

CAPÍTULO VI

M E L O D R A M A

Embora a Polifonia continue de uso comum até meados do séc. XVIII, agora a música vai mudar inteiramente de aspecto na sua orientação. A data de 1600, ano em que foi representada a "Eurídice" em Florença, pode ser tida como a... inauguração oficial duma fase nova, a fase harmônica, que vai perdurar pelo menos até nossos dias.

Considerando pois a música pelo seu elemento mais específico, o som, o Cristianismo pode ser dividido em três fases distintas: a fase monódica (século I a séc. X); a fase polifônica (séc. X a séc. XVII); a fase harmônica (séc. XVII a séc. XX).

O séc. XVII apresenta uma fisionomia essencialmente distinta dos séculos anteriores. Musicalmente ele pertence à península itálica, pois é lá que nascem ou se fixam as tentativas novas. É lá que surgem o conceito novo de música dramática, as formas do Recitativo e do Melodrama, e se fixam o gênero sinfônico, os processos de Tonalidade e da Melodia Acompanhada.

A Melodia Acompanhada é o processo de acompanhar por meio de harmonias uma melodia solista. Nas canções polifônicas pouco a pouco a voz superior tomara pra si o interesse melódico da peça. Isso ajudara a distinguir a personalidade dos acordes e

Melodia
Acompa-
nhada.

Jacopo *Calcinai*
Peri
&
Otavio
Rinuccini
solu
"Montauno-
ro" de
Ovidio

a correlação entre eles. Uma harmonia rudimentar aparecera. O passo grande que a melodia acompanhada avançou sobre isso, foi desassociar dos acordes a melodia, pôr em oposição morfológica melodia e harmonia.

Baixo-
-Contínuo.

A melodia é agora alimentada por um Baixo-Contínuo, com o qual os acordes formam corpo. Melodia e harmonia são agora dois corpos distintos: um horizontal, outro vertical, se reunindo num todo euritmico indissolúvel.

Desde as teorizações de Zarlino, vinha se firmando a precisão duma série de sons graves servindo de base para os encadeamentos sonoros. Si na polifonia a voz mais grave está em igualdade de importância com as outras, para formarem todas juntas um corpo sonoro essencialmente horizontal, na harmonia os acordes verticais precisam duma base que os alimente e lhes conceda uma razão de ser lógica. É o Baixo que exerce essa função, fundamentadora, geradora e concatenadora dos acordes. Esse Baixo da harmonia tem importância idêntica à da melodia que ele acompanha. "Contendo em potência a melodia", como diz bem Pannaim, o Baixo forma com a melodia uma união vegetal de que ele é a raiz, e ela a flor. Surgiu dessa necessidade o Baixo-Contínuo, firmado desde a última década do séc. XVI. Nos manuscritos de então só ele e a melodia estão escritos musicalmente. Os outros sons dos acordes são indicados por números correspondentes aos intervalos que esses sons formam com o Baixo. A isso chamaram de Baixo Numerado. A teoria dele já está fixada por Ludovico Grossi da Viadana nos seus "Concertos Eclesiásticos" de 1602.

Com a Melodia Acompanhada impõe-se de novo o problema da união da palavra e da música, que praticamente deixara de existir na barafunda de textos e ritmos da polifonia. Porém entre a união de palavra e música de agora e a realizada dez séculos antes pelo gregoriano, existe uma diferença vasta. No cantochão a música efetivava o destino intelectual da palavra, lhe acentuava a rítmica oral e, predispondo sentimentalmente o ouvinte, facilitava a eficiência moral do texto. Mas deixava a palavra falar. Agora, apesar de afirmarem todos que a música é escrava da palavra, ela se tornou uma escrava despótica, prejudicando a rítmica oratória por meio de sons que não se desenvolvem no movimento oral da frase, mas são medidos em tempo musical. E não deixa mais a palavra falar por si. Quer sublinhar o sentido dela por meio dos intervalos melódicos, dos ritmos, harmonias e timbres. No cantochão a música é a *efetivadora fisiológica* do texto. Na melodia acompanhada ela é a *comentadora psicológica* do texto.

União de
Palavra e
Música.

A manifestação principal de melodia acompanhada no séc. XVII, é o “Estilo Recitativo”, que se apresentou nas formas de Melodrama, Oratório e Cantata, inventadas na Itália e generalizadas pela Europa toda.

Essa procura da expressão desenvolve o dinamismo musical. Domingos Mazzochi no prefácio do seu livro de madrigais (1640) já indica a aplicação do Crescendo e do Diminuendo. E embora na infinita maioria das vezes os autores ainda não se preocupem de indicar o “piano”, o “fortíssimo” etc. (processo que só se generalizará no séc. XVIII), já aplicam fran-

Expressão
dinâmica.

camente as mudanças dinâmicas da intensidade sonora na execução.

A expressão sentimental por meio de música tornara consciente, no século anterior, o valor dinâmico da dissonância, e levava ao emprego expressivo do som cromático. Agora a expressão sentimental se desenvolve inda mais, ajudada pela comoção fatal da voz solista e pelos instrumentos. Foram estes que provocaram a maior liberdade e o alargamento dos intervalos melódicos. Com Monteverdi, então, eles já são permanentemente concebidos como passíveis de caracterizar ambientes e estados de alma.

Voz e instrumento.

Durante toda a fase harmônica se dá uma luta ilustre entre o instrumento vivo da voz e os instrumentos construídos pelo homem. Disso provieram males e benefícios.

Os instrumentos se apressam em adquirir liberdade solista. Se libertam da voz e conseqüentemente da palavra e da inteligência. Cria-se (séc. XVII) a noção da música exclusivamente musical, Música Pura. Esteticamente falando isso foi um benefício incomensurável. Se fixam o Solo instrumental e o pequeno agrupamento de instrumentos com função coreográfica; e surge agora a prática do Sinfonismo, isto é, dos agrupamentos orquestrais. Com tudo isso a Música da civilização cristã é por fim elevada a um conceito exclusivamente sonoro, à mais completa, mais livre, mais perfeita, mais pura manifestação dela, principalmente com o séc. XVIII e a nossa atualidade. Mas por outro lado, sobretudo no movimento Romântico do séc. XIX, vai aparecer o preconceito da Música, desligada da palavra, ser capaz de expressar intelectualmente os sentimentos (Schumann, Chopin), os fatos (Berlioz, Liszt), as idéias (Beethoven,

Wagner, Strauss) (¹⁴). Preconceito esteticamente defeituoso apesar das obras e dos homens que o ilustraram.

Também, por outro lado, a voz imita a liberdade dos instrumentos e os efeitos instrumentais; e se cria o "*Bel Canto*", de origem itálica (... séc. XVIII). Mais tarde (séc. XIX) serão os instrumentos que, grandemente influenciados pelo belcanto, cairão no exaspero da virtuosidade (Paganini, Liszt). Por outro lado, os compositores (séc. XIX e XX) se esquecerão às vezes que a voz tem a grandeza e os limites da precariedade humana. Esse esquecimento, ilustrado pela escritura vocal de Beethoven (Nona Sinfonia) e de Wagner, se tornará um perigo sério em nossos dias. As mais das vezes é positivamente um desacerto. Mas cria a prática da voz na orquestra, de uso na atualidade.

Teoricamente falando, a harmonia em relação à polifonia era uma decadência. Ou antes, uma facilidade. A polifonia é muito mais rica, imprevista e principalmente difícil. A harmonia é um convite constante para a confusão da música artística com a precariedade modulatória da música popular. O lugar-comum da Tríade harmônica é a fonte de toda uma série de lugares-comuns modulatórios, cadenciais e até melódicos. Na prática porém, a harmonia não é nenhuma decadência não. É... outra coisa. Nela vão se realizar grandes gênios e obras sublimes.

Harmonia
e Polifonia

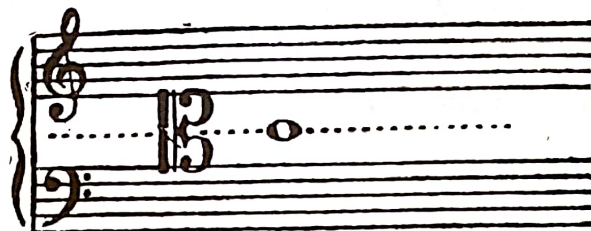
No séc. XVII a harmonia se definiu nas suas bases práticas. É o reino do Do Maior, como falou Maurice Emmanuel. A Tonalidade, que é harmônica, vence definitivamente o Modo, que é monódico. As terças se infiltram nos acordes, completan-

(14) Os nomes indicam apenas protótipos dessas tendências.

do a fusão de Tônica e Dominante pela fixação da Tríade Tonal. E com Monteverdi, a hierarquia dos graus da Tonalidade se define.

Notação.

A Notação, em suas linhas gerais, é a nossa. Pauta de duas séries de 5 linhas a que liga uma linha imaginária:



Se fixam as sete claves atuais. As notas já são redondas e com haste do lado. Se generalizam as Partituras de conjunto. Se fixam os sinais numéricos de compasso. A quadratura das danças faz surgir a Barra-de-divisão entre compassos. A quadratura principia afetando toda música. O séc. XVII marca realmente o início da confusão entre ritmo e compasso.

Intermédio.

Florença teve uma atividade musical muito grande na segunda metade do séc. XVI. Nela é que surgiu o novo teatro cantado, por evolução das Pastorais e dos Intermédios. O Intermédio foi uma conciliação curiosa entre o madrigal polifônico e o pendor para o teatro. A função histórica dele, no melodrama, é mais ou menos a função conciliatória que o *Ballet* vai ter no teatro lírico francês. Nos entre-atos das representações faladas era costume dramatizarem um madrigal polifônico, sobre assunto inspirado na Antiguidade Clássica. Chamavam isso de Intermédio. O coro tinha tantas vozes quantas as personagens do texto dialogado e, à medida que cantava, os dançarinos mimavam em cena o assunto do madrigal.

A Pastoral já era em melodia acompanhada, e se desenvolveu principalmente no cenáculo (*Camerata*) do conde Bardi. Era no palácio deste que se reuniam os modernistas do tempo. Aí se professava horror pela polifonia e se revidava com fúria aos ataques que os passadistas faziam chover sobre a música nova. A convicção dos humanistas da camerata de Bardi, (o poeta Rinuccini, os músicos Vicente Galilei, Jacó Peri, Júlio Caccini) era que, tal-e-qual na Grécia, se devia falar em música, “recitar cantando”, como se exprime Emílio del Cavaliere, isto é: que a música devia de representar os acentos oratórios da frase, ser uma declamação dotada de sons musicais, ser *recitada*, enfim. Criaram pois o Estilo Recitativo. As experiências mais características desse estilo foram uma Pastoral de Peri, “Dafne” (1594); as “Lamentações de Jeremias” de Galilei; e as “Nuove Musiche” de Caccini, já célebres e muito cantadas antes de impressas em 1602. Não fazendo parte da Camerata, ninguém sabe porque, outro modernista forte vivia então em Florença: Emílio del Cavaliere, autor das pastorais (1590) “O Sátiro” e “Desespero de Filene”. Com esta, a famosa cantora Vitória Archilei, “recitando” as melodias, diz-que arrancou lágrimas de muita gente.

Estilo
recitativo.

Em 1600 afinal essas tentativas eram coroadas por um drama em música, um Melodrama, a “Eurídice” com versos de Rinuccini e música de Peri e Caccini. O sucesso foi enorme e a obra imitada. Dez anos depois já o melodrama está espalhado na península. Constantino Agazzari (“Eumélio”, 1606) em Roma; Marco da Gagliano (“Dafne”, 1607); Monteverdi (“Orfeu”, 1607); (“Ariana”, 1608) em Mântua; Jerónimo Giacobbi (“Andrômeda”, 1610) em Bolonha.

Melodrama.

O melodrama foi criação exclusivamente cortesã, não tendo no início nenhuma intenção socializante. Era um espetáculo “para os príncipes”, como dizia o próprio Marco da Gagliano. Não se relacionava pois com nenhuma das manifestações lírico-dramáticas de função popular, aparecidas nos tempos anteriores. Nada tem que ver com o Drama Litúrgico e os Laudes, nem com os Mistérios e Farsas, nem com as festas de maio e de carnaval. Foi, inicialmente, sempre representado dentro de palácios e só em 1637 é que aparece em Veneza o primeiro teatro público de melodrama, o São Cassiano.

As representações eram faustosas, com grande luxo de guarda-roupa, cenário e maquinário, dragões se movendo, serpentes berrando e escorrendo sangue, fogo de verdade nos infernos, gente voando. A harmonização acompanhante era confiada a um grupo de instrumentos, no geral polifônicos (cravo, alaúde, guitarrão, lira grande) ⁽¹⁵⁾. Colocados por detrás da cena, improvisavam, mais ou menos à vontade o acompanhamento, tendo sob os olhos o baixo numerado. Duplicavam também a melodia e a enfeitavam com melismas. Não havia pois nenhuma preocupação de timbre sinfônico e muito menos de caracterização expressiva do drama. Só com Monteverdi é que aparece o primeiro ensaio de orquestração verdadeiro. Melodramas bem insípidos pra nós, recitativo atrás de recitativo, de vez em quando um coro ou um intermédio instrumental geralmente coreográfico.

Monteverdi.

O gênio de Cláudio Monteverdi é que havia de organizar o melodrama e a melodia acompanhada em bases já com valor musical permanente. Polifonista

(15) Os instrumentos polifônicos serão suprimidos da orquestra só no tempo de Haydn, para reentrarem nela com a atualidade.

e harmonista, é a personalidade que marca o ponto de contacto entre a fase anterior e a nova. Funde, melhor que João Sebastião Bach, todas as tendências musicais; e teve função histórica superior à do grande alemão porque, ao passo que Bach viria saudosista e anacronicamente apontar para trás o passado, Monteverdi profetiza um futuro de três séculos. Com ele a gente percebe estar no domínio daquele conceito musical que organiza a obra dos mestres que nos são familiares. De fato nos melodramas dele e mesmo nos madrigais, a gente já encontra, com seu mecanismo essencial, todo o aparelho de que vai se formar a criação melódica, harmônica, instrumental, psicológica da fase harmônica. O recitativo já é decididamente melódico, sem aquela secura que a preocupação de sublinhar o movimento oratório da frase dera e dava aos outros. Monteverdi é um realista preocupado com a expressão impressiva. Isso lhe dita a estética e a técnica. Seus madrigais se “desmadrigalizam”. Às vezes são melodramas como tragicidade, ou antes, tendem para a Cantata nascente. Sistematiza pela primeira vez o acorde de Sétima de Dominante nas cadências: passo enorme que dava para a harmonia não só uma lógica tonal inda não firmada, como, destruindo a pacífica tradição dos acordes de só três sons diferentes, concebia o primeiro acorde de quatro sons, porta aberta pra acordes de cinco e mais sons ⁽¹⁶⁾. Ataca expressivamente Sétimas e Nonas sem preparação. Inicia o emprego abusivo das

(16) Julian Ribeira garante o emprego sistemático da Sétima de Dominante nas polifonias cristiano-árabes do “Cangaceiro de Palácio”, do séc. XV. Talvez o musicólogo espanhol tenha provado demais, percebendo nessas polifonias firme senso harmônico-tonal e sutilezas acordais modulatórias que só se empregariam no séc. XVIII, na harmonia clássica. É certo que já pelo menos em Joaquim

terças. Concebe efeitos expressivos com a Quinta Aumentada e a Sétima Diminuída. Concebe os instrumentos como reforçados da expressão dramática; define a força ambientadora dos refrãos instrumentais das melodias; concebe a Sinfonia de abertura da peça e os intermédios instrumentais de ligação de cenas. É o primeiro orquestrador que aparece na história. Cria já uma legítima orquestra com os quarenta instrumentos do "Orfeu", acentuando a emancipação orquestral, embora não se preocupe ainda com a homogeneidade e o equilíbrio sinfônico. Inventa o Trêmulo pra cordas.

Monteverdi é talvez o maior experimentador que a música da Civilização Cristã apresenta. Parece que previu todas as formas futuras do teatro cantado. Prefere os temas históricos aos mitológicos. Acentua a decadência da música religiosa. Compreende o futuro Drama Lírico, com base na expressão poética, inventa o "*Stile Concitato*" (Estilo exaltado) e acena para o Motivo Condutor (*Leitmotif*) como força expressiva simbólica ("Orfeu"). E já foge às vezes do melodrama, e indica a Ópera com base na invenção exclusivamente musical, divisando a forma da Ária ("Lamento de Ariana") e a boniteza musical em si ("Coroação de Popéia").

Oratório e
Caríssimi.

Com o exemplo e tradição desse gênio formidável, sustentada e elevada em seu prestígio pela obra de Francisco Cavalli e Marcantônio Cesti, Veneza domina a criação melodramática do século. É na orientação dela que o recitativo itálico atinge admi-

(séc. XV), Casella descobre um autêntico acorde de sétima de dominante, com quatro sons... Nem aqui se diz que Monteverdi inventou esse acorde. O que fez foi sistematizar conscientemente o emprego cadencial-tonal dele, pondo-o numa evidência que jamais tivera dantes.

rável flexibilidade melódica, principalmente com o romano Giacomo Carissimi nos seus Oratórios latinos. Carissimi está a par de Monteverdi no século.

O Oratório foi a solução genialíssima da música dramática religiosa. Embora as Paixões e Mistérios se arrastassem ainda de longe em longe, desde muito que estavam afastados do culto e da ortodoxia católica. O valor social da representação, os atrativos profanos do drama, personagens simpáticas provocando amor e personagens antipáticas despertando ódio, a atração da comicidade, o luxo das roupas vistosas e os efeitos da cena dão prazeres que prejudicam a religiosidade e a edificação. Por tudo quanto faz o teatro, principalmente teatro com música (isto é: ainda mais afastado da inteligência que o drama falado), o drama cantado está imediatamente em desacordo com a intenção de despertar fé, que levaria os padres da igreja medieval a porem em música a Paixão de Cristo e a vida dos santos. Esse desacordo se acentuou à medida que os elementos artísticos das Paixões e dos Milagres se desenvolveram. Foi logo tamanho que provocou a secularização do Drama Litúrgico. A representação foi expulsa dos templos, deixou de ser executada por clérigos, viveu com assuntos religiosos mas completamente profanizada. Não haveria outro jeito de realizar a dramaticidade religiosa, evitando os inconvenientes do teatro? Havia. Era conservar o drama e tirar dele a representação. O Oratório foi isso. É certo que os homens que criaram esta forma admirável de drama religioso não tiveram intenção de resolver o problema que enunciei. Não só os primeiros oratórios foram representados como, no séc. XVIII, quando a forma já estava bem estabelecida, veremos o temperamento teatral de Haendel não se conformar com essa

religiosidade essencial de oratório e fazer representar os dele. Mas a consequência das tentativas de São Filipe Neri foi resolver duma vez por todas o maior problema da música dramática religiosa.

São Filipe Neri fundara a congregação dos Oratorianos, que professava no "oratório" de Santa Maria della Vallicella. Com a intenção de atrair e edificar os freqüentadores do templo, São Filipe realizava nele cerimônias que consistiam em contar a vida dos santos em sermões intercalados de cantos corais, os *Laudes Espirituais* (*Laudi Spirituali*). Parece mesmo que logo o próprio São Filipe Neri usou a representação dramática nessas festas religioso-musicais. Por se realizarem no *oratório* de Santa Maria, foram chamadas de Oratório. O acontecimento importante que data a fixação da forma representada do Oratório, foi a execução, em Santa Maria, da "Representação de Alma e Corpo", de Emílio del Cavaliere. É o Oratório mais antigo que possuímos. Teve um sucesso enorme e de fato essa obra, representada no mesmo ano que a "Eurídice" da Camerata florentina, se avantajava muito a este melodrama, pela variedade, riqueza coral, elasticidade do recitativo e emprego de solos orquestrais desenvolvidos. Depois dessa representação o Oratório meio que parou. Novas tentativas apareceram, principalmente com Domingos Mazzochi, vinte anos depois. Enfim chegou Carissimi que, talvez se inspirando na forma primitiva dos sermões historiados de São Filipe Neri, empregou nos oratórios dele o Histórico, personagem que conta o que está sucedendo e cujo reconto é intercalado por coros, solos, diálogos das personagens que figuram no caso contado. E então se principiou a não representar mais o oratório. Ele se fixou na sua forma

atual: um drama religioso não representado, pra coros, orquestras, solos de personagens dramáticas e do Histórico relator. É a última forma musical que o Catolicismo apresenta.

Espalhados por toda a parte, os itálicos procedem que nem os franco-flamengos e inundam a civilização européia de músicas, cantores e compositores. É com eles que o melodrama aparece na Alemanha, na Inglaterra e na França.

Nos países germânicos, em 1627, Henrique Schuetz faz representar a sua "Dafne" sob molde integralmente italiano. Em Munique, Dresde, Viena, Berlim, itálicos legítimos e compositores italianizados propagam o melodrama italiano. Só Hamburgo (... séc. XVIII), com Theile principalmente, Franck, Matthesou, Telemann e o maior de todos Reinhard Keiser, iniciou uma orientação dotada de alguns caracteres nacionais. Os textos eram tirados da Bíblia, ou da lenda e da anedótica germânicas; a música se inspirava no canto popular.

Melodrama.
Alemanha.

Na Inglaterra se debatem tardiamente, já na segunda metade do séc. XVII, influências itálicas e francesas primeiro, depois ainda itálicas e germânicas. A Inglaterra vinha desde a abertura da polifonia enriquecendo a música de processos, formas e toda uma coleção interessantíssima de compositores polifônicos e instrumentais... Mas parece que a melodia acompanhada não estava muito nas tendências da genialidade inglesa não... Como ela se apresenta o seu artista mais famoso, Henrique Purcell, porém a Inglaterra desaparece em seguida da música com interesse histórico universal. Só nos nossos dias, com a volta a tendências mais polifônicas, a Inglaterra sente uma agitação criadora de novo digna da atenção de todos nós.

Inglaterra.

Purcell com seus Hinos (*Anthems*), músicas de cena e óperas, apresenta uma invenção musical tão clara, tão bem ordenada e pura, que o compararam a Mozart. O teatro dele funde influências itálicas e francesas.

França.

Não tem dúvida que o exemplo do melodrama italiano contribuiu para a implantação do melodrama em França, onde desde 1643, graças ao cardeal Mazzarino, Paris aplaudia cantores e óperas italianos ("Orfeu" de Luiz Rossi), mas é lícito imaginar que os franceses haviam de criar fatalmente o seu teatro cantado, mesmo sem a existência do itálico. Pode-se dizer que a influência estrangeira serviu apenas pra consolidar nos franceses a forma de teatro cantado que eles estavam atingindo pelos caminhos simultâneos das Árias de Corte e do Bailado. E com efeito, Carlos Nef observa que aos franceses repugnou no princípio o recitativo florentino. É que a solução de melodia acompanhada a que já tinham atingido com as Árias de Corte, principalmente de Guesdron e Boesset, provindas das músicas "medidas à antiga" e do trovadorismo, estava impregnada de espírito nacional. Por outro lado o *Ballet* (Bailado), nascido das preocupações helenisticizantes de unir canto, poesia e dança, por influência de Baif e companheiros, era indispensável nas festas cortesãs, dotado de entrecos dramático e música vocal. E estava tão nacionalizado em França (séc. XVI...) que Rinuccini imita o *ballet* francês, em Florença, com o "Baile das Ingratas". Ora as "comédias francesas em música" tentadas pelo poeta Perrin com música de Cambert, já aparecem perfeitamente nacionalizadas, cantadas em francês e realizando esteticamente a fusão da Ária de Corte com o Bailado.

Perrin e Cambert escreveram a "Pomona" para inaugurar a Academia Real de Música (1671). João Batista Lulli, florentino de nascença, educado em França, apodera-se logo da direção desse teatro (até hoje existente, a Ópera de Paris) e principia compondo melodramas e mais melodramas dentro do espírito caráter musical francês. Assim como o piemontês Baltagerini (Baltasar de Beaujoyeux) se acomodara com as formas e tendências francesas pra compor, em 1581, o "Bailado Cômico da Rainha", também Lulli, inspirado pelos admiráveis libretos de Quinault, escreve suas tragédias, recheadas de danças à francesa, com recitativos saídos diretamente das árias de corte. Emprega também freqüentemente coros, de pouco uso então no melodrama itálico, e cria a forma da Abertura francesa (Lento, Allegro, Lento). Pelo cuidado com a declamação, o gosto pelas formas nobres, amaneiradamente solenes às vezes, a expressão, a discrição bem monótona, ele se mostra dentro do mais étnico espírito musical francês.

Lulli.

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

A grande importância social da música seiscentista foi efetivar definitivamente o nacionalismo musical. Não tem dúvida que desde o aparecimento da música profana, a base popular de que esta se formava, já conseguia distinguir as obras em caracteres étnicos gerais. Porém estes caracteres inda apareciam bem vagos pelo contraste natural entre o expressivo musical anônimo e geral que o povo cria e a intenção de expressar particularizadamente e individualmente, que impulsiona o artista erudito. Desde muito venho mostrando a luta dos artistas em busca

Nacionalismo musical.

da expressão musical. Pouco a pouco eles a foram acentuando com pesquisas lentas, conquistas pequenas, que a técnica e a tradição polifônicas tornavam pouco eficientes, apagadas. Isso era natural. A polifonia tem um conceito coletivo. A expressão sentimental, derivando diretamente do Eu, é individualista como criação e solista como manifestação. Havia por um contraste tamanho de ideais e manifestação entre o *individualismo* da expressão sentimental e o *coletivismo* da polifonia, que aquela não pôde se desenvolver. Criado o conceito de harmonia e manifestado ele na melodia acompanhada, logo se definem com facilidade os elementos gerais da expressão sentimental.

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

Além disso a canção popular, quando empregada dentro da polifonia, perdia seus caracteres nacionais, que ficavam confundidos na ambiência profusa das melodias simultâneas. Agora, isolada num solo que as harmonias apenas acompanham, ela mostra a fatalidade racial que a criou e a tornou anônima e de todos. E assim a harmonia muito mais vaga e desraçada, muito mais universal que a polifonia, teve essa propriedade contraditória de pôr em relevo as nacionalidades. Começam claramente se distinguindo as três grandes escolas musicais italiana, francesa e alemã, já dotadas de suas principais qualidades e cacoetes. E irão se conservando assim, em progresso nacional cada vez mais acentuado até explodir por todas as nações, no séc. XIX, a fúria nacionalista da música de hoje.