

LUÍS COSME

MÚSICA
E
TEMPO

B00011716

780.1
C834m



OS CADERNOS DE CULTURA

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

*Para Zilda
e Luiza Maria*

HENRY PURCELL E BENJAMIN BRITTEN

Henry Purcell escreveu “Nove Fantasia” para cordas a quatro partes sem o “baixo contínuo”, dedicadas a Carlos II. “Fancy”, como era chamada “Fantasia” em inglês, significava, no século XVII, música para conjunto instrumental e foi um gênero favorito da sociedade elegante. Purcell pretendia escrever uma série imensa de Fantasia, porém, o gosto musical do Rei Carlos estendeu-se para outros rumos, e esse mestre deixou de compor nesse estilo.

As “Fantasia”, não obstante estarem dentro das mais delicadas obras de Purcell e serem realmente de primeira plana, na música de câmara de todo o mundo, tiveram que esperar duzentos anos para as suas publicações, e só agora começam a ser conhecidas.

Purcell também escreveu uma “Fantasia” a cinco partes no estilo da antiga modalidade chamada “In Nomine”, que em lugar das notas, que usualmente formam a base de tais composições, uma única nota, em “Cantus Firmus”, é sustentada por um dos instrumentos, enquanto as outras fazem seus desenhos em tórno.

MINISTERIO DA JUSTIÇA E NEGÓCIOS INTERIORES	
DEPARTAMENTO DE IMPRENSA NACIONAL	
BIBLIOTECA	
NUMERO	DATA
970	22-9-53

Fora desta tentativa, talvez um pouco pedante, Purcell trabalhou por criar uma obra de extraordinária beleza.

“Fantasia” era tradicionalmente o modelo que culminava na música inglesa, mas, com o passar do tempo, tornou-se formal, erudita e limitada a regras. As “Fantasias” de Purcell representam, de uma só vez, sua apoteose e seu fim, sendo a nona a última da série de 1680.

William Byrd, cognominado o Palestrina Inglês, ao lado de Thomaz Morley, verdadeiros representantes do período primitivo do *Madrigal* na Inglaterra — forma musical preferida dos compositores do Renascimento; que melhor acusa a formação do sentimento harmônico; que mais evidencia as grandes inovações musicais do século XVI — foram, também, importantes compositores de Fantasias, cujas obras constituem verdadeiro tesouro para a música de câmara antiga.

Embora os ingleses continuem a tradição de seus ancestrais, em gostar das frases musicais calmas e nobremente austeras, esses mesmos ingleses não estão alheios às manifestações musicais, cujos elementos inovadores se colocam dentro de uma linha evolutiva, como uma conciliação entre os conceitos tradicionais e os conceitos renovadores radicais da música moderna.

Uma plêiade de compositores ingleses surge, nestes últimos anos, numa perfeita compreensão desses conceitos.

Ao lado de Arthur Bliss, Michel Tippett e outros, encontra-se Benjamin Britten, compositor nascido em Lowestoft, em 1913.

E' de absoluta importância examinar a técnica usada para reviver um velho estilo, eis porque digno de registro é o Quarteto n.º 2, em Dó, Op. 36, de Benjamin Britten, composto em 1945, em homenagem a Henry Purcell. Trata-se de um Quarteto recente e foi apontado como uma das obras que, possuindo a característica de produzir uma textura tão densa quanto é possível se obter com quatro instrumentos de corda, demonstra também desusada riqueza, vigor e plasticidade do material temático.

A reação contra os preconceitos literários e filosóficos da música fez com que os compositores modernos iniciassem uma extraordinária floração de formas musicais puras, como a Fuga e a Variação.

Britten aliou muito bem, no terceiro tempo de seu quarteto n.º 2, a forma da Variação à música moderna. E' claro que esse compositor não se limita a ressuscitar essa forma. Embora utilize os elementos antigos, faz sem considerá-los, como os clássicos, uma condição mais ou menos severa, pelo contrário, deixa que estes elementos criem a sua própria forma, e que adquiram um caráter de absoluta importância. Empregando a modalidade tradicional da Chacona, tratada de maneira estrutural penetrante, Britten relaciona mais intimamente a forma e seu conteúdo. Ao iniciar, no terceiro tempo do quarteto n.º 2, pelos quatro instrumentos, em uníssono, o tema da Chacona, esse compositor mostra com as 21 variações uma predileção e interesse pela Chacona do tipo Barroco. Conserva o ritmo formal característico da Dança, entretanto, estende para nove, em vez de oito, o número de compassos.

Não se tratando, evidentemente, como já disse, de uma pura ressurreição das modalidades da Chacona e da Passacaglia, onde o desejo de observação teórica se sobrepõe à necessidade interior de expressão, mas sim, de obra atual, Benjamin Britten produz, em seu quarteto, uma textura tão densa quanto é possível se obter com quatro instrumentos de corda, demonstrando, desse modo, desusada riqueza, vigor e plasticidade do material temático.

Desistiríamos, assim, com satisfação, da magnificência e grandeza da orquestra pelos quatro instrumentos que constituem o quarteto de cordas, uma das formas musicais mais puras.

BACH, SCHOENBERG E O IMPULSO CRIADOR

Adele T. Katz, autora do livro "Challenge to Musical Tradition", coloca Bach e Schoenberg como comêço e fim de um grande período na história da música, e chama a atenção para que antes de aceitarmos as teorias de Schoenberg devemos entender o significado de tonalidade como é manifestado na música de Bach, e reconhecer os princípios que governam a técnica desse mestre. Sòmente assim poderemos aproximar-nos da música do presente e do passado, com uma mentalidade ampla, sem preconceitos, garantindo a cada época o direito de preservar a sua perfeição.

Bach, pertencendo à categoria dos compositores que criam suas obras sob o domínio de considerações positivas, isto é, criação determinando um ponto de vista formal, onde os processos conscientes intervêm ao máximo, deu-nos com a "Arte da Fuga" uma visão de

todos os recursos técnicos da arte imitativa, como resultado de esquemas contrapontísticos, permitindo, assim, que compreendamos e admitamos, também, os intrincados problemas apresentados pela música moderna.

Aceitemos ou não as premissas sòbre as quais o sistema dodecafônico foi construído, devemos reconhecer que Arnold Schoenberg — com exceção de Hindemith — foi o único a organizar suas teorias num sistema concreto e definido, entregando-se às primeiras aventuras em "Três peças para piano" Op. 11 e "Seis pequenas peças para piano" Op. 19, que foram antes negações radicais do que contribuições construtivas. Só a partir de 1915 o compositor austríaco sentiu que era indispensável um princípio positivo ou uma técnica própria, nascendo então uma nova teoria de composição: "a técnica dos doze sons", que representa a primeira aproximação sistematizada de um novo modo de compor.

Se a importância de uma obra musical estivesse sòmente no impulso criador, de que as técnicas seriam apenas uma manifestação, então o compositor obedeceria à simples necessidade de se expressar, criando suas obras do ponto de vista intuitivo, onde a construção seria integralmente automática. Não obstante o compositor do tipo intuitivo preocupar-se, também, com as considerações formais — pois como a expressão contém sua forma, do mesmo modo a forma contém sua expressão — eu prefiro, na criação musical, uma teoria estética a um processo intuitivo, porque aquela empresta à obra uma natureza mais profunda.

Para justificar o argumento de que o impulso criador não é o que mais importa numa obra musical,

basta citar por exemplo o terceiro tema da fuga inacabada da "Arte da Fuga" de Johann Sebastian Bach, na qual utiliza as letras do seu sobrenome B-A-C-H, que de acôrdo com a notação musical alemã o (B) significa Si-bemol; o (A) Lá; o (C) Dó e o (H) Si-bequadro. Bach, utilizando essas quatro notas ou letras, nos mostra como criar uma obra sob o domínio de considerações positivas, determinando um ponto de vista formal, onde os processos conscientes intervêm ao máximo e são levados ao mais alto grau da perícia técnica nas imitações contrapontísticas e colorações harmônicas, provando, assim, que a importância de uma obra musical não reside apenas no impulso criador e sim na variedade do material sonoro empregado, submetido às exigências formais. Bach, colocando as quatro letras de seu nome como tema, cujo equilíbrio se manifesta no desenho, trazendo à harmonia uma qualidade cromática, sob diversos ângulos melódicos, demonstra que uma obra pode ser criada sob o domínio de considerações positivas.

Todo o início de evolução duma Escola, como é o caso da nova técnica de composição de Arnold Schoenberg, caminha necessariamente no sentido de fixação; esta fixação, porém, não é uma finalidade estética, mas uma etapa transitória e necessária para o desenvolvimento do período evolutivo. Quando os elementos sonoros atingem o grau de amadurecimento e de flexibilidade — suficientes para se adaptarem à finalidade estética — começam a afastar-se da objetividade que caracteriza a fase de fixação, e o conceito de Escola se define.

Schoenberg deve muito a Bach a veracidade de suas teorias, embora não esclareça suas funções como um meio de delimitação ou de prolongamento do movimento estrutural, aplica a técnica de inversão (Prolongamento intervalar colocado em sentido contrário) do mesmo modo que Bach as usava nas formas imitativas.

Assim como Bach, representando o ponto culminante na elaboração das antigas formas musicais, foi o primeiro compositor a explorar tôdas as possibilidades representadas pela tonalidade, assim também Schoenberg foi o único a experimentar e sintetizar suas teorias num sistema concreto e definido.

Ambos, pertencendo à categoria dos compositores que criam suas obras sob o domínio de considerações positivas, onde os processos conscientes intervêm ao máximo, mostram-nos que o mais importante numa obra musical não é o impulso criador, e sim a variedade do material sonoro empregado, fornecendo, dêste modo, o melhor elemento formal.

Por isso, tanto Schoenberg como Bach são inovadores.

A TRADIÇÃO MUSICAL FRANCESA

A "Escola de Notre Dame" — grande período da música francesa — é cronologicamente a segunda época importante que se conhece no início da história da música medieval na França. Outro período importante remonta, ainda, ao século XII, em que as grandes linhas monódicas expressivas eram representadas pela exce-

lência de seus poetas cantores, que se dividiam em "Troubadours" (trovadores do sul) e "Trouvères" (trovadores do norte). A "Escola de Notre-Dame" representa o fim de um período de polifonia da *Ars antiqua*.

Quando a França foi invadida pelo italianismo convencional de Rossini e pelo ecletismo de Meyerbeer a *tradição nacional* foi mantida por François Adrien Boieldieu e por Daniel Auber à procura do espírito francês. Mais tarde Saint-Saens e César Franck iniciaram um movimento pró-volta às virtudes da arte musical francesa, formando a Société Nationale de Musique, cuja idéia orientadora era fazer com que as obras dos compositores, editadas ou não, se tornassem conhecidas.

Um marco na história da música francesa, porventura um tanto controverso, ocorreu em 1894, com a fundação de uma Schola Cantorum por Vincent D'Indy, cujo intuito era o de retornar à tradição gregoriana — talvez o verdadeiro folclore francês — combinando o canto gregoriano ao contraponto do século XVI ou ao estilo palestriniano, reatando a música francesa à polifonia primitiva, reunindo, assim, a capacidade de construção da heterofonia gregoriana e do estilo *a cappella*. Vincent D'Indy introduziu, em suas audições, composições dos polifonistas medievais, como obras penetrantes e não como exemplo de arqueologia musical.

Passou como simples acidente na música francesa a influência frankista-wagneriana e nunca obscureceu a clareza nem a sutileza do estilo nas "nonas" anunciadoras das melodias de um Ernest Chausson. A extrema

maneabilidade de seus encadeamentos é a mesma de Fauré, conduzindo as modulações de acôrdo com a natureza das imagens sugeridas pelo texto e por uma côr evocada.

Encontrar na tradição uma estrutura musical moderna é processo essencialmente francês, portanto, desempenharam grande função as experiências modais de um Debussy, pela utilização dos enormes recursos latentes nos antigos modos litúrgicos e populares, pois é a êle que se deve a primeira evasão consciente e deliberada das categorias tonais.

Debussy e Ravel foram particularmente influenciados por uma nova fonte de inspiração musical: a arte exótica do Oriente, base importante do impressionismo francês. A técnica adotada pelo impressionismo francês está em concordância com os motivos exóticos: temas curtos, expressivos, harmonizados por blocos de acordes paralelos; extrema dilatação da substância musical; notas de pedal; acumulações dinâmicas, pontilhadas por súbitas explosões de côres instrumentais. Ainda o desejo de encontrar na tradição uma estrutura musical moderna percebe-se em Ravel, pois, êle jamais se afastou dos grandes mestres. Criou a sua música sôbre formas tradicionais, sendo delas um desenvolvimento. Com êle a razão, a ordem, e tôdas as qualidades fiéis aos clássicos retomam uma importância que parecia se terem perdido e nos distanciado do impressionismo, separando o caminho aos iniciadores da transformação iminente às tentativas do século.

Após o excepcional período que vai de César Franck a Claude Debussy, isto é, de 1871 a 1918, a pátria de

Couperin e Rameau parecia não continuar por muito tempo — através da diversidade de tendências, de temperamento e dos critérios — a manter a sua tradição, e apesar do poeta Jean Cocteau pretender determinar as direções gerais de uma nova escola de música francesa, essa mesma tradição se sucedeu, personificada, em parte, no famoso grupo dos SEIS. Grupo que, com Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc, Auric e Tailleferre, introduziu novas tendências na música francesa.

Vários compositores contemporâneos prolongam, de certo modo, a tradição musical na França. São eles: André Jolivet, Elsa Barraine, Tony Aubin, Henry Barraud, Jean Françaix e outros. André Jolivet é uma das personalidades mais marcantes do grupo “Jeune France”, razão pela qual não posso me furtar à citação de um trecho de sua entrevista com o musicólogo português Fernando Lopes Graça: “— A tradição musical francesa, diz êle, é mais que milenária, pois que os primeiros documentos da música francesa que possuímos remontam ao século IX. Em nenhuma época esta tradição se dedignou aceitar as contribuições estrangeiras ou exóticas, sabendo, no entanto, conservar intacta a sua própria linha geral e as suas particularidades etnográficas. Do mesmo modo que Debussy e Ravel, que souberam retomar a tradição francesa por intermédio do século XVIII, nós, por nosso lado, voltamo-nos para o grande período francês chamado “Escola de Notre-Dame” (séculos XII e XIII), e nêle achamos uma razão mais para restabelecermos as grandes linhas monódicas expressivas, os melismas decorativos e um contraponto que pode libertar-nos das sutis complicações da harmo-

nia moderna. Além disso, êste período serve-nos de ponte para as músicas exóticas, de que está muito mais próximo”. (1)

Assim, como no período trovadoresco, a música francesa continua a versejar sua imortalidade, anunciando novos rumos.

CHOPIN, O REVOLUCIONÁRIO

Chopin, pela sua absoluta genialidade, não se limitou ao emprêgo atrevido de dissonâncias, “essa arte da dissonância expressiva” (Jean Aubry) e ao cromatismo, senão, foi quem indicou o caminho do modalismo, quem rompeu com o baixo cifrado, indo à fonte eslava buscar uma força e uma vivacidade musicais, com feições modais, que soube genialmente traduzir em sua obra.

A vontade de renovar os conceitos harmônicos é bem evidente. Observe-se, por exemplo, na Mazurca n.º 15, em Dó maior, Op. 24 n.º 2, o *Modo lidio* do 5.º modo gregoriano ou seja a escala de Fá com a quarta aumentada, isto é, o Si bequadro, formando portanto um tritom, ou *Diabolus in Musica*, que era considerado, pelos teóricos do século XV ao século XIX, como “o mais perigoso dos intervalos”. Observe-se, também, na Mazurca em Dó sustenido menor, Op. 41 n.º 1, ainda a adoção de elementos populares e o uso dos modos litúrgicos: agora o *Dórico*, do primeiro modo gregoriano ou seja o emprêgo das sextas maiores em escalas menores.

(1) FERNANDO LOPES GRAÇA — *Visita aos Músicos Franceses*, SEARA NOVA, Lisboa, 1948, pág. 11.

Assim, como Chopin foi o primeiro a romper com o quadro demasiado estreito da harmonia funcional e a abri-lo, decididamente, à harmonia moderna, do mesmo modo, Schoenberg abandonou técnicas que eram partes integrantes da evolução do sistema de tonalidade, criando uma nova teoria de composição: "a técnica dos doze sons", entretanto, o cromatismo adotado nessa técnica não é o de semitons consecutivos, usado por Wagner, Debussy, Reger e mesmo Chopin, e sim o cromatismo arranjado em estranhos intervalos melódicos, dando especial preferência pelo tritom.

E', todavia, surpreendente verificar que encontramos prenúncios em alguns processos de composição usados por Chopin como parte peculiar da técnica dos doze sons. No conhecido Estudo em Mi-maior Op. 10 n.º 3 (Lento ma non troppo) nota-se o uso constante dos acordes de sétima diminuta, na preparação para a passagem indicada: *Con bravura*, que também é um processo melódico-harmônico, baseado nesses mesmos acordes. Com o uso de três acordes desta categoria obtém-se uma série completa dos doze sons, pois, êsses mesmos acordes oferecem as seguintes possibilidades de modulações: cada um, dessa natureza, desempenha o papel de *sensível* para quatro diferentes tonalidades, assim, é fácil se verificar que três acordes de sétima diminuta servirão para doze tonalidades. A aludida passagem pode ser considerada modulatória como também expansão de um membro da progressão estrutural.

E' bem verdade que pretendo demonstrar aqui a técnica pessoal e fundamentalmente revolucionária da

obra de Chopin, e não considerá-lo como pioneiro do dodecafonismo.

O conteúdo substancial da música é sempre o mesmo, apenas as formas se desarticulam e se alargam, abandonando a noção clássica da sua arquitetura interior, razão pela qual não será absurdo fazer analogias entre conceitos estéticos relacionados a Chopin e o que pensavam da obra de Stravinski. O musicógrafo e crítico alemão Henrique Rellstab fez o seguinte comentário referindo-se ao criador do Estudo artístico: "O autor satisfaz seu gosto de escrever com afetação e anormalmente com detestável superfluidade. E' incansável, e poder-se-ia dizer inesgotável em suas rebuscas de discordâncias unicamente boas para romper os ouvidos, suas transições forçadas, suas modulações desagradáveis e suas horríveis deformações de melodias e ritmos. Demonstra em todo o momento seu afã do extravagante, especialmente das *tonalidades raras*, das mais anormais posições de acordes e das mais forçadas combinações do dedilhado". (2)

À citação precedente acrescentarei um depoimento curioso, de Carl van Vechten, da noite de 29 de maio de 1913, no Théâtre des Champs Elysées, quando foi apresentado, pela primeira vez, "Le Sacre du Printemps" de Igor Stravinski: "Uma parte do auditório foi abalada por aquilo que considerava um atentado blasfemo, destinado a destruir a arte da música; transornado pela cólera, o público começou, logo que o pano subiu, a assobiar e a fazer em voz alta comentários sobre

(2) PAES DA CUNHA — *Chopin*, Agir, 1947, pág. 352.

a maneira como o espetáculo ia decorrer. A orquestra tocava, sem conseguir fazer-se ouvir, salvo aqui e ali, quando uma leve acalmia se fazia". (3)

As transições forçadas, as modulações desagradáveis e as tonalidades raras, segundo o crítico Rellstab, já foram aceitas como normais pelo público de hoje, e esse mesmo público também já está familiarizado com a música que era considerada indesejável pelo auditório do Théâtre des Champs Elysées, em 1913. Deduz-se, destarte, que a substância da música é sempre a mesma; a conveniente disposição dos meios é que se vai tornando exigente: desde a simples repetição de fórmulas rítmicas até à complexidade do politonalismo; ultracromatismo e atonalismo, características evidentes das manifestações musicais contemporâneas.

A MATÉRIA SONORA EM STRAVINSQUI

E' certo que se não surgissem personalidades excessivamente independentes, no campo da sensibilidade musical, a arte dos sons cairia numa eterna substância sem desenvolvimento. A influência histórica dos conceitos clássicos musicais, sem passar por períodos sucessivos de crescente aperfeiçoamento, geraria um dogmatismo e, pôsto em contradição com épocas de crescentes conclusões, criaria um academicismo monótono ou uma escolástica asfíxiante, que tenderia a impedir e condenar a transformação histórica normal.

(3) RÔMULA NIJINSKY — *Nijinsky*, trad. portuguesa de Gastão Cruis, José Olympio, Rio, 1940, pág. 166.

A coerência artística demonstrada nos grandes compositores do passado, há mais de duzentos anos, foi desmembrada pelo politonalismo, que floresceu através do papel desempenhado dentro da harmonia funcional, como meio de intensificação do movimento estrutural. Compreendendo-se, assim, a origem do enfraquecimento tonal tradicional, marcando a evolução da música em Stravinski pela considerável contribuição que êle deu à formação consciente da música moderna. Mesmo depois de Debussy, em que consonância e dissonância passaram a ser noções puramente relativas, pela ruptura da harmonia funcional, pelo paralelismo dos acordes com suas séries ascendentes e descendentes, pela adoção da escala de tons inteiros, com sua conseqüente harmonia de tríades aumentadas.

Na música primitiva, onde o ritmo e uma frágil linha melódica são os únicos elementos, Stravinski tem encontrado material para criação de novas e complexas obras. André Schaeffner nota um grande parentesco harmônico entre o "Sacre du Printemps" e a música primitiva chinesa. E' natural que na música chinesa, pela falta de progressão aparente, exista uma certa monotonia, ao passo que em Stravinski cada estilo é combinado com uma certa técnica e adaptado a um plano definido.

Uma das determinantes da música de Stravinski e o surpreendente, a princípio, é a abundância de ritmos variadíssimos, que reúne valores, em números diversos, em grupos que formam um todo claramente articulado, fundindo-se, às vêzes, à música nacional de outros países.

No octeto para instrumentos de sopro Stravinski termina o último tempo com uma autêntica “toada à moda paulista”, onde se encontra uma pureza e um perfeito equilíbrio, que não nasce do material empregado, mas da submissão desse mesmo material às exigências formais.

Em Stravinski a matéria sonora, tomando corpo e formando-se por si própria, concebe uma emoção específica. Na “História do Soldado” a liberdade rítmica manifesta-se no mais alto grau e consegue quase completa autonomia. A percussão harmônica, nessa obra, vem a ser uma das linhas da polifonia que, a despeito da dissonância do arrojado contraponto, estabelece um fundo harmônico, bizarramente invariável. Não só na variedade rítmica, como na arte de empregar as diversas tonalidades, caracteriza-se a música desse mestre. No “Tango” — na mesma obra — a passagem escrita para violino e clarineta vem a ser bitonal, pois o violino toca no tom de Si-bemol menor, enquanto que a clarineta executa a sua passagem no tom de Lá maior, o que, aliás, resulta em excelente efeito.

Partindo-se de um ponto determinado se verifica que cada época tem sua sensibilidade, cabendo aqui a citação de um trecho do livro “História da Evolução das Formas Musicais” do musicólogo alemão Paul Bekker: “... Uma opinião muito espalhada é a de que a música moderna vai por um mau caminho. Faz-se a sua comparação com a música de Bach, Haydn, Mozart e Beethoven. Como se reconhecia que esta música era bela e a música moderna soa de maneira inteiramente diferente, tira-se a conclusão lógica de que a música moderna não

é bela. Não se toma em conta a influência da lei do menor esforço do ouvinte, esquece-se que há de contar com a relatividade da idéia de beleza e com a variabilidade dos elementos que a compõem. Esquece-se que Bach, Haydn, Mozart e Beethoven eram tão modernos para o seu tempo como os compositores de hoje para o nosso. Esquece-se que não é arbitrariamente, mas por necessidade, que os novos músicos fazem uma música diferente. Essa necessidade provém do fato de serem homens diferentes dos seus antepassados; outro amálgama de sensações germina e vive nêles e a força criadora da vida age precisamente sobre esta mentalidade diferente”. (4)

Tem-se procurado saber até que ponto Stravinski permanece fiel a si mesmo em suas obras. Às vezes se me afigura que o empobrecimento voluntário do material sonoro existe, apenas, em benefício do estilo, que para se afirmar dentro de sua absoluta pureza, precisa, exatamente, se libertar de toda a riqueza da inspiração à qual esteve anteriormente ligado. Com Stravinski a matéria sonora mais banal e até certo ponto mais indeterminada pode oferecer o melhor elemento formal, uma vez que o estilo permita provar bastar-se a si mesmo. Dentro desse estilo se exprime a coerência dum pensamento organizado, em torno de uma opinião fundamental e Stravinski nos dá a prova disso, visto que, à mais espontânea idéia que anime e inspire as suas

(4) PAUL BEKKER: Musikgeschichte als Geschichte des musikalischen Formwandlungen, tradução francesa, *La Musique*, Madeleine Cohn, Payot, Paris, 1928, pág. 217.

composições, êle lhe assegura, até os seus mínimos detalhes, essa coerência perfeita.

JAZZ E MÚSICA ERUDITA

Afora a direção que o jazz imprimiu à música erudita encontram-se sinais do seu influxo direto em compositores como John Alden Carpenter (1913) no *Concertino* para piano e orquestra, em ritmo de *Ragtime*; em Erik Satie (1917) no seu bailado *Parade (Ragtime du paquebot)*; em Stravinski (1918) no seu *Ragtime*, movimento para violino solo, da *História do Soldado*, onde a liberdade rítmica manifesta-se no seu mais alto grau e consegue quase completa autonomia, e no *Ragtime* para 11 instrumentos; no bailado *Le Boeuf sur le Toit* (1920) de Darius Milhaud, em ritmo de jazz; em Paul Hindemith (1922) na *Suíte* para piano, movimentos: *Shimmy* e *Ragtime*; em o *Jazz de Daniel* para conjunto e voz, de Louis Gruenberg (1924); em Arthur Honegger (1925) no *Concertino* para piano em ritmos de jazz; na ópera *Jonny spielt auf* (*Shymmy-Blues-Spiritual*) de Ernest Krenek (1925-26); em Aaron Copland (1926) em seu *Concerto* para piano e orquestra (Charleston e outros ritmos de jazz); na *Sonata* para violino e piano, segundo movimento em *Blues*, de Maurice Ravel (1927); e em Constant Lambert (1928) no seu *Rio Grande*, para vozes e orquestras em ritmo de Jazz. Isso para só falar de alguns dos mais representativos compositores dêste século.

A propagação da parte rítmica, a que a música erudita deve tanto do seu enriquecimento, que é alen-

tado pelo valor dos instrumentos de percussão, deve-se, é bem verdade, à influência da música negro-africana e negro-americana que, por meio do *jazz*, criou uma nova textura à velha música européia, já um pouco fatigada de exprimir as mesmas fórmulas ritmo-melódicas.

Em *La Création du Monde*, de Darius Milhaud, verificam-se também propagações do *jazz*, por exemplo: na parte que representa o sortilégio primaveril dos deuses Nzamé, Mèbère e Nkwa, num fugato a três partes — sobre o acompanhamento de instrumentos de percussão — o ritmo e a estrutura do *sujeito* são procedentes da intercepção do *jazz*, contudo conservam, ao mesmo tempo, as características de um tratamento acadêmico. Rigorosamente analisado: o *background* em percussão sustenta uma atmosfera densa; as variações do *jazz* sugerem um idioma negro estilizado e o contraponto fornece o princípio de confluência ao desenvolvimento. Nesta passagem Milhaud emprega um canto negro, provavelmente para obter, com o *background*, uma atmosfera soturna, porém, acho que não foi propósito do compositor, ao escolher esta melodia, conceder apenas o idioma do *jazz* à construção plástica de *La Création du Monde*.

Outra inovação que trouxe o *jazz* foi o enriquecimento dos timbres puros, originada pelo tratamento de seus grupos que sobrepõem: saxofones, clarinetas, trompetas e trombones sobre a estrutura rítmica do piano, banjo e bateria. O colorido simples ou variado dêsses novos timbres trouxe também uma grande originalidade, de que a música erudita se tem aproveitado muitíssimo.

No artigo intitulado: *Jazz-band*, Hugo Riemann observa com muita propriedade: "Pode-se considerar o jazz como um dos fatos musicais mais importantes da época moderna, e que não se limitou unicamente aos domínios da dança e da opereta: criado pelos negros da América, já para acompanhar as danças do tipo *fox-trot*, já para fazer desabrochar instrumentalmente expressões líricas negras, tais como as que contêm vocalmente no *ragtime* ou no *spiritual*, o jazz fundiu conjuntamente elementos melódicos e harmônicos provindos da Europa (italianismos, música russa, Grieg, Franck, Debussy, etc.), um folclore e uma rítmica indígenas, a orquestração européia (exceto o uso do banjo e uma maneira acintosa de percussão) sôbre a qual se exerceu o poder deformante, a invenção caricatural dos negros. Ora, esta síntese de elementos europeus e negros operada em terra americana e por iniciativa diversa de músicos de língua inglêsa (desde os negros até os judeus da América) foi a tal ponto que, graças à novidade de seus acentos e à riqueza de seus ensinamentos, exerceu, por sua vez, uma influência das mais profundas na música européia: sincopação, técnica renovada de certos instrumentos (piano, trombone, trompeta, saxofone, violino, a própria voz, a bateria), regressos a certos processos harmônicos e uma forma de debussismo (nonas, etc.)". (5)

O jazz manifesta-se com o aproveitamento dos elementos: melódicos e rítmicos, e não sòmente a parte

(5) HUGO RIEMANN — *Dicionário de Música*, 3.^a edição, Payot, Paris 1931.

rítmica é sincopada, como também a parte harmônica apresenta antecipações e retardos em síncopas. Vindo daí os bizarros efeitos aplicados ao jazz que tanto agradam aos ouvidos da geração moderna.

Se é evidente o rendimento harmônico e orquestral do jazz, o mesmo não se pode dizer do seu rendimento melódico-estrutural, porque o maior desacêrto de que o jazz padece é o do arranjo. Os meros fazedores de arranjos adaptam ao jazz as mais conhecidas e vulgares canções, desvirtuando, assim, o verdadeiro sentido, de que a música erudita deve tanto do seu enriquecimento.

MÚSICA ATONAL

Atonalidade — rigorosamente ausência de tonalidade — é uma expressão repetida, porém indeterminadamente aplicada às composições contemporâneas e, por isso, tem manifestado as mais contraditórias opiniões.

Cita-se muito: música atonal, cromatismo diatônico, música serial, técnica dos doze sons. Assunto atraente, sem dúvida, mas, segundo me parece, nem todos conhecem e mesmo confundem a palavra atonal com a técnica dos doze sons ou dodecafonismo, como o próprio Schoenberg prefere chamar ao seu sistema de compor.

São compositores atonais: Schoenberg, Stravinski, Hindemith, Villa Lobos e outros, portanto, torna-se de utilidade saber qual a diferença entre *atonalidade* e o sistema *dodecafônico*.

Será precário esclarecer o significado de *atonalidade* sem prévia observação sobre o termo oposto: *tonalidade*. A palavra tonalidade deve ser interpretada no seu sentido ortodoxo, isto é, indicando o vocabulário regular da harmonia funcional, que é colocada sobre as funções tonais de tônica: acorde do primeiro grau; de dominante: acorde do quinto grau e de subdominante: acorde do quarto grau.

Tôda a coerência musical tradicional, emanando da formação da melodia às progressões harmônicas, permanece nesse modo tonal clássico.

Assim, a palavra *tonalidade* é compreendida no seu mais amplo sentido, que inclui qualquer música em que centros tonais são ainda encontrados, logo, *atonalidade* significará, é claro, ausência ou abandono do princípio tonal clássico, evasão dos quadros da harmonia funcional, e indicará — como realmente deve indicar — um rompimento ainda mais radical com o sistema ortodoxo. Contudo, por contraditório que pareça, é perfeitamente possível escrever música com desprezo às relações tonais, sem ser, ainda assim, evitado ligações entre outros centros tonais.

Atonalidade e harmonia não são dois processos opostos, adversos ou contrários. *Atonalidade* significa: abandono da harmonia funcional. Não determina inexistência de formações sonoras. O equívoco está, ao que se me afigura, na própria expressão *a-tonalidade*.

Apresentando êsse esclarecimento como ponto de partida, ocorre agora a segunda proposição: *a técnica dos doze sons*.

O sistema dodecafônico emprega a escala dos doze sons, que consiste nos doze sons da escala diatônica e mais os cinco sons resultantes da alteração cromática.

Com o intuito de prestar melhores esclarecimentos, farei uma pequena exposição dos princípios básicos da técnica dos doze sons:

a) o sistema é baseado na colocação arbitrária dos doze sons cromáticos, denominando-se de forma fundamental ou série dos doze sons, formando, assim, uma composição ou grupo de composições;

b) num trecho musical, assim descrito, a forma fundamental é usada para a formação de todos os elementos da composição; (melodia, acordes, motivos, temas) de tal maneira que o referido trecho forme um inquebrantável encadeamento de combinações consecutivas da forma fundamental.

c) qualquer um dos sons das séries pode aparecer simultaneamente;

d) transposições dos sons reais das séries, para as oitavas agudas ou graves, são permitidas;

e) as séries podem tomar qualquer forma rítmica;

f) são três as formas derivadas da forma fundamental:

1) *Inversão* (Progressão intervalar colocada em sentido contrário à forma fundamental);

2) *Forma retrógrada* (A forma fundamental colocada de trás para diante, isto é, da última à primeira nota);

3) *Inversão retrógrada* (Progressão da inversão da forma fundamental e colocada em sentido contrário);

g) a forma fundamental e cada uma das suas derivativas podem ser transpostas onze vezes (Transposição), de maneira que, cada forma fundamental pode iniciar com qualquer um dos doze sons. Cada uma das 48 formas fundamentais, assim obtidas, pode ser usada simultaneamente à maneira indicada no item b;

h) cada uma das formas fundamentais pode ser dividida em diversas vozes, contanto que a progressão dos sons seja feita idêntica à linha da forma fundamental;

i) repetição dos sons, ou grupos dos mesmos, das séries, é permitida condicionalmente.

Eis, em poucas linhas, os princípios básicos da técnica dos doze sons, imaginados por Arnold Schoenberg.

Existem compositores que nunca usaram uma só maneira de compor: diatônica, cromática ou neoclássica, sem exclusão das outras. Nicolas Slonimsky, na introdução do livro: *The Book of Modern Composers*, diz o seguinte: "Aaron Copland, por exemplo, combina com muita arte a técnica harmônica de construir por terceiras — que é a essência da tonalidade — com a técnica de quartas consecutivas, que subseqüentemente conduz à atonalidade. Hindemith baseia sua técnica no Tom-central, em que gravitam todos os elementos melódicos e harmônicos, resultando num curioso equilíbrio tonal, sem dependência evidente de uma tonalidade preestabelecida". (6)

(6) DAVID EWEN — *The Book of Modern Composers*, Alfred A. Knopf. New York, 1945, pág. 16.

"A primeira impressão harmônica que resulta da análise das obras de Vila Lobos, a partir de 1913" — diz Lorenzo Fernández, no seu ensaio: *A contribuição harmônica de Vila Lobos para a música brasileira* — "é a de uma grande instabilidade tonal, prenunciando um espírito ávido de renovação e rico de sensibilidade, fazendo antever a sua tendência para a bitonalidade e mais tarde para a politonalidade, tendo em alguns momentos atingido a atonalidade". (7)

A escala dodecafônica encaminha a unidade das séries, — segundo um complexo tonal, que nada tem em comum com os antigos princípios da harmonia funcional — para uma forma inteiramente matemática, cujo emprêgo sugere música extravagante, anti-expressiva e cerebralista, música baseada apenas no jôgo de valores dinâmicos ou de quase mensuráveis combinações contrapontísticas.

MÚSICA E CINEMA

Admitamos ou não o argumento de Stravinski: "A música é uma arte por demais elevada para que possa ser utilizada em função das outras artes", devemos considerar que a música é para o cinema, como para o teatro — não apenas servindo a êste ou àquele — uma forma completa de expressão, mantendo uma perfeita

(7) LORENZO FERNANDEZ — A contribuição harmônica de Vila Lobos. (In Boletim Latino-Americano de Música — Tomo VI, Ano 1946, pág. 285.

unidade entre a autonomia e a variedade de seu elemento.

A música aplicada ao cinema resolve os problemas do ponto de vista da sua utilidade, com largueza e liberdade, quando existe perfeita coerência. Não só a música anima a fotografia, como caracteriza certas situações humanas e sociais; cria certa atmosfera idílica ou trágica; determina, por combinações rítmicas, certas seqüências. Enfim, a música se apresenta como elemento expressivo.

Deve-se fugir, é claro, das possibilidades de compor música a "Mickey-Mousing", cujo ritmo acústico é condicionado ao ritmo ótico da narração. Max Steiner, por exemplo, tem um certo fraco por essa maneira de compor, que se associa muito com os desenhos animados de Disney, porém, torna-se desastrosa nos filmes em que seria preciso conciliar o excessivo dinamismo da arte cinematográfica com as exigências da unidade formal da música.

Agregarei ao exposto uma observação de Massimo Mila: "*La verità di questa asserzione si è potuta constatare di recente a proposito del film cecoslovacco "Sirena" la cui bellissima partitura musicale, dovuta al musicista Boris Vian, e giustamente premiata alla Mostra veneziana del 1948, consiste di musica tutt'altro che facile, e probabilmente senza il sussidio figurativo nuocerebbe al riso ed alla disapprovazione non solo un pubblico indifferenziato come quello del cinematografo, ma anche un pubblico di ascoltatori abituali di concerto.*

Invece, unita alla immagine, agisce su tutti come un elemento vitale del dramma cinematografico". (8)

Aliás, para verificarmos a grande importância conferida à música no cinema sonoro, basta examinarmos o que se pode obter com uma orquestra sinfônica e câoro ou com apenas uma voz, ou mesmo com poucos instrumentos solistas.

A despeito do argumento de Stravinski acho que a sua obra *História do Soldado* une-se bem ao campo cinematográfico neo-realista. Nesse trabalho o agrupamento instrumental composto de clarineta, fagote, trompete, trombone, contrabaixo, violino e bateria é o elemento que se nos afigura estéril, entretanto, o valor transcendental da obra manifesta-se no mais alto grau da polirritmia: e de maneira invulgar a música alcançou a mais perfeita unidade, exprimindo o essencial, sem lançar-se a artificios excessivos e a exterioridades.

Existe na música aplicada ao cinema uma função integrativa, um grande valor evocativo e uma insofismável força de expressão. Tudo depende da linguagem empregada pelo compositor, que deve transmitir, de um modo pessoal, toda a experiência do campo sonoro, assim como as novas pesquisas orquestrais, de um ponto de vista criativo, proporcionando, dêste modo, novos caminhos.

Segundo Gino Marinuzzi J., o compositor cinematográfico deve ser apoiado em 6 itens que são os seguintes:

(8) *La Musica nel Film*, Bianco e Nero Editore, Roma, 1950, pág. 52.

1) o compositor terá, no mínimo, dois meses de prazo para o seu trabalho musical;

2) o compositor terá o seu trabalho bem remunerado;

3) o compositor terá plena liberdade de interpretar o filme que deve musicar;

4) ao compositor não será feita nenhuma imposição: ao contrário, dar-se-á plena liberdade, o que resultará numa garantia mútua à colaboração;

5) o compositor exigirá uma perfeita coordenação entre a parte musical e a parte falada;

6) o compositor não permitirá que o material sonoro venha imperfeito em um único fotograma e sem a sua respectiva autorização.

Sòmente assim é lícito assegurar ao compositor a possibilidade de trabalhar livremente e empregar meios ou aproveitamento do estilo da música contemporânea. Sòmente assim poderá a música aliar-se, com tôdas as garantias de êxito, à mais recente expressão sonora do nosso tempo.

Não se impõe fixar a música aplicada ao cinema em certos limites: em música clássica; romântica; impressionista; dodecafônica ou politonal, e sim fundi-la em um todo consistente, pois é certo que a expressão diatônica tanto pode conduzir-se ao domínio politonal como não deve excluir-se do cromatismo atonalista e dos demais sistemas.

A música não deve existir apenas do ponto de vista do simples efeito sonoro, mas, sobretudo, devemos considerá-la como algo artístico e poético: fator construtivo para o levantamento do seu nível estético.

FOLCMÚSICA

Além da firmação nacionalista das escolas ítalo-franco-germânicas, na segunda metade do século XIX, os compositores dos outros países, que até então se incorporaram a elas, para serem nacionalmente descaracterizados, começaram a refletir a alma étnica de suas terras.

Baláquirev arregimenta com Borodin, Mussorgsqui, César Cui e Corsácov o "Grupo dos Cinco", tentando formar uma *Escola Nacional* — em oposição ao italianismo convencional, que reinava no país dos "Barqueiros do Volga" — cuja idéia orientadora, tão nacional quanto romântica, era considerar o folclore como fonte autêntica de inspiração.

As considerações étnicas, demonstradas pelo "Grupo dos Cinco" foram geradas, também, por uma certa tendência ao estranho e ao pitoresco; mesmo porque Chopin já investigara a inspiração pátria, indo à fonte eslava buscar uma fôrça e uma vivacidade musicais, com feições modais, que soube genialmente traduzir em sua obra.

Essa fonte de inspiração musical define um ambiente, um clima próprio ao crescimento do talento inventivo e se vincula à cultura civilizada, de modo que as obras mais livres não se tornem excessivamente regionais ou extravagantes.

Às vêzes se me afigura leviano o juízo de atribuir a mim o título de antifolclorismo ou que eu detesto o folclore. Creio que êste equívoco nasceu de uma monografia de Vasco Mariz *Figuras da Música*

Brasileira Contemporânea, num trecho em que o autor escrevendo a meu respeito diz o seguinte: "...Assim como Duparc, o músico gaúcho destrói, sem piedade, as composições que não lhe agradam *in totum*. Detesta o folclorismo direto, preferindo criar ambientes populares a harmonizar temas alheios". (9)

Eis o que se pode chamar de verdadeiro engano, porque, a meu ver, o autor ao referir-se a folclorismo direto — no trecho acima citado — quis evidenciar que o uso do material folclórico não é limitado à introdução esporádica ou à imitação de velhas melodias e mesmo ao seu uso temático arbitrário em obras de tendências internacionais.

Compreendeu muito bem Paulo Guedes — compositor e crítico gaúcho — quando escreveu sobre o meu bailado "Salamanca do Jarau", em que emprego o motivo do "Meu Boi Barroso" — canção tradicional do Rio Grande do Sul — diz êle: "...Primeiro as trompas, depois o corne inglês, as trompetes e as cordas cantam fragmentos melódicos do "Meu Boi Barroso" *leit-motiv* de toda a obra. Alternando com rápidas figurações das flautas, oboés e clarinetas, que tanto brilho e fluidez emprestam à orquestra, células ritmo-melódicas desta canção são expostas pelos vários timbres. Mas note-se, não se trata apenas de citação textual. Não é o tema *popular* que é exposto, mas *idéias musicais* nele *originadas*. O compositor apropriou-se da "motivação" temática para mediante trans-

(9) VASCO MARIZ: *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*, Imprensa Portuguesa, Pôrto, 1948, pág. 53.

formações múltiplas, plasmar obra artística significativa. Disseminados por toda a partitura, como parte principal, às vezes, vezes outras modelando a estrutura das vozes secundárias, tais motivos asseguram a perfeita unidade da obra". (10)

Vaughan Williams — o mestre inglês — diz que: "...Cerca de três quartas partes das obras de Bach são construídas sobre melodias populares. Nem todas estas melodias são, efetivamente, canções populares no sentido técnico da palavra, visto que muitas delas são adaptações de melodias tradicionais". (11)

Às citações precedentes acrescentarei mais uma interpretação do compositor mexicano Carlos Chaves: "...somos criaturas do nosso solo e, enquanto vivemos nele, a arte que vem de outras criaturas da mesma terra é a que sentimos mais de perto. Com isso quero dizer a coisa mais natural: o povo chinês gosta, em primeiro lugar, da música chinesa. No entanto, quanto mais universal se torna o povo maior interesse tem pela música de outros povos. Mas, por maior que seja o interesse do público alemão pela música italiana a música alemã, não deixará de existir como tal. O compositor culto, possuidor de uma inteligência desenvolvida e de uma sensibilidade complexa, faz sua, naturalmente, a tradição dos compositores cultos de todas as épocas e países. Toda a cultura é sensível às

(10) PAULO GUEDES: *Salamanca do Jarau* (In *Província de São Pedro*, n.º 3, dezembro 1945, pág. 92).

(11) VAUGHAN WILLIAMS: *National Music*, Oxford University Press, London, 1935, pág. 89.



influências estrangeiras e longinquoas, mas as absorve lentamente e as transforma de acôrdo com a sua própria sensibilidade..." (12)

Pelo exposto verifica-se que eu não detesto o folclore, tão simplesmente acho que o seu uso não deve ficar limitado a um simples aproveitamento dos ritmos e cadências e sim a uma elaboração musical desses elementos populares. Seria mesmo absurdo se tal não fôsse o meu pensamento, pois, basta recordar a formação popular na "Ars Nova" italiana e francesa do século XIV, e ainda a influência popular na ópera italiana.

MÚSICA E PINTURA

Como outrora aconteceu à pintura, de Giotto (que rompendo com o estilo convencional da época, deu o primeiro impulso ao naturalismo do desenho e da côr) a Masaccio (no achado dos seus processos e nas tentativas para a participação de seus recursos) a música fixou-se na Itália, durante século e meio, de Palestrina (que reuniu a capacidade de construção dos polifonistas flamengos, terminando, dêste modo, com a invasão de melodias e contrapontos profanos, que se vinham infiltrando na música sacra) a Pergolesi.

E' no comêço do século XVIII, de Scarlatti, Marcello, Händel, que a pintura fenece na Itália e que, no apogeu da indolência política, florescem os costumes

(12) CARLOS CHÁVEZ: *Los Compositores y la Tradición Nacional* (In Boletín de la O.S.M., México, n.º 2, págs. 25-6).

sensuais criadores de uma corporação de belas senhoras com gorgeios à ópera.

A Alemanha, ao atingir a consciência de si mesma, consegue manifestar a grandeza e severidade do sentimento religioso na música de igreja de Johann Sebastian Bach que se apresenta, sem dúvida, como estado máximo ao desenvolvimento das formas contrapontísticas. Apesar do formalismo, na música dêsse mestre, nós verificamos o caráter distintivo da música moderna; pela ação harmônica e brilhante da matéria sonora; pelos meios da técnica empregada nas formas instrumentais; pelas inspirações harmônicas encerradas no contôrno contrapontístico.

Tal como no século XIV, quando a pintura sofreu o abalo da ampla renovação da inteligência que se chamou *Renascença*, a Áustria produz Haydn, Gluck, Mozart, e a música se torna cosmopolita e universal, muito próximo à grande agitação que se chamou *Revolução Francesa*.

Parece que a pintura não pode existir e nos emocionar se ela não fôr tocada por: *un grand mouvement d'ensemble auquel participent d'autres mouvements plus cachés, tributaires du premier*, como diz Marcelle Wahl, em sua obra: *Le Mouvement dans la peinture*. (13)

Tôda a matéria do quadro se realiza de acôrdo com o movimento dado objetivamente, o que impõe sua fôrça ao ato da contemplação. A pintura, como a música, obedece a uma regularidade de curvas sinu-

(13) MARCELLE WAHL — *Le Mouvement dans la peinture*, pág. 10 (Alcan, Paris, 1936).

sóides — que desperta a sensação rítmica. São linhas que dançam, segundo os preceitos da mais perfeita harmonia, desenvolvendo-se dentro do tempo-espaço. Mas êste ritmo contém em si uma fração importante da individualidade estética e não deve ser confundido com o que se chama a *maneira*. O *maneirismo* é considerado uma manifestação inferior de arte: quando um artista se limita a reproduzir a natureza, revestindo-a com superfluidades dum *maneirismo* agradável, não sai do campo inferior da arte, revelando assim pobreza criadora.

O ato criador, tomando consciência de si, não se experimenta no plano da reflexão teórica, podendo o artista trabalhar à fantasia de sua intuição sem o necessário conhecimento claro das diversas possibilidades ou de uma escolha pretendida entre a estética exigida na história do pensamento artístico. E' o que se observa entre certos artistas modernos: uma espécie de divórcio entre a estética interior que os governa e aquela que êles pretendem realizar.

Quando contemplamos um quadro, nosso olhar oscila, demorando-se continuamente, de um lado ao outro, num mesmo trajeto de repouso. Esta oscilação entre pontos fixos; esta eterna volta ao mesmo lugar; êste equilíbrio estático — determinado pelos valores entre si e em relação ao todo — são os elementos característicos da obra pictórica. Há muitas observações a fazer sôbre a objetividade e a evidência do movimento na pintura. As curvas sinusóides, tão fluentes quanto o ritmo musical, criadas de um ponto de vista da pintura, mesmo se formadas pela imaginação do observador,

seriam, segundo Marcelle Wahl: *mélange de ce qui est sous nos yeux et de notre sens profond du rythme éveillé par sa présence incomplète*. (14)

Assim como a pintura (que procurava estampar impressões sôbre coisas reais, escolhendo como tema paisagens e a vida cotidiana e que simbolizava a alegria da luz usando côres brilhantes) nasceu do movimento *impressionista* com Manet, Renoir, Monet, Pissaro, Sisley e Degas, indo até aos *expressionistas*: Kandinsky e Kokoschka (cujo movimento surgiu para indicar uma completa inversão de idéias, isto é, mudança das *impressões* obtidas do mundo exterior para a *expressão* do mundo interior, ou melhor, do eu *subconsciente*, no sentido psicológico), assim também a música (cuja coerência demonstrada nos grandes compositores do passado foi desmembrada pelo *impressionismo*, *politonalismo* e *cromatismo*, que floresceram através do papel desempenhado dentro da tonalidade tradicional), marcou a sua evolução em Debussy, Stravinski e Schoenberg, pela considerável contribuição que êles deram à formação da música moderna.

Cabe, portanto, ao compositor ou ao pintor estudar os fundamentos de sua arte, porque sendo a fonte do pensamento artístico uma volta aos seus princípios, manifestar-se-ão sempre novas possibilidades, surgindo, com êstes mesmos fundamentos, uma nova lógica do pensamento artístico, nascida essencialmente da arte.

(14) Id. *Ibid*, pág. 16.

CONVICÇÕES ESTÉTICAS

Não é arbitrariamente que os compositores contemporâneos escrevem de maneira diversa dos seus antepassados.

A substância da música, já disse, é sempre a mesma, apenas as formas se desarticulam e se alargam, abandonando a noção clássica da sua arquitetura interior. A justa disposição dos meios é que se faz exigir: desde a simples repetição de fórmulas rítmicas até a complexidade do politonalismo, atonalismo e ultracromatismo, características evidentes das manifestações musicais contemporâneas.

Assim, o argumento generalizado de que existe falta de coerência no conceito de tonalidade da música atual, parece-me rigoroso demais para ser artisticamente exato, porque relações técnicas, no sentido musical, não significam relações no sentido silogístico, e sim uma questão de intenções por parte dos compositores contemporâneos. Se esses compositores adotam novos processos musicais, enriquecendo, assim, as suas obras, é porque esses elementos correspondem a uma real necessidade de traduzir os seus sentimentos musicais, o que é evidente a qualquer músico de mentalidade ampla.

Paul Hindemith, em sua entrevista com Howard D. Lavid, no "Etude", observou: "*Social changes, politics, and war may affect the composer's life, as they did the lives of every master from Palestrina to the present day. But just as the spring continues to flow and the trees and flowers throughout the world continue to*

bloom, so more and more will music continue to be created". (15)

Seria inevitável que o mundo atual, com os seus conflitos espirituais, políticos, econômicos e físicos, não deixasse um sinal igualmente intenso na música de hoje.

A meu ver, como noutra lugar tive ocasião de observar, existem duas categorias de compositores: os que criam suas obras sob o domínio de considerações positivas, isto é, criação determinando um ponto de vista formal — onde os processos conscientes intervêm ao máximo, e aqueles que obedecem à simples necessidade de se expressarem, criando suas obras do ponto de vista intuitivo: onde a construção é integralmente automática. Não obstante o compositor do tipo intuitivo preocupar-se, também, com as considerações formais — pois como a expressão contém sua forma, do mesmo modo, a forma contém sua expressão — eu prefiro, na criação musical, uma teoria estética a um processo intuitivo, porque aquela empresta à obra uma natureza mais profunda.

Por paradoxal que pareça, e fugindo a certa sublimação de ordem esotérica, o compositor, ao criar a sua obra, não tem outro propósito que não seja o próprio ato da criação, no entanto existe, nesse ato, qualquer elemento indefinido ou estado inconsciente. Apesar da estrutura de natureza matemática da música, esse elemento é utilizado pela Arte por uma forma sutil

(15) DAVID EWEN — *The Book of Modern Composers*, Alfred A. Knopf. New York, 1945, pág. 304.

líssima, que é o fenômeno musical. Assim, a criação de uma obra é para mim, também, um ato impressionável, estranho e inquietante.

Partindo desses conceitos estéticos, aliados aos meus estudos no campo da composição, foi que, ao musicar alguns poemas de Cecília Meireles, em 1947, pesquisei outros princípios de determinação melódico-harmônicos, sem a intenção de destruir a forma do *Lied*, muito pelo contrário, tratei de consolidar e conservar essa forma, procurando dar à melodia uma feição antilírica, como evasão do sistema tonal tradicional. Essas pesquisas estão fundamentadas no processo dos doze sons, sem nenhuma sujeição à técnica, é claro, apenas como um meio expressivo.

No meu bailado "Lambe-Lambe" (Fotógrafo de praça pública. Tipo tradicional), obra terminada em 1946, e já apresentada em Zurique (Suíça), sob a direção do maestro Scherchen, empreguei, pela primeira vez, o resultado de meus estudos na técnica dos doze sons, sem, entretanto, descaracterizar a atmosfera brasileira. O mesmo acontecendo com o meu novo trabalho *Novena à Senhora da Graça* 1950 (Versos de Theodemi Tostes). Poema em nove cantos, para quarteto de cordas, piano, narrador e bailarina. Apesar da técnica empregada nesta obra: formas modais e possibilidades harmônicas são bem evidentes.

Fundir o conteúdo dos versos à música, à palavra e aos gestos, foi meu intuito. À parte narrada adotei a orientação por simples "linha rítmica" ao invés do "recitativo" ou *Sprechgesang*, empregado por Arnold Schoenberg em seu melodrama *Pierrot Lunaire* e no

seu mais recente trabalho para narrador, cântico masculino e orquestra, intitulado *Um sobrevivente de Varsóvia*, onde se observa algo de grotesco na elevação ou abaixamento à entonação da voz, o que não se coadunaria com o texto poético de Tostes. Foi meu propósito, no caso, dar ao narrador maior liberdade de dicção.

E' certo que a expressão diatônica tanto pode conduzir-se ao domínio politonal como não deve excluir-se do cromatismo atonalista.

E', igualmente, certo que o compositor deve estar familiarizado com tôdas as Escolas da música, desenvolver a riqueza da sua fantasia e idéias, empenhando-se, constantemente, em renovar os meios de expressão, pois, tôdas as diferentes fases, através das quais a técnica passou ou passa, devem enriquecer a nossa atual linguagem musical. Enquanto cada Escola de composição escolhe seu sistema próprio, o compositor individual pode fundir diversas técnicas em um todo consistente, desenvolvendo os novos princípios de seus conceitos, na expressão de suas idéias musicais e convicções estéticas.

MÚSICA E O TEMPO

Revelar que o *tempo* fixa sua autonomia sobre a duração psicológica e a duração musical; que o *tempo* dá ao momento seu todo e submete a imortalidade da obra atual no ambiente do qual se desenvolve; que o *tempo* existe num perpétuo presente, convencêndonos de que êle não é o tempo verdadeiro e parece destruir-se porque está eternamente manifesto, é o que

pretende Gisèle Brelet em seu ensaio de uma nova estética musical, em dois volumes, intitulado: *Le temps musical, Essai d'une esthétique nouvelle de la Musique*.

Interpretar a lei de unidade representada pela *tonalidade* e mostrar a sua função há mais de duzentos anos; explicar a diferença entre a sua aplicação prática e a sua função teórica, mostrar os fatores que contribuíram para o declínio da tonalidade, atribuídos a compositores contemporâneos; pesquisar esses novos sistemas a fim de encontrar um novo conceito de unidade expressa por esses mesmos sistemas, é o que pretende, também, Adele T. Katz em seu livro *Challenge to musical tradition*.

Gisèle Brelet, no primeiro volume, estuda a substância temporal da forma dos sons, da melodia, da harmonia e do ritmo. No segundo aborda a forma musical: os modos de expressão do pensamento e dos conceitos musicais, nas suas relações com o tempo.

O campo pesquisado por Gisèle Brelet é realmente vastíssimo. As antigas noções de espaço e de tempo; os grupos evidentemente definidos — mas muito arbitrários — já foram estudados por filósofos de todas as disciplinas, porém, a ciência moderna fez suprir premissas mais complexas. A obra musical coloca o fato da coerência do *tempo objetivo* à *duração subjetiva* do ouvinte, considerando o ritmo, que lhe empresta o intérprete, como sua própria duração.

Adele Katz mostra em seu livro uma visão das várias etapas musicais, do século XVII à época atual, em seus estilos, sua técnica e forma. Essa visão das

várias etapas musicais nos coloca em contato com as técnicas do passado e suas diferentes funções, permitindo que compreendamos e admitamos os intrincados problemas apresentados pela técnica moderna.

A principal característica desse trabalho consiste na análise das obras de J. S. Bach, Haydn, Beethoven, Wagner, Debussy, Stravinski e Schoenberg, como concepção de tonalidade, baseada no método do musicólogo alemão Heinrich Schenker. Esse método pretende reduzir qualquer composição à sua estrutura fundamental. Schenker denomina de "Urlinie" o primeiro plano, ou seja, a clave de *Sol*, e de "Urzatz" a parte do baixo, ou seja, a clave de *Fá*, e podem ser traduzidos por linha fundamental e estrutura fundamental. Não é intenção do musicólogo alemão mostrar, com esse processo, que todas as composições partem de um mesmo princípio, mas que, apesar dos poucos desenhos básicos existentes, o material sonoro empregado às exigências formais é variadíssimo, mostrando a riqueza de construção dos grandes compositores.

Considero de importância o primeiro capítulo, intitulado *Conceito de Tonalidade* no qual a autora mostra a coerência desse conceito, em análises dos corais de Bach; segundo o método de Schenker; e que é interpretado no seu sentido ortodoxo, indicando vocabulário regular da harmonia funcional, contudo, os capítulos dedicados a Debussy, Stravinski e Schoenberg são de grande valor, porque já com Debussy — talvez o maior desafiante à tradição musical — consonância e dissonância passam a ser noções puramente relativas, pela ruptura da harmonia funcional; pelo

paralelismo dos acordes, com suas séries ascendentes e descendentes e pela adoção da escala dos tons inteiros, com sua conseqüente harmonia de *triades* aumentadas, notando-se claramente a importância do emprêgo desses novos elementos, como um diferente conceito de tonalidade.

Enquanto Gisèle Brelet nos diz que a *duração objetiva* se dispõe igualmente em reflexão e não reflexão com o *tempo objetivo* do som, e dêsse espaço, que afasta um do outro, origina-se a emoção temporal verdadeira, no livro de Adele Katz encontram-se contribuições preciosas aos estudiosos das questões musicais de nossa época; não aspira ser um pedido de retôrno aos valores musicais implícitos no sistema tonal; abre caminho para os compositores que entendem, como único, o princípio de unidade demonstrado pela tonalidade; oferece aos compositores atuais, mais livres, a oportunidade de fixarem os seus novos valores.

A obra musical encerra em si o tempo e dá vida à sua estrutura e à sua forma, por isso, ao contrário do tempo nas artes plásticas, o tempo na música é preponderante.

A arte dos sons tem um fluxo, cuja qualidade principal é o ritmo; êsse ritmo é real, desenvolve-se num espaço que só o tempo permite oferecer: sendo a expressão, em suma, de um *elan* contínuo para um limite sem fim.