

Estado da Arte



História Breve da
Música Ocidental

(Página deixada propositadamente em branco)

José Maria Pedrosa Cardoso

História Breve
da Música Ocidental

Estado da Arte

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensauc@ci.uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas Online: <http://www.livrariadaimprensa.com>

CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

FOTOGRAFIAS

Alexandre Ramires (páginas 148 a 151), Delfim Ferreira (página 145)
e João Armando Ribeiro (páginas 146 e 147)

EXECUÇÃO GRÁFICA

Sereer, soluções editoriais

ISBN

978-989-26-0052-9

ISBN Digital

978-989-26-0419-0

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0419-0>

DEPÓSITO LEGAL

312617/10

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:



Programa Operacional Ciência e Inovação 2010
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR Portugal

© JUNHO 2010, IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

ÍNDICE

Abertura.....	9
I O SOM MÍSTICO DA ÉPOCA MEDIEVAL.....	11
1. O canto cristão.....	12
2. O canto gregoriano.....	15
3. Tropos: decadência e inovação	20
4. A polifonia culta	22
5. O trovadorismo: amor por música.....	24
6. <i>Ars Nova</i> : a primeira racionalidade.....	28
II O SOM HUMANO DA ÉPOCA MODERNA.....	35
7. Apogeu da polifonia clássica.....	36
7.1. Quadro religioso	38
7.2. Quadro profano	42
8. A descoberta dos instrumentos	43
9. Os grandes músicos do Renascimento	45
10. A nova monodia	50
11. O mundo da música dramática.....	52
11.1. A ópera na Itália	53
11.2. A ópera em França	55
11.3. A ópera no resto da Europa	57

12. A oratória.....	62
13. Outros géneros dramáticos.....	63
14. A música sacra.....	65
15. O novo mundo dos instrumentos.....	65
16. Os grandes criadores do Barroco musical.....	69
III O SOM LIVRE DA ÉPOCA CONTEMPORÂNEA.....	73
17. O estilo clássico.....	73
18. O domínio dos instrumentos.....	75
19. A música vocal clássica.....	79
20. A ópera clássica.....	80
21. O modelo vienense.....	82
22. O estilo romântico.....	84
23. O canto do Romantismo.....	86
23.1. O <i>Lied</i>	86
23.2. Música religiosa.....	88
24. Música instrumental.....	90
24.1. Música de piano.....	90
24.2. Música de câmara.....	91
24.3. Música de orquestra.....	94
25. A ópera romântica.....	95
26. A dança.....	101
27. Romantismo tardio. Nacionalismos.....	103
IV O SOM PLURAL DA ÉPOCA ACTUAL.....	107
28. Crise e transição.....	108
28.1. Dissolução da tonalidade.....	108
28.2. Factores convergentes.....	110
28.2.1. A tecnologia.....	110

28.2.2. O folclorismo	111
28.2.3. O convívio das artes	112
28.2.4. Os <i>Ballets Russos</i>	112
29. Os primeiros passos da modernidade	113
29.1. Música futurista	113
29.2. Igor Stravinsky (1882-1971)	114
29.3. Béla Bartók (1881-1945)	114
30. Inovação e reacção	116
30.1. Serialismo dodecafónico	116
30.2. Outros pioneiros: Ives e Varèse	117
30.3. Jazz	118
30.4. Músicas neo	120
31. Ultra-razionalidade	123
31.1. Novas sonoridades	123
31.1.1. Música concreta	124
31.1.2. Música electrónica	125
31.2. Pluralismo cultural	127
31.3. Serialismo integral	128
31.4. Vanguardas não seriais	133
31.4.1. Música aleatória	133
31.4.2. Teatro musical	135
32. Posmodernismo	137
32.1. Novas simplicidades	137
32.2. Novas complexidades	139
32.3. Regresso à mística	141
32.4. Fusões	142
Bibliografia	153
Glossário	155

(Página deixada propositadamente em branco)

*Aos meus alunos,
esta síntese máxima
do que disse e deixei de dizer.*

(Página deixada propositadamente em branco)

ABERTURA

«O autor não entende que se deva tratar o povo como uma criança atrasada e que às massas populares devam ser dadas apenas coisas fáceis...»

Luís de Freitas Branco

(*História Popular da Música*, Lisboa: Cosmos, 1943)

Não é possível uma História da Música Ocidental nos limites deste livro. O que se apresenta aqui é pouco mais que um guia *raisonné* através das correntes, épocas, estilos, formas e nomes que fizeram a música erudita ocidental, com o fim de facilitar a compreensão global da mesma. Pensando, embora, na maior divulgação da obra e cuidando a clareza do discurso, não se renunciou, de princípio, à linguagem técnica da música.

Na verdade, as palavras de Luís de Freitas Branco, porque sábias e oportunas, aplicam-se ainda mais ao nosso tempo em que, convenhamos, a formação dos cidadãos é um pouco mais completa. Para obedecer ao limite marcado pela colecção, foi preciso abdicar de capítulos, aspectos, nomes e obras importantes, limitando o espectro da informação a uma visão inevitavelmente incompleta.

Na organização deste guia optou-se por uma periodização suficientemente universal e, dentro do possível, clara. Se o leitor ficar com vontade de procurar os complementos de informação relativos a cada capítulo, de pensar um pouco mais no sentido da música culta da nossa civilização e, sobretudo, se ficar com vontade de experimentar ouvir essa música, no concerto ou em casa, o autor não precisa de outro prémio: ficará justificado o esforço, não pequeno, de reduzir a umas dezenas de páginas o conteúdo informativo de uma história tão infundável como o universo nunca suficientemente conhecido da grande música ocidental.

I
O SOM MÍSTICO DA ÉPOCA MEDIEVAL

Se existe uma musica ocidental, contraposta a músicas identificadas com outras tantas culturas extra-europeias, sabe-se que ela tem as suas matrizes na música grega antiga e na música judaica. Aquela, porque inscrita na corrente cultural que, via Roma, conformou o pensamento e arte do Ocidente; esta, porque integrou a herança bíblica do Cristianismo; e ambas assumidas como pilares culturais da civilização ocidental. Na impossibilidade de falarmos especificamente daquelas culturas musicais, e muito menos de tentarmos perscrutar o som criador original, resta-nos contemplar a música desde o ano zero da nossa era, condicionado que foi pelo aparecimento do Cristianismo, identificando aqui como Idade Média, em sentido muito lato e em oposição a outras grandes etapas

civilizacionais do Ocidente, todo o tempo daí decorrente até ao dealbar do Renascimento. Música mística, a da Idade Média, não apenas pela real influência da Igreja na sociedade antiga, mas também pelo predomínio claro de uma música de carácter sagrado – até o amor cortês se transcendeu – que povoou de tal modo a vida e o imaginário dos povos construtores da Europa moderna que, na sua teoria como na sua presença estrutural ou intermitente, marcou indelevelmente o futuro de toda a música ocidental.

1. O canto cristão

Um certo mistério envolve ainda o antigo canto dos cristãos. Canto da Igreja, inspirado, dependente de textos sagrados, feito para a alma de fiéis em acção litúrgica. Donde veio ao povo cristão a sua música?

Desde o princípio, e porque os primeiros discípulos de Jesus não tinham muitas linhas normativas, a sua liturgia inspirou-se no cerimonial e na música religiosa dos Judeus.

Parte substancial da mesma eram os salmos, poemas bíblicos do Saltério. Geralmente atribuídos

ao rei David, integravam a liturgia no templo e, mais tarde, das sinagogas.

Parece não haver dúvida da presença da música na liturgia dos primeiros cristãos. Afirmam-no citações do Novo Testamento, tais como: «A palavra de Cristo permaneça em vós abundantemente [...] com salmos, hinos e cânticos espirituais...» (*Col. 3,16*).

Como era essa música? Não há uma resposta rigorosa mas tudo leva a crer que os cânticos de que fala S. Paulo com alguma frequência fossem, antes de mais, os salmos que todos os Judeus sabiam de memória. De resto o emprego da música seguiria de perto a tradição judaica. As leituras seriam tiradas dos livros do Antigo Testamento, cantiladas como era hábito (podemos até imaginar que a formação das versões orais do evangelho fossem igualmente cantiladas), o mesmo se dizendo das bênçãos e orações. As aclamações (*Amen*, *Aleluia* e outras) eram certamente entoadas.

A Missa, a principal celebração litúrgica dos cristãos, é também aquela que contém mais rubricas musicais, tendo-se convertido ao longo da civilização ocidental em fonte inesgotável de inspiração para os compositores.

Em ordem a entender os conteúdos que a música consagrou dentro da Missa, convém observar que, dentro da sua estrutura ritual, existem peças fixas e peças mutáveis: aquelas integrando geralmente toda e qualquer Missa – *Ordinarium Missae*: com os cantos do *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* e *Agnus Dei* – e estas respeitantes apenas à Missa de cada dia – *Proprium Missae*: orações, leituras, com os cantos do Intróito, Salmo Gradual, Aclamação ao Evangelho (Aleluia, Salmo Tracto), Ofertório e Comunhão. Esta diferença ajuda a entender a necessidade de variar por música os textos invariáveis de todas as missas, explicando-se assim o número de «missas» que enriqueceram o imenso reportório da música sacra ocidental.

Em qualquer dos casos, o papel musical da Missa reparte-se pelo preste, ou celebrante principal (orações), o diácono, subdiácono e leitor (leituras), o salmista e o coro (cantos do Próprio e do Ordinário da Missa).

No que se refere às Horas Litúrgicas (Ofício Divino), e na sequência da prática judaica de uma oração comunitária em certos momentos do dia, a sua estrutura centrou-se nos salmos e nas leituras,

com uma densidade diferente segundo o tempo: mais peças litúrgicas durante a noite e menos durante o dia. Aproximando-se do ideal de cantar todos os 150 salmos com a maior frequência, se possível todos dos dias, a salmodia do Ofício adoptou uma fórmula bipartida de recitativo aplicada da mesma maneira a todos os versos do salmo, variando apenas de modo musical em conformidade com a antífona que o introduzia e concluía. As leituras eram mais longas e numerosas nas Matinas e muito breves nas restantes Horas. Depois de cada uma delas, seguia-se uma peça responsorial – Responsório, longo ou breve segundo a importância de cada Hora.

2. O canto gregoriano

O canto cristão era basicamente chão (canto-chão, *plainchant*, *cantollano*, *canto fermo*), isto é, simples e monódico de acordo com a linguagem musical de cada região: de facto, os cristãos do Médio Oriente, da Europa e do Norte de África cantavam os mesmos salmos, leituras e orações de acordo com a tradição musical de cada região, explicando-se assim as variedades de cantochão

como siríaco, greco-bizantino, beneventano, milanês, galicano, hispânico ou moçárabe e gregoriano. Algumas formas originais, como os hinos da Síria introduzidos em Milão por Santo Ambrósio, divulgaram-se pelo Ocidente introduzindo-se no gregoriano.

Deixando de lado os outros cantochãos, de inegável interesse cultural e musical, importa saber que o canto que leva o nome de gregoriano é um produto de finais do século VIII, devido principalmente a uma intervenção política e religiosa de vários papas e dos reis francos. Tudo começou no momento em que o Papa Estêvão II, dirigindo-se à Gália, em 754, para pedir a ajuda militar de Pepino o Breve contra os Lombardos, verificou que as rubricas litúrgicas eram ali cantadas de uma forma diferente da maneira romana. Na sequência dos factos, não foi difícil chegar a uma espécie de pacto de interesse comum entre o papado e o futuro imperador Carlos Magno, filho de Pepino o Breve, mediante o qual, e após visitas e permutas recíprocas de clérigos e cantores romanos e galicanos, com a colaboração do ministro Alcuíno e dos bispos Agobardo de Lyon

e Amalário de Metz, entre outros, se procedeu a uma depuração dos reportórios romano e galicano em ordem a uma versão comum que aproximasse e unificasse o Império sob o signo da liturgia. O canto emergente desse trabalho de mútua adaptação é o que levou o nome de galo-romano ou gregoriano, nome adoptado como apadrinhamento do grande Papa S. Gregório Magno, falecido em 604, cuja influência se fazia sentir na época, não só através de uma lenda de Papa-Músico inspirado por Deus, mas também no convencimento do próprio Carlos Magno de que a mesma correspondia à realidade.

Mas a verdade passa efectivamente por outras vias: é que a música litúrgica intervencionada no tempo de Carlos Magno, sobretudo em Metz, e que os manuscritos musicais produzidos em várias igrejas da Gália (Aquitânia, Bretanha, Picardia...) a partir do fim do século IX consagraram como canto gregoriano, é muito diferente do canto romano antigo tal como aparece nos seus primeiros manuscritos datados do século XI. A resistência das antigas igrejas de Roma a aceitarem o canto galo-romano, ou gregoriano, a mesma aliás que

ofereceram os bispos hispânicos até ao século XI, só foi vencida pela vontade unificadora de Carlos Magno e dos Papas coetâneos e subsequentes e, mais tarde, graças à unificação definitiva operada pela Reforma Gregoriana (Gregório VII, 1073-1085).

Não se pode entender e apreciar correctamente uma peça gregoriana sem conhecer o seu texto e reconhecer a funcionalidade da mesma dentro da liturgia cristã. Esta acontecia diariamente mas dentro de um ciclo semanal e outro anual, em calendários que se fixaram logo nos primeiros tempos. A semana fixou-se em função do Domingo (*dominica dies* = dia do Senhor), o primeiro dia da semana por ser o dia da Ressurreição. Nele, a comunidade dos crentes reunia-se para a Missa mas também para outros momentos da jornada que foram assumidos como horas de oração: era o gérmen da Liturgia das Horas, concretizada mais tarde em Matinas, Laudes, Prima, Sexta, Noa, Vésperas e Completas. O ciclo anual irá privilegiar a Páscoa, isto é, o aniversário da experiência original do trânsito da Morte para a Ressurreição. A Páscoa arrastará consigo, naturalmente, a celebração da

Ascensão e do Pentecostes, que a pouco e pouco fixarão um tempo antes e depois, constituindo-se como ápice de um ciclo anual de domingos. O Natal do Senhor aparecerá mais tarde, fruto de clara reflexão teológica mas com mais adesão popular, vindo a constituir-se em centro de um segundo ciclo de domingos anteriores e posteriores.

A música utilizada nos diversos ritos da Missa e da Liturgia das Horas na Igreja durante o primeiro milénio era o cantochão nas suas várias tradições, como se viu acima. O canto gregoriano, imposto a todo o Ocidente, mesmo à Ibéria desde o século XI, com alguma excepção do moçárabe, converteu-se na música litúrgica oficial da Igreja de Roma até quase aos nossos dias. É uma música tão bela como singular que teve um longo percurso histórico, embora perturbado por desvios e abusos, até à sua restauração musicológica em Solesmes (séc. XIX) e à sua promulgação oficial pelo Vaticano a partir de 1903, e que foi também, desde a renascença carolíngia, berço e fonte da polifonia culta e ainda referência essencial para toda a grande Música do Ocidente.

3. Tropos: decadência e inovação

Um dos primeiros desvios do gregoriano consistiu em aditamentos de vária ordem à sua linha original que levaram o nome de tropos. Conhecidos já desde o século IX, apresentaram-se de três maneiras: palavras ou frases adicionadas a trechos melódicos sem texto; sons ou frases musicais adicionados a melodias anteriores; palavras e sons musicais acrescentadas a peças anteriores. É exemplo disso a introdução de uma frase original entre a invocação litânica tradicional *Kyrie eleison*, transformando-a no tropo seguinte: *Kyrie (fons bonitatis Pater ingenite a quo bona cuncta procedunt) eleison*.

Um tipo especial de tropos é a chamada sequência, ou prosa. Esta palavra significa «aquilo que segue» ao canto ornamentado do *Aleluia* da Missa, não só silabando as suas notas, mas também prolongando-as em novas frases textuais e musicais que, a pouco e pouco, proliferaram nas principais igrejas da Europa. As sequências, evoluindo desde uma expressão em prosa em direcção a formas poéticas rimadas, não evitaram abusos na sua utilização concreta, o que levou o Concílio

de Trento a suprimir o uso das mesmas na liturgia reformada, com poucas exceções. Até aos nossos dias mantiveram-se: *Victimae paschali laudes* (Páscoa), *Veni Sancte Spiritus* (Pentecostes), *Lauda Sion* (Corpo de Deus), *Stabat Mater* (Nossa Senhora das Dores) e *Dies irae* (Missa de Defuntos).

Outra espécie de tropos musicais são os dramas litúrgicos. Estes, conhecendo-se ao longo do século X, não eram mais que peças gregorianas da liturgia, cujo *canto* se fazia acompanhar de alguma encenação dentro do quadro da própria liturgia. Tudo terá começado na dramatização do *Quem quaeritis* (A quem procurais), um tropo criado para a Páscoa, em que os diálogos cantados do Anjo com Maria Madalena e com os discípulos eram representados por outros tantos personagens. Esta encenação litúrgico-musical revestiu-se de muita variedade por toda a Europa, quase sempre na quadra da Páscoa e Natal, estando na origem de peças teatrais tão definidas como os Mistérios, os Milagres e os chamados *Ludi* (representações) medievais, cujos resíduos se notam ainda no teatro renascentista de Juan del Encina e Gil Vicente.

4. A polifonia culta

O autor desconhecido do tratado *Musica Enchiriadis* (séc. IX), uma obra escrita no Norte de França em plena renascença carolíngia, é o primeiro a referir, e apresentar numa notação primitiva, a prática vigente em alguns mosteiros de uma melodia litúrgica cantada em sobreposição paralela de várias vozes à distância de quartas, quintas e oitavas. A esta forma improvisada de cantar chamou-se *organum* talvez porque as vozes assim sobrepostas sugeriam o som de um instrumento.

Estava ali o gérmen de um movimento criativo que conduziu lentamente à formação da técnica do contraponto e da harmonia, a qual, por sua vez, veio constituir uma parte essencial da definição da música ocidental.

Para além de outros centros de criatividade musical na Idade Média – e não se podem esquecer algumas escolas monacais como S. Martial de Limoges, St. Gallen, etc. – merece especial atenção a chamada Escola de *Notre-Dame* de Paris onde, e simultaneamente com a construção da sua catedral gótica (1163-1245), se cultivou a polifonia de uma forma bem organizada, porque também escrita,

graças a dois grandes mestres Léonin (*Magister Leoninus*, +1201) e Pérotin (*Perotinus Magnus*, +c1140). O primitivo *organum* (diafonia) passou a chamar-se melismático (ornamentado, porque desenvolvia grandes melismas, grupos de muitos sons sobre a mesma sílaba), mas ficou mais conhecido por *Triplum* e *Quadruplum*, conforme fosse composto por três ou quatro vozes.

A peça *Viderunt omnes*, por exemplo, é exemplo de uma polifonia tão complexa como as linhas góticas da catedral, onde terá sido estreada, só possível pela existência de excelentes cantores em *Notre-Dame*, anunciando já a possibilidade da convivência estética entre polifonia e gregoriano que havia de durar séculos, a contento de clérigos e artistas.

É ainda neste contexto experimental que surge o moteto medieval: uma composição polifônica em que as várias vozes cantavam textos diferentes. Estes textos eram inicialmente paráfrases da palavra anterior, mas depressa se converteram em textos autónomos na mesma língua, ou em latim e vernáculo ou ainda em texto sacro e profano, processo que, sob o signo da Idade Média, obedeceu

a uma estética que deve ter sido considerada de grande modernismo.

5. O trovadorismo: amor por música

Da música profana medieval, para além de casos esporádicos preservados pela tradição popular, apenas se conhece a dos trovadores e dos relacionados com eles. É sabido que a poesia medieval, de certo modo ainda influenciada pela antiguidade clássica, não se fazia sem a componente musical e, normalmente, sem um instrumento acompanhante.

Situa-se na região da *langue d'oc* (Sul de França) a origem do fenómeno trovadoresco, que tem a ver com o ideal da cavalaria e do *fin'amor*, ou amor cortês, e se enquadra no movimento das cruzadas e da presença dos árabes na Península Ibérica. É tido como primeiro trovador Guilherme IX, duque da Aquitânia (1071-1127), pai de Leonor de Aquitânia, sendo esta, juntamente com Marie de France, considerada modelo da protecção dada aos cortesãos, que porfiavam por uma vassalagem amorosa perante uma dama de respeito. Todavia,

se no Sul o fenómeno se desenvolveu em torno dos *troubadours*, no Norte de França, região da *langue d'oïl*, ele teve como protagonistas os *trouvères*, em ambos os nomes encontrando-se o étimo de *trouver* (encontrar, criar).

Entre os *troubadours*, sobressaíram ainda Marcabru de Gascony (+1147), Bernart de Ventadorn (c1130-1190), Bertrand de Born (1140-1215), Folquet de Marselha (c1150-1231), Raimbaut de Vaqueiras (1165-1207) e Peire Vidal (+c1210).

Já no que respeita aos *trouvères*, ficaram célebres Richard Coeur de Lion (+1199), Grace Brulé (1163-1212), Chrétien de Troyes (1120-1180), Gautier de Coinci (+1236) e, sobretudo, Adam de la Halle (c1230-c1280).

Entre as formas poético-musicais praticadas pelos trovadores occitanos figuram a *Cansò*, em que se integrava a *Aube* e a *Bergerie*, havendo ainda interesse no *Dit* e no *Jeu parti* ou *Tensò*, sendo que os *trouvères* privilegiaram as cantigas de gesta e o romance.

O trovadorismo, expandindo-se para o centro europeu, cultivou o *Minnelied* (canção de amor), através sobretudo dos *Minnesänger* (cantores do

amor) e dos *Meistersinger* (mestres cantores). Entre aqueles ficaram célebres Walter von der Vogelweide (c1170-c1230), Wolfram von Eschenbach (c1170-c1220), Tannhäuser (c1250) e Oswald von Wolkenstein (1377-1445). Mais tarde o movimento trovadoresco evolui para a formação de escolas: aí juntam-se os *Meistersinger* para cultivarem a lírica através de regras muito precisas. Para a história ficaram nomes como Hans Sachs (1494-1576), que Richard Wagner haveria de imortalizar na sua comédia *Os mestres cantores de Nuremberga* (1867).

Esta onda trovadoresca alargou-se também à Península Ibérica, refúgio de muitos nobres provençais fugidos à Guerra dos Albigenses e onde o Caminho de Santiago era uma experiência humana quase obrigatória na época. A língua cultivada pelo trovadorismo na Península foi o galego-português, que se tornou a língua culta na própria corte de Castela.

Sobressaíram, entre outros, os nomes do rei de Castela Afonso X, O Sábio, (1221-1284), os reis de Portugal D. Sancho I (1154-1211) e D. Dinis (1261-1325), destacando-se ainda João Soares de Paiva

(séc. XII), Paio Soares de Taveiró (séc. XII-XIII), Martin Codax (séc. XIII-XIV) e D. Pedro, conde de Barcelos (+1354).

As formas poético-musicais ibéricas revestiram as formas de Cantiga de Amigo, Cantiga de Amor e Cantiga de Escárnio e Maldizer.

Do repertório trovadoresco galego-português conservam-se os Cancioneiros da Biblioteca Nacional, da Vaticana e da Ajuda, nenhum deles com música, embora o último tenha ficado inacabado deixando em branco o espaço pensado para a música. De resto, este repertório ficou documentado em música apenas no Pergaminho Vindel (Madrid, 1915), com sete cantigas de amigo de Martin Codax, e no Pergaminho Sharrer (Lisboa 1990), com sete cantigas de amor do rei D. Dinis (1261-1325).

Paralelamente a este repertório convencional da lírica trovadoresca, em que se canta o amor, ou satiriza a sociedade, desenvolveu-se em toda a Península um tipo de lírica religiosa em que o tema do amor é endereçado à Virgem Maria, através de loas e milagres operados por ela a favor dos seus fiéis. Afonso X compôs, recolheu e mandou

copiar em códices preciosos o *corpus* das Cantigas de Santa Maria, em galego-português, ainda hoje documento indispensável para se compreender o espírito e a arte medieval peninsular.

Ainda no âmbito da música profana, e em relação muito próxima da sacralidade, é preciso nomear as cantigas dos goliardos, frades egressos de conventos ou mosteiros e estudantes amigos da boémia. Cantavam o amor e o vinho, mas faziam também crítica social e religiosa. Chegou até nós um importante códice com poesia e música desse estilo, encontrado no Mosteiro de Beuron (Baviera), por isso mesmo conhecido por *Carmina Burana*, parte do qual seria tratado por Carl Orff (1895-1982), com outra roupagem musical.

6. *Ars Nova*: a primeira racionalidade

O período correspondente ao século XIV, no seu todo, viu nascer um movimento a que se deu o nome de *Ars Nova* tirado de um importante tratado de Philippe de Vitry (1291-1361).

A música desta época, na França como na Itália, e graças a um sistema de notação musical quase

perfeito, ligado também àquele tratado, credita-se já como arte muito elaborada, acompanhando o nível de conhecimento adquirido nas primeiras universidades - Bolonha, Paris, Salamanca e Coimbra – e a obra de grandes artistas como Dante e Petrarca, Giotto e Brunelleschi.

Precedendo a *Ars Nova*, e por inerência, falou-se também de uma *Ars Antiqua*. Se alguns musicólogos remetem a *Ars Antiqua* para toda a música ocidental criada a partir da renascença carolíngia até à *Ars Nova*, outros consideram com aquele nome a corrente musical praticada na Europa em todo o século XIII, correspondendo à música criada em torno de Paris, com grande incremento da teoria musical, nomeadamente a fixação de uma primeira notação mensural, por Franco de Colónia e Petrus de Cruce.

A escrita musical, já praticada desde pelo menos o século IX, graças a sucessivos e numerosos tratados teóricos de que sobressaem a *Ars cantus mensurabilis* de Franco de Colónia (séc. XIII) e sobretudo a *Ars nova* (c1322) de Philippe de Vitry, era um passo definitivo para a fixação documental da música no Ocidente e conseqüentemente para a sua história.

Manifestação sofisticada da música desta época é a forma do *boquetus* e o sistema da isoperiodicidade. Aquele consistia em distribuir som e silêncio, alternadamente, pelas diversas vozes da composição, o que sugeria facilmente nos ouvintes o efeito de soluço (*boquetus*). A isoperiodicidade é um sistema musical que faz repetir na mesma composição pequenas células tanto rítmicas (*talea*) como melódicas (*color*). E se esta mantém a fidelidade ao modelo melódico original, a *talea* é a reiteração da mesma fórmula rítmica independentemente das notas da melodia. O resultado desta isorritmia, aplicada a uma melodia gregoriana, é um certo desgarramento da mesma e obviamente a renúncia à sua naturalidade, o que só se explica por uma nova estética que levou já então a uma música altamente racional, muito distante da simplicidade do cantochão.

Nas formas polifônicas da *Ars Nova* predomina a ideia da forma e da isoperiodicidade. No domínio do sagrado impõe-se o moteto isorrítmico. A sua estrutura vai construir-se geralmente a três, mas também a quatro vozes, das quais a principal é a mais grave, chamada *tenor* porque tem (detém) o peso da estrutura polifônica.

A missa começa então o seu percurso triunfal de maior género musical sacro no Ocidente. Pela primeira vez, na perspectiva musical, é chamada «missa» à série dos cinco cantos que o *Ordinarium Missae* confiava ao coro, a saber: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei*. Embora se conheçam outros exemplares anteriores, mas fragmentados, a Missa de *Nostre-Dame* de Guillaume de Machaut é a primeira «missa» polifónica unitária. A sua unidade, para além da intenção compositiva, reside no emprego de um estilo personalizado nos seus cinco cantos pelo emprego de motivos melódicos recorrentes e sobretudo por um tratamento singular de determinadas palavras do texto sagrado, tais como a adopção de homofonia sob partes significativas, como *Et in terra pax*, *Et incarnatus est* e *Jesu Christe*.

No que respeita a música profana, a canção polifónica reveste-se de contornos ligeiramente diferentes que levam os nomes de *Ballade*, *Rondeau* ou *Virelai*, todas elas constando de estrofes e refrão: a primeira caracterizando-se por ser cantada apenas por uma voz, sendo as

restantes meramente instrumentais; o *Rondeau*, com as estrofes a uma voz e o refrão polifónico, é já o prenúncio do que será a forma rondó da música clássica ocidental; por sua vez, o *Virelai*, uma canção mais simples, alternando estrofes e refrão, será ainda um protótipo para música de raiz popular, como os vilancicos do humanismo.

Entre os compositores da *Ars Nova*, sobressai o citado Philippe de Vitry, mas o compositor francês mais importante desta época foi Guillaume Machaut (1300-1377), também clérigo e diplomata ao serviço do duque João de Luxemburgo e do rei da Boémia: autor de obra notável tanto no âmbito sacro como profano, introduziu na sua música uma dimensão racional admirável, na qual alguns compositores do século XX se reconheceram facilmente.

Mas a nova música também se fez sentir na Itália do século XIV, em consonância com o *dolce stil nuovo* da sua literatura. Embora já então se note a influência dos músicos do Norte – Joanes de Ciconia (c1370-1412) é talvez o primeiro flamengo a fixar-se na Itália – a verdade é que o chamado *trecento* musical italiano, da mesma

época de Dante e Petrarca, revestiu já então uma dimensão de lirismo e melodismo que será distintivo de toda a música italiana futura. As formas da música desta época são a *Ballata*, a *Caccia* e o Madrigal. Se a primeira se pode referir à *chanson* homónima francesa, a *Caccia* é uma forma de carácter imitativo, em que as vozes, sugerindo perseguição, assumem frequentemente uma intenção descritivista. O Madrigal do *trecento* é uma forma estrófica com refrão: de comum com o madrigal renascentista tem apenas a qualidade do texto sobre que é composto. Distinguiu-se, além do citado Ciconia, autor de motetos e madrigais italianos, especialmente Francesco Landini (1325-1397) como poeta, compositor e organista.

Inseriu-se também na *Ars Nova*, na sua transição para o Renascimento, um estilo de música polifónica, denominado *Ars subtilior*, detectado em manuscritos ingleses, franceses e italianos, onde a técnica de composição pareceu exacerbar-se na sua dimensão cerebral, com o emprego de uma notação refinada do ponto de vista melódico e rítmico e com uso frequente de síncopas e outros efeitos.

Esta época, em plena transição para o Renascimento, viu nascer ainda um inglês, John Dunstable (c1390-1453), activo no continente e influente na música culta europeia através sobretudo da sua técnica de compor com recurso frequente a terceiras e sextas paralelas, o *faburden*, no que será seguido frequentemente pelos maiores compositores renascentistas.

II

O SOM HUMANO DA ÉPOCA MODERNA

Toda a música não é senão de homens e para homens: a metáfora da música divina, como também a das esferas, não faz mais que explicar, no ser humano, a necessidade do som artisticamente organizado. É claro que o Humanismo não é apenas de uma época, mas, no que respeita à procura da verdade, na ciência como na arte, no mundo dos afectos como no gozo da vida, em todo o «grande teatro do mundo» encontramos uma clara dimensão humana a definir, no seu fundo contínuo, a música que se produziu até às revoluções libertárias. A verdade é que o homem que se descobriu a si mesmo e se definiu desde o espelho da Antiguidade clássica, é o mesmo que vive de afectos, ou paixões da alma, e que organiza o seu pensamento enquanto persegue a

luz total. E em todos estes momentos da humana história, a música, na senda de Orfeu, foi presença constante e criadora.

7. Apogeu da polifonia clássica

A música do Renascimento, seguindo de perto o florescer das artes plásticas e literárias, atingiu o apogeu do contraponto vocal, conquistou a autonomia dos instrumentos e anunciou o aparecimento da música dramática. A música vocal, na sua dimensão sacra e profana, revestiu-se de rara perfeição graças a uma técnica polifónica refinada, em grande parte de origem flamenga. A pouco e pouco esta música foi acompanhada por instrumentos, os quais começaram por substituir algumas das vozes de um coro chegando mesmo a constituir uma estrutura harmónica, com base em acordes, sobre a qual uma única voz cantava o texto poético com mais vantagem de compreensão e de expressividade: este fundo instrumental harmónico foi chamado baixo contínuo (muitas vezes cifrado), formando, com a melodia solística, o que ficou conhecido como

monodia acompanhada, cuja aplicação imediata foi o recitativo dramático e cuja forma mais lírica foi a ária em todas as suas espécies.

A grande música do Renascimento só foi possível graças a três factores: o mecenas, o compositor e os executantes (cantores e músicos). Mecenas foram os grandes senhores da época renascentista, sempre interessados nas formas excelentes do bom gosto: os reis, príncipes com todos os nobres, os papas e os bispos. Os melhores compositores, à semelhança dos pintores e outros artistas, eram cobiçados e contratados para exercerem a sua arte, compondo e dirigindo a música de acordo com as necessidades locais. Os executantes formavam-se em escolas criadas junto de palácios e catedrais e constituíam a capela (capela real, capela papal, etc.), como uma instituição pessoal e móvel bem organizada. Gerou-se então, não apenas uma espécie de mercado musical (contratação dos melhores) mas também a circulação dos estilos e do gosto que tendia a unificar musicalmente toda a Europa. Mas esta comunicação a grande escala deveu-se também a outro factor importante: a aplicação à música das técnicas da impressão em caracteres

móveis, de que foram pioneiros Ottaviano Petrucci, em Veneza a partir de 1501, e Pierre Attaignant, em França desde 1527.

7.1. Quadro religioso

Embora o Renascimento seja hoje conotado com a descoberta dos valores humanos, a verdade é que a dimensão religiosa nunca esteve em causa, sendo, pelo contrário, incentivada pelos grandes como eficaz demonstração de poder. A música, desde sempre indispensável no culto cristão, assumiu assim, como arte refinada ao nível da plástica dos grandes templos, um papel privilegiado no ritual litúrgico das capelas palacianas ou nas grandes igrejas. Em todas estas o grande cerimonial enchia boa parte dos domingos e dias especiais, destacando-se a Missa, as Vésperas e, mais raramente, as Matinas e o *Te Deum*.

Na Missa, como nas Horas Litúrgicas, o canto repartia-se pela capela e pelo coro do clero presente: este, no cadeiral, através do gregoriano; aquela, em tribuna especial, através da «música», isto é, a polifonia. Em canto gregoriano, além do

canto monológico dos celebrantes e leitores. eram cantadas as peças do chamado Próprio da Missa. A polifonia era aplicada nas peças do Ordinário da Missa e nos eventuais motetos.

Já vinha de longe a importância dada às peças corais do Ordinário da Missa: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* e *Agnus Dei*. Nesta época fez história a Missa composta sobre uma melodia, ou tema, preexistente, já gregoriana já profana: aquele tema, apresentado apenas numa voz, ou percorrendo imitativamente todas as vozes, aparecia como título identificador justificando a individualidade de uma missa. O mesmo tema musical, aplicado inicialmente no *Kyrie*, era logo utilizado em todos os cantos do Ordinário, chamando-se então «missa cíclica», pois constituía uma verdadeira unidade entre todas aquelas peças. Esta unidade, para além de uma relação estética pura reiterada ao longo do ritual da Missa, possibilitava também, por acréscimo, que aquela «missa», extrapolada do quadro litúrgico, fosse aplaudida como excelente obra de arte. A composição de missas era uma das principais obrigações dos mestres de capela – não esqueçamos que, em certas igrejas ou capelas, se

cantava diariamente uma missa polifónica. Por esse motivo os compositores deitavam mão frequentemente de *cantus firmus* identificadores de festas litúrgicas, quando não de uma moda popular e, ainda, de motetos já existentes.

Ainda durante a celebração da Eucaristia, além dos cinco cantos da «missa», era normal a execução de um ou mais motetos, pelo menos ao ofertório, enquanto se preparava o altar. O moteto, nesta época, era uma peça de polifonia sobre um texto litúrgico ou sagrado livremente seleccionado pelo compositor mas com um texto único para todas as vozes, ao contrário do moteto medieval.

A música da grande celebração não ficava reduzida às vozes: os instrumentos estavam lá e, ou acompanhavam as vozes dobrando-as, ou tocavam em momentos próprios como a entrada e saída dos celebrantes e ainda durante a elevação.

Mas a música sacra não se esgotava na Eucaristia matinal. O Ofício Divino povoava de música capelas ou igrejas mais notórias durante praticamente todo o dia. Na tarde dos domingos e grandes festas, por exemplo, a liturgia das Vésperas era um novo acontecimento. Sendo necessário,

por norma ritual, repetir os mesmos salmos nas Vésperas Solenes, era preciso variar a música dos mesmos, o que aumentava e justificava o trabalho dos mestres de capela. Foi assim que se compuseram séries de salmos que podiam alternar versos polifónicos com versos em cantochão, ou ainda em execução puramente instrumental. Justifica-se da mesma maneira o empenhamento de grandes compositores, certamente a instâncias superiores, de comporem grande música para as Vésperas de dias especiais (veja-se o caso de S. Marcos de Veneza, onde C. Monteverdi, F. Cavalli e outros empregaram a melhor da sua música).

Praticamente todos os compositores do Renascimento escreveram missas, motetos e séries de salmos e de *Magnificat*, com significativas variedades de estilo – desde o homofónico ao polifónico e até ao policoral –, muitas das quais começaram a ser impressas e, por isso, divulgadas por toda a Europa. Acrescente-se, ainda, que os mais importantes compositores de missas e motetos desta época foram por ordem decrescente de produção: Palestrina, com 103 missas e cerca de 1000 motetos, Lassus com 53 missas e cerca

de 1000 motetos, Josquin des Près com mais de 30 missas e 98 motetos, sendo também significativos neste género de produção musical Jean Mouton, A. Willaert, N. Gombert, C. Morales e T. L. de Victoria.

7.2. Quadro profano

A sociedade renascentista não vivia apenas na Igreja, pelo que a música teve igual importância nos palácios e festas públicas.

Com o regresso do Petrarquismo e com o crescente interesse pela cultura humanística, surgiu na Itália o madrigal, um género já conhecido desde os tempos da *Ars Nova*. Mas, se então significava uma forma musical estrófica a três vozes, agora o madrigal era uma composição livre e contínua em que, a um poema de qualidade, correspondia uma música do mesmo nível, na qual a semântica das palavras era enfatizada através de uma espécie de *wordpainting* e outros recursos expressivos, a que se chamou madrigalismos.

O madrigal foi a grande música profana do renascimento italiano, tendo merecido a inspiração

de compositores como Cipriano de Rore, Giaches de Wert, Luzzasco Luzzaschi, Luca Marenzio, Carlo Gesualdo e Claudio Monteverdi, mas foi também cultivado para além dos Alpes, na Espanha e, sobretudo, em Inglaterra onde adoptou um carácter jovial e, de algum modo, popular com William Byrd, Thomas Morley e outros.

Juntamente com o madrigal, outras peças profanas foram também cultivadas, devendo citar-se os *canti carnascialeschi*, a *villanella* e a *frottola* (*barzelletta*), na Italia, a *chanson* em França, o *Lied* na Alemanha e o vilancico, na Península Ibérica. Em todas estas formas de música profana existe uma dimensão pretendida de simplicidade e de gosto popular.

8. A descoberta dos instrumentos

O Renascimento foi também a descoberta da música instrumental, o que se deveu à sua prática alargada a todas as classes sociais e também aos sistemas de escrita musical de fácil compreensão (as tablaturas para alaúde, *vibuela* ou órgão). É o tempo da consagração do órgão em diversos

formatos (desde o grande órgão ao positivo e portativo, conforme a sua dimensão e funcionalidade) e ainda de outros instrumentos de tecla como o cravo e a espineta.

Mais importante, todavia, é a descoberta e experimentação da música instrumental como realidade autónoma. Em São Marcos de Veneza, por exemplo, nos finais do século XVI, os instrumentos alternavam com os coros mas assumiam papel próprio ao ponto de dialogarem entre si. Esta alternância instrumental terá sido mesmo o princípio inspirador do concerto, no qual os instrumentos como que porfiam entre si (*concerto > cum-certo* = lutar com), produzindo diferenças de frases, texturas e timbres. G. Gabrielli foi um dos primeiros a compor com essa ideia peças a que chamou sonatas (por oposição a cantatas), definindo até os contrastes dinâmicos: *sonata pian e forte*. Apareceram os nomes de novas formas como *Canzone per sonare, ricercare*, prelúdio, diferenças (variações), nas quais o instrumentista conseguia reproduzir sozinho as composições vocais do moteto ou da *chanson*, ou então acompanhar (duplicar as vozes) ou também alternar com as vozes.

9. Os grandes músicos do Renascimento

Embora os mecenas italianos tivessem favorecido sempre a grande música, a verdade é que foram os músicos dos Países Baixos os primeiros grandes promotores da polifonia clássica. Para isso terá sido definitivo o gosto e o apoio dos duques de Borgonha, pelo menos desde o tempo de Filipe o Bom (1419-1467), que fizeram questão de dotar a sua corte, onde se reuniam cavaleiros e diplomatas de toda a Europa, de um requintado ambiente musical.

De facto, da Flandres, e de todo o Norte de França, saíram alguns dos maiores compositores da grande música renascentista.

Gilles Binchois (1400-1460) foi activo em Suffolk e Dijon, compôs música sacra, mas sobretudo *chansons*.

Guillaume Dufay (1400-1474) actuou em Cambrai, Rimini, Roma e Sabóia, compôs 8 missas completas, 68 motetos, 38 hinos e motetos isorítmicos (entre os quais *Nuper rosarum flores*, 1436, para a consagração da cúpula da Catedral de Florença).

Johannes Ockeghem (c1425-1497), activo em Antuérpia e Paris, compôs 10 missas completas, 10 motetos e 20 *chansons*.

Josquin des Près (1440-1521) foi activo em Milão, Roma, Paris, Ferrara e Condé, compôs 22 missas completas, 98 motetos, 62 *chansons* e 10 peças instrumentais.

Jacob Obrecht (c1450-1505), activo em Utrecht, Ferrara e Antuérpia, compôs 25 missas, 20 motetos e 30 *chansons*.

Henricus Isaac (c1450-1517), activo em Florença, Insbruck e Augsburg, compôs 36 missas, mais de 50 motetos, *chansons* e *Tenorlieder*.

Jean Mouton (c1459-1522), activo em Amiens e Paris, compôs 15 missas, 100 motetos e 25 *chansons*.

Adrian Willaert (c1480-1562) viveu em Paris, Ferrara e Veneza, compôs 9 missas, mais de 350 motetos, 65 madrigais, mais de 65 *chansons* e 18 *ricercare*.

Nicolas Gombert (c1500-1550), activo em Paris e Tournai, compôs 10 missas, 160 motetos e 40 *chansons*.

Roland de Lassus (1534-1594), activo em Nápoles, Roma, Antuérpia e Munique, compôs 53 missas,

cerca de 1.000 motetos, cerca de 150 *chansons*, cerca de 175 madrigais e 90 *Lieder*.

De um modo geral, toda a França conheceu uma grande música renascentista, na continuidade da *Ars Nova* e beneficiando da proximidade do Ducado de Borgonha. A música francesa na época do Renascimento, todavia, ficou conhecida sobretudo pela produtividade de *chansons*, um género de música profana de gosto popular, por vezes de grande qualidade, de que foram exímios representantes Claudin de Sermisy (1490-1562), Claude Goudimel (1514-1572), Pierre Certon (+1572), Clément Jannequin (1475-1560) e Claude le Jeune (1530-1600).

No que respeita a Itália, a música renascentista, já muito qualificada desde o *Trecento*, resultou claramente de um cruzamento de influências de aquém e além dos Alpes: de facto, a música italiana não seria a mesma sem o contributo da música flamenga.

Sabe-se que as cidades-república também na música porfiaram pela hegemonia. Em Florença, o papel de Lourenço de Médicis foi fundamental na protecção à música.

Milão, governada pelos Sforza, tinha já no último quartel do século xv uma importante capela musical e acolheu ali diversos compositores do Norte, entre outros a Josquin des Près, Gaspar van Weerbeek (1440-1515) e Loyset Compère (1445-1518).

Os duques de Este, em Ferrara, acolheram, entre outros, a J. Obrecht, Josquin des Près e A. Willaert, além dos madrigalistas italianos L. Luzzaschi (1545-1607) e C. Gesualdo (1566-1613).

Mântua foi igualmente um núcleo de excelente produção musical, desde a criação do primeiro Orfeu de Poliziano, em 1494, à obra incomparável de Monteverdi.

Em Veneza serviram músicos flamengos tão importantes como A. Willaert e Cipriano de Rore (1515-1565), e também os italianos A. Gabrielli (1532-1585) e G. Gabrielli (1557-1602).

Roma teve vários núcleos onde a música sacra foi servida exemplarmente, sobressaindo a capela papal (na verdade, duas: a *Capella Giulia*, ou de S. Pedro, e a *Capella Sistina*, ou apostólica, ambas criadas por Sisto IV, 1471-1484), onde trabalharam como cantores ou mestres nomes tão importantes como Josquin des Près, Cristóbal de Morales e Palestrina.

Cristóbal Morales (1500-1553), desde muito novo na Itália, exerceu também actividade na Espanha, seu país de origem, tendo composto 23 missas, 88 motetos, etc..

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1524-1594), activo na sua terra natal e em Roma (Capela Júlia, Capela de Santa Maria Maior, S. João de Latrão), é porventura o maior representante da Polifonia Clássica e um dos compositores mais influentes na música ocidental; reconhecido universalmente e quase venerado no século XIX, sobretudo na Alemanha (Cecilianismo), deixou uma obra tão numerosa quanto exemplar sobretudo em música sacra: 103 missas, cerca de 1.000 motetos, etc.

A Inglaterra, na época renascentista, pese embora as suas perturbações políticas e religiosas, viu nascer compositores de grande qualidade. Antes e depois da Reforma de Henrique VIII (1534), nomes como John Taverner (1495-1545), Thomas Tallis (1505-1585) e Christopher Tye (1500-1573) e ainda William Byrd (1543-1623), Thomas Morley (1557-1602) e John Wilbye (1574-1638) immortalizaram a música renascentista inglesa, no domínio sacro como no profano.

Quanto a Espanha e Portugal, a música renascentista brilhou nas capelas reais e também em quase todas as catedrais, onde se praticava uma música litúrgica de grande qualidade e também um género misto de popular e erudito, o vilancico, que, de algum modo, ocupou o espaço da música profana espanhola, embora em nível mais reduzido que o madrigal. Deve referir-se a Capela dos Reis Católicos (1479-1505), a *Capilla Flamenca* de Carlos V (1516-1556) e a Capela Real Portuguesa que, já no tempo de D. Manuel (1495-1521), era «uma das melhores capelas de quantos reis e príncipes então viviam» (Damião de Góis). Nomes como Francisco Guerrero (1527-1599) e T. L. de Victoria (1548-1611), bem como Duarte Lobo (1564-1646) e Manuel Cardoso (1566-1650), podem colocar-se ao nível dos grandes vultos da música renascentista, sobretudo na esfera do sagrado.

10. A nova monodia

A música barroca, possibilitando particularmente a ideia do espectáculo e o culto do afecto, fixou a técnica do sistema tonal e adoptou estruturas

originais como a monodia acompanhada, a música dramática (ópera e oratória), o concertante e as formas vocais e instrumentais. Foi importante o papel de J. Ph. Rameau ao codificar o pensamento musical dos compositores coetâneos no seu *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels* (1722), a verdadeira bíblia do sistema tonal até ao crepúsculo do Romantismo. No quadro social da época, a música serviu a festa nos palácios, sob o mecenatismo da nobreza, e nos teatros já em fase de organização empresarial e lucrativa. Nas igrejas e nas capelas musicais de elite mantidas por bispos e senhores, a música sacra assimilou os recursos da linguagem barroca, mesmo em perspectiva teatral (*Theatrum ecclesiasticum*), favorecida também pela aceitação natural da oratória e da cantata religiosa como mensagem catequizadora em concerto. Por sua vez, a música instrumental impôs-se em formas definitivas promovendo a formação da orquestra, como instrumento organizado e plural.

A reflexão sobre a tragédia grega nas academias renascentistas, designadamente na *Cammerata fiorentina* (1573-1580) de Giovanni de' Bardi, e as experiências de uma música dramatizada, em

peças pastoris e comédias com madrigais, conduziram a um tipo de acção dramática inteiramente cantada (*dramma per musica*), de que se conhece o primeiro exemplo na *Euridice* de Jacopo Peri e na *Rappresentazione di anima e di corpo* de Emilio de Cavalieri, ambas em 1600.

11. O mundo da música dramática

Verdadeiramente a grande inovação da época moderna em música, consequência da polifonia clássica e previsão da grande música barroca, foi o *stile rappresentativo*, desde a origem direccionado para um teatro por música em duas direcções: na via profana, como espectáculo total, tendencialmente elitista – a ópera; na via religiosa, como teatro metafórico, envolto em mensagem – a oratória.

A ópera ocupa uma parte muito significativa na música culta europeia, a partir do barroco e até aos nossos dias. Para além do seu valor estético individual como espectáculo, a música de ópera forneceu com frequência peças antológicas, por vezes também de gosto popular. Em si mesma, e

desde a sua origem, a ópera pretende ser um espectáculo total que reúne as artes literária (libreto), cénica (encenação), coreográfica (dança), plástica (pintura, arquitectura, decoração) e musical nas suas diversas dimensões (solistas, coro, orquestra). De resto, é importante saber que o género ópera se revestiu da maior diversidade, segundo o gosto e as épocas.

11.1. A ópera na Itália

Em 1607, Claudio Monteverdi (1567-1643) estreou na corte de Mântua o seu *Orfeo*, a primeira ópera da história a ter ainda hoje as honras de cartaz. Nela aparece já a estrutura essencial do género: uma peça dramática toda em música com acompanhamento de uma orquestra, com partes diferenciadas já no estilo recitativo já no lírico e com intervenção muito pertinente de um coro e de cenas dançadas.

Em Veneza, para onde se mudou em 1612, Monteverdi deu continuidade ao seu génio de compositor dramático, produzindo mais duas obras-primas: *Il ritorno d'Ulise in pátria* (1640)

e *L'incoronazione di Poppea* (1642). Em 1637 inaugurava-se ali o Teatro de São Cassiano, o primeiro teatro público de ópera e, nos finais do século XVII, Veneza tinha já 17 teatros, sete dos quais com produção regular de ópera. Após a morte de Monteverdi, Francesco Cavali (1602-1676), um discípulo que lhe sucedeu em São Marcos, fez representar na cidade muitas das suas 42 óperas. Ainda em Veneza, além de outros nomes de menor projecção, foi muito significativa a produção operática de A. Vivaldi (1678-1741): 21 óperas, entre as quais *Motezuma* (1733) e *Griselda* (1735).

Em Roma, onde se tinha estreado, em 1600, a *Rappresentazione di anima e di corpo*, de E. de Cavalieri (1550-1602), e com apoio de mecenas eclesiásticos, cultivou-se uma ópera de tendência espiritualista, salientando-se compositores como Stefano Landi (1587-1639), Michelangelo Rossi (1602-1656) e Alessandro Stradella (1644-1682).

Em Nápoles, afirmou-se um estilo operático próprio, desenvolvido sobretudo por Alessandro Scarlatti (1660-1725), e que se distinguiu pela introdução de uma sinfonia de abertura (abertura italiana) em três secções – *Allegro*, *Adagio*,

Allegro – e da ária *da capo*, isto é, uma ária de forma tripartida A-B-A, em que, após A e B, se retoma a secção A agora ornamentada ao gosto do intérprete. Outros compositores importantes nesta cidade foram Niccolò Porpora (1686-1768), Leonardo Vinci (1696-1730), Leonardo Leo (1694-1744), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) e, mais tarde, Niccolò Jommelli (1714-1774). Aqui sobretudo, ganhará dimensão o virtuosismo dos cantores que levará ao fenómeno dos *castrati* e ao culto das grandes estrelas do canto e foi aqui também que se impôs a *opera buffa*, com *La serva padronna* (1733) de Pergolesi, como uma espécie popular pela leveza da sua música mas sobretudo pela sua temática do quotidiano de algum modo derivada da *comedia dell'arte*.

11.2. A ópera em França

A França teve um papel importante na origem da ópera, não só através de uma pesquisa humanista quase simultânea com a dos italianos (*Académie de poésie et de musique*, 1570), mas também pelo culto de formas musicais precursoras do

espectáculo lírico: a *air* e o *ballet de cour*. A ópera italiana, introduzida em França graças ao Cardeal Mazzarino, apesar da produção espectacular em Paris, 1662, de *L'Ercole amante* de F. Cavalli com bailados de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), não conquistou o aplauso dos franceses. E foi Lully, o músico de origem italiana a quem Luís XIV confiaria o monopólio de toda a música francesa, que não apenas introduziu sistematicamente o bailado no novo espectáculo, mas também criou um novo estilo recitativo adaptado à língua francesa. Ele foi o primeiro compositor de Molière e foi a ambos que Luís XIV solicitou uma espécie de comédia com música, a que se deu o nome de *comédie-ballet* (ex., *Le bourgeois gentilhomme*, 1670).

Ainda na corte de Luís XIV, e graças a Lully, agora com a colaboração literária de Quinault, surgiu a *tragédie lyrique*, a qual, sendo verdadeiramente uma transposição musical das tragédias clássicas de Corneille e Racine, constituiu um modelo de ópera francesa, na qual aparecem traços muito próprios, tais como: a abertura francesa, um prólogo alusivo ao rei, partes musicais como ária, recitativos e danças, uma ária instrumental

conclusiva, e uma estrutura de cinco actos sobre assuntos de temática mitológica. Nesta espécie lírica sobressaíram sobretudo Lully (*Atys*, 1676) e Rameau (*Castor et Pollux*, 1737).

Já nos finais do século XVII, e desde a produção de André Campra (1660-1744), surge novo tipo de ópera, a *opéra-ballet*, com temáticas mais comuns, apenas em três actos e dando ao bailado o papel que os Franceses sempre preferiram.

Mais tarde ainda apareceu a *opéra comique*, um espectáculo de origem popular, com diálogos alternados com música.

11.3. A ópera no resto da Europa

Após a Restauração em Inglaterra (1660), Carlos II convidou Robert Cambert (1627-1677), colaborador de Lully, para introduzir em Londres a música espectáculo. A verdade é que, para além de bailados notáveis, como a masque *Venus and Adonis* (1682) de John Blow (1649-1708), foi preciso esperar por Henry Purcell (1659-1695) para se executar em Londres um espectáculo inteiramente por música. De facto, *Dido and Aeneas*

(1689) é considerada a primeira ópera inglesa: embora sobre uma temática clássica, o idioma inglês foi utilizado numa linguagem musical própria: abertura francesa, recitativos próximos dos italianos, árias com baixo ostinato (*ground*) e coros. Purcell compôs ainda algumas peças que levaram o nome de semióperas, pois não eram totalmente musicadas e se aproximavam da *masque* tradicional, entre elas *King Arthur* (1691) e *The Fairy Queen* (1692). Já no século seguinte, a ópera ganhou notoriedade com a chegada a Londres de Georg Friedrich Haendel (1685-1759). O compositor alemão, que viria a naturalizar-se inglês, tentou por duas vezes criar na capital inglesa uma companhia de ópera italiana. Para o efeito, não só compôs peças como *Rinaldo* (1711), *Giulio Cesare* (1719), *Serse* (1738), entre muitas outras, como também conseguiu chamar a Londres alguns dos melhores *virtuoses* do canto italiano, entre os quais alguns *castrati* de nomeada, como Senesino (1686-1758).

A verdade é que a ópera italiana não conseguiu cativar o gosto dos Ingleses, pois em 1728 foi apresentada em Londres *The beggar's opera*, uma peça

inglesa de John Gay (1685-1732) e Johann Christoph Pepusch (1667-1752), que pretendia satirizar a ópera italiana e a própria figura de Haendel.

Na Europa de língua alemã, a Guerra dos 30 anos (1618-1648) impediu a produção sistemática do teatro por música. Só depois da guerra as principais cidades alemãs foram abrindo teatros onde se representava ópera. Sobressaiu a cidade de Hamburgo, onde se inaugurou o primeiro teatro de ópera, Am Gänsemarkt (1678), e onde se começou a introduzir ópera italiana com tradução de recitativos e adaptação ao gosto alemão, trabalhando aí, entre outros, Johann Matheson (1681-1764) e, mais tarde, Georg Philip Telemann (1681-1767). No chamado núcleo de Hamburgo operou também Haendel, como violinista, escrevendo para esse teatro as suas primeiras óperas, *Almira* e *Nero*, ambas produzidas em 1705.

Viena foi um centro importante de divulgação da ópera italiana. Antonio Cesti (1623-1669) foi um dos primeiros compositores ali aclamados: a sua ópera *Il pomo d'oro* (1668), composta para as festas do casamento do imperador Leopoldo I, teve um êxito assinalável. Ali trabalharam, como poetas

da corte, Apostolo Zeno (1669-1750) e Metastasio (1698-1782) e os compositores Giovanni Battista Bononcini (1670-1747) e Antonio Caldara (1670-1736). Surgiram logo os talentos austríacos, sobressaindo os nomes de Johann Joseph Fux (1660-1741) e Christoph Willibald Gluck (1714-1787). Este iniciou aqui uma verdadeira reforma da ópera, ficando célebre a sua *Orfeo ed Euridice* (1762) e, sobretudo, *Alceste* (1767), em cujo prefácio o compositor publicou um verdadeiro libelo visando uma renovação da ópera.

Na Península Ibérica, a primeira ópera hoje conhecida foi *Celos aún del Aire matan*, com texto de Calderón de la Barca e música de Juan Hidalgo, representada em Madrid em 1660. Surgiu entretanto em Espanha, em meados do século XVII, uma espécie de semiópera, porque representada em diálogos falados e cantados, que ficou com o nome de zarzuela. Este género de teatro musical, popularizado em Espanha através dos tempos, entrou em Portugal graças a companhias itinerantes espanholas, sobretudo na primeira metade do século XVIII. Mas foi no reinado de D. João V, e com a influência da rainha Mariana de Áustria,

que a ópera se afirmou em Portugal. Depois de serenatas e *intermedi* produzidos na corte, também da autoria de Domenico Scarlatti (1685-1752), que o rei trouxera para Lisboa, foi no ano de 1733 que Francisco António de Almeida (1702-1755?) apresentou, no Paço da Ribeira, a primeira ópera italiana de autor português, *La pazienza di Socrate*, conhecendo-se dele outras como *La finta pazzza* (1735) e *La spinalba* (1739). Todavia, no mesmo ano, mas agora num teatro de marionetes do Bairro Alto, António José da Silva, “o Judeu”, fez representar a primeira ópera em português, a *Vida do grande D. Quixote de la Mancha*. As chamadas «óperas do Judeu», de que a mais conhecida hoje é *As guerras de Alecrim e Manjerona*, com música de António Teixeira (1707-1759), distanciaram-se muito dos modelos italianos: constituídas por diálogos falados e trechos musicais na forma de aberturas, árias e *ensembles*, acusando a influência espanhola das zarzuelas e, porventura, o impacte recente da *ballad opera* inglesa, revestiram-se de excelente música composta sobre texto português, constituindo um género muito especial, próximo do futuro *Singspiel*.

12. A oratória

A oratória é uma história narrada por música, com a intervenção de solistas, coro e orquestra, através de todas as formas convencionalmente dramáticas, tais como recitativo, ária, coros, prelúdios e interlúdios orquestrais. Diferencia-se da ópera porque não carece de encenação, substituindo-a pelo papel de um recitante-narrador (*historicus*), que explica musicalmente o desenvolvimento da acção. Uma outra diferença, não absoluta, é a conotação com uma temática religiosa. A oratória italiana desenvolveu-se em duas linhas, uma em latim e outra em linguagem vernácula. Na oratória latina sobressaiu a produção de Giacomo Carissimi (1605-1675), com 16 peças quase todas bíblicas, e do seu discípulo M. A. Charpentier (1634-1704), com 24 oratórias latinas. Autores de oratórias em língua vulgar foram A. Stradella em Roma, M. Rossi e Bernardo Pasquini (1637-1710). Em Viena fizeram história as 41 histórias sacras de A. Draghi (1635-1700), quase todas para o tempo da Quaresma e Semana Santa, umas ao estilo convencional de oratória mas outras (*sepolcri*) com aparato cenográfico, sempre com temática relacionada com a Paixão de Cristo.

Na Alemanha, ficaram célebres as *Historie* de Heinrich Schütz (1585-1672), uma adaptação ao idioma alemão de uma música dramática ao serviço dos mistérios centrais do Cristianismo (História da Ressurreição e do Nascimento de Cristo e três Paixões).

Ainda em Itália, mas sobretudo em Inglaterra, sobressaiu a obra de G. F. Haendel. Já se viu como este, depois de fracassar nas suas empresas de ópera, se dedicou à composição de oratórias, obtendo um êxito sem precedentes só explicável pela sua temática geralmente bíblica, pela linguagem local e ainda pela importância dada aos coros, ao melhor gosto inglês. De facto, a oratória *O Messias*, composta em 1742, é ainda hoje uma das obras mais aplaudidas em todo o mundo.

13. Outros géneros dramáticos

É costume rotular de oratória a música barroca da Paixão. Na realidade o canto litúrgico da Paixão de Cristo, desde a Idade Média, assumiu uma dimensão dramática por ser executado por três solistas e um coro eventual. Todavia, na era do barroco, e sobretudo com o incremento da oratória, foi fácil

apresentar o drama da Paixão e Morte de Cristo como argumento rico de inspiração para poetas e músicos. Mas é preciso explicar a diversidade na Paixão: uma é pensada para a liturgia e tirada basicamente do Evangelho (*Paixões* de J. S. Bach, Haendel e Telemann) e outra é construída sobre um libreto de um poeta e pensada para espectáculo (*La Passione di Gesù Cristo*, musicada por vários compositores, entre os quais Nicolò Jomelli, 1714-1774, e João Pedro de Almeida Mota, 1744-1817).

Subsidiários da música dramática são os *intermedi*, os divertimentos, as serenatas e as cantatas. Não tendo necessariamente uma história de fundo, a cantata supõe uma narração (recitativo) e uma expressão lírica muito próximas das formas estruturais da ópera ou oratória (ária, dueto e coros). Ela aparece na Itália na primeira metade do século XVII, mas divulgou-se rapidamente pela Europa numa dimensão profana mas também no âmbito religioso. Na Alemanha, sobretudo, sobressaiu a cantata luterana que fez história através da música de J. S. Bach e de poetas, como Erdmann Neumeister. Sem que tenha utilizado unicamente textos daquele autor, J. S. Bach foi o expoente máximo da cantata

protestante alemã, tendo composto cinco ciclos anuais de cantatas para todos os domingos e festas de que se conservam ainda três quase completos.

14. A música sacra

As grandes formas de música sacra, como a missa, os salmos, os hinos e as antífonas, foram com frequência transformadas em verdadeiras cantatas, adoptando até, sobretudo na Itália, uma estrutura formal própria, como é o caso do uso da fuga nos finais do *Gloria* e do *Credo*. Em França, junto da corte sobretudo, ficou célebre a forma do *petit* e do *grand motet*, incluindo na mesma forma tanto peças latinas de texto livre, como hinos e salmos. Entre os hinos assumiram importância muito especial os *Te Deum* barrocos, executados em datas de especial relevo como louvor e acção de graças a Deus.

15. O novo mundo dos instrumentos

Sendo certo que as grandes formas de música instrumental no Ocidente nasceram e se fixaram na época do barroco, esse facto deve-se, antes de mais,

ao estudo dos instrumentos (tratados importantes, como o de M. Praetorius, *Syntagma musicum*, 1619), ao aperfeiçoamento da construção dos mesmos (caso dos *luthier* de Cremona: Stradivari, Guarneri) e à formação de conjuntos e orquestras.

Depois da tocata, uma peça especificamente instrumental em oposição à cantata, importa salientar o papel das variações, suites, fugas e sonatas, geralmente para instrumentos solistas.

As variações (também *diferencias*), como o nome indica, não são mais que a repetição de uma frase musical acrescida sucessivamente de novos elementos rítmicos ou melódicos. Distinguiram-se nesta forma de composição barroca Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Jan Pieterszon Sweelinck (1562-1621), Johann Jakob Froberger (1616-1667) e J. S. Bach (*Variações Goldberg*).

Por sua vez, a fuga é uma peça de contornos definidos, derivada de formas anteriores como o *ricercare* e o *tiento* renascentistas e consiste na repetição sucessiva e em todas as vozes (partes) do tema exposto inicialmente numa só voz, o que, no seu todo, dá uma ideia de sequência rigorosa. Com frequência a fuga é a segunda de um par

de peças contrastantes, v.c. *Prelúdio e Fuga, Tocata e Fuga*, etc.. A fuga foi exercício obrigatório de todo o compositor, mas o grande modelo da composição de fugas, para cravo e órgão ou para conjuntos instrumentais ou vocais, foi J. S. Bach (os seus dois volumes do *Cravo bem temperado*, 1722 e 1744, são duas séries de 24 prelúdios e fugas).

Entre as formas instrumentais mais importantes do barroco, está a sonata. Desde a sua origem, e ao contrário da simples tocata, ela distinguiu-se por se apresentar em andamentos contrastantes, entre o rápido e o lento, e nos quais geralmente se apresentava uma estrutura bipartida de carácter tonal. Conforme se destinava ao salão ou à igreja, assim se chamava *sonata da camera* e *sonata da chiesa*. Embora se escrevessem sonatas para instrumento solista, também se vulgarizaram então as sonatas a duo ou a trio (*trio sonata*), nas quais o baixo contínuo era executado por um instrumento harmónico e um baixo (viola da gamba, fagote...). Compositores importantes de sonatas foram, entre muitos outros: Arcangelo Corelli (1653-1713), Giuseppe Torelli (1658-1709), A. Vivaldi, D. Scarlatti, Carlos Seixas (1704-1742).

A suíte (*partita* na Alemanha e *ordre* na França) teve a sua origem na sequência natural de um par de danças contrastantes e acabou por se formalizar numa sequência livre de danças estilizadas, que podiam receber nomes vários, mesmo concretos e personalizados, e que geralmente assumiu os nomes de *Allemande* (lento), *Courrente* (rápido), *Sarabande* (lento) e *Giga* (rápido). Para além da produção sempre exemplar de J. S. Bach, fizeram história as *Ordres* para cravo de F. Couperin (1668-1733) e de J. Ph. Rameau (1683-1764).

No que respeita às formas de conjuntos orquestrais, é preciso referir a suíte para orquestra e o concerto. Naquela o primeiro andamento era geralmente uma *ouverture*, frequentemente na forma de abertura francesa, de que são famosas as quatro suítes para orquestra de J. S. Bach bem como a *Música Aquática* de G. F. Haendel.

No Barroco, chama-se concerto a uma composição para orquestra em andamentos contrastantes e com uma estrutura diversificada: concerto *grosso* e concerto de solista. Aquele aplica-se a uma composição em que o *tutti* da orquestra (*ripieno*) alterna com um pequeno grupo de instrumentos

(*concertino*). Foi A. Corelli quem desenvolveu primeiro esta forma, sendo logo imitado por todos os grandes compositores, sobressaindo os *Seis Concertos de Brandenburgo* (1718-1721) de J. S. Bach e as *Quatro Estações* (1723) de A. Vivaldi.

No concerto de solista, pelo contrário, a alternância dá-se entre o *tutti* da orquestra e o instrumento solista. Teve o primeiro grande desenvolvimento com A. Vivaldi que escreveu concertos para quase todos os instrumentos conhecidos no seu tempo. Celebrizaram-se também com este género musical J. S. Bach, F. Geminiani (1687-1762), G. Tartini (1692-1770) e Jean-Marie Leclair (1697-1764).

16. Os grandes criadores do Barroco musical

No Barroco inicial (c1600-c1640), caracterizado pelo culto da monodia vocal acompanhada por instrumentos, pela descoberta e afirmação da música dramática na Itália, pela prática da policoralidade mesmo no âmbito religioso, sobressaíram, entre muitos outros, os seguintes compositores cuja obra aqui se aflora:

Cláudio Monteverdi (1557-1643), nome de charneira, fez uma ponte genial entre o antigo e o

novo estilo, foi activo em Mântua e Veneza e deixou 9 livros de madrigais da «prima» e «seconda pratica»; *Vésperas de Nossa Senhora* (1610); óperas: *L'Orfeo* (1607), *Il Ritorno di Ulisse in patria* (1640), *l'Incoronazione di Poppea* (1642).

Heinrich Schütz (1585-1672), activo em Kassel, Dresden e Copenhagen, compôs *Psalmen Davids samt etlichen Moteten und Concerten*, 1619; *Kleine geistlichen Konzerte*, 1636-39; *Historia der Auferstehung* (1623); *Musikalische Exequien* (1636); e *Weihnachtsbistorie* (1644).

No chamado Barroco médio (c1640-c1680), em que a ópera penetrou no resto da Europa (França, Inglaterra, Alemanha), ao mesmo tempo que a zarzuela na Espanha, e em que se definiram as grandes formas de música instrumental ao nível solístico e orquestral, salientaram-se:

A. Cesti (1623-1669) foi activo em Viena, deixando muita música dramática: *Il pomo d'oro* (1668).

G. B. Lully (1632-1687), chegou a superintendente da música de Luís XIV, propôs um modelo de ópera francesa: 11 *comédies-ballets*, entre as quais *Le bourgeois gentil'homme* (1670); 14 *tragédies-lyriques*, entre elas, *Alceste* (1674).

Arcangelo Corelli (1653-1713) foi activo em Roma, junto da nobreza e alto clero: sonatas, sonatas em trio, concertos grossos, *op. 6* (1714).

Henri Purcell (1659-1695), activo em Londres, um dos maiores compositores ingleses de sempre: *Dido & Aeneas* (1689), *The Fairy Queen* (1692).

No Barroco tardio (c1680-c1740), marcado pela plenitude de efeitos e pela intensidade de afectos ligados à música, por uma progressiva influência de estilos, pela obra de compositores geniais, são nomes indispensáveis:

Antonio Vivaldi (1678-1741), «*il prete rosso* – o padre ruivo», foi activo sobretudo em Veneza: admirado por J. S. Bach, compôs mais de 500 sinfonias e concertos; *Magnificat* e *Gloria*; *L'estro armonico*, op. 3 (1711), e *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*, op. 8, com *As Quatro Estações* (1723).

Jean-Philippe Rameau (1683-1764) foi activo em Clermont-Ferrand, Paris e Dijon, seguidor de Lully na caracterização de uma ópera francesa: *Traité d'Harmonie* (1722), *Les Indes galantes* (1735), *Castor et Pollux* (1737).

G. B. Pergolesi (1710-1736), vivendo pouco tempo, deixou obra notável: *La serva padrona* (1733), *Stabat Mater* (1736).

Georg Philipp Telemann (1681-1767), importante em Leipzig e em Hamburgo, deixou obra numerosíssima em quase todos os géneros, da música sacra à profana, académica e política, *Tafelmusik*, 1733.

J. S. Bach (1685-1750) fez uma síntese genial de toda a música barroca, excepto a ópera, levou os géneros e as formas a um nível insuperável e deixou uma obra vasta e plural: centenas de cantatas quase todas sacras; *Paixão de São Mateus* (1727), *Paixão de São João* (1724); *Magnificat* (1723), *Missa em si menor* (1749), centenas de peças para órgão, numerosos concertos para orquestra e instrumento solista, *Cravo bem temperado* (2 vols, 1722, 1744), *Concertos de Brandenburgo* (1721), *Variações Goldberg* (1741), *Oferenda Musical* (1747).

G. F. Haendel (1685-1759), o segundo maior vulto da música barroca, ao contrário do seu co-etàneo J. S. Bach, foi único na música dramática, sobretudo na oratória, tendo legado uma obra tão vasta como rica: *Música Aquática* (1717), *Música para os Fogos de Artifício* (1748), numerosos concertos, sonatas, suites, 42 óperas, 21 oratórias, entre as quais, *O Messias* (1742).

III

O SOM LIVRE DA ÉPOCA CONTEMPORÂNEA

Não foi apenas o grito ou a revolta social: a liberdade fez-se música, quando o homem não precisou mais de um salário para criar, quando sentiu desde dentro a necessidade de seguir um ideal que pudesse espelhar a alma, a sua própria e a dos que partilhavam e contemplavam religiosamente a beleza. E foi assim, com o som clássico e romântico, livre à sua medida, que se fez a música maior e mais cobiçada nas salas, nas igrejas: música consumida, hoje e também, na intimidade da escolha livre de todos por igual.

17. O estilo clássico

O clássico na música (c1750-c1830) caracteriza-se antes de mais pela perfeição e equilíbrio da forma.

O tema em si mesmo converte-se em referência principal: assumido como célula definidora de toda a composição, considera-se perfeito quando constituído por quatro sequências de quatro compassos (quadratura). Sem excluir a dimensão sensível, precursora do estilo romântico, a simplicidade, a beleza e a transparência da frase e do discurso em geral são regra e tendência de toda a música clássica.

Com o clássico criou-se um novo conceito de orquestra, para o qual contribuiu fortemente o exemplo da orquestra do Eleitor de Mannheim, a qual, sob a direcção de Johann Stamitz e dos seus seguidores, ganhou notoriedade através do equilíbrio dos naipes, da precisão das dinâmicas, da introdução do *crescendo* e da substituição do tradicional baixo contínuo, convertendo-se em referência para toda a Europa.

Este estilo pode definir-se globalmente por alguma supremacia da música instrumental quase sempre construída dentro do padrão da forma-sonata, pela adopção da orquestra como novo ideal sonoro, pela consagração da música de câmara, pela aceitação progressiva do piano como instrumento privilegiado e pela definição de um certo modelo de música universal.

18. O domínio dos instrumentos

A sonata e a forma-sonata. A sonata barroca evoluiu no século XVIII para uma dimensão mais complexa e racional: construída em ciclo de andamentos contrastantes, adoptou a sequência de Rápido, Lento, Rápido, entre os quais inseriu um andamento dançante (minuete). Por outro lado, um ou mais andamentos adoptaram a estrutura sequencial de **A-B-A** (exposição-desenvolvimento-reexposição), em que **A** é construída sobre dois temas, ou grupo de temas, em tonalidades próximas (dominante ou relativa) e em que **B** é construída na base do desenvolvimento modulante de um ou dois dos temas de **A**. Chamou-se a esta estrutura «forma-sonata», que se converteu em modelo na composição da grande música clássica, nomeadamente nos quartetos, sinfonias e concertos nos quais um ou mais andamentos deveriam aparecer com essa estrutura interna.

A sonata para piano. Este instrumento tinha sido inventado em Florença, em 1709, por Bartolomeo Cristofori (1655-1731), o qual substituiu a percussão das cordas, através de batentes (clavicórdio) ou palhetas (cravo), por um sistema de

martelos, com o qual se obtinham sons sucessivos em forte ou piano (o primeiro piano chamou-se *clavicembalo col forte e piano*). Mais tarde Gottfried Silbermann (1683-1753) aperfeiçoou a técnica de Cristofori e construiu um instrumento mais perfeito, a que chamou *Hammerklavier* (piano de martelos) ou *fortepiano*.

Joseph Haydn terá utilizado o cravo durante os seus primeiros anos e só a partir de 1780 é que começou a escrever sistematicamente para fortepiano. Com Mozart terá acontecido o mesmo, certamente pela divulgação crescente e aperfeiçoamento do piano em Viena (Stein, Streicher e Graf), mas é sobretudo Beethoven quem influenciará os construtores de pianos a fim de que este instrumento possa responder tecnicamente à música que ele estava a compor.

Nesta época, o género pianístico por excelência era a sonata, que se apresentava normalmente em ciclo de quatro andamentos: *Allegro*, em forma-sonata; *Andante*, lírico, por vezes com variações; Minuete, dançante, que Beethoven substituiu por *Scherzo*; *Allegro*, em forma-sonata ou rondó. Esta ordem de andamentos será frequentemente alterada por Mozart e Beethoven, em favor da sua liberdade criadora.

Música de câmara. Não é uma invenção da época clássica, mas é nesta que atinge um grau máximo de perfeição. Embora concretizada em duos, trios, quintetos, sextetos, etc., foi o quarteto de cordas – dois violinos, viola e violoncelo – que a música clássica mais preferiu. J. Haydn, que escreveu 84 quartetos de cordas, é justamente considerado o grande promotor deste género musical; Mozart foi notável na composição dos seus 24 quartetos, mas os 18 compostos por Beethoven, pela sua profundidade e originalidade, fazem parte do melhor da sua música.

A **sinfonia** é considerada por alguns como o género clássico por excelência. Com a orquestra bem estruturada do ponto de vista técnico, foi fácil transpor para ela o interesse estético de uma grande peça instrumental exposta no mesmo ciclo de quatro andamentos que a sonata tinha adoptado, e que Mannheim consagrou, alguns dos quais em forma-sonata. Embora J. Haydn e Mozart, na primeira parte da sua carreira, escrevessem sinfonias de três andamentos, é a forma quadripartida que define a sinfonia clássica, cuja estrutura apenas será ultrapassada por Beethoven

com a substituição do Minuete (dança barroca) por um *Scherzo* (divertimento) nas suas nove sinfonias, a última das quais com alteração da sequência dos andamentos e com a introdução da parte vocal.

O **concerto** clássico assumiu uma importância paralela à sinfonia, com a diferença de que o discurso musical da orquestra é agora repartido, e enriquecido, com a intervenção de um instrumento solista. Acontece aqui, mais uma vez, a continuidade natural com o concerto barroco para solista. Ao contrário da sinfonia, o concerto clássico assumiu a estrutura de ciclo tripartido numa sequência de *Allegro-Andante-Allegro*, em que o último é frequentemente substituído por um *Ron-dó*. Se os concertos de J. Haydn são, porventura, mais conhecidos na sua versão de instrumentos de sopro, já os concertos para violino, e sobretudo os de piano, de Mozart assumem momentos de sublimidade. O concerto para violino de Beethoven distingue-se pelo seu lirismo, mas é nos seus cinco concertos de piano que o compositor coloca muito da sua visão dramática da música, o mesmo acontecendo ao seu triplo concerto para violino, violoncelo e piano.

19. A música vocal clássica

Na época do clássico, o canto continuou a triunfar no salão, na igreja e no teatro. Se, na música de câmara, o canto solístico não atingiu a notoriedade que o Romantismo lhe daria, o canto continuou a desempenhar o seu papel essencial na liturgia das igrejas. Nos países católicos, a Missa foi ainda o género mais cultivado. O concertante e a estrutura da cantata estiveram muito presentes na composição da Missa, onde os solos e os *ensembles* dialogavam regularmente: por vezes, a concepção da missa ultrapassou a norma litúrgica, pela sua duração, por certos contornos de forma e ainda por uma intencionalidade alheia ao quadro cerimonial litúrgico como é o caso da *Missa em Dó menor* (1783) de Mozart e a *Missa Solemnis* (1823) de Beethoven. De resto, outras formas de música vocal como o moteto, os salmos e os hinos estiveram ainda presentes no repertório geral, assumindo sempre a mesma linguagem musical que define o estilo clássico, não se diferenciando formalmente da ópera e da oratória.

Esta tem um papel modesto em relação com a música de ópera. Mesmo assim, assinala-se o interesse

da época pela oratória inglesa que entusiasmou J. Haydn durante a sua visita a Londres e o levou a compor as duas oratórias mais populares da época clássica: *A Criação* (1798) e *As Estações* (1801).

20. A ópera clássica

Na segunda metade do século XVIII, a ópera era já uma dimensão essencial da música na sociedade. O teatro, fosse ele popular ou aristocrático, era uma realidade presente em qualquer cidade. Em França, a ópera converteu-se em causa cívica e política, em meados do século XVIII, quando se fizeram polémicas sobre o estilo de ópera italiana e nacional. A *Querelle des bouffons*, 1752-1754, opôs a *tragédie lyrique* (com a figura de Rameau e o apoio de Voltaire) e a *opera buffa* italiana (com Rousseau e os enciclopedistas). Mas as disputas francesas sobre a suposta antinomia da ópera italiana e francesa haveriam de continuar com a chegada a Paris, em 1773, de Gluck, um músico austríaco mas de formação italiana que apregoava uma reforma profunda da ópera. A sua visão reformista ia ao encontro dos ideais franceses, o que

incomodou novamente os admiradores da ópera italiana, naquele momento aplaudida em Paris com as produções de Nicollò Piccinni (1728-1800).

No meio destas disputas afirmaram-se no terreno várias linhas de estética operática, já então vivenciadas por toda a Europa: uma ópera séria, sobre temas míticos ou históricos na continuidade das primeiras óperas italianas, e uma ópera bufa sobre temas cômicos e populares. Ocasionalmente, tinham-se ensaiado experiências novas, como a zarzuela espanhola, a *comédie mêlée de musique* ou a *opéra comique*, em França, a *ballad opera* inglesa e a ópera do Bairro Alto, em Portugal.

Tanto J. Haydn como Mozart, cada um à sua maneira, foram confrontados com o gosto e a prática da ópera ao longo da sua carreira. Haydn, sobretudo no seu serviço de quase 30 anos no palácio de Esterhaza (1761 a 1790), compôs numerosas peças de música dramática. Por sua vez, Mozart credenciou-se como menino prodígio também no terreno da ópera e em todas as suas espécies. Começando com uma peça em latim para a Universidade Beneditina de Munique, *Apollo et Hyacynthus* (1767) e pelo seu primeiro ensaio

no *Singspiel*, *Bastien und Bastienne* (1768), uma paródia da peça *Le devin du village* (1752) de J.-J. Rousseau (1712-1778), a ópera foi porventura o terreno mais favorável para a sua inspiração: privilegiando embora a música sobre a palavra, Mozart conseguiu uma síntese genial das mesmas, com resultados surpreendentes em toda a linha: no *Singspiel* (*Rapto do Serralho*, 1782; *Flauta Mágica*, 1791); na ópera bufa (*As Bodas de Fígaro*, 1786; *D. João*, 1787; *Così fan tutte*, 1790); e na ópera séria (*Idomeneo*, 1781; *La clemenza di Tito*, 1791).

A partir de França, e da sua Revolução, criou-se o tipo de «ópera de libertação» que, de parceria com o grande espectáculo popular, e para além de outros compositores, motivou a única ópera de Beethoven, *Fidelio*, como adiante se verá.

21. O modelo vienense

Além de outros compositores que praticaram o estilo clássico – G. Paisiello (1740-1816), L. Cherubini (1760-1842), E. N. Méhul (1763-1817), entre outros – e para além dos três clássicos vienenses, de que a seguir se fala, não se pode esquecer

C. W. Gluck (1714-1787), especialmente aplaudido em ópera, cuja verdade estética tentou recuperar tanto em Viena como em Paris (*Orfeo ed Euridice*, 1764; *Alceste*, 1776).

Joseph Haydn (1732-1809) passou grande parte da vida ao serviço dos príncipes Esterházy, autor de obra tão numerosa como plural, foi o mais influente criador do estilo clássico sobretudo na música instrumental: 14 missas (*Missa de Santa Cecília*, *Missa no Tempo de Guerra*, *Missa de Nelson*); 6 oratórias, ou similares (*Criação*, *As Estações*, *As Sete Últimas Palavras de Nosso Salvador na Cruz*); 11 cantatas seculares; 26 óperas (*L'anima di filosofo, ossia Orfeo ed Euridice*, 1791, *Il mondo della luna*, 1777); 104 sinfonias; 17 concertos para vários instrumentos; 32 divertimentos; 68 quartetos de cordas, etc..

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) foi um dos mais precoces compositores da história, genial na aproximação do simples e do sublime, sobretudo na sua música concertante e dramática: 19 missas (*Missa em Dó menor*, 1783, *Missa da Coroação*, 1779, *Requiem*, 1791); duas Vésperas; numerosas peças sacras (*Ave verum*); 41 sinfonias;

22 óperas; 25 concertos para piano; 11 concertos para violino; 14 concertos para sopros; 22 quartetos de cordas, etc..

Ludwig van Beethoven (1770-1827), o colossal intérprete da alma humana, é referência maior, insuperável no piano e na música de câmara: nove sinfonias, entre as quais uma coral, a nona; cinco concertos para piano e orquestra; um concerto para violino e orquestra; um concerto triplo para violino, violoncelo, piano e orquestra; numerosa música de câmara para instrumentos variados; 16 quartetos para cordas; 32 sonatas de piano; 20 variações para piano; uma ópera (*Fidelio*, 1805-14); várias peças religiosas (*Missa Solemnis*, 1824).

22. O estilo romântico

O Romântico, no seguimento das restantes artes, denota na música do século XIX um carácter subjectivo, íntimo e saudoso, facilmente reconhecido tanto no lirismo de um *Lied* de Schumann como na exuberância de um *Requiem* de Berlioz ou numa ópera de Wagner. A tendência de se considerar a música como a arte espiritual por

excelência, justificando o seu culto quase religioso, não impediu o debate sobre a opção estética entre uma música pura ou absoluta e uma outra programática ou contextualizada.

Dimensão essencial da música romântica é o gosto pelo passado, histórico ou mítico, justificando deste modo, e em última análise, o nacionalismo musical que se prolongou pela passagem do século.

A relação música-literatura, que os poetas alemães tanto apregoaram (Eichendorff, Novalis, Schlegel...), foi um pano de fundo para a definição de géneros como o *Lied* romântico, o poema sinfónico e a própria ópera, mais que nunca devedora de grandes escritores coetâneos ou históricos. De resto, a constituição da orquestra sinfónica, beneficiando de melhorias técnicas como as operadas por Adolf Sax (1814-1894), alargou-se em efectivos possibilitando o volume e o gigantismo de certas obras, em contraste flagrante com o tecnicismo intimista da música de câmara. O piano, por sua vez, impôs-se não apenas como instrumento virtuosista mas também como instrumento de salão produzido para os grandes intérpretes e facilmente acessível aos amadores.

23. O canto do Romantismo

A expressão musical mais intimamente dependente da alma dos humanos foi sempre reconhecida no canto. A época romântica não podia deixar de encontrar na música vocal, a nível solístico e coral, um terreno especialmente fértil, como a História nos ensina.

23.1. O *Lied*

O *Lied* (canção) não é uma invenção do Romantismo mas assumiu, então, uma importância especial pela sua definição de música para voz solista acompanhada, geralmente ao piano, cujo interesse reside tanto na voz como no acompanhamento instrumental. Este género musical foi preferido para a expressão dos ideais intimistas da música não só como produção isolada mas também em ciclos de canções em torno de temas e ideias. Beethoven também aqui se qualificou como músico romântico, uma vez que os seus *Lieder*, e também o seu ciclo *An die ferne Geliebte*, o definiram como tal. Mas o primeiro grande cultivador do *Lied* foi Franz Schubert (1797-1828) que, sobretudo por esta

razão, é considerado mais romântico que clássico. Ele escreveu centenas de *Lieder* sobre poemas de poetas consagrados e de amigos seus, alinhando alguns em ciclos como *Die schöne Müllerin* (1823) e *Winterreise* (1827). Fazia-o com grande facilidade, muitas vezes para o grupo de amigos que com ele se encontrava em reuniões informais, mistas de arte e boémia (*schubertiadas*). Se as formas dos seus *Lieder* se revestiam de alguma variedade, o acompanhamento dos mesmos era geralmente simples e bastante dependente da melodia. Neste sentido os *Lieder* de Schumann, tanto isolados como nos ciclos dos anos 40, *Dichterliebe e Frauenliebe und -leben*, distinguem-se por um acompanhamento mais cuidado, o mesmo se dizendo de Brahms, *Ophelia-Lieder*, 1873, e *Vier ernste Gesänge*, 1896, e, um pouco mais tarde mas ainda representativo, de Hugo Wolf (1860-1903), *Italienisches Liederbuch* (Livro italiano de canções), 1892-96. O gosto romântico dos *Lieder*, fortemente devedor dos poetas, não seria possível sem o contributo da tradição popular, como se verificou na recolha de *Volkslieder* (1778-79) de J. G. Herder e ainda do *Des Knaben Wunderhorn* (1805) de C. Brentano

e A. vom Arnim, este último a servir a inspiração de Gustavo Mahler (1860-1911) — *Lieder eines fahrenden Gesellen*, 1883-1885, *Kindertotenlieder*, 1901-1903 —, substituindo agora o acompanhamento de piano pela orquestra, no que seria seguido exemplarmente por R. Strauss (*Vier Gesänge*, 1896, *Vier Letzte Lieder*, 1941).

23.2. Música religiosa

O século XIX foi chamado o século da música coral, em parte devido à criação do *Orphéon*, um agrupamento coral masculino que de tal modo se impôs em toda a França que em meados do século já havia uma confederação francesa de orfeões. Foi um exemplo seguido no resto da Europa, embora, em certos países como a Inglaterra e a própria Alemanha, o interesse pela música coral amadora fosse uma constante ao longo dos tempos. Sem ter a ver propriamente com este fenómeno, o facto é que se compuseram na época romântica oratórias, algumas ainda de temática religiosa, como é o caso de *L'enfance du Christ* (1854) de H. Berlioz, *Paulus* (1836) e *Elias* (1846) de F. Mendelssohn e

também da *Lenda de Santa Isabel* (1862) e *Christus* (1862-3) de F. Liszt, mas também oratórias intencionalmente profanas como é o caso das peças de Schumann, *Das Paradies und die Peri* (1843) e ainda *Der Rose Pilgerfahrt* (1851).

No capítulo da música religiosa, haverá a considerar a obra de alguns compositores, como é o caso de F. Schubert, com missas sinfónicas, ou quase paroquiais como a *Missa Alemã*, o caso de F. Liszt, que, iniciado clérigo, pretendeu uma reforma profunda da música sacra, o de F. Mendelssohn, um cristão convertido do Judaísmo, com numerosas composições sobre salmos e motetos, no que será seguido apenas por A. Bruckner. Desde outra perspectiva, apareceram grandes composições sobre textos sacros que não tiveram a ver propriamente com o cerimonial litúrgico, ultrapassando-o ao sabor da sua inspiração e sem outra intenção que a celebração de grandes eventos cívicos ou mesmo políticos: estão neste caso as grandes composições «sacras» de H. Berlioz — o *Te Deum* (1855) e o *Requiem* (1838) — e ainda o *Requiem Alemão* (1868) de J. Brahms e o *Requiem* (1874) de G. Verdi.

24. Música instrumental

24.1. Música de piano

Embora as 32 sonatas de Beethoven sejam um cume no seu género, a sonata para piano não desapareceu no Romantismo: os compositores, de Schumann a Brahms, continuaram a escrevê-la mas fizeram-no geralmente numa visão epigonal, com a excepção de Liszt na sua genial *Sonata em si menor* (1853).

Generalizou-se o gosto das pequenas peças, sobretudo se caracterizadoras (*Charakterstücke*), por vezes reunidas em álbuns para a juventude, ou inspiradas na vida juvenil: *Albumblätter* de Schubert, *Kinderszenen* e *Album für die Jugend* de Schumann, por exemplo. Schubert compôs peças numerosas de piano entre as quais, *Klavierstücke*, fantasias, momentos musicais, improvisos, valsas, marchas, etc.. Schumann seguirá o mesmo rumo devendo salientar-se os seus ciclos *Variações Abteg*, *Papillons*, *Carnaval*, *Kreisleriana*, *Davidsbündlertänze*, etc. Chopin e Liszt não foram apenas pianistas de excepção, chegando mesmo a converter-se, juntamente com o violinista Paganini, em símbolos do génio interpretativo ro-

mântico, mas escreveram peças que são ainda hoje indispensáveis no repertório pianístico: do polaco Chopin é preciso citar as *Polonesas* e as *Mazurkas*, numa afirmação espontânea de algum nacionalismo, os *Nocturnos*, *Prelúdios*, *Estudos*, *Valsas*, *Scherzos*, etc.; de Liszt é preciso conhecer algumas peças de conotação popular como as suas *21 Rapsódias Húngaras* (1846-47), mas especialmente os seus *Études d'exécution transcendante* (1851), *Années de Pèlerinage* (1848-53), *Legendes* (1862), etc., nas quais é bem sensível o seu virtuosismo e uma sonoridade quase orquestral. Não é possível falar do piano romântico sem conhecer o papel de Clara Schumann, não apenas como representante do intérprete feminino, mas também como apoio e intérprete da música do seu marido, e ainda o papel de um jovem e amigo da família, que tanto deveu aos Schumann, e que levou o nome de Johannes Brahms, cuja música de piano é também maior na música romântica.

24.2. Música de câmara

Em perspectiva mais intimista, a música de câmara ocupa um papel de relevo no Romantismo.

Sabendo-se que o conceito de música de câmara já foi presente em épocas anteriores, a verdade é que no Romantismo esta música passou a definir-se formalmente pela sua execução solística e com recursos técnicos avançados por parte dos executantes, o que, naturalmente, revertia na qualidade da própria composição. Em formações variadas – duetos, trios, quartetos, quintetos, sextetos, etc. – com ou sem piano, os compositores criaram muita da sua melhor música. Na realidade, a transição da música doméstica (*Hausmusik*) para a sala de concertos fez-se superando a fruição pessoal e perspectivando a exigência de ouvintes esclarecidos. Um pouco por toda a Europa, e também na América, fundaram-se sociedades de concertos votadas para a música de câmara. Os quartetos de Beethoven chegaram a constituir um verdadeiro culto (*Beethoven Quartett Society*, Londres, 1845–1852, e *Société des Derniers Quatuors de Beethoven*, Paris, 1852–1870).

De Franz Schubert (1797-1828) é essencial salientar, para além dos quartetos de cordas da sua infância, o *Quinteto com Piano*, «A Truta» (1819), os *Quartetos de cordas em Lá menor* (1824), *em Ré menor*, «A morte e a donzela» (1824), *em Sol maior*

(1826) e sobretudo o *Quinteto de cordas em Dó Maior* (1828). Deve ainda referir-se o seu *Octeto para quinteto de cordas, clarinete, fagote e trompa*, uma obra com a qual o compositor se pretendeu aproximar de Beethoven.

De Robert Schumann (1810-1856) são importantes os seus três *Quartetos op. 41* (1842) e um *Quarteto* e um *Quinteto com piano* (1842); são de mencionar especialmente os seus *Trios n.º 1 e n.º 2* (1847) nos quais se nota o rigor da influência de Bach com a sua própria expressividade.

De Félix Mendelssohn (1809-1847) é indispensável referir o *Octeto para cordas* (1825), os *Quartetos para cordas em Lá menor* e em *Mi bemol maior* (1829) e os *Trios para piano em Ré menor* e em *Dó menor* (1839-1945) onde é notória a influência de Beethoven bem ligada ao seu estilo das canções sem palavras.

Johannes Brahms (1833-1897) é considerado o maior compositor de música de câmara depois de Beethoven: 24 obras, de que é preciso relevar o *Sexteto de cordas em Sib maior*, 1862, o *Quinteto para piano e cordas em Fá menor*, 1864, o *Quinteto de cordas em Fá maior*, 1883, e o *Quinteto de cordas em Sol maior*, 1891.

24.3. Música de orquestra

Tal como aconteceu com a sonata, a sinfonia parece ter atingido a perfeição com Beethoven. Por isso a grande música sinfónica romântica teve a sua melhor expressão nos poemas sinfónicos, com excepção honrosa das quatro sinfonias de Schumann, das cinco de Mendelssohn, das quatro sinfonias de Brahms e também das nove de Bruckner, nas quais não passa despercebida uma certa relação epigonal com os clássicos. Puramente romântica é a *Sinfonia Fantástica, episódio da vida de um artista em cinco partes* (1830) de Hector Berlioz (1803-1869), toda ela inovadora: não apenas nos seus cinco andamentos, mas sobretudo no seu carácter programático explicado pelo próprio compositor em texto explicativo («programa»), no caso autobiográfico.

Fora disso o que se impôs nesta época em termos de música de orquestra foi o poema sinfónico: uma peça orquestral de um só andamento com um texto explicativo dado pelo próprio compositor. Não sendo propriamente música descritiva, ou naturista, o poema sinfónico pretendia, de uma ou outra forma, ilustrar uma ideia, um poema, um acontecimento ou personagem. O primeiro grande impulso deste

gênero musical deveu-se a Franz Liszt que escreveu nada menos que 13 poemas sinfônicos (entre os quais, *Mazeppa*, 1851, e *Les Préludes*, 1854) aos quais juntou duas sinfonias programáticas: *Uma sinfonia, Fausto, em três quadros de carácter* (1854-57) e *Uma Sinfonia para a Divina Comédia de Dante* (1855-56).

Ainda neste capítulo sobressaem os concertos para instrumento solista e orquestra, uma forma devedora do passado barroco e clássico, mas que, beneficiando do espírito romântico, deu lugar a obras de grande impacto, como sejam os dois concertos para piano de Chopin (1829, 1830), o concerto para piano de Schumann (1839), os três concertos para piano de Liszt (1839, 49, 56) e ainda o concerto para violino (1844) e os dois concertos para piano (1831, 1837) de Mendelssohn e os dois concertos para piano (1859, 1881) e um para violino (1879) de Brahms, sem esquecer os cinco concertos virtuosísticos para violino de Nicolò Paganini (1782-1840).

25. A ópera romântica

Em França, no dia seguinte à Revolução, compositores e políticos souberam arrastar multidões

para o grande espectáculo da música. Controlando também a cultura, Napoleão manteve em Paris três teatros de ópera, um dos quais, o dos Italianos, foi aberto em 1801 com uma ópera de Marcos Portugal (1762-1830).

Após a produção de óperas de Luigi Cherubini (1760-1842) — *Medée*, 1797, *Les deux journées*, 1800 — e Fromental Halévy (1799-1862) — *La Juive*, 1835 —, entre outros, impuseram-se na composição de *grand opéra* Giacomo Meyerbeer (1791-1864) — *Robert le diable*, 1831, *Les Huguenots*, 1836, *L'Africaine* 1865 — e ainda H. Berlioz com *Les Troyens*, 1863. Mas na França cultivou-se ainda uma espécie de ópera característica, a *opéra comique*. Originária dos teatros de feira, onde se representavam *comédies mêlées de musique*, ela é estruturada com diálogos falados e cenas cantadas. Dentro desta estética, que definia o género independentemente do seu carácter cómico ou sério, produziram-se óperas tão relevantes como *Carmen* (1875) de Georges Bizet (1838-1875).

Uma espécie intermédia entre a *opéra comique* e a *grand opéra*, foi a *opéra lyrique*, cujo nome lhe veio após a inauguração em Paris do Théâtre Lyrique (1853), da qual se compuseram óperas

de grande popularidade, de Charles Gounod (1818-1893) — *Fausto*, 1859 — e Jules Massenet (1842-1912) — *Manon*, 1884, *Werther*, 1892.

Ainda em meados do século surgiu a *opéra bouffe*, uma espécie geralmente satírica que juntava os recursos e estética da *opéra comique* com os meios espectaculares da *grand opéra*. Nela brilhou, sobretudo, Jacques Offenbach (1819-1880): *L'Orphée aux enfers*, 1858, *La belle Helène*, 1864.

Na Itália, e na primeira metade do século XIX, emergiram três grandes representantes da ópera romântica: Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini e Gaetano Donizetti.

G. Rossini (1792-1868), compositor de sucesso imediato em toda a Europa, símbolo da ópera italiana na primeira metade do século, distinguiu-se por uma fixação escrita do bel canto, pelas melodias fáceis e por uma orquestração muito característica. Foi autor de mais de 30 óperas, entre as quais se popularizou *L'italiana in Algeri* (1808), *O Barbeiro de Sevilha* (1816), *La Cenerentola* (1817) e *Guillaume Tell* (1829).

V. Bellini (1801-1835) foi um compositor celebrado em 10 óperas, sobretudo pelas óperas

sérias *Sonambula* (1831), *Norma* (1831) e *Puritani*, (1835), nas quais ficaram célebres as suas longas e intensas melodias acompanhadas pela orquestra de uma forma algo estereotipada.

G. Donizetti (1797-1848) compôs mais de 70 óperas, além de outros géneros musicais, popularizado por peças como *L'elisir d'amore* (1832), *Lucia de Lamermoor* (1835) e *Dom Pasquale* (1843).

A figura de Giuseppe Verdi (1813-1901) surgiu na Itália logo após estes compositores. De formação quase autodidacta, ele conquistou a pouco e pouco os favores do público transformando-se rapidamente em verdadeiro símbolo da música italiana: o seu nome chegou a identificar o acróstico de *Vittorio Emanuel Re Di Italia (VERDI)*. Compôs 28 óperas, muitas das quais ganharam grande popularidade em Itália e no resto do mundo, como *Rigoletto* (1851), *La traviata* (1853), *Aida* (1871), *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893). Algumas das suas melodias foram assimiladas pelo povo, mas Verdi foi genial no tratamento musical de personagens e dramas, utilizando temas que haviam obtido êxito no teatro (Shakespeare, Schiller e Victor Hugo), no qual foi apoiado por libretistas célebres como E. Scribe e A. Boito.

Depois de Verdi, a ópera italiana foi enriquecida pela chamada escola verista, correspondente ao Realismo literário, onde sobressaíram os nomes de Pietro Mascagni (1863-1945) — *La cavalleria rusticana*, 1890 —, Ruggero Leoncavallo (1857-1919) — *I paglacci*, 1892 — e, sobretudo, Giacomo Puccini (1858-1924), cujas óperas se popularizaram — entre outras, *La bobème* (1896), *Tosca* (1900), *Madame Butterfly* (1904) — e mantiveram o nome de Itália em todo o mundo.

Der Freischütz (1821) de Carl Maria von Weber (1786-1826) é considerada a «primeira ópera nacional alemã», pela temática, pelos caracteres, pela orquestração, pela aplicação de temas recorrentes.

Mas o grande expoente da ópera romântica alemã é Richard Wagner (1813-1883), o qual, interpretando uma estética revolucionária, assumiu decididamente um projecto de reforma da ópera, devolvendo-lhe o estatuto original de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), em que o espectáculo lírico é concebido como resultado da conjugação intensa e inteligente de várias artes — música, literatura, artes do teatro (encenação, cenografia, guarda-roupa) e,

porventura, dança — com o qual se deverá desenhar a verdadeira «arte do futuro». Escritor e libretista dos seus próprios dramas, concebeu um teatro adequado aos seus sonhos estéticos, mas a sua realização, na cidade de Bayreuth em 1876, só foi possível graças ao seu grande mecenas, Luís II da Baviera. Tendo iniciado a sua produção com óperas de grande espectáculo, como *O Navio Fantasma* (1841), *Tannhäuser* (1845) e *Lohengrin* (1848), o seu génio ficou ligado à sua tetralogia *O Anel do Nibelungo* (*O Ouro do Reno*, *Siegfried*, *A Valquíria* e *Crepúsculo dos Deuses*, 1853-1874), mas outras peças como *Os Mestres Cantores de Nuremberga* (1867), *Parsifal* (1882) e, sobretudo, *Tristão e Isolda* (1859) fixaram o seu nome como um dos maiores vultos da ópera de todos os tempos. Com Wagner, a ópera recupera a sua essência de drama humano: uma acção produzida em ordem a uma certa *catarsis* dos espectadores, um discurso que vale por si mesmo, uma música sempre dependente da palavra, graças sobretudo à orquestração e aos temas condutores (*Leitmotiv*) que identificam e unificam simbolicamente situações, objectos e personagens.

Depois de Wagner, a ópera alemã foi representada, entre outros, por Engelbert Humperdinck (1854-1921) — *Hänsel und Gretel*, 1891 — e sobretudo por R. Strauss (1864-1949) — *Salomé*, 1905, *Electra*, 1909, *Cavaleiro da Rosa*, 1911 — que não deixaram de ser influenciados por Wagner mas seguiram um caminho próprio, onde a inspiração e a originalidade coexistem com a tradição clássica e até barroca.

No capítulo da opereta, e sob influência do gosto francês, sobressaíram na Alemanha nomes como Franz von Suppé (1819-1895) e Johann Strauss, Filho (1825-1899): *O Morcego*, 1874.

26. A dança

Sendo a dança uma actividade estética geralmente ligada à música, ela é de há muito apresentada no âmbito das correntes musicais. Na época do Romantismo fizeram sucesso alguns bailados que permanecem no repertório da especialidade. Fez história o francês Léo Delibes (1836-1891) — *Coppélia*, 1870 —, mas o compositor mais aclamado, também neste domínio, foi Tchaikovsky em composições que valem pela exu-

berância, variedade e colorido da sua música, tais como *O Lago dos Cisnes* (1876), *Bela Adormecida* (1889) e *Quebra-nozes* (1892).

27. Romantismo tardio. Nacionalismos

Numa sociedade em transformação política e social, e já na transição para o século xx, apareceram excelentes compositores ainda marcados pelo espírito romântico. Na Alemanha devem referir-se, além de J. Brahms, de quem já se falou, Anton Bruckner (1824-1896), grande sinfonista cuja obra se ressentia da sua profissão de organista (nove sinfonias, numerosas missas, *Te Deum*, 1886), Gustav Mahler (1860-1911) – nove sinfonias, das *Lied von der Erde*, 1911 — e Max Reger (1873-1916), grande compositor e organista. Na França, fizeram história, tanto na sua obra como na influência estética e pedagógica, entre outros, Cesar Frank (1822-1890) — *Sinfonia em Ré menor*, 1888 —, Gabriel Fauré (1845-1924) — *Requiem*, 1890 —, Camille Saint Saens (1835-1921) — *Samson et Dalila*, 1877 — e Vincent d'Indy (1851-1931). Claude Debussy (1862-1918) e Maurice Ravel (1875-1937) são compositores que

sobressairam em França na passagem do século, já claramente inseridos numa estética renovada, em que domina o impressionismo e o simbolismo. O primeiro é porventura o grande nome de charneira dos séculos XIX-XX (tal como Monteverdi foi para os séculos XVI-XVII e Beethoven para os séculos XVIII-XIX) e dele se falará a seguir. De Ravel, compositor referenciado sobretudo pelo seu domínio da orquestração, ficou uma obra muito rica e plural (*Miroirs*, 1905, *Daphnis et Chloé*, 1912, *L'Enfant et les Sortilèges*, 1925).

Na Inglaterra, importa referir nesta mesma linha, pelo menos, os nomes Edward Elgar (1857-1934) — *Marchas de Pompa e Circunstância*, 1901, *Concerto para violoncelo em Mi menor*, 1919 — e Ralph Vaughan Williams (1872-1958) — *Sea Symphony*, 1909, *Sancta Civitas*, 1925 —, ambos fortemente empenhados em revalorizar a tradição musical inglesa.

Em posição intermédia entre os nacionalistas e os europeus, Piotr Ilych Tchaikovsky (1840-1893) é um dos compositores russos mais significativos do Romantismo. Aplaudido em todo o mundo pelas suas sinfonias (nº 6, *Patética*, 1893), concertos

(*Violino e orquestra*, 1888), óperas e bailados, a sua popular *Abertura 1812* (1880), evocando a derrota de Napoleão em Moscovo, com melodias russas e o próprio hino dos czares, é exemplo de música descritiva e simultaneamente nacionalista.

A música como experiência abrangente de toda a vida humana é naturalmente condicionada pela etnia e pela cultura de cada povo gerando singularidades que a enriquecem e diferenciam e que justificam de algum modo o seu carácter de nacionalista. Não admira que, no seguimento do espírito romântico, alguns compositores se perfilassem por uma música condicionada directa ou indirectamente pelo carácter do seu ou de outro povo.

Os primeiros a fazê-lo foram os russos. Embora Mikhail Glinka (1804-1857), tivesse antecipado esta ideia com óperas nacionalistas, como *Uma Vida pelo Czar* (1836), foi o «grupo dos cinco» – Alexander Borodin (1833-1887), César Cui (1835-1918), Mily Balakirev (1837-1910), Modest Mussorgsky (1839-1881) e Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908) — quem, de uma forma quase espontânea, abriu uma frente de ideias estéticas, pela qual se

quis afirmar uma música de carácter russo. *Boris Godunov* (1874) de M. Mussorgsky, *Príncipe Igor* (1890) de A. Borodin, por exemplo, são óperas caracterizadas pelo modalismo, rítmica e sobretudo pelo espírito russo.

Outros compositores marcaram bem as suas raízes nacionalistas devendo referir-se pelo menos, na Europa central, Bedrich Smetana (1824-1884) — ciclo de seis poemas sinfónicos *Ma Vlast (Minha Pátria)*, 1874-79 — e Antonín Dvorak (1841-1904) — *Sinfonia nº 9, do Novo Mundo*, (1893); na Escandinávia, o norueguês Edvard Grieg (1843-1907) — *Peer Gynt*, 1876 — e o finlandês Jean Sibelius (1865-1958) — *Finlandia*, 1900; na Espanha, Isaac Albéniz (1860-1909) — *Iberia*, 1909 — e Manuel de Falla (1876-1946) — *El amor brujo*, 1915; em Portugal Alfredo Keil (1850-1907) — *Serrana*, 1899 —, e José Viana da Mota (1868-1948) — *Sinfonia à Pátria*, 1896.

(Página deixada propositadamente em branco)

IV

O SOM PLURAL DA ÉPOCA ACTUAL

Nunca o som foi monotónico: a sua poética original pressupõe comunhão/aceitação/diálogo sonoro ou calado de pessoas e grupos. A novidade dos séculos XX e XXI está na quebra de uma linha julgada única, ou superior, e na reformulação do pensamento e do gosto do homem do nosso tempo. Liberta a escolha, os caminhos multiplicaram-se facilitados pelo progresso tecnológico que tornou possível a aldeia global em que todos conhecem tudo, rapidamente. Sempre a música foi diferente, mas a diferença nunca foi tão conhecida e querida como hoje, que se pode fazer do plural a parábola de toda a beleza humana, talvez finalmente universal.

28. Crise e transição

A música no século XX caracterizou-se por uma crise global contínua: após o colapso da música tonal, fizeram-se experiências, ensaiaram-se sistemas e o mais que se conseguiu foi a tolerância e aceitação de uma pluralidade de estilos. As escolas demarcaram-se, os caminhos definiram-se e foi possível a convivência entre a música erudita e a música popular, entre a música do Ocidente e a de outras etnias: o concerto, originalmente ligado à música erudita, transformou-se em acontecimento performativo de todas as espécies de música, quando não de várias ao mesmo tempo, respeitando-se o esbatimento justificado entre música ligeira e erudita. Por sua vez, a radiodifusão e a indústria de gravação, desde o áudio ao vídeo, possibilitou a fruição da música a todas as classes e níveis sociais: de facto, nunca a sociedade conviveu com a música tanto como hoje.

28.1. Dissolução da tonalidade

O sistema tonal do Ocidente, implementado desde finais do século XVI, tinha nascido com o

selo da morte. O cromatismo, concebido desde aquele tempo como requinte de expressão musical e levado às suas últimas consequências com Liszt e Wagner, foi um dos factores mais influentes na queda do sistema tonal. Nada admira, assim, que Claude Debussy (1862-1918), juntando o seu conhecimento da música de Wagner à sua experiência da música oriental, voltasse as costas ao sistema tonal, optando definitivamente por relações musicais livres e autónomas. Para ele, o som não era mais um fenómeno de relação obrigatória com outros sons mas simplesmente um objecto sonoro esteticamente trabalhado. Substituindo os velhos tons e modos, utilizou sistematicamente novas escalas e novas consonâncias. Explica-se, deste modo, que, apesar de bem creditado ao lado dos impressionistas (êxito de *Prélude à l'après-midi d'un faune*, 1895, inspirado em Mallarmé), algumas das suas obras fossem mal recebidas pelo público (caso de *Pelléas et Mélisande*, 1902). Mas Debussy não esteve sozinho: no seu tempo, compositores como Ferruccio Busoni (1866-1924), Alexander Scriabin (1872-1915) e, sobretudo, Arnold Schönberg (1874-1951), cada um à sua maneira, abriram

caminhos de ruptura definitiva com o sistema tonal clássico.

28.2 Factores convergentes

28.2.1. A tecnologia

O primeiro dos factores que intervieram na «revolução» operada na música ocidental na transição do século XIX para o XX foi a aplicação da tecnologia à música, concretizada já em 1877 pela invenção do fonógrafo de Thomas Edison (1847-1931), seguida pelo gramofone de Emile Berliner (1851-1929), dez anos depois. Estes factos mudaram por completo o conceito da audição de música: o acto musical deixava de ser acontecimento único e a peça gravada poderia repetir-se vezes sem fim.

A música iniciava um caminho novo na sua história. Consequentemente, o estudante e o curioso de música poderiam sempre em qualquer momento e repetidamente contactar com o facto musical, conhecendo-o e estudando-o. Para além da indústria do som, outros dados contribuíram para a mudança de

paradigmas no mundo da música, como a descoberta de novos instrumentos (*Ondas Martenot, Teremin*, etc.), de novas maneiras de tocar os instrumentos herdados e a invasão da electrónica e do digital em todos os sistemas de produção musical.

28.2.2. O folclorismo

Na segunda metade do século XIX acentuou-se o interesse de escritores e músicos pela música tradicional. Ao mesmo tempo, o contacto com o Oriente, graças às viagens e grandes eventos como as Exposições Internacionais de Paris (1872 e 1889), promoveu um novo interesse face a músicas diferentes. O gosto do exótico não era novo, mas a questão era outra: interessava a raiz cultural do povo, de qualquer povo, como constava dos ideais românticos. O exemplo de Leos Janacek (1854-1925), Béla Bartók (1881-1945) e Zoltán Kodály (1882-1967) foi decisivo, não só porque chamou a atenção para uma mina de informação musical que era preciso descobrir e aproveitar como também deu aos compositores novas perspectivas para as suas motivações criadoras.

28.2.3. O convívio das artes

Não se trata apenas de saber que o impressionismo, simbolismo, expressionismo e outros ismos da arte tiveram a sua contrapartida musical, mas também de constatar o convívio das artes quer na biografia de compositores (Schönberg), quer nas suas próprias ideias ou na sua obra: Wassily Kandinsky (1866-1944) ao propor um código de equivalências cor/som; A. Scriabin, ao introduzir um órgão de luzes na sua partitura de *Prometeu, poema do fogo* (1909-10); Darius Milhaud (1892-1974) e tantos outros, ao compor para o cinema sonoro.

28.2.4. Os *Ballets Russos*

Com o nome de *Ballets Russos* operou em Paris, desde 1909, e logo em toda a Europa, um grupo de bailarinos russos dirigidos por Sergei Diaghilev (1872-1929), que teve nomes tão famosos como Vaslav Nijinski, Anna Pavlova, Tamara Karsavina e o coreógrafo Mikhail Fokine. Tendo obtido a colaboração dos maiores artistas, como Picasso, Matisse, Jean Cocteau e outros, motivou

directamente a criação de partituras de excepção junto de compositores como Maurice Ravel, Claude Debussy, Erik Satie (1866-1925) e, sobretudo, Igor Stravinsky, que teriam grande importância nas experiências do princípio do século, como adiante se verá.

29. Os primeiros passos da modernidade

29.1. Música futurista

Partindo de circunstâncias sócio-políticas de carácter realista (era vitoriana, *Real Politik* de Bismarck...), o modernismo vinha desde finais do século XIX, trazendo consigo movimentos artísticos tais como o impressionismo, o simbolismo e, já nos princípios do século XX, *Der blaue Reiter* e o cubismo de Picasso e Braque. Mas foi na consciência da tecnologia e da necessidade de mudar que intelectuais e artistas se organizaram sob a bandeira do futurismo, cujo manifesto, assinado por Filippo Marinetti, foi publicado no jornal *Figaro* em 20-02-1909. Atrás do mesmo,

e em paralelo com outras artes, surgiu o *Manifesto dei musicisti futuristi* (1910) de F. Balilla Pratella (1880-1955) e, em 1913, *L'arte dei rumori* de Luigi Russolo (1885-1947). As ideias e experiências destes músicos abriram as portas de uma renovação radical na arte de fazer música.

29.2. Igor Stravinsky (1882-1971)

Discípulo de Rimsky-Korsakov, ainda jovem, foi convidado por Serguei Diaguilev (1872-1929) para compor a música para alguns dos primeiros bailados russos: *Pássaro de Fogo* (1910), *Petrushka* (1911), *Sagração da Primavera* (1913). A sua música era diferente: nela vibrava um espírito insólito feito de ritmo e cor. A sua *Sagração*, coreografada pelo aclamado Nijinsky (1890-1950), constituiu escândalo em Paris no dia da sua estreia. Stravinsky trouxera da Rússia o exótico e servira-o aos Franceses com música inédita, muito pessoal, para além de todas as convenções conhecidas. Com os anos, a sua inspiração, inicialmente caracterizada por um certo romantismo folclórico russo, passou pelo regresso ao passado (*Pulcinella*, *Apollo Musagète*, *Sinfonia*

de Salmos...), pela adoção de formas jazísticas (*Ragtime for Eleven Instruments*, 1917) e serialistas (*Treni, Missa...*), com o qual o compositor se transformou em primeiro símbolo do pluralismo musical do século xx.

29.3. Béla Bartók (1881-1945)

A partir de 1905, e juntamente com Kodály, Béla Bartók percorreu a geografia húngara, onde captou melodias e ritmos insuspeitos na música tradicional do povo. Alargando a sua pesquisa por outras regiões balcânicas, e mesmo pelo Norte de África, a sua música ficou profundamente marcada pela música tradicional. Conhecedor profundo de Debussy, seguiu a sua orientação assimilando recursos e técnicas de origem folclórica, tanto na dimensão rítmica como melódica e harmónica, alargando assim os recursos da composição erudita da música ocidental (*Mikrokosmos*, 1926-39, *O Castelo de Barba Azul*, 1911, *Música para cordas, percussão e celesta*, 1936). O seu exemplo foi decisivo para a corrente folclorista alastrada por toda a Europa e América.

30. Inovação e reacção

No período que separa as duas Guerras Mundiais, surgem outras novidades na música ocidental, desde a sistematização do serialismo dodecafónico à estética neo-barroca e neo-clássica.

30.1. Serialismo dodecafónico

Mais que Debussy, Schönberg destaca-se da tradição e abre um caminho novo na composição musical. Inserido plenamente nas correntes estéticas do seu tempo, com experiência sólida no mundo da pintura e na obra e pensamento de artistas como Kandinsky, a sua obra começou com alguma oposição ao romantismo tardio (*Noite transfigurada*, 1899; *Gurrelieder*, 1899; *Pelléas et Mélisande*, 1902) passando logo por uma fase declaradamente atonal (*Erwartung*, 1909; *Pierrot lunaire*, 1912) até aderir definitivamente ao serialismo dodecafónico, um sistema de composição baseado numa série (escala) de 12 meios-tons que não deveriam repetir-se sem que primeiro fossem todos apresentados (*Variações para orquestra*, 1926-1928, *Moisés e Aarão*, 1930-1932, ópera inacabada).

As suas ideias tinham sido apresentadas publicamente em textos e concertos comentados e foram assimiladas pelos seus discípulos, sobretudo Alban Berg (1885-1935) e Anton Webern (1883-1945), ambos definitivos na concretização das teorias dodecafónicas: aquele com obra genial (*Concerto para violino «à memória de um anjo»*, 1935) por vezes fortemente devedora do expressionismo (*Wozzek*, 1922; *Lulu*, 1935); este, modelo de composição fortemente expressiva e concentrada (*Trio para cordas*, 1926-27; *Sinfonia para pequena orquestra*, 1928; *Concerto para 9 instrumentos*, 1931-34).

30.2. Outros pioneiros: Ives e Varèse

Charles Ives (1874-1954) creditou-se como um compositor inteiramente livre: na sua música empregou a atonalidade, politonalidade, quartos de tom, polirritmia e espacialidade sonora. Entre diversas composições, sempre surpreendentes, refira-se *The Unanswered Question for trumpet, four flutes and strings* (1908), de carácter atonal, e ainda *Tone Roads n.º. 1 for flute, clarinet, bassoon*

and strings (c1913–14), onde de certo modo preconiza o serialismo.

Edgar Varèse (1883-1965), consciente do colapso da música tradicional, colocou-se ao lado de Debussy, concebendo a música, ainda antes da I Grande Guerra, como «som organizado» e postulando novos meios para a composição. Os seus objectivos só foram verdadeiramente conseguidos após a II Grande Guerra com o desenvolvimento da electrónica, que lhe permitiu compor, entre as suas 16 obras primas, duas peças excepcionais com banda sonora: *Déserts* (1950-52) para 14 instrumentos de sopro, piano, cinco instrumentos de percussão e gravação de duas pistas e *Poème électronique* para gravação de três pistas, encomenda da Philips para a Exposição de Bruxelas, 1958.

30.3. Jazz

Consequência da prática musical dos negros americanos, conhecida pelo menos desde o último quartel do séc. XIX, na base do *ragtime*, danças, espirituais e *blues*, o jazz é um dos principais fenómenos de música enculturada, devendo a sua origem a três

vectores (América, Europa e África) que possibilitaram aos negros de origem africana, escravizados na América e rodeados de práticas musicais de origem europeia, uma expressão musical própria. Considera-se New Orleans como berço do jazz, mas sabe-se que aí ele surgiu como *ragtime music*, praticada por grupos de negros de diversas proveniências. A sua importância na música ocidental, para além do fenómeno em si mesmo, reside no facto de ele se ter convertido rapidamente em campo de experiência e inovação para os compositores coetâneos e futuros. Nos anos 20, «a idade do jazz», Darius Milhaud foi um dos que se entusiasmou por esta música que encontrou já na Europa, mas sobretudo na América. Várias das suas obras acusam influência do jazz: *Trois rag caprices* (1922), *La création du monde* (1923). Do mesmo modo, foram significativos Stravinsky e, sobretudo, Gershwin (1898-1937), o homem que levou o jazz às salas de concerto: *Rhapsody in Blue* (1924) foi apresentada na Aeolian Hall de Nova Iorque como «An experiment in Modern Music». Também foram marcantes *An American in Paris* (1929) e a ópera *Porgy and Bess*, esta apresentada no Teatro da Broadway, 1935, como uma «American Folk Opera».

30.4. Músicas neo

Por uma opção pessoal, pela pressão social ou política, ou por uma reacção natural aos excessos modernistas, alguns compositores insistiram num estilo mais convencional e mesmo conservador.

K. Weill (1900-1950) abandonou a Alemanha após a implantação do regime nazista, alinhou na chamada nova objectividade, reagindo ao romantismo e ao modernismo, e ficou conhecido por uma obra muito próxima das classes populares, nomeadamente peças influenciadas pelo teatro de *cabaret* dos anos 20, como *Drei Groschen Oper* (1928), sobre o libreto e no bicentenário de *The Beggar's Opera* (1728).

Carl Orff (1895-1982), ficando na Alemanha, mas sem aderir ao nazismo, dedicou-se ao seu ideal de música pedagógica (*Orff Schulwerk*) e escreveu sobretudo peças dramáticas, cantatas com bailados, de temática clássica antiga, com utilização de música modal e grande percussão, de que ficaram célebres *Catulli Carmina* e *Carmina Burana*, esta composta sobre poemas medievais de Goliardos.

P. Hindemith (1900-1950), um dos adeptos da nova objectividade, considerando-se ele próprio como

«músico prático», dedicou-se sobretudo à pedagogia. Aderiu a uma música neo-tonal, ou mesmo de ambiguidade tonal, a que chamou *Gebrauchsmusik* (música útil), pensada sobretudo para jovens e músicos amadores (*Ludus Tonalis*, 1942, como réplica ao *Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach).

Na França, sobressaiu o «grupo dos seis», constituído por Louis Durey (1888-1979), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Germaine Tailleferre (1892-1983), Francis Poulenc (1899-1963) e Georges Auric (1899-1983), todos eles apostados num sistema musical seguro mas conservador, embora cada um à sua maneira.

A Inglaterra assistiu a um impulso criativo próprio, que não tinha desde a era do barroco, sobressaindo, na continuidade de Elgar e Vauhgan Williams, a figura de Benjamin Britten (1913-1976), compositor aplaudido em todos os géneros, considerado, sobretudo, como recriador da ópera inglesa (*Peter Grimes*, 1945, *The turn of the screw*, 1954, etc.).

Na União Soviética - onde a música foi politicamente instrumentalizada - a arte deveria orientar-se por referências nacionais, ter uma linha

simples, pedagógica e popular – sobressaíram compositores como Prokofiev e Shostakovitch.

Sergei Prokofiev (1891-1953) abandonou a Rússia, após a revolução bolchevista, mas regressou em 1936, adaptando-se ao meio, compondo obras tão populares como *Pedro e o Lobo* (1936), *Romeu e Julieta* (1935) e a música de filme (cantata) *Alexandre Nevsky* (1938), mas cultivou até ao fim a sua tendência «formalista», de estilo clássico (*Sinfonia Clássica*, 1916...).

Dmitri Shostakovitch (1906-1975), influenciado por Stravinsky e Prokofiev, trabalhou sempre dentro do regime socialista, compôs em todos os géneros, desde a ópera (*Lady Macbeth...*) à música de câmara, mas foi sobretudo nas suas 15 sinfonias, algumas das quais com programa adequado às normas do regime político, que se afirmou como compositor de mérito universal.

Sergei Rachmaninov (1873-1943), um dos últimos representantes do romantismo tardio russo, embora vivendo fora, escreveu sobretudo para piano, de que foi um dos maiores intérpretes do seu tempo, dentro de um estilo ainda devedor dos nacionalistas russos, mas com sentido melódico

muito apurado (*Concertos para piano n.º 2*, 1901, e *n.º 3*, 1909).

Nas Américas, o neo-classicismo foi também pauta de compositores notáveis como Carlos Chávez (1899-1978), no México, Heitor Villa-Lobos (1887-1959), no Brasil, H. Cowell (1897-1965) e A. Copland (1900-1990), nos EUA.

31. Ultra-racionalidade

O período que seguiu à II Grande Guerra começou com a tentativa de muitos compositores se organizarem e de procurarem em comum um caminho consensual para a música de um tempo novo.

31.1. Novas sonoridades

Vinha de longe a descoberta e o interesse de novos sons e a abertura do mundo da música aos sons da natureza pura. *L'arte dei rumori* (1913) já tinha promovido, na sala de concertos, o teste do convívio de instrumentos tradicionais com os mais variados ruídos.

31.1.1. Música concreta

Mas foi sobretudo a figura do engenheiro Pierre Schaeffer (1910-1995) quem se dedicou ao reconhecimento e estudo dos sons reais. Começando com a criação do grupo «La Jeune France», em 1940, e trabalhando na Radiodifusão Francesa, criou sucessivos grupos de pesquisa que o levariam a estabelecer o conceito de música concreta, a partir de 1948, graças ao qual sons reais, como os produzidos por máquinas, água corrente, vento, etc., eram seleccionados e gravados em banda magnética, sendo posteriormente apresentados por si mesmos ou integrados em música produzida por instrumentos convencionais. Nasceu assim, entre outras obras deste e de outros compositores, a *Symphonie pour un homme seul*, baseada no projecto de uma *Symphonie de bruits* (1950), de P. Schaeffer com a colaboração de Pierre Henry (1927), obra esta apresentada em 1955 com a coreografia de Maurice Béjart (1927-2007). De Pierre Henry, além de obras originais como *Variations pour une porte et un soupir* (1963), é elucidativo o seu *Microphone bien tempéré* (1950-52), em que o som é tratado não apenas em efeitos surrealistas mas também sistemáticos.

31.1.2. Música electrónica

Na música electrónica o som é gerado sinteticamente em estúdio, através de geradores, filtros, misturadores, etc., sendo gravado e posteriormente apresentado em concerto por meio de colunas difusoras de som. Pioneiro foi o estúdio da Rádio WDR de Colónia, criado em 1951 com a colaboração do físico Werner Meyer-Eppler (1913-1960) e do músico Herbert Eimert (1897-1974), no qual se afirmou e sobressaiu rapidamente o jovem Karlheinz Stockhausen (1928-2007). A intenção de aplicar à electrónica o sistema do serialismo integral foi compatível inicialmente com o ensaio puro da geração de sons em microintervalos e ainda com a filtragem de ruídos. Deste modo, já no ano de 1956, surgiu o *Gesang der Jünglinge* (Canto dos adolescentes), ainda hoje considerada «a obra electrónica por excelência» (Tomás Marco), na qual, para além da técnica serialista, o compositor utiliza a geração de sons electrónicos com a manipulação das vozes no canto do hino bíblico dos adolescentes na cova dos leões. Outros estúdios de música electrónica surgiram de imediato em todo o mundo: só até 1953, além de

Colónia, Milão, Tóquio e Nova Iorque (Columbia University).

A dificuldade e o preço de um estúdio de música electrónica foram superados pelo aparecimento do sintetizador, um instrumento que não passa de um miniestúdio onde praticamente tudo se pode fazer, sempre na base de som sintético. Quem o aperfeiçoou e comercializou foi Robert Moog (1934-2005), a partir de 1964, depois do qual a sua função se tornou indispensável nos estúdios de composição, difundindo-se rapidamente também na produção de música dita ligeira.

Na assimilação da tecnologia, não se pode esquecer o contributo do computador para a produção/execução da música do século XX. Utilizado primeiro como instrumento de escrita musical e também de composição, foi depois introduzido na sala de concertos onde, sozinho ou através de sistemas MIDI, funciona como regulador e controlador de vários sintetizadores e da sua ligação com instrumentos ao vivo. Uma instituição que trabalha basicamente com música computadorizada é o IRCAM, fundado por Pierre Boulez, em 1977, com o objectivo de produzir e investigar o som através de computadores.

31.2. Pluralismo cultural

As culturas e os contextos humanos condicionam sempre, e naturalmente, a definição da música. Na segunda metade do século xx, a sociedade de consumo afirmou-se fortemente nos produtos musicais: nunca a música foi tão próxima dos seres humanos. Por um lado, instituições tradicionais populares, como as bandas filarmónicas, *Brass Bands* ou simplesmente orquestras de metais, voltaram à ribalta e multiplicaram-se com qualidade garantida, na América como na Europa. Por outro lado, o *Rock and Roll* tornou-se um fenómeno universal. Nos vários níveis de produção musical caíram as fronteiras: graças à tecnologia, a música pôde ser definitivamente universal e o pluralismo musical afirmou-se como realidade cada vez mais respeitada. Aberto o acto de concerto às mais diversas expressões musicais, as grandes salas passaram a programar música de todos os estilos. Os *Musicals*, no seguimento do melodrama tradicional, veicularam o gosto de multidões através dos modelos da Broadway, graças ao talento de compositores vocacionados como Irving Berlin (1888-1989), Cole Porter (1891-1964), Richard Rod-

gers (1902-1979) e Oscar Hammerstein (1895-1960), Leonard Bernstein (1918-1990), entre outros. No cinema, a música converteu-se em linha essencial com o contributo de compositores como Bernard Herrmann (1911-1975), Nino Rota (1911-1979), Mikis Theodorakis (1925) e Ennio Morricone (1928). E o jazz, afirmando-se com novas correntes, como o *Bebop*, o *Cool*, o *Hard* e o *Freejazz*, conquistou as salas e as praças de festivais pelo mundo inteiro.

Este pluralismo musical converteu-se, na segunda metade do século xx, numa necessidade não só para entender mas também enquadrar a grande música ocidental.

31.3. Serialismo integral

Logo a seguir à II Grande Guerra, num mundo em destroços, mas cada vez mais aberto ao encontro das pessoas e ao cruzamento das culturas, a cidade alemã de Darmstadt converteu-se desde 1946 numa verdadeira Meca para os músicos de todo o mundo. Nos seus cursos de férias para a Nova Música, encontraram-se, como alunos e

professores, entre muitos outros, os maiores nomes da música contemporânea erudita, tais como Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, etc. Uma das ideias aí apresentadas por Messiaen foi a sua concepção de serialismo integral que consistia em transformar em séries sistemáticas todos os níveis da obra musical: as durações, as intensidades, as dinâmicas e até o timbre. Mas outros sistemas eram igualmente discutidos, nomeadamente a música concreta e a música electrónica: aquela, como reconhecimento do valor musical de todos os sons, inclusive os ruídos, que podiam ser intencionalmente manipulados e gravados; e esta, como utilização de novas fontes de produção sonora, através de circuitos, geradores, etc.

O. Messiaen (1908-1992), considerado o maior compositor francês do século XX, teve enorme influência na música contemporânea contribuindo eficazmente para o serialismo integral e abrindo novos horizontes para a música, através do seu estudo e assimilação dos ritmos indianos, do canto dos pássaros e ainda das cores ligadas à sua música. Deixou uma obra muito vasta quase toda

motivada por uma fé de católico constantemente confessada: música de orquestra (sinfonia *Turandot*, 1949), música de câmara (o *Quarteto para o fim do tempo*, 1941), música de piano e órgão, oratórias, a ópera *S. Francisco de Assis*, 1983.

Pierre Boulez (1925) foi o primeiro compositor de uma peça inteira em serialismo integral (*Structures pour deux pianos*, 1952). Fortemente influenciado por Schönberg, Stravinsky e Messiaen (estudo do ritmo), compôs *Le marteau sans maître* (1954), uma obra prima para pequeno *ensemble* utilizando pontilismo juntamente com escrita serial. Sob a influência de John Cage, introduziu também o acaso na sua música. Com um estilo muito pessoal, contribuiu decisivamente para o desenvolvimento da música electrónica, através do IRCAM (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique), que fundou em Paris e onde produziu algumas das suas obras (*Dialogue de l'ombre double* para clarinete e electrónica, 1982, entre muitas outras).

Karlheinz Stockhausen (1928-2007). O seu interesse pela música electrónica manifestou-se logo na sua chegada aos cursos de Darmstadt, em 1951, onde o serialismo integral era ainda a grande

força motriz. Depois de tentar conciliar o serialismo weberniano com novas descobertas, como seja um pretenso serialismo de grupos (*Gruppen*, 1957 e *Carré*, 1960), ensaiou a música aleatória (*Stimmung*, 1968), aderiu ao estruturalismo musical apregoado por Boulez e apontou já para dimensões que seriam importantes na sua obra como o universalismo, a espacialidade e o misticismo. De facto, e graças ao contacto frequente com outras culturas, e também à utilização da electrónica como ferramenta de composição, ele concebeu a sua música como uma linguagem universal, explorou fortemente os recursos de espacialidade sonora, frequentemente dentro do seu teatro musical, e aderiu a uma concepção de um mundo envolto em misticismo que, partindo dos velhos mitos da música das esferas (*Sternklang*, 1971), projectou a sua obra para uma nova dimensão de transcendência, não precisamente religiosa (*Inori*, 1974), mas esotérica, cósmica e global (*Tierkreis*, 1975, *Sirius*, 1976, e sobretudo *Licht*, 1978-2003, um ciclo de óperas para cada dia da semana, em todas as quais Eva e Lúcifer são figuras centrais, simbolizando a luta ou confronto do humano e do divino).

Luigi Nono (1924-1990) é um dos compositores do círculo de Darmstadt mais convencidos do serialismo integral, que praticou em muitas das suas obras mesmo naquelas em que ostensivamente professava uma ideologia marxista de cariz humanista. Deu muita importância à voz, deixando obras significativas como *Il canto sospeso* (1956) e *Canti di vita d'amore* (1962). Interessado também pelo teatro, conciliou a racionalidade serialista com uma visão humanista da história que se reflecte em obras como *Intolleranza* (1960) e *Prometeo, tragedia dell'ascolto* (1984).

Não se pode falar do serialismo integral sem citar, pelo menos, os nomes de Bruno Maderna (1920-1973) e Luciano Berio (1925-2003). Este, mais distante de Darmstadt, conciliou o serialismo com a procura de novos efeitos já próximos da pós-modernidade (*Sequenzas*, 1958-1996). Maderna colaborou com aquele círculo alemão, dirigindo como excelente maestro muitas peças dos seus colegas serialistas, mas compondo igualmente obras do maior interesse nas quais conciliou serialismo com melodismo e com processos de síntese precursores da música pós-moderna (*Grande Aulodia*, 1970, *Satyricon*, 1973).

É preciso invocar ainda Henri Pousseur (1929-2009), um nome que marcou a música do seu tempo não apenas pelas suas composições serialistas mas também como importante teórico. E não se pode falar de serialismo integral sem aludir aos americanos Milton Babbitt (1916) e Elliot Carter (1908), cada um à sua maneira, e também aos espanhóis da «Generación del 51» com nomes como Juan Hidalgo (1927), Luis de Pablo (1930), Cristóbal Halffter (1930) e outros.

31.4. Vanguardas não seriais

31.4.1. Música aleatória

A música aleatória, que prevê na sua execução o efeito do acaso ou a opção do executante por uma de várias possibilidades, não sendo uma técnica totalmente inovadora – lembre-se, por exemplo, a escrita alternativa (*ossia*) proposta pelos compositores antigos –, foi já anunciada por compositores americanos como C. Ives e, sobretudo, por Henry Cowell, sendo este o primeiro a propor aos exe-

cutantes, no seu *Quarteto nº 3, Mosaico* (1934), a ordenação de fragmentos compostos em separado.

John Cage (1912-1992), discípulo de Cowell, levou a aleatoriedade às últimas consequências. Na realidade, foi este compositor quem dialogou com os compositores europeus de Darmstadt, chamando a atenção para esta nova maneira de entender a música também como alternativa personalizada à rigidez da música estruturada. Em Cage foi crucial o encontro com a música e a filosofia oriental. *Music of changes* (1951) foi inspirada no *I Ching*, livro de adivinhação chinesa. Mas foi sobretudo o Budismo Zen que o levou a relevar a escuta, o silêncio e a liberdade dos executantes, o que chegou ao extremo na sua peça *4'33"* (1952) ou nas suas *Variações* (1968) onde tudo é indeterminado, mesmo o número de instrumentos e participantes. A sua obra vai das sonatas e interlúdios para piano preparado até à indeterminação quase absoluta. Influenciado pelo *Living Theater* e pela arte do seu tempo, inclusive o dadaísmo de Marcel Duchamp, a sua postura não é tanto iconoclasta como visceralmente livre de convenções e preconceitos, sempre atenta aos recursos electrónicos e mediáticos.

Morton Feldman (1926-1987) seguiu uma via paralela a Cage, dando importância ao silêncio e às durações indeterminadas. Influenciado pela arte plástica adoptou uma escrita gráfica singular, explorando o puntilismo e as dinâmicas leves, de que são exemplo *Viola in My Life* (1971) e *The Rotbko Chapel* (1972). Por sua vez, Earle Brown (1926-2002), igualmente influenciado pelas artes, cultivou uma escrita livre, de que são exemplo os seus *Quatro Sistemas* (1954), na realidade quatro maneiras de ler o seu grafismo musical em fontes sonoras indeterminadas. É indiscutível a influência de Cage na Europa e no círculo de Darmstadt, mas a sua atitude perante a música teve ainda influência em movimentos novos, de origem americana, como o *Fluxus*, *Happenings*, etc..

31.4.2. Teatro musical

Ao mesmo tempo que a estética aleatória se afirmava e, de algum modo, como nova reacção ao serialismo integral, surgia uma concepção dinâmica da música, como experiência simultaneamente sonora e visual. Tratava-se de, mais que encenar música,

apresentar uma peça em que se combinava gesto, palavra e som e em que os próprios executantes deveriam aparecer como actores. Com antecedentes importantes na música do século xx, como *Pierrot Lunaire* (1912) de Schönberg e *L'Histoire du Soldat* (1917) de Stravinsky, a ideia foi explorada sobretudo por Mauricio Kagel (1931-2008), que apostou neste género musical com um misto de inovação, ironia e provocação, não só na Argentina, onde nasceu e conviveu com artistas do movimento surrealista contestatários do regime político de Perón, mas sobretudo desde que chegou à Europa, em 1957, onde continuou a simpatizar com grupos anarquistas mas desenvolveu importante acção na Escola de Darmstadt e no resto do mundo. A partir de 1960 (*Sonant*) criou o que chamou «teatro instrumental» pelo qual os executantes da música deviam de alguma maneira agir dramaticamente, comentando a sua música e a dos outros ou interagindo entre si através de sons adequados à acção. Tem uma obra vasta na qual explora o efeito visual (música para filmes...), o sentido de crítica (*Staatstheater*, 1970) e a desconstrução (*Ludwig Van*, 1969). O teatro musical acabou por ser integrado numa estética alargada, levada por muitos

a experiências musicais extremas e bem perceptível, por exemplo, na música de Stockhausen, nomeadamente nas óperas do seu ciclo *Licht*.

32. Posmodernismo

A partir dos anos 70 apareceram novos sinais de viragem na composição musical. Sem que se invocassem escolas, e com inegável saudade neo-romântica e neo-impressionista, renunciava-se à racionalidade estrutural e ao experimentalismo. Procurava-se então o acto musical puro ou interactivo com os novos *media*, em que a colagem ou citação passaram a ser frequentes, como processo interessante e acessível, ao mesmo tempo que a instalação e os concertos multimédia eram cada vez mais apetecidos por uma sociedade sensível à imagem e ao movimento. A música do fim do século XX e princípio do XXI tornou-se paradoxalmente simples e complexa.

32.1. Novas simplicidades

A invocada simplicidade visa decididamente a recuperação da tonalidade ou, em certos casos,

da modalidade. Alguns compositores optam mesmo pelas linguagens tradicionais (neotonais), mas outros descobrem o minimalismo como solução. Entre aqueles, sobressai a linha americana com nomes como Georg Rochberg (1918), Ellen Taaffe-Zwilling (1939) e sobretudo John Corigliano (1938). Na Europa seguiram esta linha Cornelius Cardew (1936-1981), Lorenzo Ferrero (1951) e muitos outros.

O minimalismo musical não se pode entender sem as outras artes minimais: no *design*, nas artes plásticas e na *performance*. Em música, e com base na psicologia da audição no tempo, pretendia-se a redução de meios em ordem a uma pureza essencial, contra toda a exuberância. Classificou-se desta maneira parte da obra de Morton Feldman, Gyorgy Ligeti (1923-2003), Tomás Marco (1942) e Giacinto Scelsi (1905-1988). Sem que se confunda com o repetitivo, é com este que o minimalismo aparece na América, repetindo células melódicas, rítmicas ou harmónicas até à exaustão em cambiantes constantes mas quase imperceptíveis. Sobressaem nomes como Terry Riley (1935), *In C*, (1964); Steve Reich (1936), *Different Trains*, 1980; Philipp Glass (1937), *Einstein on the Beach*, 1971,

Satyagraha, 1980, *O Corvo branco*, 1980; e John Adams (1947), *Nixon in China*, 1987. Na Europa distingue-se especialmente o minimalista repetitivo, Michael Nyman (1944), *The Man who Mistook his Wife for a Hat*, 1986.

32.2. Novas complexidades

Pretendeu-se reagir ao estruturalismo serial, mas procurando ainda a excitação através de situações-limite. Brian Ferneyhough (1943) assumiu uma postura maximalista numa escrita complicada com texturas irregulares, microintervalos, ritmos sobrepostos, perseguindo uma postura mais mental que sensorial. Proveniente do mundo serial, Helmuth Lachenmann (1935) explorou novas sonoridades numa «espécie de música concreta instrumental» (T. Marco). Também Dieter Schnebel (1930) e o próprio M. Kagel se podem contar como exemplos dessa complexidade, este com obras tão significativas como *Sankt-Bach-Passion (Paixão de São Bach)*, 2000). Mas a nova complexidade pode ver-se também na chamada música espectral, surgida em França como reacção ao serialismo em geral

e a Boulez em particular, que consiste em explorar o espectro harmónico obtido a partir das ressonâncias parciais de um determinado som, com compositores como Hughes Dufour (1943) e Gérard Grisey (1946-1998), em França, e Franco Donatoni (1927-2000) e Salvatore Sciarrino (1947) na Itália, este interessado na complexidade, espacialização e manipulação do som, sobretudo no respeitante ao timbre e às estruturas complexas. Na Península Ibérica apareceram nomes interessados nesta linha estética, entre eles Francisco Guerrero (1951-1997) e Emanuel Nunes (1941). Este último apresenta obras de grande duração nas quais a combinação da electrónica com instrumentos acústicos privilegia a exploração de timbres e a espacialidade sonora.

Sem ter a ver com simplicidade ou complexidade, é preciso citar ainda uma pretensa onda de «música alternativa» que, utilizando uma vasta paleta de recursos, quase sempre com muita imaginação, em instalações, produções multimidiáticas, teatro musical, etc., pretende opor-se a tudo o que seja convencional, e sobretudo estrutural, na música ocidental.

32.3. Regresso à mística

Contrastando com o aparente distanciamento das linguagens musicais do século XX da prática religiosa, é inegável nos compositores da actualidade uma procura de inspiração na esfera do sagrado. Em simultâneo com a postura de Messiaen, Cage, Stockhausen e outros, os movimentos *hyppie*, da «contracultura» e genericamente os pacifistas terão dado o seu contributo ao interesse pelo espiritual na música.

Vale a pena considerar o fenómeno de compositores notáveis que saíram das repúblicas periféricas da ex-União Soviética e que, ou por regresso a uma tradição secular ou por reacção às restrições sociais do marxismo ateu, fizeram da temática religiosa cristã, católica ou ortodoxa, um terreno fértil de inspiração. É o caso dos polacos Kzryztof Penderecki (1933), um compositor que veio da vanguarda não serialista e que conscientemente adoptou uma linguagem simples e eclética ao serviço de uma música apaixonada de conteúdo religioso (*Paixão de São Lucas*, 1965, *Requiem Polaco*, 1986, *Veni creator*, 1987, *As sete portas de Jerusalém*, 1996, etc.) e também de Henryk Gorecki (1933), *Sinfonia*

das canções tristes, 1976. É também o caso de Sofia Gubaidulina (1931), com uma linguagem mista de serial e tradicional russa, onde a conotação religiosa é uma constante (*Laudatio pacis*, 1975, *Introitus*, 1980, *Offertorium*, 1982). Arvo Pärt (1935) é estónio mas estudou e foi influenciado pela música russa, tendo passado do neoclassicismo ao serialismo, mas adoptou um estilo claramente minimalista místico, em que vozes e instrumentos, em linguagem tonal ou modal, se conjugam para a criação de um clima de pura contemplação (*Paixão de São João*, 1982, *Missa de Berlim*, 1991). Já no Ocidente a inquietação religiosa está presente em compositores britânicos como John Taverner (1944), *Celtic Requiem*, 1971; James McMillan (1959), *Veni Emmanuel*, 1992; Ivan Moody (1964), muito interessado na liturgia ortodoxa (*Passion and Resurrection*, 1992, *Akathystos Hymn*, 1998); e, entre outros, o espanhol Josep Soler (1935), *San Francisco de Asis*, 1961.

32.4. Fusões

Ainda no fim do século XX foi perceptível a tendência para uma síntese entre o rigor dos serialismos,

o peso da tecnologia e a consciência da linguagem musical histórica e tradicional. Foi o que tentaram fazer, entre muitos outros, músicos alemães como Aribert Reimann (1936) e Wolfgang Rihm (1952), ingleses como Peter Maxwell Davies (1934) e Michael Finnissy (1946) e o americano Georg Crumb (1929).

Com influência da literatura e filosofia, a ideia de «intertextualidade», pela qual um texto se constrói com inter-relação a outros, penetrou no mundo da música, através de tendências diversificadas como a música tradicional, a fusão cultural e a citação ou «música sobre músicas». No que respeita à relação folclórica, fez história o exemplo de L. Berio em *Folk Songs* (1964) afirmando-se vários espanhóis sobretudo Mauricio Sotelo (1961) que, a partir da técnica serialista, incorporou o flamenco na sua música. As relações com a música do Oriente já vinham de longe, mas em anos mais recentes, com os exemplos de Messiaen e Stockhausen e o interesse crescente de músicos orientais pela música ocidental (estudos e *performance* na Europa e América), essa relação traduziu-se em criação, explicando-se assim a obra notável de compositores que introduziram na sua

música o carácter da sua origem: refiram-se os nomes do japonês Toru Takemitsu (1930-1996), o coreano Isang Yun (1907-1995) e o chinês Tan Dun (1957). Finalmente, com o conceito de «música sobre músicas» evoca-se antes de mais a tradição da paródia em música, utilizada frequentemente desde o Renascimento, e explica-se o interesse de compositores actuais citarem ou trabalharem temas ou peças históricas. É o caso de Xavier Montsalvatge (1912-2002), (*Desintegración morfológica de la Chacona de Bach*, 1963); de Berio (*Sinfonia de 1969*); Kagel (*Ludwig van*, 1969); como homenagem a Beethoven; e, sobretudo, o russo-alemão Alfred Schnittke (1934-1998), cuja obra se baseia quase totalmente no conceito de «música sobre música» (*Segundo Quarteto*, 1980, *História de Fausto*, 1994).

Não se sabe como será a música do futuro. Talvez esta ignorância, humildemente assumida, explique o mistério do som, que mudará, ou não, à justa medida do ser humano.

Arte do Canto chão.

DEFINITIO MANVS.

*Manus est, brevis, & utilis Cantus
doctrina.*



*Disce manū tantū, si vis bene discere cantū,
Atq; manu frustra disces per plurima lustra.*

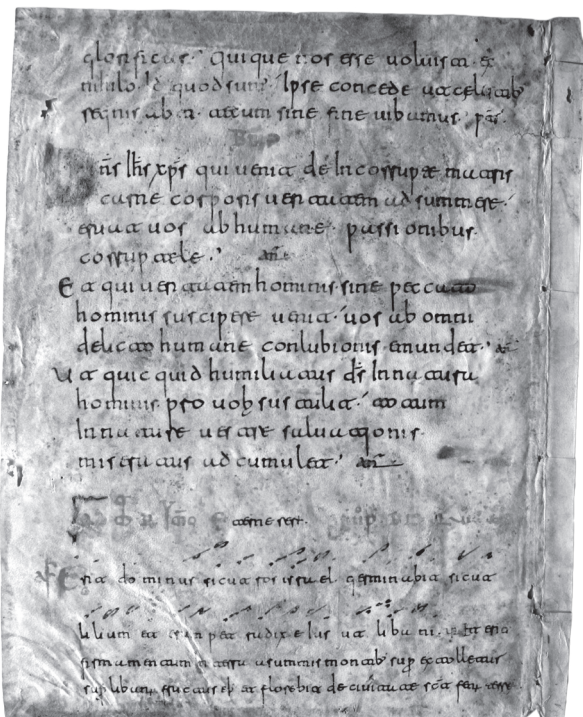
Cap.

A «mão» de Guido de Arezzo (sécs. X-XI), segundo a *Arte de Canto Chão* (Coimbra 1618) de Pedro Thalesio (c1563-c1629), um músico flamengo activo em Portugal e catedrático da Universidade de Coimbra.

ro quiri potest et — dicit dominus u. alle luu
quia & me fructus eius laudat et alle luu
et odor eius sicut odor libani et quiri oliba
clo ru et lus ego exaudiam et di — rium

illum alle luu alle luu et quiri ob electa sibi
dicit et scilicet in possessionem sibi et odor in spiritu
Usu dicit ea non caritur

Pe lhu di filius ad mirabilis cui nullus
In aet filior di uel equalis & aet
uel similis & cetera potam quam aium
ea ueni uia salbor facias nos
Ad aet dicit precem istam dignum uia
medum quam pollicatus et requirit scis
dignis presto que conuenit
Aet nos quatum modum in discipline
comparat uia clarum quam in lra non
uicetur. Hec propheta cum aet aium in aium
aium ob amissa facinororum sed amperat
ultra o miseratione superu
ta lre aet aium quod duplicat ubi uis



Cantochão moçárabe: fragmento Vasconcelos [Arquivo da Universidade de Coimbra, P. Cua IV-3^a Gv. 44-(22)], um dos raros exemplos existentes em Portugal, com escrita visigótica e notação toledana, séculos X-XI.

This page features a single system of musical notation with two distinct sections. The first section begins with a large, highly decorative initial 'I' that fills the left margin and extends into the first staff. The text 'Iohanne & thouton Opie meoie' is written in Gothic script above the first staff. The second section begins with another large, decorative initial 'D' on the left margin, with the text 'Deus Deus Deus bonu et fiane' written above the second staff. The word 'L' is written below the first staff of the second section, and 'L' is written below the final staff of the page. The musical notation consists of several staves with notes, stems, and rests, typical of a medieval manuscript.

Iohanne & thouton Opie meoie

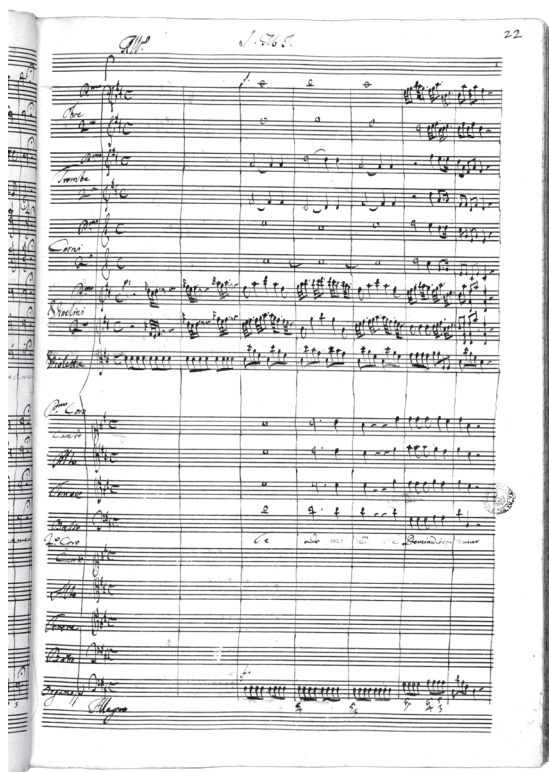
Deus Deus Deus bonu et fiane

L

L



Polifonia flamenga: Jean Mouton (c1459-1522), *incipit* de uma missa a 4 vozes, a iniciar um precioso códice de missas adquirido em Roma, em meados do século XVI, para o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.



Grande *Te Deum* de David Perez para solistas, dois coros e orquestra (Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, P-Cug MM 27), exemplo da grande música europeia, no caso composta ao gosto do Barroco em Portugal.



Órgão ibérico barroco (construído, em torno de 1733, pelo organeiro Manuel de S. Bento Gomes de Herrera e pelos artistas Gabriel Ferreira da Cunha, Manuel da Silva e outros) sito na Capela de S. Miguel da Universidade de Coimbra.

(Página deixada propositadamente em branco)

BIBLIOGRAFIA

- GRIFFITS, Paul – *História Concisa da Música Ocidental*. Lisboa: Bizâncio, 2007
- GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude P. – *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007, também actualizada em <http://www.wwnorton.com/college/music/grout7/home.htm>
- MICHELS, Ulrich – *Atlas de Música I e II: Parte sistemática. Parte histórica*. Lisboa: Gradiva, 2003 e 2007

ALGUNS SÍTIOS NA INTERNET:

<http://www.classical.net>

<http://www.classicalnotes.net>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Category:Music>

http://library.music.indiana.edu/mucic_resources

(Página deixada propositadamente em branco)

GLOSSÁRIO

ANTÍFONA. Pequena peça, ao jeito de refrão, executada antes e depois de cada salmo. Nos cânticos evangélicos (*Magnificat*, *Benedictus* e *Nunc dimittis*) a antífona era mais desenvolvida. Excepcionalmente há algumas antífonas sem salmos, como é o caso das antífonas de Nossa Senhora: *Salve Regina*, etc.

ÁRIA. Trecho musical de impacte lírico, geralmente, para voz solista e acompanhamento instrumental. Chamava-se assim para que o personagem solista (ópera, oratória ou cantata) se afirmasse no seu carácter, com todo o «afecto» e no momento concreto de uma acção dramática.

BAIXO CONTÍNUO. Técnica e elemento musical utilizado, sobretudo na época do Barroco, em toda a composição musical para solos ou conjuntos que pretendia dotar aquela composição de uma base harmónica em toda a sua extensão, na prática executada por um instrumento harmónico, capaz de fazer acordes, e um instrumento baixo (viola ou fagote).

CAPELA. Para além do espaço físico de oração, chamou-se assim, desde a Idade Média, a instituição que contemplava músicos e cantores que garantiam, pelo menos, o serviço litúrgico solene numa igreja, corte ou palácio. A capela

era dirigida pelo mestre de capela, geralmente compositor e, também por contar com meninos de coro, estava frequentemente ligada a uma escola de formação musical, donde o nome antigo de *schola cantorum*.

CONCERTO. Para além de evento ou espectáculo musical, entende-se por concerto uma peça em vários andamentos e para vários instrumentos (orquestra) nos quais é fundamental o conceito de alternância, ou diálogo, entre um pequeno grupo (*concertino*) e o conjunto (*tutti*), como é o caso do «concerto grosso» barroco, ou entre um instrumento solista e a orquestra, no caso do «concerto de solista». A alternância de volumes, timbres e texturas aplicou-se também a peças vocais, chamando-se globalmente estilo «concertante».

LIED. Nome dado pelos Alemães, no Renascimento, a uma canção polifónica (*chanson*, pelos Franceses) e que, no período romântico sobretudo, se definiu em toda a Europa como uma canção para voz solista com acompanhamento instrumental.

LITURGIA. Culto público e oficial da(s) Igreja(s). Na Igreja Católica, celebra-se na Missa, no Ofício Divino (Liturgia das Horas Canónicas) e nos Sacramentos. Em todos estes ritos, sobretudo na sua celebração solene, a música teve sempre um papel integrante (m. litúrgica) ou complementar (m. sacra).

MADRIGAL. Peça vocal polifónica de origem italiana que, no *Trecento*, conotava uma composição estrófica para uma voz solista e acompanhamento instrumental e que, no Renascimento, identificava uma composição coral contínua sobre um texto de qualidade, a exemplo de Petrarca, e intencionalmente expressiva através de técnicas próprias (madrigalismos).

MONODIA. Também dita monofonia, é o sistema musical, ou a peça dele derivada, que consta de uma única melodia, por oposição a polifonia. Como esta, pode ser, ou não, acompanhada por instrumentos.

MOTETO. Peça coral polifónica, geralmente sacra, que, na Idade Média, admitia um texto para cada voz e que, a partir do Renascimento, identifica uma composição livre sobre texto sacro e latino concebido para ser executado adicionalmente em cerimónias litúrgicas e para-litúrgicas.

ORATÓRIA. Também identificada como «oratório», peça de música dramática, cultivada desde finais do século xvi, originalmente de carácter religioso, em tudo igual à ópera menos na encenação e cuja acção é explicada por um cantor: *historicus* ou narrador.

ORQUESTRA. Conjunto organizado de instrumentos de vários naipes, ou famílias, a partir da época barroca e que, na época clássica, ganhou carácter através dos naipes de cordas, sopros (madeiras e metais) e percussão. Na sua dimensão completa chamou-se sinfónica, mas frequentemente foi reduzida em número de elementos ou de naipes chamando-se, então «orquestra de câmara», orquestra de cordas, orquestra de sopros, etc..

POLIFONIA. Por oposição a monofonia, ou monodia, sistema de música a várias vozes (partes) ou peça composta segundo o mesmo: na sua dimensão culta (a partir do século ix), as várias vozes (partes) são expostas em oposição (contraponto) vertical ou horizontal, simultânea ou sucessiva. A sua prática, introduzida e racionalizada desde a Idade Média, levou ao conceito de harmonia, segundo a qual todo o som, e toda a melodia, supõe normalmente outros sons acompanhantes (caso dos acordes).

RECITATIVO. Trecho de uma peça dramática em que o personagem (ópera) ou o narrador (oratória) expunha agilmente o desenvolvimento de um diálogo ou acção.

SALMO. Poema bíblico, de ritmo livre e número indiferenciado de versos, constante do Livro dos Salmos (Saltério, 150 salmos) pensado como canto lírico utilizado na liturgia dos Judeus e dos Cristãos.

SERIALISMO. Nome dado ao sistema, alternativo da tonalidade, de compor melodias na base de uma série de sons sem qualquer jerarquia e que não se podiam repetir antes de passar toda a série. O S. dodecafónico foi ensinado e praticado por Schönberg e seus discípulos e consistia na série dos 12 semitons da escala cromática tradicional, exposta livremente de quatro maneiras: exposição da série, inversão, retrogradação e inversão da retrogradação. O princípio serial foi aplicado mais tarde, depois da II Grande Guerra (Messiaen, Boulez...), a outros elementos musicais, como o ritmo, o timbre e a dinâmica.

SINFONIA. Em termos simples, e na época clássica, deu-se este nome a uma sonata para orquestra completa, isto é dotada dos naipes fundamentais de cordas, madeiras, metais e percussão, por isso mesmo chamada orquestra sinfónica.

SONATA. Peça instrumental (em oposição a cantata, para vozes), inicialmente composta em vários tempos alternantes, sendo utilizada tanto na Igreja como nos salões, por um ou vários instrumentos e que, na época do Clássico, identificou uma peça em três ou quatro andamentos, um dos quais, pelo menos, escrito em estrutura específica do que se chamou forma de sonata, isto é constante de uma exposição de dois (grupos de) temas, um desenvolvimento dos mesmos e uma reexposição.

TONALIDADE. Sistema de composição da música europeia, segundo o qual, na sequência dos modos gregorianos, e a partir de c1600 e até c1900, toda a música se constrói sobre a base de 12 escalas de sete notas e dois modos (maior e menor), nos quais existe uma jerarquia de notas em que as mais importantes são a primeira (tónica), a quinta (dominante) e a sétima (sensível).

TROPOS. Peças, ou trechos de peças, literárias e musicais inseridas antes, no meio ou depois de peças pré-existentes. Este conceito de inserção de elementos novos em elementos anteriores pode alargar-se, desde os reportórios específicos medievais até à polifonia clássica e a formas musicais da actualidade.

Estado da Arte

7

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press
2010

