberdade (voz branca), as vozes se distinguem em masculinas e femininas, separadas por uma oitava. Assim, nas vozes masculinas como nas femininas, há duas categorias bem caracterizadas: vozes agudas (soprano e tenor), e

vozes graves (contralto e baixo), cuja extensão é separada, em ambos os casos, por um intervalo de quinta. Essas quatro vozes são a base da estrutura coral, que marcou com a sua presença séculos inteiros da civilização musical (veja-se o capítulo sobre a história do coro).

Na prática, porém, principalmente no emprego da voz solista, encontram-se, freqüentemente, vozes intermediárias, as de *mezzosoprano* e de barítono, situadas em posição equidistante dos limites agudos e graves do registro feminino e masculino.

A classificação das vozes nem sempre é fácil. Nela deve intervir uma equilibrada compensação entre os três elementos em que se baseia a definição do registro de cada voz: extensão, tessitura e timbre.

A extensão é o campo total de alcance da voz, do som mais grave ao mais agudo. Constitui o elemento mais duvidoso da classificação inicial; de fato, poucas vozes se apresentam de início com uma extensão completa, que deve ser alcançada progressivamente através da técnica. Artistas famosos (Caruso, Gigli) iniciaram suas carreiras com uma extensão limitada, que foram ampliando ao longo dos anos.

A tessitura é a região em que a voz encontra a melhor sonoridade, a emissão mais natural e, conseqüentemente, a maior expressividade. Constitui, portanto, o elemento de definição mais seguro e apresenta, geralmente desde o início, uma relativa estabilidade.

O timbre, ou cor, é a característica específica, a *quidditas* de cada voz, individualmente considerada. É geralmente espontâneo, mas passível de grande desenvolvimento. A riqueza de matices da cor faz o grande intérprete vocal, o qual, dentro de sua cor individual, deve saber encontrar, com o auxílio da técnica, todas as nuances oportunas para valorizar a linha melódica que comenta um texto ou caracteriza a situação psicológica de determinada personagem.

Temos, portanto, as seguintes vozes solistas, com as respectivas extensões médias:<sup>6</sup>

soprano.....	do Dó <sub>3</sub> ao Dó <sub>5</sub>
mezzosoprano.....	do Lá <sub>2</sub> ao Lá <sub>4</sub>
contralto.....	do Fá <sub>2</sub> ao Fá <sub>4</sub>
tenor.....	do Dó <sub>2</sub> ao Dó <sub>4</sub>
barítono.....	do Lá <sub>1</sub> ao Lá <sub>3</sub> (ou Sol <sub>3</sub> ) <sup>7</sup>
baixo.....	do Fá <sub>1</sub> ao Fá <sub>3</sub>

Todavia, a extrema sensibilidade e diversificação do aparelho vocal, assim como a complexidade do repertório, faz com que seja necessária uma especialização, que cria em cada registro subcategorias bem definidas. Em torno dessas últimas, há muitas metodologias de classificação e de terminologia correlata nos vários países, baseadas nas características mais marcantes dos repertórios líricos nacionais. Cremos, todavia, que, dentro de uma média razoável das várias escolas, possa ser aceita a classificação que apontamos a seguir, para que o ouvinte tenha condição de apreciar os traços típicos de cada voz e a enorme variedade de expressão e de tipologia que se exige dos intérpretes vocais.

## SOPRANO

a) coloratura — É a voz feminina mais aguda, cuja emissão se apóia principalmente na ressonância craniana e nas cores claras do som. É uma voz de escassa intensidade, mas de grande penetração, principalmente nas notas agudas. Com artifícios de emissão que lhe são espontâneos, alcança as regiões extremas, até Mi<sub>5</sub> e até mais, em casos excepcionais: artistas como Luisa Tetrazzini e Erna Sack emitiam o Lá<sub>5</sub>. Possui extrema facilidade de vocalização virtuosística quer no *legato*, quer no *staccato* ou *picchettato*. O registro grave é geralmente fraco e

<sup>6</sup> Falamos em extensões médias porque certas obras, principalmente do repertório operístico, exigem vozes que ultrapassam estes limites.

<sup>7</sup> A voz média do barítono perde proporcionalmente em extensão o que ganha em amplitude sonora, principalmente no centro.

pouco expressivo; o central, fácil, mas um pouco seco. Não se pode pedir a esta voz vigor de paixões e intensidade patética, ao passo que nela se encarnam admiravelmente as expressões de loucura (Lucia, na *Lucia de Lammermoor*, de Donizetti; Ofélia, no *Hamlet*, de Thomas), ou da ingenuidade juvenil sem traços de personalidade marcante (Gilda, no *Rigoletto*, de Verdi; Amina, na *Sonnambula*, de Bellini).

Um tipo especial de coloratura, que poderia ser definido de *coloratura dramática*, muito raro, pode expressar — através do seu timbre seco, quase cortante e de excepcional intensidade e brilho no registro sobreagudo — um sentimento de maldade espectral e quase sobrenatural (Rainha da Noite, na *Flauta Mágica*, de Mozart).

b) ligeiro — Às vezes, na nomenclatura, é confundido ou substituído pela coloratura. Tem mais ou menos as mesmas características, com facilidade ainda maior para a agilidade em *legato*, a boa aptidão para encarnar personagens de fábula (Filina-Titânia, da *Mignon*, de Thomas), personagens encantadas e exóticas (Lakmé, na *Lakmé*, de Delibes) ou criaturas, por assim dizer, mecânicas (Olímpia nos *Contos de Hoffmann*, de Offenbach).

c) lírico-ligeiro — É um lírico com menor corpo de som, menor aptidão ao *legato* e maior facilidade de vocalização na emissão do registro agudo. Tem natural aptidão para expressar o frescor da mocidade (Sofia, no *Werther*, de Massenet), ou as perturbações de uma alma ingênua (Micaela, na *Carmen*, de Bizet), ou uma pitoresca frivolidade (Musetta, na *Bohème*, de Puccini).

d) lírico — É a voz típica do soprano, sonora e aveludada, igual nos vários registros, com

natural aptidão para o *legato* expressivo e pouca propensão para a agilidade virtuosística. A qualidade do som prevalece sempre sobre a intensidade e o brilho. É a voz que expressa a feminilidade nos seus aspectos de devotamento e ternura (Mimi, na *Bohème*, de Puccini; a protagonista, em *Louise*, de Charpentier), de nobre virtude (Pâmima, em *A Flauta Mágica*, de Mozart; Elsa, em *Lohengrin*, de Wagner), de inquieta ânsia amorosa (Manon, na homônima ópera de Massenet), de capacidade de sacrifício (a protagonista, em *Butterfly*, de Puccini; Liú, em *Turandot*, do mesmo autor), de encantada contemplação (Mélisande, em *Pelléas et Mélisande*, de Debussy). Por estes motivos, é a voz típica das heroínas do melodrama intimista e, conseqüentemente, do teatro de Puccini.

e) lírico *spinto*, ou forte — Tem as mesmas características do lírico, mas com menor igualdade dos registros e maior pujança sonora, prestando-se mais aos efeitos da declamação e da acentuação de personagens marcantes (as protagonistas nas homônimas *Tosca*, de Puccini; *Adriana Lecouvreur*, de Cilea; *Thaïs*, de Massenet; Maddalena, em *Andrea Chénier*, de Giordano; Marguerite, em *Faust*, de Gounod; Santuzza, em *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni). Os sons agudos são brilhantes e emotivos; os graves, encorpados e generosos.

f) dramático — É uma voz relativamente rara, de muita intensidade e potência de declamação. A grande extensão prejudica em parte a pureza do som e a igualdade dos registros, mas cria impressionantes efeitos de impacto dramático. Os sons graves podem adquirir quase a cor do contralto, através da fácil e espontânea emissão “de peito”; os agudos

tendem para uma certa qualidade metálica, com pouca riqueza de harmônicos. O autêntico soprano dramático, todavia, tem agilidade mais pronta do que o lírico e facilidade de emissão dos agudos em *filé*, tipo de pianíssimo liso, sem vibração, com caráter de falsete e timbre de flauta. Expressa personagens de personalidade madura e consciente ou de notável estatura trágica, típicos do teatro de Verdi e do grande melodrama romântico (Marcelina, em *Fidelio*, de Beethoven; a protagonista na homônima ópera *Maria Tudor*, de Carlos Gomes), com geniais antecipações clássicas (Donna Anna, em *Don Giovanni*, de Mozart; a protagonista na homônima *Medea*, de Cherubini, e algumas protagonistas dramáticas de teatro mais empenhado de Rossini).

Um tipo de soprano dramático de excepcional potência e resistência invulgar, que poderia ser definido “heróico”, é exigido para muitas figuras femininas do teatro de Wagner e para algumas figuras contemporâneas, concebidas em clima expressionista (a protagonista, em *Turandot*, de Puccini; as principais figuras na ópera expressionista e na linguagem dodecafônica de Schönberg, Alban Berg, Krenek).

A escola francesa classifica outros tipos de voz, muito característicos em função da tessitura ou da personagem, atribuindo-lhes o nome de cantores que as possuíram de maneira marcante: por exemplo, fala-se em soprano *Dugazon* para indicar um soprano de extensão curta e cor escura, quase próximo do *mezzosoprano*, cujo papel típico poderia ser Charlotte, em *Werther*, de Massenet; assim como fala-se em barítono *Martin* para indicar um barítono muito brilhante, agudo

e leve, cujo papel típico poderia ser o próprio Fígaro, no *Barbeiro de Sevilha*, de Rossini. Trata-se, porém, de subclassificações muito especializadas, que nem sempre têm verdadeira relevância com relação ao repertório e, de qualquer maneira, não possuem um interesse imediato para o bom ouvinte de música.

### MEZZOSOPRANO

a) lírico — É uma voz de cor escura e, ao mesmo tempo, brilhante, com grande aptidão para o *legato*, expressiva e rica de harmônicos, bastante igual nos vários registros. A tessitura central é particularmente bonita e emotiva. Expressa maravilhosamente a sensualidade e as artes da sedução feminina (Dalila, em *Sanson*, de Saint-Saëns; a protagonista, em *Carmen*, de Bizet), o drama da paixão contrastada ou impossível (Leonora, em *La Favorita*, de Donizetti; Laura, em *Gioconda*, de Ponchielli; Charlotte, em *Werther*, de Massenet, quando não interpretada por um soprano *Dugazon*). A agilidade fica um pouco forçada e inatural, como na voz da viola com a qual em muitos aspectos se assemelha.

b) lírico-coloratura — É um tipo de voz relativamente raro, embora tenha sido explorado pela ópera *buffa* e cômica até Rossini. Possui tessitura aguda e grande facilidade de vocalização virtuosística, mantendo uma cor relativamente escura e uma sonoridade intensa. Pode expressar os furores de uma alma revoltada (Donna Elvira, em *Don Giovanni*, de Mozart), sonhos de uma perturbada alma juvenil (Cenerentola, na ópera homônima de Rossini), mas, sobretudo, as

artimanhas de uma feminilidade brejeira e astuciosa (a protagonista, em *L'Italiana in Algeri*, de Rossini; Rosina, em *O Barbeiro de Sevilha*, do mesmo autor). Em alguns casos, como o de Rosina em *O Barbeiro de Sevilha*, a tessitura foi adaptada para a voz de soprano ligeiro, que carece, porém, da densidade expressiva original.

c) dramático — É uma voz muito extensa e de grande intensidade, vigorosa na declamação, prejudicada parcialmente na beleza e na igualdade do som. Os agudos são vibrantes e dificilmente adaptáveis aos matizes do piano e do pianíssimo; o registro grave, aproveitando a ressonância inferior (voz “de peito”), pode alcançar a tenebrosa potência do contralto. Expressa tipicamente figuras femininas de forte personalidade, agitadas por um vento de tragédia. Por esta característica, foi maravilhosamente empregada no teatro de Verdi (Azucena, em *Il Trovatore*; Eboli, em *Don Carlos*; Amneris, em *Aída*) e no de Wagner (Ortruda, em *Lohengrin*; Brangania, em *Tristão e Isolda*).

## CONTRALTO

Voz raríssima e de escasso emprego, pelo seu caráter excepcional. De fato, a maioria das vozes que se apresentam com as características do contralto são, na verdade, *mezzosopranos* particularmente escuros e curtos. O contralto autêntico tem uma extensão reduzida no registro agudo, mas igualmente timbrada em toda a gama, soando quase com a plenitude de uma voz masculina. Esta voz foi empregada para expressar figuras masculinas, principalmente míticas, da grande ópera clássica, em papéis *travestis* (Orfeu, na homôni-

ma ópera de Gluck) ou figuras de velhas fortemente caracterizadas, tanto no dramático (a cega, em *Gioconda*, de Ponchielli) como no cômico (Quickly, em *Falstaff*, de Verdi).

Todas as outras categorias vocais mencionadas nas várias escolas podem ser reconduzidas à tipologia acima descrita. É interessante, todavia, mencionar uma anomalia extremamente rara, a da chamada voz de virago. Trata-se de uma voz que, por certas peculiaridades anátomo-fisiológicas, possui dois registros completamente separados: um registro agudo, de *coloratura*, e um registro grave, com tessitura e cor semelhantes às do barítono. Conseqüentemente, o centro da voz é fraquíssimo e inexpressivo. Dos casos conhecidos, o mais recente é o da peruana Ima Sumaki, para quem teve de ser composto ou adaptado um repertório especial.

Falava-se, outrora, em sopranos absolutos, capazes de todos os matizes sonoros dos vários tipos de soprano, e, até, em vozes absolutas, que, como no caso de Maria Malibran, cantavam todo o repertório feminino, desde o contralto até o soprano *coloratura*. Não há dúvida de que existem órgãos vocais excepcionais; mas todo esforço, assim como todo exagero de extensão e deslocamento de tessitura, redundam em prejuízo da qualidade sonora, da afinação e da dicção, quando não leva à perda da voz. E o que no canto importa sobremaneira é que ele crie e alimente um som, não apenas uma fonação entoada.

## TENOR

A voz do tenor, em sua aplicação artística, sofreu uma profunda transformação no começo

do século XIX. Até aí, empregavam os tenores, no registro agudo, a voz de falsete, que sabiam modular com habilidade, alcançando altos níveis de intensidade. Isto explica a tessitura excepcional nos repertórios barroco e clássico;<sup>8</sup> Bellini, em *I Puritani*, ainda leva o tenor ao fá<sub>4</sub>, num papel intensamente dramático.

Tratava-se das últimas conseqüências da difícil tessitura do tenor do antigo motete, com a necessidade de equilibrar o peso sonoro com as vozes brancas de soprano e contralto, cantadas por crianças, portanto pouco intensas e de tessitura muito próxima à do tenor. Havia também a influência dos cantores evirados, que moldavam suavemente a voz em matizes quase femininos.

De outro lado, no próprio teatro de ópera, as paixões eram objetivadas num distanciamento literário que não admitia os grandes arroubos ou as grandes confissões. Quando se queria um caráter intensamente expressivo, empregava-se, como nos melodramas de Monteverdi, um tipo de tenor cuja tessitura ficava mais próxima da do nosso barítono, ou recorria-se ao contralto, como no caso do *Orfeu*, de Gluck.<sup>9</sup>

Nas últimas décadas do século XVIII, os italianos começaram a usar a voz plena nas notas mais agudas. A revelação sonora estourou no Théâtre de l'Opéra de Paris, quando Duprez, após ter estudado na Itália com o grande colega Mario de Candia, agrediu os parisienses com o dó em voz plena, que foi impropriamente apelidado de "dó de peito". Esta nova densidade vocal do herói masculino correspondia à poética subjetivista do nascente romantismo. Daquele momento em

diante, desapareceu, embora com algumas resistências, a tradição dos grandes falsetistas, e a voz do tenor tornou-se apta a expressar todas as nuances psicológicas de personagens intensamente humanos, desde o patético até o heróico.

Hoje, portanto, podemos riscar das nossas classificações a voz de tenor falsetista, assim como a voz raríssima do contratenor, intermediária entre a tessitura masculina e a feminina. Os poucos privilegiados que possuem este último tipo de voz são aproveitados unicamente nas execuções filologicamente integrais de músicas da Idade Média e da Renascença.

Restam-nos, portanto, as seguintes categorias, no registro de tenor:

a) lírico — É a voz típica do tenor, apaixonada e expressiva, com uma cor rica e sensual que lembra a das primeiras cordas do violoncelo. Possui uma notável igualdade de registros e uma extraordinária beleza no *legato*, cuja emissão se torna espontânea. A região média não possui muita intensidade e personalidade sonora, enquanto os agudos são aveludados e ricos de harmônicos. Traduz muito bem as expressões da paixão amorosa e as nuances do encantamento lírico (Rodolfo, em *Bohème*, de Puccini; Cavaradossi, em *Tosca*, do mesmo autor; *Werther*, na ópera homônima de Massenet e, de maneira geral, todo o teatro

<sup>8</sup> Outro coeficiente das grandes extensões no registro agudo era representado pelo valor absoluto do diapasão, sensivelmente mais baixo que o atual.

<sup>9</sup> Quanto aos cantores "castrati", poucos representantes — ocasionais, e não mais propositais — oferecem hoje a categoria, oportunamente aproveitados em alguns coros religiosos de grande tradição.



intimista e impressionista). Mas interpreta com igual fidelidade as expressões da virtude (Tamino, em *A Flauta Mágica*, de Mozart), da nobreza (Edgardo, em *Lucia de Lammermoor*, de Donizetti), do entusiasmo juvenil (Fenton, em *Falstaff*, de Verdi). Assim como na voz do soprano lírico, a qualidade do som prevalece sempre sobre a intensidade e a virtuosidade.

b) lírico-ligeiro — É uma voz de menor consistência, com uma qualidade sonora agradável e acariciante. A tessitura é aguda, aproveitando a facilidade natural de emitir os sons em falsete e *falsettone* (uma emissão intermediária, com forte ressonância). A pouca intensidade é compensada por uma grande facilidade de vocalização, que pode atingir níveis de alta virtuosidade através de uma requintada técnica da respiração. Afinal, é o que resta do antigo falsetista, embora, possivelmente, com maior igualdade e riqueza sonora que no passado.

Pelos seus caracteres, esta voz não parece muito apta para expressar personalidades humanamente marcantes ou paixões violentas, mas foi maravilhosamente empregada na ópera clássica (Don Ottavio, em *Don Giovanni*, de Mozart; Paolino, em *Il Matrimonio Segreto*, de Cimarosa) e na comédia cômico-sentimental (Ernesto, em *Don Pasquale*, de Donizetti; Nemorino, em *L'Elisir d'Amore*, do mesmo autor), assim como na ópera *buffa* anterior a Rossini. Um tipo de tenor lírico-ligeiro, particularmente ágil mas com maior corpo vocal, é ótimo para a execução do repertório barroco, nele incluindo-se a música vocal de Bach.

c) lírico *spinto* — Tem, substancialmente, as mesmas características do tenor lírico, com maior

capacidade de acentuação dramática, maior densidade no registro central, agudos um pouco metálicos e menor aptidão para o *legato*. A agilidade vocal torna-se difícil, assim como a emissão em falsete ou *falsettone*. Expressa com muita propriedade e vigor personagens míticas e lendárias (Lohengrin, na ópera homônima de Wagner; Walter, em *Os Mestres Cantores*, do mesmo autor; Calaf, em *Turandot*, de Puccini), personagens históricas (Raoul, em *Les Huguenots*, de Meyerbeer), assim como figuras de clima realista (Johnson, em *La Fanciulla del West*, de Puccini; Turiddu, em *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni), ou criaturas intensamente patéticas, atormentadas pela paixão e pelos conflitos de classe ou de raça (Radamés, em *Aída*, de Verdi; Don José, em *Carmen*, de Bizet; Des Grieux, em *Manon Lescaut*, de Puccini; Pety, em *Il Guarany*, de Gomes).

d) dramático — É uma voz bastante rara: muitos tenores que cantam o repertório dramático são, na realidade, tenores de registro lírico *spinto*, freqüentemente escorados em boas aptidões cênicas, os quais tendem, porém, a forçar a voz, comprometendo a flexibilidade dinâmica. A autêntica voz de tenor dramático possui uma extensão excepcional e, conseqüentemente, pouca igualdade de registros; os graves são intensos e expressivos, a região média é tendencialmente escura, e os agudos, metálicos e penetrantes, de invulgar intensidade.

A agilidade não é espontânea, mas também não impossível. A maior qualidade reside, todavia, na capacidade de acentuação dramática e no vigor do registro central, que constitui a verdadeira tessitura, apesar da extensão aguda.

O timbre e a força expressiva do tenor dramático conferem especial relevo a personagens de individualidade marcante e de fibra heróica (Arnoldo, em *Guillaume Tell*, de Rossini; Ernani, na ópera homônima de Verdi; Manrico, em *Il Trovatore*, do mesmo autor; Eleazar, em *La Juive*, de Halévy), a gigantes torturados por mórbidas paixões (Sansão, na ópera homônima de Saint-Saëns; Otello, na ópera homônima de Verdi), ou criaturas simples e popularmente instintivas, vítimas de um trágico destino (Canio, em *Pagliaci*, de Leoncavallo; Luigi, em *Il Tabarro*, de Puccini). Um tipo de tenor dramático de excepcional potência e resistência vocal, que os alemães definem como *Heldentenor* ou tenor “heróico”, tem um emprego muito bem delimitado no teatro wagneriano. Dele não se exige grande brilho no extremo registro agudo, mas um centro de grande amplidão e uma sonoridade *cuvrée*, semelhante à de de uma tuba, em toda a gama.

Outro tipo de tenor dramático, de extensão mais curta, de cor baritonal, mas aveludada e flexível, é o que os franceses chamam de *taille*; não possui um repertório rico, mas bastaria uma ópera para definir os seus caracteres e a sua importância expressiva, o *Pelléas et Mélisande*, de Debussy.

## BARÍTONO

(de *barys*, que em grego significa grave).

Apesar da etimologia da palavra, foi sempre ambição dos barítonos a ampliação da extensão de sua voz na região aguda, para se rivalizarem com os tenores, comprometendo, não raras vezes, o másculo vigor do registro grave.

No repertório barroco e clássico, a voz de barítono é muito pouco diferenciada, confundindo-se, freqüentemente, com a do baixo cantante; mas o repertório romântico encarnou nela todos os seus anti-heróis e tiranos, com uma força expressiva que perpassa, muitas vezes, a do herói, criando, ao mesmo tempo, uma gama bastante rica de nuances nas suas classificações:

a) barítono lírico — É a voz normal do barítono, expressiva, igual e *legata*, dinamicamente flexível até o pianíssimo e de qualidade sonora intensamente patética. Expressa, admiravelmente, personagens intimamente sofridas e austeras (Germont, em *La Traviata*, de Verdi; Valentin, em *Faust*, de Gounod), nobremente serenas (Hans Sachs, em *Os Mestres Cantores*, de Wagner), aristocraticamente indiferentes (Sharpless, em *Butterfly*, de Puccini; De Sirieux, em *Fedora*, de Giordano), virtuosamente destacadas (Albert, em *Werther*, de Massenet) e juvenilmente apaixonadas (Marcello, em *Bobème*, de Puccini).

b) lírico-ligeiro — De tessitura muito aguda, sonoridade luminosa, articulação pronta, é este o único tipo de barítono que tem aptidão para a agilidade virtuosística e a rapidez da declamação. Por isto, encontra feliz emprego em papéis *buffos* e cômicos (Fígaro, em *O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini; Malatesta, em *Don Pasquale*, de Donizetti; Lescaut, em *Manon*, de Massenet), em que expressa personagens de astuciosa vitalidade. Excepcionalmente, porém, pode também interpretar figuras dramaticamente ambíguas (Hamlet, na ópera homônima de Thomas).

c) dramático — É a voz típica do repertório romântico, intensa e generosa, de grande

extensão e timbre escuro, não muito igual, mas insubstituível no vigor da declamação dramática e trágica. Nela ressoa a violência do tirano (Lord Enrique, em *Lucia de Lammermoor*, de Donizetti), a inflexível vontade do Sacerdote (o sumo Sacerdote, em *Sanson*, de Saint-Saëns), a imoralidade do poderoso (Scarpia, em *Tosca*, de Puccini), a brutalidade da vingança em atmosferas de realismo popular (Tonio, em *Pagliacci*, de Leoncavallo; Michele, em *Il Tabarro*, de Puccini), a vulgaridade do macho mediterrâneo (Escamillo, em *Carmen*, de Bizet). Mas ressoam nela também os acentos dos heróis wagnerianos, desde a fidelidade de Kurvenald, em *Tristão e Isolda*, até o misticismo mórbido de Amfortas, em *Parsifal*.

Um lugar todo especial ocupa o barítono dramático no teatro de Verdi, que exige dele, além da forte acentuação declamatória, uma invulgar capacidade de *bel canto* no desespero da dor de pai, de marido, de amigo (Rigoletto, na ópera homônima; Renato, em *Un Ballo Maschera*; o duque de Posa, em *Don Carlos*), assim como no furor da violência e na loucura do horror (o Conde, em *Il Trovatore*; Machbeth, em *Machbeth*), nos capciosos caminhos da traição (Jago, em *Otello*) ou nas dúvidas de um marido inseguro (Ford, em *Falstaff*), para acabar na ruidosa sensualidade e nos grotescos humores do protagonista de *Falstaff*. Não é, portanto, sem razão que se pode falar num barítono “verdiano”. Os alemães empregam também uma classificação de *bass-baryton*, parcialmente aceita pela escola francesa. Tratar-se-ia de uma voz intermediária, entre o barítono e o baixo, mais extensa e, ao mesmo tempo, mais dramática que a do baixo cantante. Cria-se, assim, uma certa confusão e

indefinição de termos. De fato, não é raro, na França, que o papel de Escamillo, em *Carmen*, de Bizet, seja cantado por um baixo, o mesmo ocorrendo, na Alemanha, com o papel de Falstaff, na ópera de Verdi. Somos da opinião que, em ambos os casos, é preferível a voz do barítono, e reservariamos a classificação de *bass-baryton* para as exigências do teatro wagneriano, onde ela encontra a sua expressão mais marcante na personagem de Wotan, na *Tetralogia*. Também, eventualmente, definiríamos como *bass-baryton* certos papéis excepcionais do teatro russo (Boris Godunov, na ópera homônima de Mussorgsky; Kontchak, em *O Príncipe Igor*, de Borodin), que embora interpretados normalmente por vozes de baixo, de fato exigem a nobreza sonora de baixo numa tessitura baritonal.

## BAIXO

De todas as vozes humanas é a mais igual, apresentando a menor diferença de registros. A classificação é reduzida a dois tipos principais: o baixo cantante e o baixo profundo.

a) baixo cantante — É uma voz igualmente sonora em toda a gama, rica de harmônicos e nobremente expressiva, capaz de maior agilidade de vocalização do que a do barítono. De fato, muito exigem dela neste aspecto os compositores barrocos (Bach e Haendel, sobretudo) e os clássicos, até Mozart e Rossini. Nela integra-se a majestade serena (o Rei, em *Aída*, de Verdi; Henrique, em *Lobengrin*, de Wagner), a dramática majestade (Felipe II, em *Don Carlos*, de Verdi), a austeridade aristocrática ou religiosa (o velho Conde Des Grieux, em *Manon*, de Massenet;

Oroveso, em *Norma*, de Bellini), a serenidade contemplativa (Rodolfo, em *La Sonnambula*, de Bellini), a rude ternura do sonhador (Colline, em *Bobème*, de Puccini). Mas nela também encontram apropriados acentos a maquinação diabólica (Mefistófeles, em *Faust*, de Gounod, e em *Mefistófeles*, de Boito; o protagonista, em *Robert le Diable*, de Meyerbeer), o desespero (Fiesco, em *Simon Boccanegra*, de Verdi), e a implacável determinação (Creonte, em *Oedipus Rex*, de Stravinski).

b) baixo profundo — É uma voz muito intensa e, conseqüentemente, menos igual, que atinge, no registro grave, uma sonoridade cavernosa, e, no agudo, uma qualidade enérgica e um pouco áspera. Expressa maravilhosamente a maldade consciente (Sparafucile, em *Rigoletto*, de Verdi), a hipocrisia (Don Basilio, em *O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini), o fanatismo religioso ou profético (o chefe dos Velhos Crentes, em *Khowanscina*, de Mussorgsky; o Grande Inquisidor, em *Don Carlos*, de Verdi; Marcel, em *Les Huguenots*, de Meyerbeer; de Brogni, em *La Juive*, de Halévy), a severidade do filósofo (Seneca, em *L'Incoronazione di Poppea*, de Monteverdi), o horror de criaturas monstruosas (Fafner, em *Siegfrid*, de Wagner). Mas pode alcançar acentos cômicos e exóticos, que foram largamente explorados no teatro clássico, desde Pergolesi (Ubaldo, em *La Serva Padrona*) até Mozart (Osmino, em *O Rapto do Serralho*).

Convém ressaltar que Mozart empregou com particular sensibilidade a voz de baixo profundo quer no sentido cômico já mencionado, quer num aspecto severo e sacerdotal (o protagonista, em *O Rei Pastor*; Sarastro, em *A Flauta Mágica*), dela exigindo sons excepcionalmente graves, que

pouquíssimas vozes humanas podem produzir, ainda mais em se considerando que o diapasão de então era mais grave do que o do nosso tempo.

Deveríamos auferir disto que, por qualquer estranho motivo, a voz de baixo profundo foi menos rara no século XVIII do que hoje, pelo menos no Ocidente? Hoje as vozes mais graves provêm, principalmente, das populações negras e da Rússia. Neste país elas nunca escassearam; por tal motivo, sempre foram maravilhosamente aproveitadas nas composições corais, assim como no repertório operístico, desde Glinka até Rimski-Korsakov, com uma cor toda especial, que encontra na língua russa a sua exata ressonância.

A estas categorias deveríamos acrescentar o baixo *buffo* que, na prática, é um caso um pouco à parte. Senhor de um papel característico e de uma tipologia “caricata” em toda a história da ópera *buffa* napolitana e de suas congêneres, desde o *Singspiel*, de Hamburg, até o *vaudeville* e a *zarzuela*, o *buffo* é, em primeiro lugar, um ator, com *gags* e cacoetes que derivam da mais pura tradição da *commedia dell'arte*. Todavia, ele é também uma voz capaz de inflexões grotescas ou até ridículas, assim como de acentos expressivos na mais rigorosa linha do *bel canto*. Pensemos, por exemplo, nos acentos de dolorida humanidade de Don Pasquale, na homônima ópera de Donizetti. Lógico é que não se lhe exija grande extensão e beleza vocal; mas deve possuir agilidade fácil e riqueza de matizes, evitando, ao mesmo tempo, emissão um pouco preguiçosa que é característica das vozes e dos instrumentos graves.

Quanto ao repertório, este inclui toda a literatura *buffa* barroca e clássica, e algumas óperas

cômicas do primeiro romantismo. Depois desta fase, substituído o tipo da *commedia dell'arte* por um caráter humanamente definido, o baixo *buffo* desaparece do repertório, com a única exceção de certas obras de sabor ligeiro do teatro contemporâneo, as quais, como às vezes acontece nas óperas de Menotti, se filiam culturalmente a alguns aspectos da antiga comicidade estereotipada.

### A VOZ HUMANA NA MÚSICA DE CÂMARA

Na música de câmara — seja ela a cantata barroca, o Lied romântico, a canção mais recente, em variadíssimos idiomas, ou a canção de sabor folclórico — trata-se de interpretar as sutis flexões de um texto lírico de natureza contemplativa ou introspectiva, muito mais que comunicar os amplos panoramas dramático-psicológicos de uma personagem. A perfeita dicção, a valorização exata do fraseado musical, a recriação de uma atmosfera poética, a compreensão literária, a sobriedade de um estilo expressivo mais íntimo do que exuberante: tais são os objetivos do cantor de câmara, cuja comunicação não se apóia no movimento cênico, mas tão-somente na atitude plástica do corpo e na expressão fisionômica.

Neste gênero, a tessitura é geralmente cômoda e a extensão é limitada; a perfeita igualdade da voz e a naturalidade da emissão são, portanto, indispensáveis. Por isto, as vozes mais apropriadas são as de registro mais normal na gama masculina e feminina, isto é, o soprano lírico e o barítono lírico. Outras vozes, todavia, podem conseguir excelentes resultados, e a transposição de

algumas canções de uma voz para outra é bastante comum, mesmo que nem sempre seja desejável a mudança da tonalidade original.

Naturalmente, deve-se evitar interpretar com voz masculina atmosferas psicológicas de natureza feminina, e vice-versa, o que tornaria a canção estranhamente ridícula para quem entendesse exatamente o texto.

Há cantores altamente especializados em música de câmara; todavia, seria desejável que todos os cantores de ópera passassem pela experiência camerista; e todos os cantores de concerto, pelo traquejo dos palcos de ópera. Um verdadeiro cantor deveria possuir todos os recursos, deveria saber adaptá-los às exigências dos vários gêneros, pois a excessiva especialização sempre é prejudicial à compreensão global dos valores musicais e à capacidade da comunicação total.

O repertório sinfônico-vocal — missa, cantata, oratório, paixão, sinfonia ou poema sinfônico com vozes —, devido ao próprio peso orquestral e ao conteúdo prevalentemente dramático, exige vozes bem definidas nos respectivos registros, com características de tessitura, extensão e intensidade iguais às dos cantores de ópera, conjugadas com uma perfeita compreensão dos valores estilísticos da música e com uma grande prática do canto contrapontístico-imitativo.

As necessidades do repertório contemporâneo, além de submeterem as vozes a um grande esforço pela exigência de amplos intervalos e o abuso de tessituras excepcionais, exigem delas uma técnica completamente distanciada do canto tradicional. Assim, deve o cantor entoar

intervalos de terços e quartos de tom, menos comuns para os ouvidos ocidentais; deve ser capaz de emitir novos sons e ruídos, dentro da disciplina musical; deve poder alcançar uma declamação aproximadamente entoada numa ampla gama sonora, como acontece no *Sprechgesang*, forma intermediária entre o canto e a declamação enfatizada, tão intensamente valorizada pelo expressionismo de Schönberg e de muitos outros contemporâneos.<sup>10</sup>

Tais técnicas exigem mudanças profundas na concepção estética das vozes e nos processos

de educação, procurando novos recursos em prejuízo da beleza do som e dos seus valores de sublimação lírica. Isto pode produzir uma ruptura nos sistemas educacionais da voz, com conseqüentes ilhas de especialização. Ainda é cedo para se julgar se as novas conquistas, orientadas para a trágica solidão e incomunicabilidade do homem da metrópole moderna, compensarão a perda dos valores tradicionais da voz humana, que foi, até hoje, o principal veículo de comunicação entre as criaturas, o principal meio de sublimação dos seus anseios de fraternidade.<sup>11</sup>

## INSTRUMENTOS DE SOPRO - FAMÍLIA DAS MADEIRAS

### A FLAUTA

#### FLAUTA TRANSVERSAL

Antiquíssima, a flauta transversal dividiu por muito tempo o campo da instrumentação com a flauta reta, ou flauta doce, até relegá-la ao esquecimento, na idade barroca. Feita originariamente de madeira, é hoje quase sempre substituída pela flauta de prata ou de outro metal. A substituição traz a vantagem de uma maior intensidade sonora, melhor afinação, maior facilidade de aplicação e funcionamento dos dispositivos mecânicos das chaves. Mas a sonoridade da madeira é mais bela, tanto assim que muitas orquestras da Alemanha a ela ainda não renunciaram, cabendo aos

---

<sup>10</sup> Esta técnica, aparentemente revolucionária, é menos nova do que se poderia julgar à primeira vista. De fato, parece que na tragédia grega os atores alternavam a recitação plana com uma recitação enfatizada, quase sonorizada, para atingir, às vezes, uma espécie de *Sprechgesang*, ao qual a ressonância das máscaras devia acrescentar um caráter impressionante.

<sup>11</sup> Salvatore Di Giacomo (1860/1934) — um dos maiores líricos da literatura italiana contemporânea, que escreveu toda a sua obra em dialeto napolitano — expressou com perfeição a necessidade instintiva do canto e da bela voz humana nos momentos de mais íntima emoção, numa poesia formalmente perfeita que se intitula “Pianefforte é notte”:

Um piano à noite soa de longe e ouve-se a música suspirando no ar. É uma hora. O beco dorme no balanço desse motivo antigo, de muito tempo atrás. Deus, quantas estrelas no céu! Que lua! E que ar doce! *Como queria ouvir uma bela voz cantando*. Mas, solitário e lento, morre o motivo antigo. O beco torna-se mais sombrio/na escuridão. Somente a minha alma permanece nesta janela. Ainda espera. E, encantando-se, fica a pensar.

executantes a tarefa de corrigir com os lábios as notas defeituosas do instrumento.

Na flauta, a emissão do som é relativamente fácil e a virtuosidade muito espontânea: seqüências rapidíssimas de notas soam com clareza e parecem pertencer à própria natureza do instrumento. Menos fácil é a obtenção de uma sonoridade rica e vibrante, que não seja vulgar no forte nem inconsistente no piano.

A escola francesa introduziu na técnica do instrumento um *vibrato* quase vocal, conseguido através da pressão diafragmática, que todos logo adotaram, dele às vezes abusando, mesmo quando seria desejável uma sonoridade mais serena.<sup>12</sup>

O registro central da flauta tem caráter sonhador e pastoril, podendo evocar atmosferas de sobre-humana pureza: é impossível esquecer-se o celestial solo na cena dos Campos Elysios, do *Orfeu*, de Gluck. O registro agudo possui uma sonoridade brilhante, que recorda as características do soprano coloratura; o registro grave oferece uma cor misteriosa e sensual, que parece surgir das profundezas do mito. Esta última característica, apenas intuída por Gluck e abandonada no período das grandes instrumentações românticas, foi valorizada no impressionismo e na música contemporânea, a partir do momento em que, com ela, Debussy marcou toda a atmosfera do seu *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*.

---

<sup>12</sup> Todos os instrumentistas, neles incluindo-se os pianistas, parecem ser hoje levados ao abuso de um som excitado e tenso como o nosso tempo. Assim, freqüentemente, nos faz falta aquele som virilmente sereno que, mesmo nas mais altas emoções, transmite uma transcendente sensação de segurança.

Na orquestra, as duas ou três flautas normalmente empregadas têm um papel importantíssimo na extrema região aguda, acrescentando luminosidade à voz dos violinos ou introduzindo toques de delicada expressão. Na música de câmara, a flauta se funde admiravelmente com os timbres de caráter mais íntimo ou fluido, como a viola e a harpa. No repertório solista, possui uma rica literatura, desde as sonatas barrocas até os autores contemporâneos, incluindo um grande número de peças de virtuosidade, que exploram o seu fácil brilhantismo. As sonatas de Bach, às quais não foi estranha a paixão de flautista do rei Frederico II da Prússia, são verdadeiras obras-primas, de dificuldade transcendental pelos problemas de respiração e de fraseado que oferecem ao executante.

Na literatura de concerto com orquestra, as obras mais interessantes permanecem as do período barroco e clássico (Vivaldi, Bach, Mozart).

#### FLAUTIM OU PICCOLO

Instrumento agudíssimo, soa uma oitava acima da flauta. Pobre de capacidade expressiva, áspero e agressivo no registro agudo, o flautim é precioso na orquestra para sublinhar atmosferas de festa popular (o acompanhamento do coro de meninos, na *Carmen*, de Bizet), ou de violência (*ouverture* e final das músicas de cena de Beethoven para o *Egmont*, de Goethe), assim como climas de gélida distância (*Sacre du Printemps*, de Stravinski; *Concerto do Albatroz*, de Ghedini). Todavia, os compositores contemporâneos descobriram insuspeitadas

possibilidades do instrumento, e Ravel chegou a confiar-lhe o primeiro tema do seu *Concerto em Sol* para piano e orquestra.

No repertório solista e camerista não há para o flautim uma literatura interessante; mas nos modernos conjuntos instrumentais o seu papel é, às vezes, importantíssimo, como no *Pierrot Lunaire*, de Schönberg, em que o flautim, tratado com virtuosidade transcendental, contribui poderosamente para criar as atmosferas abstratas e fantásticas da obra.

#### OUTROS TIPOS DE FLAUTA TRANSVERSAL

Os compositores contemporâneos, principalmente Stravinski, empregaram uma flauta contralto de esplêndida sonoridade, mas ainda muito pouco difundida. Uma flauta baixa foi também empregada, mas as dimensões do instrumento tornam-no pouco prático. Outros tipos já não nos restam do que foi, outrora, a numerosa família das flautas transversais.<sup>13</sup>

#### FLAUTA DOCE

A flauta doce, ou *flauta a becco* ou *Blockflöte*, teve largo emprego até a Renascença, ainda aparecendo em algumas obras de Bach. Hoje seu emprego está sendo revivido na execução de músicas antigas ou com finalidades didáticas.

Articula-se numa família completa, cujo baixo é representado por um tipo de fagote, e a sua literatura é constituída, principalmente, por antigas danças e transcrições de partituras vocais. A sonoridade é um pouco íntima e

assexuada, com escassas possibilidades expressivas; o seu uso dificilmente poderá renovar, portanto, uma literatura presa a fórmulas e ideais sonoros de um longínquo passado.

#### O OBOÉ

#### OBOÉ

(Do francês *haut bois* = velha madeira).

É um instrumento de palheta dupla, que constituiu outrora numerosas famílias semelhantes, com pequenas diferenças de forma e natureza sonora, articuladas em muitos instrumentos de variada extensão, desde os mais agudos até os mais graves. De tais famílias, que receberam diferentes nomes na França, Alemanha e Itália, ainda nos resta alguma menção em certos registros do órgão, os quais imitam as suas características sonoras (*dulciana*, *cromorno*).

O oboé atual é o tipo *soprano de dulciana* (ou *doussaine*). A sua sonoridade não é muito rica de inflexões e intensidade, mas tem uma personalidade inconfundível, penetrante e nostálgica, pateticamente anasalada, que domina toda a paleta orquestral. Por isto, o emprego do oboé na instrumentação deve ser sabiamente

---

<sup>13</sup> Na música popular brasileira, a flauta encontra largo emprego, e alguns flautistas excepcionais, como Pixinguinha, dela marcaram a evolução com estilos característicos. A flauta teve também um papel muito importante na sociedade brasileira dos séculos XVIII e XIX, quando foi instrumento predileto dos sa-raus da Casa Grande. Até hoje, é fácil encontrar, no interior do País, bons diletantes de flauta, ainda cultuando uma saudosa literatura romântica de *salon*.



controlado e oportunamente dosado com os demais timbres do conjunto.

O registro central é rico de contida emoção, apto para comunicar a beleza de melodias intimamente sofridas. O registro agudo torna-se cada vez menos consistente e de perigosa emissão, enquanto os graves, difíceis de serem produzidos em piano, têm uma rude energia, que pode atingir o áspero ou o grotesco.

Marginalizado pelo jazz, o oboé não sofreu a influência renovadora de virtuosidade e gosto sonoro pela qual passaram outros instrumentos; de fato, ele nasceu para cantar, apesar da habilidade com que os modernos executantes dominam a sua técnica, obrigando-o, às vezes, a rivalizar-se com outras madeiras de natureza mais ágil. As suas excepcionais qualidades e, ao mesmo tempo, as suas limitações, fazem com que a literatura sonatística seja escassa até o fim do romantismo. No nosso século, porém, muitos compositores, seduzidos pela beleza do timbre, tentaram explorar os seus recursos tanto na sonata como no concerto, cuja literatura passada foi feita mais de transcrições que de obras originais.

Contrariamente ao que se deu na literatura solista, a voz do oboé sempre encontrou grande acolhida na música de câmara para conjuntos instrumentais, devido às suas aptidões para as cantilenas expressivas e para as idéias musicais de penetrante relevo.

#### CORNO INGLÊS

(Provavelmente do francês *cor anglé*, isto é, curvo; os ingleses chamam-no de *frenchhorn*).

Provém do antigo *oboe di caccia*, muito empregado por Bach. É um oboé contralto, de voz intensa e plangente, que atrai a atenção sobrepondo-se aos outros timbres. Na orquestração, portanto, tem a função de uma especiaria de gosto muito marcante, a ser empregada em pequenas doses e no momento oportuno.

O registro agudo é pouco aproveitável, pela sonoridade um pouco crua e despersonalizada; mas o registro central oferece maravilhosas possibilidades no *legato*. Veja-se, a este respeito, o segundo movimento da *Sinfonia em Ré*, de César Franck, com o admirável solo de corno inglês, acompanhado pela harpa e pelas cordas em *pizzicato*; ou a inesquecível cantilena da *Sinfonia do Novo Mundo*, de Dvorak, que suscita a nostalgia de países longínquos e de remotos amores. Os sons graves, energicamente timbrados, podem atingir uma feroz agressividade ou lembrar a cor selvagem, anasalada e rústica de certos instrumentos populares, como a *musette* francesa ou a *copla* andalusa.

A literatura solista e camerista do corno inglês é irrelevante; mas a sua presença na orquestra é preciosa, desde a ópera romântica até a atual música instrumental.

#### OUTROS TIPOS DE OBOÉ

Da numerosa família dos oboés de outrora só nos restam os tipos já descritos. Todavia, encontra-se excepcionalmente, em partituras modernas (*Sinfonia Doméstica*, de Strauss; *Bolero*, de Ravel) ou na execução de músicas do passado, o

oboé *d'amore*, instrumento caro a Bach. Trata-se de um oboé *mezzosoprano*, de extensão intermediária entre o oboé e o corno inglês. Como neste último, o pavilhão é esférico, o que lhe proporciona uma sonoridade íntima e patética, pouco enérgica, que bem se adapta às expressões de um sentimento melódico terno e afetuoso.

Uma espécie de oboé barítono é o *Heckelphon*, assim chamado devido ao nome do seu inventor, renomado fabricante de instrumentos na Alemanha. O timbre do *Heckelphon* é potente e agressivo, e o seu emprego mais feliz se deve a Richard Strauss (*Salomé*, *Electra*, *Sinfonia dos Alpes*). Um tipo de *Heckelphon* menor e mais agudo substitui, às vezes, o corno inglês nos teatros da Alemanha, para dar mais energia ao solo vibrante e alegre que anuncia a chegada do navio, no 3º ato do *Tristão e Isolda*, de Wagner.

## CLARINETE

### CLARINETE (OU CLARINETA)

Foi inventado por volta do ano de 1700, por J. C. Demier, em Nürnberg, mas só ao final do século se incorporou definitivamente às orquestras. Constitui um aperfeiçoamento do antigo *chalumeau* francês e da italiana *ciaramella*, ambos instrumentos de uso popular. Certas características da forma interna do tubo<sup>14</sup> fazem com que o clarinete tenha dois registros de timbre bastante diferentes: o grave, designado justamente com o nome de *chalumeau*, e o agudo,

designado com o nome de *clarim*. Este último tem uma sonoridade brilhante e expressiva, não muito personalizada, mas penetrante, enquanto o *chalumeau* tem a cor escura de um generoso contralto. Nas origens, faltavam ao instrumento alguns sons intermediários entre os dois registros; mas os posteriores aperfeiçoamentos eliminaram a lacuna, embora estes sons tenham permanecido um pouco fracos e inexpressivos.

O clarinete é extraordinariamente ágil e possui, mais do que qualquer outro instrumento de sopro, a virtude de atingir facilmente os sons extremos, no agudo e no grave, tanto em *fortíssimo* como em *pianíssimo*. Por isto, foi freqüentemente empregado como o criado “de forno e fogão” dos sopros, capaz de adaptar-se a todas as necessidades. Mas a sua personalidade verdadeira reside na expressão do entusiasmo, do amor apaixonado e heróico, da romântica inquietação; e os sons graves em pianíssimo atingem atmosferas de mistério e panoramas sobrenaturais de encantamento poético.

Entre os compositores românticos, Weber e Brahms deram ao clarinete uma voz inconfundível; entre os modernos, Stravinski o empregou com novos matizes. Todavia, um impulso insuspeitado, do ponto de vista técnico e sonoro, foi fornecido pelo jazz, com nuances grotescas, cômicas ou sensualmente insinuantes, através de

<sup>14</sup> A forma cilíndrica interna e outras características estruturais fazem o clarinete funcionar como um tubo fechado, produzindo somente os sons harmônicos de ordem ímpar.

portamentos,<sup>15</sup> passagens de verdadeiro malabarismo e aproveitamento dos sons agudíssimos em estridentes jogos de orgiástica fantasia.

O tipo geralmente adotado na orquestra contemporânea é o clarinete em si bemol, que realiza as características mais definidas do instrumento. Em certas partituras, porém, por comodidade técnica ou, mais freqüentemente, por razões sonoras, ele pode ser substituído pelo clarinete em lá, de timbre mais aveludado. A literatura do instrumento, desde Mozart e Weber, é rica de concertos, e, na música sonatística, o seu emprego é particularmente feliz, encontrando em Brahms, talvez, o seu mais requintado e sensível aproveitamento.

#### OUTROS TIPOS DE CLARINETE

Um bom número de instrumentos desta família ainda encontra emprego na prática musical.

---

<sup>15</sup> Chama-se portamento o *legato* entre dois sons passando pelos microssons intermediários. É um artifício impossível nos instrumentos de som fixo, como os instrumentos de teclado; nos outros, constitui um elemento fortemente expressivo, embora muito delicado, pois o seu abuso cai facilmente no mau gosto, como freqüentemente acontece com os cantores, que a eles se entregam por comodidade técnica ou por falta de controle estilístico. Muito usado no jazz, faz parte, quase, da personalidade do saxofone.

---

<sup>16</sup> É evidente o defeito de instrumentação de Tchaikowsky no segundo movimento da *Sinfonia patética*: uma cadência murmurada pelo clarinete é prolongada no grave pelo fagote que, naquele registro, luta para produzir os sons em piano, com desespero dos instrumentistas interessados e dos regentes. Um clarinete baixo completaria naturalmente o desenho melódico, com um resultado sonoro mais espontâneo.

O clarinete em dó, de sonoridade brilhante, um pouco aberta e vulgar, é, normalmente, usado no jazz e na música popular. Do clarinete em ré, agudo, não existem outros empregos depois de Wagner, que o introduziu no *Encantamento do Fogo*, da *Walkiria*. Clarinetes em fá e lá bemol ainda se encontram nas bandas, onde o grupo inteiro dos clarinetes desenvolve as funções ocupadas na orquestra pelos violinos.

Mais importante é o clarinete pequeno em mi bemol, ou requinta, que das bandas se desloca com freqüência para a orquestra ou para os conjuntos de câmara; áspero, insinuante, grotesco, ele confere à instrumentação toques cômicos ou curiosamente exóticos, que vão da proposital vulgaridade da *Sinfonia Fantástica*, de Berlioz, às atmosferas míticas e destacadamente remotas da *Sagração da Primavera*, de Stravinski.

Muito raro tornou-se hoje o emprego do clarinete contralto em fá ou em mi bemol, embora este último ainda seja utilizado nas bandas. Iguamente desapareceu o *cornu di bassetto*, muito semelhante ao clarinete contralto em fá, que Stravinski inutilmente tentou revitalizar.

Importantíssimo, pelo contrário, é o clarinete baixo ou clarone (geralmente em si bemol, mais raramente em lá), precioso na orquestra pela sua sonoridade aveludada e cantante e pela insinuante poesia do seu registro grave, que pode alcançar nuanças extremas de *pianíssimo*.<sup>16</sup> Introduzido na orquestra por Meyerbeer, na ópera *Les Huguenots*, prestou, desde então, grandes serviços às concepções sonoras dos compositores românticos e contemporâneos.

Todos os tipos de clarinete aqui mencionados estão praticamente ausentes da literatura de concerto e de sonata, comparecendo apenas ocasionalmente na literatura de câmara para pequenos conjuntos.

#### O SAXOFONE

Foi inventado por volta de 1845 por Adolphe Sax, virtuoso construtor de instrumentos, belga de nascimento e parisiense por adoção. Bastante próximo da família dos clarinetes é, como estes, instrumento de palheta dupla; mas, diferentemente dos clarinetes, produz todos os sons harmônicos dos seus fundamentais, e não apenas os sons de ordem ímpar. Além disso, o tubo cônico de forma parabólica, caso único entre os instrumentos de sopro, confere ao saxofone um timbre singular, rigoroso e fanhoso ao mesmo tempo, expressivo e dolorido, bastante próximo da voz humana que, nas intenções não realizadas do inventor, deveria reforçar as violas nas partituras de orquestra.

Sax criou uma inteira família de saxofones: sopranino, soprano, contralto, tenor, barítono, baixo e contrabaixo, preenchendo uma gama musical extensa, de sonoridade relativamente uniforme. As primeiras reações foram entusiásticas: Bizet incluiu o saxofone na orquestração da *Arlesiana*; Massenet o introduziu na orquestra de ópera, confiando-lhe um solo importantíssimo, de intensa expressividade patética, no acompanhamento da *ária das lágrimas*, em *Werther*, e uma parte emergente em

*Herodiade*. Berlioz assim se expressou a respeito do novo instrumento, num artigo publicado no *Journal des Débats*, de 21 de abril de 1849:

A voz do saxofone, cuja família consta de sete tipos de diferente extensão, está a meio caminho entre a voz dos instrumentos de metal e a dos instrumentos de madeira; tem algo também da sonoridade das cordas, mas com pujança muito maior. Sua principal qualidade, na minha opinião, consiste na variada beleza do seu acento ora grave e calmo, ora apaixonado, sonhador ou melancólico, ou vago como uma remota ressonância, como a lamentação indistinta da brisa no bosque e, melhor ainda, como as vibrações misteriosas de um sino muito após a percussão. Nenhum outro instrumento de música existente, que eu conheça, possui esta curiosa sonoridade, situada nos limites do silêncio.

Thomas, Charpentier, Strauss (*Sinfonia Doméstica*) e D'Indy tentaram também a experiência, mas, por fim, o resultado não foi positivo; de fato, o saxofone se diferencia completamente dos outros instrumentos de sopro e, embora precioso em alguns momentos muito específicos, não chega a justificar uma presença permanente na orquestra. Sistemáticamente útil ele tornou-se, porém, nas bandas; e, mais ainda, nos conjuntos de jazz, onde interpreta com perfeição o espírito nostálgico e popularmente dolorido do blues, explorando também a grande facilidade dos portamentos e do *glissando*.

Com o jazz, o saxofone progrediu tecnicamente, adquirindo uma virtuosidade zombeteira, ruidosa e grotescamente triste. Através deste caminho e do esplêndido aproveitamento nas partituras de Gershwin (*Rapsódia em Blue*, *Um*

*Americano em Paris, Concerto em Fã para Piano e Orquestra*), quer em solos, quer em típicos fundos de harmonia, o saxofone reapareceu em felizes, embora raras, experiências de música erudita. De fato, a influência do jazz é evidente na atmosfera com a qual Ravel emprega os saxofones no *Bolero*, enquanto parece inteiramente independente e original a intuição do mesmo Ravel, quando confia ao saxofone a maravilhosa cantilena do *Velho Castelo*, na sua orquestração dos *Quadros de uma Exposição*, de Mussorgski.

O instrumento permanece ligado, todavia, a uma concepção sonora do último romantismo, e não condiz muito, portanto, com o espírito instrumental do nosso tempo: é possível que novas tarefas o aguardem futuramente.

## O FAGOTE

### FAGOTE

(Do italiano *fagotto* = embrulho, trouxa).

Foi inventado no século XVI pelo abade Afranio Degli Albonesi, em Pavia. Ele conectou e, por assim dizer, arranjou, num único instrumento, duas bombardas, tipo de oboés de tessitura grave. Desta invenção, posteriormente aperfeiçoada na Alemanha e na França, surgiu toda uma família, incluindo instrumentos de várias tessituras, numa extensão muito grande: mas o tipo que revelou a maior utilidade de emprego sonoro foi o fagote em dó, que ainda faz parte das nossas orquestras. Neste instrumento,

assim como nos outros tipos desaparecidos, o som é produzido por intermédio de uma palheta dupla unida ao corpo do instrumento através de um pequeno tubo curvo de metal.

Já presente na música barroca de teatro e de concerto, mas confinado, até a idade clássica, à tarefa inglória de reforçar o baixo fundamental, o fagote começa a encontrar a sua poesia sonora com Haydn, tomando-se um dos instrumentos prediletos de Mozart.

O timbre anasalado o aproxima bastante do oboé; mas o som não é igualmente penetrante, exigindo especiais cuidados de instrumentação quando tratado em solo. Rimsky-Korsakov define-o muito inteligentemente como “senil e grotesco no modo maior, dolorido e triste no menor”. Acrescentaríamos que o fagote pode ser muito mais que isto: o seu registro central tem a expressividade do violoncelo, depurada, porém, de toda sensualidade, enquanto os sons mais graves atingem uma potência severamente agressiva. O registro agudíssimo, magro e remoto, não foi bem explorado pelos compositores, até que Stravinski e Ravel nele descobriram insuspeitadas virtudes poéticas, de longínquas atmosferas geológicas ou de sóbria ternura.

Todavia, o som do fagote permanece insubstituível nos acentos cômicos e grotescos tradicionais; é exemplar o proveito que Stravinski soube tirar de dois fagotes em seu *Octeto*, assim como permanece inesquecível a caracterização do fagote no poema sinfônico descritivo e impressionista *L'Apprenti Sorcier*, de Paul Dukas.

A literatura solista do fagote, na qual ainda brilha com límpida beleza o Concerto de Mozart, é muito menor do que o instrumento mereceria, apesar do crescente interesse dos compositores contemporâneos (Wolf-Ferrari, Villa-Lobos). Os conjuntos de câmara, ao contrário, aproveitam fartamente o fagote como baixo dos instrumentos de sopro: em tal função, o próprio Beethoven o trata com muito maior fantasia que na instrumentação orquestral.

#### CONTRAFAGOTE

É um fagote contrabaixo, de emprego precioso na orquestra pela beleza e força do seu registro grave, que atinge os sons mais profundos da gama musical. Empregado pela primeira vez na orquestra por Haendel, em seu *Hino da Coroação*, o contrafagote é reencontrado em *A Criação*, de Haydn; mas a sua verdadeira estréia

na orquestra deve-se a Beethoven, que dele faz uso nas sinfonias nº 5 e 9, enquanto Weber o introduz na orquestra de teatro.

Limitado outrora a dobrar os contrabaixos de cordas (o próprio Beethoven o emprega com esta finalidade), o contrafagote encontrou, mais recentemente, uma sua personalidade independente: exemplares são, neste sentido, os solos a ele confiados por Ravel, na instrumentação de *Ma Mère l'Oye*, e por Strauss, em *Salomé*, expressando a turva sensualidade da perversa adolescente.

Até o princípio deste século, a técnica do contrafagote ainda era imperfeita, e muitas notas, defeituosas: por isto, tentou-se substituí-lo com o sarrusofone, instrumento de metal de palheta dupla. Hoje, porém, os construtores conseguiram aperfeiçoar o instrumento de tal maneira que o sarrusofone voltou definitivamente para a banda, sua sede natural.

## INSTRUMENTOS DE SOPRO — FAMÍLIA DOS METAIS

### A TROMPA

A trompa (em italiano, *cornò*; em francês, *cor*; em alemão e inglês, *Horn*) é instrumento antiqüíssimo. Já os egípcios o conheciam; mais tarde, hebreus, gregos e romanos dele fizeram amplo uso, principalmente nas cerimônias religiosas e civis. É o *lituus* dos romanos.

A trompa primitiva era feita com um chifre de animal; nesta forma aparece, ainda, nas sociedades pastoris. O *cornò* dos alpes, de grandes dimensões, prolongando o corpo sonoro original com um tubo de madeira e uma campana de metal, continua até hoje como uma remota tradição das montanhas suíças e austríacas.

Logo, porém, foi o metal que imitou a forma do chifre animal, mais ou menos curvo, obtendo melhor sonoridade. E, uma vez que os sons graves só poderiam ser produzidos por um tubo de comprimento excepcional, pensou-se em facilitar o manejo do instrumento enrolando o tubo numa curva completa, de várias voltas. Conta-se que Alexandre Magno utilizava um *cornò* imenso, cuja sonoridade era ouvida a muitos quilômetros de distância; e Rolando, para chamar por socorro na batalha de Roncevaux, teria soprado sua trompa com tamanha violência que suas veias estouraram.

Pelas qualidades de penetração sonora, o *cornò* foi muito empregado nas caçadas; e, justamente, com o nome de *cornò de caça*, ele ingressou na música erudita, desde o fim da Idade Média. Em princípios do século XVII, Praetorius o empregou também na música de conjunto, e Fux, nas primeiras décadas do século XVIII, introduziu duas trompas na orquestra do Concerto Grosso. Como a trompa de caça produz os harmônicos de um único som fundamental, empregavam-se instrumentos de diferentes afinações, conforme a tonalidade da peça. Apesar destas limitações, os autores barrocos — Haendel e Bach, sobretudo — conseguiram belos efeitos em trechos de ousada virtuosidade, embora os sons cromáticos de duplo emprego (com oportunas correções do lábio, o mesmo som servia para o fá e o fá sustenido) devessem resultar de afinação muito duvidosa.

Só em 1760 um trompista alemão, Hampl, descobriu, quase por acaso, que, introduzindo a mão na campana, todos os sons baixavam de meiotom, ao mesmo tempo em que se alterava consideravelmente o timbre: com isto, ele abriu as portas a uma nova técnica, que os clássicos não souberam aproveitar de forma adequada (à exceção de Mozart, em poucos momentos), mas que os primeiros românticos exploraram ousadamente. Apesar disso, o instrumento permaneceu pobre de notas e de

recursos, ainda que a beleza de seu timbre estimulasse a fantasia dos compositores. É surpreendente e maravilhoso o efeito conseguido por Weber com dois pares de trompas de caça de diferente afinação, na abertura do *Freischütz*.

Por volta de 1815, finalmente, passada a fase intermediária em que tubos acessórios eram enxertados num mesmo instrumento para mudar a afinação, Stoelzel inventou o sistema das chaves ou pistons, válvulas que automaticamente abrem e fecham porções adicionais do tubo. Com isto, a trompa conquistou uma gama completa de sons, superando as deficiências anteriores; contudo, necessitou ainda algum tempo para vencer definitivamente as trompas de caça, presentes até mesmo em partituras de Wagner e Brahms. Os compositores seguiam preferindo o som mais puro dos velhos instrumentos; só nas últimas décadas do século, as grandes vantagens técnicas fizeram com que as trompas de chaves se firmassem definitivamente.

Hoje, na orquestra, empregam-se normalmente quatro trompas duplas em fá-si bemol, cuja riqueza de posições permite obter sons perfeitos em afinação e cor na extensão completa do instrumento.

O timbre da trompa é o mais rico de harmônicos entre todos os sopros e o mais parecido com a voz humana. Além disto, a técnica da mão na campana permite uma variedade muito grande de resultados, que vão do som metálico, quase de fanfarra, à ternura nostálgica dos sons de eco; da patética expressão dos sons abertos à misteriosa natureza dos sons fechados, alcançando, no registro grave, tons intensamente dramáticos.

A trompa possui algumas características dos metais e outras das madeiras, servindo de ligação entre as duas famílias. Horizontes naturais, cores de lenda, apaixonadas evocações, dramáticos apelos e acentos trágicos adaptam-se igualmente bem a este instrumento que exerce a sua fascinação sobre todos os compositores. Ao mesmo tempo, firmando as harmonias com as suas quatro partes, ele representa quase a estrutura interna de concreto da orquestra moderna. Nem lhe é negada a agilidade, já explorada pelos barrocos e revivida por muitos românticos, entre os quais Wagner e Strauss talvez sejam os mais arrojados.

Os contemporâneos, interessando-se menos pela romântica poesia contemplativa da trompa, aproveitam de preferência as suas qualidades dramáticas e capacidades agressivas, o que impede qualquer previsão acerca do retorno deste instrumento à profundidade expressiva, vibrante e misteriosa a que Brahms soube conduzi-lo, ou à vaga e remota nostalgia que Debussy lhe emprestou.

Como instrumento solista, a trompa não tem um grande repertório, tanto no concerto (exemplares ainda permanecem os concertos de Mozart e de Strauss) como na sonata (que Beethoven tentou com resultados não excepcionais). Ela possui, porém, um rico repertório camerístico: Mozart e Beethoven já haviam percebido a sua perfeita fusão com as madeiras e o piano, e Brahms a introduziu com maravilhosa sensibilidade no trio e no quarteto, ao lado do piano e das cordas. Tentativas mais recentes neste terreno não foram igualmente felizes, com poucas exceções, entre as quais merece menção Benjamin Britten.



Não será errado afirmar que boas trompas e um bom primeiro oboé constituem a melhor garantia de sucesso de uma orquestra sinfônica. Nesta, a primeira e a terceira trompa tendem a se especializar na emissão dos sons mais agudos; a segunda e a quarta, na emissão dos sons mais graves, usando, eventualmente, boquilhas mais largas e espessas.

## O TROMPETE E A CORNETA (OU CORNETIM)

### TROMPETE

O trompete é instrumento antiqüíssimo, já conhecido pelos egípcios e pelos hebreus. Era feito, originariamente, de osso ou de *cornu*, que logo foram substituídos pelo metal (prata ou cobre). Assim o encontramos na antiga Roma, onde, com o nome de *buccina*, foi largamente aproveitado em função cívica ou militar, pelo caráter másculo e guerreiro do som. Ainda em Roma, teve um papel importantíssimo na Idade Média, quando todas as aparições públicas do Papa eram acompanhadas por doze trompetes de prata. De lá, difundiu-se por toda a Europa, encontrando generosa acolhida, principalmente na Alemanha.

No período barroco, o trompete — ainda desprovido de chaves e limitado, portanto, aos poucos sons harmônicos de um único fundamental — é muito empregado nos seus vários tipos, de diferentes afinações. Em Bach e Haendel encontram-se partes difíceis de trompete que deviam exigir instrumentistas altamente especializados, apesar dos fatais defeitos de afinação e das

notas de duplo emprego, já mencionadas a respeito das trompas. Tais partes são tão agudas que resultam em execução quase impossível para os modernos instrumentistas, mesmo que eles empreguem o pequeno trompete em ré ou o trompete em fá, superagudo e de tamanho menor. Tais instrumentos exigem dos lábios do instrumentista um esforço excepcional, em virtude de suas reduzidas dimensões e da conseqüente resistência oferecida pelo ar externo; tanto assim que permanece a dúvida de que as ousadas tessituras barrocas poderiam ter sido grafadas na oitava superior por comodidade ou convenção de escrita, soando, na realidade, numa região mais grave. Tratar-se-ia, neste caso, de instrumentos maiores, quase próximos do trombone contralto.

Por volta de 1770, foram introduzidos, na Alemanha, os tubos de acréscimo aplicados no corpo do instrumento; com isto, o instrumento podia mudar, no mesmo trompete, a afinação fundamental, em vez de trocar de instrumento a cada peça; permanecia, porém, a limitação dos harmônicos de cada fundamental escolhido. Finalmente, em 1815, desenvolveu-se o sistema de chaves, como nas trompas, possibilitando, portanto, a mudança instantânea do som fundamental e a conseqüente obtenção de uma gama completa. Ainda como nas trompas, a inovação encontrou fortes resistências, devido à maior pureza dos instrumentos sem chaves.

Somente nas últimas décadas do século XIX, sob o impulso das novas concepções sonoras, o emprego dos instrumentos de chaves se generalizou, ficando os antigos trompetes limitados às fanfarras e aos toques militares. E, como as chaves

eram, de fato, verdadeiras válvulas ou pistons, o instrumento foi designado, na linguagem corrente, com o nome de piston, permanecendo *trompete* a sua terminologia erudita (em francês, *trompette*, em italiano, *tromba*; em alemão, *Trompete*). O tipo de instrumento adotado quase universalmente foi o trompete em si bemol, de timbre nobre e expressivo, apesar de se encontrar, às vezes, nas partituras românticas e modernas, principalmente na França, o trompete em dó, mais brilhante, ou o trompete em fá, de sonoridade mais grave e vigorosa.

A concepção clássica-romântica do trompete másculo e heróico foi completamente revolucionada pelo jazz, que levou o trompete a novas expressões irônicas, caricaturais ou sentimentais e a uma fantástica virtuosidade. O trompete alcançou assim uma nova personalidade na orquestra, com verdadeiros traços de genialidade na instrumentação dos maiores compositores do nosso século.

Os autores clássicos e românticos empregaram normalmente, na orquestra, dois trompetes, com a exceção de Wagner e dos wagneristas que aumentaram o número para quatro trompetes ou mais. A partir do impressionismo, é normal o emprego de três trompetes.

Hoje o trompete possui uma ampla gama de capacidades expressivas e de recursos virtuosísticos, graças também à surdina normal, que produz um timbre velado e nostálgico, e a outros tipos de surdina introduzidos pelo jazz: a grotesca e brincalhona *Wa-Wa*, e a surdina muda, que fecha e abre gradativamente a campana, conseguindo poéticos e curiosos efeitos. Muita

coisa deveria, portanto, ser acrescentada às palavras de Berlioz, que definem, todavia, o tradicional e másculo brilhantismo do instrumento:

O timbre do trompete é nobre e brilhante: convém às expressões guerreiras, aos gritos de furor e de vingança, assim como aos cantos de triunfo. Adapta-se ele, enfim, à expressão de todos os sentimentos enérgicos, soberbos e grandiosos, e à maior parte dos acentos trágicos. Pode ser empregado também em peças de caráter jocoso, conquanto a alegria tenha um sabor de arrebatamento ou de pomposa grandeza.

Evidentemente, extrapolam esta moldura a velada nostalgia do trompete impressionista, a atmosfera grotesca do *Petruschka*, de Stravinski, e a cantabilidade desinibida e anasalada ensinada pelo jazz e assimilada pela música erudita.

O trompete tem um escasso repertório solista, no qual brilha o estupendo Concerto de Haydn: os compositores atuais, todavia, lhe dedicaram alguma atenção, aproveitando-o também na música de câmara.

Além dos já mencionados trompetes em dó e em fá, que substituem, às vezes, o típico trompete em si bemol, aparecem, ocasionalmente, trompetes agudos em mi bemol e em fá, e, mais recentemente, um trompete sobreagudo em si bemol; tais instrumentos são úteis para efeitos especiais ou para a execução do repertório barroco na suposta tessitura original. Mais útil seria, porém, a adoção normal, na orquestra, do trompete baixo, tão caro a Wagner e a Stravinski. É um instrumento de sonoridade soberba, nobre e expressiva, que preencheria a lacuna sonora deixada pelo trombone contralto, hoje praticamente desaparecido.

## CORNETA

Muito parecida com o trompete, a corneta já prestou excelentes serviços à orquestra pela sua fácil emissão e pronta agilidade, proporcionadas pela forma interna do tubo, parcialmente cônico; essa mesma característica estrutural, porém, confere ao som uma cor um pouco velada e ligeiramente vulgar. Trompetes e cornetas compensaram-se outrora: os primeiros, fornecendo a nobreza do som; as segundas, o brilhantismo virtuosístico. Por isto, é freqüente encontrar-se nas partituras de ópera, principalmente as francesas, dois trompetes ao lado de duas cornetas. No repertório sinfônico, este acoplamento ainda comparece na *Sinfonia em Ré*, de César Franck, e em certas peças descritivas (tais como *Espanã*, de Chabrier, ou *L'Apprenti Sorcier*, de Dukas), em que o timbre festivo e popular da corneta está a serviço de um realismo proposital.

Hoje, porém, o trompete adquiriu tais capacidades de virtuosismo que acabou substituindo definitivamente a corneta; e esta voltou para a sua sede natural, a banda, onde continua insubstituível.

## FLICÓRNIO E TUBAS

Relativamente parecidos com o trompete, flicórnios e tubas constituem uma numerosa família, base das bandas. As diferenças são poucas: os flicórnios, de tubo mais grosso e campana muito desenvolvida, possuem uma emissão fácil, mas poucos recursos nos agudos, enquanto as tubas, com tubo mais estreito e campana menor, têm maior nobreza e maiores possibilidades de extensão.

A nomenclatura, à qual devem ser acrescentados os nomes de *saxhorn* e *bugle*, não é muito clara; e alguns desses instrumentos são mais conhecidos com termos quase populares, como o bombardino (flicórnio barítono), o bombardão (flicórnio contrabaixo), o *euphonium* (flicórnio baixo), o *helicon* (flicórnio contrabaixo ainda mais grave). A orquestra aproveita os tipos mais graves da família; de fato, o antigo oficleide ou *cimbasso* foi inicialmente substituído, como baixo dos trombones, pelo *euphonium*, depois pelo bombardão e, finalmente, pela tuba contrabaixa em dó ou em si bemol.

Este último instrumento, além de instalar-se definitivamente na orquestra, ao lado dos trombones, solicitou a fantasia dos compositores contemporâneos pela sua sonoridade gorda e um pouco caricatural, unida a uma emissão fácil e a uma agilidade mais pronta que a do trombone de vara. Strauss retratou com a tuba contrabaixa a cômica figura de Sancho, em *Dom Quixote*; Stravinski exigiu dela grotescos malabarismos de sabor irônico; Gershwin extraiu não menos irônicos acentos no poema sinfônico *An American in Paris*; e outros exemplos poderiam ser apontados.

Um grupo de duas tubas tenores e das tubas baixas, com especiais características de estrutura, foi imaginado por Wagner para a *Tetralogia* e construído sob a orientação direta do próprio compositor. Essas tubas devem ser tocadas com os mesmos bocais da trompa e pelos próprios trompistas. A sonoridade, situando-se entre o trompete e a trompa, é interessantíssima; mas a dificuldade de se conseguir tais instrumentos faz com

que as partes a eles confiadas sejam hoje realizadas, na maioria das vezes, pelas trompas.

## O TROMBONE

### TROMBONE

É um instrumento muito antigo, que remonta às civilizações mediterrâneas. Provavelmente os hebreus já o conheciam; e, com certeza, os romanos o empregavam com o nome de tuba. Muito difundido na Idade Média e na Renascença, freqüentemente o encontramos reproduzido na pintura do século XV, principalmente na França e na Itália,<sup>17</sup> com as mesmas características atuais. De fato, o trombone é o único instrumento de sopro que não se modificou através do tempo e o único provido desde sempre de uma gama completa de sons, pois a vara — deslizando dentro do tubo principal com o movimento da mão — modifica o comprimento total do instrumento e, conseqüentemente, o som fundamental e os seus harmônicos. O trombone não precisa, portanto, de chaves, como acontece aos outros instrumentos de metal; e disto procede a extraordinária pureza do som, que os mecanismos aplicados ao corpo sonoro sempre prejudicam.

Desde o início do barroco, é freqüente o emprego de conjuntos completos de trombones, geralmente a cinco partes, para dobrar as vozes do coro ou para alternar com as violas em fragmentos puramente instrumentais. Neste sentido, ainda podem ser considerados exemplares alguns *Ritornelli* para cinco trombones, nos melodramas de Monteverdi.

Aos poucos, a família foi se reduzindo. Na época clássica, ainda restavam os trombones contralto, tenor e baixo, empregados ora isoladamente, ora em três partes de harmonia. Ao final do romantismo, porém, sobreviveu apenas o mais nobre deles, o trombone tenor: a orquestra incluía normalmente três trombones tenores, completando as quatro partes da harmonia com uma tuba contra-baixa. Isto apresentou-se numa vantagem, porque se conseguiu uma sonoridade mais homogênea; acarretou, porém, notáveis complicações de orquestração, pois o trombone tenor se achou sacrificado e, freqüentemente, prejudicado nas suas possibilidades expressivas, nos limites das regiões aguda e grave, que o contralto e o baixo enfrentavam, respectivamente, com maior naturalidade. Eis porque o emprego orquestral dos trombones aparece, muitas vezes, deficiente, até em compositores de altíssimo nível.

Hoje as dificuldades foram parcialmente superadas com a adoção do tipo mais recente de trombone tenor-baixo em fá-si bemol, que, desfrutando de quatorze posições em vez das sete anteriores, alcança uma gama mais extensa no grave, sem prejuízo da tessitura médio-aguda e com maior facilidade de emissão e igualdade de cor. Resta, todavia, a lacuna da região aguda, onde a extensão do trombone contralto das antigas partituras preocupa os instrumentistas, colocando-os, às vezes, em sérias dificuldades. De qualquer maneira, a vitória definitiva do trombone tenor ou tenor-baixo sobre os outros tipos da família se deve à nobre e austera beleza do seu som, másculo e

<sup>17</sup> Vejam-se, por exemplo, os quadros dos venezianos Giovanni Bellini e Vittore Carpaccio.

heróico na tessitura médio-aguda, escuro e trágico na região grave, capaz de uma intensidade incomparavelmente superior à de qualquer outro instrumento e, contudo, suavíssimo no piano, com uma qualidade misteriosa, cheia de nobre fascinação.

O velho hábito renascentista de dobrar com os trombones as vozes do coro nos momentos solenes e severos está presente ainda em algumas cantatas de Bach e na *Missa em Ré*, de Beethoven; e pode-se dizer que, até Gluck, o instrumento não adquirira uma personalidade definida. Coube a Mozart entender todas as suas potencialidades, empregando-o com perfeição na *Flauta Mágica*, em *Don Giovanni* e, principalmente, no *Requiem*, onde a frase do *Tuba Mirum*, confiada ao trombone tenor, continua sendo uma página antológica na literatura orquestral do instrumento.

Beethoven não foi igualmente feliz, apesar de alguns bons efeitos conseguidos na *Quinta* e na *Nona Sinfonia*. Depois de Beethoven, os trombones, já integrados na orquestra de teatro, afirmaram-se também na orquestra sinfônica, enquanto algumas óperas do último classicismo — de Rossini, por exemplo — empregavam, às vezes, um único trombone baixo, com a função de dobrar os contrabaixos de cordas, emprestando-lhes maior densidade sonora.

A virtuosidade orquestral romântica encontrou um empecilho na falta de agilidade dos trombones de vara: a mudança das notas dependia, às vezes, de amplos deslocamentos do braço do

instrumentista. Pensou-se, portanto, em substituí-los, principalmente no teatro, por outros trombones, aos quais fora aplicado o sistema dos pistons. A vantagem técnica era evidente, pelo fato das chaves ou pistons permitirem uma agilidade incomparavelmente mais pronta; mas igualmente evidente era a desvantagem qualitativa, pela sonoridade um pouco vulgar dos novos instrumentos. E rapidamente os trombones de vara retomaram na orquestra o lugar momentaneamente perdido, devolvendo para sempre às bandas os trombones de chaves. Isto explica o porquê de certas partes, criadas para estes últimos e difíceis nos trombones de vara.<sup>18</sup>

Como já observamos a respeito de outros instrumentos, grande impulso proporcionou ao trombone o jazz, que não somente potencializou as suas capacidades virtuosísticas, como também lhe abriu novos campos expressivos, tornando-o apto ao irônico, grotesco e surrealista, através da utilização de certas características antes pouco visualizadas, tais como o verdadeiro *glissando* que, caso único entre todos os instrumentos de sopro, pode produzir, e modificando a sonoridade com surdinas análogas às empregadas pelos trompetistas. Sem a lição do jazz, muitos efeitos de trombone na música contemporânea seriam impossíveis. Entretanto, permanece intangível o domínio dos trombones nas sonoridades nobres e austeras, nos impulsos heróicos, nas estruturas contrapontísticas de amplos arcos, nas atmosferas de coral.

A pujança sonora dos trombones foi a razão de muitos excessos no seu emprego, principalmente nos melodramas da fase heróica e cavalheiresca e

<sup>18</sup> Veja-se a este respeito a Sinfonia de *La forza del destino*, de Verdi.

nas expansões retóricas do último romantismo sinfônico. Justa é, portanto, a observação de Ebener Prout em seu *Tratado de Instrumentação*:

Pode-se estabelecer, como regra geral, que o efeito produzido pelos trombones é inversamente proporcional à frequência do seu emprego; até nos trechos de instrumentação cheia é indispensável que eles sejam tratados com sobriedade e discrição, por causa da sua potência. A presença excessiva desta cor sonora torna a orquestra um tanto dura e vulgar, e logo fica cansativa para os ouvintes.

Praticamente inexistente é o repertório solista do trombone; a literatura camerística contemporânea o acolheu em caráter quase experimental, aproveitando a evolução provocada pelo jazz e conseguindo, em muitos casos, excelentes resultados. A este respeito, são dignos de menção o *Octeto*, de Stravinski, algumas obras de Hindemith e a brilhante *Sonata*, de Poulenc, para trompa, trompete e trombone.

Interessantes são, enfim, algumas novas concepções acerca da fusão dos timbres orquestrais: é o caso, por exemplo, do *Concerto do Albatroz*,

de Ghedini, para trio, voz recitante e orquestra, formada pelo quinteto de cordas, uma flauta, um flautim, dois trombones e percussão.

#### OUTROS TIPOS DE TROMBONES

Houve outrora um trombone soprano, empregado por Bach e Gluck, entre outros, hoje substituído mais satisfatoriamente pelo trompete, e um trombone pequeno ou sopranino, objeto mais de curiosidade do que de emprego real. Praticamente desaparecido é também o trombone contrabaixo, de cujo emprego na orquestra encontramos excelentes exemplos no *Crepúsculo dos Deuses*, de Wagner, e no *Falstaff*, de Verdi. Tal instrumento é hoje substituído por um contrafagote, embora sua ausência seja talvez lamentável, pela qualidade impressionante do seu som. Já falamos do trombone contralto e da razão pela qual foi abandonado: uma certa vulgaridade, que contrastava com a nobreza do instrumento tenor. Também apontamos os defeitos de manejo incômodo do trombone baixo, hoje superado com a adoção do trombone tenor — baixo em fá-si bemol, quase sem prejuízo da qualidade sonora.

## INSTRUMENTOS DE CORDA E ARCO

### INSTRUMENTOS ANTIGOS

Os instrumentos de corda são antiqüíssimos, embora inexistam registros que comprovem ter havido, na bacia do Mediterrâneo, qualquer um

deles cujas cordas fossem colocadas em vibração por intermédio de um arco. As cordas, esticadas horizontal ou verticalmente sobre um corpo sonoro funcionando como caixa harmônica — como nos vários tipos de harpa, lira, cítara e saltério empregados

por hebreus, gregos e romanos —, eram tangidas diretamente pelos dedos do instrumentista ou através de um plectro. A origem do arco deve ser procurada, portanto, no *ravanastron* hindu, que os árabes copiaram com o nome de *rabe* (de onde se originou o nosso termo rabeca).

Pensou-se por muito tempo que o ocidente tivesse aprendido o uso do arco através dos contatos com o mundo oriental, ao longo das Cruzadas. Entretanto, a iconografia francesa nos apresenta, já no século VI, uma *crota*, ou *Krut*, espécie de saltério de braço, tocado com um arco; logo após se difundem nos países do Ocidente a lira<sup>19</sup> de uma só corda, a rabeca de duas ou três cordas, importada do mundo árabe no século VIII através da Espanha, e a giga<sup>20</sup> de três, quatro ou mais cordas, cujo emprego se generalizou no norte da Europa, do século X ao XIV.

Todos estes instrumentos, em sua forma primitiva, eram ainda muito rudimentares: as cordas eram esticadas sobre uma tábua uniforme, e a mão esquerda se colocava numa única posição, passando através de uma abertura feita nessa mesma tábua; a quase inexistente curvatura

do plano das cordas não podia oferecer senão limitadíssimos recursos.

Mais evoluída é a viola, ou *vielle*, instrumento típico dos trovadores e menestréis: montada geralmente com cinco cordas, ela tem o espelho, ou braço, separado do corpo do instrumento, fornecendo a conformação que possibilita à mão percorrer a extensão das cordas, enquanto a curvatura mais acentuada do cavalete, ou ponte, sobre a qual se apóiam as cordas, permite uma maior segurança de ataque ao arco. A forma do instrumento adquire, ao mesmo tempo, a típica estrutura gótica da ogiva no ponto de interseção do espelho com a caixa harmônica, cujas saliências internas proporcionam ao arco um movimento muito mais fácil. Entre os séculos XIII e XIV, as violas adquirem seu aspecto definitivo e se organizam numa família completa, rica de instrumentos de diferentes tamanhos e de variáveis tessituras, indo do soprano (ou viola pequena, ou violino) ao contrabaixo. Note-se, porém, que, enquanto este último é o direto progenitor do contrabaixo atual, o violino (diminutivo de viola) nada tem a ver com o que virá a ser mais tarde o instrumento do mesmo nome.

Numa primeira fase, todas as violas, independentemente de seu tamanho, eram tocadas na posição em que se toca o atual violoncelo, isto é, segurando-se junto ao peito; mais tarde elas se dividiram nas categorias *di braccio*,<sup>21</sup> mantidas, pelo braço, entre o rosto e o ombro, e *di gamba*, mantidas entre as pernas. O seu maior emprego dava-se em apoio ou em substituição das vozes quer na música religiosa, quer na profana; não faltaram, porém, alguns exemplos de

<sup>19</sup> Um tipo de lira monocorde de grande tamanho ficou conhecido com o nome de trompa marina, retratado com frequência pela pintura pré-renascentista. Neste instrumento só se aproveitavam os sons harmônicos, bastante intensos, para apoio dos cantos religiosos.

<sup>20</sup> Este remoto ancestral do violino relaciona o seu nome com a brilhante dança popular que mais condizia com o seu caráter sonoro, a giga, ainda viva na música erudita do século XVIII.

<sup>21</sup> Ainda hoje, em alemão, a viola é designada com o termo *Bratsche*, germanização do italiano *braccio*.

uma modesta literatura meramente instrumental, imitando, mais ou menos de perto, as formas vocais.

No fim da Renascença e no Barroco, as violas, além de adquirirem uma nova importância nos conjuntos dos espetáculos de Corte, *ballets*, pantomimas e melodramas, começaram a criar uma literatura independente, que inclui fantasias polifônicas (Gibbons, Purcell), peças descritivas e suítes de danças (Marin Marais, Caix d'Herveois) e sonatas (Ariosti, Bach), justamente quando já estava a difundir-se o quarteto moderno, que definitivamente as substituiria no fim do século XVII, relegando-as à condição de documento histórico do passado. De toda a família, o instrumento mais empregado em função solista, principalmente na literatura da Sonata, foi a viola *di gamba*, correspondendo, aproximadamente, por tamanho e tessitura, ao nosso violoncelo.

Nesta última fase de sua existência, todas as violas tendem para o encordoamento de quatro cordas, afinadas por quartas ou por quintas, enquanto desaparecem quase completamente os trastes no espelho, que facilitavam a colocação da mão nas várias posições.<sup>22</sup> Alcança-se uma certa virtuosidade, e a técnica do arco já prepara a eclosão do violinismo italiano. A qualidade sonora de todos os instrumentos da família é íntima, suave, pouco vibrante e escassamente intensa, ligeiramente rouca e anasalada. Para se ter uma idéia de como deveria soar um conjunto de violas, pode-se comparar a qualidade fônica do atual contrabaixo, seu último remanescente, com o brilho e a intensidade expressiva do violoncelo moderno. Embora as violas tenham sido justamente derrotadas

pelo quarteto dos novos instrumentos, elas não deixam de conservar o seu charme nostálgico e aristocrático, quando hoje reaparecem na execução das antigas músicas.

Um caso à parte é representado pela viola *d'amore*: nela, algumas cordas colocadas sob o espelho e oportunamente afinadas vibram “por simpatia” com as cordas principais,<sup>23</sup> obtendo-se com isto uma sonoridade particularmente terna e sensível. A viola *d'amore* foi muito empregada na música barroca, em sonatas de Ariosti, Biber e em cantatas de Bach. Mas a sua história não se esgota nesse período. A sutil fascinação de seu timbre levou Meyerbeer a empregá-la, no acompanhamento da ária de Raoul, em *Les Huguenots*, e Massenet a aproveitá-la em semelhante atmosfera em *Le Jongleur de Notre-Dame*. E até em nossos dias alguns compositores dedicaram a sua atenção a este instrumento,

---

<sup>22</sup> Hoje estes trastes permanecem apenas nos instrumentos de cordas *pizzicatas*, do tipo da guitarra, do bandolim e de todos os seus congêneres (banjo, *ukulele*, *balalaika* etc.).

<sup>23</sup> Sabe-se que uma corda entra em vibração “simpática” e produz, portanto, um som, quando perto dela seja acionado outro corpo sonoro correspondendo ao mesmo número de vibrações e, conseqüentemente, ao mesmo som ou a um de seus primeiros harmônicos. O mesmo fenômeno da “simpatia” pode, sem traduzir-se em som, provocar a explosão de materiais frágeis como o cristal, quando a identidade do comprimento de onda se acompanhe de determinada intensidade da emissão do som e determinadas condições do meio ambiente de transmissão. O sistema pode ser aplicado também a matérias explosivas. Vale a pena lembrar que, na tentativa de tornar mais “quentes” os agudos dos pianos de concerto, facilitando o *legato* nesta região do instrumento, sempre um pouco seca, algumas grandes casas produtoras tentaram a experiência de colocar cordas de “simpatia” entre as cordas agudas principais. Mas, apesar de alguma vantagem, o objetivo desejado não foi atingido e a experiência foi abandonada.



protagonista, entre outras coisas, de um excelente *Kammermusik*, de Hindemith, compositor e concertista ilustre de viola e viola *d'amore*.

O número de cordas, normalmente seis, e a pouca curvatura do cavalete proporcionam a possibilidade de largos acordes, que nenhum dos modernos instrumentos de corda poderia executar com igual resultado. Quanto ao timbre, nada poderia ser acrescentado às palavras de Berlioz: "A viola de amor possui um timbre íntimo e doce; há nela algo seráfico, que participa, ao mesmo tempo, da viola moderna e dos sons harmônicos do violino; adapta-se, principalmente, às passagens em *legato*, às melodias sonhadoras, à expressão dos sentimentos estáticos e religiosos."

O mesmo sistema de cordas "de simpatia" foi aplicado a um outro tipo de viola mais grave, chamada barítono, intimamente ligada à história da orquestra do príncipe Esterhazy e da obra instrumental de Haydn. Apenas como curiosidade, citamos ainda a viola pomposa, imaginada e mandada construir por Bach. O instrumento não teve sucesso nem continuidade; Zandonai tentou ressuscitá-lo em nosso século, na orquestração da *Francesca da Rimini*, mas a parte é hoje normalmente confiada a um violoncelo comum. Tratava-se, de fato, de uma viola *di gamba* pequena, de

<sup>24</sup> Às vezes, para efeitos especiais, compositores ou intérpretes modificam a afinação básica das quatro cordas (mi, lá, ré, sol). Tal artifício, que os italianos chamam de *scordatura*, foi muito empregado, entre outros, por Biber, Tartini, Paganini, e aproveitado até nossos dias: conhecido é o exemplo da *4ª sinfonia*, de Mahler, em que a afinação das cordas do instrumento do primeiro violino é elevada de um tom, a fim de conseguir um som mais rude e brilhante, *come un violinaccio*, comenta o autor.

cinco cordas, espécie de compromisso entre os novos e os velhos instrumentos.

Merece menção, enfim, um instrumento que teve alguma difusão na Áustria-Hungria até o princípio do século XIX: o *arpeggione*, ou guitarra de amor, com seis cordas afinadas como as da guitarra e com trastes no espelho. Para ele, Schubert escreveu uma linda sonata que, todavia, não aproveita as fórmulas arpejadas que lhe deveriam ser características. Hoje a Sonata de Schubert é executada pelo violoncelo ou pela viola, a cuja tessitura ela muito bem se adapta.

## INSTRUMENTOS MODERNOS

### □ VIOLINO

Embora o violino derive das violas ou liras *di braccio*, as diferenças de estrutura são muito marcantes. A forma ogival das violas modificou-se para a forma arredondada, tipicamente barroca, do novo instrumento; as cordas se fixaram em número de quatro, afinadas por quintas;<sup>24</sup> desapareceram definitivamente os trastes do espelho; a curvatura do cavalete tornou-se maior, permitindo uma grande independência ao movimento do arco sobre as cordas. A pesquisa experimental, evidente consequência do novo espírito científico, acrescentou a tudo isto importantes modificações aos formatos, medidas, proporções, vernizes e exata colocação da "alma" na caixa harmônica.

Difícil seria acompanhar a lenta evolução desta metamorfose, em que muitos elementos parecem historicamente incertos. Na verdade, somente

podemos falar em violino a partir dos dois iniciadores da grande *liuteria* italiana barroca; Gasparo da Saló (1542/1609) e Andrea Amati (1535/1612), cujos instrumentos já afirmam uma voz musical completamente nova. Finalmente, com G. P. Maggini (1581/1632), o quarteto de cordas, completo, estrutura-se em conformidade com os novos moldes e a nova estética sonora. Destas origens derivam as duas grandes escolas de Brescia, em torno da família Maggini, e de Cremona, com autênticas dinastias de artesãos: Amati, Stradivari e Guarneri, entre outros. Intuição ou experiência, milagre de vernizes e formas, como se o acaso auxiliasse a música instrumental a alcançar a sua maioridade, ou exata consciência de uma prodigiosa e ainda misteriosa alquimia? O fato é que o milagre sobrevive, desafiando o tempo, nestes protótipos de uma técnica que logo se alastrou, às vezes com resultados quase igualmente perfeitos, em muitos centros da Europa.

Qual a razão de todas as tentativas que levaram ao novo instrumento? Ao longo da Renascença, a música instrumental pura, independente de um texto, sagrado ou profano, começara a firmar-se com o alaúde e com a incipiente literatura de teclado (órgão, espineta, clavicórdio), sem conseguir destronar, contudo, a música vocal. Faltava, ainda, um instrumento vibrante, expressivo e ágil, que pudesse competir com a fascinação e o brilho da voz humana como protagonista de um acontecimento sonoro. Não o poderiam fazer os sopros, limitados em seus recursos; nem o órgão, definitivamente ligado às atmosferas severas; nem os outros teclados, demasiadamente secos ou demasiadamente fracos; nem o alaúde

e seus semelhantes, incapazes de sustentar o som; e, menos ainda, os vários tipos de viola, cujo timbre íntimo e abafado parecia feito para murmurar madrigais e confidenciar segredos espirituais.

O instrumento que mudou os rumos da música foi justamente o violino, capaz de cantar com vibrante intensidade, de maravilhar com a ousadia de uma virtuosidade espontânea e de congregar em torno de si uma inteira família instrumental, dominando-a. Estas características correspondem aos dados básicos da poética barroca: expressão, surpresa, organização das amplas volumetrias plásticas em constante tensão dinâmica. E o violino foi justamente apelidado de “rei dos instrumentos”. Um rei, porém, que precisou lutar longamente para impor a sua autoridade, pois, como acontece em todas as épocas de violentas transições, o novo gosto sonoro chocou muitos contemporâneos, saudosos da antiga intimidade de um amadorismo aristocrático, de sabor palaciano.

De fato, o violino foi julgado vulgarmente ruidoso; e a sua exuberância, tachada de mau gosto.<sup>25</sup> Em 1556, Philippe Jambe de Fer escrevia: “O violino é muito diferente da viola... sua sonoridade é mais rude... as violas são instrumentos com os quais se deleitam cavalheiros, comerciantes e outras pessoas de qualidade... enquanto o violino só serve para a dança... e é usado apenas pelos profissionais desta arte.” É provável que Jambe de Fer tenha conhecido apenas os primeiros instrumentos

<sup>25</sup> Em nosso século, tempo de transições ainda mais violentas, deu-se o fenômeno contrário: foi tachada de mau gosto a passada exuberância romântica, sob a influência do racionalismo tecnológico e da insegurança sentimental.

experimentais, aquilo que se chamou, posteriormente, *violino piccolo alla francese*. Mas, quase dois séculos depois, quando a *liuteria* italiana já atingira o apogeu, a polêmica ainda continuava, principalmente na França, arredia a importar a nova literatura da Sonata e do Concerto Grosso.

Ao contrário do que aconteceu com os sopros, não houve progresso técnico na construção do instrumento; pode-se até afirmar que a perfeição dos instrumentos barrocos permaneceu inalcançável.

No violino, o som é produzido pelo atrito do arco sobre as cordas, enquanto a pressão dos dedos da mão esquerda modifica o comprimento dessas mesmas cordas e, conseqüentemente, os sons resultantes. A mão esquerda desloca-se ao longo do espelho em várias e definidas posições, tanto mais agudas quanto mais próximas do corpo do instrumento, e, em conseqüência, proporcionalmente mais difíceis e perigosas em razão

---

<sup>26</sup> Fragmentos de Monteverdi alcançam a quinta posição; a sexta é aproveitada numa obra de Marco Uccellini, em 1649; e uma passagem de Alessandro Scarlatti, em 1701, atinge a oitava.

<sup>27</sup> É este o motivo pelo qual as cordas de uma orquestra, que tocam a mesma parte, empregam arcadas exatamente uniformes, a fim de se conseguir uma igualdade ideal na qualidade sonora e na própria concepção interpretativa da frase musical, cuja responsabilidade cabe ao regente, com o auxílio técnico do primeiro instrumentista do naipe. Quem assiste a um ensaio de orquestra observa que o regente e os chefes de naipe, de comum acordo, discutem e definem as arcadas, impondo-as aos outros instrumentistas e exigindo que sejam respeitadas, assim como a maneira de atacar o som e a parte de arco a ser empregada. Uma orquestra em que um violinista tocasse com o arco para baixo enquanto outro o usasse para cima, um mantivesse o arco na corda e outro saltasse com o arco nas mesmas notas não seria uma orquestra, mas um conjunto desorganizado de sons semelhantes.

do progressivo estreitamento da distância entre os dedos. Apesar de já encontrarmos ousadias de posições e de técnica no século XVII,<sup>26</sup> o grande violinismo da Sonata barroca, dominado pela presença de Corelli e Veracini, chefes das duas escolas mais importantes na história da pedagogia do instrumento, mantém-se na tessitura das primeiras posições, limite que o próprio Bach conserva, apesar da ousadia com que trata polifonicamente o violino.

Vivaldi, entretanto, evade para uma técnica mais audaciosa; e outros compositores, principalmente italianos, preparam, ao longo do século XVIII, a virtuosidade transcendental do violinismo moderno. Em tal sentido, Locatelli pode ser considerado o precursor das conquistas de Paganini, que, imbuído daquele demonismo que marca o espírito heróico dos primeiros românticos, exaltando o individualismo exibicionista, conduz a técnica do violino às suas extremas possibilidades, agindo poderosamente sobre as ambições virtuosísticas de todos os instrumentos.

A grande arte do violino, assim como dos outros instrumentos de corda, reside no emprego do arco: é este o responsável pela qualidade do som, definida com o termo italiano *cavata* e pelos vários efeitos dinâmicos e expressivos. Deve-se pensar que o arco oferece uma pressão crescente da ponta para o talão e que, portanto, a sua distribuição ao longo da frase musical exige uma extrema sensibilidade com relação à constante problemática do seu emprego.<sup>27</sup> Da maneira de conduzir o arco derivam os chamados “golpes de arco”, que dão específico sabor à passagem musical

e são normalmente designados com termos italianos ou franceses: *legato*, para várias notas num mesmo arco; *legato-staccato*, para várias notas num mesmo arco, mas com pequena interrupção entre uma e outra; *tenuto*, como o precedente, mas com apoio maior das diferentes notas; *staccato semplice*, ou *détaché*, ou *solto*, designa um arco para cada nota, mantendo o arco sempre aderente à corda; *martellato*, como o precedente, mas empregando o arco em todo o seu comprimento e conduzindo-o com um movimento rápido e seco do braço; *spiccato*, um arco para cada nota, destacando com energia o arco da corda, após a emissão de cada nota; *balzato*, como o precedente, mas deixando o arco saltar naturalmente sobre a corda; *jété*, várias notas produzidas pelo ricocheteamento da parte superior do arco sobre a corda; *picchettato*, várias notas rápidas, em leve e brilhante *staccato* num mesmo arco.

Além disto, a qualidade do som muda conforme a parte do arco empregada, indo dos sons leves e espirituais na ponta até a possibilidade de sons rudes e agressivos no talão, e conforme o ponto de aplicação do arco sobre a corda, onde a posição mediana é normal, enquanto o arco mais próximo do cavalete torna o som tipicamente seco e áspero, e o arco mais próximo do espelho do instrumento produz uma sonoridade terna e suave, cara aos impressionistas.

O arco do violino consegue ferir simultaneamente duas cordas: o instrumento, portanto, não tem apenas a possibilidade de emitir notas duplas, mas pode ser tratado polifonicamente. Nos acordes de três ou quatro notas a emissão é

sucessiva, mas o efeito é igualmente ótimo. Prova-o toda uma literatura, que ainda possui os seus momentos mais elevados nas *Partitas* para violino solo, de Bach, modelos de densidade musical e de condução contrapontística, e nos *Caprichos*, de Paganini, insuperada afirmação de uma virtuosidade musicalmente cintilante, que alguns compositores a ele contemporâneos procuraram reproduzir em termos de novas poéticas e novas linguagens.

Outro campo aberto à fantasia do compositor ou do intérprete é o da corda a ser escolhida para determinada frase, pois a mesma nota pode ser executada em diferentes posições, em mais de uma corda. De fato, cada uma das quatro cordas do instrumento tem a sua própria personalidade. A primeira<sup>28</sup> é brilhante, aberta, penetrante; a segunda, suave e ternamente patética; a terceira, nobre e intimamente afetuosa; a quarta, apaixonada e dramática, com possibilidades de alcançar uma dura agressividade. A marcante personalidade desta última corda fez com que algumas páginas famosas da literatura fossem a ela exclusivamente dedicadas, tais como a *Ária sobre a 4ª Corda*, de Bach, e as *Variações*, de Paganini, sobre um severo tema do *Moisés*, de Rossini.

Disto tudo aufere-se quão rica gama de possibilidades e de opções seja oferecida ao violinista, e quão ampla seja a sua participação criativa na produção do som.

---

<sup>28</sup> A numeração das cordas, em todos os instrumentos, quer de arco, quer de cordas *pizzicatas*, isto é, feridas diretamente com o dedo ou um plectro, procede sempre da mais aguda para a mais grave.

Uma posterior modificação do som é provocada pelo emprego da surdina que, colocada sobre as cordas, abafa as vibrações da caixa harmônica. Deveríamos, ainda, mencionar alguns efeitos especiais muito freqüentes, tais como os sons harmônicos e os delicadíssimos sons flautados, que se conseguem com artifícios especiais de dedilhado e deixando correr o arco sobre as cordas com o mínimo possível de pressão. Típicos são os efeitos do *pizzicato*, em que a corda é ferida diretamente pelo dedo, e do *tremolo*, muito empregado na literatura orquestral e, às vezes, excessivamente usado na literatura operística. O *tremolo* é obtido com uma oscilação rapidíssima do arco na mesma nota, e pode atingir resultados de emocionante dramaticidade. Outro efeito característico, embora menos freqüente, consegue-se ferindo a corda, não com as crinas, mas com a madeira do arco. O *glissando*, obviamente, é possível; mas, na composição violinística, deve ser empregado com muita sobriedade. Sem chegar a um verdadeiro *glissando*, a passagem deslizada dos dedos de uma posição para outra dá à melodia uma patética expressão vocal, mas pode cair facilmente no sentimentalismo e no mau gosto.

A verdadeira vitalização do som provém do *vibrato*, isto é, da oscilação do dedo na corda:<sup>29</sup> é no *vibrato* que cada instrumentista dá vazão à sua individual capacidade de canto.

O *vibrato* tem a sua história: já conhecido por Monteverdi, tanto quanto o *tremolo*, foi

---

<sup>29</sup> O *vibrato* poderia ser definido como uma "desafinação controlada"; de fato, o dedo oscila sempre um pouco acima e um pouco abaixo do ponto da corda que produziria a afinação acusticamente exata.

empregado e teorizado pedagogicamente pela escola de Corelli, cujo discípulo, Geminiani, o analisa em seu tratado sobre o violino. Mais tarde, ao que parece, a prática do *vibrato* foi abandonada, talvez por não ter a maioria dos violinistas de orquestra suficiente preparo técnico. Disto nasceu o equívoco de que os clássicos não teriam usado o *vibrato*; e alguns conjuntos modernos prenderam-se a este preconceito para executar as músicas do passado com uma impessoal frieza do som. É evidente que os bons instrumentistas sempre utilizaram o *vibrato*, pois o primeiro objetivo da música sempre foi a expressão. Em toda a literatura de cordas pode e deve, portanto, ser empregado o *vibrato*. Apenas uma ressalva deve ser feita: o *vibrato* tem também a sua estilística e, portanto, a mesma intensidade de vibração (poderíamos dizer, a mesma técnica de *vibrato*) aplicada na interpretação dos românticos; não poderia ser empregada na música barroca ou clássica. Mas este é um problema de bom senso artístico e de consciência estilística que atinge a qualidade sonora de todos os instrumentos e da própria voz humana.

Aos aspectos tradicionais do violino, a música contemporânea não poderia acrescentar muita coisa, pela própria natureza do instrumento. Algumas fantasias curiosas, entre o lúdico e o experimental, parecem já pertencer à linguagem corrente em nosso tempo: os *glissandos* contínuos, de extensão indeterminada; os efeitos de percussão obtidos batendo-se o arco ou a mão na tampa dos instrumentos; o emprego relativamente consciente dos terços e quartos de tom; os sons estranhos e indefinidos, produzidos pelo arco na seção de corda abaixo do cavalete, seção, portanto,

não musical, no sentido tradicional do termo. Se em muitos casos tais fantasias não passam de fáceis extravagâncias, noutros casos elas criam novas atmosferas poéticas de sério empenho. Basta pensar no *Treno para os Mortos de Hiroshima*, de Penderecki, em que uma inteira orquestra de cordas, explorando inteligentemente todos estes efeitos antitradicionais e aparentemente desumanizados, numa zona em que som e ruído reciprocamente se integram, alcança uma poderosa e impressionante carga emotiva, digna da nobre inspiração do tema.

Possuidor de tão ricas potencialidades, o violino gerou uma literatura igualmente rica em todos os gêneros da música. Dele se originou a *Sonata a Três*, que na França se chamou *Concerto em Trio*, ponto de partida da música instrumental moderna; em torno dele se estruturaram o trio, o quarteto e os outros conjuntos da música de câmara; ainda em torno de sua voz vibrante e flexível, se organizaram a orquestra do Concerto Grosso e a do teatro de ópera.

Impossível seria, nesta obra, um resumo dos pontos culminantes da literatura violinística. Pois, das sonatas de Corelli às sonatas de Franck, Debussy e Ravel; das fantasias de Biagio Marini, aos caprichos de Paganini; dos concertos de Vivaldi ao Concerto de Alban Berg, passando pelo gênio criador de Mozart, Beethoven, Mendelssohn e Brahms, o violino tem acompanhado as aspirações, as glórias, as paixões e as profundas exigências estruturais da música por mais de quatro séculos. E, embora o seu reinado seja hoje contestado em nome de um som mais racionalmente objetivo, a sua nobreza ainda impõe um respeito reverencial a toda a generosa sociedade dos instrumentos.

Na orquestra, sinfônica ou operística, os violinos, divididos nos dois grandes grupos de violinos primeiros e segundos, dominam o conjunto; a eles pertence a maior parte do *melos* que percorre a partitura, e deles depende a maior parte do impacto emotivo da mensagem musical. Citamos mais uma vez Berlioz:

Nada iguala a doçura penetrante de vinte cordas de violino colocadas em vibração por outros tantos arcos bem treinados. Esta é a verdadeira voz feminina da orquestra, voz apaixonada e casta ao mesmo tempo, dolorida e doce, que chora, e implora, e se queixa, ou canta, e reza, e sonha, ou explode em acentos alegres, como nenhuma outra poderia fazer. Um movimento imperceptível do braço, um sentimento repentino do artista, que na execução de um só violino não produziriam resultados apreciáveis, quando multiplicados pelo número de instrumentistas de uma orquestra, geram maravilhosas nuances, irresistíveis arrebatamentos, acentos que penetram nas profundezas do coração.

#### A VIOLA

A viola moderna (*alto*, em francês; *Bratsche*, em alemão) nada mais é que um violino contralto, com as mesmas características estruturais, com a diferença de que, sendo suas cordas um pouco mais compridas, tem ela dimensões ligeiramente maiores. Isto faz com que a posição da mão esquerda no espelho seja mais aberta e, conseqüentemente, menos natural a virtuosidade. As quatro cordas estão afinadas uma quinta abaixo do violino: lá, ré, sol, dó. A extensão total, embora potencialmente tão ampla como a do violino, não é igualmente aproveitável, pois o registro sobreagudo se torna

progressivamente magro e inexpressivo. Por outro lado, não há muita diferença de personalidade entre as cordas, e a quarta, contrariamente ao que se dá no violino, resulta um pouco surda e de emissão preguiçosa; conseqüentemente, a verdadeira tessitura do instrumento é representada pela região médio-aguda.

O timbre é tipicamente intermediário, sendo-lhe negados os impactos violentos da emoção, assim como a clareza brilhante e luminosa. Sua cor escura, íntima, apenas um pouco fanhosa e tendencialmente introvertida, torna a viola insubstituível nas expressões do langor poético e das emoções de penetrante intensidade, veladas de patético pudor. Por isto, escrever bem para a viola, dentro de seu verdadeiro espírito, é tarefa muito delicada.

Produção do som, golpes de arco e efeitos especiais são exatamente idênticos aos do violino, embora, como já dissemos, deles não convenha abusar: de fato, assim como o oboé entre os sopros, com o qual, todavia, não possui a menor afinidade de timbre, a viola nasceu para cantar dentro de seu específico campo de emoções; o exibicionismo técnico soa quase despersonalizado, quando não fundamentado, numa virtuosidade transcendental, que poucos instrumentistas alcançam. Muito bom, ao contrário, é o efeito das cordas duplas, que acrescenta uma compacta maciez interna às harmonias do conjunto das cordas.

As escassas possibilidades de brilho e de exuberância sonora fazem com que a literatura solista da viola não seja rica: nela, uma página antológica ainda pode ser considerada a *Sinfonia Concertante*, de Mozart, para violino, viola e orquestra. A escassez da literatura clássica e românti-

ca é compensada, pelo menos em parte, pelo renovado interesse dos compositores deste século, atraídos pelo aristocrático recato expressivo do instrumento, bastante condizente com as mais recentes poéticas da música. Bastaria mencionar, a título de exemplo, três obras-primas que enriqueceram quase inesperadamente a literatura da viola: a *Suíte*, de Bloch, o *Concerto*, de Walton, e o poema-concerto *Der Schwanendreher*, de Hindemith.

Na música de câmara, um pouco sufocada entre as outras cordas mais tensas e vibrantes, a viola nem sempre aparece com o devido peso, principalmente nas texturas contrapontísticas: nem Haydn, nem Mozart são exemplares a este respeito. Muito mais exatamente enfoca Beethoven a personalidade deste instrumento, sobretudo em seus últimos quartetos. As conquistas beethovenianas transmitem-se e aperfeiçoam-se ao longo do romantismo; e muito deve a viola a Brahms, sempre atraído pelos timbres menos vibrantes e tendencialmente ambíguos, como este, o da trompa e o do clarinete. Os contemporâneos sabem tratar a viola com grande experiência, introduzindo-a em novas atmosferas tímbricas de requintada ambientação pós-impressionista; veja-se, por exemplo, o precioso halo de espiritual névoa sonora alcançado por Frank Martin em seu Trio para viola, flauta e harpa. Estranhamente, porém, não existe uma literatura sonatística que possa ser comparada, pelo conteúdo musical e a linguagem instrumental, com as obras para viola solista e orquestra às quais nos referimos acima.

No emprego orquestral, a história da viola é bastante curiosa. Até o começo do século XIX, os violistas eram recrutados entre os maus violonistas. Não é que faltassem alguns instrumentistas

altamente especializados. Conta-se que Alessandro Rolla, mestre de Paganini, conseguia uma comunicação tão profundamente emotiva, com conseqüentes desmaios de damas demasiadamente sensíveis, que em Paris foi proibido de tocar em público. O próprio Paganini era tão bom violista que Berlioz concebeu para ele a parte de solo do grande poema sinfônico *Haroldo na Itália*, inspirado em Byron. A média geral, porém, devia ser de nível muito baixo. Isto fez com que, na orquestra clássica, até as primeiras Sinfonias de Beethoven, as violas se limitassem a dobrar os violoncelos em uníssono ou na oitava superior, permitindo-se muito raramente uma evasão mais individualizada.<sup>30</sup>

Enquanto na instrumentação operística as coisas não mudam substancialmente, até a revolução wagneriana, já os primeiros românticos sentem a poesia da viola na sinfonia e no poema sinfônico, e começam não apenas a criar-lhe uma parte independente de harmonia, como também a confiar-lhe o canto nas atmosferas oportunas, ou a conduzi-la em apoio à linha dos violinos. É também freqüente que as violas sejam divididas em duas partes, a fim de criar uma maior especialidade interna no conjunto das cordas, sustentada por uma boa armação harmônica intermediária.

A partir deste momento, as violas podem ser consideradas o tecido conectivo de toda a orquestra, pouco visível mas imprescindível, cartilaginoso e flexível, conforme as necessidades vitais do organismo. É justo, portanto, que o número de violas de uma grande orquestra seja inferior ao dos segundos violinos, mesmo que essa diferença seja de poucas unidades? Em muitos casos,

dez ou doze violas soam abafadas entre a tensão vibrante de oito ou dez violoncelos, com outros tantos contrabaixos, e a fácil cantabilidade de 30 violinos entre primeiros e segundos, principalmente na literatura romântica e contemporânea. Por isto, é comum que, nos ensaios, o regente peça às violas uma intensidade sempre maior, com o resultado de forçar uma sonoridade que mal suporta a violência: aquela mesma sonoridade que talvez alcance com o impressionismo o seu perfeito momento da verdade. Isto explica, também, porque a viola se adapta menos espontaneamente que o violino e o violoncelo aos novos efeitos e às novas maneiras de produzir e atacar o som, exigidas por muita música contemporânea.

Voltando ao problema da relação numérica entre as violas e as outras cordas, cremos que isto se deva à tradição clássica do tempo em que as violas ainda não desempenhavam um papel independente, e a uma subseqüente menor disponibilidade de bons instrumentistas. Talvez a melhor solução fosse a de tornar variável o número das violas, reduzindo-o, sensivelmente, no repertório barroco; parcialmente, no clássico, e igualando-o aos segundos violinos, na literatura mais recente.

Mencionamos, enfim, uma típica concepção orquestral otimamente explorada por Brahms, na *Serenata em Lá* e em alguns momentos isolados de outras obras, como o *Requiem Alemão*, e retomada

---

<sup>30</sup> Disto resulta um grande peso do baixo fundamental, freqüentemente sustentado em três oitavas por violas, violoncelos e contrabaixos, constituindo-se num problema de equilíbrio sonoro para as modernas orquestras, tão ricas de corpo fônico na região grave.



por alguns compositores do nosso tempo: a de reduzir as cordas ao registro médio-grave, eliminando os violinos.<sup>31</sup> Este tipo de instrumentação revelou-se excelente para recriar a atmosfera das antigas violas na interpretação moderna dos primeiros melodramas, de Monteverdi a Lulli, e nas transcrições orquestrais das obras organísticas pré-bachianas.

#### □ VIOLONCELO

O violoncelo, conhecido com este nome em todos os idiomas, com grafia mais ou menos idêntica, é um violino tenor-baixo de iguais formas e características de estrutura. As suas cordas (lá, ré, sol, dó) estão afinadas uma oitava abaixo da viola; falta, portanto, como se vê, um instrumento afinado uma oitava abaixo do violino e, conseqüentemente, colocado a meio caminho entre a viola e o violoncelo. Tal instrumento, mais próximo da extensão da viola *di gamba*, existiu outrora, o violoncelo *piccolo* em diferentes tipos de afinações, mas foi abandonado por duas razões: porque os violinos, divididos em dois grupos (primeiros e segundos), unidos à viola e ao violoncelo, garantem à família das cordas a realização das habituais quatro partes de harmonia; e porque o violoncelo,

<sup>31</sup> Tal experiência tem o precedente ilustre da *Flauta mágica*, de Mozart, no acompanhamento da grande ária de Sarastro (baixo), confiado às cordas graves, sem violinos, aos *cornos di bassetto* e aos trombones.

<sup>32</sup> Esta posição, chamada de *capotasto* ou pestana, permite aos dedos o alcance até do limite inferior do espelho. São atingidos assim, na primeira corda, sons agudíssimos, de expressão dilacerante e quase histérica, que todavia pelo próprio timbre e pela dificuldade de afinação raramente são aproveitados na orquestra.

permitindo o deslocamento da mão esquerda no corpo do instrumento, pode alcançar, com o apoio do polegar, posições muito agudas, tornando inútil a presença de um outro instrumento intermediário.<sup>32</sup>

Tendo nascido na Itália, nas mãos dos Amati, dos Stradivari, dos Guarneri, dos Montagna, dos Bergonzi e de outros grandes fabricantes de instrumentos, o violoncelo, ao que parece, foi introduzido na França pelo florentino Battistini, em 1727. Mas, como o violino, ele não teve vida fácil. A polêmica entre novos e velhos instrumentos foi bem acirrada. Em 1740, Hubert le Blanc editava em Amsterdam um panfleto com o título “Defesa do baixo de viola contra as façanhas do violino e as pretensões do violoncelo”. Mas a beleza do timbre e o canto generoso acabaram se impondo, justificando as palavras que mais tarde lhe dedicaria Gevaert, em seu *Tratado de Instrumentação*:

De todos os instrumentos aptos a interpretarem uma linha melódica, o violoncelo é o que possui, no mais alto grau, o acento da voz humana... Ele reúne os caracteres dos três registros masculinos: o ardor juvenil do tenor, a virilidade do barítono, a austera severidade do baixo. Sua primeira corda traduz as efusões de um sentimento exaltado: nostalgia, dor, êxtase amoroso.

Na realidade, a expressão natural do violoncelo é nobre e generosa. A primeira corda é vibrante, tensa, um pouco exibicionista; doce e patética, a segunda; grave e serena, a terceira; e a quarta, cheia e austera como um pedal de órgão. Ou talvez fosse mais justo falar em registros, e dizer que a oitava grave possui uma severidade poderosa e dramática; a tessitura central, uma cor virilmente expressiva; a região aguda, uma sonoridade de

vibrante entusiasmo. De qualquer maneira, a diferença de registros é a mais relevante entre todos os instrumentos; e o maior problema de um bom instrumentista é o de conseguir igualdade e continuidade sonora onde o exigem a compostura do estilo ou a unidade de atmosfera expressiva de um ou de outro período musical.

A verdadeira natureza do instrumento reside, de fato, no contraste entre esta difícil igualdade e as surpresas tímbricas, e na espontânea capacidade de canto. Com tais características ele nasceu, além da óbvia destinação de, na família das cordas, representar, pela sua própria tessitura, o baixo fundamental, alicerce da sustentação harmônica. De outro lado, a virtuosidade técnica foi inicialmente dificultada pela precariedade do apoio entre os joelhos do executante, que não permitia suficiente segurança à movimentação do arco e suficiente independência aos deslocamentos da mão esquerda. As coisas mudaram, quando, nas primeiras décadas do século XIX, o violoncelista belga Servais criou o espigão, ou pontal móvel, permitindo fixar solidamente o instrumento no chão. Pouco antes, a presença de Boccherini abriu novas perspectivas; de fato, ele foi para o violoncelo o que Paganini seria mais tarde para o violino, com menor satanismo mágico e maior consistência musical. Isto afetou principalmente a conceituação do violoncelo na música de câmara, para a qual Boccherini deixou uma imensa produção, especialmente interessante do ponto de vista instrumental: são mais de 500 quintetos, em parte ainda não recuperados, para dois violinos, viola e dois violoncelos. Sem Boccherini, seria difícil explicar a profunda compreensão

da natureza do instrumento e a ousadia técnica que Beethoven revela nos quartetos, enquanto as suas seis sonatas para violoncelo e piano ficam estranhamente aquém do que se poderia esperar dele.

Resta o fato de que o violoncelo não parece ter nascido para o exibicionismo malabarista, mesmo podendo hoje rivalizar com o violino em virtuosidade. Já o próprio tamanho do instrumento é um empecilho, pois, enquanto no violino a distância natural entre cada dedo domina o espaço de um tom inteiro, no violoncelo a mesma distância domina apenas o espaço de um semitom; assim, o violoncelista é obrigado a *demancher*, isto é, a modificar a posição da mão esquerda, deslocando-a ao longo do espelho, muito mais frequentemente do que o violinista ou o violista. De outro lado, a diferente colocação do braço esquerdo com relação ao corpo torna mais fácil e generoso o *vibrato* e parece convidar instintivamente ao canto.

A técnica do arco hoje não tem limites: todos os golpes de arco que mencionamos a respeito do violino são perfeitamente realizáveis no violoncelo, embora, às vezes, com menor naturalidade, pelo próprio peso do arco e a maior resistência das cordas. O *pizzicato* tem uma sonoridade mais intensa e vibrante que no violino, o que vale também para os sons harmônicos. Os acordes são de ótimo efeito, e as cordas duplas, notadamente no registro centrograve, soam com uma densidade organística.

Muito importante foi, na história recente do instrumento, a presença de Pablo Casals, que, preocupado em fazer música, longe de qualquer exibicionismo acrobático, procurou extrair do instrumento todas as potencialidades expressivas,

introduzindo o emprego mais freqüente do *capotasto*<sup>33</sup> e revolucionando a técnica da digitação, com o objetivo de empregar, tanto quanto possível, nas notas de canto, os dedos mais fortes e sensíveis, isto é, o indicador e o médio.

O repertório solista do violoncelo é menos rico do que o instrumento merece, embora alguns concertos com orquestra, justamente famosos, representem outros tantos pontos altos da criação musical; entre eles, os concertos de Boccherini, Schuman, Dvorak, Saint-Saëns e o maravilhoso concerto duplo de Brahms, com o violino. Permanece duvidosa a autenticidade do Concerto de Haydn, realmente não muito significativo. Em nosso século, menos interessado nos timbres de rica expressividade romântica, tal literatura pouco se enriqueceu; particularmente notáveis são o original e sólido *Concerto de Hindemith* e o complexo *Concerto de Schönberg*.

Na música de câmara, as obras verdadeiramente significantes, musical e instrumentalmente, são muitas. Entre os clássicos, só Boccherini e Beethoven trataram a sonata para violoncelo e piano com relevantes resultados artísticos, o primeiro, talvez, mais que o segundo. Entre os românticos, as melhores obras sonatísticas ainda são as de Mendelssohn e Brahms; em nosso século, a *Sonata de Debussy* marca um retorno deste autor à precisa concisão do sentimento clássico. Depois de Debussy, muitas obras de alto nível foram

produzidas: o violoncelo, mais que o violino, presta-se aos efeitos revolucionários de novas concepções sonoras, talvez pela riqueza dos timbres e a ampla ressonância da caixa harmônica.

Um setor particularmente interessante é o da literatura para violoncelo solo, sem acompanhamento, desde o barroco até a *Sonata de Kodaly*: neste setor, brilha, com luz intensa, a beleza imperecível das suítes de Bach.

Se a literatura solista não é rica, maravilhosa e repleta de estímulos criativos é a presença do violoncelo na música de conjunto, desde o século XVIII, aos nossos dias: em trios, quartetos, quintetos, antologia de momentos entre os mais profundos e das mais lúcidas arquiteturas da música, o violoncelo encarna os viris entusiasmos e as nobres reflexões da alma humana.

Na orquestra, o violoncelo demorou a encontrar aquela independência expressiva que já se afirmara na música de câmara. A preocupação barroca e clássica de firmar solidamente o baixo contínuo relegou-o a este exclusivo papel, mantendo-o aquém das suas possibilidades, tanto na sinfonia como na ópera. Não alteraram a substância das coisas algumas intuições isoladas, tais como o início da Overture do *Guilbaume Tell*, de Rossini, confiado à poesia sonora de cinco violoncelos, tratados como um expressivo coral (remoto precursor de uma obra-prima dos nossos dias, a cantilena das *Bachianas Brasileiras*, de Villa-Lobos, para voz e oito violoncelos).

Nem com Beethoven a situação se modificou, a não ser em poucos momentos de uma liberdade ainda preocupada. Foi a orquestra

<sup>33</sup> É interessante notar que a técnica de Casals influenciou, indiretamente, sobre a moderna técnica do piano, que aproveita racionalmente o deslocamento da mão no eixo direcional do polegar e o emprego expressivo dos dedos mais funcionais.

romântica que sentiu toda a poesia do violoncelo, explorando o registro médio-agudo para expressar a intensidade patética das suas atmosferas, levando-o a abrir ao canto a possibilidade de uma voz incomparável e a desenvolver, com nova audácia, uma expressão, por assim dizer, masculina da virtuosidade, anteriormente vinculada a um conceito de feminilidade e de agudo. Na orquestra moderna, o violoncelo rivaliza, definitivamente, com o violino, em brilho e presença de canto.

#### □ CONTRABAIXO

Já no século XVII surgiram, na Itália, os primeiros contrabaixos, com um número variável de cordas: era uma espécie de compromisso entre a tessitura grave da antiga *tromba marina*, de uma só corda, e a estrutura formal das violas renascentistas, cuja família ainda não conhecera um instrumento de igual tamanho e de voz tão profunda, agora exigido pela preocupação barroca de colocar todo o peso da harmonia sobre os sólidos alicerces do baixo fundamental.

No século XVIII, o famoso Dragonetti adquiriu renome internacional exibindo-se com um contrabaixo de três cordas, construído por Gasparo da Saló, que a Capela de São Marcos lhe emprestara e que hoje se conserva no Museu daquela Catedral, em Veneza.

Depois de muitas experiências com relação ao número e afinação das cordas, em meados do século XVIII o contrabaixo tende a estabilizar-se em três ou quatro cordas, afinadas por quartas. O seu emprego, porém, não se generalizou tão facilmente: ainda em 1757, a orquestra do Théâtre de

l'Opéra de Paris possuía um único contrabaixo, que só atuava às sextas-feiras, dia dos espetáculos de gala. Mais rápida foi a sua integração na orquestra do Concerto Grosso italiano, pela já mencionada preocupação com o baixo contínuo, ao qual o peso do registro mais grave do instrumento oferecia a desejada consistência organística. Tratava-se, geralmente, de um contrabaixo de três cordas: teve origem, assim, uma longa polêmica entre os partidários das três e os das quatro cordas, polêmica ainda viva em pleno século XIX, quando o grande Bottesini continuava defendendo, em seu método, as vantagens das três cordas.<sup>34</sup>

Hoje o contrabaixo normalmente empregado é o de quatro cordas, afinadas por quartas (sol, ré, lá, mi); as grandes orquestras costumam utilizar também dois ou três contrabaixos de cinco cordas, que, alcançando o dó mais grave, no limite dos sons musicalmente apreciáveis, acrescentam algumas notas aos poderosos efeitos de pedal do instrumento.

Tendo permanecido uma espécie de híbrido entre a família do violino barroco e as violas renascentistas, das quais conserva a forma ogival, o contrabaixo se afasta sensivelmente da qualidade expressiva das outras cordas. A sua sonoridade é escura, velada e anasalada, com pouca capacidade de expansão; adquire, porém, uma impressionante força no conjunto, podendo igualmente atingir os

<sup>34</sup> Quatro cordas ou cinco, como em poucos contrabaixos atuais, aumentam o campo sonoro no registro grave, mas complicam o manejo do pesado arco e diminuem a potência do som, sempre inversamente proporcional ao número de corpos vibrantes e de artifícios mecânicos aplicados à caixa harmônica.

tons do trágico, do austero e do grotesco. A primeira corda não é desprovida de alguma doçura expressiva; a segunda e a terceira são destacadamente severas; a quarta é dramaticamente misteriosa, embora nela a produção do som seja às vezes perigosa e de emissão um pouco preguiçosa, como na maior parte dos instrumentos de registro muito grave. São justamente estas as características que podem levar o instrumento a certas expressões tipicamente caricaturais, grotescas ou tenebrosas.

Os contrabaixistas atuais possuem um excelente nível de virtuosidade; entretanto, não seria possível pedir ao arco o que se pede a um arco de violoncelo. O arco do contrabaixo, de fato, é mais curto e pesado, a fim de exercer uma maior pressão sobre as cordas; mas perde, com isto, flexibilidade e leveza, mesmo que quase todos os golpes de arco do violoncelo lhe sejam teoricamente possíveis. A respeito do arco, permanece ainda uma divergência de opiniões entre duas escolas: a latina, que usa o arco na mesma posição do violoncelo, e a germano-russa, que se utiliza de uma técnica próxima à empregada pelas antigas violas *di gamba*.<sup>35</sup> O arco latino permite maior flexibilidade, principalmente no *staccato*; o outro, maior segurança de ataque. Este último, totalmente abandonado na Itália, é, todavia, italiano de origem e se chama "arco à *Dragonetti*", do nome do famoso instrumentista que o usou, na prática musical e no magistério.

<sup>35</sup> Não se pode estabelecer um limite geográfico exato para as duas escolas: há orquestras germânicas usando o arco latino, e vice-versa. A formação técnica de cada instrumentista é o fator que determina o emprego de uma ou outra técnica.

A digitação, no contrabaixo, é bicromática; isto quer dizer que há necessidade do espaço de dois dedos para preencher a distância de meio tom. Daí derivam contínuas mudanças de posição de mão esquerda, as quais tornam a virtuosidade extremamente difícil, pouco espontânea e francamente contrária à natureza do instrumento, apesar de certas ilustres exceções na história dos seus executantes. O emprego do *capotasto*, ou pestana do polegar, como no violoncelo, permite, porém, alguns momentos de brilho mais espontâneo, principalmente na primeira corda. O poderoso e vibrante *pizzicato* e o *tremolo* de impressionante impacto são excelentes efeitos, notadamente na orquestra, que os multiplica pelo número dos executantes. Os sons harmônicos, sonoros e de gama muito ampla, não são sempre aconselháveis na orquestra, mas resultam excelentes nos trechos solísticos.

A literatura de sonata para o contrabaixo é quase inexistente e a de concerto com orquestra é, necessariamente, muito limitada: são dignos de menção o clássico *Concerto* de Dittersdorf e o de Kussewitzki, regente de renome internacional e um dos mais ilustres contrabaixistas do nosso tempo. Muito interessante é também a *Suíte Pulcinella*, de Stravinski, sobre temas de Pergolesi, em que o contrabaixo é tratado como instrumento concertante com a orquestra, com arrojada e irônica virtuosidade.

Igualmente escasso é o emprego do contrabaixo na música de câmara, embora novas perspectivas se abram atualmente através da música de vanguarda, à qual o instrumento oferece ricas surpresas sonoras, de caráter objetivo e, por assim dizer, plástico. Entre as obras para pequenos

conjuntos que incluem o contrabaixo, podem ainda ser apontados como exemplos de excelente aproveitamento o septeto, de Beethoven, o quinteto *A Truta*, de Schubert, e o delicioso *Carnaval dos Animais*, de Saint-Saëns, em que o contrabaixo interpreta sonoramente o papel do elefante.

O verdadeiro reino do contrabaixo é, na verdade, a orquestra: toda ela se firma sobre seus alicerces sonoros e rítmicos. A precisão rítmica dos contrabaixos, assim como a dos tímpanos, é fundamental para a segurança do conjunto orquestral e merece, da parte dos regentes, maiores cuidados que os normalmente dispensados. Até as primeiras composições românticas, os contrabaixos cumpriram na orquestra uma única função: a de dobrar os violoncelos, na oitava grave, a fim de reforçar o baixo da harmonia. Os compositores barrocos e clássicos se acostumaram a empregar uma só pauta para os violoncelos e os contrabaixos, sem se preocuparem com o fato de que muitas passagens e muitos saltos, relativamente fáceis para os primeiros, são praticamente inexecutáveis para os segundos, ou, na melhor das hipóteses, impedem-lhes o necessário cuidado com a igualdade da fluência sonora. Cabe neste caso ao regente sugerir as oportunas modificações, a fim de que a rígida observância da letra da partitura não traia o seu espírito sonoro, sem que se caia, todavia, no terreno do arbitrário.<sup>36</sup>

Os primeiros momentos de individualização sonora, embora ainda fragmentários, são encontrados nas óperas de Gluck e nas sinfonias de Beethoven. Todos se recordam do genial efeito da tempestade na *Sinfonia Pastoral*, conseguido através da proposital confusão entre os grupos de cinco

notas, nos violoncelos, e os de quatro notas, nos contrabaixos: surge, na região grave da orquestra, uma espécie de surdo resmungar, antecipador das trovoadas de verão e das benéficas chuvas.<sup>37</sup>

Mais tarde, a técnica transcendental de Bottesini, autêntico Paganini deste instrumento, conquistando a admiração de todo o mundo musical, influiu também sobre o emprego do contrabaixo na orquestra. Sem chegar a desligar-se completamente da sua natural função de baixo fundamental, ele tornou-se mais independente, atingindo, às vezes, o nível de protagonista em determinadas atmosferas sonoras. Deu-se isto, principalmente, no repertório de ópera, mais rico de cores ambientais e de repentinos impactos dramáticos. Pensemos no angustiante solo de contrabaixos que prepara a entrada do protagonista no último ato do *Otello*, de Verdi; ou em tantos momentos dos dramas de Wagner; ou na já mencionada *Salomé*, de Strauss, e na *Electra*, do mesmo autor.

<sup>36</sup> É este um dos tantos aspectos, invisíveis ao público, do trabalho de um regente, cuja função mímica é apenas o resultado final de um profundo conhecimento das partituras e das realidades instrumentais.

<sup>37</sup> A respeito de efeitos especiais, lembramos um episódio ocorrido num concerto de músicas de R. Strauss, regido pelo próprio autor na Rádio de Turim, pouco antes da guerra, e que nos foi relatado pelo regente italiano Arturo Basile. Preocupados com a presença de tão ilustre figura da música contemporânea, os contrabaixistas da ótima orquestra de Turim passaram dias inteiros estudando uma terrível passagem da *Salomé* e enfrentaram, tremendo, o primeiro ensaio. Strauss percebeu a preocupação dos músicos e disse: “Eu escrevi esta passagem para criar um efeito de ambiente; não exijo a clareza impecável de todas as notas. Muito pelo contrário, quero uma espécie de halo sonoro. Portanto, toquem tranquilos.” Hoje, talvez, definiríamos este halo sonoro como um efeito de sonoplastia.

Hoje o contrabaixo é plenamente dono da sua personalidade, seguro alicerce da orquestra, tecnicamente ousado e sempre pronto a deixar que sua voz sobressaia para enfocar atmosferas que nenhum outro instrumento poderia expressar com tão impressionante gravidade.

Muito importante é, finalmente, o contrabaixo na música popular e de dança, em que o arco é eliminado, empregando-se exclusivamente o instrumento em *pizzicato*. Alguns executantes atingem, neste gênero, e sobretudo no jazz, insuspeitados níveis de virtuosidade.

## INSTRUMENTOS DE CORDAS PINÇADAS E DEDILHADAS

### INSTRUMENTOS ANTIGOS

#### ALAÚDE E SEUS CONGÊNERES

As origens de todos os instrumentos de cordas pinçadas, sejam eles feitos de muitas cordas, produzindo cada uma um único som, ou sejam compostos de poucas cordas que a mão esquerda dedilha sobre um espelho com trastes, remontam à antigüidade assíria e egípcia. Prova-o a ampla iconografia de baixos-relevos, afrescos e pinturas decorativas em cerâmica.

Submetidos a incontáveis transformações ao longo dos milênios, os instrumentos do primeiro tipo difundiram-se nas civilizações mediterrâneas, tornando-se comum o seu emprego na Grécia e em todo o Império Romano. Os do segundo tipo, muito evoluídos no Oriente, chegaram à Europa com os árabes, através da Espanha, onde a sua literatura teve o seu primeiro glorioso florescimento. O instrumento que mais se afirmou, projetando as maiores conseqüências históricas,

foi o alaúde (do árabe *al laud*; *laud*, em espanhol; *Liuto*, em italiano; *luth*, em francês e inglês; *Laute*, em alemão). Foi ele muito cultivado durante a Idade Média; escritores e poetas o mencionam, inclusive Dante, na *Divina Comédia*. Só no século XV, porém, conseguiu adquirir importância histórica e social, tornando-se o instrumento do século, representando o papel que o violino ocuparia na época barroca e o piano desempenharia no romantismo. Confirma-o a riqueza iconográfica e a precisão de detalhes de toda a pintura da Renascença: Carpaccio, Melozzo da Forlì, Hans Memling, entre outros, e, de maneira geral, os pintores venezianos, que freqüentemente o retratavam a acompanhar a voz ou a flauta doce.

O alaúde possuía um número variável de cordas, geralmente duplas. Era dedilhado no espelho pela mão esquerda, guiada pelos trastes, não raramente incrustados em marfim, enquanto a direita tangia a corda com os dedos ou por intermédio de um plectro. Parecidos com o alaúde eram a *tiorba*, o *chitarrone* e o *archiliuto*, mais

comuns na Itália; estes instrumentos possuíam a mais um certo número de cordas soltas, colocadas fora do espelho, e atingiam, às vezes, um considerável comprimento.

Na Renascença, o repertório do alaúde foi formado por incontáveis transcrições de peças polifônicas profanas, árias de dança, fantasias e variações — ou *diferencias*, na terminologia espanhola. A suíte de danças foi continuada posteriormente pelo violino, na literatura barroca, participando como componente na nova forma da sonata. Principalmente interessante e repleta de poesia foi a literatura espanhola; mais importante, por suas conseqüências históricas, foi a italiana, embora ambas sejam parcialmente indiferenciadas do ponto de vista instrumental e intercambiáveis com a literatura de teclado. A notação do alaúde, em vez de empregar os símbolos gráficos comuns a todos os instrumentos, indicava a posição dos dedos nas cordas, com um sistema de *tablatura* que ainda hoje se emprega na literatura elementar da guitarra de acompanhamento.

Depois da Renascença, o alaúde e os outros instrumentos da família desapareceram gradativamente, fato devido também à sua delicada estrutura e à dificuldade de se manterem as cordas afinadas. Embora Bach ainda empregasse, às vezes, a *tioba* e o *chitarrone*, para reforçar a realização do baixo contínuo de algumas cantatas, na segunda metade do século XVIII o alaúde tornou-se apenas uma recordação histórica;<sup>38</sup> grande parte do seu repertório reviveu, porém, na guitarra, de sonoridade mais rica e expressiva.

## INSTRUMENTOS MODERNOS

### □ BANDOLIM

É um tipo de alaúde de quatro cordas duplas, com a mesma afinação do violino (mi, lá, ré, sol). Toca-se por intermédio de um plectro, produzindo, portanto, um som característico, sempre *tremolado* e um pouco petulante. Instrumento típico das serenatas, deve aos árabes a sua difusão na Itália do Sul e o seu tradicional emprego na música popular napolitana. Merece menção pela atenção que lhe dedicaram alguns compositores: entre outros, Vivaldi deixou alguns lindos concertos com orquestra, e Beethoven escreveu algumas peças para bandolim e piano, homenagem, talvez, às irmãs Malfatti, que tocavam o instrumento, ou à condessa Clary, ocasional protetora.

Mais freqüente foi o seu emprego na orquestra de ópera, quase sempre em atmosferas de serenata: lembramos, entre os exemplos mais interessantes, *L'Amant Jaloux*, de Grétry; a deliciosa serenata do *Don Giovanni*, de Mozart; *Otello*, de Verdi; *Il Voto*, de Giordano; *La Vida Breve*, de De Falla; *I Gioielli della Madonna*, de Wolf-Ferrari.

Instrumentos parecidos com o bandolim, tais como a balalaika, o ukulele e o banjo são empregados em músicas típicas e regionais; todavia, já começam a ser introduzidos, ocasionalmente, em músicas eruditas de atmosfera folclórico-nacionalista.

<sup>38</sup> Muitas personagens famosas da história deleitaram-se com o alaúde: basta lembrar Petrarca e Leonardo. Relata-se que este último foi requintadíssimo intérprete, possuindo uma técnica de virtuose.



## A GUITARRA

Em suas origens, que remontam ao mesmo período da introdução do alaúde na Espanha, a guitarra não se diferenciou muito da *vibuela* espanhola. Sua literatura confundia-se com a da *vibuela* e a do alaúde. A *vibuela*, de fato, apresentava-se com tipos diferentes: de arco, mais próxima da viola; de cordas pinçadas, mais próxima da guitarra; de plectro, como a *mandola* e o bandolim. Mais tarde, a *vibuela* alcançou maiores dimensões e maior número de cordas, geralmente seis cordas duplas, para se conseguir o efeito do plectro, enquanto a guitarra tendeu a fixar-se em quatro e, finalmente, seis cordas simples, diferentemente afinadas, produzindo uma sonoridade mais íntima e expressiva.

Ainda no século XVI a literatura era pouco diferenciada, podendo abranger até os instrumentos de teclado. Neste período, a Espanha brilhou na criação instrumental com as obras de Luis Milán, Fuenllana, Mudarra, Narváez, Frei

---

<sup>39</sup> No *punteado* as cordas são tangidas com o dedo ou com a unha; no *rasgueado*, os dedos, passando violenta e rapidamente sobre as cordas, produzem uma sonoridade rítmica e intensa, que bem se adapta às danças populares e dá uma cor muito especial ao *flamenco* andaluz.

<sup>40</sup> No século XVIII, ótimos instrumentos foram fabricados na Itália. Uma guitarra de autoria de Antonio Stradivari ainda pertence ao Conservatório de Paris.

<sup>41</sup> Tocaram a guitarra, entre outros, aquele Angelo Rizzo, que foi amado por Maria Stuart e morreu em seus braços; Luís XIV e muitos aristocratas franceses de sua corte; Berlioz, que a levou em suas andanças pela Itália; Gounod, que gostava de testar nela as suas melodias. E foi a guitarra uma das grandes frustrações da vida de Schopenhauer, que a estudou por longos anos, para chegar finalmente à conclusão de que lhe faltava o talento.

Tomás de Santa Maria, Cabezón. Eles trataram o *tiento* ou *ricercare*, de caráter severo, e a *diferencia*, variação sobre temas profanos, muitas vezes populares, com um sentimento já amadurecido do canto acompanhado e do acorde.

Com a decadência posterior do alaúde e da *vibuela*, a guitarra alcançou uma total independência, iniciando o período autônomo e glorioso de sua técnica, que já aproveitava o estilo *punteado* e o *rasgueado*: dois aspectos aparentemente opostos da alma espanhola, feita de elegância aristocrática e de ardoroso sangue popular.<sup>39</sup>

Desde então a guitarra se popularizou; não conseguiu, porém, digna acolhida nos gêneros musicais eruditos, apesar da valiosa produção e da séria obra teórica de alguns intérpretes italianos do século XVIII, como Carulli e Giuliani.<sup>40</sup> Neste período, de fato, o centro da evolução técnica do instrumento pareceu deslocar-se para a Itália. Mas, ao final do mesmo século, o grande Sors, tratando magistralmente a variação sobre temas de óperas e de composições instrumentais e sobre elementos rítmicos tipicamente ibéricos, reconduziu a glória da guitarra às origens espanholas.

Na segunda metade do século XIX, a ilustre e renovadora escola de Sor encontrou em Tarrega seu mais genial representante. Este, com seu prestígio, impôs definitivamente à atenção de todos a nobreza do instrumento, ainda esnobado pelos músicos tradicionalistas: ampliou o repertório com composições originais, transcrições de músicas barroco-clássicas e do próprio Bach, revisões de músicas antigas, despertando a curiosidade do mundo musical pelo instrumento, já predileto de algumas grandes personalidades da história.<sup>41</sup>

Com Tarrega, a guitarra já se apresenta com o sistema atual de cordas afinadas por quartas e terças (mi, si, sol, ré, lá, mi) e, portanto, com ricas possibilidades polifônicas e de extensão, que lhe permitem apossar-se de muita literatura de outros instrumentos já desaparecidos.

Finalmente, Segovia completa o trio dos grandes espanhóis a quem se deve a moderna redescoberta do instrumento, e o prestígio que ele goza junto aos musicistas e ao público.

Estes beneméritos da guitarra não apenas conseguiram introduzi-la com plena dignidade na prática musical erudita, como também reconduziram à vida a sutil e íntima beleza de um grande repertório da Renascença. De fato, a Renascença nos fala hoje, através da guitarra, uma linguagem muito mais convincente que aquela que poderíamos captar nos antigos instrumentos de teclado, definitivamente distantes da nossa sensibilidade sonora.

O repertório solista para guitarra e orquestra não é muito rico, apresentando grandes problemas de composição pela dificuldade de equilibrar tão íntima sonoridade, cheia de sonhante pudor expressivo, com a generosidade orquestral. Alguns concertos, todavia, alcançam preciosas atmosferas poéticas, desde Vivaldi até Castelnuovo-Tedesco. Um lugar de destaque merece o *Concerto de Aranjuez*, de Joaquim Rodrigo, que nos parece transmitir os perfumes daqueles ricos parques reais de um maravilhoso passado. Guido Santorsola, depois de um ótimo Concerto para guitarra, tentou com felicidade a experiência de um Concerto para duas guitarras e orquestras, não insensível às sugestões da linguagem dodecafônica.

Na música de câmara, a guitarra já foi empregada ocasionalmente por Weber e Schumann; Boccherini introduziu-a em alguns quintetos; Paganini, cuja habilidade de guitarrista não foi menor que a virtuosidade de violinista, deixou algumas sonatas de bom interesse musical, além de empregar o instrumento com o quarteto de cordas. Esta última experiência foi renovada por Schönberg.

Na orquestra, a guitarra já presente no *Orfeu*, de Monteverdi, reapareceu em numerosas óperas, desde o princípio do século XIX: entre elas, *O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini; *Oberon*, de Weber; *Zémir et Azor*, de Spohr; *Don Pasquale*, de Donizetti; *La Vida Breve*, de De Falla; *Le Donne Curiose*, de Wolf-Ferrari. Contudo, a sua penetrante poesia brilha principalmente no rico repertório de peças originais e de transcrições de antigas músicas, com o emocionado frescor das iluminuras e a vitalidade dos pequenos quadros de gênero, resumindo em íntimas cores a alma de uma época ou de um povo. Quanto a este aspecto, é notável a participação da guitarra na música contemporânea latino-americana, destacando-se a genial presença de Villa-Lobos, que confiou ao instrumento, juntamente com sua experiência de executante, alguns de seus momentos de mais autêntico lirismo brasileiro.<sup>42</sup>

No campo da música popular, a guitarra é incomparável protagonista do *flamenco*, síntese musical da Andaluzia bética, árabe e *gitana*, e importante fator de poesia na bossa nova brasileira.

<sup>42</sup> Note-se que, no Brasil, a tradicional guitarra é conhecida com o nome de violão.

O interesse cada vez maior pela guitarra, que Debussy já definira como *un clavecin expressif*, justifica as palavras de Eugène d'Ors: "O canto da harpa é uma elegia; o do piano, um discurso; o canto da guitarra é um canto." E o fascínio um pouco feminino do instrumento não poderia ser melhor expressado que nos versos de Rubén Darío: *Urna amorosa de voz feminina, / Caja de música de dolor y placer, / Tiene el acento de un alma divina, / Talle e caderas como una mujer.*

#### A HARPA

As origens da harpa (talvez do grego *harpázein* = agarrar, rasgar) perdem-se na noite dos mitos. Apolo, maravilhado com o som que o arco de Artemis produzia, quando esticado, teria pensado em acrescentar outras cordas, inventando assim a harpa. Lendas semelhantes encontram-se na tradição de muitos povos orientais. Com a harpa, ou com a lira, que é praticamente o mesmo instrumento, Orfeu teria amansado as feras, e Anfião teria movido as pedras para erguer os muros de Tebas. Com a harpa, finalmente, David

<sup>43</sup> Tais instrumentos desapareceram quase completamente, a não ser em alguns aspectos de música oriental, ou de música regional europeia de origem oriental, como a dos ciganos (cítara austríaca, zímbalon húngaro), em que as cordas são percutidas com banquetas de madeira ou feridas com plectros.

<sup>44</sup> Mais frequentes ainda as citações bíblicas da harpa, o *kinmor* dos judeus, sempre presente nos cânticos de louvor.

<sup>45</sup> No século XVI, Vincenzo Galilei observava a respeito da harpa: "Este instrumento muito antigo (já mencionado por Dante) nos foi trazido da Irlanda... há séculos que os habitantes daquela ilha nele se exercitam, tanto assim que o adotaram como emblema do seu reino."

acalmara as iras de Saul, preparando o terreno para a sua própria escalada ao poder.

Resta o fato de que a harpa deriva do monócórdio, assim como outros instrumentos semelhantes (cítara, lira), de menores conseqüências históricas e de feitios tão variáveis que se torna difícil estabelecer classificações ou nomenclaturas exatas.<sup>43</sup>

As primeiras harpas, já relativamente parecidas com o instrumento moderno, aparecem em baixos-relevos das civilizações da Mesopotâmia e do Egito desde o terceiro milênio antes de Cristo. Em seguida, uma rica iconografia acompanha a difusão da harpa no mundo greco-romano, juntamente com um acervo de menções históricas e literárias.<sup>44</sup>

O instrumento continuou a alastrar-se pela Europa, ao longo da Idade Média, apresentando grande número de tipos diferentes em forma e tamanho, e empregando cordas de vários materiais. Conforme o tamanho, nunca igual ao da harpa moderna, tocava-se o instrumento apoiando-o no chão ou nos joelhos; o número de cordas girava em torno de 20, e, excepcionalmente, 30, sempre afinadas por tons diatônicos, isto é, sem alterações de bemóis e sustenidos. Nestes moldes, tornou-se a harpa o instrumento típico dos bardos irlandeses, figurando no próprio emblema do reino.<sup>45</sup> Por volta do século XII, na Irlanda, na Escócia e no País de Gales, realizavam-se concursos de harpa para os bardos, poetas e músicos ao mesmo tempo, com provas severas, que atraíam a atenção da opinião pública, desde o povo até os reis. Estes, quando também não eram exímios executantes, mantinham os harpistas da corte, que gozavam de estima geral.

Na França, a harpa ficou intimamente ligada à poesia dos trovadores. Era freqüentemente empregada pelos menestréis, enquanto os trovadores da Provença preferiam a viola. Entre os séculos XIII e XIV, a harpa difundiu-se na França, na Espanha e na Itália. A grande pintura italiana do século XV oferece uma preciosa riqueza iconográfica, em que a exatidão dos detalhes patenteia a popularidade do instrumento. Tratava-se, em geral, de harpas de pequeno tamanho, facilmente manejáveis, de mais ou menos 30 cordas, sempre de afinação diatônica e, portanto, com um número reduzido de sons disponíveis.

Na típica atmosfera do pensamento medieval, surgiu, também para a harpa, toda uma simbologia: falava-se em sete cordas originais, como as sete virtudes; procuravam-se etimologias que pareciam relacioná-la com o coração. Guillaume de Machault, músico genial e poeta, comparava as 25 cordas da sua harpa com outras tantas virtudes da amada. Nem foi raro que, por uma estranha interpretação simbólica do Salmo LXXII (*ut jumentum factus sum apud te*), representassem David como um jumento tocando a harpa.

A tradição irlandesa continua durante a Renascença, com reflexos imediatos sobre a Inglaterra, onde o rei Henrique VIII usava a harpa para acalmar os seus furores. A literatura inglesa menciona com freqüência o instrumento. Na França, ao contrário, o instrumento de eleição das citações poéticas parece ser o alaúde, permanecendo, para a harpa, a referência aos hábitos ingleses. Jodelle, no epitalâmio para as bodas

da irmã do rei Henrique II, diz: *Mon angloy / Qui chez moi / M'a centfois de sa harpe / Recrée les esprits*. Na Alemanha, a harpa é estudada nos tratados de Agricola, Paumann e Glareanus; entre os seus cultores deve ser incluído o grande reformador religioso Zwingli, que parece ter sido ótimo executante.

Na Itália, o instrumento encontra grande acolhida: tocam-no alguns músicos famosos, como Giulio Caccini, um dos criadores do melodrama; e Tarquinia Molza é celebrada como intérprete.<sup>46</sup> Na Itália aparece também um tipo de harpa dupla, provavelmente de derivação irlandesa, com a finalidade de se obter a escala cromática para as necessidades da recém-nascida música harmônico-tonal; mas este remoto ancestral da harpa cromática do século XIX não teve vida duradoura. Na Espanha, enfim, aparece o primeiro tratado, por obra de Bermudo.

Neste período, porém, a harpa é empregada como instrumento de acompanhamento, realizando o baixo cifrado: falta-nos, portanto, uma documentação suficiente da sua literatura, além das habituais fórmulas de cifragem. De fato, o primeiro texto completo, especificamente escrito para o instrumento, foi a parte de harpa que acompanha o canto do protagonista no terceiro ato do *Orfeu*, de Monteverdi, e o subsequente *ritornello* para harpa solo.

<sup>46</sup> Tarquinia Molza, que viveu grande parte da sua vida na Corte de Ferrara, foi, talvez, além de compositora e instrumentista, a primeira maestrina da história, tendo organizado e dirigido os conjuntos daquela cidade.

Como dissemos, a harpa cromática já aparecera no século XV: mas logo evidenciou-se a sua escassa funcionalidade, pois o aumentado número de cordas dificultava o dedilhado. Assim, em 1660, realizou-se a primeira tentativa de elevar e abaixar a afinação de cada corda de um semitom por intermédio de uma pestana móvel, acionada pela mão. Em 1720, Hochbrucker inventou o primeiro mecanismo de pedais; em 1812, finalmente, a harpa do parisiense Érard alcançava as dimensões atuais e uma consistência sonora bem maior que a do passado, graças às proporções da caixa harmônica e do braço oco, atravessado pelas alavancas dos pedais.

Nesta altura já haviam sido escritas as primeiras partes importantes de harpa na orquestra: em *Orfeu*, de Gluck; em *La Vestale*, de Spontini; e no *Prometeu*, de Beethoven. Mas só os autores românticos souberam explorar os recursos mais poéticos do instrumento, auxiliados pelas inovações mecânicas de Érard e pelas pesquisas do grande harpista inglês Parish-Alvars, que, nas primeiras décadas do século XIX, lançou as bases da moderna técnica de execução.

Entre os compositores que melhor empregaram a harpa na instrumentação, deveriam ser mencionados Meyerbeer, Wagner, Liszt, Gounod, Bizet, Massenet, Debussy, Ravel, Puccini e muitos outros modernos, principalmente os filiados à poética impressionista. Deve-se lembrar também que

---

<sup>47</sup> Na comédia *La nuit vénitienne*, de De Musset, o marquês orgulha-se de ter proporcionado à filha uma ótima formação, que incluía o estudo da harpa-lira (ou harpa-alaúde) e o forte-piano.

foi Liszt o primeiro a utilizar o típico recurso do *glissando* de sons enarmônicos que, mais tarde, muitos compositores empregaram abusivamente.

A harpa cromática voltou a aparecer na segunda metade do século XIX, suscitando os entusiasmos de Wagner. Debussy e outros franceses dedicaram-lhe páginas de boa música. Mas, na verdade, a complicação do instrumento não compensou suas poucas vantagens, e ele não conseguiu sobreviver. Igual sorte teve a harpa-alaúde, menor e de som menos seco, que conhecera algum sucesso nas mãos das moças burguesas bem prendadas.<sup>47</sup>

O impressionismo, com as suas atmosferas diáfanas de um mundo *flou*, marcou o triunfo da harpa, enquanto a música mais recente deixou-a um pouco de lado, em proveito de sonoridades mais definidas e concretas. Todavia, a riqueza de efeitos da harpa poderá ainda revelar muitas possibilidades, num próximo futuro.

Hoje a harpa continua sendo um instrumento rigorosamente diatônico, afinado em dó bemol maior, isto é, cada oitava contém apenas os sete sons da escala maior. Cada um dos sete pedais, porém, abaixado até o primeiro alojamento, suspenso as notas de um semitom; abaixado até o segundo alojamento, de um tom. Conforme a pedalização, portanto, todas as notas do mesmo nome são, em determinado momento, bemolizadas, sustentadas ou naturais. Se o dó, noutros termos, for natural, não poderá ser produzido ao mesmo tempo o dó sustentado. É verdade que este poderá ser substituído pelo ré bemol, mas, neste caso, faltará

o ré natural, e assim por diante. Estas limitações impõem cuidados especiais aos compositores, que devem sempre saber de quais sons simultâneos podem dispor, vez por vez, e não menores dificuldades de mudança de pedais aos instrumentistas.

A sonoridade da harpa é elegantemente poética na tessitura central, mas se enfraquece no registro agudo, sempre um pouco seco, e se torna confusa no extremo grave. De qualquer maneira, o instrumento é auto-suficiente, produzindo polifonias e harmonias bastante ricas, embora na execução empreguem-se somente quatro dedos de cada mão, ficando ocioso o dedo mínimo. Os acordes são elegantemente sonoros e sempre soam arpejados, salvo indicação em contrário. Dentro das limitações dinâmicas da harpa, muitos efeitos são possíveis na produção do som: cordas feridas perto da caixa harmônica, resultando num som quase de guitarra; sons *étouffés*, que a base da mão apaga logo após a percussão; sons em *glissando*, obtidos com os dedos ou com as unhas deslizando sobre as cordas; sons harmônicos, de efeito um pouco destacado e sonhador; sons eólicos, obtidos com rápidas rotações da mão sobre poucas cordas; sons fluidos, produzidos pelo movimento da chave de finaço ao longo de uma corda; por-

tamentos de semitom e de tom, resultantes do movimento do pedal durante a vibração da corda.

As limitações expressivas da harpa fizeram com que o seu repertório fosse sempre muito escasso: o *Concerto de Mozart para Harpa e Flauta* e o *Concerto de Boieldieu* são os pontos altos da literatura com orquestra. O repertório solista e com orquestra mais interessante é do nosso século: de Debussy a Casella, Ravel, Rota, Villa-Lobos. Mas a quase totalidade da literatura de recital é representada por transcrições, elaborações de música renascentista e criações virtuosísticas de grandes instrumentistas, como Grandjany, preocupados em explorar efeitos típicos e atmosferas curiosas.

A verdadeira seara do instrumento permanece a orquestra: toques preciosos, brotar de águas, líquidas fugas de imagens e de sonhos e faiscar de luzes no crepúsculo da alma nascem das cordas da harpa com insubstituível fascínio. É verdade que muita música pós-impressionista abusou de tais efeitos, transformando-os em fórmulas; mas isto não afeta as inesquecíveis atmosferas ligadas à história mais nobre deste instrumento, empregado na orquestra em número variável, desde a única harpa da maioria das partituras até as seis harpas de Tetralogia wagneriana.

## INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO

Não cabe aqui uma divisão entre instrumentos antigos e modernos. De fato, quase to-

dos eles são antiqüíssimos e tradicionais, mesmo que seja recente a sua transferência da música

folclórica para a música erudita. Mais lógica será, portanto, a divisão entre instrumentos de som determinado e instrumentos de som indeterminado: os primeiros emitem sons musicalmente avaliáveis em termos de altura relativa, enquanto os segundos emitem sons apenas classificáveis como ruídos. É preciso acrescentar que eles quase não possuem uma literatura solista, para a qual não oferecem recursos suficientes. São preciosos, porém, na orquestra; e a evolução da sua presença no conjunto será examinada no capítulo dedicado à história da orquestra. Lá, eles intervem com uma rica gama de efeitos, acrescentando cores e impactos ao discurso musical, pontilhando atmosferas e criando generosos suportes rítmicos. Não é infreqüente o seu emprego na moderna música de câmara ou em conjuntos de percussão, que representam uma das mais originais experiências sonoras do nosso século.

## INSTRUMENTOS DE SOM DETERMINADO

### TÍMPANOS

O plural é justificado pelo fato de que o número mínimo e normal, desde a orquestra barroca, é de dois instrumentos, afinados, na maioria dos casos, em tônica e dominante, respectivamente. É freqüente o emprego de um número maior de tímpanos, até o caso limite dos 16 tímpanos no *Requiem*, de Berlioz.

Cada tímpano consta de uma bacia metálica, sobre a qual é esticada uma pele curtida de vitela, percutida com diversos tipos de baquetas.

A afinação conseguia-se, outrora, tensionando ou afrouxando a pele por intermédio de algumas chaves afixadas à borda do instrumento; com isto, evidentemente, tornava-se difícil qualquer mudança de nota no decorrer de uma mesma peça. Maior facilidade conseguiu-se com os tímpanos giratórios, que permitiam a mudança de afinação em menor tempo. Hoje, porém, empregam-se normalmente os tímpanos de pedal, que possibilitam a mudança instantânea da nota e proporcionam até o efeito do *glissando* dentro do intervalo de uma quinta diminuta, extensão normal de cada instrumento, cuja gama depende do tamanho da pele.

Dos dois tímpanos normalmente empregados na orquestra, um é maior e, portanto, mais grave; o outro, menor, é mais agudo. Porém, são usados excepcionalmente outros tímpanos pequenos para se obter sons ainda mais agudos, dependendo da intenção do compositor: é o caso do pequeno tímpano que Ravel exige em *L'Enfant et les Sortilèges*.

Costuma-se dizer que o timpanista é o segundo regente da orquestra; na verdade, a pujança sonora do instrumento pode influir poderosamente sobre a condução rítmica do inteiro conjunto, exigindo do executante uma perfeita precisão.

### XILOFONE

Conhecido também com o nome de marimba, é um instrumento de origem asiática, formado por uma série cromática de lâminas de madeira, percutidas com duas baquetas, também

de madeira. Estreou na orquestra sinfônica para evocar atmosferas espectrais (*Danse Macabre*, de Saint-Saëns), mas, com o impressionismo, encontrou também os caminhos da poesia e da doçura.

Parecido com o xilofone é o metalofone, que substitui o metal à madeira. O som, porém, é muito menos característico, e o seu emprego se reduz normalmente aos conjuntos infantis de iniciação musical.

Muito mais interessante é o vibrafone, em que a cada lâmina de madeira corresponde um tubo metálico com função de ressonador, onde é aplicada uma pequena hélice movida eletricamente. O som resultante, inconfundivelmente patético, alcança singulares atmosferas de fantástica poesia, sendo muito aproveitado pelos compositores contemporâneos, de Varèse a Dallapiccola.

#### CELESTA

Consta de uma série de lâminas de metal percutidas com martelos acionados por um teclado. A característica sonoridade etérea, quase desmaterializada, provém do fato de cada lâmina ser um diapasão, próximo do som puro e, portanto, quase totalmente desprovido de harmônicos. Tal qualidade constitui, ao mesmo tempo, o limite expressivo da celesta, relegada a uma única atmosfera de comunicação sonora.

#### BLOCKENSPIEL

Conhecido também com o nome italiano de *Campanelli* ou com o termo francês de *Jeu*

*de timbres*, o instrumento é constituído por uma série cromática de campainhas, acionadas por um teclado ou percutidas com baquetas de madeira. Às vezes, as campainhas são substituídas por lâminas de aço, neste caso, o instrumento é chamado de *sistro*. O timbre é brilhante, mas fatalmente uniforme e, portanto, limitado a poucos efeitos característicos.

#### SINOS TUBULARES

São tubos de aço, percutidos na extremidade superior com um martelo com ponta de feltro. Imitam com bastante exatidão a sonoridade dos sinos verdadeiros, com esplêndido efeito colorista. Ligados principalmente à tradição musical russa, desde o *Boris Godunov*, de Mussorgsky, a *Noces*, de Stravinski, passando pela *Grande Páscoa Russa*, de Rimski-Korsakov, eles dão uma cor especial a certas atmosferas de teatro. Vejam-se, a este respeito, o Prelúdio do terceiro ato da *Tosca*, de Puccini e o final do ballet *El Amor Brujo*, de De Falla.

#### INSTRUMENTOS DE SOM INDETERMINADO

Constituem o fundamento rítmico da música popular de dança e o tempero da música orquestral erudita. E assim como na cozinha os temperos são mais suaves nos pratos de alto requinte e mais apimentados nos de consumo popular, na música estes instrumentos marcam as comunicações de caráter mais imediato e sensorial, com



fortes raízes no húmus folclórica, nos aspectos lúdicos ou nas intenções, por assim dizer, sensacionalistas, como se dá em certos momentos culminantes da ópera romântica. Evidentemente, como eles não são mais que acessórios da mensagem musical, será suficiente mencionar os mais comuns, lembrando que a família se acresce sempre de novos tipos, através da contribuição dos folclores regionais; é o caso, na moderna música brasileira, do berimbau, do atabaque, do ganzê, do agogô, da matraca, do reco-reco. Os instrumentos de mais freqüente emprego universal são:

#### BOMBO

Tambor de grandes dimensões, precioso para certos efeitos dramáticos (lembre-se o golpe sufocado na frase *Amami, Alfredo*, da *Traviata*, de Verdi), ou para certas atmosferas naturalistas.

#### PRATOS

De origem mongólica, são grandes discos metálicos cuja sonoridade se produz chocando-os um contra outro. A este efeito muito ruidoso, do qual o romantismo usou e abusou, prefere-se, hoje, a percussão de um único prato suspenso, cuja demorada vibração pode produzir uma sensação emocionante.

#### TAM-TAM

Conhecido também como gongo, de origem chinesa; é um grande disco metálico, percutido com baquetas de grossa ponta de feltro, que produzem

um som profundo, prolongado e impreciso, de grande impacto emocional. Há tipos de diferentes tamanhos, conforme o efeito desejado.

#### TAMBORES

Há muitos tipos de tambores: o tambor comum, com caixa oblonga de madeira; o tarol, ou tambor militar, com caixa circular metálica e uma série de cordas metálicas esticadas sobre a pele da face superior; a caixa clara, sem cordas e com as peles muito tensas, para produzir uma sonoridade aguda; o tambor basco, ou pandeiro, com uma única pele, eventualmente provido de chocalhos e tangido diretamente com a mão. O efeito mais característico do segundo e do terceiro tipo de tambor é o rufo, que exige uma grande flexibilidade dos pulsos.

#### TRIÂNGULO

É uma barrinha triangular de aço, percutida com uma vara metálica. O seu som agudo e o *tremolo* penetrante fazem-se ouvir acima de qualquer massa orquestral.

A estes instrumentos mais comuns poderíamos acrescentar as intervenções menos freqüentes das castanholas, dos chocalhos, dos crótalos (pequenos discos metálicos percutidos com os dedos, no *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, de Debussy), da *raganella* (roda de madeira, cujos dentes agitam uma membrana de madeira flexível, em *El Retablo de Maese Pedro*, de De Falla), do chicote (constituído por duas tábuas de ma-

deira unidas por uma dobradiça, no *Concerto em Sol*, para piano, de Ravel), do *wood-block*, ou caixinha chinesa (pequena caixa oca percutida com baquetas de vários materiais, no *Concerto para a Mão Esquerda*, de Ravel), do eolifono (máquina teatral para imitar o vento, em *Daphnis et Chloé*, de Ravel), dos sinos de rebanho (justamente aqueles que os pastores põem no pescoço dos seus animais: *Sexta Sinfonia*, de Mahler), da bigorna (a típica bigorna e martelo dos ferreiros, *O Trovador*, de Verdi, e *Sexta Sinfonia*, de Mahler).

Finalmente, entre os instrumentos de percussão, deveríamos mencionar o piano, tal como ele é empregado na orquestra desde Stravinski; mas disto falaremos à parte.

#### **INSTRUMENTOS DE EMPREGO MAIS RARO NO CONCERTO E NA ORQUESTRA**

Há ainda alguns instrumentos cujo emprego é menos freqüente, pelas limitações de seus recursos ou pela excessiva originalidade de seu timbre.

Os mais importantes entre eles parecem ser os seguintes:

##### **SERRA**

Bastante usada no jazz, mas ainda pouco apreciada pela música erudita; consta de uma autêntica lâmina de serra, em aço, tangida com um arco. Da menor ou maior curvatura da serra, que modifica a porção vibrante da lâmina, depende a altura do som, que procede

por contínuos *glissandi* de uma nota à outra. Uma variedade ampliada e aperfeiçoada da serra é o *flexaton*, empregado por Schönberg nas *Variações para Orquestra*.

##### **HARMÔNICA**

Conhecida também como gaita de boca, já saiu do terreno popular para o erudito, interessando a vários compositores contemporâneos: entre eles, Villa-Lobos, que lhe dedicou um lindo concerto com orquestra.

##### **FISARMÔNICA**

Há um único exemplo de emprego na música erudita, no *Wozzeck*, de Alban Berg, embora se trate de um conjunto interno de caráter francamente popular. De fato, a qualidade um pouco caipira do som parece relegar este instrumento ao terreno da dança (o tango, em primeira linha) ou a um repertório de transcrições.

##### **INSTRUMENTOS ELETRÔNICOS**

Estranhamente, o mais interessante entre eles, o de ondas *Martenot*, não conseguiu firmar-se na música erudita, depois de uma excelente estréia na *Jeanne d'Arc ou Bûcher*, de Honegger. Trata-se de um aparelho radioelétrico, formado por uma lâmina com circuito oscilante, uma bateria de acumuladores e um alto-falante. As variações de altura dependem das variações de freqüência e se conseguem com o movimento das mãos perto do circuito; as de intensidade são

obtidas por intermédio de uma resistência inserida no circuito; as de timbre provêm de circuitos adicionais que absorvem de maneira variável os harmônicos do som emitido. Dotado de grande extensão, de uma gama dinâmica que vai do *pianissimo* quase imperceptível a um poderoso *fortissimo* e de uma grande variedade de tim-

bres, o instrumento possui uma voz irreal e quase sobre-humana, à qual a mão transmite uma vibração constante. É verdade que ele foi superado, em facilidade de manejo e riqueza polifônica, pelos órgãos eletrônicos; mas a sua qualidade sonora é muito mais cantante, e ainda aguarda novas oportunidades de aproveitamento.

## INSTRUMENTOS DE CORDAS E TECLADOS

### INSTRUMENTOS ANTIGOS

Todos eles, legítimos ancestrais do nosso piano, derivam do monocórdio, dividindo-se, em duas categorias conforme a maneira de produção do som.

### INSTRUMENTOS DE CORDAS PINÇADAS

Neles, as teclas acionam um sistema de alavancas, em cujas extremidades um bico de pena — ou uma língua de couro, ou de outro material — pinça tangencialmente as cordas, delas extraindo um som seco, brilhante e penetrante, muito claro, mas relativamente pobre de harmônicos. Pertencem a esta família a espineta, o virginal e o cravo, seu mais típico e completo representante.

As primeiras espinetas aparecem na Itália já no século XV, e o próprio nome parece provir do construtor veneziano Giovanni Spinetti. Logo após, o instrumento difunde-se na Holanda, onde

é também fabricado. Da Holanda passa à Inglaterra, com o nome de virginal, ou por ser o instrumento predileto das moças, ou por ter conhecido o apogeu sob o reinado da rainha virgem, a grande Elizabeth. No século XVI, o instrumento já possui dois teclados e, às vezes, três, apresentando-se na forma horizontal e retangular, ou na forma vertical. Alguns registros diferentes, comandados por alavancas manuais, permitem a obtenção de variados efeitos tímbricos e de poucas alternativas dinâmicas. Mais tarde, os registros são comandados por pedais, oferecendo maior número de combinações, enquanto os teclados têm a extensão normal de quatro oitavas, mais uma oitava curta no grave, isto é, reduzida a poucas notas.

No século XVII, já há uma distinção clara entre o tipo pequeno e o tipo maior, de cauda, respectivamente chamados de *spinetta*, *clavicembalo* ou *cembalo*, na Itália, e de *virginal* e *harpsicord*, na Inglaterra: os primeiros, de uso familiar;

os segundos, destinados às salas de música dos palácios senhoriais. Mas é no século XVIII que o *cembalo* ou cravo se afirma como o típico instrumento camerístico da época, alcançando relevantes dimensões e nova pujança sonora, após ter passado pela crise do temperamento igual, em cuja defesa se erguera Bach.

Os cravos, que ainda hoje se fabricam para as necessidades sempre menos raras da vida musical, reproduzem preferencialmente o tipo do grande cravo de concerto de meados do século XVIII, com dois teclados de cinco oitavas e um número variável (entre cinco e oito) de registros de pedal. Só nos tipos menores os registros ainda são manuais. Os registros têm o efeito de acionar a oitava grave das notas tocadas (registros de 16 pés), ou a oitava aguda (registro de 4 pés), ou a oitava real (registros de 8 pés).<sup>48</sup> Todas estas variações e as combinações eventuais se realizam no teclado inferior. No teclado superior há a possibilidade de se produzir um som mais enérgico ou mais doce, além de um efeito de surdina. Finalmente, um outro registro produz o acoplamento dos dois teclados, dele resultando um som de maior plenitude. E a arte do cravista consiste, justamente, na oportuna escolha entre as várias combinações possíveis.

A literatura solista de cravo conheceu, entre o século XVII e o XVIII, o momento glorioso de um estilo barroco suavizado pela sensibilidade galante e rococó. Distinguiram-se os cravistas ingleses, pela graça das danças e a arte da variação; os franceses, pela requintada elegância dos

ornamentos; os italianos e os ibéricos de escola scarlattiana, pela vitalidade rítmica; os alemães, por um traço persistente de sensibilidade contrapontística. Importante foi também o cravo na literatura instrumental e vocal barroca, em que lhe coube a tarefa de realizar a cifragem do baixo contínuo. Mais raro foi o aproveitamento do cravo na literatura concertante com orquestra, que já pertence ao piano; admirável foi, todavia, o emprego que dele fez Bach nos *Concertos de Brandeburgo* e nos concertos para um, dois, três e quatro cravos com orquestra de cordas.

Hoje há uma franca revivescência do cravo, à qual não foi estranha a presença de Wanda Landowska; e, embora o repertório contemporâneo inclua poucas obras, ou uma só de grande significação, o *Concerto para Cravo e Cinco Instrumentos*, de De Falla, não se pode excluir que a precisão anti-retórica da sua sonoridade estimule a fantasia das últimas gerações, pois já estamos acostumados a ouvi-lo na execução das antigas músicas instrumentais e operísticas e a receber a sua mensagem de lúcida poesia.

#### INSTRUMENTOS DE CORDAS PERCUTIDAS

Esta categoria é representada pelo clavicórdio, em que as cordas são percutidas por

<sup>48</sup> A indicação de altura em pés depende do fato de que, no órgão, a nota lá da terceira oitava é produzida por um tubo de oito pés de comprimento. A sua oitava superior, portanto, será dada por um tubo de quatro pés, e, por um tubo de dois pés, a dupla oitava, enquanto a oitava inferior exigirá um tubo de 16 pés, e a dupla oitava, um tubo de 32 pés.

tangentes metálicas fixadas na extremidade das teclas. As cordas, por sua vez, são divididas em partes, a fim de se produzirem mais sons em cada uma delas; disto nascem algumas limitações, como já vimos acontecer com a harpa, pois não seria possível a coexistência de dois sons simultâneos produzidos pela mesma corda.

O nome clavicórdio aparece em 1484, num livro inglês; pouco mais tarde o encontramos na França, com o nome de *manichorde*, com o qual Rabelais o menciona. É de 1543 o clavicórdio mais antigo que chegou até nós. Construído por Domenico da Pesaro, possui 45 teclas e 22 cordas duplas. Mas, no fim do século XVII, é já comum que o instrumento tenha igual número de cordas e de teclas. As dimensões são pequenas, permitindo que ele seja facilmente transportado e apoiado sobre qualquer superfície plana; conseqüentemente, o som, apesar de expressivo, é de mínima intensidade, justificando o nome de espineta muda, com o qual foi também conhecido.

Muito sensível ao toque do executante (ao contrário do cravo), ele permite uma espécie de *vibrato*, definido com o termo alemão de *Bebung*, do qual permanece uma irrealizada nostalgia em certas passagens do pianíssimo clássico, tais como a insistente repetição de um lá no recitativo da *Sonata op. 110*, de Beethoven. A expressividade do som do clavicórdio possibilita uma declamação mais musical da frase; por isto, Castillon, redigindo o verbete clavicórdio da *Encyclopédie*, diz que “um afamado musicista alemão chamado Bach, diretor de música da cidade de Hamburg” — trata-se de Karl Philip Emanuel, o mais ilustre

filho de Johann Sebastian — “julga um cravista só depois de ouvi-lo ao clavicórdio”.

Inutilmente o clavicórdio tentou evoluir, adotando dois teclados ou modificando-se em tipos semelhantes, dos quais o mais resistente foi o *Hammerklavier*; o piano acabou por eliminá-lo do cenário musical. De resto, o próprio Johann Sebastian Bach, insatisfeito com a pouca densidade sonora do instrumento, já perseguira o sonho não realizado de um teclado ideal, que unisse a sensibilidade expressiva do clavicórdio ao brilho do cravo, e mandara construir vários instrumentos, por ele imaginados, inclusive um clavicórdio-alaúde, para o qual escreveu um *Prélúdio*, *Fuga* e *Allegro*. Todavia, da mesma maneira como as experiências de Bach não atingiram o objetivo, parece-nos impossível uma revitalização moderna do clavicórdio, a não ser em um ambiente muito restrito, em que o som não se anule, ou com o auxílio dos atuais recursos da ampliação sonora que, porém, violentariam a intimidade do seu espírito expressivo.

## INSTRUMENTOS MODERNOS

### O PIANO

Esta categoria é representada unicamente pelo piano, descendente indireto do clavicórdio, mas dele separado por uma categórica oposição de conteúdos sonoros.

As tentativas de Bach para conseguir um teclado mais expressivo, sensível ao toque do

executante, mas provido de um volume sonoro que o clavicórdio nunca poderia atingir, mostram que os tempos estavam a exigir um novo instrumento. De fato, nos primeiros anos do século XVIII, talvez já em 1702, o italiano Bartolomeo Cristofori construíra um cravo em que as tangentes eram substituídas por martelos percutindo as cordas, de baixo para cima. Em 1716, o francês Marius apresentou em Paris um instrumento semelhante, embora sem ter tido notícia, ao que parece, das experiências de Cristofori. Pouco mais tarde, os alemães Schröter e Silbermann chegavam ao mesmo resultado. A sonoridade destes instrumentos, porém, ainda era vulgar, desprovida de nuances, contrária, portanto, ao requintado espírito musical da época. Assim, o piano *gravicembalo col pian e col forte*, chamada-o Cristofori, teve de lutar muitas décadas para se impor, como acontecera um século antes com o violino, não tanto pelo choque entre uma concepção sonora tradicional e outra, que então poderia ser chamada de vanguarda, quanto pelas deficiências mecânicas que ainda o afetavam.

Quem encaminhou o piano à definitiva afirmação foi o construtor francês Sébastien Érard, que, em 1772, inventou o mecanismo do escapamento, permitindo maior mobilidade dos martelos e maior domínio do toque sobre a qualidade sonora. Com isto, a própria literatura de teclado, indiferenciada até as obras da maturidade de Haydn e Mozart, escrevia-se para o *cembalo* ou *fortepiano*, sem distinção específica; mas ela tendeu a fixar no piano os novos valores

tímbricos do sonatismo clássico e as novas fórmulas técnicas que o instrumento possibilitava, renovando os já cansados esquemas da música de cravo. A esta altura foi determinante a presença de Clementi, pois foi ele quem desenvolveu a técnica adequada às novas soluções que o espírito da época exigia e que o piano podia traduzir em realidade sonora.

Não há mais dúvidas quanto à destinação instrumental da obra de Beethoven para o teclado: trata-se do *fortepiano*, ainda parcialmente imperfeito, mas já capaz de comunicar o poderoso pensamento sinfônico daquele gênio e de cantar com intensidade até então insuspeitada. Por volta dos mesmos anos, o pianista inglês Field inaugurava, com o *Noturno*, uma nova literatura romântica que só no piano poderia encontrar a sua plena realização, pela extrema sensibilidade do teclado ao toque e pela poética sonoridade das harmonias, através de um requintado emprego dos dois pedais, um deles funcionando como surdina, o outro afastando os abafadores das cordas e permitindo, assim, pelo efeito acústico da simpatia, a convibração bem perceptível das cordas correspondentes aos harmônicos, juntamente com os sons fundamentais emitidos.

O último aperfeiçoamento mecânico do piano deu-se em 1823, e ainda por obra de Érard: foi o escapamento duplo. Graças a este mecanismo, não há necessidade da tecla voltar completamente à posição de repouso para que o martelo seja novamente colocado em ação, daí resultando uma grande facilidade de repetição da mesma

nota e um considerável aumento de sensibilidade da tecla sob o impulso da meia articulação do dedo, que já pode dominá-la quase tão diretamente como o violinista domina a corda. Com este, e com outros aperfeiçoamentos ulteriores na caixa harmônica e a escolha das madeiras, o piano tornou-se o instrumento do século, orgulhoso da sua autonomia polifônica e da sua riqueza verdadeiramente sinfônica de matices sonoros; tanto mais que, desde 1807, o inglês Southwell inventara o piano vertical, que já estava a tornar-se a complementação necessária a toda residência burguesa e à educação de toda moça bem prendada. É óbvio que o piano vertical não possui a riqueza sonora e a profundidade de canto do piano de cauda; mas há nele uma amável intimidade, um pouco *étouffée*, de sabor impressionista, que lhe valeu a predileção de alguns artistas anti-retóricos, como Debussy.

Com certeza, nenhum instrumento jamais penetrou a poesia e a literatura como o fez o piano no século XIX: o bom piano de armário, testemunha de sonhos, amores, paixões e conquistas de toda uma sociedade na qual se integrou. E seria fascinante uma antologia das páginas literárias que têm como fundo o piano, símbolo de ardores românticos, ponto de referência de patéticas ilusões ou de mórbidos desalentos. Finalmente, coube à Alemanha, desde meados do século XIX, a primazia quantitativa e qualitativa na produção dos instrumentos, hoje compartilhada pelos Estados Unidos da América e pela novíssima indústria japonesa.

A literatura do piano é incomparavelmente a mais rica entre a de todos os instrumentos. Após a serenidade dos clássicos, o piano traduziu a poderosa fantasia de Beethoven numa série de obras que bem podem ser consideradas o diário da evolução criativa daquele gênio. Deu-lhe Chopin a voz de uma poesia astral, entre rasgos de desesperado entusiasmo; Schumann lhe infundiu as vibrações de um coração suspenso entre a simplicidade da infância e a ânsia do infinito; Mendelssohn nele encontrou a *aisance* de uma sociedade requintada, sensível, mas segura da sua superioridade intelectual; dobrou-o Liszt a todas as vituosidades românticas, ensaiando o registro tímbrico de uma orquestra inteira; Brahms confiou-lhe os sonhos das suas longas solidões, entre meditações eruditas e nostalgias de primavera. E, em torno dessas estrelas de primeira grandeza, quantos outros criadores e quantas obras-primas, até tornar-se o piano, por afinidade eletiva, o instrumento protagonista do impressionismo!

Debussy, introduzindo novos aspectos de toque, pedalização e disposição dos espaços sonoros, fez do piano o portador natural da impressão do *flo* e da nuance, seguido por inteiras legiões de debussistas. O resultado, como não podia deixar de ser, foi uma reação lucidamente realista, que mudou em muitos aspectos a fisionomia do piano no nosso século; e aqui também Stravinski teve o seu quinhão de responsabilidade. Apagando-se os aspectos da cantabilidade romântica e do evanescente decadentismo

impressionista, o piano adquiriu definitivos valores de percussão ora brilhante, ora agressiva; e em tal sentido ele é hoje freqüentemente empregado na orquestra, integrando também os conjuntos de percussão e utilizando suas ricas possibilidades de impactos sonoros, os seus *clusters* ou cachos de notas obtidos com técnicas antitradicionais, através da percussão do punho, ou, até mesmo, do antebraço. Em toda a rica literatura contemporânea, parece-nos que a síntese mais artisticamente válida entre as velhas e as novas concepções do pianismo seja representada pela monumental obra pianística de Prokofiev.

Além da literatura “a solo”, o piano detém uma situação de protagonista na música de câmara — nas sonatas com outro instrumento e, principalmente, em conjuntos maiores desde os clássicos até os nossos dias, sendo o instrumento guia em torno do qual se concentra e se difunde o discurso musical. Quanto ao repertório solista com orquestra, a literatura é, também, e

de longe, a mais rica entre a de todos os instrumentos, desde o manancial de fantasia que jorra dos concertos de Mozart até aquele *5º Concerto*, de Beethoven, que marca uma nova concepção formal do gênero; desde os inúmeros concertos românticos até a monumental narrativa de Brahms; desde a requintada poesia de certas formas menores, como as *Variações Sinfônicas*, de Franck, até a produção moderna, em que emergem as obras de Ravel, Bartók, Prokofiev.

Tão forte é a tradição do pianismo dentro de uma certa visão da sociedade que ele ainda resiste sob o impacto de outros condicionamentos da música. E desta resistência brotam gerações de pianistas de altíssimo nível, nas quais, sem favor nenhum, o Brasil mantém uma situação de destaque. São estas gerações, dignas de toda admiração, que ainda alimentam uma forte parcela da vida dos concertos, às vezes com prejuízo das novas vozes e das novas necessidades da música.



## INSTRUMENTOS DE SOPRO E TECLADO

### O ÓRGÃO

O órgão é considerado, com justiça, o príncipe dos instrumentos. Embora ele funda o efeito sonoro sobre a imitação dos timbres alheios, a sua voz é inconfundível e, mais que qualquer outra, conduz o nosso espírito por espaços místicos de íntima concentração ou de triunfal exultação.

Antiquíssima é a sua história. Vitruvius, no *Tratado da Arquitetura*, menciona um órgão hidráulico inventado por Ctesíbio de Alexandria em plena civilização helenística. Ainda conforme o relato de Vitruvius, tal instrumento, acionado pelo fluxo da água sobre as válvulas dos tubos, através de um teclado rudimentar, deveria possuir oito registros; e, pela reprodução de uma cerâmica africana do século II d. C., parece possível concluir que deveria ter três metros de altura e 1,40 de amplitude horizontal, com 19 teclas da largura de cinco centímetros. Aos poucos, um fole de amplas proporções substituiu o impulso hidráulico, até impor-se definitivamente, no século IV d. C.

Do mundo greco-bizantino o órgão difundiu-se pela Europa, através de Veneza e do Patriarcado de Aquilêia. De fato, o primeiro órgão que apareceu na corte de Carlos Magno foi, pelo que as crônicas relatam, presente de um bispo friulês. Já no século XI, há notícia da introdução do órgão

na liturgia católica; deste momento em diante, a construção do instrumento torna-se monopólio das ordens conventuais, assim como o seu emprego nas funções religiosas. Os aperfeiçoamentos gradativamente se sucedem; e, no século XV, já encontramos, além do teclado manual, a pedalreira com registros independentes, introduzida pelos construtores flamengos e, por algum tempo, característica dos órgãos do norte da Europa.

A esta altura, já existem três tipos de órgão:

1 - o órgão pequeno, ou *regal*, que o instrumentista segurava no colo, acionando o fole com a extensão do braço esquerdo e as teclas com a mão direita; remoto ancestral, portanto, da moderna concertina ou fisarmônica;

2 - o órgão médio, ou positivo, que podia ser facilmente transportado, mas devia ser apoiado sobre qualquer superfície plana; instrumento, portanto, de uso familiar e de destinação profana, como o precedente;

3 - o grande órgão, com numerosos registros, destinado ao uso da igreja e, portanto, à música religiosa, cuja ressonância encontrava, na reverberação das naves dos templos, uma impressionante amplificação de espaços sobre-humanos. Este último tipo ainda apresentava problemas com relação ao fole; conta-se que, na catedral de

Westminster, não menos de quarenta pessoas eram necessárias para pressionar o fole. Além disto, as teclas ainda eram tão largas que deviam ser acionadas pelo punho ou pelo cotovelo do instrumentista. O progresso, porém, foi rápido, ao longo do século XV; tanto assim que, nas últimas décadas, as teclas já eram digitáveis e os registros eram bastante ricos em número e qualidade sonora.<sup>49</sup>

Isso permitiu ao órgão criar os primeiros gêneros de literatura instrumental autônoma em terras itálicas e ibéricas, como já dissemos no capítulo relativo aos gêneros e às formas.

No século XVI, os órgãos italianos, embora não sendo os mais ricos de registros, são os mais perfeitos quanto à afinação e à qualidade sonora; explica-se, assim, o florescimento de uma literatura organística italiana, muito mais rica que nos outros países, no intervalo de pouco menos de um século, entre Claudio Merulo e Frescobaldi. Os órgãos italianos deste período apresentam também duas novidades técnicas: o registro *vibrato* da voz humana, pateticamente expressivo, e a possibilidade da combinação dos registros e a consequente orquestração dos timbres numa ampla gama de nuanças. Desde então, a arte organária torna-se monopólio artesanal de algumas famílias que, como os Antegnati, na Itália, exercem-na ao longo de muitas gerações.

No mesmo século XVI, nasceu na Alemanha meridional o órgão de dois teclados, colocando-se um positivo sobre a *console* de um grande órgão; isto não apenas acresceu a variedade dinâmica e o jogo imediato dos contrastes sonoros entre duas registrações diferentes, como também

ofereceu a possibilidade do *plein jeu*, isto é, da fusão dos dois teclados numa possante sonoridade. Partindo deste ponto, houve, no século XVII, um maravilhoso florescimento da arte organária germânica, acompanhando uma impressionante riqueza criativa, que culminou na obra de Johann Sebastian Bach.

Somente no século XVIII os franceses aumentaram o número dos teclados manuais, que chegou a cinco nos grandes órgãos românticos, acompanhados pelos venezianos, cuja arte organária alcançou renome europeu. Generalizou-se, no entanto, o emprego da caixa expressiva, inventada em 1712 pelo inglês Jordan; esta permite, por intermédio de um pedal, uma ampla gama de *crescendo* e *diminuendo* em uma mesma combinação de registros, agindo normalmente sobre os registros do teclado positivo.

O menor interesse dos clássicos pelo órgão foi compensado pelos compositores românticos, que lhe dedicaram uma ampla literatura, empregando-o conforme conceitos mais orquestrais que religiosos, em formas profanas que incluíam a sonata e as peças características da literatura pianística. Grande uso do pedal expressivo, efeitos de voz humana, voz celeste e *tremolo* aplicado aos registros instrumentais, recursos de tuba na pedaleira e pujança sonora do *plein jeu* são os caracteres marcantes do órgão romântico, cuja última etapa de evolução foi o aproveitamento da energia elétrica na alimentação e movimentação do reservatório de ar.

<sup>49</sup> O timbre específico de cada registro depende da forma do tubo, que modifica a consistência dos harmônicos do som emitido.

Em nosso século, finalmente, o órgão eletrônico veio solucionar muitos problemas de dimensões e de custo, adaptando-se também, e com excelente resultado, às novas necessidades fônicas da música popular, à qual forneceu registros de percussão com vários ritmos. Os recursos combinatórios do sistema eletrônico multiplicaram, de fato, as possibilidades de combinação de registros, facilitando o manejo do instrumento. Mas eles nunca poderão substituir a austera nobreza expressiva do órgão de tubos, permanente símbolo sonoro de toda uma cultura cristã do mundo ocidental.

A literatura organística alterna períodos de maravilhosas realizações com períodos menos significantes. O auge situa-se entre os Gabrieli e Bach; depois de Bach, regride lentamente, para retomar vulto no fim do século XIX, quando compositores como Franck, Bruckner, Saint-Saëns e Reger provêm da prática profissional organística. Em nosso século, o órgão parece estar estritamente ligado ao pensamento musical de Messiaen e à fase mística do último Poulenc.

## O CORO

O coro é o mais antigo entre os grandes agentes sonoros coletivos. Documentos das civilizações mesopotâmica e egípcia revelam-nos a existência de uma prática coral, ligada aos cultos religiosos e às danças sagradas. Ainda mais freqüentes são as referências da Bíblia que, no livro de Neemias, menciona a

Na idade barroca coube também ao órgão a tarefa de realizar o baixo contínuo em oratórias, cantatas e concertos grossos. Quase ausente, ao contrário, é este instrumento na música de câmara, *per la contraddizion che nol consente*. Mas aparece, às vezes, na literatura sinfônica (veja-se a *3ª Sinfonia*, de Saint-Saëns) e, com extraordinário efeito, em certas atmosferas místicas ou espetacularmente faustuosas do teatro de ópera. Uma variedade do órgão é representada pelo harmônio, cujas finalidades são, porém, meramente funcionais, substituindo utilmente o órgão nas atividades de menor empenho sonoro, em virtude das reduzidas proporções e da fácil manejabilidade. A literatura do harmônio é, portanto, exclusivamente litúrgica, embora também neste campo o instrumento comece a ser substituído, por sua vez, pelo órgão eletrônico. O único exemplo relevante de emprego do harmônio na orquestra é o da *Oitava Sinfonia*, de Mahler, onde a sua voz humilde e doce alcança um singular clima de poesia.

existência de um duplo coro nas cerimônias do culto. Na Grécia, a prática coral encontra ressonâncias em Homero e no diálogo entre o solista e o coro no diti-rambo das festas dionisíacas, do qual nasce a tragédia; e é nesta que o coro se estrutura e age conforme estritas regras de arquitetura poético-musical.

Se na Roma clássica a prática coral não é igualmente documentada, é na Roma cristã que o coro cria as bases da musicalidade ocidental, através do canto gregoriano, estruturando aqueles gêneros do hino, do responsório e da antífona dos quais já falamos. Naturalmente, trata-se sempre de uma coralidade monódica, tanto na grande arte religiosa como nas poucas expressões profanas cuja documentação chegou até nós.

Com o nascimento do contraponto românico-gótico, o coro torna-se o protagonista dos eventos musicais e o veículo natural da grande arte do motete franco-flamengo, mantendo por mais de cinco séculos esta gloriosa primazia. As vozes chegam normalmente ao número de cinco, organizadas em torno do tenor, e, logo após, em torno do baixo. Neste caso, quatro delas são fixas: soprano, contralto, tenor e baixo. A quinta é variável: pode ser um segundo soprano ou uma segunda parte de qualquer outra voz, e se chama *vox vagans*, porque o caderno em que está grafada passa constantemente de um naipe para outro.

Com esta estrutura e com o auxílio de uma esmerada técnica, o coro é para a Idade Média o que para nós é a grande orquestra sinfônica. Instrumento do poder, fala, todavia, às massas com a força de uma linguagem impressionante e de uma profunda emoção coletiva. Podemos imaginá-lo despertando a vibração das grandes catedrais com suas sonoridades de bíblica pujança, às quais as vozes brancas das crianças, sopraninos e contraltinos, acrescentam a misteriosa reverberação de uma angélica pureza, anunciando à angústia humana o ponto de contato com a

esperança, no áspero caminho da conquista de Deus. Na reverberação das naves, o canto se dilata; a dialética das imitações parece envolver as consciências num vórtice místico, esmagando os corações; a beleza abre os caminhos da revelação. Nunca mais o coro alcançou tamanha integração com a vida; e nunca manifestação sonora alguma se integrou tão profundamente às raízes ideais de uma sociedade e de uma época.

Na Renascença, sobressai a coralidade profana do Madrigal e da Canção, mais humana, mas culta e elegantemente desencantada, ora lúcida, ora classicamente sentimental, ora elegantemente irônica. Mas o instrumento é o mesmo: três, quatro ou cinco vozes, requintadas e sutilmente sensuais, em conjuntos menos numerosos, integrados pelas autênticas vozes femininas dos sopranos e dos contraltos.

No limiar do barroco, o coro do motete faz o último esforço para sobreviver e surpreender: polifonias com um número enorme de vozes reais, estruturas gigantescas em que o ouvido se perde como num labirinto sem saídas. E o coro *a cappella* assina o seu próprio atestado de óbito. De agora em diante, ele deve reconhecer a força atrativa dos instrumentos e fundir-se com eles em novos gêneros, na música religiosa, na música profana do teatro e de câmara. Não mais as cinco vozes da polifonia anterior, mas quatro vozes correspondendo às quatro partes reais da nova linguagem harmônica, eventualmente potenciadas pela técnica do duplo coro, desde Carissimi até Bach. Entretanto, com a integração instrumental, o coro parece adquirir novo vigor, criando afrescos de soberba potência, através

de uma técnica que atinge o auge nos oratórios de Haendel. E é justamente Haendel o ponto de referência de todas as grandes realizações sinfônicas corais, até o último romantismo.

Na ópera, o coro foi perdendo importância, gradativamente, do barroco até o classicismo; mas ressurgiu com os românticos, dos quais soube interpretar as generosas paixões coletivas. O instrumento transformou-se parcialmente não só pelo fato da ópera exigir vozes de grande potência, mas também pela complexa formação baseada normalmente em duas ou três vozes femininas (sopranos primeiros e segundos, e contraltos) e quatro vozes masculinas (tenores primeiros e segundos, baixos primeiros e segundos).<sup>50</sup> No período romântico, a composição coral *a cappella* adquiriu novo impulso através do folclore, que provocou, por outro lado, uma revivescência de conjuntos corais, profissionais ou mais freqüentemente amadoristas, e, em muitos casos, de alta categoria técnica. Conseqüentemente, manifestou-se, da parte do público, um novo interesse pelo repertório coral, que ainda hoje, felizmente, parece ser um dos principais pontos de referência do gosto musical.

Em nosso século, novas técnicas e novas concepções sonoras enriqueceram as possibilidades do coro, desde o coro falado até as mais modernas pesquisas de sonoridades ou efeitos excepcionais, exigindo-se da voz humana novas

<sup>50</sup> Esta singular formação nem sempre é respeitada pelos nossos teatros, que exibem freqüentemente igual número de integrantes femininos e masculinos, alterando assim a sonoridade generosamente viril de muitos coros de ópera romântica, verista e contemporânea.

articulações labiais e linguais, com caráter tímbrico de percussão ou imitação de ruídos naturais, ou a realização de concreções aleatórias num emaranhado de sons-ruídos e de fonemas abstratos. É este um caminho fascinante quando se conserva, como em muitos casos ilustres, o sentimento lírico da voz humana, que nasceu para cantar com a emoção quase fisiológica do seu próprio embevecimento de beleza sonora.

As qualidades essenciais que orientam o juízo crítico a respeito da eficiência de um conjunto coral podem ser apontadas na afinação e na capacidade de manter a justa altura dos sons ao longo de uma peça inteira; na qualidade vocal, que implica numa exata e uniforme colocação das vozes; na perfeita fusão dos timbres de cada naipe, de tal maneira que nenhuma individualidade perturbe a coesão do conjunto; na precisão rítmica; na adequação estilística do fraseado musical; na exata dosagem dos planos; na riqueza dinâmica; e, finalmente, a pureza da dicção em toda a gama dos sons, dos mais claros aos mais escuros.

Noutras palavras, o coro deve soar como um único instrumento, em que todas as individualidades se amoldem à cor resultante, dinamicamente ampla e agogicamente flexível. Por isto, um regente de coro, mais ainda que um regente de orquestra, deve possuir uma profunda vocação de educador, cabendo-lhe obter a igualdade sonora — através de um meticoloso conhecimento da técnica vocal — e o vigor interpretativo, através de um sensível e imediato contato humano. Além disto, deve ele dominar a fonética de vários idiomas, co-

nhecer o estilo de declamação de cada um deles e, de cada um, sentir, por assim dizer, o espírito sonoro, pois cada idioma obedece a um diferente sentimento musical. Tudo isto, sem se falar nas exigências meramente musicais e no aprofundado conhecimento dos antigos estilos, em que se funda grande parte do repertório, a fim de se evitarem fáceis generalizações ou incertezas filológicas.<sup>51</sup>

A regência do coro *a cappella* baseia-se numa técnica diferente da regência de orquestra. A proximidade entre o regente e o conjunto torna desnecessário o emprego da batuta; além do que, a mão resulta muito mais expressiva na indicação do *cursus* fraseológico, não se limitando apenas à marcação das pulsações fundamentais, mas desenhando no ar a articulação dos menores fonemas, remota lembrança daquela técnica quironômica que se exige na interpretação do livre ritmo oratório do canto gregoriano. Em se tratando de obras sinfônico-corais, porém, é o coro que se submete à técnica da regência orquestral, obedecendo à batuta de quem conduz a totalidade da massa sonora.

## A ORQUESTRA

A palavra orquestra indicava, no teatro grego, o espaço entre a cena e o anfiteatro, onde dançarinos e coristas realizavam as suas evoluções em torno da ara dos sacrifícios. A etimologia está relacionada, portanto, com a dança (*orché*).

O coro operístico, por sua vez, exige uma profunda musicalização, pois ele deve intervir com absoluta precisão em complexas harmonias ao longo do espetáculo, sem que seja possível a afinação prévia, que o regente controla antes de cada peça *a cappella*. Além disto, o coro de ópera precisa ser educado a uma pronta memorização e a uma perfeita coordenação entre o rigor musical e a disciplina expressiva da atuação cênica. Qualquer regente de ópera sabe que é muito mais fácil atingir a perfeição no quarteto da *Bobème*, de Puccini, do que alcançar um bom resultado nas perigosas intervenções corais ao início do segundo ato; e, todavia, são aquelas intervenções, realizadas dentro de uma complexa diversificação cênica, que determinam o clima do ato inteiro e que, portanto, podem criar uma atmosfera negativa para o emocionante *concertato* dos solistas.

Gostaríamos, enfim, de lembrar que a educação coral em nível escolar é um poderoso auxílio para estimular, nos jovens, o sentimento da disciplina, da fraternidade humana e da responsabilidade do indivíduo na comunidade.

<sup>51</sup> Lembramo-nos de uma execução tecnicamente esmerada de madrigal de Orlando de Lasso, *Matona mia cara*, mas conduzida com a severidade quase ascética de um motete religioso. Tivemos então que explicar ao regente a malícia quase pornográfica do texto, para que se realizasse finalmente aquele humor livre e irreverente, inerente a grande parte da música profana da Renascença.

Mais tarde, por volta do século XII, tiveram início as representações de peças musicais religiosas em que as vozes eram acompanhadas, integradas ou simplesmente dobradas por instrumentos. O termo orquestra foi empregado, então, para designar o lugar ocupado pelos instrumentos e, finalmente, o próprio conjunto instrumental. Não se deve pensar, porém, num conjunto estável e determinado: os instrumentos eram intercambiáveis, e os compositores não se preocupavam em defini-los, deixando esta tarefa aos intérpretes, em função da disponibilidade de cada lugar e momento. Precisaremos chegar à Renascença para encontrar conjuntos relativamente definidos.

Assim aparecem, aos poucos, num emprego meramente instrumental, orquestras ou bandas formadas por vários tipos da mesma família, com finalidades cívico-militares — *les hautbois du Roi* e *les bassons du Roi*, na Corte da França — ou com finalidades litúrgicas, dependendo da liberalidade dos vários Papas, a sua existência e estruturação ou a sua eventual proibição.<sup>52</sup>

Maior interesse apresentam, contudo, os conjuntos instrumentais destinados a acompanhar os espetáculos de recitação e *ballet* das cortes: neles já se integram instrumentos de diferentes famílias, com algumas modestas tentativas de efeitos dramáticos timbricamente individualizados. O resultado, porém, é ainda empírico, quer

---

<sup>52</sup> Houve períodos em que o órgão foi o único instrumento admitido nas igrejas; outros, em que, vez por vez, foi permitido o emprego de instrumentos de corda ou de sopro. Estes últimos tenderam a prevalecer na Alemanha e em certas dioceses, como Bolonha, na Itália, onde deram origem a uma literatura instrumental específica.

pelo fato de os instrumentos reproduzirem, quase integralmente, a organização das cinco partes do motete vocal, quer pela separação e alternância dos vários grupos (as vozes ou a dança ora são acompanhadas por cinco partes de cordas, ora por cinco madeiras ou cinco trombones etc., hábito que ainda permanece parcialmente na instrumentação de Monteverdi).

É ainda Monteverdi que abre novas perspectivas à organização e à função expressiva do conjunto instrumental de teatro. De fato, este músico de gênio, responsável também pela extraordinária evolução da declamação operística e da linguagem harmônica, já se preocupa com a definição exata dos instrumentos, legando-nos as primeiras partituras orquestrais, quase inteiramente redigidas. Ele entende o valor emotivo dos timbres, varia oportunamente a distribuição das partes, tornando as linhas instrumentais independentes do canto, intui os princípios gerais da orquestração, procurando a fusão de timbres diferentes e buscando novos efeitos de caráter expressivo ou dramático, como o *vibrato* e o *tremolo* das cordas, a combinação de elementos rítmicos diferentes e a invenção de fórmulas instrumentais autônomas, que já não têm relação com a partitura vocal. Nas pegadas de Monteverdi e na mesma Corte de Mântua, onde nascera o *Orfeu*, Marco da Gagliano tem a intuição da exata relação fônica entre palco e orquestra, antecipando o “golfo místico” wagneriano, isto é, o fosso de orquestra dos modernos teatros.

Na subsequente história da ópera italiana e francesa do primeiro barroco, poucos progressos foram realizados, em matéria de orquestra, com relação ao nível atingido por Monteverdi em

*L'Incoronazione di Poppea*. Todavia, com Cavalli, Cesti e Lulli, a orquestra de ópera começou a definir-se na base das cordas, pela evidente influência da literatura violinística.

Em fins do século XVII, uma profunda modificação é representada pelo Concerto grosso, que encaminha definitivamente a orquestra à sua moderna estruturação. Para isto, contribui poderosamente o novo instrumento, o violino, que transforma as características góticas das antigas violas renascentistas em novas formas barrocas arredondadas, capazes de oferecer insuspeitados recursos de pujança sonora e de calor expressivo. A arte dos grandes *luthiers* italianos, com sábia composição de materiais, formas e vernizes, leva à perfeição o violino, oferecendo aos compositores um instrumento que, finalmente, pode desprender-se por completo da partitura vocal e criar uma literatura autônoma.

Em torno do violino organiza-se a família das cordas. Logo renuncia-se às cinco partes de harmonia da orquestra anterior, influência remanescente do motete vocal, para adotar-se a escrita a três partes ou quatro partes reais, que permanecerá até os nossos dias. As partes dividem-se entre os primeiros e os segundos violinos, as violas e os violoncelos, cabendo aos contrabaixos a tarefa de reforçar o baixo fundamental; às vezes, as violas limitam-se também a dobrar ou reforçar o baixo fundamental na oitava superior, e a estrutura fica, assim, reduzida a três partes reais de harmonia.

A preocupação de relevar o baixo contínuo, alicerce das estruturas harmônicas barrocas, faz com que se empreguem quase sempre um ou mais instrumentos de teclado (*órgão, cembalo*)

ou de cordas *pizzicatas* (*tiorba, chitarrone* etc.) para realizarem, sobre o baixo contínuo, os acordes indicados por uma cifragem convencional.

A orquestra do Concerto Grosso italiano limitou-se geralmente às cordas, aceitando raramente, e quase com caráter experimental, um ou outro instrumento de sopro: mas teve o grande mérito de fixar nas cordas o núcleo, básico da estrutura sonora, e exerceu imediata influência sobre a concepção orquestral da época, no concerto e no teatro. Pouco depois, Vivaldi e outros venezianos começaram a introduzir os sopros no Concerto Grosso, principalmente com função solista; mas é sobretudo a Bach e Haendel, ainda influenciados pelas experiências italianas, que se deve a integração dos sopros e das cordas no conjunto orquestral, assim como a tentativa de caracterizar as respectivas funções sonoras. Na orquestra de Bach ainda convivem, com frequência, os novos instrumentos barrocos e os antigos instrumentos da Renascença; depois dele, estes últimos tendem a desaparecer por completo.

Durante toda a primeira metade do século XVIII ainda há uma diferença sensível entre a orquestra do repertório instrumental concertante e a orquestra do teatro. A primeira prende-se rigidamente aos moldes do Concerto Grosso e fica limitada, de maneira geral, a um pequeno número de instrumentistas.<sup>53</sup> A segunda, em função das

<sup>53</sup> Certas manifestações de massa, de gosto barroco, como o concerto de 150 cordas regido em Roma por Corelli, são de todo excepcionais. A prática habitual era muito diferente, e, na maioria dos casos, o corpo instrumental não passava de um duplo quinteto.



exigências dramáticas, enriquece-se de maior variedade de instrumentos, não desdenhando os de percussão para especiais efeitos, principalmente na ópera francesa, menos rica de charme musical que a italiana, mas provida de maior vigor na acentuação teatral dos personagens.

Lógico é, portanto, que a ulterior evolução rumo a um conceito moderno de orquestração, isto é, de individualização expressiva dos timbres e equilíbrio do peso instrumental, ocorra mais no teatro que no concerto. Já Rameau começa a extrair da orquestra novos efeitos, alcançando, às vezes, preciosos climas de transparência. Mas a revolução definitiva é representada por Gluck. Embora sem chegar ainda a uma verdadeira integração das famílias orquestrais, ele confere à orquestra uma nova vitalidade interna: os desenhos rítmicos são sempre pensados em função expressiva; as fórmulas instrumentais, de riquíssima invenção, aparecem perfeitamente relacionadas com a natureza de cada instrumento; as intuições tímbricas criam atmosferas de grande sugestão, em que cada cor se revela insubstituível. Não raras fusões de timbres instrumentais antecipam o que virá a ser o conceito romântico da paleta sonora. Mas, sobretudo, a distribuição interna das partes faz com que na orquestra "circule o ar" e se estabeleça uma vital relação e variedade de espaços sonoros. Assim, uma invenção musical, como a de Gluck, que não brilha por privilegiada fantasia melódica ou sutileza harmônica, estabelece, através da arte da orquestração, uma profunda comunicação emotiva com o ouvinte.

A esta altura, mais um passo se realiza no terreno técnico e dinâmico, por obra da escola

de Mannheim, onde a rígida disciplina de trabalho imposta por Stamitz consegue elevar o nível técnico dos instrumentistas, cuja média fora até então muito modesta, com a exceção de alguns grandes *virtuoses*.

A orquestra de Mannheim domina a técnica instrumental, renova a prática do *vibrato* nos instrumentos de corda e alcança uma perfeita dinâmica de conjunto; este é o golpe de misericórdia à mecânica distribuição de intensidade entre o *ripieno* e o *concertino* do Concerto Grosso. A orquestra de Mannheim é, portanto, o primeiro organismo instrumental concertístico no sentido moderno da palavra: e, por isso mesmo, torna-se o ponto de referência de todos os conjuntos instrumentais da Europa.

As experiências da época chegam finalmente às mãos de Haydn, que, através de uma longa vivência, iniciada ainda em terreno barroco, fixa o esquema vital da orquestra moderna, cuja base é representada pelas cordas, organizadas em cinco grupos: primeiros violinos, segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. A família das madeiras é representada por uma ou duas flautas, dois oboés e dois fagotes. Os metais incluem duas trompas e dois trompetes, e a percussão é reduzida aos tímpanos. Nas primeiras sinfonias de Haydn e de Mozart, que adota a mesma formação orquestral, nem todos estes instrumentos são empregados; às vezes aparecem uns, às vezes, outros, conforme as exigências, ainda limitadas, da concepção sonora das partituras. Nas últimas sinfonias desses autores, porém, já imbuídas de sentimento e de pressentimentos românticos,

a orquestra se apresenta com a estrutura global acima mencionada, com o acréscimo de duas clarinetes, de recente invenção, que Rameau e Gluck já haviam introduzido no teatro de ópera.

A orquestra de Haydn e Mozart é perfeita, do ponto de vista da instrumentação: todos os instrumentos são tratados com extraordinária habilidade, explorados em seus recursos sonoros e possibilidades técnicas. A essência do discurso musical reside sempre nas cordas; em torno delas, as madeiras agudas pontilham oportunamente o fraseado, enriquecendo e variando os timbres das cordas, espiritualizando, por assim dizer, as frases principais, ou reforçando o peso dos *tutti* de orquestra, enquanto os fagotes se limitam a dobrar a linha dos violoncelos. Os metais, ainda desprovidos de chaves e limitados a poucos sons, sustentam as harmonias com desenhos rítmicos que se destacam do fundo como elementos de um baixo relevo, auxiliados pelos tímpanos, cuja ressonância cria climas de impacto emocional.

Além da instrumentação, já há uma vontade de orquestração tímbrica, com efeitos sonoros e jogo de cores, mais relevante em Mozart, cuja orquestra alcança, às vezes, uma extraordinária leveza.

O único instrumento que fica sacrificado é a viola, ainda empregada sem uma fisionomia sonora própria, assim permanecendo também na orquestra de Beethoven.

Com a fixação definitiva da orquestra clássica, desaparece a distinção orgânica entre orquestra de concerto e orquestra de teatro. De agora em diante, a orquestra é a mesma nas duas funções.

Apenas, permanece no teatro a presença do *celesta*, para acompanhar os recitativos, e o emprego dos trombones, para efeitos dramáticos (sirva de exemplo a maravilhosa instrumentação da ária de Sarastro em *A Flauta Mágica*, de Mozart, confiada às cordas graves, aos trombones e aos cornos de *bassetto*, espécie de clarinetes contraltos que fazem aqui uma de suas últimas aparições no cenário da música). No teatro, também, a percussão é mais rica que no concerto, onde ainda é considerada vulgarmente ruidosa. Podemos imaginar quantas críticas teve de suportar Haydn, quando ousou introduzir, na sua *Sinfonia Militar*, o tambor, ao lado do triângulo e dos habituais tímpanos.

Beethoven emprega a mesma orquestra de Mozart; somente na 5ª, na 6ª e na 9ª Sinfonias acrescenta, com muita sobriedade, os trombones, o contrafagote e o flautim. Contudo, a densidade das partes internas, de origem mais haydniana do que mozartiana, e, sobretudo, a extraordinária capacidade de estruturar os espaços sonoros fazem com que a orquestra de Beethoven tenha um peso incomparavelmente maior. Somam-se os harmônicos, pela sábia disposição das partes, criando um som intenso, patético, sofrido e heróico, que marca um dos momentos mais altos da espiritualidade humana. Com Beethoven torna-se a orquestra um instrumento compacto e vibrante, adquirindo uma personalidade verdadeiramente sinfônica.

Depois de Beethoven, a sinfonia conserva a mesma orquestra, com poucas modificações: começa a tornar-se normal o emprego de quatro trompas, em lugar das duas anteriores; é muito mais freqüente a intervenção dos trombones; e o

flautim aparece, habitualmente, ao lado das duas flautas. Mas a vitalidade dos impulsos românticos explode nas novas formas instrumentais de invenção mais livre e fantástica, o poema sinfônico e outras peças descritivo-programáticas, assim como no teatro musical.

É a fase da descoberta poética dos timbres e, conseqüentemente, da mais requintada arte da orquestração. O apelo de trompa que introduz a abertura do *Oberon*, de Weber, e o patético canto do clarinete, no segundo tema desta mesma obra, descortinam novos panoramas, o som-natureza, o som-evocação, interiorizado e projetado no plano do sonho e das memórias, sobrepõe-se ao compacto instrumento que fora a orquestra de Beethoven. Novos instrumentos integram o conjunto, além do flautim e do trombone: o corno inglês dá continuidade, na região grave, à sonoridade dos oboés, com suas patéticas e penetrantes cantilenas; o clarinete baixo, misterioso e aveludado, enriquece a gama dos clarinetes, cujo emprego, ainda inseguro em Beethoven, define-se com insubstituíveis traços românticos; o pequeno clarinete, ou requinta, introduz, às vezes, a sua voz petulante, com certos efeitos propositalmente realistas, como na *Sinfonia Fantástica*, de Berlioz; o contrafagote traz a contribuição do seu timbre cavernoso e trágico; a percussão contraponteia a textura musical com nova riqueza e coloca pratos e bombos, tambores e pandeiros, triângulos e sinos à disposição permanente da orquestra, seja ela de teatro ou de concerto.

Por sua vez, os instrumentos de metal, ansiosos por conquistarem sua independência expressiva, abandonam a função meramente harmônica

à qual os condenavam as suas próprias limitações e evoluem rapidamente. O sistema das chaves, que lhes oferece uma gama sonora completa, habilita-os a novas ambições e realizações.

Os mestres da ópera romântica e do poema sinfônico são os poetas das novas atmosferas orquestrais, naturalistas, evocativas, imbuídas de substratos literários e ambições filosóficas. Neste sentido, os nomes mais importantes são os de Weber, Liszt, Mendelssohn e Berlioz.

Mendelssohn e Liszt foram injustamente subestimados pela crítica romântica e contemporânea, que tende, freqüentemente, a confundir o fácil com o superficial e o profundo com o complexo. Na verdade, respeitando-se as devidas distâncias, Mendelssohn é o mais legítimo herdeiro da divina simplicidade de Mozart; a sua música não contém problemáticas atormentadas, mas flui com preciosa espontaneidade. Sereno senhor das formas musicais e prodigioso assimilador de todas as técnicas, ele trata a orquestra com helênica capacidade de leveza e de elegância, alcançando aéreas atmosferas de fábula, enquanto os outros gênios da Alemanha tendem a levá-la para uma complexa e enfática densidade. Muitos matices da orquestra deste requintado aristocrata do romantismo — ondulantes jogos rítmicos nas cordas, desenhos típicos e espaçamento sonoro das madeiras, aspectos de nostálgica contemplação no aproveitamento dos metais — são evidentes na obra de Brahms, embora haja um abismo entre os mundos poéticos desses dois mestres. Quanto a Liszt, a parte exibicionista e relativamente perecível da produção pianística obnubilou os grandes

méritos de uma cultura universal, de uma visão excepcionalmente antecipadora e de um domínio absoluto da linguagem musical. Se Liszt não chegou ao cume das criações imorredouras, abriu, porém, as portas à evolução poética e técnica do romantismo. Sem ele, seria difícil explicar a orquestra wagneriana. De fato, nele, com uma consciência técnica mais lúcida que em Berlioz, a orquestra carrega-se de todo o *pathos* romântico (e, obviamente, de toda a conseqüente retórica), atingindo ambições celestiais ou gargalhadas satânicas. A este mundo sonoro poderiam ser aplicadas as palavras com que Boito, na mesma época, definia poeticamente a sua própria posição de artista maldito dentro do movimento da *Scapigliatura*, de Milão — *Son luce ed ombra: angelica / Farfalla o verme immondo, / Sono un caduto cherubo / Dannato a errar sul mondo, / O un demone che sale, / Affaticando l'ale, / Verso un perduto ciel.*<sup>54</sup>

Na Itália, sob o impulso do melodrama, a música instrumental é praticamente abandonada, ao longo de todo o século XIX; e, porque o melodrama italiano concentra o maior interesse no próprio homem como protagonista dos acontecimentos, pouco atraem-no as preciosas e analíticas atmosferas tímbricas que envolvem o romantismo nórdico, substancialmente remotas das tendências sintéticas do espírito latino. Somente o gênio de Verdi conseguirá encontrar, em plena maturidade, uma linguagem orquestral densa de humores, originalmente italiana.

Se Weber, Mendelssohn, Liszt e Berlioz são os profetas da nova concepção orquestral, Wagner é o seu Messias. Num processo contínuo de pesqui-

sa, desde *Tannhäuser* até *Parsifal*, Wagner leva a grande orquestra às máximas conseqüências românticas. As madeiras são tratadas a três e, frequentemente, quatro partes: três flautas e um flautim, três oboés e um *cornio* inglês, três clarinetes e um clarone, três fagotes e um contrafagote. Nos metais, oito trompas chegam a sustentar o peso de uma inspiração poderosa; as cornetas são definitivamente substituídas pela nobreza heróica dos trompetes, com o acréscimo da enérgica voz do trompete baixo, imaginado pelo próprio Wagner; três trombones de vara, o terceiro dos quais já é o poderoso trombone baixo, encontram seu apoio harmônico na tuba contrabaixa, mais flexível que os velhos oficleides e *cimbassas*; e, às vezes, toda a família das tubas, construídas sob a orientação de Wagner, intervém com seus brilhantes clangores. As harpas, já importantes nos grandes românticos, principalmente em Liszt, contribuem definitivamente — e, às vezes, em grupos de quatro ou mais — para o resultado sonoro, com as suas cascatas musicais de sugestão naturalista. A percussão tem uma função proeminente, embora sem renovar substancialmente o instrumental; tímpanos, tam-tam, caixa, pratos e triângulo. Finalmente, as cordas exploram largamente as divisões internas dos naipes, impondo, às vezes, partes diferentes a cada estante principal (e ulteriores diferenças nas outras) e quase renovando, em termos de alta virtuosidade, as antigas partições do Concerto Grosso. Órgão e harmônio, máquinas para imitar o trovão e fanfarras no palco completam o quadro.

<sup>54</sup> — “Eu sou luz e sombra: borboleta angelical ou verme imundo, sou um querubim caído, condenado a errar sobre o mundo, ou um demônio que sobe, fatigando as asas, rumo a um céu perdido.”

Eis, por exemplo, a orquestra exigida por Wagner no *Ouro do Reno*:

- 3 flautas e 1 flautim
- 4 oboés e 1 *corn*o inglês
- 3 clarinetes e 1 clarinete baixo
- 3 fagotes e 1 contrafagote
- 8 trompas e 4 tubas
- 1 tuba contraabaixa
- 3 trompetes e 1 trompete baixo
- 3 trombones tenores
- 1 trombone baixo e 1 trombone contraabaixo
- 2 pares de tímpanos
- 1 triângulo e 1 prato
- 1 caixa
- 1 *carillon* e 1 tam-tam
- 6 harpas
- 16 primeiros violinos
- 16 segundos violinos
- 12 violas
- 10 violoncelos
- 8 contraabaixos
- 1 pequeno órgão

Ao todo, mais de 110 instrumentistas, cuja intensidade sonora, para não sobrepujar o palco, deve aprofundar-se no “golfo místico”, desaparecendo do plano visual dos espectadores e penetrando por debaixo da ribalta.

Não se deve pensar, todavia, que Wagner use esse gigantesco instrumental como um todo. É verdade que há momentos de excessivo peso

sonoro, que obrigam as vozes a prodígios de potência: mas, em geral, tamanha riqueza de recursos é apenas um reservatório, de onde o compositor, conhecendo com perfeição o material, extrai, a cada momento, os efeitos oportunos e as atmosferas mais adequadas.

A grande arte de Wagner, assimilando as experiências anteriores e levando-as às últimas conseqüências, reside na dosagem dos timbres, no estudo cuidadoso de todos os acoplamentos instrumentais que valorizem o *melos*. Esta orquestra compõe titânicos afrescos, dignos dos deuses e dos heróis de quem canta os feitos; mas é, ao mesmo tempo, tridimensional. Cada plano sonoro é colocado na exata distância acústica; e as relações recíprocas entre os diferentes planos são calculadas com a precisão de uma sutil alquimia, que prefere as densas massas de lava incandescente, mas não ignora o ar rarefeito dos altos cumes nevados. Em Wagner a orquestração é arte e ciência ao mesmo tempo; é ela que vivifica toda a idéia musical, iluminando de cores preciosas até a retórica, a prolixidade e uma certa rigidez, mais cerebralizada do que humanamente psicológica, da técnica do Leitmotiv.

A personalidade de Wagner não poderia deixar de influenciar toda uma geração de wagneristas e antiwagneristas. A densidade das partes internas, uma certa consistência gelatinosa dos sons em fusão como a massa silicosa nas vidrarias de Murano, afeta as nostalgias mozartianas de Brahms e o místico sensualismo de César Franck, enquanto o gosto do *Kolossal*, apoiado numa sólida técnica, é evidente em Reger, Bruckner, Richard Strauss, Mahler e Scriabin.

A reação anti-romântica nas primeiras décadas do século fez com que a crítica fosse, muitas vezes, injusta contra alguns grandes compositores do recente passado. Um dos mais atingidos foi R. Strauss que, pela sua longevidade, sobreviveu à sua própria poética. Não há dúvida de que a música de Strauss peca, às vezes, por excesso de retórica e de que a sua orquestra é demasiadamente cheia, hipertrofiada e turva. Mas que domínio dos instrumentos, que riqueza de fantasia e quão generosa vitalidade alimentam as obras do velho mestre! Mais injustos ainda são os ataques políticos, não de todo esquecidos, contra o octogênario que, na Alemanha nazista, nada mais fez que ocupar o lugar que lhe competia por consenso universal: o de presidente da Ordem dos Músicos. Perto dele, os antinazistas que o atacavam eram pequenos artistas, que já haviam recolhido as migalhas do seu farto banquete.

Quanto a Mahler, tão valorizado em nossos dias, somos da opinião de que ele representa um caso semelhante aos de Tchaikovsky ou de Pasternak: ambiciosos e impotentes experimentadores do grande romance e das paixões gigantescas, à maneira de Tolstoi ou de Dostoievsky, revelam-se inalcançáveis poetas da intimidade afetuosa, do idílio ou da inocência, mesmo sob o perfil dos meios técnicos empregados. Os grandes óleos da *Patética*, os afrescos das Sinfonias de Mahler e do *Doutor Jivago*, de Pasternak, podem ser embaçados pelo tempo, mas sempre permanecerão, como páginas antológicas, as aquarelas do *Quebra-nozes*, de Tchaikovsky, as gravuras dos *Kindertotenlieder*, de Mahler, e os pastéis das poesias de Pasternak. Arte menor? Não,

simplesmente arte, que encontra nas formas menores e na economia dos meios a sua mais autêntica expressão. Quanto a Scriabin, as ambições sinestésicas de introduzir, numa orquestra imensa, teclados de cores e outras solicitações extramusicais (aproveitadas hoje em certas manifestações de música de consumo) não tiveram conseqüências marcantes. Muito mais importantes, neste genial músico russo, são as novidades de linguagem melódico-harmônica, que encontraram na literatura pianística seu natural caminho. Aqui também, uma arte realizada mais na economia do que na prodigalidade dos recursos instrumentais. Com esses mestres, a orquestra romântica alcança o auge das suas possibilidades, mas entra num caminho sem saída, cujas conseqüências examinaremos mais tarde.

Muito diferente é a concepção orquestral dos franceses ao longo do século XIX. O repertório instrumental é quase inexistente até as últimas décadas, com a exceção de Berlioz, de quem já falamos, e do ítalo-francês Cherubini, cuja orquestra continua a tradição dos grandes clássicos. O interesse da música é concentrado na ópera, na qual os franceses se revelam sempre elegantes orquestradores e sutis harmonistas, apesar de uma certa compostura acadêmica do conteúdo dramático.

Se Meyerbeer, Halévy e Auber ainda não se dispendem das fórmulas orquestrais de Rossini e Donizetti, uma procura de originalidade, às vezes exótica, já marca as pesquisas tímbricas de David e Thomas. Muito mais requintada é, todavia, a orquestra de Gounod, em quem resplandece o gênio francês da clareza: detalhes preciosos, exata definição de planos sonoros e poéticas

intuições tímbricas correm com generosa fantasia ao longo das suas partituras.

A mesma clareza e precisão distinguem Bizet; mas, se a orquestra de Gounod é prevalentemente azul e roxa, a de Bizet é vermelha e quente como areias do deserto, à sombra de cujas palmeiras queria Nietzsche que a arte européia repousasse os pés ligeiros. Nada mais de acadêmico em Bizet, nem nas paixões nem nas cores: tudo é humano e fluente. O emprego sutilmente exato da percussão evoca o espírito espanhol da dança, enquanto a tragédia encontra, na sonoridade gorda e espessa de certos uníssonos dos violoncelos e sopros graves, um tormento carnal que lembra a prosa de Balzac. Nenhuma novidade, afinal de contas; mas tudo é manejado com a leveza de mão e o bom gosto da cozinha francesa, feita de toques picantes e suaves, magistralmente alternados, ao mesmo tempo em que os gênios alemães procuram inéditas e substanciosas iguarias, pensadas para gente robusta que consome e renova constantemente uma grande quantidade de calorias.

Nada de novo, também, em Reyer Lalo, Delibes; mas sempre a mesma elegância e o mesmo domínio da técnica instrumental que Lalo sabe aplicar sabiamente também em músicas de concerto (*Rapsódia Norueguesa e Rapsódia Espanhola*).

Mais livre e moderna parece a orquestra de Chabrier, bem cheia, mas sempre sem peso e vulgaridade, enquanto Massenet antecipa, com aristocrático requinte, as atmosferas do impressionismo. Nele encontramos a primeira novidade instrumental, representada pelo esplêndido aproveitamento do recém-inventado saxofone, na genial e delicadíssima orquestração de *Werther*.

Semelhantes qualidades de clareza e de clássico equilíbrio estão presentes em Saint-Saëns, técnico perfeito e sábio distribuidor de timbres, nas óperas e em numerosa e importante produção instrumental. Apesar do classicismo de substância da música de Saint-Saëns, algumas novidades são verdadeiramente antecipadoras: o emprego do xilofone da *Danse Macabre*, e do órgão e do piano a quatro mãos na grande *Sinfonia em Dó Menor*. No delicioso *Carnaval dos Animais*, escrito para um pequeno conjunto instrumental, reencontraremos o xilofone, ao lado da gaita de boca e de dois pianos concertantes.

Na música italiana do século XIX, a arte da orquestração, como já dissemos, não oferece particular interesse. A música instrumental ressurgiu somente nas últimas décadas do século, sob a evidente influência do romantismo alemão, com Sgambati e Martucci, que podem ser considerados epígonos de Liszt e de Brahms, respectivamente, na concepção musical e no domínio dos recursos orquestrais.

No melodrama, o século começa sob o signo de Rossini, cuja orquestra ágil e espirituosa, de derivação mozartiana, bem se adapta à concepção teatral do autor, apesar de certas fórmulas demasiadamente repetidas. Rossini emprega elegantemente os violinos e as madeiras, exigindo destes instrumentos grande virtuosidade; e, às vezes, antecipa certos recursos sonoros explorados mais tarde, como a percussão da corda com a madeira do arco, ou certos achados humorísticos bem atuais, como a batida dos arcos na madeira da estante (sinfonia de *Il Signor Bruschino*).

Em Bellini, a orquestra é frágil, embora não desprovida de momentos de poesia; é mais rica e

tecnicamente mais madura em Donizetti, principalmente nas óperas cômicas, que evitam o excesso de retórica instrumental um pouco vulgar das óperas dramáticas.

Verdi inicia seguindo as pegadas de Donizetti, apesar de momentos orquestrais de genial intuição; mas constantemente evolui rumo a uma integração ideal de palco e orquestra. *Rigoletto*, *Traviata*, *Baile de Máscaras*, *Don Carlos*, *Simon Boccanegra* e *Aída* são outras tantas etapas nesta direção. Depois de um longo silêncio, interrompido pela *Missa de Requiem*, *Otello* e *Falstaff*, representam o ponto de chegada, onde o velho compositor encontra a sua própria solução para todos os problemas formais da ópera, criando uma verdadeira corrente osmótica entre palco e orquestra, sem que esta sufoque o predomínio das vozes. A assimilação do sinfonismo alemão e das experiências wagnerianas não são estranhas a esta evolução, assim como a presença da cultura musical e humanista de Boito; mas o resultado é original e de poderoso cunho italiano. A orquestra de *Falstaff* é cintilante de humor ora leve, ora shakespearaneamente profunda, mais avançada que a dos contemporâneos militantes nas vanguardas. Um senso de felicidade e de clareza latina domina esta obra-prima, cuja partitura, na opinião de Toscanini, todos os alunos de composição dos conservatórios italianos deveriam estudar de memória.

As novas vozes que, do norte da Europa, dos países eslavos, balcânicos e ibéricos e da jovem América, trazem a contribuição de frescas energias, auferidas do folclore, na maioria dos casos, não têm muito a dizer em matéria de orquestração. Os modelos ainda são alemães e, em

medida menor, franceses: apenas, às vezes, as origens folclóricas sugerem uma maior riqueza na percussão, acrescida de instrumentos populares.

Incomparavelmente mais interessantes são os russos, cuja força virgem e anticonvencional consegue criar elementos de impacto. Tchaikovsky, ocidentalizado na forma e russo na substância, vítima de um patético dualismo, trata a orquestra com a mesma insegurança com que trata a sua própria vida, alternando momentos de inútil retórica e momentos de sublime inspiração; mas é infalível na escolha do instrumento exato para cada nuance do seu canto. Na suíte *Quebra-Nozes* aparece uma novidade instrumental: o primeiro emprego da *celesta* na orquestra.

Mais genial é Mussorgsky, cuja instrumentação aparentemente inculta alcança iluminações repentinas, semelhantes às que o príncipe Gesualdo da Venosa, inculto dileitante de música, alcançara na polifonia pós-renascentista. São cores opacas, mudanças repentinas de humor tímbrico, impactos inesperados, com algo da dureza hierática dos ícones.

Mais organizado e, todavia, forte e original, é Borodin; mais requintada, a orquestração de Balakirev consegue evocar os ilimitados misteriosos horizontes da Ásia russa. Cultíssimo, enfim, e quase científico na sábia alquimia dos timbres, é Rimski-Korsakov; sua orquestra é extremamente rica, mas exatamente dosada nos espaços internos, evitando todo excesso de densidade de retórica. Autor de um excelente tratado de orquestração e chefe de uma escola que fez jus ao seu renome, Rimski criou os últimos grandes coloristas da orquestra



romântica, entre os quais merecem ser mencionados o italiano Respighi e o estreador Stravinski.

Característica de todos os russos é a predileção pelos timbres secos e bem individualizados, o amplo espaçamento sonoro da orquestra, a riqueza da percussão e o aproveitamento dos sinos, herança de uma arraigada tradição litúrgica.

A esta altura, sinos e *Glockenspiel*, *sistro* e *celestia*, xilofone e piano, pratos suspensos e tam-tam, pandeiro, castanholas e tambores de toda espécie instalam-se definitivamente na orquestra, ao lado da harpa, dos tímpanos, do triângulo, do bombo e dos pratos, de já remota aquisição. Multiplicam-se os temperos, sem que haja maior disponibilidade de massa e de carne, cujas reservas estão se esgotando. Eis o caminho sem saída de que falamos acima, e que provoca uma completa revolução na concepção orquestral, assim como em toda a idiomática da música.

A primeira grande mudança de rumos é representada pelo impressionismo, mais especificamente por Debussy: e a palavra de ordem é a luta contra a retórica sonora. A orquestra de Debussy ainda é a orquestra tradicional, às vezes, mas nem sempre, oportunamente reduzida. Que decantação de timbres, quão diáfanos efeitos de sonoridade e quanto ar entre as famílias instrumentais! Quantas pautas vazias, ousaríamos dizer! O *tutti* é uma exceção; e, mesmo assim, chega freqüentemente com uma sonoridade *étouffée*, mais poesia que oratória. Cordas com surdina; arco no espelho, onde o som é mais suave; *tremolos* no cavalete, pobres de harmônicos, evocando frágeis ruídos de águas e folhas; remotas névoas

sonoras das trompas em sons fechados ou de eco; memórias de fanfarras longínquas, nos metais; madeiras bem equilibradas, em cores evocativas, de contornos móveis como imagens refletidas na calma superfície de um lago; líquidos desenhos das harpas; toques delicados da percussão. Eis as melhores características da orquestra de Debussy, que aprofunda as suas raízes no cravo de Couperin, nos divertimentos de Mozart, na precisão tímbrica dos russos e, obviamente, na poética do simbolismo, bem como nos vagos e aéreos contornos dos pintores impressionistas.

Nos epígonos debussistas, essa orquestra, que caminha perigosamente sobre o fio de uma navalha, desmancha-se em cores fragmentadas, como no devaneio das drogas. Somente Ravel consegue fixá-la em contornos mais exatos, fundindo a poesia dos timbres com uma precisão de desenho que herda a clareza de Scarlatti e a elegância formal de Mozart.

Do outro lado da barricada, Stravinski penetra a poética ocidental com a violência de um furacão. O som agressivo e exótico do *Sacre du Printemps* sacode Paris com uma orquestra angulosa, sem curvas, de sabor arcaico e, ao mesmo tempo, revolucionário.

Deste momento em diante, uma mudança total patenteia-se na orquestra: e é, por certos aspectos, um processo de involução. Já Stravinski queixava-se de não poder ouvir, na orquestra romântica, um timbre puro: todos os timbres estavam mergulhados numa caleidoscópica mescla de cores. Nesta situação, de fato, dois caminhos eram possíveis e foram tomados: conservar a grande

orquestra romântica, modificando o seu regime sonoro, ou contrair a orquestra a poucos elementos essenciais. O ponto de referência era ainda a concepção instrumental de um passado mais ou menos remoto.

Mais uma vez foi Stravinski o protagonista, em ambas as direções. De fato, a orquestra do *Sacre* e de *Petruschka* ainda é a grande orquestra romântica, enriquecida, aliás, de instrumentos menos habituais (flauta baixa, clarinetes e trompetes de vários tipos, tubas e instrumentos de percussão, entre os quais se inclui o piano, tratado sem o menor respeito pelo seu grande passado de instrumento expressivo). Mas, neste conjunto, tudo está mudado: superadas as requintadas procuras das cores complementares e dos timbres evanescentes, cada instrumento readquire a sua exata e independente fisionomia. Em vez de se combinarem em complexas fusões, as várias famílias da orquestra tendem a agir em espaços e momentos separados, como na orquestra de Monteverdi ou de Lulli. O horror do patético faz com que os instrumentos fujam à tessitura normal, arriscando sons excepcionais, em que o timbre se desfigura, perdendo parte dos seus harmônicos. Paira no ar o desejado som puro, que só a eletrônica conseguirá, mais tarde, produzir.

As cordas, por serem demasiadamente expressivas, perdem a posição de predomínio, reduzindo-se freqüentemente à função de impacto rítmico. Efeitos especiais, gelados sons "flautados", timbre seco no cavalete, *glissandos*, duplas e triplas cordas dissonantes, sons em *pizzicato* ou produzidos com a madeira do arco e verdadeiros ruídos de arpejos polirrítmicos e chocantes substituem as largas frases de outrora. As trompas, por sua vez,

incorporam-se definitivamente ao grupo dos metais, renunciando à sua nostálgica poesia. Trompetes, trombones, tubas e clarinetes, já influenciados pelo jazz, exibem uma virtuosidade desenfreada, deformando a voz com várias surdinas e grotescos portamentos, enquanto flautas e oboés são levados às regiões mais agudas, em sons agressivos ou imateriais. A percussão, finalmente, marca os acentos de novos ritmos ou de períodos rítmicos dificilmente reconduzíveis à rigidez da barra de compasso. A proposital renúncia à poesia resulta, porém, apesar das duvidosas afirmações de Stravinski no terreno das poéticas, numa nova poesia, não menos válida e bela que a anterior.

Com a *Histoire du Soldat*, porém, o próprio Stravinski muda repentinamente os rumos, confiando uma grande experiência criativa a um pequeno conjunto de timbres essenciais, em que a bateria é levada ao máximo de virtuosidade. Tal orquestra, em vez de aglomerar os timbres, parece querer distingui-los com a fixidez de contornos de um mosaico bizantino. De agora em diante, Stravinski nunca mais voltará à grande orquestra, nem em sua fase neoclássica. Mudará constantemente a composição do conjunto, conforme as oportunidades fônicas de cada obra; poderá reduzi-lo só às cordas, tentando renovar as experiências barrocas ou, até mesmo, eliminar de todo as cordas, como na *Missa*, ou em *Noces*, onde o suporte instrumental do coro é representado por quatro pianos e pela percussão; ou, finalmente, contrair a inspiração em pouquíssimos instrumentos, como nas últimas obras, áridas, na verdade, da fase dodecafônica.

Na personalidade e na obra de Stravinski está, portanto, a raiz de todos os rumos possíveis

tomados pela orquestra contemporânea. Poucos compositores acompanharam-no nas repentinas mudanças; a maior parte fixou-se num ou noutro aspecto, evoluindo dentro dele. Quase todos compreenderam, porém, que o problema da orquestração não era tanto, a essa altura dos acontecimentos, o de procurar novas combinações com todos os recursos do instrumental romântico: tratava-se de escolher, a cada momento, as cores oportunas para a limitada paleta sonora de cada obra, trabalhando-as em seus aspectos essenciais.

Outro esforço da invenção era o de extrair de cada instrumento efeitos novos: e, em muitos casos, o gosto pela *trouvaile* sobrepujava o interesse artístico ou ocultava sua ausência. No mais, trabalhavam o acaso e o espírito de aventura, sem que o compositor, às vezes, tivesse consciência de qual viria a ser o resultado da composição instrumental de, por exemplo, uma *celestia* com uma tuba.

A redução da orquestra por famílias deu impulso a novos progressos da percussão. Milhaud já havia começado a criar verdadeiros contrapontos de percussão; logo após, Varèse escreveu peças de conteúdo meramente rítmico-tímbrico, dedicadas a conjuntos de muitos instrumentos percussivos, eliminando todas as outras famílias orquestrais de instrumentos cantantes. Naturalmente, tais conjuntos incluíam instrumentos de som determinado, aproveitando generosamente a gama sonora de xilofos

---

<sup>55</sup> Convém salientar que a fase russa de Stravinski ainda fica presa ao colorismo de Rimski-Korsakov. As ulteriores experiências já são elaboradas em Paris, sob a influência da atmosfera cosmopolita que tornou esta cidade a capital européia na arte da primeira metade do século.

nes, vibrafones e teclados vários, até o piano: tratava-os, porém, em sentido antimelódico, utilizando-os em seus valores de impacto tímbrico. Talvez essas experiências não tenham alcançado resultados criativos dignos de relevo; mas foram úteis para que se atingisse, por assim dizer, a maioria da percussão, que deixou de ser uma espécie de “criada ornamental” da orquestra para firmar-se em pleno equilíbrio com as outras famílias instrumentais.

Apesar de tamanhas novidades e da preocupada busca de sonoridades objetivas, quase geométricas, válidas fora de qualquer contexto figurativo, algo semelhante às poéticas e técnicas abstratas nas artes plásticas, a concepção sinfônica da orquestra não morreu, e, talvez, não morra tão cedo. Ao contrário, persistiu ela vigorosamente, sobretudo onde prevaleciam as poéticas neobarrocas ou as orientações folclórico-nacionalistas, ou as imposições oficiais de uma arte de massas. E foi justamente na Rússia do revolucionário Stravinski<sup>55</sup> que o sinfonismo seguiu exuberante, na polimorfa fantasia de Prokofiev, na empolgante retórica de Shostakovich, na riqueza decorativa dos nacionalistas da última geração.

Na Alemanha, Hindemith e seus seguidores oscilam entre a nostalgia dos grandes corpos sonoros e as experiências de uma música essencial, que tenta caminhos modernos em termos bachianos, voltando à precisa distinção das famílias orquestrais, ao predomínio das cordas e ao espírito camerista do Concerto Grosso, sem novidades essenciais na instrumentação e na orquestração.

Mais rica de sugestões é, neste sentido, a escola vienense, cujo expressionismo busca timbres

bem individualizados, reduzindo o patético das cordas a um mero fundo ou aproveitando-o em novo sentido, de quase alucinada virtuosidade. Embora Schönberg e Berg não deixem de tratar, às vezes com arrojada bravura, a grande orquestra sinfônica, suas melhores atmosferas residem nos pequenos, originais conjuntos tímbricos, cuja espacialidade sonora, profunda e pouco densa ao mesmo tempo, cria estranhas sugestões poéticas. Neste sentido, *Pierrot Lunaire*, de Schönberg, é uma etapa na história da concepção instrumental reduzida ao essencial de uma requintada economia. Mais essencial, ainda, é a orquestra de Webern, quase envolta numa névoa de pudor expressivo, pontilhada de misteriosos silêncios.

Na Itália, as tendências neobarrocas de Casella, Malipiero e Ghedini auferiram preciosas sugestões orquestrais da fase neoclássica de Stravinski, com fortes influências francesas, enquanto as revivescências gregorianas de Pizzetti e o romantismo modernizado de Alfano e Respighi continuam alimentando-se na generosa paleta sonora herdada do século XIX. Mais ousado é Dallapiccola, em quem a influência dos vienenses age como um decantador de timbres puros e incisivos. Todavia, o melhor orquestrador italiano do século deve ainda ser considerado Puccini, que assimilou numa linguagem personalíssima as conquistas do impressionismo francês e do expressionismo *mittel-europeu*, acrescidas de uma italiana generosidade de canto: *Triptico*, *La Fanciulla del West* e, principalmente, *Turandot* são obras-primas de ciência instrumental e de requinte tímbrico.

Na península ibérica, a orquestra de De Falla tem sua própria personalidade nervosa e

austera, completamente remota de tradições banalmente pictóricas: no *Retablo de Maese Pedro*, de remota filiação scarlatiana, De Falla deixou um dos exemplos mais originais de pequena orquestra, à qual o cravo e o alaúde popular espanhol conferem um inconfundível sabor arcaico.

Entretanto, é ainda à França que devemos a maior riqueza de experiências sonoras no terreno da orquestra, mesmo quando isto não tenha uma influência determinante sobre o valor artístico das obras. A reação do Grupo dos Seis contra as névoas impressionistas reconduziu a orquestra à mais exata individualização dos timbres e a uma fantasia sonora constantemente renovada. Honegger trata com predileção as sonoridades agressivas, de bíblica consistência; o seu *Pacific 231* é um exemplo de som orquestral levado ao clima do ruído. Milhaud renova-se em cada obra e introduz na percussão elementos de sabor brasileiro. Poulenc faz a orquestra evocar elegâncias de outrora, mescladas com os noturnos de Pigalle e os passeios no *Bois de Boulogne*. A escola da *Jeune France* continua esta prática, com maior tendência para contrair o instrumental num grupo de câmara, até o ponto de ruptura com a tradição, representado pelo orientalismo místico de Messiaen.

Nos demais países da Europa, não há novidades essenciais; os resultados mais interessantes sejam talvez os de Bartók, que consegue extrair da orquestra, com originais achados tímbricos-rítmicos, misteriosos ruídos da natureza noturna.

Na América do Norte, a influência do jazz é determinante, e Gershwin, o mais genial músico daquele país, é, ao mesmo tempo, o seu mais original orquestrador. O emprego dos saxofones em

suas partituras, certas maneiras de tratar os metais e os clarinetes, em termos de jazz erudito, exerceram grande influência sobre a música do século.

Na América Latina, Villa-Lobos, sincrético por excelência, fundiu genialmente impressionismo e folclore, processos bachianos e instinto tropical, encontrando quase intuitivamente atmosferas orquestrais preciosas, traços de genialidade numa produção imensa, nem sempre igual. Na mesma senda orquestral de Villa-Lobos, com intuições menos explosivas, mas com técnica mais consciente, caminha Camargo Guarnieri, seguido por um grupo ainda fiel, pelo menos em parte, à poética nacionalista. Os compositores da escola de Koellreutte, ao contrário, formados à sombra da influência cultural alemã, optam por conjuntos menores e diferentemente articulados, em busca de atmosferas pontilhistas com incursões no aleatório e no concreto, enquanto as vanguardas organizadas, como a escola da Bahia, entregam-se a originais pesquisas sonoras, deixando que a alma regional brote das conecções cosmopolitas, entre um som de prato quebrado e um gemido de berimbau.

Depois da Segunda Guerra Mundial, uma nova revolução emergiu no mundo da música. A aceitação do ruído como campo de ampliação da gama sonora, o excepcional tornado normal no aproveitamento dos efeitos instrumentais e a álea introduzida nas estruturas através de conceitos gestaltistas aliaram-se à tecnologia nas obras concretas, fortemente alimentadas pela necessidade de consumo da música incidental de cinema e de teatro. Por outro lado, a tecnologia com o gerador eletrônico, substituiu até os agentes sonoros huma-

nos. Coexistem assim, em nossos dias, não menos de seis concepções instrumentais diferentes:

1 - A concepção da orquestra tradicional, ainda senhora de muitas possibilidades expressivas, enriquecia de todas as experiências do nosso século.

2 - A concepção camerista dos menores conjuntos, orquestra de câmara ou *sinfonieta* de inspiração neobarroca, onde é freqüente o retorno a uma exata distinção das famílias ou, ainda, a redução da orquestra a uma família única, seja esta a das cordas, dos sopros ou da percussão.

3 - A concepção de uma orquestra relativamente tradicional, mas semi-aleatória, em que os instrumentos são empregados em busca constante de novos efeitos: cordas tocadas abaixo do cavalete; sopros aproveitados em portamentos quase falados ou em sons-limite; pianos preparados com tachinhas, ou feridos internamente com corpos percussivos à maneira de John Cage; baterias de instrumentos estranhos, verdadeiros objetos austeros da vida diária ou emprestados por culturas primitivas; divisão da orquestra em grupos cujas intervenções são deixadas ao critério dos instrumentistas ou de seus líderes; inclusão da voz humana em vocalises de sabor instrumental etc.

Tudo isto ainda não passa de uma atividade experimental, embora algumas obras excepcionais (veja-se o *Treno para os Mortos de Hiroshima*, de Penderecki) atinjam o clima emocional da verdadeira arte.

As partituras, neste caso, são verdadeiros projetos gráficos, cujas coordenadas parecem ser representadas, respectivamente, pela linha horizontal das durações de cada elemento da linguagem, em minutos, segundos, e pelo espaço vertical, que

contém os novos símbolos criados para indicar outras maneiras de produzir os sons e desenvolver os fonemas. As medidas rítmicas de caráter fisiológico (aquelas que o velho Bach reportava às pulsações do coração humano) são substituídas por durações cronométricas de natureza intuitiva, dentro das quais funcionam elementos de criatividade dirigida, como os *mobiles* da mais jovem escultura. O homem é o motor das formas e, freqüentemente, a sua vítima.

As últimas novidades contemplam a participação do público com sons e ruídos dirigidos, exaltando a componente lúdica; neste caso, a função do regente é principalmente a de suscitar esta participação, nas perigosas fronteiras entre o jogo infantil e a libertação freudiana dos impulsos.

4 - Uma concepção orquestral em que o conjunto é apenas um ponto de partida para a montagem tecnológica; a máquina, saindo de sons e ruídos humanos, substitui o homem na relação final entre o criador e o fruidor. Aqui, obviamente, o conjunto é reduzido ao mínimo possível, nada mais significando a coralidade instrumental romântica. Instrumentos outrora acessórios ou decorativos, como o vibrafone e os sinos, tornam-se protagonistas, enquanto as velhas cordas parecem superadas pelos acontecimentos (ou por um simples berimbau).

5 - Uma sonoridade complexa, totalmente nova e subtraída a todo fator e condicionamento humano e entregue ao gerador eletrônico. No caso, a partitura é uma planimetria de freqüências; e o compositor, necessariamente, um físico-matemático de séria preparação. A cibernética intervém, por sua vez, fornecendo informações ao computador sob a forma de fonemas e de opções correlatas, e a estocástica contribui com o auxílio do cálculo

combinatório. Há uma franca ruptura com o passado, pelo menos nas intenções polêmicas.

6 - Finalmente, uma orquestra eclética, que funde os elementos tradicionais com as intervenções de montagens concretas e eletrônicas (como nas obras de Stockhausen, Boulez, Nono, Berio) e com a criatividade aleatória de solistas e de grupos, renovando os fastígios do melisma, modernamente deformado, e da improvisação coletiva. Este parece ser o melhor caminho para as vanguardas que querem descortinar novos panoramas sem sacrificar sua humanidade no altar da máquina mitificada.

Ainda é muito cedo para que se possa julgar tão complexas coexistências de recursos e de objetivos. Contudo, parece que os instrumentos se debatem numa angustiante luta contra poéticas sonoras para as quais não nasceram. No Barroco, em face da profunda revolução idiomática que transformou a linguagem contrapontística em linguagem harmônica, fixando o império da melodia acompanhada, a tutela severa do baixo contínuo e a criação das grandes formas do compor sob o signo da expressividade, novos instrumentos tentaram traduzir aquelas intenções. A própria afinação das cordas, por quintas, correspondeu aos processos intervalares da harmonia recém-codificada. Hoje, os novos instrumentos tecnológicos oferecem amplos recursos a músicas extra-humanas, concretas ou eletrônicas, que representam apenas um aspecto da realidade do tempo. O outro aspecto, ainda humano na sua fonte, não tem outros recursos a não ser os instrumentos da orquestra tradicional. Desfigurar as suas vozes parece-nos um ato contra a natureza; exigir delas uma camaleônica adaptação ao som, como hoje se diz com fácil equívoco, repudiando a sua aptidão ao

canto, configura-se-nos uma imposição ditatorial que menospreza os direitos do indivíduo. Mais legítimo seria, então, imaginar novos instrumentos, técnica e expressivamente aptos a comunicar novas poéticas. Para isto não basta, porém, revitalizar antigas fontes sonoras, ocidentais ou orientais, nem adaptar aos instrumentos atuais a aparelhagem eletrônica. A história não se faz contemplando o passado; e, muito menos, corrigindo com operações plásticas as rugas dos monumentos ilustres, ou proclamando que um motor pode ser um instrumento musical, e um cabo frustrado, um iluminado ditador.

Possivelmente, os novos instrumentos surgirão, e a eles alguém saberá dar a voz poética que perpassa a curiosidade do momento. Talvez um grande futuro lhes seja reservado. Não pensamos, todavia, que tal futuro exija a morte desse maravilhoso instrumento que é a tradicional orquestra sinfônica, na qual entre altos e baixos fatais, excessos e defeitos, o gênio criador depositou as suas mais altas iluminações, cantando para os homens e com os homens, erguendo soberbas estruturas de pensamento e de emoção, comunicando prodigiosas intuições de beleza e de esperança.

## O REGENTE DE ORQUESTRA

O ouvinte de música pergunta-se frequentemente qual é a verdadeira função do regente à frente de uma orquestra ou de um conjunto instrumental; e, levado pelo aspecto mímico-coreográfico da regência, ou iludido por uma falsa mitificação das qualidades carismáticas desta estranha figura, perde a noção exata das suas tarefas.

Para se entender o que o regente representa, convém traçar um rápido perfil histórico.

---

<sup>56</sup> Este hábito não havia desaparecido completamente, no início do século XIX: Rossini, Bellini e outros operistas ainda cumpriam, às vezes, esta função de guia, principalmente nas estréias.

<sup>57</sup> Parece que Lulli, grande homem de teatro, mas péssimo caráter, sofrendo de gota, num acesso de raiva bateu com o bastão em seu próprio pé, provocando uma infecção da qual morreu.

Até o período barroco, o regente não existe como figura separada dos instrumentistas. Quem dirige o conjunto nos teatros de ópera, indicando os ataques e marcando a unidade rítmica, é, geralmente, o próprio autor, que toca o *cembalo* (ou cravo).<sup>56</sup>

Quando não se trata do autor, é um cravista profissional, de sólida formação, quase sempre bom conhecedor das vozes. Em outros casos, principalmente nos espetáculos de *ballet* ou nos de notável empenho rítmico, um compositor, ou um músico para isto designado, marca o compasso batendo no chão um comprido bastão, à frente do conjunto: esse bastão foi, portanto, o remoto ancestral da moderna batuta.<sup>57</sup>

Nas orquestras de concerto, é o primeiro violino (ou o primeiro oboé, nos conjuntos de

sopro) quem dirige os músicos:<sup>58</sup> nesta tarefa, o arco, empregado como uma batuta, representa um ponto de referência comum, muito visível e claro. Diz Jean-Jacques Rousseau: *Le premier des premiers violons est le chef de tout l'orchestre*.

Com a evolução da orquestra clássica de teatro e de concerto e, principalmente, com o aparecimento da verdadeira arte da orquestração, feita de flexibilidade dinâmica e agógica, caracterização tímbrica e relação de planos sonoros, já não é suficiente a mera função de metrônomo representada pelo bastão ou pelo arco. Surge assim, ainda timidamente, o regente especializado, com a dupla tarefa de ensaiar o conjunto e de guiá-lo permanentemente na execução. O trabalho de Stamitz à frente da orquestra de Mannheim pode ser considerado como a primeira atividade sistemática de um regente titular, educador técnico e cultural do seu conjunto.

Logo as orquestras francesas progridem sob a direção de bons profissionais, que começam a articular uma metodologia prática da regência. De fato, Wagner, severíssimo censor da música germânica, ficou admirado, em Paris, com os resultados conseguidos por Habeneck, na execução da *Nona Sinfonia*, de Beethoven, salientando detalhes e sutilezas sonoras que, na opinião dele, as orquestras da Alemanha estavam longe de conseguir. Descontada a violência da polêmica de Wagner contra os regentes da sua terra, deve restar sempre um fundo de verdade em favor da arte diretorial de Habeneck. Mais estranho é o fato de ter se tornado o próprio Habeneck, logo após, a vítima da feroz ironia de Berlioz que, em seus

escritos, trata-o da pior maneira possível. Chega ele a afirmar que o velho mestre, não sabendo como resolver um certo problema técnico num momento difícil da partitura, não encontrara outra solução, naquele exato instante, a não ser a de extrair do bolso a caixinha de rapé e cheirar voluptuosamente, enquanto a orquestra se desmanchava em caótica confusão. Tratava-se, todavia, do *Requiem*, do próprio Berlioz, e podemos pensar que um ressentimento pessoal infirmasse a objetividade de tão severo julgamento.

De qualquer maneira, é justamente a Berlioz que se deve a primeira sistematização prática e teórica da arte de reger. Além de ter sido ele, ao que parece, um excelente condutor de orquestras, deixou-nos o primeiro tratado de regência, em que são examinados com lúcida objetividade os problemas vitais da direção, desde a marcação dos vários compassos até as funções dinâmicas, agógicas e expressivas do braço.

Estabelecidas assim as bases do *métier* do regente, começam a surgir os monstros sagrados, cujas exhibições mímicas são o alvo das críticas de Wagner em defesa dos supremos direitos da música.

Chegamos assim ao segundo grande nome da história da regência: justamente o de Richard Wagner. As qualidades diretoriais deste grande músico encontraram, talvez, a mais completa defi-

<sup>58</sup> Esta tradição teve seqüência com as orquestras de dança do século passado. E, ainda hoje, no delicioso concerto de música austríaca que a Orquestra Filarmônica de Viena costuma realizar no primeiro dia do ano, transmitido por todas as televisões européias, é o primeiro violino quem rege e toca, passeando às vezes entre o público, mas sempre pronto para indicar os ataques indispensáveis.



nição nas palavras que o velho flautista Fürstenau disse a Weingartner: “Não tínhamos a sensação de estarmos sendo guiados; cada um de nós pensava estar entregue ao seu próprio sentimento. Tudo tornava-se tão fácil e tão lindo!”

Além da atividade prática, Wagner não se descurou da teoria; o seu tratado, *Über das Dirigieren*, ressaltando-se algum excesso polêmico contra a arte e os artistas do seu tempo, ainda é uma mina preciosa de conselhos e ensinamentos. Deve-se a Wagner a intuição exata da tarefa básica do regente: captar e transmitir o *melos* que corre através da partitura.<sup>59</sup>

Outro grande nome da história da regência é o de Liszt. Renunciando a uma fulgurante carreira de pianista e aos lucros dessa carreira, para dirigir a música de Weimar, este incomparável virtuose e grande condutor de orquestras acrescentou, de maneira definitiva, ao aspecto do regente-pedagogo, filólogo e intérprete, o aspecto do regente-crítico e apóstolo da criação musical. Colocou-se ao inteiro serviço da música, estimulando e realizando tudo o que lhe parecia válido na criação contemporânea, sem preconceitos de linguagem ou de poética. Através dele, tornou-se Weimar o centro propulsor do movimento musical; é escusado dizer que as escolhas de Liszt foram sempre inteligentes e, muitas vezes, proféticas.

Outro compositor-regente de alto nível foi Mendelssohn, que não deixou, porém, qualquer

---

<sup>59</sup> Quando a metodologia moderna fala muito pomposamente em “linha de regência”, como se fosse esta uma grande descoberta, não pensa que não está sistematizando nada que já não fosse claro no pensamento e nas expressões de Wagner.

obra teórica. Dirigindo o Gewandhaus de Leipzig e a sua orquestra, criou um movimento musical importantíssimo, legando o seu nome à ressurreição da *Paixão Segundo São Mateus*, de Bach.

O ulterior caminho da música, com a complexidade cada vez maior de linguagens e estruturas orquestrais, criou fatalmente (e, talvez, infelizmente) a separação entre o compositor e o regente. Surgiu, então, a primeira grande geração dos regentes profissionais, menos interessados na composição, mas altamente especializados em todos os segredos da arte de dirigir. Nikitsch, Richter, von Bülow, Mottl, Weingartner foram as primeiras estrelas desta constelação, que se ufanou mais tarde dos nomes de Toscanini, Bruno Walter, Furtwängler, Caplet, Charles Münch, Savonov e muitos outros, para chegar aos modernos astros de Karajan, Zubin Mèhta, Celibidache, Abbado. Desde que a arte de dirigir adquiriu este caráter de alta especialização, poucos foram os grandes compositores verdadeiramente interessados na arte diretorial: as raras exceções de Mahler, Hindemith, Boulez ou Maderna confirmam a regra. Outros compositores, como Stravinski e Strauss, brilharam, principalmente, como regentes de suas próprias obras.

Em que consiste, afinal, a atividade do regente de orquestra? Cremos que ela possa ser sintetizada nestas três fases:

- a) conhecer a partitura;
- b) saber o que se quer extrair dela;
- c) saber como conseguiu-lo.

Muito simples, aparentemente, e não diferente da atividade de qualquer intérprete. Todavia, se, para o intérprete instrumental ou vocal, a terceira

fase é a mais complexa, pois que implica em problemas técnico-mecânicos que exigem muitos anos de aplicação, para o regente as duas primeiras fases são as mais importantes, exigindo uma preparação completa em todos os campos da música.

## CONHECER A PARTITURA

Isto significa que o regente deve ser um filólogo, provido de uma perfeita audição interna. De fato, a fase de estudo da obra se desenrola fora do instrumento “orquestra”, numa total interiorização da consciência sonora.

Nada pior que o regente que precisa dos ensaios para estudar a obra. Ele não saberá o que pedir aos instrumentistas e perderá inutilmente seu tempo, chamando a atenção (em altos brados, geralmente, para disfarçar a ignorância) sobre os defeitos de afinação ou o valor aritmético dos pontos. Por outro lado, nada mais aviltante para um regente que se autodefine, como é justo, intelectual e líder, que aprender as obras por osmose, através das gravações alheias. Tal processo, hoje freqüente pela riqueza da discografia disponível e pela supervalorização do aspecto mímico e das ambições carismáticas, em prejuízo da seriedade dos estudos, degrada o regente ao nível de uma cópia-de-carbono, boa, no máximo, para exaltar algumas velhas senhoras saudosas, que murmurarão, inebriadas: “Que temperamento!” O disco, como qualquer outra audição direta, é um útil elemento de comparação a posteriori; nunca será, porém, um texto de estudo.

É indispensável que o regente, quando começa os ensaios, conheça a partitura em todos

os detalhes, tendo dela uma perfeita visão analítica, no sentido filológico e técnico. Ele deverá saber quais os pontos críticos da obra, quais as qualidades e os defeitos da instrumentação e quais, eventualmente, as pequenas modificações a serem feitas para que o pensamento do autor, nem sempre traduzido com perfeição de escrita, brilhe na devida intensidade. A fim de não perder tempo nos ensaios, direta ou indiretamente custeados com o dinheiro público, o regente deve resolver previamente estas questões.

Considerando-se que a atividade do regente é toda baseada na antecipação das intenções e do gesto, ideal seria que, já nos ensaios, ele conhecesse a partitura de memória em todos os pormenores, para ter uma total independência de observação e percepção.<sup>60</sup> Quanto ao fato de reger de memória, em apresentações públicas, sua importância é muito relativa. Há regentes que confiam na memória, outros que preferem conservar a partitura na estante por prudência, pensando muito justamente que mais vale uma boa execução com a partitura que uma má execução de cor. Mas um regente que não conheça de cor a obra e procure angustiosamente no livro os seus pontos de apoio não é regente: é um simples marcador de compasso, às vezes menos eficiente do que um metrônomo Maelzel. Da mesma maneira, não é regente quem busca preocupado, na memória, a seqüência que lhe escapa, perdendo assim a espontaneidade e a exatidão do gesto.

<sup>60</sup> Hans von Bülow distinguia humoristicamente duas categorias de regentes: os que têm a partitura na cabeça e os que têm a cabeça na partitura.

## SABER O QUE SE QUER DA PARTITURA

Isto significa que o regente deve chegar a ter uma concepção sonora muito bem definida da obra, dominada por uma inflexível lógica interna baseada em um exato equilíbrio entre razão e emoção. É esta a parte mais complexa da tarefa do regente; de fato, os elementos constitutivos da obra — *melos*, fraseologia, processos imitativos, tensões dinâmicas, agógicas, harmônicas — são aqui distribuídos num grande conjunto de recursos técnicos e de individualidades expressivas a serem harmonizadas na visão de um único objetivo. Além disto, os planos sonoros se multiplicam, e a sua justa distribuição, a fim de que se ouça exatamente o que deve ser ouvido, resolve-se num mágico processo de alquimia musical.

Nesta fase, o regente alcança a maior dignidade da sua função: ele é um compositor que reconstrói as obras alheias e que, enquanto tal, deve conhecer perfeitamente os processos técnicos e mentais da composição. Ele, naturalmente, deve adaptar esta capacidade às necessidades estilísticas de cada obra, realizando, em sua própria consciência, os elementos das estruturas sonoras e sabendo, desde já, como eles funcionarão com os respectivos pesos instrumentais.

Mais especificamente, deve ele estudar todos os acentos e as articulações, determinar os golpes de arco e a maneira de ataque do som nas cordas, as respirações nos sopros, e outros detalhes de natureza instrumental, servindo-se oportunamente da colaboração dos instrumentistas interessados. Este plano de organização prévia, que se traduz

materialmente na revisão das partes escritas de orquestra, terá uma dupla vantagem: evitar perdas de tempo e estéreis tentativas durante os ensaios, e permitir aos instrumentistas o estudo antecipado das passagens, visando já o tipo de sonoridade e de fraseado que o regente deseja realizar.

Quando o regente encara com seriedade este delicado trabalho artesanal, e com isto demonstra ter consciência do valor de cada instrumento no conjunto, encontra a espontânea dedicação do *spalla* e dos chefes de naipe, os quais, por sua vez, planificam os dedilhados e outros pormenores técnicos, a fim de conseguirem uma perfeita homogeneidade do som em cada setor. Se, ao contrário, o regente se abandona à improvisação ou ao capricho do momento, os instrumentistas se entregarão também à aventura sonora, com habilidade, possivelmente, mas sem profundidade e segurança. O regente, portanto, não pode deixar de ser um bom general, que chega ao campo de batalha — o ensaio — com planos bem elaborados, eventualmente através de inteligentes consultas com seu estado maior. Cabe a ele coordenar as informações, avaliar os meios disponíveis e traçar os caminhos que levam ao objetivo.

## SABER COMO CONSEGUIR O RESULTADO

Aqui o regente entra na fase de realização. Ao filólogo substitui-se o técnico e o pedagogo. É óbvio que a capacidade de ouvir deve estar sempre desperta, e a aptidão para dissociar a atenção entre muitos elementos deve ser excepcional: o bom relevo do *melos* não depende apenas dos

cuidados a ele dispensados, mas também da justa dosagem de todos os fatores de contorno.<sup>61</sup>

Para realizar a sua própria concepção da obra, o regente deve saber com segurança o que pode pedir a cada instrumento: não pedir o impossível, nem o óbvio. Mas se o regente, imbuído da importância do seu cargo, julgar-se melhor conhecedor dos instrumentos que os próprios instrumentistas, acabará sendo derrotado pela própria auto-estima. E se o regente, em nome de uma obstinada e irracional fidelidade ao texto, exigir dos instrumentistas a execução impossível de uma passagem mal escrita pelo compositor, conseguirá apenas irritar os instrumentistas e a orquestra, imobilizada para ouvir as tentativas frustradas do infeliz colega.

Capacidade técnica e sensibilidade psicológica são as armas do regente na preparação da orquestra; através deste caminho, ele consegue harmonizar muitas personalidades numa vontade única, firmando uma liderança que se baseia na cultura e na sensibilidade.

A este respeito, é o regente um ditador ou apenas um *primus inter pares*? As opiniões divergem, conforme as ambições de cada um. Nós, todavia, apoiamos a segunda teoria. cremos que, em arte, não se pode impor totalitariamente uma opinião: melhor é convencer e harmonizar as contribuições individuais numa concepção unitária, embora não inflexível. O instrumentista deve sentir o prazer de fazer música, não apenas a necessidade de encaixar notas nas convicções ou na vaidade de alguém.

A postura do regente deve considerar, evidentemente, o nível técnico e artístico do conjunto. Uma orquestra de não alta categoria precisa

muito mais de um pedagogo, função para a qual alguns regentes têm uma nobre vocação. Mas, logo que a orquestra adquira a sua personalidade, o pedagogo deve ceder um pouco de terreno à inspiração do artista recriador e do bom *pater familias*, aberto às sugestões sonoras dos seus colaboradores. Deixemos a palavra a um regente, Toscanini, que passou à história da nossa arte como um duro: "Muitas vezes sinto que o coro e a orquestra têm necessidade de cantar; então, sem eles perceberem, eu deixo que se entreguem ao seu próprio instinto sadio e ao entusiasmo que naquela hora é sagrado. E sou eu quem os acompanha."

Punho de ferro (principalmente consigo mesmo) e luva de veludo: este deveria ser o lema. Na prática, às vezes prevalece o punho de ferro, às vezes a luva de veludo. Sem punho de ferro não é fácil manter a unidade de *illustre canaglia*, como Toscanini definiu os músicos de orquestra. Mas quando a luva de veludo tem o suporte de uma verdadeira sabedoria e de uma nobre fantasia, os resultados são excepcionais. Nunca nos esqueceremos de uma série de ensaios e concertos da orquestra de Roma, aos quais assistimos vários anos atrás, sob a batuta daquele suavíssimo *gentleman* que foi Bruno Walter. Nos primeiros contatos, houve alguma discrepância entre a cortesia do regente e a disciplina nem sempre irrepreensível dos músicos de orquestra; mas a

<sup>61</sup> É possível, às vezes, criticar certos andamentos ou certas atitudes interpretativas demasiadamente objetivadas de Toscanini; mas não se pode deixar de reconhecer que em suas execuções se ouve sempre, e exatamente, o que deve ser ouvido, graças a uma infalível distribuição dos planos sonoros.

capacidade de persuasão e a musicalidade genial de Bruno Walter criaram tamanho clima de devoção à música, que, no último concerto, uma dupla chuva de flores atingiu o regente emocionado: das galerias do velho *Augusteum* e de dentro da própria orquestra. Foi para nós uma memorável lição sobre o poder da persuasão e da fé.

Terminada esta fase de preparação, trabalho de bastidores, eis que o regente se apresenta ao público, ou melhor, apresenta ao público a orquestra por ele preparada. A esta altura, desaparece o filólogo-pedagogo, para dar lugar ao técnico e ao líder.

Examinemos estes dois aspectos. Tecnicamente, a melhor coisa que o regente pode fazer é respeitar o que se realizou durante os ensaios, deixan-

do uma mínima margem à criatividade do momento, mas evitando tudo que possa dificultar a concentração dos músicos. Condenável é, portanto, o regente que se desloca muito da posição normal, obrigando os músicos, já empenhados visualmente com as notas, a perseguirem com os olhos uma mão ou uma batuta que muda sempre de lugar.

Para realizar a sua concepção sonora na hora da execução, o regente tem à disposição:

- a) os braços;
- b) a batuta;
- c) o olhar;
- d) a expressão fisionômica;
- e) a atitude plástica do corpo.

Tudo isso contribui para compor uma técnica falsamente mitificada. De fato, a técnica de regência é muito mais simples que qualquer técnica vocal e instrumental; é, sobretudo, mais cômoda, e por isto atrai muitos aventureiros da profissão. A batuta não desafina, não guincha; seus erros são pouco reconhecíveis para o público e freqüentemente salvos *sur place* pela presença de espírito dos bons instrumentistas. O que é verdadeiramente difícil é tudo o que está por detrás daquela técnica, bem como o autocontrole necessário para que, apesar da emoção de fazer tanta música através de tantas criaturas humanas, nenhum gesto seja inútil ou duvidoso.<sup>62</sup> A função principal é sempre a de ajudar a orquestra a cantar e a resolver os problemas rítmicos: o regente não pode trair o instrumentista, que, numa determinada passagem, ou mesmo por poucas notas, aparentemente insignificantes, precisa da sua atenção e do seu apoio.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Cada regente tem os seus próprios cacoetes de gesto, que concorrem para formar o seu *touché* sobre a orquestra. O importante é que estes cacoetes sejam espontâneos e não pré-fabricados. Toscanini vibrava os dedos da mão esquerda sobre o peito como sobre o seu violoncelo de outrora; e a orquestra cantava com fervorosa intensidade. Eleazar de Carvalho tem uma maneira característica de bater no peito, ritmicamente, a mão espalmada. Este gesto nele é natural, quase fisiológico, e funciona maravilhosamente; num outro regente que o imitasse, pareceria ridículo.

<sup>63</sup> Anos atrás, tivemos oportunidade de assistir, no auditório da Rádio de Turim, a alguns ensaios de Herbert Albert, regente alemão de alto nível profissional, que estava preparando um concerto wagneriano. A certa altura, Albert dedicou dois ou três minutos para conseguir do segundo trompete uma certa qualidade de som, numa passagem de mera harmonia. Julgando estranha aquela atitude, perguntamos ao regente, após o ensaio, a razão da insistência, e ele nos deu uma bela lição de psicologia aplicada. "O segundo trompete", disse ele, "nada tem a fazer nesta peça a não ser notas de harmonia. Se eu não demonstrar levar em conta a sua presença, ele acabará tocando de maneira desleixada, sem interesse, ao passo que, trabalhando aquelas poucas notas, dou a ele a sensação da sua importância no conjunto e o levo a produzir a melhor qualidade de som que está ao seu alcance."

a) Os braços — São a arma básica, à qual o regente confia as tarefas da unidade de condução. Em tese, cabe ao braço direito a marcação rítmica dos compassos, sendo reservadas ao braço esquerdo intervenções excepcionais e acessórias; e pode afirmar-se ser muito pobre a técnica do regente cujo braço esquerdo dobra sempre o direito, dificultando também a visão deste último aos primeiros violinos.

Em tese, também, poder-se-ia admitir que o braço direito seja suficiente para cumprir todas (ou quase todas) as tarefas, como faziam os regentes da velha escola. Toscanini deixava quase sempre o braço esquerdo apoiado sobre o peito; quando finalmente o empregava, algo excepcional acontecia na orquestra. Hoje, alguns jovens regentes pretendem usar uma espécie de quironomia fantástica; mas isto enerva os músicos e complica a vida daqueles infelizes instrumentistas que se baseiam no braço para contar centenas de compassos de espera. Julgamos ainda válida, portanto, a afirmação de que o braço direito é um rigoroso *Kapellmeister*.

Aja ele com um ou com dois braços, o regente tem à disposição o campo de movimento frontal (intimidade ou expansão sonora), o lateral (agógica e dinâmica) e o vertical (prevenção de grandes surpresas sonoras), com todas as combinações possíveis. Quanto à exata posição do braço, à maior ou menor flexibilidade do pulso, à articulação do antebraço, há muitas opiniões. Pensamos que o regente não deva prender-se aos vários *idola theatri* ou *idola magistri*, mas encontrar, a cada momento, o gesto que tem a ação mais funcional, dentro de certos parâmetros comuns, assim como os instru-

mentistas inteligentes sabem encontrar mil maneiras diferentes de produzir o som. Nada mais contraproducente que fixar-se nos ditames de uma escola que mitifica o menos importante na arte diretorial — o gesto — e descuida do mais importante — a consciência sonora e formal. E nada mais desagradável que um regente que emprega para uma *Sinfonia*, de Beethoven, o mesmo tipo de gesto que usaria para conduzir a *Cavalcada das Walquírias*, ou que pretenda enclausurar em quatro regras a mágica variedade dos sons.

Em tudo isso, a mão esquerda encontrará também a sua função, indicando ataques, marcando sutilezas rítmicas, chamando inteiros grupos à ação e, principalmente, mantendo a ligação entre palco e orquestra nos espetáculos de ópera. A este respeito, convém repetir que a regência teatral é tecnicamente a mais complexa, e que o regente de ópera, longe de acompanhar o palco, como pretendem ou parecem acreditar muitos falsos cronistas que infestam indevidamente a crítica musical, é o supremo coordenador sonoro de todo o conjunto (ou deveria sê-lo!).

b) A batuta — Este fragmento de madeira, cada vez mais leve e flexível ao longo da história da nossa arte, nada mais é que o prolongamento da mão, com a vantagem de representar um ponto de referência muito mais definido para a visão do instrumentista que a própria mão, por ser claramente sensível aos menores movimentos do antebraço e do pulso. Alguns regentes, altamente respeitáveis, tentaram eliminar a batuta, julgando a mão mais imediatamente expressiva. Mas as muitas desvantagens não compensaram as poucas vantagens, e o sistema foi abandonado.

Há momentos, porém, principalmente nos andamentos lentos e de estrutura rítmica clara (como o *adagio* clássico ou certos leves acompanhamentos da ópera romântica), em que o regente acha útil renunciar à batuta, colocando-a na estante ou segurando-a com a mão esquerda, para a ela voltar logo que os problemas técnico-dinâmicos se tornem mais complexos.

É escusado dizer, também, que a batuta é sempre indispensável na regência teatral, pois, do palco, a mão seria mais dificilmente visualizada.

c) O olhar — Através do olhar, o regente mantém a comunicação emotiva com os instrumentistas. O olhar chama o músico para as suas próximas responsabilidades; o olhar estimula, apóia, agradece ou alerta sobre alguma imperfeição corrigível; o olhar mantém o contato com a massa, firmando a unidade de comando; o olhar é humano, é a batuta psicológica do regente; o olhar, finalmente, acompanha o movimento da ação no palco e harmoniza os valores representativos com os valores sonoros.

Nisto, obviamente, manifesta-se a superior liberdade de quem conhece de cor a partitura, tenha ou não, repetimos, o texto na estante. E é por este veículo que se irradiam os valores carismáticos e ideais de um regente. Quantas vezes um perfeito ensaiador nos deixa indiferentes na execução! Observem-no bem: não tem olhos. Tudo sai exato, calculado, mas sem vida, pois são os olhos as janelas de nossa alma. Mas é preciso cuidado para não olhar no vácuo ou sem uma intenção definida!

d) A expressão fisionômica — É importante quando empregada com sobriedade. Caretas

e cabelos propositalmente desgrenhados pouco adiantam, principalmente quando exibidos ao público. Mais uma vez, queremos lembrar o sorriso suave e sutilmente triste de Bruno Walter, que pontilhava as mais ternas frases de Mozart ou de Brahms, como a remota contemplação da felicidade perdida.

e) A atitude plástica do corpo — Procure o regente uma atitude naturalmente elegante, e estará sempre com a razão; nem a rigidez de uma posição de sentido, nem a ação coreográfica destinada a solicitar a emoção epidérmica do público mais primário. Não se esqueça o regente de ser, também, um educador do público, do seu gosto e da sua cultura.

Deverá ser evitada qualquer atitude que não derive de uma necessidade interior de comunicação com a orquestra, dentro de uma lógica sugerida pela própria natureza da obra. Uma sóbria exteriorização mímica pode ajudar a transmitir a exuberância rítmico-colorista de um De Falla, de um Gershwin ou de um Villa-Lobos, mas nada acrescentará ao rico panorama interior de uma obra de Bach.

Finalmente, algumas expressões da música contemporânea exigem do regente uma técnica muito diferente. Ao invés de marcar o compasso, o braço do regente define o início e o fim de determinadas estruturas livremente desenvolvidas no intervalo de durações planificadas: um pouco como se o regente, controlando o cronômetro, comandasse um painel de instrumentos técnicos dirigidos por outros tantos botões. Cada vez menos carismático, o regente, neste caso, nem chega a ser um *primus inter pares*; ele é,

antes, um bom administrador do trabalho alheio, ou um mestre-de-obras capaz de traduzir em trabalho o projeto gráfico do compositor.

Qualquer que seja, porém, a natureza técnica da sua tarefa, o regente está sempre a serviço da obra, como qualquer intérprete. Infelizmente, vedetismo de regentes e esnobismo de discófilos fazem com que se fale freqüentemente na *Quinta*, de Furtwängler, ou na *Nona*, de Karajan. Esta distorção da verdade afeta a direção de orquestra mais que a interpretação instrumental, pela própria situação “de corpo inteiro” com a qual o regente aparece ao público. As manifestações de histeria coletiva renovam, às vezes, as antigas disputas em torno dos monstros sagrados do *bel canto*, outros heróis “de corpo inteiro”; esses procedimentos são tanto mais prejudiciais quanto mais se espera do regente uma atitude serena e culta.

O que importa é a obra; o que interessa é o fato de que o regente não se situe aquém da obra, colocando humildemente as suas capacidades a serviço dela. A grande música não precisa da intervenção carismática de nenhum intérprete; precisa apenas de quem a faça reviver com amor e devoção. E, por incrível que pareça, é esta objetividade humilde e emocionada a mais difícil e a mais rara de todas as atitudes interpretativas.

Cabe, enfim, ao regente, principalmente quando titular de uma orquestra atuante no panorama cultural de determinado meio, ampliar a cultura do público, através do repertório, e proporcionar o contato com a produção contemporânea. Isto nem sempre acontece. Numerosos regentes querem alcançar a fama às custas de Bach

ou de Beethoven, auxiliados por uma poderosa organização publicitária; querem o programa de efeito garantido, para acrescentarem mais uma vitória ao seu currículo. Tornam-se assim responsáveis, mais do que qualquer outro intérprete, pela inevitável inércia estética do público, presente em todos os momentos da história da arte.

A glória pessoal é contingente e fugaz diante da riqueza da música e dos sagrados direitos da cultura. Neste sentido, por exemplo, a Itália musical deste século deve muito mais a um Previtalli ou a um Mario Rossi do que a Toscanini. E o mundo inteiro deve uma homenagem de gratidão a Liszt, pelo que ele fez, como regente, em defesa da grande música do século XIX.

Pensem nisto os regentes, e encontrarão sua verdadeira dignidade de líderes da sensibilidade e da cultura.

O intérprete não tem a possibilidade de elevar o valor de uma obra; só pode, eventualmente, diminuí-la.

*Felix Weingartner*

(do tratado sobre *A Arte da Regência*)

O emprego e a poupança do tempo devem ser considerados as mais imperiosas exigências da direção de orquestra.

*Hector Berlioz*

(do tratado *O Regente de Orquestra*)

Creio ter dito outras vezes que, na minha opinião, a verdadeira tarefa do regente de orquestra é a de tornar-se aparentemente supérfluo e de fazer com que a sua função apareça o menos possível. Nós somos timoneiros, não remadores.

*Franz Liszt*

(de uma carta aberta a seus críticos)



Os requisitos de um regente de orquestra que queira ser considerado artista são, no meu entender, os seguintes:

- ao empreender a análise de uma partitura, ele não deve pensar: "O que é que eu posso fazer desta partitura?", mas "O que foi que o autor quis dizer com ela?";
- estudar profundamente a composição, para que a partitura, na execução, sirva apenas de apoio à sua memória, e não seja um obstáculo a mais;
- se, com o estudo da obra, ele formou a respeito dela determinada concepção, reproduza tal concepção de maneira unitária, não fragmentária;
- lembre-se sempre de que ele é a personagem de maior autoridade e de maior responsabilidade na vida musical. Através de execuções estilisticamente irrepreensíveis, ele pode educar o público e provocar um aprimoramento geral da sensibilidade artística; com execuções mediocres, que só satisfaçam à sua vaidade, pode, ao contrário, criar um terreno adverso ao exercício da verdadeira arte;
- o fato de ser executada dignamente uma obra de arte deve ser o seu maior triunfo; e o legítimo sucesso do compositor, o seu próprio sucesso.

*Felix Weingartner*

(do tratado sobre *A Arte da Regência*)

Três requisitos são indispensáveis ao regente de orquestra: a) ele deve saber o que quer; b) deve querer o que é justo; c) deve obter o que quer.

*Tullo Serafim*

(de um estudo sobre o regente)

O andamento não deve ser como uma roda de moinho, que, tiranicamente, apressa ou ralenta o ritmo; ele deve representar na peça de música o que a pulsação representa na vida do homem. Não há tempo lento que não contenha passagens que exijam um movimento mais rápido, a fim de se evitar a impressão do "arrastado". Por outro lado, não há tempo rápido que não imponha a execução tranqüila de certas passagens, para que, na velocidade, não passem despercebidos os relevos expressivos...

As verdadeiras indicações da música só existem no peito do homem que sente: quando lá não estão, nada adianta o metrônomo, útil apenas para impedir erros grosseiros, ou ressaltar as imperfeitas indicações gráficas. Eu poderia empregá-las, considerando a riqueza da matéria musical; mas as experiências adquiridas mo impedem. Por isto, considero supérfluas e inúteis as indicações gráficas, e receio que elas possam gerar muitos mal-entendidos.

*Carl Marie von Weber*

(de uma carta ao Generalmusikdirektor Preuger de Leipzig)

O que deve dar à música sua cor e seu verdadeiro movimento é a individualidade daquele que a executa. Consideremos dois artistas, um deles dotado de voz flexível e de fácil emissão; o outro, provido do que se pode definir um possante órgão vocal. Se confiarmos a ambos o mesmo papel, observaremos que eles cantarão com andamentos sensivelmente diferentes. A agilidade do primeiro levá-lo-á a apressar todos os andamentos lentos; o volume vocal do outro o obrigará a ralentar, à sua revelia, todos os tempos rápidos. Entretanto, ambas as interpretações poderão ser excelentes, satisfazendo da mesma maneira o compositor. O que importa, na verdade, é que o artista capte e transmita a gradação de movimento imposta à inspiração do autor pelo desenvolvimento lógico e natural da paixão. Não convém, todavia, que o cantor se abandone demasiadamente à sua própria natureza; e cabe justamente ao regente controlá-lo neste delicado caminho.

*Carl Marie von Weber*

(de uma carta ao regente que está encenando *Euryanthe*)

Nenhum tempo lento deve ser tão lento que a melodia da peça se torne irreconhecível; nenhum tempo *allegro* deve ser tão rápido que a melodia da peça se torne também irreconhecível.

*Felix Weingartner*

(do tratado sobre *A Arte da Regência*)

A técnica moderna da regência nasceu do gesto breve e exato de Wagner.

*Lazare Saminski*  
(do estudo *A Arte da Regência*)

A figura de Richard Wagner era de talhe médio, a atitude enérgica, o movimento do braço não excessivamente amplo, mas firme e claramente marcado. Sua inata vivacidade não continha traços nervosos; nos concertos, uma vez que ele não precisava consultar a partitura, fixava o olhar expressivo nos executantes, dominando a orquestra com aquela soberana autoridade que, quando menino, já admirara em Weber. Contava-me o velho flautista Fürstenau, em Dresden, que, muitas vezes, os integrantes da orquestra, sob a batuta de Wagner, não haviam tido a sensação de estarem sendo guiados. Cada um deles acreditava estar entregando-se livremente ao seu próprio sentimento; e, todavia, a fusão resultava perfeita. A poderosa vontade de Wagner agia sobre os músicos de maneira persuasiva, mas inconsciente, e todos se julgavam livres, embora seguindo o regente, cuja potência artística vivia e agia neles. "Tudo tornava-se tão fácil e tão lindo: era um prazer imenso", dizia Fürstenau. E nos olhos do velho artista brilhava um sereno entusiasmo.

*Felix Weingartner*  
(do tratado sobre *A Arte da Regência*)

Teria sido necessário que eles (os regentes) aprendessem a conhecer algo mais que o teatro e a ópera; teria sido necessário que compreendessem a aplicação da música à arte dramática, aplicação tão indispensável quanto a da matemática à astronomia. Tivessem eles compreendido isto e, sobretudo, o canto e a expressão dramática, e uma nova luz ter-lhes-ia iluminado a regência e a execução das obras da nova música instrumental germânica. A melhor orientação, do ponto de vista da interpretação e do movimento na música de Beethoven, encontrei-a um dia no canto cheio de alma e de tão segura acentuação da grande Schroeder-Devrient.

*Richard Wagner*  
(do tratado *Über das Dirigieren*)

A influência exercida sobre os musicistas franceses (a respeito das interpretações de Habeneck) pela escola italiana, da qual essencialmente derivam, tem isto de bom: que a música se torna acessível, para eles, somente através do canto. Tocar bem um instrumento é, para eles, cantar bem com este instrumento. Só a exata compreensão do *melos* dá o verdadeiro movimento. Estes dois elementos são inseparáveis: um é condição absoluta do outro. Os nossos regentes de orquestra (os alemães) nada entendem do movimento exato, porque nada entendem do que quer dizer cantar.

*Richard Wagner*  
(do tratado *Über das Dirigieren*)

Arrastar não é hábito dos elegantes regentes do nosso tempo; eles tendem, antes, para a precipitação ou a caça à raposa. Este elemento bastaria por si só para caracterizar a arte contemporânea.

*Richard Wagner*  
(do tratado *Über das Dirigieren*)

O som *dolce* e o som *forte sostenuto*... são os dois pólos de toda a dinâmica orquestral, entre os quais se move a execução.

*Richard Wagner*  
(do tratado *Über das Dirigieren*)

A eficiência de um regente no teatro lírico não pode ser medida, como muitos pensam, pelo fato dele ser mais ou menos capaz de acompanhar servilmente os caprichos dos cantores: esta é rotina, não é arte.

*Felix Weingartner*  
(do tratado sobre *A Arte da Regência*)

Reger significa estabelecer um contato espiritual entre uma pluralidade de homens; mais pura, concentrada e sensível a atividade que visa este objetivo, mais eloqüente e inteligível o seu resultado. Com maior prazer e mais profunda intensidade emotiva empreenderão os músicos a sua tarefa de reproduzir em ritmo e sons a inefável essência da obra musical.

*Hermann Scherchen*  
(do livro *A Arte de Dirigir a Orquestra*)

A coisa mais estranha, mesmo em ilustres regentes de orquestra, é o fato de que eles parecem olhar as partituras em "contraluz" ou de páginas viradas. Sempre procuram o que não há, e não enxergam o que há.

*Arturo Toscanini*  
(fragmento de diálogo)

Nas últimas semanas houve um grande movimento de regentes alemães. Não é tão grave como uma epidemia, mas provoca muito mais barulho... pois que um regente de orquestra pode ser multiplicado por 90... Nada tenho em contrário a que Weingartner ou Richard Strauss, ou o nervoso Mottl ou o grande Richter reportem à vida a beleza duramente insultada dos grandes mestres, mas não se deve exagerar, nem achar que Paris seja uma grande sala de diversões. Se estes senhores trouxessem alguma novidade em seus programas, a coisa teria algum interesse. Mas não! é o velho repertório sinfônico que nos chega; mais uma vez assistiremos aos costumeiros exercícios sobre as várias maneiras de conduzir as sinfonias de Beethoven; alguns "apressarão", outros "segurarão"; e quem mais sofre com isto é o pobre velho e grande Beethoven. Pessoas sérias e bem informadas declararão que este ou aquele regente possui o "verdadeiro andamento", o que não deixa de ser ótimo assunto de conversa. De onde auferem elas tamanha segurança de julgamento? Receberam alguma mensagem do Além? Eis um tipo de amabilidade *post mortem* que muito me surpreenderia da parte de Beethoven.

*Claude Debussy*  
(de uma crônica jornalística)



**ESTILÍSTICA COMPARADA**

Este título pode parecer estranho num livro dedicado à música. Contudo, verificamos ser a música a mais infeliz das artes, pois os seus apreciadores e principalmente os seus profissionais são levados com demasiada frequência a supervalorizar elementos hedonistas e a força das comunicações, descuidando dos aspectos culturais, isto é, daqueles elementos que a vinculam a determinados momentos da história do espírito humano. Outros esquecem, com relação à música, o fator de “coisa mental”, que implica em profundas relações com o tempo espiritual da humanidade: vêem a música com certo desprezo, do alto de suas acadêmicas convicções filosóficas. Outros, enfim, pensam que o componente lúdico da música seja forte a ponto de impedir uma integração nos grandes problemas da sociedade humana.

Disto decorre que o músico, principalmente em nossos dias, sente-se tanto mais marginalizado em relação ao grande escritor ou ao grande arquiteto, quanto mais é perseguido pelos aplausos da assistência e pela terrível solidão que sobrevém quando se apagam as luzes da ribalta. É preciso acrescentar que grande parte da culpa cabe aos próprios músicos, na categoria dos intérpretes, sejam eles solistas de renome ou instrumentistas de orquestra. Isolados no fetichismo da técnica, fecham-se, às vezes, ao mundo, recusando uma participação ativa na aventura das idéias e das formas sociais. A consequência é muito grave: os homens públicos, não solicitados pela presença de uma classe socialmente ativa, negam aquele apoio que oferecem a outras categorias de arte e que hoje dispensam generosamente às ruidosas estruturas publicitárias da música popular.

Por detrás destas deformações há o esquecimento de uma profunda verdade: não existe

civilização sem música, nem existe música onde a civilização fraqueja na improvisação da insegurança. A música é uma faceta singular do espírito, não pelo imediatismo da comunicação, mas pelos valores culturais que transporta e sublima. Então, a fruição musical, como toda fruição artística, não pode satisfazer-se com a solicitação estética imediata; deve integrá-la num contexto de valores culturais que representam uma fase do eterno movimento do espírito humano, movimento este que é a vida. Não a nossa ou de outrem, mas a dinâmica fascinante, o eã vital da história.

Examinar o paralelismo das artes significará também salientar os momentos de não-coincidência, evitando aquelas idéias preconcebidas que nos levam a procurar nas coisas o que não há, ou a não reconhecer o que há e que não se enquadra em determinados rótulos. Procuraremos, então, de cada idade histórica, fixar, de maneira muito rápida, caracteres e expressões — filosofia, concepções estéticas, ou melhor, poéticas, literatura, artes plásticas —, para depois buscar os aspectos estilísticos da música nesta totalidade, as suas eventuais defasagens cronológicas e a específica fisionomia. Finalmente, tentaremos definir as solicitações poético-estilísticas do mundo contemporâneo, cuja proximidade impede a objetivação histórica, mas vive nas nossas consciências como participação e paixão.

Repetimos, todavia, o que já tivemos oportunidade de dizer na primeira parte deste livro: quando falamos em estilística dos vários períodos da história, englobamos, por uma indispensável generalização, elementos de poética e de linguagem; os primeiros, porque dirigem as expressões estilísticas rumo a determinados objetivos, e os segundos, por serem o veículo através do qual o estilo se expressa e se comunica.

## O MUNDO ANTIGO

Com relação ao mundo antigo, não podemos falar em música de um ponto de vista histórico, pela falta quase total de documentos. Apenas sabemos da música o que nos é relatado pelos escritores; mas é o suficiente para termos uma concepção da importância social da música e do papel por ela representado no intelectualismo grego. Estritamente ligada à poesia, desta acompanhou os gêneros, articulando, em consequência, a sua linguagem interna.

Protagonista nos mistérios órficos, tornou-se inseparável da tragédia, na qual adquiriu uma grande liberdade de flexão, correspondendo aos diferentes aspectos da retórica dramática. De fato, havia, na tragédia, pelo menos quatro estilos de declamação. O coro era sempre cantado e, sendo freqüentemente empenhado em evoluções coreográficas, juntamente com os dançarinos, o seu estilo de canto devia aproximar-se da rítmica gestual das músicas populares. Os atores, por sua vez, dependendo das situações dramáticas e das formas poéticas, declamavam com a simples voz falada (embora amplificada pela entonação trágica e pela máscara), ou se entregavam a um verdadeiro canto, à maneira da ária de ópera; ou, mais freqüentemente, empregavam uma declamação aproximadamente entoada, nos moldes do *Sprechgesang* da música contemporânea: rápidas

transferências de âmbito vocal entre os extremos agudos e graves, sem a definição exata da altura das notas, mas com rigorosa precisão rítmica.

Dos relatos e das considerações comparativas, poderíamos auferir que a estilística da música grega, no período clássico da hegemonia ateniense, foi objetiva, formal, diatônica, fixada no distanciamento apolíneo da tragédia, ou lucidamente contemplada na sublimação estilística da poesia lírica.

Mais tarde, infiltrou-se o individualismo romântico, cujos primeiros sinais já apareceram na concepção musical de Eurípedes, alastrando-se no mundo helênico posterior ao Império de Alexandre e à luta dos diádocos, com o prevalecer da cultura egípcio-tolomaica. Deste mundo é expressão Plotino, que coloca a música num plano místico, considerando-a, com a revelação e a filosofia, um dos caminhos que conduzem ao êxtase, mergulho da alma no absoluto. Surge espontaneamente a comparação com a ânsia do infinito que marca o romantismo musical alemão, de Schumann a Brahms.

Em Roma, a música manteve o caráter clássico que acompanha as grandes manifestações do poder, decaindo dos valores estéticos gregos para os aspectos cívicos e militares, que lhe mantiveram, todavia, uma elevada configuração social. Os elementos românticos penetram no Império com

os processos da decadência, por dois caminhos diferentes: o requintado estetismo helenista e a eclosão sentimental do cristianismo.

A primeira área é a de caráter tipicamente aristocrático, marcada pelo naturalismo (veja-se a este respeito a narrativa de Petrônio) e pelo impressionismo decadentista e social. Aqui também poderíamos encontrar um paralelo com a dialética que começou a agitar o mundo entre os séculos XIX e XX.

Da segunda área explode o mundo novo, sob o signo revolucionário-democrático do Cristo e o impulso de universalismo social de São Paulo. No cristianismo incipiente, a música teve um papel importantíssimo: manifestação de um estado lírico da alma, dominado pelo novo sentimento do amor cósmico, ela foi fundamentalmente romântica e popular, numa atmosfera de felicidade mística em que se purificavam, em simplicidade e beleza, os males do século.<sup>1</sup>

## A ALTA IDADE MÉDIA

A alta Idade Média vai do reconhecimento do Cristianismo por parte de Constantino, no ano 313 depois de Cristo, com o Edito de Milão, até o século VII. É marcada por acontecimentos históricos definitivos: divisão do Império de Ocidente e Oriente, com duas capitais, Roma e Bizâncio; queda do Império do Ocidente, sob a pressão das invasões bárbaras; fixação do domínio temporal da Igreja; permanência do domínio bizantino em alguns territórios itálicos;

Romantismo simbolista foi também o da música. É pena que se tenham perdido os documentos daquela arte, em que a improvisação e a expressão imediata do sentimento popular devem ter criado comunicações estéticas não menos válidas do que aquelas ingênuas e apaixonadas formas plásticas que ainda admiramos: de lá surgiram os símbolos herméticos — do bom Pastor, da pesca milagrosa, da pomba — que as idades sucessivas transformaram em formais temas acadêmicos, desde o reconhecimento oficial da nova religião.

Tão forte deve ter sido o impulso criativo, que a igreja romana, passando do estado de força para a condição de forma do sentimento e do poder, sentiu a necessidade de introduzi-la num sistema clássico, o do *cantus firmus*, isto é, imutável, que tomaria o nome do seu genial organizador, o pontífice Gregório Magno.

penetrações bárbaras em todos os territórios ocidentais e interpenetração/intercâmbio cultural entre ocupantes e ocupados.

---

<sup>1</sup> Uma maravilhosa representação desta felicidade mística, feita de canto e de flores na clandestinidade das catacumbas, é oferecida pelo terceiro ato do *Nerone*, de Arrigo Boito. O libreto, do próprio musicista, consubstanciado de profunda cultura e de altos valores poéticos na evocação ambiental, possui uma completa autonomia literária; e a música, nem sempre igualmente feliz, alcança, na cena da horta dos Cristãos, o sublime da grande arte.



## FILOSOFIA

É este o período da Patrística, que floresce no âmbito da cultura pós-helenista nas terras do Mediterrâneo Oriental e da África Setentrional, mais afastadas das inquietações político-sociais do Ocidente. Descuidando das preocupações da filosofia clássica com a física e a matemática, e submetendo o pensamento greco-romano à teologia, a Patrística exalta a revelação e elabora os dogmas, partindo do esoterismo órfico das religiões orientais. No embevecimento místico — às vezes de alta poesia, como a de Santo Agostinho — marca profundos itinerários do espírito.

## CONCEPÇÕES ESTÉTICAS

A Patrística e a Mística, embevecidas de transcendência, negam o valor da arte. Para Tertuliano, a natureza é obra de Deus; a arte, obra do demônio. Neste panorama negativo aparecem, todavia, algumas vozes poéticas que retornam às justificativas da arte, fundando-se nas filosofias de Platão e de Plotino. Tal é a voz de Santo Agostinho, iluminado pensador e escritor de alta sensibilidade. Para ele, a arte é reflexo e emanção da beleza de Deus; e a beleza é harmonia das partes, como na criação, tanto mais quanto se afasta do concreto para atingir a abstração, processo do qual ele reconhece a condição ideal na música.

Um tal conceito de abstração encontra o paralelo no movimento iconoclasta que sai de Bizâncio, atingindo toda a arte muçulmana e limitando as possibilidades de comunicação das artes plásticas. A arte, portanto, é admissível só

enquanto colocada a serviço de Deus e separada de qualquer elemento profanamente sensível. Ela é anônima, simbólica e informativa: a música é, então, necessariamente mística.

## LITERATURA

Concentrando todo o interesse em Deus, a literatura, em latim e em grego, não é criativa, mas explicativa, dogmática e informativa no terreno religioso, desprovida de interesses psicológicos e sociais. Os únicos elementos de criação poética aparecem nos textos sagrados, nos hinos religiosos e em poucos momentos de embevecimento lírico de alguns pensadores. De qualquer modo, a literatura permanece um fenômeno de elite, enquanto o povo já mal entende o latim e está a falar novos dialetos, em fase de formação e sem expressão artística.

## ARTES PLÁSTICAS

A linguagem das primeiras igrejas cristãs é essencialmente simbólica: peixe, pomba, carneiro, bom Pastor. A figura humana só aparece como elemento informativo, inaugurando aquela *Biblia pauperum* que por muitos séculos iria constituir-se na informação religiosa de caráter plástico para uma coletividade que não tinha possibilidade de acesso à palavra escrita.

A arte cristã, ainda não despreendida dos exemplos helenistas e bizantinos, encontra a síntese na expressão arquetetônica da basílica, que funde a planta estrutural romana com a cúpula e o abside de derivação oriental, assim como o canto

gregoriano funde as sugestões populares itálicas com a teoria dos modos greco-orientais.

Uma situação à parte deve ser reconhecida na arte islâmica, com os seus caracteres de abstração, riqueza decorativa e fantasia. Mas dela não falaremos por dois motivos: a falta de uma evolução estilística sensível através dos séculos, e o fato de ser a música árabe e oriental muito remota dos nossos hábitos de consumo e dos nossos condicionamentos auditivos — objeto, portanto, de curiosidade ocasional ou de pesquisa especializada.

### A MÚSICA PROTOCRISTÃ

Ela reflete a alegria mística do encontro com o Cristo: é o refúgio do espírito numa esperança feita de luz. Nada há nela, portanto, daquele triunfalismo católico que a basílica já expressa; e nada há daquele sentimento de morte que já invade a especulação filosófica, levando à negação da vida. Ao contrário, o canto cristão é vida, sem angústias e sem barreiras; o espírito se dilata para o eterno, despojado de todo peso da matéria. Por isto, ele representa a mais sublimada manifestação da criatividade naqueles séculos atormentados.

Abstrato e romântico, nascendo de um entusiasmo e de uma entrega total; clássico em seu idealismo, despojado de todo elemento naturalista e sensual; desprovido de tensões internas e, todavia, quase atraído por um ponto supremo de convergência através de prodigiosas dimensões espaciais; pleno e sereno, ao mesmo tempo, o canto cristão representa um dos momentos de

maior equilíbrio e autoconfiança do sentimento humano ao longo dos tempos. Aberto, suavemente sinuoso como um espiritual arabesco, recusa qualquer barreira. Os finais de frase nunca parecem concluir, mas deixam largas perspectivas que o nosso sentimento completa em flutuação mística por infinitos horizontes.

Estes caracteres permanecem também na clássica organização gregoriana, que substitui a anterior liberdade criativa. A esta altura o canto cristão, já gregoriano, alcança uma grande importância social, como elemento unificador do sentimento de toda a cristandade. Através dele e da liturgia, a pregação de Cristo torna-se católica, universal; e os monges que Roma envia para evangelizar os territórios do antigo Império levam sempre uma cópia da coletânea gregoriana. O *Antiphonarium Romanum*, cujo original fora amarrado com uma corrente de ouro ao altar de São Pedro.

Liturgia e canto mantêm, assim, a unidade lingüística e espiritual de Roma no fluxo das populações que se deslocam pela Europa entre guerras e ruínas, salvando, através do sentimento estético, o que ainda podia ser salvo das coisas do espírito. Pode-se, por isto, afirmar que o canto cristão foi a mais alta expressão artística daquelas épocas, carregado de um conteúdo de universalidade que o ressalvou das flutuações dos estilos e dos gostos. De fato, ainda hoje, quando tantas linguagens apenas nos trazem o fascínio do arcaico, o canto gregoriano renova as emoções de outrora, mais novas, talvez, e com certeza mais duradouras que as da música popular de consumo introduzidas nas igrejas.

## A MÉDIA IDADE MÉDIA

A média Idade Média estende-se aproximadamente do século VII ao ano 1000. Época de guerras, formação de novas nacionalidades e do Sacro Romano Império Carolíngio, vê se dispersarem os valores culturais na insegurança política e econômica. Perdem-se os contatos com o Oriente e com a tradição clássica bizantina, enquanto aumentam poder e brilho da civilização árabe. Observando-se do ponto de vista da tradição ocidental, podem ser reconhecidos, na turbulência social deste período, os séculos de treva que interromperam a continuidade entre o mundo antigo e o moderno.

### FILOSOFIA

Estabelecidos os dogmas católicos pela Patrística anterior, afastada qualquer possibilidade de exercício da razão especulativa, a Filosofia entra em zona de silêncio; as suas escassas manifestações em nada contribuem para amoldar o espírito do tempo. Por outro lado, a luta entre Papado e Império prejudica a unidade espiritual que a evangelização da Europa almejava.

### CONCEPÇÕES ESTÉTICAS

Perdura o conceito de que a arte só se justifica enquanto colocada a serviço de Deus. Isto

não impede que surjam muitas Poéticas, ou tratados técnicos, e que as autoridades religiosas muito se preocupem com a teoria e a prática da música, sendo sacerdotes e bispos os autores das obras mais cultas neste terreno.

### LITERATURA

É ausente toda literatura que não seja mística, edificante ou agiográfica. A língua latina, mesmo a eclesiástica, já não é compreendida pelo vulgo; por outro lado, as línguas vernáculas, em processo de lenta articulação, ainda não têm alcançado o mínimo de conscientização que lhes justifique ambições literárias. Os restos da cultura clássica se refugiam no isolamento dos mosteiros recém-fundados, quando não se fundem e confundem com as novas culturas nacionais — ao redor dos maiores centros do poder, como a Corte Carolíngia.

### ARTES PLÁSTICAS

As artes plásticas sofrem também, no Ocidente, um período de incerteza expressiva e de insegurança técnica. O que há de melhor é bizantino, não só no Oriente como também nos territórios itálicos e africanos em que Bizâncio continua exercendo o seu domínio. É uma arte simbólica

e decorativa, que se manifesta principalmente através do mosaico, cujo fundo dourado parece refletir a luminosidade clássica e o fausto coreográfico do poder. Não há mais traços do realismo naturalista dos últimos mosaicos romanos; pelo contrário, as próprias figuras, extraídas do reino animal e do vegetal, parecem perder toda corporeidade para se tornarem símbolos ou signos ornamentais.

Apologia do dogma, sentimento da hierarquia e negação da vida enquanto manifestação de valores parecem dominar esta arte, que idealiza a figura humana numa representação despersonalizada, onde o indivíduo se anula no eterno. E, contudo, um fascinante misticismo fala ao nosso espírito com rasgos de abstrata beleza.

Outra importante manifestação artística destes séculos obscuros é a iluminura, que, de Bizâncio, difunde-se pela Europa e encontra o seu humus ideal na paz dos conventos e na humilde paciência dos monges: também repleta de simbolismo e de significações esotéricas, a iluminura se esmera na ilustração de iniciais e parágrafos de incunábulo, marcando os momentos em que a paciência dos amanuenses se desprende em pura fantasia, além da palavra, da mesma forma como o melisma gregoriano se liberta dos pesos semânticos, rumo aos livres espaços do canto.

## A MÚSICA

O gregoriano, já clássico e católico, triunfa nestes séculos: é a única expressão artística de imediata comunicação com a massa. Hierarquicamente aristocrático na organização que emana do poder,

ele é democrático na extensão da sua mensagem de fé e beleza. E é justamente esta beleza a catarse do sofrimento social, refúgio num estilo que irmana todos os oprimidos na luz da esperança.

Não há novidades técnicas no canto cristão: ele continua simples, sóbrio e expressivo como nas origens, anônimo nas fontes e coletivo na prática. Mas o embevecimento místico da fantasia faz com que se multipliquem os melismas, libertação da fantasia em espaços sobre-humanos: é interessante notar que eles se desenvolvem sempre a partir de certas palavras-fetichismo, raízes semânticas que se transformam em puro som, assim como a iluminura prefere certas letras-símbolo para entregar-se às suas fantasias. É também interessante observar que o melisma é um traço oriental, extrema presença de uma síntese oriente-ocidente que está prestes a se quebrar. De fato, o melisma não é diatônico nas suas expressões medievais: introduz nos modos eclesiásticos o microtonalismo asiático (terços e quartos de tom), como evasões passageiras ou cadências individuais, o que ainda permanece em certas igrejas ibéricas mais marcadas pelo ritual mozárabe.

Além disto, assim como o mosaico bizantino é paulatinamente substituído por uma arte informativa de caráter realista, do canto gregoriano desenvolvem-se as formas de objetivação dramática, através do já mencionado processo de seqüências, tropos e prosas, com o mesmo caráter de *Biblia pauperum* dos primeiros baixos-relevos.

Diante de tamanho esplendor da música religiosa, a música profana tem escasso conteúdo poético e duvidosa dignidade, como mostram os

poucos exemplos que nos restam e que os espíritos eruditos da época desprezaram por se tratar de expressões estranhas ao sentimento do divino. Aliás, como sói acontecer quando há muitos preceitos e preconceitos, os marginalizados, impelidos por violentos complexos de revolta, abandonaram-se à intemperanças de gosto duvidoso. Foi o que se deu com a canção profana, militar e

estudantil: procurou a catarse dos seus recalques no materialismo e na sátira amarga, descambando freqüentemente para o obsceno vestido de modos cultos ironizados. Disto fazem fé, por exemplo, aqueles cantos conviviais encontrados no convento de Beuren, que Carl Orff, em nosso século, reportou à luz em roupagens de contaminação moderna, sob o título de *Carmina Burana*.

## A BAIXA IDADE MÉDIA

### □ ROMÂNICO

Embora apresente certa continuidade — nos motivos dominantes e no processo histórico — a baixa Idade Média oferece-nos duas faces marcadas por fortes traços estilísticos: bastante unitária a primeira, na sua afirmação de valores franco-germânicos; dividida, a segunda, em duas tendências — a nórdica, levando os seus pressupostos às últimas conclusões, e a itálica, preparando o classicismo humanista da Renascença. Nela distinguimos, portanto, dois períodos, correspondentes a duas altas afirmações de estilo: o românico e o gótico.

O período românico vai aproximadamente do ano 1000 ao século XIII. É a idade das Cruzadas, das últimas lutas entre cristãos e mouros e do ressurgimento econômico da Europa. Em torno das feiras livres se organizam os burgos, cidades fortificadas, e ascende a nova classe burguesa, forte por seu poderio comercial, orgulhosa das criações

artísticas através das quais se afirma como auto-consciência social e cultural, apoiada pelos monarcas de tendência antiaristocrática. Enquanto se consolidam a monarquia francesa e as nacionalidades anglo-saxônicas, a igreja firma o seu poder, valendo-se das grandes ordens conventuais recém-nascidas, franciscanos e dominicanos, cuja atividade marca novos caminhos da cultura e da arte. Os comércios com o Oriente proporcionam a riqueza e o prestígio cultural das repúblicas marítimas italianas, principalmente de Veneza.

No entanto, formam-se as línguas românicas, que oferecem suas primeiras expressões literárias. Afinal, o românico marca o momento histórico de uma cultura ainda fundada sobre bases romanas — a Roma dos Césares e a Roma dos Papas —, mas com caráter provincial e periférico e, portanto, com a presença das novas culturas nórdicas que se enxertam no contexto romano; tempo de entusiasmos católicos e de novas estruturas políticas de natureza

feudal, às quais se subtraem as livres Comunas da Itália Centro-Setentrional e da França Meridional. É justamente este o sentido do termo românico, que não tem relação imediata com romano; indica, antes, o que provém de Roma através da mediação dos elementos periféricos e da sua integração nos espíritos e nas formas do Sacro Romano Império.

## FILOSOFIA

A filosofia ressurge como Escolástica, isto é, filosofia das escolas, sistematizada, portanto, dentro de uma ordem mental bem definida; seu objetivo é a racionalização do dogma, a indagação em torno da antítese razão-fé, e a retomada de contato com o aristotelismo, na física e na lógica, para combiná-lo, no limite do possível, com a revelação cristã. Se a Patrística fora poesia, a Escolástica é lúcido racionalismo a serviço do poder religioso, com os primeiros sintomas de uma angústia existencial e de uma ânsia de infinito que se traduzem em obsessão da morte e dão ao pensamento uma dimensão vertical, refletida por todas as artes.

Este período inicial da Escolástica é dominado pela presença anglo-francesa e é marcado pelo gênio filosófico de Scoto Erigena.

## CONCEPÇÕES ESTÉTICAS

No mundo românico, as concepções estéticas oficiais não mudam. A arte ainda é obra do homem, obra de categoria inferior, válida enquanto colocada a serviço de Deus, nos aspectos do misticismo e, sobretudo, da informação. Mas, na prática, as coisas mudam: o espírito profano gradativamente

se insinua, através do naturalismo primaveril da jovem poesia dos trovadores, da exaltação do cavalheirismo das lendas nórdicas, em que devotamento religioso e amoroso se compenetraram, e das novas edificações feudais e comunais que opõem à catedral, em termos de arte, o palácio e o castelo, sedes do poder político.

Um novo espírito de liberdade quebra os laços das hierarquias, almejando novas dimensões profanas, principalmente no território onde as condições geográficas permitem um maior desligamento dos dois focos do poder: o Sacro Romano Império e a Roma papal. Esta penetração do profano, vista ainda com certa desconfiança, é a primeira afirmação de uma realidade insuprimível: a vida terrena e a dignidade do homem que chegará à plena conscientização na Renascença.

## LITERATURA

Surgem as literaturas vernáculas, na França e nos países ibéricos, dominadas pela presença dos trovadores, no Sul, e dos troveiros, no Norte, criadores dos primeiros poemas épico-cavaleirescos. Romances alegóricos e didascálicos completam o panorama de uma cultura sensível às sugestões profanas.

A poesia italiana surge, logo após, de duas fontes: a imitação dos trovadores, na lírica amorosa siciliana, e o novo sentimento de humanismo místico do maior santo e do primeiro poeta da Itália medieval, São Francisco de Assis.

A influência francesa se faz sentir também na Alemanha, tanto na lírica amorosa dos *Minnesänger*

como nos ciclos épicos do Graal e dos Nibelungos. No entanto, fundam-se as primeiras universidades, com um conceito de laicização da cultura e de valorização das ciências humanas no terreno do direito e das matemáticas.

## ARTES PLÁSTICAS

O elemento de transcendência implícito no românico manifesta-se nas expressões plásticas, juntamente com a dialética sacro-profana, não como integração, mas, ainda, como sobreposição de planos, o que parecerá evidente também no motete bilingüe da escola musical parisiense. Embora não excluído, o profano ainda é submetido à jurisdição eclesiástica; o simbolismo é substituído pela alegoria informativa.

Se o mundo bizantino fora clássico, o românico é definitivamente vernáculo, embora em certas regiões, principalmente na Itália, as influências bizantinas continuem marcantes. E, embora a dialética ainda subversiva entre sacro e profano ofereça menores riscos em presença de formas e materiais abstratos, será a arquitetura a grande arte da época, estando a música empenhada, como veremos, num difícil processo experimental de transformação lingüística.

Surgindo quase do nada, na França e na Itália Setentrional, através das corporações anônimas dos mestres lombardos, a arquitetura encontra nas terras da França as realizações mais soberbas, imbuídas de dramaticidade e sentido monumental. A grande obra é a catedral, em que altos arcos e abóbadas, naves laterais, criptas,

sarcófagos, baixos-relevos e vitrais criam uma intensa coreografia de volumes e de espaços. Acrescentem-se a isto a monumentalidade das proporções, os contrafortes externos, as torres laterais na fachada, o eixo vertical da nave central, o jogo de luzes e sombras que marca dramaticamente o movimento do observador, e ter-se-á a idéia da poderosa tensão do românico francês, que prepara a eclosão das imensas sinfonias góticas. Não menos suntuosos são o estilo normando inglês, com seus cálices de colunas, e o estilo alemão, tipicamente monumental. A Espanha, por sua vez, oferece um estilo compósito, em que convivem a simplicidade do primitivo românico lombardo, as influências francesas e as sugestões árabes.

Na Itália, o românico orienta-se mais para a harmonia das formas que para os grandes problemas da estática ou as grandes ambições estruturais; por isto, aceita, principalmente em Roma, as sugestões clássicas e continua assimilando elementos bizantinos, que se manifestam sobremaneira na Sicília, onde se fundem, às vezes, com as influências dos conquistadores normandos, e na singularíssima, inimitável arte veneziana. Mais próximo de um românico internacional é o estilo lombardo, com seus pátios imponentes e as ricas decorações internas, enquanto os toscanos se entregam à elegante temática dos arcos e aos preciosos efeitos dos mármore policromos.

A escultura românica ainda aparece como elemento decorativo da arquitetura, em baixos e altos-relevos em que a força estática supera o movimento. Obra anônima de corporações de artistas construtores e decoradores, os pedreiros livres, ou

*franc-maçons*, que viriam a ter grande peso na posterior sociedade européia, ela alterna elementos fito e zoomórficos com o reaparecimento da figura humana, já sentida esteticamente, além da mera finalidade informativa, sobretudo na talha germânica em madeira e marfim, cuja força comunicativa parece viver numa atmosfera expressivista. Só na Itália aparecem os primeiros nomes de artistas, saindo do anonimato anterior (Bonanno, os Antelami, os Pisani) com a preocupação de melhor personalizar a criação estética num sentido de elegância formal e clássico idealismo.

A pintura mais marcante na idade românica é a dos primitivos italianos; e é também na Itália que aparecem os primeiros nomes de criadores (os Berlinghieri, Giunta Pisano), com tendências plásticas vagamente emotivas enxertadas num fundo bizantino, preparando, com pressentimentos humanistas, a grande arte do século XIV.

Nos outros países, retábulos e iluminuras antecipam a eclosão dramática do estilo gótico. Mas talvez o maior interesse artístico da plástica românica deva ser encontrado nas artes menores do vitral, do qual a França e Veneza oferecem os exemplos mais requintados, e da iluminura. Nesta última, continua esmerando-se a inspirada paciência dos amanuenses, com decorações zoomórficas e geométricas da página e com inesgotável invenção de símbolos e alegorias na ornamentação das letras iniciais. É uma arte cuidadosa e preciosa, em que são reconhecíveis algumas escolas principais, com suas sutis diferenças de desenho, de cor e de concepção caligráfica: a franco-lombarda, a visigoda, a britânica e a bizantina.

## A MÚSICA

É este um momento capital na evolução da música do Ocidente. O verticalismo que se afirma nas formas do pensamento e da arte, sobrepondo-se ao compacto fundo romano e deixando subir à tona as tendências periféricas forçosamente profanas e individualistas, não pode deixar de ter os seus reflexos na música.

A primeira fase desse movimento é representada pelos trovadores provençais, que vestem de frescas melodias suas invenções poéticas amorosas e naturalistas. Resplandece nestas composições um sentimento novo de primavera e de alegria de viver; e, embora os fundamentos da melodia permaneçam fiéis aos modos gregorianos, novos ritmos aparecem, extraídos da dança popular e levados ao nível de expressão erudita. A própria prosódia das acentuações silábicas do texto promove a substituição dos vagos e sinuosos contornos rítmicos do gregoriano pelo sentimento fisiológico dos tempos fortes e fracos, alternados de maneira isócrona, isto é, com a repetição constante das mesmas seqüências. Nada mais há, nesta música, daquelas indefinições que deixavam as conclusões do *mélos* gregoriano pairando no ar, como no limiar de um espaço divino e incomensurável. Ao contrário, todas as parábolas melódicas se fecham exatamente, em dimensões e espaços humanos, com uma elegante mesura que exclui qualquer ambição de infinito. As tensões são mas sensíveis, valorizando o repouso, a satisfação de um canto acabado que busca admiração e aplauso.

A segunda fase é representada pelo encontro da nova tendência com a severidade acadêmica e



os preconceitos lingüísticos da escola parisiense, já orientada para o verticalismo. Se a diafonia, aborrecidamente paralela, fora uma experiência sem continuidade, outras perspectivas perfilavam-se no caminho do descante. Léonin e Pérotin — os primeiros nomes de criadores musicais saídos do anonimato (franceses, então, enquanto os primeiros nomes das artes plásticas são italianos) — foram sensíveis ao espírito do tempo. Sentiram que a música também devia conquistar a dimensão vertical e trabalharam para que isto acontecesse. Apenas, não conseguiram ainda resolver a dialética sacro-profana, a não ser como sobreposição de duas línguas e duas ou mais melodias, em certos fragmentos que chamaram *clausulae*, nascentes remotas da grande forma do motete.

Poder-se-ia pensar que as novas experiências, como sói acontecer, se acompanhassem com aspectos de entusiasmo romântico. O que se deu foi o contrário. Dominou uma atmosfera de pedante rigorismo filológico; tanto assim que os temas de canção popular incluídos na *clausula* e no motete não passam de material bruto. Em vez de comunicarem uma vibração de vida, como se dava com as melodias dos trovadores, pareciam objetos

## A IDADE GÓTICA

A idade gótica vai do século XIII ao fim do século XV, marcada por dois acontecimentos fundamentais: a queda do Império Romano do Oriente, com a ocupação de Constantinopla pelos

desidratados, arma de gramáticos classicamente destacados. Com isto, não queremos absolutamente diminuir o valor histórico daquelas obras; de fato, nasceria delas o milagre gótico. Queremos apenas apontar uma evidente demonstração do fato de que as grandes preocupações lingüísticas acompanham os momentos de carência criativa.

O período polifônico da idade românica é, finalmente, a definição clássica, bastante fechada, por sinal, em que se fixou a agitação romântica dos trovadores quando esta retomou aos fundamentos romanos e cristãos da tradição. Tanto é verdade, que o posterior romantismo gótico chamou-se polemicamente de *Ars Nova*, ficando, ao período anterior, por contraste, o apelido de *Ars Antiqua*.

Deve-se lembrar, finalmente, a dignidade racional da música neste período e a sua destacada relevância cultural; de fato, é ela uma das disciplinas fundamentais no currículo das Escolas, onde faz parte do *Quadrivium*, ao lado das disciplinas científicas regidas pelas leis do número (Aritmética, Geometria e Astronomia), enquanto no *Trivium* são ministradas as disciplinas que hoje chamaríamos de comunicação e expressão (Gramática, Retórica, Dialética).

turcos (1471), e a descoberta da América. O primeiro destes acontecimentos provoca, através da diáspora dos intelectuais bizantinos, a concentração da cultura clássica no Ocidente e a eclosão do

humanismo; o segundo transfere o eixo dos comércios para os países atlânticos, colocando em crise a economia das cidades italianas.

Todo o período é marcado pelas lutas entre as grandes potências européias, a progressiva ascensão da monarquia francesa, a afirmação do poderio marítimo inglês e a consolidação da potência espanhola. Ao lado disto, é esta a idade gloriosa da república de Veneza, monopolizadora dos comércios com o Oriente, e da república florentina, que os Medici transformam na Atenas do mundo moderno.

A situação cultural específica das repúblicas italianas é a razão da dicotomia do mundo gótico europeu. Falamos numa fase gótica medieval por comodidade de classificação metodológica; mas devemos lembrar que há, ao longo destes séculos, duas tendências opostas: a gótica *stricto sensu*, que exalta os valores dramáticos e plásticos do mundo nórdico, e a pré-renascentista, que prepara, na Itália, o novo sentimento humanista e clássico do mundo moderno. Tal dicotomia é patente em todos os aspectos do pensamento e da arte.

## FILOSOFIA

Continua florescendo a filosofia escolástica na qual, depois do período inicial da fase românica, podem ser distinguidos dois períodos. O primeiro, franco-italiano, é dominado pelo pensamento de São Tomás de Aquino, verdadeira síntese cultural da Idade Média. Há nele uma poderosa tentativa de apoiar a filosofia cristã com a autoridade de Aristóteles, juntamente com um renovado interesse pelos problemas do conhecimento e pela

lógica como sistema de pensamento e comunicação. O segundo, entre São Tomás e Duns Scoto, é o período cosmopolita da decadência, marcado pela tentativa de tornar a razão independente, com conseqüentes deslizes heréticos na teologia e aberturas para novas formulações do pensamento.

Na política, é importante a teoria italiana dos dois sóis, acolhida e divulgada por Dante: Papa e Imperador — isto é, poder espiritual e poder político — não são mais, respectivamente, o sol e a lua, como anteriormente se queria; são dois sóis, cada um soberano e absoluto em sua esfera. Apenas, acrescenta Dante, o Imperador deverá ao Papa uma devoção filial, sem prejuízo da sua independência. Como se vê, é já uma tentativa de se afastar do poder os condicionamentos religiosos, valorizando o homem no profano e no terreno e antecipando a autonomia espiritual da Renascença.

## CONCEPÇÕES ESTÉTICAS

Superados em parte os preconceitos que relegavam a arte a um plano inferior — e que sobrevivem, todavia, no pensamento das correntes místicas, principalmente nas ordens religiosas conventuais —, a arte começa a ser enxergada num enfoque didascálico-pedagógico, cujas finalidades justificam a intervenção do elemento lúdico. São Tomás, já sensível ao problema estético, faz distinção entre o *agere*, ação moral dirigida pela *prudentia*, e o *facere*, ação modificadora do mundo exterior, dirigida pela *ars*.

Embora a arte seja identificada, portanto, com o processo produtor, e visualizada como sinônimo de técnica, o fato estético já é sentido como

uma imitação das eternas idéias, lembrança da mimese aristotélica e platônica. Assim, as eternas idéias, estando a priori na mente de Deus e manifestando-se nos aspectos da realidade natural, fonte de inspiração estética, permitem ao artista, na criação, aproximar sua atividade à atividade de Deus.

Naturalmente, a maior liberdade de concepção estética manifesta-se na Itália, sob o signo do incipiente humanismo. Lá, em período de revivescência da cultura grega, Leonardo Bruni exalta o furor estético da tradição platônica como categoria autônoma do espírito, e Marsilio Ficino reconhece a raiz da atividade estética no eros, isto é, no impulso vital, enquanto o mundo gótico do Norte ainda está impregnado do tanatos, obsessão da morte. É também na Itália que se manifestam violentas reações contra o hedonismo da cultura florentina; o fanatismo religioso do frei Girolano Savonarola, extremo baluarte da intransigência medieval, proclama a cultura e a arte inimigas da alma e manda queimar em praça pública livros e quadros. O ardor da pregação consegue, por um momento, fanatizar as multidões; e até um jovem pintor florentino fadado à glória imperecível, Sandro Botticelli, sacrifica alguns de seus quadros na fogueira que, pouco mais tarde, queimaria o próprio frade, incômodo adversário da Cúria romana.

São reações sem conseqüências, num mundo que está a morrer nas terras itálicas, embora se revelem como sintomas evidentes da próxima revolução de Lutero; não impedem que, justamente na Itália, domine o conceito horaciano de uma arte que educa e deleita. Pouco tempo após,

<sup>2</sup> Eu sou um que, quando a emoção me inspira, escrevo, e vou-me expressando conforme o ritmo daquela emoção.

Leonardo revolucionará o panorama estético, proclamando o pintor dono de todas as coisas desejáveis, porque capaz de gerá-las.

## LITERATURA

Enquanto persiste uma literatura filosófica e didascálica nos vários países, ao lado das expressões poéticas populares dos trovadores da última geração e dos mestres cantores germânicos, coloca-se em lugar emergente a literatura italiana, com a presença de Dante, Petrarca e Boccaccio.

Dante é a síntese da cultura medieval, mas abre a poesia ao sentimento do *dolce stil novo*, numa visão de expressividade humana e de individualismo lírico, paralela à concepção revolucionária da pintura de Giotto. *Io mi son um che quando / Amor mi spira, noto, ed a quel modo / Che ditto dentro vo significando.*<sup>2</sup>

Petrarca inaugura a lírica subjetiva e o conceito da perfeição estilística, que manterão a poesia européia nas suas pegadas por três séculos. Boccaccio empreende o caminho do realismo culto e da observação psicológica, inaugurando a grande narrativa da Europa. Vale acrescentar que Petrarca e Boccaccio são os primeiros humanistas, pesquisadores e colecionadores de documentos culturais, com os quais formam importantes bibliotecas; nasce com eles, portanto, o movimento de cultura, clássica e profana, que desembocará no século humanista.

No século XV, a orientação humanista das letras italianas já vive a atmosfera do espírito renascentista e se reflete em todas as artes, enquanto no norte da Europa o sentimento gótico tem poucas

oportunidades de evasão literária, esmerando-se na criação de soberbas arquiteturas plásticas e musicais.

## ARTES PLÁSTICAS

A definição de gótico para designar o estilo europeu deste período deve-se a Vasari, pintor e historiador da arte florentina da Renascença. Ele quis, com isto, salientar a diferença entre o estilo itálico dos séculos XIV e XV e o estilo dos Godos, isto é, das populações de raiz franca e anglo-saxônica.

O gótico pode ser dividido em três períodos, que se refletem também na estilística musical:

1º) o gótico primitivo, que convive com o românico no século XII;

2º) o gótico pleno, que alcança a excelência dos seus valores estruturais nos séculos XIII e XIV;

3º) o gótico exuberante, que se afirma como expressão nórdica do século XIV em diante, coincidindo cronologicamente com o nascimento da arte moderna na Itália pré-renascentista, em que a humanização do próprio sentimento religioso, encontrando as suas raízes em São Francisco de Assis, projeta-se na arte com a força de uma ressurreição.

Há, portanto, no século XV, o conflito entre dois mundos, fadados a se integrarem no espírito assimilador da Renascença; o que nos obrigará a considerar à parte a arte italiana, inclusive a música, já imbuída dos novos ideais.

## O GÓTICO PLENO

É a lógica evolução do gótico primitivo, que dispensa as nossas considerações por coincidir com

a estilística românica que já examinamos. No período da sua plenitude, o gótico pode ser definido com as palavras de Viollet-Le Duc: estilo episcopal e comunal, fé colocada em ação, fantasia individualizada. Acrescentaríamos, todavia, que se trata de uma individualização estilística colocada em termos de transcendência, enquanto a tendência italiana orienta-se para uma individualização da sensibilidade em termos de comunicação humana.

## ARQUITETURA

Há ainda o predomínio da arquitetura sacra, cujos caracteres estilísticos têm sua origem na região parisiense, através da lenta evolução do românico. Os elementos formais são representados por arcos e abóbadas ogivais, arcobotantes externos, desenvolvimento vertical das estruturas, alongamento de colunas e afilamento de nervuras, rosáceas elaboradas e preenchidas com vitrais, decorações externas e internas em que a escultura em alto-relevo, já realista e tendencialmente informativa, liberta-se da arquitetura nas formas e na significação. A fachada, freqüentemente com três portais, esmera-se em elementos decorativos; as torres laterais substituem o campanário, e a cúpula desaparece; janelas altas e luminosas, ricos vitrais, capitéis elevados, colunas complexas, fora das três ordens tradicionais, completam a imponência dessas soberbas edificações em que se transfere, como no motete polifônico, a nórdica ânsia de infinito.

Ao lado da catedral, adquire nova importância a construção civil; a riqueza da burguesia exibe-se nos palácios comunais de robusta concepção, enquanto a aristocracia ergue as suas defesas

nos maravilhosos castelos, de que são ricas, principalmente, a França e a Itália Setentrional.

Na Itália, o gótico original é levado até Nápoles e Sicília pelos ocupantes franceses; muito mais original é, porém, o gótico toscano, aproveitando, em linhas simples e sóbria decoração, o gosto dos mármore policromos, enquanto o gótico veneziano, ainda influenciado pela arte bizantina, distingue-se pela riqueza colorista e pela inimitável distribuição do pleno e do vácuo em planos separados, verticais (Palácio dos Doges) ou horizontais (Ca'd'Oro). O gótico italiano, de qualquer maneira, não renuncia ao campanário nem à cúpula, eliminados no estilo nórdico, e continua apresentando um predomínio das tendências horizontais, da amplidão sobre a altura. Pode-se falar, portanto, num gótico arquitetônico internacional que a Itália também assimila, embora já houvesse se desvinculado do gótico nas outras artes: gótico mais uniforme, nas igrejas; mais individualizado por diferenças regionais, na construção civil.

## ESCULTURA

Revela uma reação expressionista contra a rigidez românica, com tendências realistas e menor apego aos aspectos anteriores de abstração e simbolismo. É uma arte geralmente anônima, no norte da Europa, embora rica de comunicação estética; na Itália, parece mais personalizada e investida do clima pré-renascentista da civilização comunal republicana.

## PINTURA

Na pintura há grande diferença entre a Itália e os outros países. Nestes, a pintura ainda é rígida e

estática, renunciando a priori ao sentimento do relevo e do espaço e inspirando-se na arte do vitral; de fato, é no vitral — assim como nas outras artes menores da tapeçaria, da iluminura e da talha — que os artistas atingem a maior criatividade. Na Itália, ao contrário, surge a grande arte do afresco, enquanto se afirmam duas tendências antigóticas já reunidas em Cimabue: o formalismo idealista de derivação grega e a comovida expressividade do espírito franciscano. Ao mesmo tempo em que esta nova pintura se afirma na Toscana, Cavallini quebra os laços com o bizantinismo, em Roma, para voltar a uma majestosa arte romana, já classicamente pré-renascentista. A pintura italiana abre-se aos temas profanos do retrato e da paisagem, enquanto os primitivos de Siena (Duccio da Boninsegna, Simone Martini), ainda tratando temas religiosos, suavizam o gótico em termos toscanos, com espiritual graça e plástica elegância, um pouco amaneirada, e os Lorenzetti já ensaiam uma pintura de costume.

Em Florença, Giotto cumpre a sua revolução, não menos importante que a presença de Dante nas letras. Esta revolução significa expressividade intensa, humanização individualizada dos personagens, equilíbrio da composição, sentimento quase sobre-humano do patético, monumentalidade hierática, novos conceitos do volume e do espaço. A revolução de Giotto não tem continuidade imediata; depois dele e dos seus poucos seguidores, a Itália volta à atmosfera do gótico internacional, com pintores toscanos, como Gozzoli ou Ghirlandaio, e venezianos, como os Vivarini, até a aparição de Masaccio, no limiar do século XV. A ele caberá levar a cabo a lição de Giotto, rumo à nova pintura pré-renascentista.

## O GÓTICO EXTREMO FORA DA ITÁLIA NO SÉCULO XV

### ARQUITETURA

A fase extrema do gótico é representada pelo estilo *flamboyant*, denominado gótico florido na Itália e nos países ibéricos. É um estilo que tende para a simplificação das estruturas com acentuação dos elementos horizontais, e para o enriquecimento exuberante da decoração através de janelas *políforas*, talhas em mármore, pedra e outros materiais, agulhas, torrinhas, gárgulas, edículas ricamente esculpidas, já patenteando aquele *horror vacui* que retornará em muitos aspectos do barroco.

Da França o *flamboyant* difunde-se nos outros países, adquirindo matizes locais bem individualizados. Assim, na Espanha, certas expressões da arquitetura, extremamente ornamentadas, constituem o estilo isabelino, enquanto no sul da península ibérica domina o estilo *mudéjar*, de inspiração árabe, com o típico arco à ferradura, o arabesco ornamental, a decoração extremada pelo *horror vacui* e a riqueza colorista, principalmente nas construções civis.

Em Portugal, o *flamboyant* transforma-se no estilo manuelino, atribuindo muita importância ao relevo e aos símbolos decorativos, extraídos da natureza e da vida do mar, com fortes influências orientais. Na Alemanha e na Inglaterra desenvolve-se o aspecto monumental; na Alemanha, mais possante; na Inglaterra, mais requintado, mas sempre com um forte sentido de verticalidade.

### ESCULTURA

A escultura do século XV manifesta os caracteres góticos de solidez, peso e dramaticidade realista, chegando à deformação da figura e ao grotesco. Tais qualidades estão presentes na forte personalidade do flamengo Claus Sluter, cuja influência se exerce sobre toda a escultura europeia. Na Alemanha, realismo quase brutal e exaltação dramática aparecem nos melhores artistas das várias escolas (Multscher, na Suécia; Pacher, no Tirol; Veit Stoss, na Francônia; Adam Kraft, na Bavária), enquanto a Espanha sofre influências flamengas e francesas, com antecipações barrocas de hipertrofia formal, verismo carregado de sensualidade, e com o gosto da policromia, numa instintiva predileção pela escultura em madeira.

Só a França apresenta, principalmente na segunda parte do século, uma arte mais calma e apolínea, já disposta a assimilar as experiências da Itália pré-renascentista; nesta arte, que se esmera em estátuas de santos e monumentos sepulcrais, emerge a personalidade expressiva e moderna de Michel Colombe.

### PINTURA

A pintura apresenta uma concepção mais expressiva e familiar na França, com Bellechose e Malouel, e na Alemanha, com Lochner, Witz e outros mestres não exatamente identificados, pois o anonimato coletivo e o sentimento de equipe ainda eram habituais. Continua, no entanto, a desenvolver-se a arte da iluminura, que tem os centros mais significativos em Paris e Praga.

Mas é justamente neste período que surge a grande pintura flamenga, a qual encontra e explora genialmente a nova técnica do óleo, que permite uma maior fixação da cor e uma gama muito mais rica de nuances expressivas. Deve-se a Van Eyck a introdução desta técnica, aproveitada no sentido de um realismo mágico e luminoso, enquanto a cor se torna exaltada na intensa expressividade de Van der Weiden, e delicadamente poética em Memling. A influência holandesa, combinada com os elementos humanistas italianos, revela-se na pintura ibérica, com os espanhóis Berruguete e Bermejo e com o português Nuno Gonçalves; mas se manifesta parcialmente, também, na pintura francesa de Marion e Froment.

É interessante ressaltar a intensidade de intercâmbios culturais entre Flandres e Veneza, consequência das estreitas relações comerciais, irmandando as duas pinturas até o fim da idade barroca com um realismo naturalista de cor sensual em que os venezianos assimilam a exuberância carnal dos flamengos e, estes, a luminosidade dos céus e dos campos italianos.

No fim do século parece haver uma tendência generalizada para o abandono do realismo e a aceitação do idealismo naturalista de derivação italiana, que influíra sobre o espírito da Renascença. Tal tendência aparece na Catalunha, com Huguet; na França, com Fouquet, com o Mestre de Moulins, não melhor identificado, e com Bourdichon, grande artista da iluminura; em Flandres, com Gérard David e outros artistas menores.

Alguns grandes pintores, todavia, permanecem fiéis ao mundo gótico, que resumem em tortura

de formas e fantasias exacerbadas de trágica inquietação, como o alemão Mathias Grünewald, fortíssima personalidade de pintor de robusta técnica, e o flamengo, Jeronimus Bosch, cuja imaginação sem limites dá vazão a turvas fantasias de obsessão medieval, oníricas e grotescas, complicadas por violentos complexos sexuais que beiram a pornografia.

## O SÉCULO XV NA ITÁLIA

### A ARQUITETURA

Os sintomas da Renascença, presentes desde o começo de século no idealismo naturalista e no rigor geométrico que parecem condicionar, na Itália, a nova visão do mundo proporcionada pela experiência humanista, manifestam-se na arquitetura, que retorna aos princípios de Vitruvius e às leis clássicas das proporções. Os dois nomes que a dominam são Filippo Brunelleschi e Leon Battista Alberti, ambos florentinos. O primeiro orienta-se para a simplicidade grega, o culto da geometria e das suas formas puras. O segundo, humanista de cultura superior e organizador de um famoso concurso de poesia, é mais atraído pela arte romana, com algumas influências lombardas. Ambos dedicam-se à arquitetura religiosa, mas inauguram, ao mesmo tempo, a moderna arquitetura do palácio senhorial, sentido como afirmação de classe não apenas política como também cultural.

As novidades formais na arquitetura florentina são representadas pela planta octogonal das cúpulas; pela cruz grega, freqüentemente empregada; pelo teto plano, trabalhado em seções separadas

como as partes de um motete; pela nave única, que Alberti ama; e, sobretudo, pela distribuição geométrica da estrutura em faixas sobrepostas, sempre sóbria na forma e na decoração. Este novo espírito arquitetônico, que se traduz num classicismo fadado a incontáveis imitações ao longo dos séculos, atinge com Laurana a Itália meridional, ainda parcialmente sensível às influências franco-normandas.

## ESCULTURA

A escultura entra numa fase naturalista de harmoniosa fantasia, esmerando-se no aproveitamento de dois materiais descuidados ao longo da Idade Média, o mármore e o bronze, e colocando-se declaradamente na vanguarda da criatividade européia. Ghiberti inspira-se no antigo, cuida do detalhe com amoroso entusiasmo artesanal e inventa grande riqueza de planos nos baixos-relevos daquela porta de bronze do Batistério de Florença — que Michelangelo, pela sua beleza, apelidou de “Porta do Paraíso”. Donatello revela um inspirado realismo, patético e dramático, e renova dois gêneros de escultura que não haviam sido tratados desde a arte imperial de Roma: o nu, com o “David”, e a estátua equestre, com o monumento ao Gattamelata, na cidade de Pádua. O seu estilo é continuado por Verrocchio, enquanto o florentino Della Robbia se esmera na cerâmica com requintada poesia.

Entretanto, o escultor mais genial do século é Jacopo della Quercia, que antecipa a intensidade expressiva e a liberdade formal de Michelangelo. A escultura italiana se impõe ao mundo com o vigor psicológico do busto-retrato de Donatello, de

Mino da Fiesole, de Benedetto da Maiano; com as inigualáveis medalhas de Pisanello; com a grandiosa concepção formal e a serena contemplação da morte dos sarcófagos de Rossellino e de Desiderio da Settignano. Nasce uma nova arte, que antecipa as límpidas polifonias de Palestrina.

## PINTURA

A pintura florentina busca e encontra as leis da perspectiva, mantendo-se fiel ao idealismo humanista dentro de uma atmosfera geométrica racionalmente expressiva, mais próxima dos espíritos da arquitetura que da escultura; e chega a uma arte de precisão matemática, em que a imitação da natureza é sobrepujada pela idealização de emoções puras, filtradas através de uma lúcida especulação mental.

Se ainda há algo do misticismo gótico no estilo emotivo, irracional e bidimensional do Beato Angélico, poeta da ternura nos temas e na cor, a maneira expressiva e a evidência plástica de Masaccio já afirmam a pintura moderna, completando e concluindo a evolução de Giotto. A busca da perspectiva, já presente em Masaccio, é conscientizada por Paolo Uccello, cujos volumes quase escultóricos, excluindo propositalmente as pesquisas acerca da cor, obedecem às leis matemáticas da terceira dimensão. A perspectiva é completamente integrada e dominada na pintura de Piero della Francesca, cuja força plástica o coloca entre os precursores de Michelangelo.

A esta altura, a técnica flamenga do óleo, introduzida em Florença por Domenico Veneziano,



facilita a eclosão do gênio pictórico italiano, que da Toscana se difunde em toda a península, enquanto, no fim do século, Florença ainda oferece a rica pintura de costume de Ghirlandaio e a poesia naturalista de Botticelli, traduzindo em cores e em elegâncias espirituais de bailado o sentimento primaveril da Renascença.

Fora da Toscana, os maiores pintores florescem em terras da Romagna, da Úmbria e das Marcas: lá encontramos, respectivamente, Melozzo da Forlì, o delicado poeta dos anjos músicos e ousado pesquisador da pintura de ângulos e de tetos; a serenidade clássica de Perugino, cujas madonas antecipam a pura beleza de Raffaello; e a áspera força anatômica de Luca Signorelli, outro legítimo precursor de Michelangelo. Finalmente, o paduano Andrea Mantegna, imbuído de espíritos humanistas, ensaia um rigor anatômico, uma violência de perspectivas e uma trágica sensibilidade colorista das quais permanece a memória em dois artistas bastante posteriores, El Greco e Rembrandt.

Uma menção à parte merece a pintura veneziana, que se constitui numa escola compacta, com características bem definidas: não o espírito geométrico e o classicismo dos toscanos, mas um humanismo vibrante de vida e de orgulho, que se identifica com a exuberância sensual da cor e com o gosto pelas cenas evocativas e coreográficas. Antonello da Messina, trabalhando em Veneza, é o primeiro entre os italianos a assimilar a técnica flamenca do óleo; Gentile Bellini aplica esta técnica à tela, em vez da madeira, em grandes quadros de vida veneziana, continuados por Carpaccio com

uma sensibilidade mais decorativa e exterior. Mas o grande pintor veneziano do século é Giovanni Bellini, artista de muitas facetas, tão asceticamente místico em certas evocações franciscanas como afetuosamente suave nas muitas madonas, passando pela exuberância compositiva da evocação de acontecimentos e glórias venezianas.

#### A MÚSICA

Na música, a primeira fase gótica ainda coincide com a glória do motete da Escola parisiense. A segunda fase é dominada pelo gênio de Guillaume de Machault, que inaugura a *Ars Nova*, tratando com igual felicidade temas religiosos e temas profanos em língua vernácula.

Se nas artes plásticas o gótico inicial não é mais do que uma evolução do românico, a *Ars Nova* musical é muito mais transformação que evolução da *Ars Antiqua*. Desaparece o rigorismo escolástico, em favor de uma nova liberdade sonora que retoma as iniciativas rítmicas e a sensibilidade melódica dos trovadores. Aos poucos, a terça e a sexta afirmam-se como intervalos consonantes, os modos se sensibilizam, antecipando o sentimento do moderno modo maior, a rítmica gestual se sobrepõe à rítmica oratória, as partes do motete adquirem individualidade expressiva sem ferir a unidade da composição, as dissonâncias são empregadas com função emotiva, valorizando os repousos consonantes.

A versatilidade de Machault é comprovada pelo repertório que nos restou: 40 baladas, 20 *rondeaux*, 23 motetes religiosos, 32 *virelais*, 18 *lais*

(canções narrativas) e uma missa cuja unidade é garantida pela circulação periódica de algumas células rítmicas e de um motivo melódico. Poder-se-ia dizer que ele antecipa o conceito cíclico da sonata romântica. O que importa é que, pela primeira vez, encontramos-nos diante de uma música que emociona não pelos seus valores históricos, mas por um real conteúdo de beleza imperecível, romanticamente imbuída de expressivas fantasias.

A *Ars Nova* francesa desperta, também na Itália, e principalmente na Toscana, um novo sentimento do profano, feito de naturalismo, de elegância e de simplicidade. “Tudo o que vem da Itália nesta época” — diz Prunières —, “poesia, pintura ou música, tem uma fascinação de graça, suavidade e poesia particularmente insinuantes”. Nasceram, então, a Caça (espécie de remoto ancestral da Fuga) e o Madrigal.<sup>3</sup>

O Madrigal, em suas primeiras manifestações, apresenta importantes novidades formais e lingüísticas: colocação do canto na voz superior, contraponto simples de nota contra nota, estruturas verticais de terça e quinta, e terça e sexta, que percorrem o sentido harmônico dos acordes. Os textos são amorosos ou naturalistas, exaltando a vida do campo, como nas semelhantes vilotas, vilanelas e frótoas. Não se pense, todavia, que se trate de uma arte popular; é a arte da pequena burguesia da cidade, embevecida com as liberdades comunais, mas ainda não totalmente desvinculada da sujeição religiosa.

“Esta música”, diz Carducci, “assim como todas as artes, saía da igreja para tornar-se profa-

na; embevecia-se um pouco com o ar livre, apalpava as belas camponesas, dançava ali e acolá pelas praças, murmurava galanteios às damas, mas cuidava de volver a tempo para a devoção da tarde”. De fato, é uma arte que nunca perde a compostura e as boas maneiras.

Na terceira fase gótica, os pólos da música permanecem dois: de um lado, a *Ars Nova* florentina, com o apêndice do vilancico ibérico; do outro lado, a escola franco-flamenga. A simples polifonia italiana, feita de madrigais, vilotas e cantos de Carnaval, não alcança grandes valores criativos; os nomes de Cara e Tromboncino, assim como os de Agricola e Isaac, seus imitadores germânicos, são modestos perto dos grandes criadores nórdicos. Cabe a ela, todavia, a tarefa histórica de manter viva a chama da sensibilidade harmônica, do ritmo profano e da expressividade vocal, fundamentos da música moderna. É a expressão musical da Itália humanista e pré-renascentista, muito menos criativa que as expressões plásticas, mas não menos importante na dialética das experiências estéticas.

No Norte, o cetro da polifonia passa dos franceses para os flamengos, depois de um curto interregno inglês em que emerge a personalidade de Dunstable, fortemente influenciado pelo gosto italiano da simplicidade e da consonância. A glória dos flamengos abarca um século e meio de história,

---

<sup>3</sup> Três étimos são normalmente invocados para o termo “Madrigal”: o italiano *mandria*, que significa rebanho; o ibérico “madrugar”, que dificilmente se explicaria em terras de Toscana; finalmente, mais lógico de todos, o adjetivo *matricale*, significando composição em língua materna, ou vernáculo.

de 1400 a 1550; note-se que com a designação geográfica de Flandres, abraça-se uma maneira musical que inclui a Holanda e a Bélgica atuais, além de uma boa parte da França do Norte, enquanto o resto da França, e principalmente a Borgogne, mantém um razoável equilíbrio entre as maneiras dos flamengos e dos italianos.

Os flamengos representam a definitiva expressão musical do mundo gótico: eliminada quase completamente a temática profana, a música se reduz aos dois grandes gêneros do motete e da missa, encontrando no estilo imitativo o seu elemento de autonomia sonora. É uma arte cerebral, onde pouco conta a invenção temática; importa, antes, a maneira pela qual é tratado o tema, frequentemente auferido do *cantus firmus* ou da canção popular. Imitações canônicas, invertidas e retrógradas, artifícios pelos quais uma composição inteira pode ser lida indiferentemente de trás para diante ou de página virada; número de vozes e condensação de espaços sonoros multiplicam-se até sufocar o texto. Pouco resta da poesia das palavras sagradas; mas, valorizando através de um enlevado devotamento artesanal os dados racionais do pensamento escolástico, erguem-se como possantes arquiteturas sonoras de infinitas tensões.

O processo de cerebralização é progressivo, desde Dufay até Ockeghem e Obrecht, que morrem no limiar do século XVI. Daí começa o lento labor de osmose entre o Norte e o Sul da Europa. Cada vez mais numerosos, os mestres flamengos são hospedados pelas ricas cortes e pelas capelas das catedrais italianas; a interiorizada dra-

maticidade flamenga, aparentemente rígida, mas poderosamente rica de conteúdos, suaviza-se e humaniza-se através do contato com a elegante expressividade italiana. Os italianos tentam os caminhos da severa polifonia imitativa do motete; os flamengos tratam os gêneros populares da *Vilota* e do Madrigal, com textos vernáculos italianos. O contraponto nórdico se aquece de pressentimentos harmônicos, enquanto o madrigal italiano, popular e naturalista, torna-se petrarquista e aristocrático, adotando as cinco vozes do motete e o estilo imitativo, embora sem abandonar a clareza originária e a instintiva tendência de conduzir os antigos modos para o sentimento de um modo único, maior ou menor, marcado pela tensão da nota sensível que sobe cromaticamente à tônica.

Está a articular-se o equilíbrio lingüístico da Renascença, apesar das resistências góticas, mais tenazes e duradouras na música que nos outros domínios do pensamento e da expressão. *Le Nord se rechauffe engourdi / Au soleil d'Italie e s'accouple au Midi*, diz um poeta francês: e, na verdade, é um francês, Josquin des Près, o genial mediador deste acoplamento.

É Josquin quem abre os novos caminhos; é nele que sacro e profano, erudito e popular, severidade e elegância, cultura e expressão, reflexão e vida encontram o primeiro momento de unidade feliz e consciente. O seu estilo, que o renascentista Coclicus apelidou de *música reservata*, isto é, reservada a poucos eleitos capazes de apreciar seu conteúdo humanamente expressivo, representa, como bem observa Mila "a primeira afirmação da expressão

consciente na arte dos sons”; expressão, acrescentaríamos nós, que está a meio caminho entre o romantismo gótico e o idealismo da próxima Renascença, escorada na objetividade realista e na *bienséance* do espírito francês. Ainda podemos aceitar como exemplares, portanto, as palavras com que Martin Lutero o definiu: “Os outros mestres devem obedecer às notas, enquanto Josquin é o dono delas, e elas têm de fazer o que ele quer.”

Poder-se-ia dizer que a atitude de Josquin na música corresponde à atitude de Masaccio na

pintura, com aquela defasagem de meio século, com a qual, pelo menos até Beethoven, os eventos musicais soem acompanhar os processos do pensamento e da expressão. Mas há nele, também, um vislumbre daquela idealizada elegância primaveril que já resplandece na pintura do contemporâneo Sandro Botticelli.

Nestes mesmos anos, a Espanha desconta antecipadamente os rigores religiosos da Renascença contra-reformista com a fresca poesia dos vilancicos de Juan del Encina.

## A RENASCENÇA

Embora, como vimos, a Renascença seja preparada por dois séculos de experiências, ela atinge a plenitude no século XVI, transformando-se de tendência cultural itálica em costume europeu de pensamento e de vida. Por isto chamamos o século XVI de “perfeita Renascença”. É a idade da consolidação das grandes monarquias absolutas, que cruzam suas armas no território italiano; o momento em que o império dos Augsburg, sediado em Castilha, pode orgulhar-se de que o Sol nunca se põe em suas terras.

As grandes descobertas geográficas transformam economia e política; Reforma e Contra-Reforma subvertem os panoramas do espírito; a revolução religiosa separa definitivamente a Inglaterra do continente, alimentando a sua vocação marítima. O último rastro de romanidade política desaparece

com a queda do Império de Bizâncio, enquanto as potências ocidentais empreendem a luta pelo domínio das colônias americanas.

Entre a Reforma de cunho norte-germânico e a Contra-Reforma de marca prevalentemente ibérica, o equilíbrio europeu é mantido com muito esforço, enquanto se verifica a ascensão econômica das cidades livres da Europa Setentrional.

Na Itália, apesar da decadência política, os príncipes e o Papado ainda mantêm uma forte concentração de riqueza, alimentando o mecenato e ditando leis em matéria de sensibilidade intelectual e de arte de viver. Assim, podemos afirmar que, se o Norte e o Sul da Europa se separam definitivamente na política e na religião, eles se reencontram na arte de essência itálica.

Procurando sintetizar o espírito da Renascença, tivemos ocasião de escrever:

... o movimento renascentista ... alcança a sua plenitude e consciência de perfeição no século XVI. É este o último século da história européia em que a Itália ainda é protagonista, difundindo uma completa visão de beleza e um costume de vida, sintetizados nas formas supremas das artes figurativas que alcançam, nesta época, alturas jamais superadas. Não seria possível encerrar em limites definidos este momento de perfeita Renascença; já na segunda metade do século XV, fixaram-se certos esquemas que a definem: a conquista da consciência histórico-política e do sentimento formal, mas sobretudo a presença do espírito de perfeição, no qual se solidifica a *humanitas* e se redime da tristeza política. Uma vez que, justamente, o espírito se isola na contemplação formal, descuidando-se da mobilidade dos acontecimentos, o “quinhen-tos” será o século estático das grandes sínteses, na poesia, na música, na pintura, na arquitetura, todas elas dominadas por um equilíbrio soberano de harmonias; e todo o dinamismo desta idade se condensará na ciência, que Leonardo e Galilei encaminharão no sentido antidogmático e experimental, abrindo destarte o mundo moderno.

A perfeita Renascença é, portanto, o verão maduro de um mundo de liberdade prestes a acabar sob a pressão dos invasores da Itália, preparando a definitiva maioria da Europa. Por outro lado, é através dos contatos entre vencedores e vencidos e das experiências diretas dos vencedores em terras de ocupação que a civilização italiana da Renascença se europeiza. O gênio italiano, que neste século se pôs a serviço do estrangeiro, serviu substancialmente à humanidade, oferecendo-lhe os resultados de uma civilização já madura. Estes, caindo em terreno fértil, fecundaram-no e aí prepararam os frutos mais ilustres, como a idade elizabetiana, o “seiscentos” francês e o século de ouro ibérico.

Isto não se deu num clima de irreligiosa imoralidade, como às vezes se pretende; não poderia ser irreligioso o espírito que alimentava a Contra-Reforma e a inspiração dos seus artistas. Apenas, iniciava-se a separação entre o espírito e os acontecimentos terrenos, através da fixação das formas; a dispersão do centro unitário do pensamento e da arte viria mais tarde, no angustiado dinamismo do “seiscentos” barroco. Talvez possa ser apontada em Tasso a divisão das águas; as águas a ele posteriores, caminhando muitas vezes subterrâneas, acabarão desembocando no romantismo do século XIX, com nova tomada de consciência histórica.

O outro marco da Renascença, e especificamente nas letras, foi o petrarquismo, índice de uma continuidade que remonta às perenes fontes clássicas da poesia. No século XV, o petrarquismo ditou o ideal da forma e do estilo; mas até os medíocres petrarquistas, que mais tarde caminharam na mesma senda, ... contribuíram para a manutenção de uma italianidade de substância cultural que os acontecimentos políticos e invasão de outras culturas jamais poderiam sufocar, deixando aos tempos mais próximos a herança de alguns definidos pontos de referência espiritual, com que toda a Europa se beneficiou.

## FILOSOFIA

A Renascença é mais um movimento de espíritos — ou um processo vital — que um sistema teórico de pensamento. Há nela um conteúdo humano que perpassa a áspera frieza da lógica medieval. Denota-o o próprio termo com que ela se define, conforme a intuição de Vasari, que viu o humano renascer na pintura de Giotto, assim como na lírica do *dolce stil novo*. Este “humano” acabou identificando-se com a cultura, atributo do homem por excelência, tão bem definida por Cícero naquela oração *pro Archia poeta* que Petrarca

reportou à luz: ... *at haec studia, quae ad humanitatem pertinent* (e *feritas* será a condição oposta), *adulescentiam alunt, senectutem oblectant, secundas res ornant, adversis refugium ac solacium praebent, delectant domi, non impediunt foris, pernoctant nobiscum, peregrinantur rusticantur*.<sup>4</sup>

Assim a vida é identificada com o conhecimento, o estilo, com a suprema arte de viver; e o homem, tomando consciência da sua própria força de comunicação, coloca-se no centro dos acontecimentos, embevecido de beleza e orgulhoso da sua totalidade. A afirmação de Leonardo, “quem não estima a vida a não merece”, muda definitivamente as perspectivas medievais: tanatos é vencido pelo eros, e eros é perfeição. De outro lado, a natureza, que revela o encanto do profano, torna-se o grande livro do saber (*prendere per altore la natura, maestra de maestri*, diz ainda Leonardo); o sentimento da continuidade vital afirma-se com o culto dos antigos. E o processo que leva à perfeição é imitar a natureza e os antigos, não para copiá-los, mas para fazer algo ainda melhor.

Imitar significa antes de tudo conhecer; e depois, integrar, superando o dualismo anterior, naquela *reductio ad unum* que é o marco de todo o espírito renascentista. Disto derivam conseqüências imediatas, que criam as bases do mundo moderno: sentimento da verdade histórica e necessidade da indagação crítica através de provas e documentos, como corolário da paixão bibliográfica e arqueológica; nascimento da mentalidade científica experimental, que encontra os seus pontos de referência no gênio de Leonardo, Copérnico, Galileu e Kepler; luta contra preconceitos e dogmas científicos e, portanto,

contra o *ipse dixit* aristotélico, destruindo, como queria Francis Bacon, todos os *idola*, ou formas preestabelecidas da mente, que provêm da autoridade ou da sugestão dos outros; afirmação do individualismo através do conhecimento e da criação.

Para a difusão desta nova mentalidade contribui poderosamente a invenção dos caracteres móveis da imprensa, realizada por Gutemberg em Mainz, por volta de 1455; ela promove a secularização das artes liberais, subtraindo o livro ao monopólio do clero. Mas neste panorama é a arte a luz de todas as outras manifestações do espírito, enquanto ato de criação que aproxima o homem de Deus: a própria arte religiosa se humaniza, abandonando anteriores simbolismos e abstrações para idealizar-se no finalmente alcançado encontro entre o sacro e o profano.

No entanto, as descobertas geográficas abrem os caminhos da curiosidade às ciências naturais, e o experimentalismo físico prepara o terreno para que o holandês Vesálio funde metodologicamente a anatomia. Em tamanho movimento de espíritos, a filosofia teórica abandona os sutis problemas da lógica escolástica, para aproximar-se da vida; a sua atividade concentra-se na luta religiosa, na descoberta da ciência experimental e na assimilação do humanismo, que atinge o próprio Papado desde o Pontífice Pio II.

Não faltam aspectos mágicos e cabalísticos: na Espanha, com Ramón Lullo; na Itália, com Pico

<sup>4</sup> Esses estudos, que são atributo da natureza humana, alimentam a adolescência, deleitam a velhice, são ornamentos dos nossos momentos felizes, refúgio e conforto na adversidade; agradam-nos em casa, não representam obstáculo na vida pública, conosco varam as noites, conosco perambulam pelas cidades e pelos campos.

della Mirandola; na Alemanha, com Agrippa e com Paracelso, que descobre os princípios físicos e químicos da vida. A arte mágica é uma tentativa de domínio sobre a natureza. Diz Agrippa de Nettesheim que "... contemplando as forças de todas as coisas naturais e celestes, e observando a sua recíproca simpatia, a magia natural faz subir à tona as ocultas potências da natureza". E, para Leon Battista Alberti, o artista é um verdadeiro mágico, que conhece a natureza e, através dela, cria.

O pensador mais original é, talvez, ainda um italiano — Giordano Bruno, que paga com a vida o seu naturalismo panteísta e antidogmático. No fim do século XVI, a Itália freia, porém, o seu impulso espiritual, sob a pressão do domínio dos jesuítas, e a grande filosofia desloca-se para os livres países do Norte.

Reforma e Contra-Reforma, por diferentes caminhos, aproveitam o movimento de cultura da Renascença. E os grandes pensadores do próximo século, começando por Spinoza, português de origem, serão mais filhos da Renascença que expressões das grandes lutas religiosas.

### CONCEPÇÕES ESTÉTICAS

Na concepção renascentista, a arte, mesmo quando religiosa, é exaltação da vida: não é abstrata, mas concreta; não simbólica, mas idealista; não fanática, mas humanamente serena; não convulsiva, mas controlada e estilisticamente exata, mesmo no drama. Ela não é mais grito, é canto;

<sup>5</sup> As madonas que Perugino (grande pintor e mestre de Raffaello) viu descer nos puros ocasos do abril e abrir os braços, adorando, sobre o Menino com divindade tão gentil.

não tortura, mas contemplação; não análise, mas síntese. Se, na arte medieval, da sombra podia às vezes sair a luz, agora o princípio é a luz, da qual pode eventualmente aflorar a sombra.

Na espiritualidade românica, Deus se revelava ao homem na sombria intimidade das catedrais; na tensão gótica, o homem, saindo da sombra, tentava subir até Deus num esforço de conquista; na Renascença, o homem contempla Deus na luz da natureza. E há nisto um forte componente de elegância, serena e plástica, não afetada como freqüentemente ela aparece em execuções musicais hoje conduzidas com um ambíguo espírito rococó. É, antes, a elegância que Lorenzo Valla apontava, nas severas articulações da língua latina, como lição de estilo para o novo mundo. De fato, para Ghiberti, as qualidades da arte antiga, redescoberta pelos florentinos, eram naturalidade e proporção, gentileza e efeito do movimento, relevo plástico e capacidade de simplificação.

Por esta concepção de composta doçura, o feminino domina com o seu fascínio, e a Madona, vista numa luz humana de maternidade, torna-se um importante centro temático (*Le Madonne che vide il Perugino / Splender ne'puri occasi dell'aprile / Ele braccia, adorando, in sul bambino / Aprir com deita così gentile*, como canta Carducci).<sup>5</sup> Esta intimidade idealizada muito bem se reflete na obra de Leonardo e nas suas conseqüências. Para ele, a beleza mais suave vem do crepúsculo, pois

... a luz excessiva é áspera, demasiada escuridão não permite ver e a virtude está no meio (...) o contorno deve ter natureza matemática, isto é, deve ser irreal e invisível (...) figura e fundo devem confundir-se em seus limites sem nenhum contraste.

Ao lado de todos estes motivos ideais há também uma intensa pesquisa técnica, que se traduz em Poéticas, isto é, tratados de arquitetura (Alberti, Serlio, Palladio) e pintura (Leonardo, Vasari), e num enorme número de obras de teoria literária, que vão do *Convívio*, de Dante, até a *Arte Poética*, de Ronsard, enquanto na música já se acendem acirradas polêmicas em torno da teoria dos modos e da tonalidade.

De todas estas Poéticas sobressai o dado fundamental da concepção artística da Renascença: a procura do equilíbrio através da idealização do natural e do humano na lei suprema do número e da geometria. Assim, a Renascença se realiza, em nossa opinião, como equilíbrio de conteúdo e forma, emoção e estilo, movimento e fixação do instante, intuição e razões científicas, frontalismo e perspectiva, psicologia e anatomia, homem e natureza, verdade e distanciamento, imitação e sublimação, palavra e música, contraponto e harmonia, ação e coreografia, sentidos e espírito, prazer e virtude, cultura e sanidade física, fé e razão, meios e fim, príncipe e povo, Papado e Império, heroísmo e santidade, arte e vida, fantasia e paciência, requinte e crueldade, lenços e venenos, liberdade e disciplina artesanal, precisão e ambigüidade, corrupção e intransigência, fausto e humildade.

O supremo catalisador de todos esses equilíbrios é a arte, sentida como um momento de vida, enquanto a vida é enfocada como uma realização artística. E até o Estado é concebido como uma obra de arte.

Eis aqui um quadro perfeito da vida das cortes italianas da Renascença, modelo universal de

um costume, extraído de um estudo de Carducci sobre o *Orlando Furioso*, de Ariosto:

... fez Ariosto o que ele desejava, o que queria e inspirava a Itália de então: uma obra para ser lida nas salas do Palácio Ducal de Urbino, imenso e elegante, depois que Castiglione tivesse encerrado a conversação sobre temas de gentileza e de amor, entre círculos de damas presididas pela elegante e pensativa Elisabetta Gonzaga; uma obra para ser lida nas salas do Castelo de Ferrara ou do Palácio de Belfiore, depois de algum suntuoso jantar de Afonso I, entre cavalheiros italianos e franceses reunidos para os tomeios e as festas, sob o olhar atento de Lucrecia Borgia, que muito sabia de latim, e com a encantada participação da jovem Renée de França; uma obra que pudesse ser lida nas salas de Roma ou de Veneza, em cujas paredes sorrisse uma Galatéia afrescada por Rafael, ou uma Vênus colorida por Tiziano, e no meio das quais resplandecesse um candelabro de Benvenuto Cellini ou se contorcesse num canto um sátiro em bronze de Michelangelo: salas que, à noite, pudessem ser preparadas para a recitação da *Calandria*, ou da *Mandragola*, ou da *Cassaria* (ou, acrescentaríamos nós, para a execução de um madrigal de Festa, de uma canção de Josquin, de um Vilancico de Encina, antes que as damas presentes exibissem a sua habilidade no alaúde e na espineta); uma obra, enfim, que pudesse ser lida e cantada pelas ruas de Veneza, no porto de Nápoles, por um povo acostumado a espetáculos e festas de que eram parte imperadores, reis, príncipes, cavalheiros e soldados de todas as línguas da Europa, espanhóis, franceses, alemães, flamengos; por um povo acostumado a ver surgir diante de seus olhos, de um dia para outro, aqueles palácios, aquelas igrejas, aquelas praças, aquelas *fontanas* de estilo e de ornamentação tão originalmente clássicos, tão fantasiosamente puros, a contemplar, naquelas igrejas, naqueles palácios, naquelas praças, tamanha riqueza de estátuas e de baixos-relevos e de quadros e de coisas lindas, que ... parecem um jogo de fadas sorridentes e generosas.



## LITERATURA

Em função do culto do estilo, o petrarquismo domina ainda a poesia de toda a Europa não só nas letras italianas, como também na altíssima lírica francesa de Ronsard e da Plêiade, e na inspiração genialmente lusitana de Camões. Enquanto Ariosto encerra o grande ciclo histórico da poesia cavalheiresca, e Tasso inaugura uma nova épica imbuída de pressentimentos barrocos e românticos, dois novos gêneros literários surgem na Itália: a prosa científica, com Leonardo e Galileu, e a grande prosa de filosofia da história, com Machiavelli e Guicciardini.

Ao mesmo tempo, e sob a influência da liberdade do pensamento renascentista, Rabelais e Montaigne inauguram na França a arte do ensaio de crítica social, enquanto o gênio de Cervantes eleva a crítica à Idade Média, na Espanha, ao nível de um fascinante idealismo fantástico, repleto de novos humores populares. Uma posição à parte detém o gênio filosófico e literário de Erasmo de Rotterdam, cuja obra representa a síntese dos motivos ideais de todo o humanismo e a visão da Renascença projetada num mundo de profunda introspecção psicológica.

No teatro, decai a inspiração religiosa: mas a mesma técnica de espetáculo composto, feito de declamação, música, dança, diversão humorística, e dominado por elementos lúdicos, transfere-se para o terreno profano ora mais popular, ora mais requintado, em contato com o ambiente das cortes: o *Intermedio* italiano, o *Ballet de cour* francês e o *Mask* inglês. Na Itália, ressurge a tragédia clássica; e, embora ela fique presa, de maneira árida

e cerebral, aos modelos gregos, representa o necessário ponto de partida histórico para o grande teatro de Shakespeare, dos franceses e dos espanhóis.

Ainda vinculada a modelos latinos, embora mais rica de humores pessoais, é a comédia, que encontra geniais antecipações no português Gil Vicente e divertidas malícias em Machiavelli. Muito mais rica de conseqüências históricas é, porém, a *Commedia dell'Arte* italiana, espetáculo de profissionais itinerantes, pelo realismo de seus tipos e máscaras, pela crítica social de popular franqueza e pela verdade imediata da improvisação em que se baseava. No fim do século XVI, adquire voga na Itália o "Drama pastoral", que abre as portas ao espírito da Arcádia e ao gosto do melodrama.

Todos estes aspectos de um teatro ainda excessivamente literário ou excessivamente experimental encontram a síntese resolutiva em Shakespeare, o maior gênio teatral de todos os tempos e um dos maiores poetas da humanidade.

## AS ARTES PLÁSTICAS NA ITÁLIA

Diz Lavédan que ... *l'Europe, au sixième siècle, est dominée, presque écrasée, par le prestige de l'Italie, où défilent en quelques années les plus grandes noms de l'histoire de l'art* (a Europa, no século XVI, é dominada, quase esmagada, pelo prestígio da Itália, onde desfilam em poucos anos os maiores nomes da história da arte).

Na verdade a história da arte nestes séculos é mais uma história de personalidades que de gêneros; por isto, eliminaremos toda partição, a fim de examinarmos a criação plástica na sua totalidade,

ainda mais que muitos criadores se dedicaram simultaneamente a vários gêneros de arte e de especulações culturais.

Herdando as iluminações da Pré-Renascença florentina, Roma e Veneza tornam-se os dois grandes centros propulsores das artes; em Roma, em virtude do sensível mecenato papal; em Veneza, pelas condições específicas da primazia econômica e cultural daquela república. Em Roma, Bramante, fundando-se na imitação clássica, organiza, com Michelangelo, a primeira sistematização urbanística da cidade e cria a planta original de São Pedro, que será depois completada por Raffaello, Sangallo, Della Porta, Michelangelo, Fontana, Maderna e Bernini. Em Veneza, é Jacopo Sansovino que organiza urbanisticamente a mais bela praça do mundo, a de São Marcos.

Toda a arte da Renascença gira em torno de três gênios protagonistas: Leonardo, Michelangelo e Raffaello. Leonardo é a inteligência da Renascença e o exemplo absoluto daquele homem total que o período almeja: arquiteto, escultor, pintor, engenheiro civil e militar, hidráulico, músico, inventor e profeta do progresso científico. Nos anos que passou em Milão, fez daquela cidade o centro cultural da Europa; e lá criou a estátua equestre do duque Francesco Sforza, que foi julgada a mais perfeita escultura de todos os tempos e que as guerras posteriores infelizmente destruíram. Na França, passou os últimos anos dedicando-se, principalmente, à pesquisa científica e à redação de todos aqueles projetos dos quais apenas uma parte nos chegou. Na pintura, deve-se a Leonardo a técnica do *sfumato*, ou claro-

escuro, e a comunicação de uma misteriosa espiritualidade que o coloca num plano isolado e inconfundível da história das artes.

Michelangelo é a força e a vontade da Renascença. Polivalente e dramático, ele é fundamentalmente escultor, sentindo toda a arte em termos de massa e movimento, nos quais é consubstanciada a sua pintura de escultural potência. Com sua dramaticidade, antecipa as tensões barrocas, deixando, com as últimas esculturas, impressionantes documentos de um pensamento hermético e transcendente.

Raffaello é a perfeição formal da Renascença; seu termo apolíneo, a inata elegância, a ciência fácil e a matéria superada sem esforço aparente manifestam-se como na criação musical de Mozart. Prodigioso assimilador de todas as conquistas técnicas, representa o ponto ideal de encontro entre o desenho toscano e o sentimento da cor dos venezianos e dos flamengos.

Perto da glória destes artistas que, embora toscanos, ou quase — Raffaello é da Úmbria —, irradiam de Roma e de Milão os novos cânones da beleza, a pintura desenvolvida em Florença é menos rica; Andrea del Sarto, Bronzino vivem na atmosfera formal de Raffaello, assim como o Sodoma piemontês.

Outro ponto de irradiação é Parma, onde Correggio enriquece a técnica leonardesca do *sfumato* e se esmera na perspectiva da pintura de cúpulas, num estilo de sublime pureza formal e ideal. Seu lema é: “Toda beleza é luz e movimento.”

A pintura veneziana se exalta, ao contrário, na sensualidade vibrante e luminosa da cor e no

gosto das grandes composições, com traços do estilo decorativo bizantino e do realismo flamengo. Em Giorgione já palpita a presença da natureza, o sentimento plástico e puro do corpo humano. Mas o gênio veneziano é Tiziano Vecellio, em cuja obra se reflete a glória da Sereníssima República, através da cor, do movimento e de uma consciente e serena virilidade. Nele, cor e desenho são definitivamente fundidos, e a luz alcança abstratas vibrações.

Finalmente, na rica floração das chamadas artes menores, agiganta-se a figura do florentino Benvenuto Cellini, genial e rebelde intérprete daquele dinamismo que, do equilíbrio renascentista, explodirá rumo ao tormento barroco.

#### O MANEIRISMO NO FIM DO SÉCULO XVI

O fim do século XVI é chamado, com definição um pouco superficial, de maneirismo, porque a maioria dos artistas continuam as maneiras dos gênios anteriores, principalmente de Raffaello e Michelangelo. Mais justamente deveria ser chamado de pré-barroco, pois daqueles estilos insuperáveis valorizam-se principalmente os elementos que pressentem, no conflito entre Reforma e Contra-Reforma, o novo clima barroco, com freqüentes rastros de poderosa originalidade. Não obstante a sujeição política e a repressão religiosa, é ainda a Itália que realiza o equilíbrio entre presente e futuro e o transmite ao novo mundo barroco, com uma técnica de alta virtuosidade.

Na arquitetura religiosa, o estilo jesuítico retorna à planta basilical romana e à sobriedade das linhas externas, dominadas pela temática do arco,

como nas obras de Vignola; mas nova importância adquire a arquitetura residencial com Palladio, que deixa o testemunho de seu gênio nas maravilhosas vilas do Veneto, copiadas mesmo no mais tardio romantismo.

Na pintura, a Igreja contra-reformista estimula a produção num sentido ilustrativo e concreto, e os pintores se reportam às grandes maneiras anteriores; mas há também manifestações bem originais, com as fortes antecipações barrocas dos irmãos Carracci. A mais poderosa individualidade permanece, todavia, a dos venezianos, que, neste período, dominam a pintura européia.

O mais forte deles é Tintoretto; com perspectiva e técnica de composição que derivam de Michelangelo, ele é o pintor do movimento fixado no instante e nas atitudes mais raras, de corpos colhidos no ar ou de águas revoltas. A maior força de Tintoretto está na luz, que realiza a unidade dos espaços e dos corpos em poderosos efeitos de claro-escuro, nascendo de um foco luminoso posterior ou lateral. A este respeito, é possível que ele já tivesse empregado o método, explorado pouco mais tarde por Caravaggio, de pintar com iluminação artificial colocada em posições excêntricas. Pintor de multidões, é ele o autor do maior quadro do mundo, quanto às dimensões, ocupando uma parede inteira da sala do Maior Conselho no Palácio Ducal de Veneza.

Veronese é o mais ilustrativo dos pintores venezianos, e Jacopo de Bassano possui um estilo popularmente realista, cujas influências atingem El Greco, que passou em seu ateliê um período de aprendizagem.

## AS ARTES PLÁSTICAS NOS OUTROS PAÍSES DA EUROPA

### FRANÇA

De todas as sugestões lançadas pela Renascença italiana, a França permanece fiel ao classicismo. Ela ocupa a Itália e importa os artistas italianos, recrutados entre aqueles que mais retêm as influências da requintada elegância de Raffaello. Só a arquitetura oferece maior resistência, permanecendo fiel ao tipo do teto gótico, mas aceitando a clássica ordem estrutural florentina, tal como se evidencia no Palácio do Louvre, de Pierre Lescot.

Na escultura, Goujon e Pilon recebem as influências italianas, enquanto elementos góticos permanecem no norte do país. Na pintura, é importante a escola de Fontainebleau — representada por Cousin, Caron e Clouet —, com tendências flamengas que equilibram a geral influência italiana, que é evidente nas artes menores, dominadas pela presença de Benvenuto Cellini. Este, com Rosso Fiorentino e Primaticcio, é o porta-voz dos ideais renascentistas em terras da França.

### PAÍSES BAIXOS

Os Países Baixos, incluindo o território valão e o flamengo, são o ponto de confluência e de difusão da arte italiana no norte da Europa, principalmente através das relações comerciais com Veneza. As resistências góticas são maiores na arquitetura e menores na escultura, representada por Colin e por Jean de Boulogne, que fixou depois residência na Itália, onde ficou conhecido, e famoso,

como Giambologna. Na pintura, disputam o campo dos grupos dos italianistas — em que se notabilizam Mabuse e Van Orley, discípulo de Raffaello —, e o grupo independente, dominado pela personalidade de Breughel, rica de fortes conteúdos realistas e populares, expressos numa técnica de toska e vigorosa originalidade.

### ESPAÑHA

Na arte espanhola, o traço mais sensível é a imitação italiana com um sentimento religioso mais profundo e persistente, que encontra motivos de fanática exaltação na Contra-Reforma. Na arquitetura, salienta-se o estilo plateresco, fusão do gótico florido com as linhas renascentistas, ligado aos nomes de Gil e Bustamante; mas, no fim do século, a Contra-Reforma age poderosamente, buscando a simplificação ascética e aterradora, que se exemplifica no Escorial, de Herrera.

A escultura é de importação italiana, embora com lembranças góticas e com uma marcante predileção pela madeira; seus nomes mais representativos são os de Berruguete — delicado e íntimo até no tormento dramático — e de Juan de Juni, levado para o gosto da policromia, dentro de um misticismo profundamente espanhol. A pintura, por sua vez, revela a influência italiana, com algum reflexo flamengo, principalmente na arte do retrato. Há alguma originalidade em Morales, apesar dos fortes traços flamengos, e um forte sentido da luz em Navarrete. Mas o gênio do século é Domingos Theotocópulos, grego de nascimento e de formação veneziana, apelidado de El Greco. Ele consegue libertar-se gradativamente dos influxos externos e assimilar

profundamente o sentimento ibérico, até alcançar uma grande originalidade, tragicamente espiritual na cor e no desenho daquelas figuras alongadas que parecem estender-se no esforço de superar a matéria para atingir um plano místico transcendental.

#### PORTUGAL

O estilo manuelino resiste na arquitetura portuguesa até a invasão do italianismo maneirista. Na pintura, como acontece na Espanha, equilibram-se idealismo italiano e realismo flamengo, com alguma prevalência deste último.

#### ALEMANHA

A Alemanha mantém uma forte originalidade na arquitetura, que continua o espírito gótico. Na pintura é determinante a presença de Dürer, que, depois da formação italianizante, chega a uma poderosa originalidade de nostalgias góticas, combinadas com uma extrema precisão e desenho, principalmente na gravura. Grande retratista é Holbein, revelando excepcional capacidade de penetração psicológica, enquanto Cranach, artista eclético, passa da severidade religiosa de cunho protestante para a sensualidade quase erótica do profano e do nu.

#### INGLATERRA

A Inglaterra, após a reforma religiosa e o conseqüente afastamento de Roma, cultiva uma arte de sentimento gótico, com alguma desconfiança para com a arte italiana e suas implicações católicas, até a idade elizabetana, imbuída de nostalgias itálicas e de ideais renascentistas, mais na literatura e na

música, todavia, do que nas artes plásticas. Na pintura, a longa estada de Holbein no país deixa um marco profundo em todos os artistas da época.

#### A MÚSICA NA RENASCENÇA

A Renascença, no século XVI, é de cunho italiano em todos os países da Europa, no pensamento, nas letras e nas artes. Mas não se pode dizer o mesmo da música, onde a linguagem resulta de um equilíbrio entre a tradição gótica do norte e o novo sentimento harmônico articulado naquelas composições vocais do pré-renascimento toscano que retomaram o caminho do naturalismo e da intuição auditiva inutilmente apontada pela polifonia inglesa do século XII. Enquanto o mundo moderno da livre crítica, da especulação científica e do idealismo plástico nasce, com a Renascença italiana, como consequência do movimento humanista, a música deverá esperar ainda um século para realizar os mesmos ideais: a própria ópera, que se origina de um impulso intelectual do humanismo, só se articula no século XVII, ainda como expressão renascentista, para, gradativamente, adquirir os aspectos barrocos.

O rígido racionalismo do “recitar cantando” dos operistas florentinos, governado por harmoniosas leis aritméticas na sóbria relação das suas harmonias intuitivas, ainda reproduz a serena ordem das arquiteturas de Brunelleschi, mais plástica que psicológica. Monteverdi perturba aquele ritmo de grega pureza com o seu estilo *concitato*; ele age sobre a linguagem da música como Michelangelo sobre a linguagem plástica, com um século de atraso, não como homem barroco, mas como homem de transição entre dois mundos. Somente a ópera

veneziana e napolitana, recuando em parte das alturas monteverdianas, adquirirá os traços barrocos com que se difunde pelo mundo.

Resta o fato da Itália ter preparado o sentimento harmônico, que é geralmente apontado como uma conquista barroca; mas é justamente o sentimento harmônico o traço distintivo da Renascença musical. É ele que marca a transição do transcendente para o imanente, deslocando o centro atrativo da música, substituindo a abstração do contraponto pela qualidade naturalista e racional do acorde — perfeita estrutura de proporções matemáticas — gerador de expressões humanas individualizadas numa visão definitivamente estética e espelho do idealismo renascentista. A harmonia, porém, até as primeiras décadas do século XVII, não é mais que pressentimento; só com Monteverdi ela se torna consciência, teorizada por Zarlino e outros muitos.

Portanto, a linguagem musical da Renascença é ainda feita de muitos elementos convergentes, que só mais tarde alcançam a *reductio ad unum* já conquistada pelo pensamento do século XVI. E, para tanto, há necessidade de toda uma geração de transição — a de Giovanni Gabrieli, Frescobaldi, Gesualdo de Venosa, Monteverdi — em que o passado ainda difunde os seus últimos brilhos, e o futuro se articula na exigência da expressão.

Se o cromatismo de Frescobaldi, de Gesualdo e de Monteverdi fosse o prenúncio do dramatismo barroco, ele teria continuidade; mas o diatonismo barroco o anula. Então, trata-se ainda de uma seqüência gótica que só ressurge nas nostalgias nórdicas de Bach. Note-se que esta situação transitória se protela até meados do século XVII, quando

surgem as gerações definitivamente barrocas que se afirmam no limiar do século seguinte.

Julgamos que seja esta a razão dos muitos equívocos em torno da música renascentista, cuja interpretação não pode ser submetida a um único padrão, pois ainda não se trata de uma linguagem italiana pan-européia, como se dará entre 1650 e 1750, mas de uma linguagem extremamente flexível a situações geográfico-religiosas e a gêneros. Acreditamos, aliás, que em nenhuma época da história musical haja tamanhas diferenças estilísticas entre gêneros e países.

O relativo predomínio do mercado musical italiano, resultado de atração ideal, concentração de riqueza e mecenato iluminado, divide-se entre dois centros: Veneza e Roma. Veneza é a primeira a absorver a lição gótica dos franco-flamengos, e de maneira direta. Willaert, Verdelot e Ciprien de Rore são chamados a dirigir a capela de São Marcos, justamente quando os pintores italianos são solicitados pelas cortes da Europa e as cidades livres do Norte; Arcadelt não se fixa em Veneza, mas lá ressoa a melodia de seus madrigais. Estes mestres, ensinando, aprendem; inebriados de canto, entoam frótoas e vilotas em língua italiana, com o cuidado artesanal da sua longa experiência contrapontística.

O resultado é um Madrigal de nova dignidade lingüística, petrarquista e culto, que toca, com Marenzio, os cumes de uma pura e elegante beleza. É um Madrigal claro e sóbrio, o mais renascentista de todos os gêneros musicais, que poderíamos comparar à elegante pintura de Correggio; apesar do sentimento harmônico, porém, o movimento das partes resulta de uma requintada arte

do contraponto, sem precedentes na Itália. Não possui o desprendimento irônico de tantas canções francesas nem a simplicidade popular dos lieder polifônicos alemães, em que Isaac, Hassler, Finck continuam imitando a frótola italiana do século anterior. Um Madrigal, enfim, para ser cantado nas salas dos palácios e incluído no rol daquelas artes do viver que *Il Cortegiano*, de Baldassar Castiglione, ensinava às classes dominantes.

Há, às vezes, algum requinte um pouco desvirilizado, que atrai as críticas de Tasso contra a música *molle e effeminata*; mas o nível médio da produção é de tão alta categoria e tão uniformizado por uma técnica esmerada, que não é sempre fácil distinguir as obras de verdadeira poesia das habilidosas repetições artesanais de uma fórmula, como frequentemente é confirmado pela escolha pouco ilustrada de certos programas de concerto. Isto se aplica, naturalmente, a todos os madrigais e canções dos vários países concebidos nesta espécie de estilo universal. É necessário que se observe, todavia, que a música consegue quase sempre espiritualizar os textos de decadente petrarquismo ou rivalizar honrosamente com os textos do próprio Petrarca.

Do outro lado, ainda em Veneza, a música religiosa dos Gabrieli — discípulos dos franco-flamengos e mestres, por sua vez, de toda uma geração de alemães, de Hassler a Schütz — adquiriria a magnificência colorista de Tiziano, a tensão dramática de Tintoretto e o brilho decorativo de Veronese, em grandes afrescos sonoros, onde, pela primeira vez, os instrumentos se mesclavam com as vozes, às vezes organizadas em duplo coro, em torno dos dois órgãos da basílica. É um

misticismo humano e individualista de generosa comunicação e de invulgar felicidade sonora.

A polifonia romana se desenvolve, mais tarde, como expressão da Contra-Reforma; mas passa repentinamente da fase de assimilação da técnica nórdica para as realizações de Palestrina, o maior gênio musical do século. Em oposição ao crescente individualismo do Madrigal, a poética da música sacra de Palestrina, baseada na missa e no motete, é severamente objetiva e, ao mesmo tempo, misticamente emocionada. O contraponto, rigoroso e, todavia, claro, alimenta uma expressividade profunda, que, longe de criar angústias verticais, dilata-se como um imenso rio, em que a alma mergulha com o sentimento do absoluto. Música plana, sem dramas, que envolve com a segurança de uma paz ou de uma glória já conquistadas. Poderíamos dizer que há, em Palestrina, um novo sentimento do contraponto, baseado no desejo de uma consonância unívoca e conclusiva: mais uma vez, uma síntese entre a linguagem gótica e o sentimento renascentista de uma harmonia preestabelecida entre o criador e as criaturas, entre a teologia e a beleza.

#### ESPAÑA

Na Espanha da Renascença, o distanciamento entre sacro e profano é mais marcante que na Itália: ao lado do delicioso vilancico popular — que não passa pela transformação aristocrática do madrigal veneziano — encontra-se uma música religiosa de natureza romana, mas com traços flamengos muito mais fortes e com um conteúdo de obsessiva dramaticidade ibérica que se aproxima da exaltação heróica dos grandes santos e místicos espanhóis.

Morales e Guerrero parecem preparar a eclosão do gênio de Tomás Ludovico da Vitória, que, apesar dos muitos anos passados em Roma, conserva os caracteres marcantes do sentimento ibérico, em termos de cor e de tensão formal que recordam a pintura toledana de El Greco.

#### PAÍSES FRANCO-FLAMENGO

Ao contrário do que se dá na Espanha, nos países franco-flamengos o profano prevalece definitivamente sobre o sacro. Perto das pálidas figuras do honesto organista Titelouze ou do pedante Goudimel, autor de corais huguenotes, quanto espírito e quanta poesia na canção! É uma canção de gosto burguês, sem o processo estetizante do madrigal italiano: clara, objetiva, de espírito mordente ou vagamente sensual, com freqüentes seqüências de vozes paralelas em terças e sextas, como no canto popular.<sup>6</sup>

É uma arte a respeito da qual se poderiam repetir as palavras com que Heine definiu o *opéra-comique* romântico: “poesia sem fraquezas, sem a intuição do infinito; poesia que goza de boa saúde”.

Obedecendo ao gosto realista francês, sempre levado mais para o positivo que para o abstrato, a canção é freqüentemente descritiva e, às vezes, francamente imitativa. Gombert, Costeley e, sobretudo, Janequin representam de forma ilustre esta tendência. A conhecida *Bataille de Marignan*, deste último, foi um dos grandes sucessos europeus do tempo e representou o modelo para as “batalhas” instrumentais, com as quais Gabrieli inaugurou o repertório da música pura para conjunto de

instrumentos. É música soberbamente decorativa, que nos lembra a grande arte francesa da tapeçaria.

Mais líricos foram Claude Lejeune e Mauduit, que souberam combinar a austeridade huguenote com uma terna e elegante sensibilidade formal. Eles participaram ativamente das pesquisas da Académie de Musique et Poésie, que, sob a orientação de Baïf, Jodelle e Ronsard, preocupou-se tanto com o problema das relações entre palavras e música, que Ronsard chegou a aconselhar um outro esquema métrico em seu *Abrégé de l'Art Poétique Française*: (...) *pour être plus propre à la musique et accord des instruments, en faveur duquel il semble que la poésie soit née* (por ser mais próprio para a música e a sonoridade dos instrumentos, em favor das quais a poesia parece ter nascido). É este outro traço inconfundível do espírito renascentista.

No entanto, a grande arte do contraponto flamengo entra em crise: a própria artificialidade cerebral do artesanato priva-a de toda razão de continuidade histórica. A reação é representada por Roland de Lassus, que encerra o grande ciclo aberto por Machault, com igual desejo de aproximar sacro e profano, humanizando-os à luz mediterrânea; depois dele, o gótico flamengo não é mais que uma memória.

Lassus é, sem dúvida, um dos gênios do século: assimilador por instinto, capta em suas viagens o espírito universal da época e procura

<sup>6</sup> Tais processos, como forma de harmonização do contraponto, encontram-se também em Palestrina, e não apenas nos madrigais, como também nas missas e nos motetes, principalmente naqueles momentos em que o texto toca afetos mais humanos e conceitos mais concretos.



transmiti-lo em suas músicas profanas e religiosas, com extrema liberdade expressiva, penetrante argúcia e sabedoria. Seus madrigais italianos são o que de mais italiano se pode imaginar, pela vivacidade rítmica e a elegante concisão formal. Mas ele percorre o mesmo itinerário de interiorização mística de Petrarca; e suas últimas obras, após uma romaria a Loreto, vivem na atmosfera da Contra-Reforma, com vagas nostalgias do perdido mundo gótico.

#### ALEMANHA

A contribuição mais original da Alemanha ao mundo sonoro da Renascença é o Coral Protestante, lançado por Lutero como instrumento de participação dos fiéis ao novo culto e estruturado musicalmente por Walter. Amoldado sobre o esquema formal do madrigal italiano do século XV, o coral é harmonizado em contraponto de nota contra nota, com a melodia na parte superior, proporcionando sensações de acordes e de cadências harmônicas: a melodia, porém, é extraída do repertório ancestral e, portanto, folclórico, dos *lieder* alemães, como haviam sido herdados da tradição dos mestres cantores, artesãos de vários ofícios e diletantes bastante acadêmicos de música.

Fácil de ser entoado pela congregação dos fiéis, que apenas substituem o texto de melodias popularmente divulgadas, o coral luterano é, portanto, arma da Reforma, mas produto da Renascença, representando a mais completa fusão de sacro e profano; é natural que o espírito desta música exerça influência sobre o madrigal germânico que, como já observamos, é um coral profano de invenção livre, mas de estrutura totalmente italianizante.

#### MÚSICA INSTRUMENTAL

Na música instrumental renascentista domina a literatura de alaúde, substituída depois por uma literatura indiferenciada de teclado, órgão, ou cravo, ou clavicórdio, em que se refugiam os restos da sensibilidade polifônica. Se o órgão leva o *Ricercare* contrapontístico até a forma da fuga, o alaúde inaugura a técnica da variação, mesmo a partir de sugestões temáticas vocais. A literatura de alaúde floresce e morre, transmitindo aos instrumentos de teclado a tarefa da música camerística de consumo e o gênero da suíte de danças.

Mais ricas de conseqüências históricas são as experiências instrumentais venezianas, que preparam o sentimento sinfônico. As últimas décadas do século XVI e as primeiras do XVII são uma transição, por muitos aspectos, maneirista, com todas as limitações que atribuímos ao vocábulo a respeito das artes plásticas. Francamente maneirista é a escola polifônica romana pós-palestriniana, atingida mais tarde pelos elementos decadentes do barroco espetacular. Muito mais importante é, ao contrário, a escola organística italiana, que encontra a sua síntese em Frescobaldi, com uma posição estilística que o aproxima da pintura dos Carracci. Não menos importante é a evolução do madrigal na arte de Gesualdo de Venosa e Monteverdi.

Característica de toda esta geração é uma desesperada procura expressiva, identificada com o fator lingüístico do cromatismo e com uma grande liberdade de nexos harmônicos. Certos madrigais de Gesualdo, assim como certas tocatas para o órgão, de Michelangelo Rossi, discípulo de Frescobaldi, soam aos nossos ouvidos com uma angústia tonal wagneriana; o que há

neles de fascinante não provém da consciência da liberdade, mas de uma espécie de sublime ignorância ou de sublime inocência. Só Monteverdi consegue encontrar por este caminho os novos parâmetros da expressão e da linguagem musical.

Perpassa em todos esses compositores um pouco da melancolia de Tasso; e, em Monteverdi, é reconhecível a influência do gênio profético daquele infeliz poeta, não mais renascentista e ainda não

barroco, irmão de Cervantes no frustrado idealismo romântico. O espírito de Tasso toca também o inglês John Dowland, estranha figura de aventureiro, próximo à loucura; *Tassesco* é até o título da coletânea de "Pavanas apaixonadas" para alaúde e viola: *Lacrimae Rerum*. Perto dele, os grandes virginalistas contemporâneos, Byrd, Bull e Gibson, são legítimos representantes da Renascença, também quando se dedicam a um elegante madrigalismo sentimental.

## O BARROCO

O século XVII marca o triunfo do barroco; mas é muito difícil estabelecer fronteiras, sendo o classicismo do século XVIII apenas um dos aspectos de um tempo rico de contrastes, e estendendo-se o barroco, em certas manifestações, até o limiar do século XIX, como se dá com a arte do Brasil durante o ciclo do ouro. Poder-se-ia, portanto, estabelecer um limite final do barroco, muito aproximativo, em torno de 1750, ao menos pelo que concerne aos caracteres mais evidentes das manifestações artísticas; depois desta data, tendências positivistas e iluministas já agitam os perturbados esquemas sociais do mundo europeu.

O barroco é a idade de afirmação das grandes monarquias absolutas. A França exerce o predomínio sobre a Europa, e a Inglaterra domina os mares. A riqueza baseia-se nos grandes impérios coloniais, em que a França primazia dos países ibéricos, Espanha e Portugal, é compartilhada pelas ordens religiosas e

controlada pela política dos jesuítas. A burguesia domina o mundo das finanças, colocando em crise as estruturas feudais da aristocracia. Expedições e guerras são agora financiadas pelos bancos.

A total decadência econômica e política isola a Itália dos grandes eventos históricos e da circulação da riqueza; só Veneza ainda ostenta o antigo esplendor de vida, consumindo lentamente o capital das glórias passadas que o deslocamento das vias marítimas para o Atlântico não lhe permite reintegrar. No mundo germânico, ainda fragmentário, domina a Áustria com a cultura e a sábia organização, mas começa a se afirmar a força potencial da Prússia. A pequena Holanda aumenta a riqueza que lhe provém das possessões coloniais e a investe num programa de civilização que se torna patrimônio mundial na história do pensamento e da arte, enquanto a Rússia começa a olhar para o Ocidente e a se integrar na política européia.

## FILOSOFIA

O mais novo aspecto dos interesses do conhecimento é representado pela especulação científica e pelos estudos matemáticos, em que Descartes, Pascal e Leibniz abrem o caminho às descobertas astronômicas de Kepler e à física de Newton, na senda experimental e crítica já apontada por Galileu.

A filosofia teórica floresce nos países menos diretamente controlados pela igreja católica e, portanto, mais livres nos domínios do pensamento: Descartes e Pascal, na França, e Leibniz, na Alemanha, combinam as descobertas matemáticas com a especulação metafísica, enquanto na Holanda, Spinoza conserta óculos e cria um dos sistemas filosóficos mais geniais de toda a história do pensamento humano. Na Inglaterra, Hobbes fundamenta a filosofia do poder, Locke encaminha a filosofia da sensação para as modernas ciências naturais.

Os italianos permanecem importantes só no campo das ciências históricas e da estética, em que Vico desbrava o terreno para todas as especulações posteriores.

## CONCEPÇÕES ESTÉTICAS

Descoberta a natureza como linguagem lógico-matemática, instaura-se uma nova liberdade formal, superando os preconceitos; e há um retorno à própria natureza, com acentuações exasperadas, subjetivamente realistas, abertas a toda classe de sensações e já remotas da idealização renascentista. Disto deriva um forte amor artesanal pelo material, que chega a ser confundido com a expressão, tornando difícil a distinção entre a almejada expressão

pura e a fórmula, sistematizada pelas academias. Estas, desde a Renascença, florescem em todos os centros de alguma importância, copiando a estrutura e os estatutos das primeiras academias italianas.

A confusão entre material e expressão, portador e mensagem é a razão de muitos equívocos ainda existentes a respeito do barroco e hoje repetidos no compreensível embevecimento pelas novas possibilidades tecnológicas dos materiais. No entanto, o barroco nos ensina que, nos momentos em que o embevecimento pela natureza, sentida como movimento e luz, é intelectualista e combina o sentimento dramático da época com os esquemas maneiristas, principalmente em literatura, escultura e, parcialmente, arquitetura, nasce uma arte retórica e exibicionista, muitas vezes vazia de conteúdos. Onde a luz reside na própria matéria da arte, como na pintura, os resultados são esplêndidos, como demonstra a arte dos flamengos, dos holandeses, dos espanhóis, dos franceses e de muita pintura italiana. Finalmente, onde a luz é virgem, em estruturas novas, como na música harmônica, a arte atinge o auge da espiritualidade.

Embora a arte barroca, em si, seja livre de preconceitos, ainda está enredada em tendências moralistas, suscitadas pela Contra-Reforma; alguns religiosos chegam a invocar uma arte dirigida pela autoridade, pois julgam insuficiente a pura contemplação, quando não esteja ligada à ortodoxia religiosa. Daí, por exemplo, o ostracismo do nu nas artes figurativas, e o drama de certos artistas, como Caravaggio, que chegaram a ser tachados de hereges.

Há nisto uma influência dos conceitos de Descartes, para quem o sentimento não é autônomo,

mas deve viver em função da verdade, teológica ou científica; e são estes conceitos, condensados por Boileau na conhecida fórmula *rien n'est beau que le vrai*, que retêm a França aquém dos entusiasmos barrocos, conservando-a numa linha ideal, que reata facilmente as nostalgias renascentistas com o novo classicismo do século XVIII.

Na Itália, apesar do controle religioso, mais forte em Roma, menos sensível alhures, há maior tendência para a autonomia da arte, que encontra na música o território ideal. O talento é distinguido da razão; o verossímil, do verdadeiro. Basta, por todas, a genial concepção de Mario Boschini, escritor e estudioso do século XVII: "O pintor forma, sem forma, aliás mediante forma disforme, a verdadeira formalidade na aparência."

Olhando para o barroco na sua totalidade, poderíamos dizer que a época está marcada por estes caracteres dominantes: decadência da poesia; glória da música; conquista da personalidade cultural das nações européias, depois do cosmopolitismo italiano da Renascença; reação contra o petrarquismo; criação do grande teatro moderno; florescimento da prosa filosófica e didascálica. A Renascença criara um clima de clássico equilíbrio, um sentimento de primavera: o maneirismo preparara as premissas da exuberância barroca, conseqüente à afirmação do poder da Reforma e Contra-Reforma, aperfeiçoando os recursos técnicos e levando as artes à vontade de uma orgulhosa afirmação virtuosista.

A própria palavra "barroco", com que esta época foi definida, enfatiza o elemento da surpresa e do inesperado, quer se aceite a etimologia

que a faz derivar do nome de uma pérola irregular, quer se remonte àquele tipo de silogismo de conclusão inesperada ou equívoca das escolas medievais de lógica, que era definido com a fórmula Ba-Ro-Co (premissa universal positiva — a —, premissa particular negativa — o —, conclusão particular negativa — o —, consonantes enxertadas para efeito de memorização).

Se quisermos enfocar os aspectos poéticos e estilísticos da arte barroca, creio que poderíamos apontar os seguintes dados:

- a) sensualismo requintado e intelectualista;
- b) sentido dos espaços naturais, ao qual não devem ter sido estranhas as formas exuberantes da recém-descoberta natureza americana, estimulando o gosto das grandes volumetrias;
- c) movimento centrífugo e tendência para a dispersão;
- d) *horror vacui* e amor do ornamento;
- e) isolamento dos artistas da política e da ética não-oficiais, e conseqüente alienação;
- f) tendência sinestésica das artes: a arquitetura torna-se escultura, através das sugestões da luz e do movimento; a pintura se faz escultural e tensa; a poesia é mais música que empenho ou conteúdo. Só a música permanece pura e conquista a sua abstrata autonomia, através da literatura instrumental;
- g) sentido espetacular e coreográfico;
- h) tendência constante para a luz e a surpresa tonal;
- i) ambigüidade da palavra e cerebralismo da expressão.

## LITERATURA

O rebuscamento dos conceitos domina a poesia ibérica, com Gracián e Góngora, de quem o estilo toma o nome de gongorismo, assim como na Itália o marinismo define o estilo de uma poesia artificiosa e musicalíssima, que encontra em Marino o maior representante. São buscas sonoras e violências de contraste nas imagens destinadas a surpreender o leitor. O próprio Marino afirma: *É del poeta il fin la meraviglia* (a finalidade do poeta é maravilhar). Cultismo mitológico e eufuismo (do título de uma obra do escritor renascentista John Lyly, que já contém imaginismos barrocos) dominam a poesia inglesa, que encontra, porém, em Milton, o atormentado cantor do misticismo puritano. Os países germânicos e nórdicos não conseguem ainda se libertar do petrarquismo; mas emergem, na literatura didascálica, através da qual evoluem as qualidades independentes de idiomas ainda inseguros, até a Renascença, de sua verdadeira vocação.

Na França, tão pouco barroca, a exuberância imaginativa do barroco se transforma em precisismo galante, sentido como ideal de vida e de arte; centro de irradiação destes costumes sociais e literários são os salões particulares, que elevam a conversação e a tertúlia ao nível de requinte existencial. Ao lado disto há, porém, uma grande prosa filosófica, que se ufana dos nomes de Descartes e Pascal, e uma intensa atividade de estudos lingüístico-poéticos, em que Boileau traz a contribuição de uma sólida doutrina, enquanto La Fontaine aproveita o distanciamento da fábula para exercer uma penetrante crítica social.

Todavia, na França assim como na Espanha, é o teatro o único gênero de literatura que realiza as grandes ambições formais do barroco. Lá, Corneille e Racine; aqui, Lope de Vega e Calderón de La Barca alcançam o nível trágico dos antigos, numa atmosfera de soberbo classicismo. A Itália, pobre de literatura dramática, possui no melodrama o seu grande teatro. A comédia floresce também em terras ibéricas, nas pegadas de Gil Vicente; mas é na França que atinge o limiar da genialidade, com Molière.

## AS ARTES PLÁSTICAS

Nas artes plásticas, o barroco põe em campo todos os recursos da imaginação e da técnica para a glória de Deus e o prazer estético dos homens. Se o maneirismo ainda é idealista, pelo menos em suas raízes, o barroco é sensual e atinge mais a paixão que o pensamento, exibindo linhas complicadas, grandes contrastes de sombra e luz, composição diagonal, dinamismo de curvas em função da luz, fartura de decoração até a dispersão da unidade. Há semelhanças com a última fase do gótico, com rastros da sensibilidade espetacular do *flamboyant*.

As origens do barroco plástico são romanas, mas os triunfos se realizam na Espanha e na Alemanha católica de cunho jesuíta. Menor acolhida ele tem na França, menos vinculada ao movimento contra-reformista, e na Inglaterra e Holanda, presas ao rigor da Reforma; mas se alastra, embora com sensível defasagem de tempo, nos territórios coloniais ibéricos da América Latina.

Na Itália, alienação e liberdade formal se combinam em resultados de retórica emoção.

**ARQUITETURA**

A arquitetura apresenta três fases bem definidas. A primeira fase é austera: Maderna e o Bernini, estreante, ainda vivem da clara distribuição de planos e volumes, como testemunha a planta de São Pedro, em Roma, e a magnificente colunata que a define em termos urbanísticos. A segunda fase é exuberante. O Bernini, mais maduro; Borromini, Pietro da Cortona apresentam a novidade de plantas elíticas ou inspiradas em geometrias mais complexas. Torsões em curva, colunas tórteis, luxo de decorações internas, monumentos sepulcrais de grandes dimensões, esculturas dramáticas e baldaquins são a complementação de um edifício sentido como expressão estética do poder; e, no fim do século XVII, a dispersão ornamental se reveste de pormenorizadas elegâncias rococó. A terceira fase marca um retorno à simplicidade, com o estilo piemontês de Juvara e as severas massas arquitetônicas de Fuga, Vanvitelli e Longhena, já em pleno século XVIII.

**ESCULTURA**

Na escultura, a personalidade mais representativa é a de Bernini, cujo sensualismo realista consegue harmonizar-se com o ambiente numa arte decorativa e funcional. Tais caracteres são evidentes nas grandes fontanas de Roma — obra de Bernini, Borromini e outros menores —, em que o exibicionismo formal atinge uma perfeita integração urbanística.

**PINTURA**

Na pintura, a última fase de transição é representada pelo ecletismo dos Carracci. O maior deles, Agostinho, fornece uma singular receita do belo: “Desenho da escola romana, movimento e sombra dos venezianos, belas cores da Lombardia, estilo terrível de Michelangelo, verdade e naturalidade de Tiziano, gosto puro de Correggio, fantasia de Primaticcio e graça de Parmigianino.”

Como se vê, o fundamento é intelectualista; mas o ponto verdadeiro de convergência é a exuberância de Caravaggio que, mesmo devendo muito aos venezianos, proclama a absoluta liberdade do artista. Homem de caráter difícil e aventureiro, ele leva ao extremo o conteúdo realista e a técnica do claro-escuro, atingindo grande potência dramática, com traços de verismo popular que chegam a suscitar escândalo e a provocar anulação de encomendas por parte da Igreja. Nos últimos anos, torna-se monumental, espetacular e trágico nos violentos contrastes de luz; o quadro parece ter sido pintado no escuro, à luz de uma lanterna, conforme a técnica que Tintoretto já empregara, com o resultado de reduzir a escala das cores fundamentais em proveito de um extremado cromatismo neutro.

A pintura de Caravaggio tem enorme influência em toda a Europa. Nela se espelham os caracteres salientes da época: linha diagonal de composição, efeitos de luz, ilusão espacial, dialética de oposições não-abstratas, mas concretas, monumentalidade funcional, procura exasperada da variedade na unidade. A poética de Caravaggio bem se define no grupo de discípulos que se apelidaram de “tenebrosos”, entre os quais emerge a figura do espanhol, Ribeira,

conhecido na Itália como *lo Spagnoletto*. Esta maneira é típica da escola napolitana, centrada em torno da singular personalidade de Salvator Rosa.

Deriva também de Caravaggio o genovês Magnasco, já projetado em pleno século XVIII, cuja poderosa fantasia coloca tenebrosas paisagens de natureza revolta sobre fundos de ruínas romanas, antecipando as angústias românticas. Mais destacados parecem o gentil misticismo de Domenichino, a elegância sensual de Guido Reni e o colorismo hedonista de Guercino.

Como sempre, um lugar à parte cabe à pintura veneziana, que retrata amorosamente as preciosas luzes de Veneza, com Canaletto e Guardi; esmera-se nas cenas de vida cotidiana, com Longhi; e celebra a nostalgia dos triunfos passados, com os grandes afrescos de Tiepolo, luminosos, decorativos e freqüentemente recortados em perspectivas verticais. Note-se que todos estes venezianos pertencem ao século XVIII.

#### AS ARTES PLÁSTICAS NOS PAÍSES BAIXOS

A esta altura, é indispensável estabelecer uma completa distinção entre as Flandres católicas (incluindo aproximadamente o território da Bélgica atual, com algumas províncias hoje francesas) e a Holanda protestante. De fato, todo um mundo separa as duas estruturas político-sociais, assim como separa Rubens de Rembrandt.

#### FLANDRES

Na arquitetura resiste um fundo gótico, principalmente na edificação civil; depois domina, com Huysens, o estilo jesuítico, com aspectos rococó até a afirmação do neoclassicismo. A escultura, por

sua vez, tem caráter funcional, com pouca significação estética. A grande arte é a pintura, marcada pela presença do gênio de Rubens.

Rubens é, talvez, o maior pintor de todo o mundo barroco. Influenciado por Tiziano e Caravaggio, mas chegando depois a uma incomparável originalidade, ele funde o cultismo decorativo com o sentimento da natureza flamenga, exuberante na cor e na generosa opulência das formas. Fervorosamente católico, vistoso, mas classicamente equilibrado, realiza o ideal da arte jesuítica da Contra-Reforma, exercendo grande influência, principalmente na França e na Inglaterra. Seu maior discípulo é Van Dyck, grande retratista, com alguma influência veneziana.

Uma pintura mais popular é representada por Jordaens, ainda de tendências mitológicas; Brouwer, realista na atenta observação da vida do povo; e Téniers, cujas fantasias recordam vagamente o estilo de Jeronimus Bosch.

#### HOLANDA

Na Holanda, arquitetura e escultura barrocas não deixam traços marcantes na história das artes. Em compensação, a pintura é gloriosa e representa um dos momentos mais geniais da criatividade plástica de todos os tempos. Não faltam as influências italianas, principalmente de Tiziano e Caravaggio; mas são assimiladas num estilo de impressionante originalidade, para cuja formação contribui uma inteira geração de artistas de nível excepcional.

Na arte do retrato emerge Franz Hals, que permanece retratista também nos quadros de livre composição, exibindo um realismo objetivo e quase fotográfico, de sabor muito moderno; e Leyster o

continua exatamente, aplicando a mesma técnica à mesma poética. A paisagem tem os seus poetas em De Hooch, Vermeer e Van der Heyden. O primeiro retrata a intimidade da casa holandesa, com a mesma calma serena e o mesmo asseio do modelo. Vermeer, insuperável colorista, vivo e luminoso, exato na observação da natureza e dos objetos, escolhe como tema cenas de intimidade ou visões de Delft, sua cidade. Van der Heyden trata mais a paisagem livre e aberta, com denotado amor da natureza.

O *genius loci* é sintetizado, porém, na grandeza de Rembrandt, artista moderno, realista, apaixonado, que toca todos os gêneros da pintura. Iniciando pelas maneiras de Caravaggio, com cortes e perspectivas no estilo de Mantegna, empenha-se depois numa pintura religiosa protestante de cunho popular, na paisagem, no nu, auto-retrato, as grandes cenas mitológicas, cheias de força e de cor. Mais tarde, após a genial criação da *Ronda Noturna* e a morte da esposa, dedica-se principalmente à arte religiosa, profundamente interiorizada; e até os temas profanos parecem tornar-se meditativos, embora sem renunciar à qualidade mais pessoal, que é a capacidade de transformar tudo em luz. O sincretismo de Rembrandt, a sua concentração, a assimilação dos elementos profanos numa espécie de contemplação religiosa, o esmero artesanal e a singularidade do sentimento tornam-no, na nossa opinião, o pintor mais próximo da espiritualidade de Johann Sebastian Bach, posterior a ele quase um século.

#### FRANÇA

A França, nas artes plásticas, sofre a influência do renascimento italiano; e continua renascentista

durante o tempo barroco, desembocando naturalmente no classicismo pré-romântico, sob a ação concomitante do racionalismo cartesiano e da austeridade jansenista. Tal classicismo revela-se também na organização centralizada do ensino da arte, na atribuição dos cargos artísticos oficiais e na importância das Academias, protegidas pelo Estado.

#### ARQUITETURA

Até 1650 a arquitetura francesa é fiel à Renascença italiana, com Le Mersier e Mansard; depois, sofre alguma influência barroca no período de magnificência da monarquia, principalmente com Le Vau. No século XVIII, retorna à simplicidade clássica com De Cotte e Gabriel. Muitas igrejas, todavia, apresentam originalidade formal, subtraindo-se aos esquemas do estilo jesuítico. O exemplo mais ilustre da arquitetura da época, o palácio de Versailles, exibe um fascinante estilo composto, em conflito entre classicismo e barroco, introduzindo novas concepções urbanísticas, principalmente quanto à planificação de parques e jardins.

Mais original é a grande arquitetura residencial urbana, o *hôtel*, que exerce grande influência sobre toda a arquitetura residencial européia, contrastando as sugestões italianas.

#### ESCULTURA

A escultura é também de tipo clássico, forte e original: Puget tem alguns traços de barroco austero, à maneira de Bernini; mais original é Girardon, enquanto Bouchardon e Pigalle revelam um estilo mais requintado e moderno. Trata-se sempre de



grande escultura celebrativa ou decorativa, de retrato aristocrático ou de serena escultura funerária.

## PINTURA

A pintura permanece longamente sob a influência italiana, depois, sob a influência de Rubens, sempre escapando, porém, aos exageros barrocos e mantendo-se fiel à realidade vista, na paisagem, no retrato e nas cenas de vida social. Vouet, amplamente decorativo, segue remotamente a maneira de Tiziano, enquanto Lesueur, igualmente decorativo, parece inspirar-se na beleza ideal de Raffaello. De outro lado, as tendências mais marcadamente barrocas de Le Brun encontram um maravilhoso campo de aplicação na tapeçaria, arte em que os franceses primam com a manufatura dos Gobelin.

Um gênero tipicamente francês é o das *fêtes galantes*, em que Watteau representa, de maneira inimitável, aspectos de uma vida arcadicamente requintada, com evasões de sonho quase impressionistas e poesia lunar de encantados amantes, entre *masques et begamasques*, poesia que cantará, mais tarde, com uma amável nostalgia do irreal, nos versos de Verlaine e na música de Debussy.

O maior pintor do século XVII é Poussin, que reproduz em elegante intelectualismo francês o ecletismo de raiz maneirista introduzido pelos Carracci na pintura italiana. Poussin é um grande paisagista clássico, lúcido e sensível, com algum reflexo de generosidade carnal, à maneira de Tiziano, na pintura mitológica decorativa, com componentes barrocos no movimento e no diagonalismo da composição. Sempre mais clássico e

racional, com o passar dos anos, volta ele a ser o campeão do desenho, com traços de uma beleza ideal que faz pensar em Raffaello. Perto dele, Boucher é apenas elegantemente sensual, enquanto a exaltação da luz solar em Lorrain parece antecipar certas atmosferas que encontraremos, muito mais tarde, em Monet.

O realismo dos três irmãos Le Nain parece inspirado em Caravaggio, mas é fundamentalmente sereno, principalmente nos quadros de ambiente camponês que eles sentem profundamente; e Chardin, que ocupa quase todo o século XVIII, é um esplêndido intérprete de interiores e naturezas mortas, com toques de colorismo exato e essencial, que parecem percorrer a arte de Cézanne. Finalmente, Champaigne, Natier e Le Tour são excelentes retratistas do requintado mundo aristocrático que rodeia a monarquia.

## ESPAÑA

É este o século de ouro da Espanha que se encontra no auge da potência política e do fervor religioso popular. Por isto, o barroco espanhol pode ser considerado a expressão artística mais típica da Contra-Reforma, com todos os seus excessos de fanatismo católico.

## ARQUITETURA

A arquitetura manifesta os traços de um barroco exasperado e fantástico, repleto de elementos fitomórficos herdados do estilo plateresco, e ornamentado com todos os ouros que chegam do Novo Mundo. Os Churriguera e Alonso Cano marcam a

fase culminante desta fastuosa arte, que, no século XVIII, retorna ao classicismo, introduzido pelo piemontês Juvara, representante do último barroco arquitetônico italiano, sobriamente austero.

## ESCULTURA

O elemento dominante da escultura é um realismo místico de sabor popular, pois quem geralmente encomenda as obras não são os senhores, mas as confrarias religiosas e as corporações profissionais. São característicos os altares e as estátuas procissionais, os *pasos*, geralmente em madeira policroma de cores vivas e com trajes realisticamente atualizados: esta arte terá gloriosa continuidade nos países sul-americanos até o século XIX e um genial representante no artista brasileiro conhecido como o Aleijadinho.

A temática dominante é a Paixão de Cristo e o êxtase, que Hernandez, na Castilha, interpreta com sentimento dramático um pouco teatral, vibrante de cores. Na Andaluzia há mais solidez estrutural e mais cultura; na temática de Montañes, Juan de Mesa e Alonso Cano, a Virgem ocupa um lugar de destaque. O exaltado barroco de Cano, porém, de formas trágicas e lívidas cores, é frequentemente atraído pelo tema da decapitação.

## PINTURA

A pintura barroca espanhola tem três aspectos fundamentais:

a) O aspecto italianista, imitando Caravaggio através da mediação de Ribeira, grande pintor mitológico, que vai do drama mais ascético à sensualidade;

b) O aspecto místico popular, de eleição sevillhana, fundamentalmente religioso, apesar de certos temas de observação social e naturalista. Valdès Leal expressa o sentimento da morte e do horror, com áspero realismo; Zurbarán narra a vida conventual em grandes ciclos de ascética monumentalidade, com um ritmo de composição às vezes repetido e monótono; Murillo canta a doçura, a pureza, o encantamento do milagre, com técnica perfeita e com uma sensibilidade um pouco feminina, lembrando, às vezes, nas madonas, a elegância formal de Raffaello;

c) O aspecto eclético, culto e mundano, representado por Velásquez, português de origem, formado sobre os italianos e os flamengos, mas dominado pelo gosto espanhol de um fausto um pouco exterior.

Velásquez é um maravilhoso retratista, superficial talvez no sentimento religioso, mas exato na observação e moderno na busca de atmosferas quase impressionistas. Dele é o único no espanhol pintado antes de Goya.

Finalmente, é hábito considerar-se Goya um representante do extremo barroco; mas, pelos próprios limites cronológicos da sua vida e pelas experiências sociais, ele nos parece estar muito mais próximo de Beethoven do que de Vivaldi. Por isto, falaremos dele mais tarde.

## INGLATERRA

Na arte, a Inglaterra, que tanto se abrirá ao sentimento romântico no século XIX, continua a cultivar os cânones da Renascença, com instinto profundamente conservador, principalmente na

arquitetura. Neste terreno os artistas mais representativos são Inigo Jones e Wren, tendo o último reconstruído o centro de Londres após o grande incêndio de 1666, com grande cuidado pela funcionalidade interna, fugindo a qualquer sugestão ornamental e promovendo um grande desenvolvimento da urbanística. As residências patrícias do campo, no entanto, seguem copiando os modelos de Palladio.

A escultura é de escassa significação; importante, ao contrário, a pintura, que nasce agora sob o estímulo da presença de Van Dyck no país. É uma pintura realista e imediata, de raiz flamenga, que trata a paisagem e o retrato, excluindo qualquer temática religiosa ou mitológica; ao contrário da arquitetura, vive no presente e do presente. Hogarth exhibe um colorismo à maneira de Rubens, dentro de uma poética realista que pode chegar até a caricatura; Reynolds, clássico, com traços italianos e uma tranqüila doçura decorativa, é o grande mestre do retrato; Wilson, formado na Itália mas enamorado da natureza inglesa, é o primeiro grande paisagista na sua pátria.

## EUROPA CENTRAL

A Alemanha, como as outras regiões da Europa Central, vive até o século XVIII sob a influência arquitetônica do estilo jesuítico romano, lá trabalhando muitos artistas italianos. Mas cria-se depois um estilo original, com muitas características do rococó, cujo maior representante é Neumann; todavia, o próprio rococó ainda é de inspiração jesuítica. Na arquitetura civil, há influências italianas, no sul, e francesas, no norte, com Schluter.

Pouco significativas são a escultura e a pintura, ainda menos na Alemanha protestante. Parece

que o gênio germânico se canaliza na música, onde Bach e Haendel são, respectivamente, e de uma maneira mais sublime, o Rembrandt e o Rubens da criatividade musical do século.

## A MÚSICA BARROCA

Se nos reportarmos à enunciação dos elementos característicos da arte barroca, que acima tentamos, quando examinamos as correntes estéticas do século, verificaremos que alguns deles estão presentes na música, outros apenas a tocam de leve, mais em certos aspectos de degenerescência que na substância das melhores realizações. Senão, vejamos:

a) Sensualismo requintado e intelectualista. Vive no espírito do canto, na intenção expressiva de uma vocalidade que investe também os gêneros instrumentais; mas nunca decai ao nível de uma sensual materialização sonora. Ao contrário, parece libertar-se em pura lírica, em sensação abstrata e portadora de uma redenção da matéria e do triste presente, a não ser na facilidade quase carnal de certas árias operísticas do século XVIII, já imbuídas de um rebuscado estetismo galante.

b) Sentido dos espaços. É o benéfico impulso que leva a música à conquista dos gêneros e das formas às amplas volumetrias, a um sentimento que ousaríamos chamar de urbanística da criação musical. Saindo do condicionamento do motete e do madrigal, a música encontra em si mesma a razão das suas estruturas, sentidas como arquitetura e animadas por um sopro de pura poesia. Nasce assim, nos gêneros musicais, aquele estilo concertante, em que a música não pretende transmitir mensagens específicas, mas tão-somente

emoções estéticas puras, através do jogo dos movimentos das partes no espaço sonoro.

c) Movimento centrífugo e tendência para a dispersão. Este aspecto é francamente ausente do espírito musical barroco, coeso na procura da unidade dentro da variedade.

A curva da melodia se apóia no firme esteio dos acordes, e o ritmo das tensões é até excessivamente uniforme, eliminando todas as surpresas e os choques. Mesmo onde a dispersão parece traduzir-se em excesso de ornamentos, como na música de cravo, a forma da sonata monotemática é tão exata e concisa que o espírito não se deixa desviar daquelas geometrias rigorosamente organizadas. A própria virtuosidade, que é sempre um perigoso estímulo à dispersão individualista, limita-se àquelas cadências das árias de ópera, que podem ser momentos de mau gosto em si, mas não chegam a perturbar a ordem preestabelecida. O próprio amor artesanal dos criadores encontra o limite intransponível das formas, bem mais rígidas e fechadas que nas outras artes, e se limita ao requinte da pura expressividade do signo. Poder-se-ia falar em dispersão a respeito de um certo tipo de ópera-concerto do século XVIII, feita de árias quase isoladas e sem verdadeiro nexos dramático; mas, na verdade, trata-se mais de fragmentarismo da unidade teatral, permanecendo exata a unidade do conteúdo musical.

d) *Horror vacui* e amor do ornamento. O *horror vacui* inexistente na concepção musical barroca; aliás, as espacialidades internas, de maneira geral, são bem mais livres de peso que a polifonia medieval renascentista. A única exceção poderia ser constituída por aquelas polifonias romanas e

inglesas que, no princípio do século, multiplicaram o número das vozes e a densidade da escrita. Mas, na realidade, é este mais um aspecto do maneirismo decadente, tanto assim que rapidamente morre sem deixar saudades. Quanto ao amor do ornamento, ele se revela com muita sobriedade nas grandes formas instrumentais, apenas como uma vibração expressiva de certos pontos culminantes, e, na ópera, não passa de exibição virtuosística aleatória, desligada do verdadeiro sentimento criador. O seu terreno de aplicação e de abuso é a música de teclado, onde, porém, o ornamento é condicionado pelo material sonoro, tornando-se indispensável para vitalizar os sons que, no cravo ou no clavicórdio, morrem logo após serem percutados. Isto não significa, porém, que o ornamento não seja também um reflexo do preciosismo verbal; de fato, a sua estilística e a sua técnica desenvolveram-se principalmente na França, através de um sem-número de fórmulas que os intérpretes, cremos nós, aplicavam então com a mesma liberdade de improvisação com que, nas reuniões elegantes, procuravam os jogos de palavras e a sutileza das argúcias no ritmo da conversação.<sup>7</sup>

e) Isolamento e alienação do artista. É este o limite do barroco e, ao mesmo tempo, o ponto de partida da libertação em canto através do qual a música redime todas as contradições daqueles tempos tensos e dispersos com a procura da individualização nacional e política, entre guerras, revoltas e opressões. O operista salva-se na objetivação

<sup>7</sup> Esta, pelo menos, é a nossa opinião, contrária às complicadas teorias antigas e modernas que querem reduzir a esquemas imóveis a poética liberdade da argúcia, do *bon mot* e do suspiro sentimental.

mitológica; o compositor instrumental, servo do poder na vida diária, salva-se na liberdade da autônoma fantasia. Nem um nem outro precisam dar forma aos cânones sociais do tempo e podem expressar o mundo de uma supra-realidade que anula o cotidiano, tormento fatal dos literatos, assalariados do poder. Assim, a constante encomenda musical, longe de travar a fantasia, estimula-a, dando a tantas obras de consumo o crisma da arte imperecível.

f) Tendência sinestésica das artes. Já dissemos que a música não é tangida por este aspecto da poética barroca. Aliás, são todas as outras artes e, sobremaneira, as literárias, que tendem para a música, em busca daquele absoluto lírico que possa redimir a carga espiritual da alienação. A ópera, enquanto espetáculo complexo, não é renúncia ao poder da música, mas integração; e os outros componentes do espetáculo — poesia, teatro e coreografia — adaptam-se às exigências musicais.

g) Sentido espetacular e coreográfico. Obviamente, a ópera é expressão desta poética, principalmente em Roma, onde o fausto coreográfico da Contra-Reforma é mais ostensivo e a própria tradição histórica faz com que o povo tenha, por assim dizer, o espetáculo no sangue. Em tal sentido, até o oratório parece comungar deste sentimento coreográfico e do desejo de estimular a fé através da maravilha. Mas a música instrumental é completamente isenta de elementos espetaculares. Casos como o da orquestra de 150 cordas, dirigida em Roma por Corelli, em determinada circunstância, são de todo excepcionais e, poder-se-ia dizer, de cunho pontifical. No mais, a prática do Concerto grosso não comporta mais do que um duplo

quarteto ou quinteto; e uma obra como a *Paixão Segundo São Mateus*, de Bach, foi apresentada com um número tão pequeno de executantes que hoje pareceria indigno de qualquer capela do interior. Foi o romantismo que criou a coreografia da grande orquestra, aplicando-a também à música barroca, isto é, atualizando-a, o que pode ser pouco correto do ponto de vista histórico, mas é perfeitamente compreensível na eterna balança dos gostos. Hoje, voltamos a uma maior concentração no gosto instrumental e apreciamos a música barroca na interpretação de pequenos conjuntos orquestrais especializados; todavia, parecer-nos-ia falta de respeito executar a *Paixão*, de Bach, com as poucas dezenas de pessoas que a estrearam. Viciados por uma conceituação espetacular do barroco, nós a impusemos a uma música cuja pompa não é exterior, mas íntima, resultado de uma contemplação espiritual distante de qualquer caráter triunfalista.

h) Tendência para a luz e a surpresa tonal. Esta característica revela-se plenamente na música, em dois aspectos: a modulação e a dinâmica. Enquanto, porém, na poesia e nas artes plásticas, a luz surge de uma vasta gama de contrastes em que a nuance, como claro-escuro, se não como *sfumato*, prepara as surpresas tonais por processos de *crescendo* e *diminuendo*, a dinâmica musical emprega a nuance com muita sobriedade, vivendo de oposições bem definidas e condicionadas pela própria natureza dos agentes sonoros. Quanto à modulação, dificilmente atinge a surpresa, limitando-se apenas à oposição de duas tonalidades. Neste terreno, Bach representa um caso à parte, pois, voltando ao cromatismo dos maneiristas,

ele abre o campo a toda a riqueza harmônica dos românticos. Via de regra, estamos, portanto, num terreno de controlada sobriedade arquitetônica, que recusa o drama, assim como as sugestões preciosistas da poesia.

i) Ambigüidade da palavra e cerebralismo. O som nunca é ambíguo na concepção barroca; é transcendente, enquanto veículo de uma emoção pura. Da mesma maneira, não há cerebralismo, mas um vibrante sensualismo em que o material sonoro condiciona as especulações. Também aqui, Bach é um caso à parte. Mas o cerebralismo da *Oferenda Musical* ou da *Arte da Fuga* conserva, do barroco, apenas os pontos de referência tonais; no resto, é uma genial nostalgia gótica, em linguagem atemporal.

Desta longa análise cremos que possa ser auferida uma conclusão surpreendente: a música é a essência pura do barroco, o ideal incorrupto. Ela evita a oratória e a virtuosidade vazia, conquistando o absoluto numa controlada economia de recursos e de gestos; e isto depende, em grande parte, do condicionamento do material sonoro. As artes literárias e figurativas já haviam alcançado, nos séculos anteriores, o pleno domínio do material; só lhes restava alcançar a virtuosidade pura, legítimo produto do orgulho de dominar a natureza. A música, ao contrário, estava a lidar com um material virgem — harmonia, expressão pura, melodia acompanhada, instrumentos — e o via nascer paulatinamente e tomar forma numa pureza de infância; não podendo embevecer-se ainda do orgulho do domínio, tinha que procurar a alma do som para desvendar os seus mistérios. Eis, portanto, que, realizando os ideais sem cair nos excessos

do individualismo e da retórica, a música é a grande arte do tempo barroco, sublimação de todas as suas virtudes e redenção de todos os seus erros.

Esta medida de gosto e a sua íntima essência de pudor sentimental marca, porém, ao mesmo tempo, o limite estético da música barroca: mais ainda que na Renascença, a sobriedade pode enganar, levando-nos a confundir a grande arte com o formulário acadêmico. E, para tanto, precisamos de uma apurada sensibilidade, que os excessos de redescobertas editoriais e discográficas do nosso tempo põem freqüentemente em crise, perturbando a autenticidade do gozo estético. Às vezes, basta um nada para que a fórmula levante vôo e alcance o céu da pura lírica; e, às vezes, basta um nada para que o canto morra na garganta, e as trevas do academismo caiam sobre a nossa ilusão.

É preciso cuidado, portanto, com as generalizações. Nada é bonito só por ser barroco, mesmo que o barroco nos tenha legado um cabedal incomensurável de beleza. O mesmo cuidado é necessário em relação às confusões entre uma poética e suas realizações. O nosso tempo consoa em alguns aspectos com a poética musical barroca, mas isto não justifica a aceitação indiscriminada que ainda vicia o mercado musical, com o apoio mais ou menos sincero de muita crítica.

Dito isto, não julgamos necessário gastar muito espaço para examinar os vários gêneros e os autores mais representativos, considerando-se também o fato de ser o estilo, com poucas exceções, universal e de cunho italiano.

Pelo que concerne à ópera e aos gêneros dramáticos não-representativos, reenviamos o leitor

ao capítulo que lhes dedicamos. Quanto à sonata violinística, ao Concerto Grosso e à música de cravo, já ilustramos amplamente a história barroca destes gêneros e das suas formas. Acrescentamos apenas que eles alcançam a maioria somente no século XVIII, após uma longa e difícil maturação.

A primeira geração madura só nasce por volta de 1660, e é a geração de Alessandro Scarlatti, de Corelli, de Purcell. A geração conclusiva é representada por uma safra de gênios e de talentos nascidos por volta de 1680, que ocupam gloriosamente a primeira metade do século seguinte: Vivaldi, Marcello, Domenico Scarlatti, Telemann, Bach, Haendel, Rameau, com um enorme grupo de satélites de primeira grandeza.

Nessa linguagem universal, da qual Veneza é o foco irradiante, não há diferenças sensíveis. Generosa, a Itália, de expressão, de cor e de formas; nostálgica, a Inglaterra, de elegâncias renascentistas e de poesia noturna; lúcida, a França, e clássica, como em todos os momentos da sua história; despersonalizados, os países ibéricos, na reprodução de modelos estrangeiros. Se o inglês Purcell concebe a ópera e a música instrumental em termos madrigalescos, em Rameau já se afirma o iluminismo francês: tudo é submetido ao controle das razões matemáticas — o princípio regulador do baixo fundamental domina toda a harmonia — e os gêneros da música concertante, demasiadamente abstratos para o concretismo francês, são tocados de leve, mais pelo prazer da experiência que por íntima convicção, enquanto a ópera, objetiva e concreta, absorve as melhores energias.

Os alemães, por sua vez, atentos a todas as novidades lingüísticas e formais, conscientizam-se da situação política e geográfica, que os coloca no centro da Europa, proporcionando-lhes a oportunidade de sintetizar muitos séculos de civilização musical: góticos no persistente amor do contraponto, renascentistas na clareza geométrica do pensamento, barrocos na generosidade sonora e na prolixidade, preparam-se para a responsabilidade histórica de se tornarem protagonistas da próxima civilização musical. Dirá Wagner, mais tarde, que a tarefa dos alemães é sempre a de levar às últimas conseqüências as geniais intuições da raça latina.

Bach é a expressão desta síntese: fundando-se nas experiências dos organistas nórdicos, da escola romana e dos mestres venezianos; fundindo contraponto gótico, cromatismo maneirista e diatonismo barroco numa nova linguagem; antecipando um futuro não-imediato, mas já marcado pelos fatais caminhos da história; místico e humano, curioso de novidades e rigorosamente disciplinado numa prática artesanal de longa tradição, Bach é um território isolado, para o qual convergem as águas do passado e do qual jorra o rio do futuro. Imanência e transcendência, ciência e canto desprendem-se da sua música com uma força bíblica que não tem igual na arte dos sons. Por isto, embora serenamente enquadrado em seu tempo, ele está fora do tempo e mal sofre os enclausuramentos metodológicos da história dos estilos.

O homem do tempo é Haendel, soberba síntese de um faustoso barroco universal.

## O CLASSICISMO E O ROMANTISMO

No fim do século XVIII coexistem várias tendências, às vezes distintas, às vezes entrelaçadas; de qualquer maneira, nem sempre coincidentes nas manifestações do pensamento e da arte. Seria, portanto, impossível defini-las dentro de uma única estilística, pelo menos até certa altura da história, que pode ser fixada aproximadamente em torno de 1850, quando a influência político-cultural da França se torna outra vez dominante, e a Europa, lentamente, se encaminha para a crise da Primeira Guerra Mundial.

### SITUAÇÃO HISTÓRICA E SOCIAL

O evento determinante é a Revolução Francesa, que destrói os últimos rastros do feudalismo classista e os princípios teocráticos do poder, lançando ao mundo a grande palavra de ordem da nova história: liberdade. Mas a vitória dos princípios da revolução não é imediata e, ainda hoje, arrasta a sua difícil dialética entre rebeldias e repressões.

A epopéia de Napoleão é a primeira cristalização clássica do romantismo revolucionário; depois da derrota napoleônica, o Congresso de Viena e a Santa Aliança pensam voltar ao passado, reconstruindo o mundo anterior, em direção contrária à dialética da história. Mas o sentimento de liberdade, lançado na consciência dos povos, tem

uma força que nenhuma reação pode anular. Assimilam-no imediatamente as colônias americanas e o realizam no terreno político-social. Os Estados Unidos da América antecipam os ideais da Revolução Francesa com a Declaração dos Direitos Humanos e com a divisão dos poderes proclamada pela Constituição Republicana.

Na Europa, o caminho da libertação é muito mais difícil, pelas superestruturas econômicas e militares do poder; a dicotomia entre o mundo sonhado e a realidade, depois dos entusiasmos de um romantismo que parece renovar a chama sagrada da cavalaria medieval, cria aquele desalento romântico em que o canto toma aspecto de fuga e de renúncia à vida. A Inglaterra, senhora dos mares e de um imenso império colonial, protege as idéias liberais por medo das monarquias continentais mas também por um generoso idealismo de marca byroniana. Na França, os movimentos populares fazem o país oscilar entre monarquia, república e segundo império: mas quem domina de fato é uma burguesia rica e culta, que torna a França o centro das atenções mundiais. Na Alemanha, há um longo labor de unificação econômica e política que prepara a hegemonia da Prússia, enquanto o Império Austríaco, incapaz de acompanhar os tempos, decai com nobre dignidade, entre afetuosas nostalgias do passado. A Itália, acordando de



uma longa letargia política, luta pela sua unificação e, em torno do velho Piemonte, reencontra o antigo heroísmo para expulsar os estrangeiros ocupantes. A Rússia, por sua vez, mantém-se fechada num despotismo monárquico intransigente.

Em toda a Europa desperta a consciência das nacionalidades oprimidas, que se manifesta na arte antes que na ação; a vontade popular conquista, ora por caminhos democráticos, ora através do sangue, o objetivo das constituições. É um período de lutas violentas entre as idéias de liberdade e as resistências do poder. No entanto, a civilização industrial, que surge na Inglaterra e rapidamente se difunde nos outros países, cria novos aspectos do problema social, com a dramática situação do proletariado e a progressiva necessidade de uma legislação do trabalho.

Surgem os grandes partidos de programa político e socioeconômicos: o liberal, avesso às transformações violentas, e o democrata, de posições mais radicais. Deste último, destacam-se, na França, as primeiras teorias do comunismo romântico de Saint-Simon e Fourier, às quais o judeu alemão, Karl Marx, dará pouco mais tarde uma formulação classicamente científica. A luta social, fruto da Revolução Francesa, substitui, na dialética histórica, as antigas lutas dinásticas.

No entanto, torna-se equívoca a vocação histórica do papado: Pio IX, depois de ter suscitado o entusiasmo do mundo com algumas atitudes liberais, recua para as posições reacionárias do antimodernismo e do sílabo, até que, em 1870, a Itália ocupa Roma, pondo fim a 1500 anos de poder temporal dos papas. Reflexo destes acontecimentos é a luta que se abre na Igreja entre os reacionários triunfalistas e os democratas católicos. Grandiosa é,

ao contrário, a ascensão político-econômica do mundo protestante, que reflete o seu idealismo na formação da jovem nação norte-americana.

Em todas as lutas políticas para a conquista das constituições e da independência, na Europa e na América, grande é a importância das sociedades secretas de inspiração maçônica anticlerical, que retomam o lema da Revolução Francesa, *liberté, égalité, fraternité*, traduzido na fórmula de Mazzini “o que o povo quer, Deus quer”, e refletido até na crítica de homens de igreja e pensadores ilustres, como o francês Lamennais.

Em conclusão, é este um período de tensões violentas, de teorias e práticas opostas, de contemplação do passado e evasões para o futuro, em que convivem necessariamente as mais variadas tendências, sem que seja possível fixar delimitações cronológicas. Os elementos mais relevantes são o fim da aristocracia, a ascensão da burguesia e do capitalismo industrial, a dialética social capitalismo-proletariado e a conscientização das nacionalidades. Esta última reflete, em todos os aspectos da vida e da arte, os caracteres étnicos, regionais e até raciais, alimentados pelo folclore e pela exaltação das raízes medievais, heroicamente idealizadas.

## FILOSOFIA

Sobre todo o pensamento do mundo domina a filosofia germânica, desde a titânica visão de Kant, sintética e racionalmente clássica, até o idealismo dialético de Hegel, passando pela filosofia romântica de Fichte. Para Hegel, a realidade é idéia que se desenvolve dialeticamente na unidade do espírito absoluto, através da contraposição de dois

momentos contraditórios (tese e antítese), superados na síntese, rumo a formas sempre mais elevadas, para a conquista da liberdade.

Pela primeira e única vez na história, a filosofia é antecipada pela música: de fato, a formulação dialética do bitematismo na forma-sonata de Beethoven é exatamente igual ao processo hegeliano.

Da esquerda hegeliana, formada por discípulos opositores, provém o materialismo histórico de Marx e Engels e a crítica religiosa de Feuerbach; e, das decepções sociais, o pessimismo de Schopenhauer, que nega a finalidade da história, instaurando a vontade como fundamento do universo, num ritmo contínuo de paixões. Desta teorização do desespero romântico nascerão as angústias existenciais contemporâneas e as várias tentativas de solução. Próximo desta concepção desesperada está também o teólogo dinamarquês, Kierkegaard, existencialmente anticonformista.

Na França, Rousseau criara a filosofia do sentimento e da natureza; mais tarde, porém, o positivismo de Comte, de tendências diametralmente opostas, funda a sociologia como interpretação física e biológica do mundo humano, enquanto o evolucionismo do inglês Darwin a completa com o estudo científico da hereditariedade e da seleção natural. Finalmente, os ingleses Smith, Ricardo e Stuart Mill fundam e sistematizam cientificamente a economia política, defendendo o liberalismo econômico na sociedade capitalista.

### CONCEPÇÕES ESTÉTICAS

Neste período, a estética define as suas bases doutrinárias. A filosofia de Locke valoriza a sensação;

partindo desta premissa, Leibniz teoriza uma forma de conhecimento não-racional (*gnoseologia inferior*), fornecido por conceitos claros, mas não distintos, que correspondem ao sentimento e à fantasia e que constituem a base da expressão artística. Baumgarten estuda esta *gnoseologia inferior*, fundando a ciência e o próprio termo, da estética como teoria geral da arte. De agora em diante a estética, como disciplina, tem o cunho alemão, e pode-se dizer que tal permaneça até Croce.

Winckelmann estuda o conceito de beleza sobre o modelo dos antigos e estabelece as leis da beleza canônica, suporte ideal do neoclassicismo. Kant introduz a estética no macrocosmo do seu racionalismo. Herder e Schelling examinam a sensibilidade coletiva das nações como fundamento da história, criam o termo *folklore* e preparam a expansão e diferenciação do individualismo romântico. Lessing tenta uma classificação metodológica das artes e, finalmente, o idealismo enfoca os aspectos sociais das manifestações artísticas. No entanto, o rococó parece um corretivo transitório do espírito barroco, clássico na temática e romântico na afirmação de uma nova liberdade da fantasia com relação aos centros estruturais.

Muitas tendências coexistem, portanto, no fim do século XVIII e no começo do seguinte, todas se prendendo a uma necessidade de evasão como expressão de uma crise de integração na vida presente. Três são os aspectos que a evasão toma: para o passado, para o sentimento e para a natureza. O primeiro é clássico, os outros levam, respectivamente, ao romantismo como ação e ao romantismo como renúncia. Tentaremos examiná-los com a maior brevidade possível.

## EVASÃO PARA O PASSADO

Tem dois pontos de referência principais, o passado pagão, com acentuações anticlericais mais ou menos sensíveis, e o gótico. Sobre o amor pelo passado greco-romano, que atinge sobremaneira a arquitetura, influem as descobertas arqueológicas (Pompéia e Herculano, o Palácio de Diocleciano, em Spalato, que apaixona os estudiosos ingleses), a estética clássica de Winckelmann e a obra do pintor veneziano, Piranesi, que difunde pelo mundo, em suas estampas, a amorosa contemplação das ruínas de Roma, expressa com uma técnica de minuciosa perfeição.

Outro elemento determinante é o retorno à Renascença e ao estilo arquitetônico de Palladio. Antiguidade romana e estilo palladiano difundem-se da Inglaterra às Américas, chegando até o Brasil, onde podemos encontrar cópias de grandes edificações clássico-renascentistas, como o Palácio dos Inconfidentes, em Ouro Preto. A Inglaterra é também responsável pela revivência do gótico, da qual Ruskin torna-se o profeta e que também chega, com algum atraso, às terras americanas, como o comprovam muitas nostalgias góticas na arquitetura religiosa brasileira do século XIX.

Na França, o espírito clássico domina durante e após a Revolução, que, como todas as revoluções, cria mitos sociais de clássica intransigência; e se tranca em fórmulas de rigidez canônica na ainda mais clássica concepção do império napoleônico. Só mais tarde o neogótico adquire algum prestígio.

## EVASÃO PARA O SENTIMENTO

O sentimento é a grande raiz de todos os impulsos românticos. É determinante, neste sentido, a presença filosófica de Rousseau, cuja afirmação *exister, c'est sentir* (existir é sentir) revoluciona todas as posições racionalistas presas ao *cogito, ergo sum* (penso, então sou), de Descartes. Alfred de Musset dirá mais tarde: *Frappe-toi le coeur, c'est là qu'est le génie!* (bate no teu coração, lá está o gênio).

O naturalismo de Rousseau tem enormes conseqüências na literatura e na pintura; e a sua afirmação de que a marca distintiva do homem é o pranto, e de que se chora mais no campo que nas cidades é responsável por muito sentimento e, infelizmente, por muito sentimentalismo da segunda fase romântica. Nasce também daí um enfoque sentimental da vida dos campos, da maternidade e da infância, que se expressa na pintura de Greuze, da senhora Vigée-Lebrun e de outros franceses até Millet. De resto, já na poética pintura narrativa do setecentista Fragonard havia traços precursores do sentimento romântico, assim como nos pintores ingleses Gainsborough e Romney.

## EVASÃO PARA A NATUREZA

Às vezes, a natureza é vista como encantada contemplação da beleza, outras, como força e movimento que estimula no homem o desejo de conquistá-la e dominá-la, como se dá na pintura de Morreau, na França, e em muita pintura inglesa de segundo plano, que exalta a nova paixão esportiva do alpinismo.

De qualquer maneira, a natureza parece prolongar o espírito do homem, refletir as suas paixões ou encerrar a resposta aos grandes interrogativos no insondável mistério de uma transcendente indiferença, como na angústia de Leopardi. Mares tempestuosos, céus ameaçadores, naufrágios, avalanches, não menos que os espíritos das águas e das florestas e o encantamento das noites estreladas, são temas freqüentes na pintura, na música e na literatura. Esta última, por sua vez, reflete o novo gosto da aventura humana na exploração do exótico e do desconhecido.

Um aspecto marginal, embora freqüente, da evasão na natureza se manifesta rumo ao sobrenatural, ao parapsicológico, nas zonas do subconsciente e do mistério; é um aspecto tipicamente nórdico, em seu angustiado dualismo e ânsia de infinito. As maiores expressões desta tendência são literárias, desde os fantasmas e as alucinações da narrativa inglesa até certo conteúdo satânico dos contistas alemães do começo do século; mas há reflexos também na música, através do faustismo germânico, e na pintura, como é o caso do suíço Füssli, ilustrador da obra de Milton, e de William Blake.

Em todas essas evasões há uma tendência para a síntese, ou melhor, para a confusão das artes que se acentua no fim do século XIX. A arquitetura inglesa mescla o dórico grego com o gótico, a música quer tornar-se descritiva ou programática, a pintura é narrativa. Há, todavia, uma integração altamente nobre entre classicismo e romantismo nos gênios de transição que, em certos casos, estendem a sua ação até meados do século XIX. Estes, principalmente em terras latinas, parecem ser menos levados para evasões e angústias existenciais,

mantendo a austera serenidade da forma, a limpa execução racional, o controle da emoção, apesar da temática e do sentimento romântico. Tal é o caso de Goethe e Schiller, na Alemanha; de Chateaubriand, de Vigny e Lamartine, na França; de Foscolo, Leopardi e Manzoni, na Itália.

Dentro desta confluência de classicismo e romantismo, não é difícil entender a situação "goethiana" de Beethoven, e a polêmica em torno dela não faz sentido, assim como a polêmica em torno dos grandes operistas anteriores à geração de Verdi e de Wagner. Além do que, isto confirma a verdade de que não há grandes românticos que não possuam um sólido fundo clássico, nem grandes clássicos cuja fantasia não vibre de romântica emoção.

Em síntese, o julgamento em torno dos conteúdos clássicos e românticos pode ser sempre reportado, em nossa opinião, a uma dialética de termos antinômicos, com todas as infinitas eventualidades combinatórias. E apontaríamos as seguintes categorias, em que o primeiro termo representa o ideal clássico, o segundo, o romântico: razão-sentimento, objetivação-subjetivismo, formalismo-instinto, idealização-sUBLIMAÇÃO, repouso-movimento, estilização-naturalismo, desenho-cor, contemplação-integração, melodia-harmonia.

## LITERATURA

### FRANÇA

No século XVIII a literatura francesa é escassa de poesia: a voz mais lírica é a de André Chénier, cantor e vítima da Revolução. Grandes são, ao contrário, a prosa filosófica, com Rousseau

e Montesquieu, filósofo da história, e a prosa científica e social, com o naturalista Buffon, com Diderot e com outros colaboradores da *Encyclopédie*. A narrativa é representada por Prévost, Bernardin de Saint-Pierre, já imbuídos de naturalismo e de sentimento pré-romântico, e por Marivaux, no qual revivem, em termos de elegância rococó, as nostalgias do passado. No teatro, é importante e artisticamente válido o aspecto social das comédias de Beaumarchais.

Quem domina as letras é, todavia, Voltaire, cuja crítica filosófica e social, penetrante e vestida do melhor estilo, encerra com a ironia todo um mundo de elegâncias e de ilusões, embora ainda dentro dos espíritos do iluminismo. De qualquer maneira, o século XVIII marca a primazia literária da França no mundo, que ainda mais gloriosamente continuará ao longo do século XIX. Neste, os dois grandes precursores do romantismo são René de Chateaubriand, romancista e pensador, de tendências romanticamente cristãs, e a senhora de Staël, que, atingindo as fontes germânicas, funciona como catalisadora da extensão européia do romantismo.

Na geração romântica ressurgiu a poesia, com Lamartine, de Musset, de Vigny, de Nerval, Aloysius Bertrand; este último cria o gênero da prosa lírica. Na narrativa, depois do naturalismo socialista da senhora Dudevant, ou George Sand, e da generosa fantasia de aventuras de Alexandre Dumas sênior, dois geniais romancistas antecipam a grande corrente realista da segunda metade do século: Stendhal, profundo indagador da alma humana, e Balzac. Este, na gigantesca visão da *Comédia Humana*, aborda todos os aspectos da vida, com

soberana capacidade de representar o verdadeiro e a psicologia das personagens.

A história orgulha-se dos nomes de Thierry, Michelet, Tiers; a crítica alcança autônoma expressão criativa com Sainte-Beuve. Mas o gênio titânico que domina o século é Victor Hugo, apóstolo do romantismo, que trata todos os gêneros, da poesia à narrativa e ao teatro, com igual potência e com uma espécie de sopro profético universal.

É preciso salientar que, neste período, Paris torna-se a capital da cultura européia; lá, pela primeira vez, pensadores e artistas de todas as artes comungam os mesmos ideais e vivem em estreita intimidade, provocando aquelas correspondências osmóticas que o ambiente sugere e sem as quais seria impossível entender a criatividade de cada um. A própria música é poderosamente condicionada pela intimidade destes intercâmbios que reúnem, nos mesmos salões, em recíproca compreensão, Berlioz e Rossini, Chopin e de Musset, Liszt e Lamartine, Hugo e Delacroix.

A aproximação entre música e literatura, que mais tarde se estenderá à pintura, é característica de todo o romantismo; mas somente em Paris ela se manifestou em convívio efetivo. E é em virtude desta integração que a figura do musicista passa do plano artesanal, ao qual o passado o confinava, para o plano de uma intelectualidade consciente. Se Beethoven ainda era um genial assimilador de zonas do conhecimento que por direito não lhe pertenciam, compositores como Berlioz, Schumann, Liszt, Mendelssohn ou Wagner já possuem um preparo filosófico-literário bem fundamentado e uma sólida estrutura filológica.

## ALEMANHA

Já falamos na situação de Goethe e Schiller entre os dois séculos, na filosofia de Kant, no classicismo de Winckelmann, no romantismo de Herder e Schlegel, estudiosos da alma das nações; restaria mencionar o poeta Klopstock, cultista e clássico que, em seu tempo, alcançou sucesso universal. Todos estes artistas, e muitos outros que os rodeiam, ainda sofrem as influências daquela *Aufklärung* de espíritos franceses, que interpretara na Alemanha o iluminismo do século XVIII. Quase todos são também tangidos pelo espírito do *Sturm und Drang*, movimento de artistas inconformados e antitradicionais que, nas últimas décadas do século, preparou a eclosão romântica, tomando como lema o título de um drama de Klinger que significa “Tempestade e paixão”, expressando justamente os ideais estéticos do grupo. Schiller, apesar da clássica compostura formal, pode ser julgado o gênio do *Sturm und Drang*, enquanto a obra de Goethe reflete todas as tendências do tempo, projetadas em dimensões cósmicas.

Verdadeiro anunciador do romantismo pode ser considerado Hölderlin, não obstante a natureza ainda clássica dos seus temas; e já declaradamente romântico é Jean Paul Richter, complexa personalidade de poeta e narrador fantástico, tão importante na formação estética de Schumann. Depois dele, os românticos alemães se organizam em grupos; quase todos têm uma influência determinante sobre a música da época, ou pela inspiração de conteúdo e de formas que proporcionam aos compositores, ou por serem as fontes poéticas da grande arte do Lied vocal alemão.

No cenáculo de Jena, as personalidades artísticas mais relevantes são Tieck, contista fantástico, e von Hardenberg (Novalis), poeta e pensador, filósofo da natureza e do homem; no grupo de Tübingen, dois poetas líricos: Uhland e Möricke; no grupo dos poetas patriotas, Körner; no grupo dos poetas da “jovem Alemanha”, o austríaco Lenau e o renano Heine, de formação, em parte francesa, lírico de penetrante inspiração e de profunda sensibilidade, alma de todo o movimento romântico. Ao grupo de Heidelberg pertencem Kleist, romancista e dramaturgo, os irmãos Grimm, admiráveis fabulistas, T.A. Hoffmann, narrador original, com elementos de sobrenatural e de misteriosa decadência, e alguns líricos menores, como Chamisso e Eichendorff, dos quais muitos textos passaram à literatura musical do Lied.

Finalmente, no teatro romântico, são importantes o austríaco Grillparzer<sup>8</sup> e os alemães Büchner e Hebbel, o primeiro dos quais inspirou uma das mais impressionantes óperas líricas do nosso século, o *Wozzeck*, de Alban Berg.

## INGLATERRA

Depois do classicismo um pouco frio da primeira parte do século XVIII, apenas animado pela narrativa de Defoe, pelo humorismo de Swift e pela vivacidade das crônicas de Sterne, a poesia das últimas décadas já anuncia o romantismo com muitas das suas temáticas. São os versos escoceses de Burns, a fantasia naturalista de Blake, mas, sobretudo, as evocações medievais de Macpherson e o seu genial falso histórico. Ele divulgara ter

<sup>8</sup> Foi Grillparzer quem pronunciou a oração fúnebre sobre o túmulo de Beethoven.

descoberto o poema de um antigo bardo, *Ossian*, e tê-lo vertido em inglês moderno. Na realidade, *Ossian* era uma criação original do próprio Macpherson; mas a habilidosa camuflagem ajudou a fazer com que o poema se tornasse a bíblia dos românticos.

O início convencional do romantismo na Inglaterra sói ser fixado em 1789, data de publicação das *Baladas Líricas* de Wordsworth e Coleridge, o que atribui à Inglaterra uma primazia cronológica absoluta. Segue a eles a tríade do gênio poético inglês: Byron, Shelley e Keats. Destes, Keats é o mais requintadamente lírico; Shelley é um poeta elegíaco e trágico de grande nobreza, com tendências libertárias e progressistas. Mas Byron é, além de altíssimo poeta, uma das maiores personalidades europeias do século; genialmente inquieto e sedento de liberdade, ele dá ao romantismo o cunho de *mal du siècle*, numa fascinante mescla de sonho, desespero, sarcasmo e cinismo. Morre em terras gregas, combatendo pela independência helênica.

No entanto, Walter Scott cria o gênero do romance histórico, de cunho medieval e nacionalista, com grande influência sobre todas as literaturas; e algumas escritoras de invulgar talento, como Jane Austin e as irmãs Brontë, enriquecem a narrativa psicológica, preparando o grande surto literário da idade vitoriana. Infelizmente, a tamanha riqueza poética não corresponde à atividade musical, que não deixa rastros relevantes depois da passagem isolada de John Field, criador de um gênero de grande difusão, o noturno pianístico.

#### ITÁLIA

Na Itália, sempre imbuída de espíritos clássicos, o romantismo chega com atraso. Por isto,

há uma reduzida mas esplêndida geração de transição, integrada na época, mas ainda cultuando a pura beleza da forma e a perfeição do estilo. Na poesia, ela é marcada pela presença de Foscolo, espírito inquieto, mas poeta de grega harmonia, e de Leopardi, um dos maiores líricos da humanidade, cantor da angústia humana e da perdida mocidade. Na prosa narrativa, quem domina o século é Manzoni, autor do primeiro grande romance das letras italianas, *Os Noivos*, sensível e austero, numa visão profundamente católica do romantismo.

No mais todas as energias são encaminhadas para o processo político da unificação nacional, e os menores poetas cantam uma temática francamente patriótica e guerreira. Não faltam, todavia, poetas de mais ampla visão, como Tommaseo, e prosadores eruditos de alto nível, como Mazzini, o profeta da independência; Pellico, que confia a um sereno livro de memórias, de circulação mundial, *Le Mie Prigioni*, as recordações do seu cativo político; e Francesco de Sanctis, o fundador da crítica estética italiana.

A relativa pobreza quantitativa da literatura romântica italiana é compensada por uma fluente produção operística; não resta dúvida de que Verdi é a mais possante presença criativa do século no inteiro panorama da arte italiana.

#### PAÍSES IBÉRICOS

Assim como na Itália, o romantismo penetra tardiamente no mundo ibérico, por influência francesa. Depois de uma produção clássica e arcádica escassamente significativa, por volta de 1830, instaura-se uma literatura romântica, que, na Espanha, orienta-se preferivelmente para a poesia, com Espronceda,

Zorrilla, Campoamor, Bécquer, e para o teatro, representado por Saavedra, de la Rosa e García Gutiérrez.

Mais ricos são os interesses românticos em Portugal, estimulados pela marquesa de Alorna, através de suas experiências de viagem e de suas traduções. Notável é a figura de Almeida Garrett, escritor e poeta de grande versatilidade; também pela versatilidade se notabiliza Alexandre Herculano, romancista e historiador de forte sentimento nacionalista. A narrativa é ainda representada por Julio Diniz e Camilo Castelo Branco, escritor de marcante paixão, enquanto a lírica já se encontra em fase de decadência. Aqui também a produção musical é quase nula, e os teatros ainda vivem da importação italiana.

Entre os outros países europeus merece destaque a Rússia, que se integra agora na vida ocidental, estreando com a esplêndida arte de Pushkin, lírico e dramaturgo de alta inspiração; Lermontov, lírico sensível, com preocupações sociais; e Gogol, narrador de grande fôlego, que já prepara o genial realismo da segunda parte do século. A este surto repentino corresponde com igual gênio a música que logo alcançará sublimes alturas. Não semelhante é a reação nas artes plásticas que, ao longo de toda a história, não parecem ser congeniais ao espírito russo.

As nações americanas ainda são tributárias da cultura européia. Todavia, algumas vozes poéticas geniais, como a lírica de Withman e a narrativa de Melville, na América do Norte, e o canto apaixonado dos brasileiros Castro Alves e Gonçalves Dias, já adquirem nova personalidade e novas ressonâncias.

## ARTES PLÁSTICAS

a) A arquitetura, como já dissemos, vive de retornos clássicos e góticos; nem existem condições para que haja uma arquitetura romântica, cuja única expressão, definitivamente antiartística, poderia ser a fábrica, símbolo funcional da nova economia, com suas glórias capitalistas e seus sofrimentos proletários.

b) Também não se pode dizer que exista uma escultura romântica: as máximas expressões permanecem clássicas, presas ao modelo formal grego. Assim é Houdon, na França, retratista de grandes personalidades históricas, gradativamente levado para ideais românticos que não encontram adequada realização. Assim, na Itália, Canova, o preferido de Napoleão, formalmente perfeito, mas destacadamente frio. Thorvaldsen, dinamarquês, é um perfeito reconstrutor de idéias formais greco-romanas, enquanto as temáticas românticas do italiano Bartolini, tais como a piedade religiosa, não deixam esquecer a clássica execução. Diferente é o caso da pintura, em que tendências clássicas e românticas são reconhecíveis com bastante distinção, apesar das muitas manifestações ecléticas.

c) Pintura neoclássica — A pintura neoclássica tem como base a estética de Winckelmann, que retarda consideravelmente a eclosão de um romantismo plástico. Para este ilustre estudioso da arte, esta é a realização do belo ideal, feito de simplicidade, generalidade, superioridade do repouso sobre o movimento e do impessoal sobre o pessoal, predomínio da forma, elemento intelectual, sobre a cor, elemento sensível. Tal beleza, sustenta ele, não existe na natureza; só os gregos



conseguiram realizá-la. Nas pegadas de Winckelmann, portanto, a pintura neoclássica descuida da cor, exaltando o desenho, e se torna escultura bidimensional; prevalecem os temas clássicos, e a retórica chega a congelar o movimento.

A única nação validamente presente neste momento da pintura é a França, onde domina a personalidade de David. Este trata, com academismo oratório, mas com soberba técnica, os temas heróicos; e, embora partidário da Revolução Francesa, dela não capta os motivos românticos populares, mas tão-somente o clássico formalismo decorativo e a mitificação de heróicos feitos remotos. David exerce uma autêntica ditadura, e quem se afasta dos seus cânones clássicos é considerado um expoente do *ancien régime*.

Durante o império napoleônico, o estilo de David é continuado por Gérard, alma romântica enclausurada no neoclassicismo imperial, e por Gros. Este último é uma trágica figura, em conflito entre o imperativo clássico da época e um sentimento colorista violentamente dramático, que o conduz ao estilo de Caravaggio; incapaz de conciliar a antinomia, suicida-se.

Na Itália, a grande tradição da pintura parece morta: o pouco que dela resta é totalmente neoclássico, exato e frio, como em Hayez, acadêmico retratista que esconde a frigidez sentimental sob uma técnica esmerada. Pouco significativos no resultado artístico são os “pré-rafaelitas” ingleses e os “nazarenos” alemães, que pretendem voltar à pureza do coração e à ingenuidade, com bastante falta de experiência na técnica da arte.

Um caso singular já projetado na última parte do século XIX, mas ainda preso a uma arraigada tradição, é

o do francês Ingres. Ele é tecnicamente perfeito, culto, prestigioso e substancialmente eclético, pois defende a força do academismo neoclássico entre detalhes românticos e idealismos de raiz renascentista. Apesar, porém, de certos abandonos ao sentimento, nele também o repouso prevalece sobre o movimento, o desenho sobre a cor, que, todavia, é rica e sabiamente dosada, e a razão sobre o instinto.

d) Pintura romântica — Neste terreno, apenas duas nações oferecem um panorama de autêntico interesse: a Inglaterra e a França, sendo que a influência inglesa sobre os franceses é determinante.

Na Inglaterra, é protagonista a figura de Constable. Há nele um sentimento profundo da natureza e da cor, sempre oscilando entre um romantismo exaltado e um minucioso realismo. Definitivamente romântica é a sua evasão no gosto do não-acabado, que se resolve em verdadeiras obras abertas; tanto assim que ele costuma fazer duas versões do mesmo quadro, uma bem acabada, para o comitente, e outra não acabada, para o seu próprio regozijo estético. Entre estas últimas obras, algumas revelam um modernismo impressionante, colocando-se mais de um século à frente do seu próprio tempo. É também notável a pintura de Bonnington, cujas aquarelas expressam um sentimento de felicidade juvenil, que pode lembrar a música de Mendelssohn, e a arte de Turner, profundo estudioso da luz e antecipador da poética e da técnica dos impressionistas.

Na França, os românticos se opõem a David pelos novos temas — literários, medievais, contemporâneos, orientais —, pelo gosto de captar o individual e o fugidio e pela técnica que retorna à cor cuidadosamente pesquisada. Os dois maiores representantes do romantismo são Géricault e Delacroix.

Géricault caracteriza-se por um gosto quase mórbido, com reflexos de Caravaggio, sombras poderosas, composição diagonal e uma tendência escultural quase desprovida de movimento. Delacroix é culto e requintado, homem de sociedade e responsável por altos cargos públicos na vida das artes; mas é também um poeta criativo, luminoso e anti-realista, e um refinado pensador, provido da típica *bienséance* francesa. Na sua concepção romântica de clássica sobriedade, as características do gênio são a imaginação, a opção, a ordem, a nobreza, de tal maneira que o quadro seja uma festa para os olhos. Há, portanto, no romantismo de Delacroix, um profundo gosto de classicismo e de cultura, que exerceu enorme influência sobre a vida artística francesa, num momento em que Paris já se afirmava como capital intelectual da Europa. Foi retratista importante de toda aquela sociedade de gênios franceses e estrangeiros que ilustravam os meios culturais parisienses e que com ele conviviam fraternalmente.

A paisagem foi tratada romanticamente, na França, por Huet e Rousseau,<sup>9</sup> o pintor das árvores; mas o maior paisagista permanece Corot, cuja técnica sóbria e lúcida, extremamente sutil na percepção dos valores plásticos, prepara o caminho aos impressionistas. A pintura romântica alemã é de escassa significação; praticamente inexistente, a italiana, com poucas nobres exceções, como Tranquillo Cremona, levado para um apaixonado e místico simbolismo.

Em toda a pintura européia, o caso mais singular é o ecletismo de gênio do espanhol Goya, prodigioso assimilador de todos os humores, os amores e os ódios do tempo, num arco de mais de oitenta anos. Saindo da tradição barroca dos napolitanos e de Tiepolo, com influências de Mengs, e

guiado pela liberdade realista de Velásquez, ele oferece o testemunho dramático da sua época, ao mesmo tempo em que abre os caminhos de muitas experiências românticas. Nas incisões dos “caprichos” e nas “pinturas negras”, com que povoa a sua solidão de surdo, dá vazão a uma criatividade fantástica, de deformações ora grotescas, ora satânicas, que parecem antecipar o surrealismo; nas incisões dos *Desastres da Guerra*, assim como nos quadros de temática revolucionária, prepara a condenação da violência, própria dos pintores neo-realistas do nosso tempo.

#### A MÚSICA ENTRE CLASSICISMO E ROMANTISMO

Na música, a distinção entre clássicos e românticos é ainda mais sutil. De fato, os grandes compositores vienenses são considerados clássicos por definição, embora a filosofia do sentimento já os atinja com o patético de Haydn e a sutileza cromática de Mozart; de outro lado, os românticos continuam cultuando as formas sistematizadas pelo classicismo, com muitas evasões, mas também com outras tantas nostalgias de pureza estilística. No meio está Beethoven, recolhendo de um lado e abrindo do outro as comportas do tempo; por isto, qualquer tentativa de classificação estilística a respeito dele é empiricamente metodológica, a não ser a que já propusemos, de situação goethiana. Tentamos, todavia, uma definição aproximada destas duas correntes, na base dos conceitos que prevalecem na tradição historiográfica.

<sup>9</sup> Trata-se de Théodore Rousseau, que não deve ser confundido com o posterior Henry Rousseau, pintor primitivista.

## NEOCLASSICISMO NA MÚSICA

O neoclassicismo na música tem um predominante cunho formal e corresponde à fixação estrutural da sonata e do sinfonismo modernos. Bitematismo e trabalho temático, elementos racionais, são os seus aspectos iluministas. Sentido patético, brilho e redundância expressiva, elementos psicológicos, são o reflexo da filosofia do sentimento. A isto acrescenta-se um sóbrio bom gosto, que ainda provém do condicionamento barroco dos materiais, enquanto o gosto duvidoso do estilo galante pós-barroco, o rococó, em música, já se perde num decadentismo sem glória.

Haydn e Mozart representam os valores do classicismo; e, de qualquer maneira que se queira classificá-los estilisticamente, marcam um dos momentos mais elevados de toda a história da música.

Da posição de Beethoven já dissemos repetidamente: só restaria acrescentar que a sofrida humanidade, a força comunicativa e a teleologia otimista de toda a sua dialética musical, abrindo os horizontes da fé e da esperança, asseguram-lhe um lugar imperecível no coração de todos os homens de boa vontade.

Clássicos, no sentido mais acadêmico da palavra, são os áridos e pomposos compositores franceses da era napoleônica, como Gossec e Lesueur; formalmente clássicos, mas graciosamente sentimentais, alguns operistas italianos do fim do século XVIII, como Cimarosa e Paisiello; retoricamente clássicos, enfim, numa fastuosa sabedoria formal, e não desprovidos de profundas vibrações expressivas, alguns outros operistas posteriores, como Salieri e Spontini, que foram julgados reacionários

no século XIX, mas que o nosso tempo considera com profundo respeito.

Semelhante, mas ainda mais singular, é a situação do italiano Cherubini, que mereceu a admiração de Beethoven; embora classicamente austero e douto contrapontista em tempos de entusiasmo romântico, ele conseguiu dominar a vida musical francesa, mantendo por 22 anos, até 1842, a direção do Conservatório de Paris.

Caso à parte é o de Rossini, que, depois de ter alcançado glória européia como extremo representante da ópera italiana, quis mostrar que saberia compor à maneira romântica, e melhor do que os outros; e escreveu para o Théâtre de l'Opéra, de Paris, o *Guillaume Tell*, uma obra-prima. Mas, consciente de que o romantismo não era o seu mundo, deixou de compor para sempre.

## ROMANTISMO NA MÚSICA

O romantismo na música tem um predominante cunho lingüístico. Corresponde à evolução da harmonia que, de lógica, torna-se psicológica: ao progresso dos timbres instrumentais e da arte poética da orquestração; à invasão da virtuosidade como afirmação de individualismo; à aproximação dos conteúdos literários contemporâneos. Não faltam, é claro, os motivos ideais: evasão, liberdade, integração dinâmica na natureza, ânsia de infinito, contemplação autobiográfica, procura do sublime no heroísmo ou na renúncia.

Os motivos formais, embora muito propalados, são menos profundos. Há mais ampliação, e até hipertrofia, que eliminação das formas herdadas; e mesmo onde o antiformalismo parece programático, como no poema sinfônico ou na literatura

de salão, as infra-estruturas formais permanecem intactas em sua precisão lógica. O que é fundamental, entretanto, é o processo da tensão, que se exalta até os limites da angústia fisiopsicológica.

Se atribuirmos muita importância ao problema formal, deveríamos reconhecer que o único romântico integral é Wagner, com a sua melodia infinita, o desprezo pelas formas fechadas e a concentração de todos os processos lingüísticos no espasmo contínuo da tensão.

Como a música é a mais livre e impalpável de todas as artes, com maior aderência que no período barroco ela consegue assimilar todos os conteúdos românticos da evasão e liberdade, tornando-se a grande arte do século; e o faz sem intemperanças, mantendo um controlado sentimento de ordem na fantasia e de organização interna, numa fluência de criatividade que não tem igual na história. Individualizada através de caracteres étnico-nacionais ou de longas tradições, alcança, todavia, uma universalidade que torna tão familiar Verdi, na França, como Berlioz, na Alemanha, ou Schumann, na Inglaterra. E proporciona à humanidade um manancial de beleza do qual ainda hoje nos alimentamos, mesmo quando o nosso racionalismo resmunga contra os excessos do sentimento romântico.

Na Itália, a situação político-social torna a ópera um grande veículo de comunicação das novas idéias de liberdade, luta e redenção através do sacrifício: a conseqüência é o monopólio melodramático e o abandono da tradição instrumental. E, já que muito falamos da ópera romântica italiana e da titânica presença de Verdi, reenviamos o leitor à parte que dedicamos à ópera.

Semelhante é a situação da França, onde a tradição instrumental parece morrer com Berlioz, e a ópera se torna expressão de uma sociedade realizada e satisfeita, romântica, mas formalista e coreográfica, apaixonada pelo lúdico de bom gosto e intimamente erudito. Aqui também reenviamos o leitor à parte relativa à ópera.

Praticamente ausentes, entre as nações de maior tradição, a Inglaterra e os Países Ibéricos, a grande glória do romantismo musical cabe à Alemanha, de cuja alma ela é a mais alta expressão. Dominada nos começos pelas intuições de Beethoven, a música romântica alemã encontra logo o seu poeta em Schubert, o inigualável cantor da intimidade afetiva e da fraternidade convivial de marca vienense.

A esta altura, o eixo da criatividade se desloca da Áustria, já politicamente decadente, para a nova Alemanha, em surto de potência política e cultural. Lá encontramos Weber, criador da ópera nacional, presa às raízes populares e lendárias do germanismo; Schumann, o poeta dos paraísos perdidos e da ânsia do infinito; Mendelssohn, que expressa o romantismo como felicidade de viver e de sentir, com clássica harmonia. De lá se irradia a palavra profética de Wagner, que já amplamente ilustramos. De lá, finalmente, Liszt, húngaro de nascimento e francês de formação, exerce o seu apostolado, catalizando o romantismo europeu com a sua cultíssima atividade de animador, lucidamente consciente do presente e do porvir.

As nações de menor tradição artística ainda não possuem uma fisionomia própria, que só adquirirão na segunda metade do século. Uma delas, porém, a Rússia, entra de repente no

panorama europeu da música assim como da literatura. Na música, a influência é ainda maior, pelo manancial de motivos ideais e lingüísticos com que se apresenta. Já falamos na importância do Grupo dos Cinco e do próprio Tchaikovsky, ainda parcialmente preso à tradição ocidental.

Um caso à parte é o de Chopin, polonês, mas de ambientação francesa; esta espécie de

dupla nacionalidade produz um estilo original, inconfundível, cosmopolita nas intenções expressivas e, ao mesmo tempo, dos mais pessoais em toda a história musical. Poeta do piano e da autoconfissão sentimental, entre abandonos contemplativos e nostalgias heróicas, Chopin é a voz lírica do romantismo instrumental em panoramas de incorrupta beleza.

## ENTRE O FIM DO SÉCULO XIX E A PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL

O período que se desenrola entre as últimas décadas do século XIX e a Primeira Guerra Mundial é de aparente equilíbrio político e de estabilização econômica. A burguesia parece repousar sobre a ilusão de uma dourada felicidade; mas a luta social torna-se acirrada, e as rivalidades entre as grandes potências deixam presumir uma iminente catástrofe. Ao bem-estar aparente não corresponde a íntima realidade.

Em tal situação, duas atitudes são possíveis: ou o aprofundamento da dor individual e coletiva na observação desapiedada da realidade, ou o refúgio na ataraxia decadente, compondo acrósticos em que, como na fórmula de Verlaine, se reflete a luz dourada das ilusões, enquanto passam os cavaleiros do novo Apocalipse. Por isto, conforme o ângulo visual dos seus próprios atores, poderíamos aplicar a este fragmento da história os rótulos do realismo socialista, de decadentismo romântico, ou, até mesmo, de belle époque. E note-se

que decadentismo não implica numa conotação depreciativa; ao contrário, torna-se o lema de uma certa visão da vida e da arte, que deixa o rastro de uma esplêndida criatividade.

### SITUAÇÃO HISTÓRICA

O panorama da Europa muda radicalmente. Sob o ímpeto das armas prussianas cai o império de Napoleão III, e a França volta definitivamente ao regime republicano. A Itália ocupa Roma; termina a história do poder temporal dos papas, sem reações políticas ou represálias militares da parte das grandes potências católicas. A Inglaterra é senhora dos mares, a Rússia se obstina em manter um anti-histórico regime teocrático, os países ibéricos não têm voz determinante nos destinos europeus; as pequenas nações eslavas e balcânicas fremem sob o jugo estrangeiro, preparando a ressurreição.

No entanto, os Estados Unidos da América se armam para um papel de primeiro plano na história

política e econômica do mundo, e as outras nações americanas atingem a maioria, organizando-se em repúblicas constitucionais, abolindo a escravidão e explorando a riqueza de seus solos privilegiados.

A economia liberalista desenvolve o processo industrial, mas não pode impedir que a luta entre capital e trabalho se torne acirrada, enquanto as riquezas afluem das colônias aos países capitalistas. Na Ásia, China e Japão dão os primeiros sinais de integração no mundo moderno, revelando um potencial de energias prestes a explodir.

## FILOSOFIA

Melhor que em filosofia, dever-se-ia falar em história do pensamento; de fato, a filosofia completa sempre mais a tradição teórica e transcendente com a visão científica e social. Por isto, as orientações filosóficas são as mais variadas possíveis, e a própria ciência se eleva a planos de filosofia transcendente, como se dá com a teoria matemática dos *quanta*, de Max Planck, ou com as especulações de Einstein em torno da relatividade.

Num campo mais teórico, o pensamento positivista francês se ilumina com as intuições de Bergson, que outorgam à livre atividade da mente a tarefa de descobrir o eterno devir criativo da natureza, no elã evolutivo da vida.

Na Alemanha, Nietzsche identifica a revolta contra a moral burguesa conformista no *Super-Homem*, criador de uma moral "além do bem e do mal", preparando, sem querer, os pressupostos ideais às ditaduras totalitárias. Husserl funda a escola fenomenológica, que coloca a experiência no conhecimento das puras essências lógicas

e na análise da sua concreção formal, ou *gestalt*; e Heidegger prepara a filosofia existencialista, continuada por Jaspers e Sartre, que reduz o homem à mera entidade existencial, dominada pela consciência do nada, geradora de angústia.

No entanto, o pensamento marxista concentra a indagação sobre os problemas econômico-sociais, ao passo que o pensamento italiano da escola de Croce renova o idealismo hegeliano, dedicando as suas principais atenções à história e à estética.

A tendência modernista acentua-se na igreja católica, encontrando ainda tenaz resistência da autoridade, e o pensamento cristão se atualiza na genial visão evolucionista do jesuíta francês Teilhard de Chardin. Finalmente, a América aparece no panorama da especulação filosófica, com o pragmatismo de James e Dewey, que reconhecem, no pensamento, não idealisticamente separado da coisa pensada, apenas o instrumento de uma atividade prática.

Todos esses movimentos filosóficos marcam, por assim dizer, o ritmo de um extraordinário progresso científico, em matemática, física, química, medicina, biologia. A psicologia, saindo dos fundamentos de Herbart, desenvolve-se nas especializações da psicofísica de Helmholtz, da psicologia experimental de Wundt, da psicanálise de Freud, do estruturalismo histórico de Dilthey e Weber.

A mecânica evolui com inesperada rapidez; o mito da velocidade, inaugurado pela romântica locomotiva de Stevenson, exalta-se no ruído dos motores e na aventura das asas. Santos Dumont, Blériot e Wright são os demiurgos do novo culto, que encontra em D'Annunzio os acentos poéticos da epopéia.

## CONCEPÇÕES ESTÉTICAS

As concepções estéticas desse período não são menos complexas e conflitantes, mesmo porque os artistas, filosoficamente conscientes dos caminhos da arte e empenhados em freqüentes debates polêmicos, surgindo de uma nova fraternidade da criação, expõem suas poéticas em programas e manifestos. Acontece, às vezes, que determinado “ismo” é característico de uma só arte, não tendo relação com as outras, e que, portanto, participa mais de uma história específica que de um sentimento de época.

Em tamanha complexidade, limitar-nos-emos às poéticas mais importantes e, principalmente, mais diretamente ligadas aos desenvolvimentos da música: realismo, naturalismo, simbolismo, impressionismo e expressionismo.

O realismo desloca os interesses românticos da fantasia mística e da natureza para a observação da realidade psicológica; o naturalismo concentra a atenção sobre os processos degenerativos do psíquico e as manifestações do inconsciente, individual e coletivo, com evidentes influências das revolucionárias teorias de Freud e dos seus seguidores. Num e noutro caso temos um prevalecer dos conteúdos sobre as formas, que se expressa principalmente na literatura narrativa, mas não deixa de agir, como veremos, sobre o teatro musical.

A reação ideal e formal é representada pelo simbolismo, também literário, que, por certos aspectos, Wagner havia antecipado com a sua técnica dos motivos condutores, os quais mereceriam, todos, a distinção da inicial maiúscula, como os substantivos-símbolo dos poetas daquela escola.

Quanto ao impressionismo, as suas origens estão na pintura; mas a sua extensão ao domínio musical é um fato de enorme importância na história das poéticas e das suas realizações sonoras, marcando, com Debussy, o ponto de partida de uma música não menos nova que a nova pintura. O impressionismo é uma sublimação do naturalismo romântico, em que a realidade resulta distanciada numa interpretação individual, mas quase projetada em climas de memórias do inconsciente coletivo, sem contornos definidos: e a luminosidade parece nascer de uma serena integração com a alma das coisas. Para isto, o impressionismo se serve, como veremos, de novas técnicas e de novas relações sintáticas, embora sem quebrar os laços com a tradição formal. Não é tanto uma revolução de conteúdos, como uma revolução de estilo e linguagem, dentro de um puro estetismo, sem vinculação com os ritmos internos da sociedade.

Talvez o caráter distintivo deste requintado decadentismo seja uma revolta que não nega a vida, mas a aceita como representação *en plein air*, invocando, da matéria, com Mallarmé, a libertação de todos os ideais e do sentimento do pecado. É a anti-retórica que Verlaine interpretava cantando: *Prends l'éloquence et tords-lui le cou!* (Pega a eloquência e torce-lhe o pescoço); e, às vezes, chegava a ser a retórica da anti-retórica. Permanecia no ar, todavia, o fascínio da invocação poética do próprio Verlaine: *Rien plus cher que la chanson grise / Où l'Indécis au Précis se joint* (Nada mais caro que a canção cinzenta / Em que o Indeciso se funde com o Preciso), onde aquela nostalgia de uma não sempre realizada precisão era último traço de fidelidade à tradição positivista francesa.

Isto leva a uma concepção da arte que continua, por muitos aspectos, em nosso século, apesar de tantas afirmações em contrário: desprezo pelo homem comum e pelas idéias democráticas e procura de poucos eleitos de hermética sensibilidade. Parece aplicável a afirmação dos Goncourt: "O belo é o que a tua amante e a tua criada julgam instintivamente horrível." Debussy, após o inesperado sucesso de uma primeira execução, podia comentar preocupado: *Aurais-je écrit une cochonnerie?* (Será que escrevi uma porcaria?).

Do outro lado da barricada, o expressionismo preparava as suas armas na Europa Central, na angustiante espera da catástrofe político-social e, logo, na presença dela. Era decadentismo este também, mas oposto ao impressionismo; mergulhando nas profundezas do inconsciente, ele procurava, fora de qualquer sintaxe formal, as analogias instintivas, o ritmo imprevisível das imagens espontâneas, numa aventura de descobertas que negavam razão e mito nas trevas da solidão e no espasmo da incomunicabilidade.

Morta toda fé, resiste, porém — implícita ou consciente — a fé na criatividade, como catarse e revelação órfica. É a salvação na arte, já teorizada por Schopenhauer e Nietzsche; a redenção, na música, através da liberdade atonal e do automatismo serial; a objetivação na plástica, deformada segundo um ritmo interno de analogias, atribuindo-se ao signo valores metafísicos instintivos; a exaltação da palavra como símbolo mágico da divindade morta no coração dos homens. *O poeta, divina é la parola!*, canta D'Annunzio; e quer referir-se à palavra como magia do som. Paul Valéry saúda a "Santa linguagem, honra dos homens".

Como se vê, estão abertos os caminhos para todos os "ismos" contemporâneos — surrealismo, hermetismo, futurismo, cubismo, dadaísmo, abstrativismo, tachismo, pontilhismo, serialismo, concretismo e muitos outros —, que continuam sendo uma variação sobre o mesmo tema: a procura da libertação através da matéria mitificada pela experiência existencial ou tecnológica, que quer extrair dela valores carismáticos.

No entanto, a estética filosófica torna-se matéria de indagação de todos os pensadores e encontra uma sistematização fundamental na obra de Benedetto Croce: deve-se a ele a fixação do conceito de autonomia do ato estético, a concepção da criação artística como intuição pura a priori, a visão da arte como sublimação lírica do sentimento e a exata distinção entre poesia e história. Todas as teorias estéticas do nosso tempo, mesmo assumindo posições opostas, não podem deixar de levar em consideração o pensamento de Croce, que ainda se reflete nas concepções mais recentes, como a divulgadíssima teórica da obra aberta de Umberto Eco.

## LITERATURA

No vastíssimo campo da literatura, apontaremos apenas as correntes mais ligadas a conseqüências musicais. O realismo, preparado por Balzac, é teorizado por Flaubert, para quem a narrativa deve ser uma exata e documentada observação da realidade, e o estilo, um meticuloso labor artesanal. O pessimismo de Maupassant em torno da natureza humana prepara o naturalismo de Zola, que implica uma visão científica e um processo quase determinístico da psicologia do indivíduo e da estirpe.



O exemplo francês encontra ressonância em todas as literaturas; assimilam-no Verga, na Itália; Eça de Queiroz, em Portugal; Machado de Assis e Aluísio de Azevedo, no Brasil; e muitos outros válidos narradores, de todas as línguas, com determinante influência sobre o teatro musical. Convém ressaltar que um outro componente é representado pela genial narrativa russa, por muitos aspectos nova e imprevisível: Dostoievski, Tolstoi e Chehov enriquecem o patrimônio da humanidade inteira.

O simbolismo é também de marca francesa, representando a face poética do impressionismo e alimentando a melhor produção da música vocal de câmara, em que a França herda a glória que em tempo romântico pertencera ao Lied alemão. Inaugurada por Baudelaire, cuja influência sobre a lírica universal é incalculável, continua firmando-se a primazia da poesia francesa com Verlaine, Rimbaud e com Mallarmé, a primeira grande voz da vanguarda. O simbolismo, que gera uma fértil estação da poesia brasileira, tem o seu reflexo na lírica alemã de George e de Rilke e, em certos aspectos, pelo menos na lírica inglesa, de Yeats e na italiana, de Pascoli e D'Annunzio; neste último, porém, há também influências do classicismo de Carducci e da moral super-humana de Nietzsche. O equivalente narrativo do simbolismo pode ser enxergado na fascinante prosa de Marcel Proust e na sua sutilíssima rede de memórias quase míticas.

O expressionismo, por sua vez, é de marca centro-européia, e Kafka é o seu profeta. Dele derivam as maiores e mais variadas conseqüências na poética e na estilística do século XX. Manifestações de uma atmosfera expressionista podem ser consi-

derados também a narrativa inglesa de Joyce e o teatro italiano de Pirandello, este com traços surrealistas e influências do idealismo filosófico alemão.

Da atmosfera expressionista emerge a grande revolução musical do atonalismo vienense, com todas as conseqüências dodecafonistas e seriais.

## ARTES PLÁSTICAS

A França continua sendo protagonista nas artes e, sobremaneira, na pintura, que vive neste período uma de suas estações mais felizes. Depois do forte realismo de Courbet, o impressionismo, já anunciado em Manet, triunfa nas concepções da pintura quase musical de Monet, Renoir, Degas, Toulouse-Lautrec, Gauguin, enquanto Cézanne, estudando o problema da forma no espaço, prepara o cubismo. Há alguma contribuição técnica dos divisionistas italianos, dentre os quais se destaca Segantini.

Fora da nacionalidade, mas não do meio francês, floresce o gênio do holandês Van Gogh. Francês é também Rodin, o escultor mais representativo de sua época.

O expressionismo, que já se articula nas letras e na música, encontrará a sua grande pintura na Alemanha e nos países da Europa Central, após a Primeira Guerra Mundial.

## A MÚSICA

A criatividade romântica, longe de esgotar-se, parece auferir, das dúvidas e das angústias do momento, novos alentos e, principalmente, novos estímulos formais. O realismo, como já dissemos, atinge a ópera, desde *Carmem*, de Bizet, até

*Cavalleria Rusticana*, de Mascagni; mas adquire tons mais líricos no intimismo de Massenet, Puccini e outros, beirando a *tranche de vie* sentimental, com forte penetração emotiva. A este respeito, reenviamos o leitor à parte relativa à ópera.

Uma objetivação — não de motivos, mas de formas — levou ao equívoco do neoclassicismo de Brahms; na verdade, ele é neoclássico só se o olharmos do ponto de vista da reação contra a dissolução formal que se verificava num wagnerismo mal interpretado; mas há nele uma essência lírica tão subjetiva que, poucas vezes, a música alcançou semelhantes mundos de misteriosas ressonâncias, em pungentes panoramas de sonho e de memórias. Nada existe em Brahms de parnasiano, a não ser o cuidado amoroso de cada fonema e a sapiência filológica.

No fim do século, a França recupera a perdida tradição instrumental, já estimulada pelas experiências ainda um pouco acadêmicas de Saint-Saëns; e, com o nome de *renouveau*, alimenta uma generosa ressurreição em torno do espírito catalisador de César Franck, místico construtor de fascinantes arquiteturas sonoras, com um vocabulário romântico de raiz wagneriana.

O movimento foi benéfico também pela reação antiwagneriana que suscitou, presa às novas poéticas do simbolismo e do impressionismo; e desta reação surgiu o primeiro musicista de um novo mundo sonoro, Claude Debussy. Já examinamos as componentes técnicas do estilo debussiano; convém salientar a sua integração num mundo de luzes, de cores, de vibrações, que tem mais afinidade com a poesia e a pintura do que com a tradição musical francesa. É esta, aliás, a primeira

vez em que a arte da França renuncia à precisão dos contornos e à objetividade da imagem, para mergulhar no ilusório subjetivo da impressão.

O *cursus* do impressionismo musical foi breve; o próprio Debussy, consciente dos perigos de evanescência e atomização da linguagem, implícitos no debussismo, procurou reagir; e Ravel, surgido em clima impressionista, recuou com precisão ainda mais lúcida. Mas aquela rápida aparição, morrendo numa chuva de faíscas cada vez mais pálidas, deixou no ar a nostalgia de um milagre irrepetível. E a música francesa retomou os rumos da antiga clareza, sob a roupagem de um complexo barroquismo racional ou de uma lúdica amabilidade.

Um processo histórico parecido com o *renouveau* francês desenvolveu-se na Itália, onde Martucci e Sgambati prepararam o terreno à geração mais jovem de Respighi, Pizzetti, Casella, Malipiero, em polémica contra o passado, enquanto Verdi encerrava o seu ciclo criativo com a perene juventude de *Falstaff*.

Nas terras germânicas, posições conflitantes ainda se contendiam o campo. O grupo mais numeroso era o dos pós-wagnerianos, com três figuras de primeiro plano: Bruckner, preocupado com os mesmos problemas formais do contemporâneo César Franck, complicados por um misticismo quase ascético; Mahler, antecipador dos processos lingüísticos da dissolução da tonalidade, num desesperado romantismo de consciência da dor universal, atravessado por fugazes reminiscências de canto popular, quase visões de perda de felicidade; e Reger, que forçava o wagnerismo a poderosos retornos contrapontísticos, numa tentativa de conquista da

música pura que nem sempre evitava o perigo da aridez sentimental.

Posição singular é a de Richard Strauss: epígono romântico de ambições barrocas, na volumetria e na retórica; herdeiro das concepções literárias de Liszt, no poema sinfônico; melodista generoso e corajoso manipulador dos extremos recursos harmônicos do romantismo e orquestrador de diabólica potência. Todas as ousadias lingüísticas de Strauss foram ponto de referência dos modernistas; mas logo a sua poética foi repudiada em nome do mesmo modernismo. Assim, colocado entre dois mundos, ele foi julgado demasiadamente novo pelos tradicionalistas e já velho pelos revolucionários; mas isto não impede que ele fique na história como um dos últimos gigantes da arquitetura musical.

No entanto, o clima pré-expressionista da Áustria evidenciava um outro aspecto da decadência: não a dos franceses, produto da ilusão da segurança, mas a decadência resultante da consciência de uma iminente catástrofe social e moral. Não se tratava, aqui, de escrever acrósticos indolentes, mas de descer ao fundo da alma, para aufferir do desespero a coragem de construir uma nova visão do mundo. Para isto, já não servia a linguagem tradicional, nem a tonalidade, nem a harmonia, com a sua hierarquia de relacionamentos, nem a intuição sentimental de uma melodia espontânea.

Assim, em Viena, estourou a revolução da coletividade sonora com o ex-wagneriano Schönberg. E, como todas as revoluções, passou pela fase niilista do atonalismo: sons em absoluta liberdade, relacionamento confiado ao mero instinto, ao jogo inconsciente das analogias, à opção quase carismática do momento na escolha das concreções sonoras.

Foi esta a fase autenticamente expressionista da música, que o próprio Schönberg organizou depois na nova ordem da dodecafonía, uma espécie de sociedade coletivista ou de *kollektiv* musical, em que a individualidade de cada um se anula no grupo, ou série, à qual pertence; e o grupo está trancado nos vínculos de uma lei que não lhe permite dissolver-se, sob pena da destruição do sistema inteiro.

Diante de tamanhas novidades, é menos interessante indagar se as realizações artísticas corresponderam à expectativa; resta o fato histórico de que elas abriram novos caminhos. Aliás, conforme uma lógica irrefutável, os melhores resultados se deram onde o rígido coletivismo inicial, quase messiânico nas atitudes de Schönberg, se abriu à maior flexibilidade democrática do serialismo posterior de um Alban Berg ou de um Dallapiccola, abertos ao drama humano e ao sentimento individual, ou se interiorizou no misterioso conteúdo cósmico do pontilhismo de Anton Webern.

Outra revolução, nos mesmos anos, agitava Paris com a ruidosa afirmação de Stravinski, um bárbaro *scita* então, à conquista do mundo ocidental. Poderosa agressividade sonora, novos ritmos, inesperadas articulações sintáticas, iterações obstinadas de fonemas quase primitivos, linhas rígidas de arte eslava, decoradas com douradas variações de mosaico, repentinas evasões num sentimentalismo trágico e grotesco de fantoches, descobrindo, no ser humano, o automatismo de um arcabouço artificial: eis os impactos que exaltaram, ou escandalizaram, a Europa musical daqueles anos. Porém, quanto mais a personalidade de Stravinski invadia a música europeia, mais a Europa conquistava Stravinski e o civilizava; tinha início, assim, aquele processo de

transformismo através do qual Stravinski conduzia a música rumo a várias aventuras, nem sempre igualmente felizes — eslavismo, neoclassicismo, pastiche, arcaísmo, neobarroquismo, ecletismo e, finalmente, serialismo —, com a segurança de um líder incontestado. Mas as liberdades lingüísticas proclamadas com o primeiro impacto já se haviam incorporado ao patrimônio musical do nosso século.

Nos vienenses e em Stravinski estão, portanto, as raízes de toda a nova música. Restaria falar nas escolas nacionais, de franca origem romântica e, não infreqüentemente, de insuspeitado modernismo lingüístico. Mas é importante fixar antes uma distinção: há um nacionalismo que é mera imitação ou assimilação de elementos folclóricos; e outro, que é, sobretudo, reconstrução de atmosferas, aprofundando as raízes no âmago do sentimento étnico.

O primeiro, meramente ilustrativo, tem vida efêmera. O segundo pode atingir níveis altíssimos de criatividade. Muito embora os profetas do cosmopolitismo vanguardista tenham proclamado desde há muito a sua morte, ainda acreditamos que continue legítimo, principalmente naquelas nações em que ele, como expressão ancestral de certos fundamentos populares, pode auxiliar a consolidação de etnias complexas, que não esgotaram o processo aglutinante das várias estratificações históricas. Nem pode ser esquecido o fato de que o cosmopolitismo é sempre a expressão de uma cultura dominante, como foram a italiana da Renascença ou a francesa dos séculos XVIII e XIX.

Do nacionalismo russo e das suas conseqüências já falamos; o próprio Stravinski, nos seus elementos de maior impacto, está carregado de nacionalismo. Entre as outras nações eslavas, a maior glória cabe

à Boêmia, que continuou, com Janacek e outros, os caminhos traçados por Smetana e Dvorak, enquanto a Polônia de Szimanowski se orientou num sentido impressionista, esquecendo a lição de Chopin.

Entre os escandinavos, depois do amável lirismo nacionalista de Grieg, emerge a figura e a arte longeva de Sibelius, que combina as lições do sinfonismo germânico com a amorosa ou épica evocação de lendas e cantos da Finlândia.

Muito mais recente, e bem mais importante pelos conteúdos lingüísticos, foi o nacionalismo húngaro, de cujo húmus surgiu Bartók, um dos músicos mais geniais e um dos mais nobres mestres de linguagem e estilo do nosso século, ladeado por Kodály, músico e pesquisador de alta consciência filológica. A lição de Bartók é definitiva, pois, para ele, o folclore é apenas um ponto de partida para atmosferas poéticas transcendentais.

Com o nacionalismo, a Espanha musical recuperou uma voz altamente significativa depois de um longo silêncio, estimulada pelo apostolado de Pedrell. Se Albéniz, Granados e um vasto grupo de outros talentos não conseguiram abandonar de todo um certo colorismo convencional de marca andaluza, De Falla soube sintetizar a fantasia e o ascetismo do espírito espanhol, em que Juan de la Cruz e Cervantes não são menos importantes que a vitalidade coreográfica das danças ancestrais.

Com o nacionalismo, também, as jovens nações americanas passaram da imitação para a criação, encontrando um poderoso auxílio nos elementos da musicalidade africana. O jazz foi o ponto de referência, no norte, com esplêndidas assimilações eruditas, de Gershwin a Copland. No sul, o Brasil

expressou-se com a voz genial de Villa-Lobos, de quem derivou uma escola nacionalista de altíssimo nível técnico, cujo representante mais ilustre é Camargo Guarnieri, ainda ativo e coerente com seus ideais poéticos.

Nos países de mais antiga tradição musical, como a Itália, a França e a Alemanha, o nacionalismo limitou-se a uma tomada de consciência filológica, e justamente com relação àquelas tradições em que residem as suas glórias.

## DO PÓS-GUERRA AOS NOSSOS DIAS

A arte das últimas décadas é um processo in fieri, que se desenrola sob os nossos olhos sem que ainda nos seja possível aquele distanciamento que permite a definição estilística e o julgamento histórico. Limitar-nos-emos, portanto, à enunciação dos dados mais significantes, sem tentar comparações estilísticas; mesmo porque, muitas vezes, as poéticas são apriorísticas e funcionam muito bem nos manifestos e nos programas, mas a realização não tem senão uma vinculação literária com as intenções. Será mais interessante tentar um enfoque dos processos lingüísticos, procurando a relação com um ou outro dos fermentos internos que agitam o nosso tempo.

Quanto ao que atinge a situação histórica, não é o caso de recapitularmos eventos dos quais fomos e somos testemunhas oculares. Fixamos apenas a atenção sobre as tensões que nos envolvem: guerra e pós-guerra, luta ideológica, divisão do mundo em blocos de força, guerra fria, desenvolvimento industrial e poluição, esgotamento das reservas naturais, violência sobre a natureza, destruição dos mitos, relativismo metafísico,

pragmatismo moral e insegurança. Este panorama negativo é contrabalançado pelo desenvolvimento científico e tecnológico, a abertura para o espaço cósmico e um início de libertação das peias dos preconceitos.

O panorama, feitas as devidas proporções, é parecido com o da Renascença: Galileu revive em Einstein, Cabral em Armstrong; a luta contra os preconceitos é a luta de Bacon contra os *ídola*; a luta religiosa é reproduzida no conflito ideológico; a razão prevalece sobre o sentimento, a física sobre a metafísica, a estética sobre a ética. Só nos faltam, da Renascença, o equilíbrio e a fantasia.

Nesta situação, a filosofia que ainda domina o nosso tempo é uma combinação de fenomenologia, estruturalismo e existencialismo; marxismo e cristianismo dividem o campo das tendências sociais, com a possível e almejada evasão num socialismo "crístico"; a estética luta para firmar-se como ciência exata, contrastando a sua natureza intuitiva, e pede auxílio à matemática e à cibernética para convalidar a riqueza das informações que a alimentam.

A ação mais premente sobre a nossa visão do mundo é exercida, porém, pela tecnologia e pela mitificação da máquina. Isto nos leva a conceber tudo — matéria e espírito, sentimento e fantasia, ação e criação — como objeto de experiência. A sociedade de consumo é a realidade exuberante desta evolução; mas a outra face é o subdesenvolvimento e o descontrolado aumento demográfico.

Neste círculo existencial vive e opera o artista, sempre mais consciente das suas dramáticas conotações históricas. Muito bem define a situação da arte contemporânea Massimo Mila, na admirável *Breve Storia della Música*. Diz ele:

O indivíduo fora o centro motor da arte no auge do romantismo: o indivíduo permanece o centro da arte moderna, firmando uma indudável continuidade. Mas é um indivíduo mudado: é um indivíduo atormentado por dúvidas e problemas, pobre de fé nos grandes ideais, com a amarga consciência de estar caminhando para a renúncia e a falência. A assim chamada "ironia romântica", que se resolvia afinal nas generosas sátiras de Heine, era um milagre de entusiasmo quando comparada com o conjunto de inibições, de auto-sarcasmo, de amargura, de que estão carregados os homens modernos. O canto dos românticos fora um canto livre e aberto, na plena e confiante dedicação de todo o ser. O canto dos modernos é controlado e cauteloso, desconfiado de todos os abandonos. Não há dúvida de que, como vulgarmente se diz, o cérebro predomina sobre o coração. Mas quem quisesse concluir destas premissas uma decadência da arte moderna erraria, pois levaria um julgamento estético, que deveria ser, pelo contrário, de natureza moral, sobre a matéria humana da arte, em vez de dirigir a atenção para aquela síntese de matéria e forma que é a arte. A música romântica tinha o seu perigo, a retórica, e o evitava com a sinceridade do sentimento, com a apaixonada dedicação

da personalidade ao canto, com a total entrega lírica. A música moderna tem o seu perigo, a aridez, e o evita com aquela sensação de amarga conscientização que o indivíduo ostenta quanto às suas próprias limitações, com a cruel sinceridade do conhecimento de si próprio, com o clima de desalentada confiança em que esta floresce, dolorida mas sem lamentos, piedosa mas sem fraquezas, ariscamente avessa a toda confissão, a toda entrega emotiva. A este conjunto de conotações psicológicas, pelo qual se passou da romântica exaltação do indivíduo para a moderna crise do indivíduo, a música do nosso tempo forneceu, em muitos casos, uma expressão artística perfeita, modificando rapidamente, revolucionando, como se costuma dizer, vocabulário e sintaxe. E a rapidez de tão radicais mudanças, necessária para captar e interpretar nuances psicológicas, sempre mais requintadas e sutis, de excepcionais estados de alma, produziu a separação entre o público e a arte moderna, separação da qual hoje tanto nos queixamos, jogando a culpa ora no público, ora nos artistas. De fato, aconteceu que o artista tornou tão sutil e decantados seus próprios sentimentos, que eles não podem ser os da massa; e, em vez de ser desta a voz e a luz intelectual, o artista e o pensador tornaram-se dela, quase os *souffre-douleurs*, o elemento ao qual a massa outorgou o pesado encargo da consciência e do exame interior.

Acrescentaríamos nós que outro componente é a marginalização do artista criador, sufocado de um lado pelo sensacionalismo publicitário do intérprete comercializado, de outro lado, pela incomparável dignidade da tecnologia e do tecnólogo; resultado disto é o isolamento na torre de marfim de um orgulhoso cerebralismo e a proposital retribuição do desprezo da massa. Outras consequências, opostas, são a rendição à máquina, a idolatria do material, a entrega aos *mass-media* ou *multi-media*, ou a fácil solução de aceitar todos os

recursos em nome daquela liberdade, que ilude a si própria nas evasões inócuas, pois os grandes objetivos lhe são vedados de toda parte.

Como no barroco, há tentativas de redimir a impotência com a virtuosidade lingüística. Esta, naturalmente, é a situação “em tese”, pois, como sempre, os verdadeiros artistas encontram em qualquer linguagem e circunstância a intuição pura que anima a fantasia.

A literatura do nosso século parece ter tido, até agora, pouca influência sobre a música, mais estimulada por razões de ordem física, metafísica e plástica, e mais sensível às necessidades das novas formas de espetáculo cinematográfico e rádio-televisivo; o próprio concretismo, tanto na literatura como na música, é o reflexo de fatores plásticos.

Muito maior foi a interferência entre a música e as poéticas mais significativas das artes plásticas: funcionalidade e organicidade, na arquitetura; expressionismo, cubismo, futurismo, abstratismo, concretismo, neorealismo social, *pop-arte* e *op-arte*, em pintura e escultura. Mas o ponto mais relevante permanece o de que todas as poéticas correspondem a outros tantos acontecimentos lingüísticos de aspecto revolucionário ou, pelo menos, a inovações lingüísticas profundamente modificadoras; e, em algum caso, a mesma poética desemboca em soluções idiomáticamente diferentes.

Noutros termos, a crise aberta pelo extremo romantismo com a dissolução da tonalidade resolveu-se num fértil e atormentado período de experiências, dominado pela mentalidade tecnológica, que ainda não parece ter encontrado a definitiva formulação, o que não é novo nos processos da história. De fato, a fase de transição da monodia

para a polifonia não foi menos atribulada e experimental, obcecada pela preocupação da ciência acústica de então; nem foi menos demorada a passagem do contraponto para harmonia, sob o signo de novas especulações acústicas e de acirradas polémicas em torno da legitimidade científica do acorde. Poder-se-ia relevar, outrossim, que tais momentos são separados pelo mesmo intervalo de 400-450 anos, que intercorrem também entre a teorização do gregoriano e as primeiras diafonias.

*Nilhil sub sole novi*: isto vale para os que proclamam a morte da música, bem como para os que confundem o entusiasmo de uma experiência com a felicidade da criação, negando a continuidade do espírito. Com certeza, depois da *Ars Antiqua* das vanguardas atuais, precioso elo de conjugação histórica, virá a *Ars Nova* de um outro Machault; depois do cerebralismo, a humanidade de um novo Monteverdi.

Quais feições estão para tomar este processo, é impossível dizer; e o autor destas páginas não alcançará os resultados. Mas os mais jovens terão ricos recursos à disposição para comunicarem as suas fantasias num novo espírito de fraternidade. Agradecerão então este nosso século de desesperadas procuras e se lembrarão das palavras de Apollinaire:

Nós, que em tudo procuramos a aventura, não somos vossos inimigos: queremos conquistar amplos e estranhos domínios, onde o mistério em flor se ofereça a quem o queira colher. Lá estão fogos novos de cores nunca vistas, mil fantasmas imponderáveis, aos quais é preciso dar realidade ... Piedade por nós, que sempre lutamos nas fronteiras do ilimitado e do porvir, piedade pelos nossos erros, piedade pelos nossos pecados!

Tentemos agora acompanhar a evolução da poética e dos estilos, lembrando, todavia, que a cronologia é bastante confusa.

Como já dissemos, o impressionismo morreu rapidamente, mas deixou um cabedal de recursos lingüísticos e de experiências tímbricas que o expressionismo não recusou. A esta altura, perfilaram-se as duas soluções idiomáticas de maiores conseqüências: o atonalismo, de maneira geral ligado aos conteúdos expressionistas, e o politonalismo, vinculado, na maioria dos casos, ao neoclassicismo, mais resistente nos países latinos. Em ambos os casos, tratava-se das últimas conseqüências da tonalidade, por saturação ou por sobreposição. Entre elas, um tonalismo tratado com extrema liberdade e com uma revitalização do contraponto que se prendia à tradição de Bach.

No terreno neoclássico, seguindo o exemplo de Stravinski, militou grande parte da música francesa e italiana; e, mesmo quando a imitação teve um cunho original, destacando-se do gosto lúdico do mestre, os traços fundamentais permaneceram reconhecíveis. Sem a presença de Stravinski não se explicaria a estilística de muitos mestres do nosso século, de Ravel a Milhaud, de Prokofiev a Copland, de Casella a Martinu. O neobarroco afetou também muitos aspectos da criatividade musical: mas o nome mais representativo permanece o de Hindemith, artista de poderosa capacidade artesanal.

Do outro lado da barricada, o atonalismo desenvolvia-se no serialismo, como já vimos. No entanto, alguns elementos novos, de cunho lingüístico, começaram a agir dentro dessas correntes: a ampliação do conceito de "som" e a valorização

do silêncio como elemento estrutural. Da primeira, auferia-se uma progressiva introdução do ruído, a começar pelas experiências com a percussão mais ou menos tradicional, mas levada a uma situação protagonista, isolando-se o ritmo dos outros componentes do som; da valorização do silêncio nasceu a linguagem pontilhista, que teve em Webern o seu profeta. A sintaxe tradicional dissolvia-se em concreções isoladas, puras formas ou *Gestalten*, num processo parecido ao do tachismo; e o timbre adquiria uma penetração psicológica que pretendia sair do sensorial e do emocional para alcançar novas zonas de supra-realidade.

Nisto tudo influía também o cubismo, que havia descoberto no movimento humano a quarta dimensão e, na contribuição intelectual do ouvinte, o fluxo pluridimensional das imagens sonoras. Influíram o futurismo e o dadaísmo, não pela pobre música que geraram, mas pelo que deixaram de culto da velocidade, da vitalidade motória e de um despreocupado primitivismo.

Este é, aproximadamente, o panorama da música européia entre as duas guerras; o mesmo período, nas Américas, é marcado pelo triunfo do nacionalismo e a aparição de alguns expoentes geniais, como Gershwin e Villa-Lobos.

A música do segundo pós-guerra começa nas pegadas de Webern e caminha paralelamente às aventuras do abstrativismo e do concretismo plástico. Pela primeira vez, não há mais defasagem cronológica entre a vanguarda musical e as outras vanguardas. Daqui em diante, mais do que em gêneros e formas, a música pode ser dividida



em categorias de produção sonoras: humana, concreta e eletrônica.

Na primeira categoria, os elementos mais relevantes são a indefinição de fronteiras entre som e ruído, a procura constante do que é sonoramente novo, excepcional, agressivo ou surpreendente, a intervenção do acaso nos componentes aleatórios e a tentativa de formas abertas que estimulem a participação do ouvinte e a sua inclusão na obra.

Pianos preparados, cordas tocadas além do cavalete, guinchos de sopros, inclusão de ruídos naturais, concerto-show lúdico ou hermético já são recursos quase acadêmicos, com escassas aberturas evolutivas. Confluem aqui, como é evidente, elementos de *pop-art* e de *op-art*, e, principalmente, a consideração de que a obra é mais objeto que mensagem estética. Outros elementos, como o orientalismo, na técnica e no instrumental, aplicam-se de preferência a estruturas mais próximas da tradição.

A música concreta, embora sem excluir a participação humana, tem aspectos tecnológicos na manipulação do som ou do ruído: a eletrônica é definitivamente tecnológica. Ambas parecem remotas de toda concepção, por assim dizer, concertística; de fato, não produziram até hoje uma obra que possa ser considerada esteticamente satisfatória como mensagem ou objeto autônomo. Todavia, oferecem excelentes recursos para a música aplicada, da qual ainda falaremos.

Naturalmente, estes três gêneros são freqüentemente entrelaçados e não é raro que todos os processos idiomáticos sejam empregados numa

linguagem total, neles incluindo o simples acorde perfeito, o qual, se de um lado perdeu a situação protagonista de outrora, nem por isto perdeu os direitos de cidadania no mundo dos sons.

Concomitantemente com todos estes processos poéticos e idiomáticos, que correspondem a outros tantos "ismos", houve em nosso tempo compositores que não pretenderam inventar nada, nem encabeçaram revoluções; e, todavia, firmaram um estilo próprio, moderno e original, chegando, em certos casos, a se tornar figuras eminentes da criatividade contemporânea. O caso mais ilustre é Prokofiev, um dos músicos mais geniais do século; acompanha-o de perto Bartók, embora haja nele um novo enfoque do folclore, de espíritos quase revolucionários. Muitos outros artistas podem ser incluídos nesta nobre categoria de independentes de uma moderada esquerda musical, de Poulenc a Menotti, de Malipiero a Britten, de Copland a nosso Camargo Guarnieri. Outros, como Kurt Weill, levaram o lúdico até a ambígua simplicidade da canção de *music-ball*.

No entanto, para as últimas vanguardas, já se tornaram clássicos os grandes revolucionários de ontem: Cage, Stockhausen, Boulez, Nono, Maderna, Penderecki.

Quais poderão ser os caminhos da música no futuro próximo? A previsão não é fácil; todavia, alguns fatos nos parecem bastante claros e podem assumir, portanto, um valor indicativo. Há, de um lado, um enorme enriquecimento de recursos idiomáticos, uma benéfica libertação de preconceitos auditivos e estéticos; do outro lado, um inegável afastamento entre compositores e público.

A música contemporânea perdeu alguns poderes de comunicação com a massa, por aceitar um vocabulário ilimitado, recusando ao mesmo tempo a lógica formal nas categorias do pensamento e do sentimento. Com isto, ela se dirige mais a uma elite em busca do supra-racional que à criatura humana como repositório de sentimentos eternos; e, quando pensa no homem, é ao homem da megalópole que ela visa, não ao homem do campo e do mar. Mas poderemos afiançar que a megalópole niveladora seja o destino irrecusável da humanidade do futuro próximo?

Esgotou-se o caminho da redundância, que foi até hoje a substância de toda comunicação humana, na lógica e na arte. O resultado é o enorme consumo de música popular. De fato, na pouca música popular de alta qualidade refugiam-se sentimento e redundância, com elegâncias formais e dignidade estilística; na muita música de baixo nível, o sentimento, para tornar-se evidente, degrada-se ao nível do sensorial mais primário, e a redundância se transforma em mau gosto agressivo, com a mesma insistência hipnótica da publicidade dos *mass-media*.

Nessa situação, há quem proclame o fim da música como mensagem, a morte do concerto como celebração estética coletiva e a transformação da música em objeto de consumo sonoro. Destas conclusões só aceitamos um corolário que nos parece estar acima de qualquer dúvida: o de que haverá uma evolução cada vez maior da música aplicada, isto é, daquela música funcional que

pode potenciar o impacto de outros meios de comunicação. Música educacional e terapêutica, em primeiro lugar; mas, também, música de cinema e de teatro, música publicitária ou aplicada a outras oportunidades sociais que surjam, até visualizarmos um mundo futuro, em que os sentidos do homem sejam solicitados por um ritmo constante de cores, sons e perfumes na vida coletiva diária.

Não acreditamos, todavia, que possa morrer a música que é *perflugium ac solacium* do nosso espírito, nos momentos tristes e nos felizes, conforto da nossa solidão e regozijo da nossa fraternidade. Pensamos, ao contrário, numa fatal re-humanização da música, valorizando, com crítica lucidez, as experiências do nosso tempo. E já enxergamos um motivo de re-humanização na generosa luta dos artistas atuais contra a mitificação romântica da virtuosidade e o exibicionismo da retórica sonora. Muita música de hoje não é feita para o grande intérprete especializado; já está a alcance do bom amador. A própria álea, quando devidamente orientada, é um poderoso estímulo para a vivência criativa do consumidor.

Talvez ressurgam o bom costume antigo das reuniões familiares ou de grupo, e o hábito de fazer música volte a integrar a vida dos homens de boa vontade. E talvez permaneçam teatro e concerto, em moldes de maior liberdade e fantasia, pois as criaturas humanas sempre sentirão a necessidade de celebrar coletivamente o incommensurável privilégio da fruição estética, participando da aventura da recriação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBIATI, F. *Storia della musica*. Milano: Garzante, 1944.
- ANCESCHI, L. *Autonomia ed eteronomia dell'art*. Firenze: [s.n.], 1936.
- ANDRADE, M. de. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1942.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. italiana de Manara Valgimigli. Bari: Laterza, 1934.
- BARDI, P. M. *Pequena história da arte*. São Paulo: Melhoramentos, [s.d.].
- BAUMGARTEN, A. G. *A estética*. Trad. italiana. Bari: Laterza, 1936.
- BENSE, M. *A esthetica*. Stuttgart: [s.n.], 1954.
- BENBE, M. *Pequena estética*. Trad. e ensaio crítico de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, [s.d.].
- BERENSON, B. *Estética, ética e storia nelle arti della rappren tazione*. Firenze: [s.n.], 1948.
- BOSANQUET, B. *História de la estética*. Buenos Aires: Nova, 1949.
- BURNEY, Ch. *A general history of music*. New York: Dover, 1957.
- BUSONI, F. B. *Ensaio para uma nova estética da música*. Trad. do alemão e ensaio crítico de Sergio Magnani. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1967.
- CARPEAUX, O. M. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967.
- CASELLA, A. *I segreti della giara*. Firenze: Sansoni, 1941.
- COEROY, A. *La musique française moderne*. Paris: Delagrave, 1922.
- COMBARIEU, J. *Histoire de la musique*. Paris: Colin, 1948.
- CROCE, B. *A esthetica in nuce*. Bari: Laterza, 1954.
- CROCE, B. *Breviario di esthetica*. Bari: Laterza, 1938.
- CROCE, B. *Esthetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Bari: Laterza, 1950.
- DELLA CORTE, A., PANNAIN, G. *Historia de la música*. Trad. espanhola. Barcelona: Labor, 1965.
- D'INDY, V. *Cours de composition musicale*. Paris: Durand, 1948.
- DORFLES, G. *Le oscillazioni del gusto*. Milano: Lerici, 1958.
- ECO, U. *La definizione dell'arte*. Milano: Mursia, 1968.
- ECO, U. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1962.
- EINSTEIN, F. *Das neue Musiklexicon*. Berlin: Hesser, 1926.
- EMMANUEL, M. *Histoire de la langue musicale*. Paris: Renouard, 1951.
- FISCHER, E. *A necessidade da arte*. Trad. de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.

- GALEFFI, R. Arte e liberdade. *Convivium*, São Paulo, v.6, n.2, 1965.
- GALEFFI, R. *Esboço de uma fundamentação teórica da crítica da arte*. Salvador: [s.n.], 1973.
- GALEFFI, R. O problema estético; tratado de estética. *Convivium*, São Paulo, 1969.
- GALVANO DELLA VOLPE, M. *Critica del gusto*. [s.l.]: [s.n.], 1960.
- GATTI, G.M. *La musica contemporânea in Europa*. Milano: [s.n.], 1925.
- GENTILE, G. *La filosofia dell'arte*. Firenze: Sansoni, 1937.
- HEGEL, W. F. *Cours d'esthétique*. Traduit par Ch. Bernard. Paris: Lagrange, 1851.
- HEIDEGGER, M. *Estética*. Trad. espanhola. Buenos Aires: [s.n.], 1954.
- HUISMAN, D. *A estética*. Trad. portuguesa. São Paulo: [s.n.], 1955.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens*. Trad. italiana. Milano: Il Saggiatore, 1964.
- LANDORMY, P. *La musique française après Debussy*. Paris: Gallimard, 1942.
- LAVIGNAC, A. *Encyclopédie de la musique*. Paris: Delagrave, 1929.
- LEONI, G. D. *Prolegômenos ao estudo da filosofia da arte e história breve das idéias estéticas*. São Paulo: [s. n.], 1946.
- LUCÁ CZ, G. *Estética*. Trad. espanhola de Manuel Sacristán. Barcelona: Grifalbo, 1966.
- MAGNANI, S. *História do melodrama italiano*. Lisboa: FNAT, 1971.
- MAGNANI, S. Arquitetura e música, artes da organização dos espaços. *Boletim Cultural da UFBA*, Salvador, n.128/129, 1967.
- MILA, M. *Brevestoria della musica*. Torino: Einaudi, 1967.
- PEDROSA, M. *Arte, necessidade vital*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1949.
- RUSSEL, B. *Storia della filosofia occidentale*. Trad. italiana de Luca Pavolini. Milano: Longanesi, 1948.
- SALAZAR, A. *La rosa de los vientos em la música europea*. México-D. F: Ed. de la Orquesta Sinfónica, 1940.
- SANTAYANA, G. *Interpretation of poetry and religion*. New York: [s.n.], 1900.
- SCHELLING, F. W. J. *La filosofia de arte*. Trad. espanhola de Elsa Taberning. Buenos Aires: Nova, 1949.
- SPIRITO, U. *Critica dell'esthetica*. Firenze: Sansoni, 1964.
- STEFANINI, L. *Trattato d'esthetica*. Brescia: Marcelliana, 1955.
- SUBIRÁ, J. *Historia de la música*. Buenos Aires: Salvat, 1947.
- VALÉRY, P. *Introduction à la poétique*. Paris: Gallimard, 1938.
- VENTURI, L. *Storia della critica d'arte*. Firenze: [s.n.], 1948.
- VENTURI, L. *Come si comprende la pittura da Giotto a Chagall*. Roma: Capriotti, 1950.
- VITA, L.W. *Princípios de estética*. São Paulo: Melhoramentos, 1964.
- VLAD, R. *La musica e i moderni*. Roma: [s.n.], 1946.
- ZEVI, B. *Saper veder l'architettura*. Torino: Einaudi, 1956.

# ÍNDICE REMISSIVO

## A

Abbado, 293  
Adam, 187  
Agostinho, Santo, 37, 68, 309, 346  
Agricola, 256, 326  
Agrippa, 331  
Albéniz, Isaac, 35, 195, 376  
Albert, Hebert, 297  
Alberti, Domenico, 176  
Alberti, Leon Battista, 323-324, 331-332  
Albonesi, Afranio Degli, 225  
Aleijadinho, Antônio F. de, 350  
Alfano, Franco, 186, 288  
Alighieri, Dante, 23, 28, 36-37, 40, 165, 251, 255, 318-319, 321, 332  
Alorna, 364  
Alves, Antônio Castro, 20, 71, 364  
Amati, Andrea, 132, 238, 245  
Ambrósio, Santo, 117  
Andrade, Carlos Drummond de, 71  
Andrade, Mário de, 67  
Angelico, Beato, 324  
Animuccia, Giovanni, 167  
Antegnati, 270  
Antelami, 316  
Apollinaire, Wilhelm, 380  
Aquino, Santo Tomás de, 318

Arcadelt, 338  
Ariosti, 236  
Ariosto, L., 332-333  
Aristóteles, 19, 318  
Armstrong, Neil, 377  
Assis, Machado de, 373  
Assis, São Francisco de, 163, 314, 320  
Auber, Esprit, 187, 282  
Austin, Jane, 363  
Azevedo, Aluisio de, 373  
Azorín, Jose M. R., 36

## B

Bach, Johann Sebastian, 22, 25, 36, 47, 50, 52, 64, 85, 91-92, 95, 98, 100, 102, 106-107, 115, 122, 124-125, 127, 130, 131-132, 134, 137, 151-152, 154, 157, 173, 199-200, 213, 215, 219-222, 227, 229, 233-234, 236-237, 239-240, 247, 252-253, 264-265, 270-272, 276, 290, 293, 299-300, 348, 351, 353-355, 380  
Bach, Karl Philipp Emanuel, 36, 137, 265  
Bacon, Francis, 114, 330, 377  
Badoero, Alvise, 71  
Baif, Antoine de, 37, 164, 340  
Balakirev, Mili, 193, 284  
Baltazarini, Luigi, 166  
Balzac, Honoré de, 283, 361, 372  
Banchieri, 164  
Bandeira, Manuel, 153

Barca, Calderón de la, 345  
 Bardi, Giovanni de, 165, 167  
 Barroso, Ary, 113  
 Bartók, Béla, 195, 268, 288, 376, 381  
 Bartolini, 364  
 Basile, Arturo, 250  
 Bassani, Giovanni Battista, 199  
 Bassano, Jacopo de, 335  
 Battistini, 245  
 Baudelaire, Charles, 20, 155, 373  
 Baumgarten, Alexander, 19, 358  
 Beatles, 60  
 Beaumarchais, 361  
 Bécquer, 364  
 Beethoven, Ludwig Van, 20, 22, 25-26, 32, 34, 36, 39, 47, 49, 52-53, 56, 60, 65, 93, 94-95, 98, 100, 104, 107, 130, 137, 139, 141-145, 148-149, 151-152, 181-182, 187-190, 192, 199-200, 205, 210, 219, 228, 233, 242-244, 246-247, 250, 252, 257, 265-268, 278-279, 292, 298, 300, 302-303, 328, 350, 358, 360-362, 366-368  
 Bellechose, 322  
 Bellini, Gentile, 325  
 Bellini, Giovanni, 325  
 Bellini, Vincenzo, 71, 176, 184, 190, 209, 212, 216, 283, 291  
 Bense, Max, 29, 51  
 Bergson, Henri, 43, 370  
 Berg, Alban, 191, 210, 242, 262, 288, 362, 375  
 Bergonzi, 245  
 Berio, Luciano, 290  
 Berlinghieri, 316  
 Berlioz, Hector, 53, 107, 192, 199-200, 223-224, 230, 237, 242, 244, 253, 259, 279-280, 282, 292, 300, 361, 368  
 Bermejo, 323  
 Bermudo, 256  
 Bernini, Gian Lorenzo, 167, 334, 346, 348  
 Berruguete, Pedro, 323, 336  
 Bertrand, Aloysius, 361  
 Berutti, Arturo, 197  
 Biber, H. I. Franz von, 236-237  
 Bizet, Georges, 179, 185, 188, 209-210, 213, 215, 219, 224, 257, 283, 373  
 Blanc, Hubert le, 245  
 Blake, William, 360, 362  
 Blériot, Louis, 370  
 Bloch, Ernst, 196, 243  
 Boccaccio, Giovanni, 319  
 Boccherini, Luigi, 137, 246-247, 254  
 Boieldieu, François Adrien, 187, 258  
 Boileau, Nicolas, 344-345  
 Boito, Arrigo, 71-72, 216, 280, 284, 308  
 Bonanno, 316  
 Boninsegna, Duccio da, 321  
 Bonnington, 365  
 Bononcini, Giovanni Battista, 172-173, 199  
 Borelli, G. Alfonso, 173  
 Borgia, Lucrecia, 332  
 Borodin, Alexandr, 193, 215, 284  
 Borromini, Francesco, 134, 167, 346  
 Bosch, Jeronimus, 323, 347  
 Boschini, Mario, 344  
 Botticelli, Sandro, 319, 325, 328  
 Bottesini, 248, 250  
 Bouchardon, Edme, 348  
 Boucher, François, 349  
 Boulez, Pierre, 48, 290, 293, 381  
 Boulogne, Jean de, 336  
 Bourdichon, Jean, 323  
 Brahms, Johannes, 49, 148-149, 152, 154, 222-223, 228, 242-244, 247, 267-268, 279, 281, 283, 299, 307, 374  
 Bramante, 334

Branco, Camilo Castelo, 364  
Brecht, Bertold, 157, 192  
Breughel, Pieter, 336  
Britten, Benjamin, 195, 228, 381  
Brontë, 363  
Bronzino, 334  
Brouwer, Adriaen, 347  
Bruckner, Anton, 50, 200, 271, 281, 374  
Brunelleschi, Filippo, 323, 337  
Bruni, Leonardo, 319  
Bruno, Giordano, 331  
Buchardo, Carlos Lopes, 197  
Büchner, Georg, 362  
Buffon, G. L. Leclerc, 361  
Bull, John, 342  
Bülow, Hans von, 293-294  
Burns, Robert, 362  
Busoni, Ferruccio, 39, 67, 85, 132, 154, 175, 185-186, 192  
Bustamante, Carlos Maria, 336  
Byrd, William, 342  
Byron, George Gordon, 53, 71, 244, 363

□

Cabezón, Antonio de, 253  
Cabral, Pedro Álvares, 377  
Caccini, Giulio, 166, 172, 256  
Cage, John, 207, 289, 381  
Calzabigi, Ranieri, 71  
Camargo Guarnieri, Mozart, 45, 52, 98, 197, 289, 377, 381  
Campoamor, Ramón, 364  
Campos, Haroldo de, 51  
Camões, Luís de, 36, 333  
Cannabich, Christian, 137  
Canaletto, Antonio, 347

Candia, Mario de, 186, 212  
Cano, Alonso, 349-350  
Canova, Antonio, 364  
Caplet, Andrés, 293  
Cara, 326  
Caravaggio, Polidoro, 335, 343, 346-350, 365-366  
Carducci, Giosue, 326, 331-332, 373  
Carissimi, Gian Giacomo, 167, 272  
Caron, Antoine, 336  
Carpaccio, Vittore, 251, 325  
Carracci, 335, 341, 346, 349  
Carulli, 253  
Caruso, Enrico, 208  
Carvalho, Eleazar de, 297  
Casals, Pablo, 246-247  
Casella, Alfredo, 65, 100, 156, 186, 200, 258, 288, 374, 380  
Castelnuovo-Tedesco, Mario, 254  
Castiglione, Baldassar, 332, 339  
Castillon, 265  
Castro, Juan José, 197  
Cavaliere, Emilio del, 167  
Cavalli, Francesco, 173, 276  
Cavallini, 321  
Celibidache, 293  
Cellini, Benvenuto, 332, 335-336  
Cervantes, Miguel de, 333, 342, 376  
Cesti, Marco Antonio, 173, 276  
Cézanne, Paul, 373  
Chabrier, Emmanuel, 188, 231, 283  
Chamisso de Boncourt, Louis C.A., 71, 362  
Champagne, Philippe, 349  
Chateaubriand, René de, 360-361  
Chardin, Jean-Baptiste, 349  
Chardin, Teilhard de, 370  
Charpentier, Gustave, 209, 224

Cehov, 373  
Chénier, André, 360  
Cherubini, Luigi, 178, 187, 200, 210, 282, 367  
Chiabrera, Gabrielo, 71, 137  
Chopin, Frederico, 22, 33, 53, 65, 150-151, 267, 361, 369, 376  
Churiguera, José de, 349  
Cicero, M. T., 329  
Cilea, 209  
Cimabue, Giovanni, 321  
Cimarosa, Domenico, 178, 213, 367  
Clary, 252  
Claudél, Paul, 158  
Clementi, Muzio, 65, 266  
Clouet, Jean, 336  
Cocliclus, 327  
Coelho, Ruy, 196  
Coleridge, Samuel Taylor, 363  
Colin, Paul, 336  
Colombe, Michel, 322  
Colonna, 199  
Combarieu, 68  
Comte, Auguste, 358  
Constable, John, 365  
Constantino, 308  
Copémico, Nicolas, 330  
Copland, Aaron, 377, 380-381  
Corelli, Arcangelo, 56, 100, 133, 239, 241-242, 276, 353, 355  
Comeille, Pierre, 174, 189, 345  
Corot, Camille, 366  
Correggio, Antonio A., 334, 338, 346  
Cortona, Pietro da, 346  
Costeley, Guillaume, 163, 340  
Couperin, François, 135, 285  
Courbet, Gustave, 373

Cousin, Jean, 336  
Cranach, Lucas, 337  
Cremona, Tranquillo, 366  
Cristofori, Bartolomeo, 266  
Croce, Benedetto, 24, 27, 39, 43-44, 59, 358, 370, 372  
Cruz, Juan de La, 376

## D

Dallapiccola, Luigi, 186, 260, 288, 375  
D'Annunzio, Gabriele, 71, 176, 186, 199, 370, 372-373, 380, 382  
Dargomyjski, Aieksandr, 192-193  
Dario, Rubén, 255  
Darwin, Charles, 358  
David, Gérard, 57, 282, 365  
Debussy, Claude, 23-24, 53, 60, 67, 102, 113, 115, 149, 155, 158, 185, 188, 199, 209, 214, 219, 228, 242, 247, 255, 257-258, 261, 267, 285, 303, 349, 371-372, 374  
De Cotte, 348  
De Falla, Manuel, 156, 189, 195, 252, 254, 260-261, 264, 288, 299, 376  
Defoe, Daniel, 362  
Degas, Edgar, 373  
Delacroix, Eugène, 187, 361, 366  
Della Porta, 334  
Della Robbia, 324  
Del Sarto, 334  
De La Rosa, 364  
Delibes, Léo, 209, 283  
Demier, J. C., 222  
De Hooch, 348  
De Sanctis, Francesco, 114  
Descartes, René, 343, 345, 359  
Dewey, John, 370  
D'Hervelois, Caix, 236



Diaghilev, Serge de, 188  
Dias, Gonçalves, 364  
Diderot, Denis, 361  
D'Indy, Vincent, 224  
Dilthey, Wilhelm, 370  
Diniz, Julio, 364  
Dittersdorf, 249  
Dohnanyi, Ernst von, 195  
Domenichino, Z., 347  
Donatello, D. di Betto B., 324  
Donizetti, Gaetano, 182, 184, 209-210, 213-216, 254, 282, 284  
D'Ors, Eugène, 255  
Dostoevsky, Fedor M., 282, 373  
Dowland, John, 342  
Dragonetti, 248-249  
Duc, Viollet Le, 320  
Dudevant, 361  
Dufay, 327  
Dukas, Paul, 225, 231  
Dumas, Alexandre, 361  
Dunstable, John, 326  
Duprez, Marcel, 186, 212  
Dürer, Albrecht, 337  
Dvorak, Anton, 221, 247, 376  
Dyck, Antoom van, 347, 351

## E

Eco, Umberto, 372  
Egk, Werner, 192  
Eichendorff, Joseph, 362  
Einem, von, 192  
Einstein, Albert, 358, 370, 377  
Elisabete I, 54  
El Greco, 325, 335, 336, 340

Encina, Juan del, 328, 332  
Engels, Friedrich, 358  
Érard, Sébastien, 257, 266  
Erigena, Scoto, 314  
Espronceda, 363  
Euripedes, 116, 307

## F

Faulkner, Hamlin Talbot, 45  
Fauré, Gabriel, 149, 200  
Felipe, São, 167  
Fernandes, Lorenzo, 197  
Feuerbach, Ludwig, 358  
Ficino, Marsilio, 319  
Fichte, J. Gottlieb, 357  
Field, John, 266, 363  
Fiesole, Mino da, 324  
Finck, Heinrich, 339  
Fiorentino, Rosso, 336  
Fisher, Edwain, 65  
Fiore, Giocchino del, 36  
Flaubert, Gustave, 372  
Fontana, 334  
Flora, Francesco, 173  
Flotow, 189  
Forli, Melozzo da, 251, 325  
Foscolo, Hugo, 44, 148, 360, 363  
Fouquet, Jean, 323  
Fourier, Charles, 357  
Fragonard, Jean-Honoré, 359  
Frederico II, 92  
Francesca, Piero della, 324  
Franck, César, 104, 148, 152, 199, 221, 231, 242, 268, 271, 281, 374

Frescobaldi, Girolamo, 124, 127, 270, 338, 341  
Freud, Sigmund, 370, 371  
Froment, Nicolas, 323  
Frugoni, 71  
Fuellana, 253  
Fulda, Adam de, 55  
Fürstenau, 293, 302  
Furtwängler, Wilhelm, 60, 293, 300  
Füssli, Johan H., 360  
Fux, 227

## G

Gabin, Jean, 185  
Gabriel, Jacques, A., 348  
Gabrieli, Giovanni, 52, 69, 163, 199, 271, 338-340  
Gagliano, Marco da, 168, 275  
Gainsborough, Thomas, 359  
Galeffi, Romano, 18  
Galilei, Galileu, 31, 165, 329, 330, 333, 343, 377  
Galilei, Vincenzo, 255  
Galuppi, Baldassarre, 137  
Garret, Almeida, 364  
Gauguin, Paul, 373  
Geminiani, Francesco, 100, 241  
George, Stefan, 373  
Gérard, François, 365  
Géricault, Théodore, 366  
Gershwin, George, 196, 206, 224, 231, 288, 299, 377, 381  
Gevaert, Auguste, 245  
Ghedini, 219, 234, 288  
Ghiberti, Lorenzo, 324, 331  
Ghirlandaio, Domenico di T. B., 321, 325  
Giambologna, 336  
Gide, André, 37

Gigli, 208  
Giacomo, Salvatore di, 218  
Gibbons, Orlando, 236  
Gibson, 342  
Giordano, Luca, 209, 214, 252  
Giorgione, B., 335  
Giotto, Bondone di, 122, 319, 321, 324, 329  
Girardon, François, 348  
Giuliani, Mauro, 253  
Glareanus, 256  
Glinka, Mikhail I., 192, 216  
Gluck, Christopher, 71, 102, 172, 180, 190, 211-212, 219, 233-234, 250, 257, 277-278  
Gobelin, 349  
Goethe, Johann Wolfgang von, 42, 71, 143, 219, 360, 362  
Gogol, Nicolas V., 364  
Goldoni, Carlo, 177  
Goldmark, Karl, 195  
Gombert, Nicolas, 164, 340  
Gomes, Carlos, 197, 210, 213  
Gonçalves, Nuno, 323  
Goncourt, Edmond H. de, 372  
Góngora y Argote, Luís de, 345  
Gossec, François Joseph, 367  
Goudimel, Claude, 340  
Goujon, Jean, 336  
Gounod, Charles, 36, 156, 187-188, 194, 209, 214, 216, 253, 257, 282-283  
Gozzi, Carlo, 186, 194  
Gozzoli, Benozzo di Lese, 321  
Goya y Lucientes, Francisco de, 350, 366  
Gracián, Morales B., 345  
Grandjany, 258  
Granados, Enrique, 195, 376

Gregório, São, 117  
Grótry, André, 252  
Greuze, Jean-Baptiste, 359  
Grieg, Edvard, 376  
Grillparzer, Franz, 362  
Grimm, Jacob, 362  
Grünberg, 196  
Gros, Antoine, 365  
Grünewald, Mathias, 233  
Guadagnini, 133  
Guardi, Francesco, 347  
Guarini, Giambattista, 163, 238  
Guarnieri, del Jésu, 133, 245  
Guercino, Giovanni, F., 347  
Guerrero, 340  
Guicciardini, Francesco, 333  
Gutenberg, Johannes G., 330  
Gutiérrez, García, 364

## H

Haba, Halois, 85  
Habeneck, François, 292, 302  
Haendel, Georg Friedrich, 172-175, 199-200, 215, 227, 229, 273, 276, 351, 355  
Halévy Ludovic, 187, 214, 216, 282  
Halle, Adam de la, 163  
Hals, Franz, 347  
Hampl, 227  
Hardenberg, Novalis von, 362  
Hassler, Hans Leo, 339  
Haydn, Joseph, 49, 112, 135, 137, 139-142, 144, 199, 225, 230, 237, 243, 247, 266, 277-278, 366-367  
Hayez, 365

Hebbel, Friedrich, 362  
Hegel, Friedrich, 187, 357  
Heidegger, Martin, 370  
Heidelberg, 362  
Heine, Heinrich, 340, 378  
Helmholtz, Hermann, 370  
Henrique II, 256  
Henrique VIII, 256  
Henze, Hans Werner, 192  
Herbart, Johann Friedrich, 370  
Herculano, Alexandre, 364  
Herder, Johann G., 358, 362  
Hernandez, Mateo, 350  
Herold, Louis Joseph, 187  
Herrera, Fernando de, 336  
Heyden, Van der, 348  
Hindemith, Paul, 130, 157, 191, 234, 237, 243, 247, 287, 293, 380  
Hitler, 57  
Hobbes, Thomas, 343  
Hochbruckrer, 257  
Hoffmann, T. A., 362  
Hogarth, William, 351  
Holbein, Hans, 337  
Hölderlin, Friedrich Gottlieb, 362  
Homero, 68  
Honegger, Arthur, 130, 156-157, 262, 288  
Houdon, Jean-Antoine, 364  
Huet, Pierre Daniel, 366  
Hugo, Victor, 71, 187, 361  
Huguet, Jaime, 323  
Humperdinck, Engelbert, 191  
Husserl, Edmund, 370  
Huysens, 347

**I**

Ibert, Jacques, 188  
Ingres, Dominique, 365  
Isaac, Henricus, 326

**J**

Jambe de Fer, Philippe, 238  
James, William, 370  
Janacek, Leos, 194, 376  
Janequim, Clément, 52, 163  
Jaspers, Karl, 370  
Jodelle, Etienne, 165, 340  
Jones, Inigo, 351  
Jordan, 270  
Jordaens, Jacob, 347  
Joyce, James, 373  
Juni, Juan de, 336  
Juvara, 346, 350

**K**

Kafka, Franz, 373  
Kant, Emmanuel, 19, 27, 357-358, 362  
Karajan, Herbert von, 293, 300  
Keats, John, 363  
Keil, Alfredo, 195  
Kepler, Johannes, 330  
Kierkegaard, Sören, 358  
Kleist, Henrich von, 362  
Klinger, Friedrich M. von, 362  
Klopstock, Friedrich Gottlieb, 362  
Kodály, Zoltán, 195, 376  
Körner, 362  
Kraft, Adam, 322

Krenek, Ernst, 210  
Kuhnau, 52, 135  
Kusselwitzki, 249

**L**

La Fontaine, Jean de, 345  
Lalo, Reyer, 283  
Lamartine, Alphonse de, 53, 360-361  
Lamennais, F. Robert de, 357  
Landi, Stefano, 173  
Landowska, Wanda, 264  
Lasso, Orlando de, 120, 274  
Lassus, Roland de, 340  
Leal, Valdès, 350  
Le Blanc, Hubert, 245  
Le Brun, Charles, 349  
Leibniz, Gottfried Wilhelm, 19, 72, 343, 358  
Lejeune, Claude, 165, 340  
Le Nain, 349  
Le Mersier, 348  
Lenau, Nikolaus, 362  
Lenner, 151  
Leoncavallo, Ruggero, 214-215  
Leoninus, 86, 119, 317  
Leopardi, Giacomo, 36, 71-72, 184, 360, 363  
Lermontov, 364  
Lescot, Pierre, 336  
Lessing, Gorthold E., 358  
Lesueur, Eustache, 349, 367  
Le Tour, 349  
Le Vau, 348  
Leyster, 347  
Liszt, Franz, 53, 65, 67, 107, 148-149, 152, 189, 199, 257, 267, 279, 280, 293, 300, 361, 368, 375

Locatelli, Pietro Antonio, 239  
Lochner, Stephan, 322  
Locke, John, 343, 358  
Longfellow, Henry Wadsworth, 71  
Longhena, Baldassare, 346  
Longhi, Pietro F., 347  
Lope de Vega, Félix, 345  
Lorenzetti, 321  
Lorrain, Claude, 349  
Luís XIV, 253  
Lulli, Jean-Baptiste, 71, 131, 172, 174, 245, 276, 286, 291  
Lullo, Ramón, 330  
Lutero, Martin, 319, 328, 341  
Lyly, John, 345

## M

Mabuse, Jan G., 336  
Machado, Antonio, 186  
Machault, Guillaume de, 87, 119, 256, 325, 340, 379  
Machiavelli, 333  
Macpherson, James, 362-363  
Maderna, Bruno, 293, 334, 346, 381  
Maelzel, Johann, 294  
Maggini, G. P., 132, 238  
Magnasco, Alessandro, 347  
Magno, Alexandre, 227  
Magno, Carlos, 227, 269  
Magno, Gregório, 308,  
Mahler, Gustav, 237, 262, 271, 281-282, 293, 374  
Maiano, Benedetto da, 324  
Malfatti, Anita, 252  
Mallarmé, Stéphane, 38, 71, 155, 371, 373  
Malibran, Maria, 211  
Malipiero, Gian Francesco, 130, 156, 186, 200, 288, 374, 381  
Malouel, Jean, 322  
Malraux, André, 36  
Manet, Edouard, 373  
Mansard, François, 348  
Mantegna, Andrea, 325, 334, 348  
Manzoni, Alessandro, 360, 363  
Marais, Marin, 236  
Marcello, Benedetto, 71, 134, 200, 355  
Marenzio, Luca, 338  
Marini, Biagio, 242  
Marino, Giambattista, 345  
Marius, 266  
Marivaux, Pierre C. de, 361  
Martin, Frank, 243  
Martini, Simone, 321  
Martinu Bohuslav, 194, 380  
Martucci, 283, 374  
Marx, Karl, 357-358  
Masaccio, Tommasio de, 321, 324, 328  
Mascagni, Pietro, 65, 184, 209, 213, 374  
Massenet, Jules, 185, 209-210, 212, 214-215, 224, 236,  
257, 283, 374  
Mauduit, Jacques, 165, 340  
Maupassant, Guy de, 372,  
Mazzini, Giuseppe, 182, 363  
Mazzocchi, 173  
Medici, 165  
Mehta, Zubin, 293  
Méhul, Etienne, 187  
Melville, Herman, 364  
Memling, Hans, 251, 323  
Mendelssohn, Félix, 49, 149, 152, 199, 242, 247, 267,  
280, 293, 361, 365, 368  
Mengs, Anton Raphael, 366  
Menotti, Gian Carlo, 196, 381

- Merulo, Cláudio, 270  
Mesa, Juan de, 350  
Messiaen, Olivier, 98, 271, 288  
Messina, Antonello da, 325  
Metastasio, Pietro, 71, 137, 172, 176  
Meyerbeer, Jakob Beer, 163, 187, 213, 216, 223, 236, 257, 282  
Michelangelo, Buonarroti, 324-325, 332, 334-335, 337, 346  
Michelangelo Rossi, 341  
Michelet, Jules, 361  
Michiewicz, Adam, 53  
Mignone, Francisco, 197  
Mila, Maximo, 166, 182, 327, 378  
Milán, Luis, 253  
Milano, Francesco da, 164  
Milhaud, Darius, 130, 157-158, 188, 207, 287-288, 380  
Mill, Stuart, 358  
Millet, Jean-François, 359  
Milton, John, 345, 360  
Mirandola, Pico della, 330-331  
Molière, Jean-Baptiste, 345  
Molza, Tarquinia, 256  
Monet, Claude, 349  
Moniuzko, Stanislaw, 194  
Montagna, Bartolomeo, 245  
Montaigne, Michel, 333  
Montañas, 350  
Montesquieu, Charles, 361  
Monteverdi, Claudio, 71, 91, 107, 122, 164, 167-169, 171-173, 175, 184, 185, 190, 200, 212, 216, 232, 239, 241, 245, 254, 256, 275-276, 279, 286, 337-338, 341-342, 379  
Morales, Luis de, 336, 340  
Mörice, Édouard, 362  
Morreau, 359  
Mossolov, 156  
Mottl, 293, 303  
Moulins, Mestre de, 323  
Mozart, Wolfgang Amadeus, 22, 39, 49-50, 56, 65, 71, 93, 95, 102, 105, 130, 135-137, 139-140, 142, 144-145, 148, 173-176, 178, 180, 188-189, 194, 200, 209-210, 213, 215-216, 219, 223, 225, 227-228, 233, 242-243, 252, 258, 266, 268, 277-279, 285, 299, 366-367  
Mudarra, Alonso, 253  
Multscher, Hans, 322  
Munch, Charles, 293  
Murillo, Bartolomé Estebán, 350  
Musset, Alfred de, 187, 257, 359, 361  
Mussorgsky, Modest, 52, 153, 193, 215-216, 225, 260, 284
- N**
- Nabokov, 194  
Napoleão Bonaparte, 26, 364  
Narváez, Ramón Maria, 253  
Natier, 349  
Navarrete, 336  
Nazareth, Ernesto, 113  
Neri, São Felipe, 167, 198  
Nerval, Gérard Labrunie, 361  
Nettesheim, Agrippa de, 331  
Neumann, B. Johann, 134, 351  
Newton, Isaac, 343  
Nietzsche, Friedrich, 21, 166, 283, 370, 372-373  
Nikitsch, 293  
Nono, Luigi, 102, 182, 290, 381
- 
- Obrecht, Jacobus, 327  
Ockeghem, 327

Off, Carl, 313  
Offenbach, Jacques, 187, 209

**P**

Pacher, 322  
Paderewsky, Ignacy, 194  
Padovano, Annibale, 163  
Paganini, Niccolò, 150, 237, 239, 240, 242, 244, 250  
Paisiello, Giovanni, 26, 178, 367  
Palladio, Andrea, 332, 351  
Palestrina, Pier Luigi da, 164, 324, 339-340  
Paracelso, Philipus, 331  
Parini, Giuseppe, 40  
Parish-Alvars, 257  
Parmigianino, 346  
Pascal, Blaise, 343, 345  
Pascoli, Giovanni, 373  
Pasternak, Boris, 282  
Paumann, 256  
Pedrell, Felipe, 376  
Pellico, Silvio, 363  
Penderecki, Krzysztof, 102, 199, 242, 289, 381  
Pergolesi, Giovanni Battista, 136, 156, 177, 200, 216, 249  
Peri, Jacopo, 165-167, 172  
Perosi, Lorenzo, 199  
Perotinus, 86, 119, 317  
Perrin, 174  
Perugino, Pietro V., 325, 331  
Pesaro, Domenico da, 265  
Petarca, Francesco, 28, 36, 119, 123, 162, 319, 329, 339, 341  
Petrônio, 308  
Picasso, Pablo, 22  
Piccinni, Niccolò, 172, 180  
Pigalle, Jean-Baptiste, 288, 348  
Pilon, Germain, 336

Pirandello, Luigi, 44, 373  
Paranesi, Giambattista, 359  
Pisanello, Antonio P., 324  
Pisani, 316  
Pisano, Giunta, 316  
Pitágoras, 55, 83-84  
Pixinguinha, Alfredo da R. V. J., 220  
Pizzetti, Hildebrando, 71, 185, 288, 374  
Planck, Max, 370  
Platão, 27, 32, 55, 93, 309  
Platti, 137  
Plotino, 55, 307, 309  
Plutarco, 22  
Poe, Edgar Allan, 71  
Poitiers, Hilário de, 117  
Poliziano, 186  
Ponchielli, Amilcare, 210-211  
Ponte, Lorenzo da, 71, 172, 176  
Porpora, Nicola, 199  
Portinari, Cândido, 31  
Portugal, Marcos, 196  
Poulenc, Francis, 157, 188, 200, 234, 271, 288, 381  
Poussin, Nicolas, 349  
Praetorius, 227  
Près, Josquin des, 122, 327-328, 332, 340  
Previtali, 300  
Prévost, Marcel, 349, 361  
Primaticcio, 336, 346  
Prokofiev, Serghei, 155, 194, 268, 287, 380-381  
Proust, Marcel, 38, 373  
Prout, Ebener, 234  
Provenzale, Francesco, 174  
Prunières, 326  
Puccini, Giacomo, 51-52, 65, 72, 112, 185, 196, 207, 209-210, 212-216, 257, 260, 274, 288, 374

Puget, Pierre, 348  
Pushkin, 364  
Purcell, Henry, 172, 195, 236, 355

## Q

Queirós, Eça de, 373  
Quercia, Jacopo della, 324  
Quinault, Philippe, 71, 174

## R

Rabelais, François, 265, 333  
Racine, Jean, 174, 345  
Rafael, 332  
Raffaello, 325, 331, 334-336, 349-350  
Rameau, Jean-Philippe, 50, 135, 175, 277-278, 355  
Ravel, Maurice, 50, 60, 113, 153, 156-158, 188-189, 206, 220-221, 225-226, 242, 257-259, 262, 268, 285, 374, 380  
Reger, Max, 271, 281, 374  
Rellstab, 145  
Rembrandt, Harmenszoon van, 325, 347-348, 351  
Reni, Guido, 347  
Renoir, Auguste, 373  
Respighi, Ottorino, 149, 186, 207, 285, 288, 374  
Restori, Francesco, 118  
Reynolds, Joshua, 351  
Ribeira, 346, 350  
Ricardo, David, 358  
Richter, Jean-Paul Friedrich, 293, 362  
Rilke, Rainer Maria, 373  
Rimbaud, Jean Nicolas Arthur, 373  
Rimski-Korsakov, Nicolai, 189, 193, 216, 225, 260, 284  
Rinuccini, Ottavio, 165  
Rizzo, Angelo, 253

Rodin, Auguste, 373  
Rodrigo, Joaquim, 254  
Rolla, Alessandro, 244  
Rolli, G. P., 71, 137  
Romney, George, 359  
Ronsard, Pierre de, 36, 165, 332-333, 340  
Rore, Ciprien de, 338  
Rosa, Noel, 113  
Rosa, Salvator, 347  
Rospigliosi, 167  
Rossellino, Bernardo, 324  
Rossi, Luigi, 174  
Rossi, Mario, 300  
Rossini, Gioacchino, 52, 54, 156, 177, 179-180, 186, 194, 196, 200, 210-211, 213-216, 240, 247, 254, 282-283, 291, 361, 367  
Rota, 258  
Rotterdam, Erasmo de, 36, 333  
Rousseau, Henry, 366  
Rousseau, Jean-Jacques, 100, 176-178, 292, 358-360  
Rousseau, Théodore, 366  
Rubens, Petrus Paulus, 30, 347, 349, 351  
Rubinstein, Anton, 67  
Ruskin, John, 359  
Rutter, Franck, 43

## S

Sack, Erna, 208  
Saavedra, 364  
Sainte-Beuve, Charles Augustin, 38, 361  
Saint-Pierre, Bernadin de, 361  
Saint-Saëns, Camille, 102, 188, 210, 214-215, 247, 250, 260, 271, 283, 374  
Saint-Simon, Claude H., 357



Salieri, Antonio, 367  
 Saló, Gasparo da, 132, 238, 248  
 Saminski, Lazare, 302  
 Sammartini, Giovanni Battista, 137  
 Sanctis, Francesco, 363  
 Sand, George, 361  
 Sangallo, 334  
 Sansovino, Jacopo, 334  
 Santa Maria, Frei Tomás de, 253  
 Santorsola, Guido, 254  
 Santos Dumont, Alberto, 370  
 Santos, Joly Braga, 196  
 Sarto, Andrea del, 334  
 Sartre, Jean-Paul, 370  
 Satie, Erik, 115  
 Savonarola, Girolano, 319  
 Savonov, 293  
 Sax, Adolphe, 224  
 Scarlatti, Alessandro, 71, 98, 172, 174, 178, 199, 239, 285, 355  
 Scarlatti, Domenico, 131, 135, 200, 355  
 Schelling, Friedrich W., 358  
 Scherchen, Hermann, 302  
 Schiller, Friedrich von, 360, 362  
 Schlegel, 362  
 Schluter, 351  
 Schönberg, Arnold, 60, 67, 116, 191, 210, 218, 220, 247, 254, 262, 288, 372, 375  
 Schopenhauer, Arthur, 253, 358  
 Schröter, 266  
 Schubert, Franz, 22, 71, 95, 110, 148-149, 151, 200, 237, 250, 368  
 Schumann, Robert, 71, 107, 148, 150, 152, 199-200, 247, 254, 267, 307, 361-362, 368  
 Schütz, Heinrich, 122, 199, 339  
 Scotto, Duns, 318  
 Scott, Geoffrey, 46  
 Scott, Walter, 363  
 Scriabin, Aleksandr, 281-282  
 Segantini, Giovanni, 373  
 Segovia, Andrés, 254  
 Serafim, Tullo, 301  
 Serlio, Sebastiano, 332  
 Servais, 246  
 Settingnano, Desiderio da, 324  
 Sforza, Francesco, 334  
 Sgambati, 283, 374  
 Shakespeare, William, 72, 143, 184, 333  
 Shelley, Percy Bysshe, 363  
 Shostakovich, Dimitri, 194, 287  
 Sibelius, Jean, 376  
 Signorelli, Luca, 325  
 Silbermann, 266  
 Sluter, Claus, 322  
 Smetana Bedrich, 194, 376  
 Smith, Adam, 358  
 Sors, Fernando, 253  
 Southwell, 267  
 Spinetti, Giovanni, 263  
 Spinoza, Baruch, 114, 331, 343  
 Spontini, Gaspare, 178, 187, 257, 367  
 Spohr, Ludwig, 189, 254  
 Stalin, 194  
 Stamitz, Johann Wenzel Anton, 137, 277, 292  
 Steffani, Agostino, 173  
 Stendhal, Henri Beyle, 361  
 Sterne, Laurence, 362  
 Stevenson, Robert Louis, 370  
 Stockhausen, Karlheinz, 60, 102, 290, 381

Stoelzel, Jean, 228  
Stoss, Veit, 322  
Stradella, Alessandro, 199  
Stradivarius, Antonio Stradivari, 133, 238, 245, 253  
Strauss, Johann, 113, ~~149~~, 151, 231  
Strauss, Richard, 50, 151, 191, 206, 222, 224, 226, 228, 250, 281-282, 293, 303, 375  
Stravinski, Igor, 22, 50, 60, 67, 108, 113, 155-156, 158, 193-194, 200, 206-207, 216, 219-220, 222-223, 225, 231, 234, 249, 260, 262, 286-288, 293, 375-376, 380  
Sumaki, Ima, 211  
Swift Jonathan, 362  
Szimanowski, Karol, 376

## T

Tagore, Rabindranath, 186  
Tarrega, Francisco, 253-254  
Tartini, Giuseppe, 237  
Tasso, Torquato, 53, 70, 163-164, 329, 333, 339, 342  
Tchaikovsky, Piotr Ilytch, 26, 151, 156, 189, 193-194, 282, 284-285, 369  
Telemann, Georg P., 355  
Téniers, David, 347  
Tertuliano, 309  
Tetrazzini, Luisa, 208  
Thalberg, Sigismund, 67  
Thierry, Augustin, 361  
Thomas, Ambroise, 187, 209, 214, 224, 282  
Thorvaldsen, Bertel, 364  
Tieck, Ludwig, 362  
Tiepolo, Giambattista, 347, 366  
Tiers, 361  
Tintoretto, Jacopo R., 335, 339, 346  
Titelouze, Jean, 340  
Tiziano, 332, 339, 346-347, 349

Tommaseo, 363  
Tolstoi, Leon N., 186, 282, 373  
Toscanini, Arturo, 60, 66, 284, 293, 296-298, 300, 303  
Toulouse-Lautrec, Henri de, 373  
Tromboncino, 326  
Turina, Joaquin, 195  
Turner, Willian, 365

## U

Uccellini, Marco, 239,  
Uccello, Paolo, 324  
Uhland, Ludwig, 362  
Unamuno, Miguel de, 35  
Ungaretti, Giuseppe, 71

## V

Valla, Lorenzo, 331  
Valéry, Paul, 20, 36, 372  
Van der Weiden, 323  
Van Eyck, 323  
Van Gogh, Vincent, 373  
Van Orley, 336  
Vanvitelli, 346  
Varèse, Edgar, 207, 260, 287  
Vasari, Giorgio, 320, 329, 332  
Vecellio, Tiziano, 335  
Velásquez, Diego R. de Silva, 350, 366  
Veneziano, Domenico, 324  
Venosa, Gesualdo de, 116, 284, 338, 341  
Veracini, 100, 239  
Verdelot, Philippe, 338  
Verdi, Giuseppe, 22, 26, 52, 56, 71, 105, 116, 130, 154, 182-184, 191, 194-195, 197, 200, 209-211, 213-216, 234, 250, 252, 261-262, 280, 284, 360, 363, 368, 371, 374

Verga, Giovanni, 373  
Verlaine, Paul, 155, 349, 369, 371, 373  
Vermeer, Johannes, 348  
Veronese, Paolo, 339  
Verrocchio, 324  
Vesálio, André, 330  
Vicente, Gil, 333, 336, 345  
Vico, Giambattista, 19, 21, 181, 343  
Vignola, Jacopo B., 335  
Vigny, Alfred, 360-361  
Villa-Lobos, Heitor, 130, 156, 197, 247, 254, 258, 262,  
289, 299, 377, 381  
Vinci, Leonardo da, 19, 34, 329-334  
Viotti, 143  
Vitali, Giovanni Battista, 43-44  
Vitoria, Tomás L. da, 340  
Vitrúvio, 269, 323  
Vivaldi, Antonio, 71, 98, 107, 126, 133-134, 157, 199,  
219, 239, 242, 252, 254, 276, 350, 355  
Vivarini, 321  
Voltaire, François M., 361  
Vouet, Simon, 349

## W

Wagner, Richard, 52, 57, 59, 71-72, 93, 107, 116, 130,  
154, 172, 182-183, 187, 189-191, 205-206, 209-211,  
213-216, 222-223, 228, 230-231, 234, 250, 257, 280-  
281, 292-293, 302, 355, 360-361, 368, 371  
Walter, Bruno, 293, 296-297, 299, 341  
Walton, William Turner, 243  
Watteau, Antoine, 349  
Weber, Carl Marie von, 107, 172, 175, 189, 222-223, 226,  
228, 254, 279, 280, 301-302, 368  
Weber, Max, 370

Webern, Anton von, 48, 60, 288, 375, 380, 381  
Weill, Kurt, 157, 192, 381  
Weimar, 293  
Weingartner, Felix, 293, 300-303  
Widmer, Ernest, 157  
Willaert, Adriaan, 338  
Wilson, 351  
Winckelmann, Johann Joachim, 136, 358-359, 362, 364-365  
Withman, 364  
Witz, 322  
Wolf-Ferrari, Ermano, 252, 254  
Wordsworth, 363  
Wren, Christopher, 351  
Wright, Wilbur, 50, 370  
Wundt, Wilhelm, 370

## Y

Yeats, William Butler, 373

## Z

Zandonai, Ricardo, 52, 237  
Zarlino, Gioseffo, 84-85, 338  
Zeno, Apóstolo, 172, 176  
Zola, Émile, 372  
Zorrilla, José, 364  
Zurbarán, 350  
Zwingl, 256

A presente edição, com tiragem de 1000 exemplares, foi composta pela Editora UFMG, em caracteres Gatineau, corpo 11/13, e impressa pela Littera Maciel em sistema offset, com papel couché 120g, para a capa, e offset 90 g, para o miolo.



Éis uma obra completa sobre a música de todos os tempos, numa sincrética e ampla visão ao lado das demais artes. Desvenda com simplicidade e objetividade, na mais atraente linguagem, caminhos diferentes que levam a uma clara compreensão dos fenômenos musicais.

Nesta segunda edição, o autor apresenta, de forma objetiva e precisa, um estudo sobre a estética geral, estética e linguagem da música, elementos de acústica e de interpretação, história dos gêneros, formas e instrumentos musicais, fontes sonoras e estilística comparada.

Com profundidade de conteúdo, poesia e sensibilidade, Sérgio Magnani desvenda a magnitude do mundo mágico e maravilhoso da arte, possibilitando ao público um convívio fecundo e consciente com a música como valor vital e fator de crescimento individual e social.