

WIORA, Walter. The Third Age of Music: The special position of Western music. In: WIORA, Walter. **The Four Ages of Music**. New York: W. W. Norton & Company, 1965. p. 124-145.

p. 125 -----

Para não exceder os limites planejados para o presente volume, eu devo lidar de maneira breve com este capítulo sobre a música ocidental. A brevidade é justificada pelo fato que, de longe, a maior parte dos escritos sobre a história da música diz respeito apenas a esse período, e há muitos trabalhos disponíveis que lidam com isso de maneira abrangente. A musicologia e o público têm uma visão muito melhor desse período do que das outras três eras. Eu devo, portanto, restringir-me a uma apreciação de uma posição especial da arte musical ocidental entre as culturas e sua importância na preparação da quarta, nossa era presente. Os outros três capítulos naturalmente também contêm algumas contribuições sobre o assunto.

A arte musical ocidental não é um agregado de toda a música na Europa desde os tempos pré-históricos até o presente, mas um complexo histórico de tendências e tradições que começou nos tempos carolíngios e em projetos em nossa era. Desenvolvido entre os povos românicos e germânicos, espalhou-se nos tempos modernos pela Europa e pelo mundo inteiro. Conseqüentemente, deve-se pensar primariamente como um fenômeno não geográfico, mas histórico. Nem, como diz Jacques Handschin, representa um tipo de cultura musical, como se houvesse outros representantes do mesmo tipo; é *sui generis*. Suas conquistas e seus frutos são únicos na história do mundo; não tem contrapartida. Pois ela não apenas emprestou [lent] expressão a uma família

p. 126 -----

de pessoas e da música folclórica evoluiu para uma arte elevada, mas também resolveu tarefas únicas e objetivas importantes no contexto da história universal, tais como o desenvolvimento integral da escrita, composição e da instrução baseada em script [script-based] na música. Por essa razão, independente do declínio do “colonialismo”, esta teoria se tornou a base da teoria e educação musical em todas as partes da Terra, e uma seleção de suas criações formam a base da literatura musical do mundo.

I CARACTERÍSTICAS ESSENCIAIS E O CURSO DO DESENVOLVIMENTO

A “cultura ocidental” no sentido histórico da palavra tomou forma quando a Europa Ocidental, até então parte do Império Romano e seu sistema intercontinental

comercial e cultural, foi separada das outras partes e se tornou independente. Através da propagação do Islã, a área do Mediterrâneo foi dividida em uma zona norte e uma zona sul, e em outros períodos a divisão também ocorreu entre o Império Romano Ocidental e Oriental, a cultura latina e bizantina, a Igreja Ocidental e Oriental. Assim, a parte noroeste do Velho Mundo passou a depender de si mesma. Ao manter sua independência contra os hunos e os árabes, na ascensão da Igreja Católica Romana e fora do império de Carlos Magno, a comunidade ocidental desenvolveu sua própria cultura e estilo, com sua arte musical única. É claro que essa arte tem profundas raízes nas antigas tradições ocidentais europeias e especialmente nas altas culturas da região do Mediterrâneo, mas pouco a pouco passou a ser marcada com características próprias, que a distinguiam de todas as outras músicas do mundo. Uma de suas criações particulares é a

p. 127 -----

partitura, a notação legível em que uma obra de arte polifônica é apresentada graficamente. Além disso, essas características e realizações especiais pertencem à harmonia lógica, à arquitetura de abrangência ampla, como na fuga e na sinfonia, apresentação intencional do conteúdo espiritual ou emocional em composições autônomas.

A arte musical ocidental estava impregnada como nenhuma outra pela teoria acadêmica e, em um amplo sentido, científica. No ritmo mensural, as regras que governam a tonalidade, em harmonia foram racionalizadas por completo. O aparentemente tom [world of tone] irracional foi estabelecido como *imperio rationis* - sob o comando da razão, como foi dito após Boécio - em conceitos e sinais escritos. Lá tomou forma sistemas de relacionamento e formas de apresentação, como o sistema de coordenação da partitura, esquemas métricos usando compassos e fórmula de compasso, e o teclado bem temperado. Mais do que em qualquer outro lugar, a música era espírito objetivo e *scientia musica*. A musicologia tratou, com razão, exaustivamente da história da teoria, apreciando seus mestres, como Guido D'Arezzo, Franco de Cologne, Jacob de Liège, Tinctoris, Zarlino, Rameau.

A racionalização, que Max Weber em particular enfatiza como uma característica básica da música ocidental, não suprimiu pela organização compulsória o que a natureza forneceu, mas revelou e enfatizou aquelas “ordens naturais” que repousam sobre relações numéricas simples ou formas básicas férteis - por exemplo o modo maior e períodos de $(2 + 2) + 4$ compassos e seus múltiplos. A naturalidade renovada e o humanismo assumem

o comando, seja diretamente, como nos clássicos vienenses, ou mais vigorosamente estilizados e sobreposta em uma rede polifônica, como nos velhos chanson-Masses e arranjos dos corais de Bach dos Países Baixos. Isso vale para a Idade Média também; ritmo e tonalidade em Perotin e outros compositores diferem pouco daqueles das músicas de dança [dance tunes] contemporâneas. Característica, além disso, é a preferência pela voz cantando naturalmente em contraste com a estilização e os efeitos exóticos amplamente favorecidos nos primeiros tempos e no Oriente.

A música ocidental fez para a humanidade algo semelhante ao que a escultura, a arquitetura, a lógica e a matemática gregas fizeram: estabeleceram fortemente os fundamentos clássicos do caráter universal. Em nenhuma outra cultura, a melodia [songlike melody] foi tão desenvolvida e

p. 128 -----

trazida ao destaque, e em nenhum lugar na mesma extensão as formas arquitetônicas foram construídas a partir de motivos e temas férteis. A [pregnance?] desse tipo, como nas figuras geométricas, não menos que a racionalidade nas relações numéricas simples, é um aspecto da validade universal. Isso, acima de tudo, explica a difusão da música ocidental hoje em todas as partes da terra. Seu "império mundial" repousa essencialmente sobre sua universalidade imanente.

Mas a posição especial da música ocidental também se deve à maneira pela qual suas características e formas básicas tomaram forma. Isso difere da música de outras culturas não apenas em sua natureza, mas também em sua dinâmica histórica. Isto é frequentemente interpretado simplesmente como saltando [springing] do "impulso criador Faustiano" ou como o resultado de evoluções e revoluções em estilo, enquanto que na verdade consiste ao mesmo tempo e, principalmente, na conquista gradual de problemas e objetivos inerentes por meio do esforço comum prolongado. De acordo com essa dinâmica e com a lógica histórica, ocorreram desenvolvimentos contínuos, como a racionalização completa da notação rítmica ou a o aperfeiçoamento e exaustivo trabalho de modulação entre as 24 tonalidades do sistema maior-menor. Tais desenvolvimentos caracterizam a forma da estrutura da história da música ocidental, enquanto a mudança de estilos de diferentes períodos, como o barroco e o romântico, e os múltiplos estilos nacionais preenchem a imagem com cores características. O significado histórico de mestres como Josquin, Monteverdi, Bach ou Haydn consistia não apenas em terem dado expressão ao seu próprio caráter e a de seu tempo e país em grandes obras, mas ao terem

dominado as tarefas objetivas que lhes foram atribuídas pelo estado de desenvolvimento em que a música chegou em seus tempos. Eles nem sempre, na verdade, servem um suposto progresso em direção ao melhor; mas sem nenhuma ideia doutrinária de progresso, eles na verdade trabalhavam objetivamente na formação de gêneros como fuga e sonata e na solução de problemas de forma, como contraponto imitativo e desenvolvimento temático e dessa forma consistentemente levavam adiante o que seus antecessores haviam alcançado. Como os homens da pesquisa preocupados com a solução de problemas científicos, compositores, teóricos e músicos práticos foram atrás de problemas que surgiram de seu próprio material, desdobrando consistentemente

p. 129 -----

quaisquer possibilidades que seu conteúdo variado oferecesse.

Para entender o curso da música ocidental, portanto, não basta seguir suas mudanças de estilo; mais importante é o estudo de seus traços ou tendências de desenvolvimento. O “desenvolvimento” não deve ser entendido em seu significado biológico ou sempre em sentido ascendente; o objetivo e o resultado de tal tendência ou traço não precisam estar em um nível mais alto do que nas fases anteriores; assim como a simplificação gradual de uma língua, digamos, inglês ou búlgaro, não significa um desenvolvimento ascendente para um nível superior. Além disso, as tendências de desenvolvimento nem sempre seguem em linha reta; às vezes eles resultam de um emaranhado de mudanças de que indicam a direção básica.

Ao longo do novo, o velho continuou a sobreviver, seja deixado de lado ou incorporado a ele. Assim, durante o avanço da polifonia notada, a monofonia vivia na música folclórica e litúrgica, adquirindo novos valores no uníssono e na sonata solo para um único instrumento melódico. Da mesma forma na música da igreja, mesmo depois de 1600, o movimento cantus-firmus foi cultivado ao lado da composição livre sem a melodia prescrita. Assim também no século XIX, o diatonicismo e as sequências triádicas foram contrastados com o cromatismo progressivo e o uso da dissonância - notavelmente por Richard Wagner. A eliminação completa do até então existente nunca ocorreu antes das direções radicais tomadas no século XX.

Tendências de desenvolvimento e outros processos históricos levaram por estradas principais e caminhos a formas finais definitivas. É unilateral considerar tudo isso como estagnação, como ruas sem saída. Desse modo, as diversas anotações revelaram a partitura claramente legível de hoje, os numerosos ritmos, tonalidades e formas de

canções populares em esquemas tão estereotipados quanto a forma-canção estrófica no modo maior e até mesmo o compasso. As formas finais clássicas, que de fato admitiram uma considerável vida após a morte, são, por exemplo, o estilo Palestrina e a fuga de Bach.

O auto desdobramento da música ocidental continuou por um longo tempo sem quaisquer influências essenciais externas. Somente internamente absorveu constantemente elementos frutificadores em que desenhou certas melodias e tipos gerais de seus próprios estratos subjacentes:

p. 130 -----

do folclore, das tradições do menestrel e rabequista, e de outras áreas da prática musical. A história da polifonia na Idade Média não é, como Friedrich Ludwig supõe, tomada como um desenvolvimento totalmente intrínseco no qual um passo segue o outro, o novo elemento na voz acompanhada foi a princípio apenas sua extensão [range], depois seu próprio movimento melódico, depois o seu próprio ritmo e por último o seu próprio texto. Em vez disso, vários tipos de polifonia não escrita eram simultâneas e sucessivamente incorporados na composição escrita e, portanto, forma artística, trabalhando em conjunto com recursos que foram propriamente desenvolvimentistas.

II NOTAÇÃO GRÁFICA COMPLETA E O TRABALHO MUSICAL DA ARTE

Todas as altas culturas são culturas de escrita [script cultures], mas somente o ocidente envolveu completamente a apresentação escrita da música e a desenvolveu uma base geral de prática e educação musical. Este desenvolvimento teve os seguintes aspectos:

1. No começo praticamente só se notaram canções litúrgicas, depois outras também e finalmente todos os gêneros. Quase sem exceção, instrumentistas tocaram sem notas durante toda a Idade Média. Durante os tempos modernos e especialmente no século XIX, tanto a música folclórica quanto a música de entretenimento também foram notadas, embora as músicas favoritas já tivessem sido escritas em contrafacta e arranjos para várias vozes.
2. A difusão da música foi muito facilitada pela impressão, que entrou em uso para melodias gregorianas em 1476 e depois de 1501 para a publicação de obras polifônicas. A impressão significou um

passo importante na difusão de composições musicais entre as pessoas, em outros países e partes do mundo, e no futuro. Através dela, a capacidade de sobrevivência da música foi marcadamente fortalecida e o caminho foi preparado para a construção de uma literatura mundial da música.

3. Enquanto na Grécia antiga a teoria e a notação permaneciam distantes, na teoria da Idade Média havia uma influência decisiva no desenvolvimento da notação. Mesmo seus primeiros tratados, contrários à Antiguidade, contêm exemplos em notação - por exemplo, o *Musica enchiriadis*.

4. No início, apenas as alturas eram anotadas, mas parcialmente ritmo. No decorrer da Idade Média ritmo, e também, em certa medida o tempo, passou a ser mais precisamente representado na notação mensural, e nos tempos modernos os elementos secundários - dinâmica, agógica, instrumentação - bem como o caráter emocional e a maneira de se performance tem sido mais e mais expressamente prescrito. Assim, o desenvolvimento estava se movendo em direção ao objetivo de especificar objetivamente todos os elementos da música (cf. music exx. 20-22).

5. A ausência de pentagramas na escrita neumática ajudou a memória e complementou a tradição oral. Formas posteriores de notação também contavam com "a perda de coisas tidas como certas". O propósito do desenvolvimento, entretanto, era tornar a notação o mais possível independente da tradição e, portanto, dar a indicação mais clara possível do que o compositor quis dizer.

6. A notação ocidental tende para uma gráfica figura de nota, um desenho que chama a atenção. É um "desenho" da composição com seus altos e baixos na melodia e suas vozes mais altas e mais baixas em contraponto. Assim, é visível e abstrato ao mesmo tempo: "abstração visível", como um mapa. Suplementando as notações de letra e número menos óbvias, esta legível imagem-notação assumiu completamente nos tempos modernos.

7. Embora o objetivo principal da notação de letras fosse o principal para indicar a posição dos dedos no instrumento - isto é, a execução - a notação linear representa principalmente a música a ser executada. Assim, seu desenvolvimento para a supremacia única também indica a tendência representando a própria composição nela mesma, a obra de arte objetificada.

8. Com o intuito de demonstrar visualmente a composição propriamente dita, no final do século XVI a partitura alcançou a apresentação gráfica simultânea de todas as vozes em um campo de visão.

9. O desenvolvimento tendeu para a indicação de todos os elementos envolvidos, bem como para a simplicidade e compreensão geral. Nos séculos XVII e XVIII, levou a um estágio final além do qual apenas pouco foi modificado ou acrescentado.

10. Somente quando a transcrição exata de ambas músicas extra europeia e da complexa música folclórica europeia se tornou necessária, a notação ocidental em nosso século acrescentou novos sinais. Tal escrita de música já sendo tocada e ouvida é diferente em caráter da nossa notação tradicional: não é *prescrição*, mas *transcrição*; mostra que não é assim que deve ser feito, mas como é [so-it-is].

A cultura ocidental produziu a obra de arte musical completamente notada e criou uma teoria formal da composição. Antes disso, a música, como a dança, existia principalmente como improvisação ao longo de certas diretrizes. Agora, porém, adquiriu um modo de existência como obras literárias e para o teatro. Que o compositor pouco a pouco chegou a prescrever todos os elementos da música, também significa que estes se tornaram partes constituintes da composição. Assim, o baixo cifrado, que o cravista teve que preencher de acordo com seu gosto e capacidade, foi substituído pelo *accompagnamento obbligato*, enquanto o compositor também se comprometeu a fazer a ornamentação e o virtuosas cadências. O músico prático perdeu sua parte criativa quase inteiramente para o compositor e se tornou um intérprete. Com isso, estabeleceu-se a norma de se aderir exatamente à figura de nota e tornar inalterável o que estava prescrito. Até o século XVI, o compartilhamento do compositor e do que ele havia prescrito havia se limitado à configuração de altura, ritmo e polifonia. Mas então, e especialmente depois de 1600, expandiu-se para absorver todo o primeiro plano sonoro e também o pano de fundo psico-espiritual da música. O compositor determinava agora o volume do som por marcas dinâmicas, a princípio contrastando seções inteiras em *forte* e *piano*, e desde meados do século XVIII, graduando a dinâmica cada vez mais, de *ppp* a *fff*, indicando não apenas transições abruptas, mas graduais aumentos e

p. 133-----

reduções, crescendo e diminuindo, e na “vermanirierten Mannheimer goût” (o gosto educado da escola de Mannheim, com a qual Leopold Mozart reprovou seu filho) permitindo que vários graus de dinâmica sucedessem um ao outro na extensão mais próxima. Da mesma forma, ele agora especificou tempo e agógica e também os

instrumentos a serem usados. A natureza da composição mudou. Em vez de um cenário neutro, não concebido para instrumentos específicos e muitas vezes até mesmo deixando aberta uma escolha entre a performance instrumental e vocal, agora se tornava um opus completamente especificado em que o timbre era tão composto quanto a estrutura tonal. Assim, o estilo instrumental e vocal, o estilo conjunto [ensemble] e orquestral, as formas de compor para piano, órgão, violino, flauta, tudo se tornou muito mais diferenciado do que antes. Assim também surgiu para cada cenário instrumental um repertório próprio, enquanto a música instrumental anterior consistia em grande parte de “intabulações”, transcrições de obras vocais e uma única e mesma peça destinada a ser cantada ou tocada, para órgão ou outro teclado instrumentos.

Um trabalho totalmente notado pode ser melhor construído do que a música transmitida sem escrita [scriptlessly]. A cultura ocidental foi a primeira a dar forma arquitetônica a longos períodos de tempo por meios puramente musicais. Formas altamente artísticas, como a fuga e a sonata, estão entre as contribuições características que trouxe comparação com todas as outras culturas. Só nos tempos modernos essa característica foi totalmente desenvolvida. As velhas formas contrapontísticas – o canon, por exemplo - são para a maioria das vezes considerados como tipos de configurações em vez determinantes, como sonata forma, a relação das seções sucessivas e, assim, o curso do todo. Mesmo a massa polifônica, que surgiu no século XIV como uma obra cíclica e em meados do século XV se tornou unificada por ter o mesmo cantus firmus em todos os movimentos, não estava ainda totalmente organizada por meios especificamente musicais como a sinfonia. Nas formas da era moderna, principalmente as da música absoluta, todos os elementos puramente musicais foram explorados para a construção de estruturas puramente musicais: sequência de tonalidades e modulações, especialmente em fuga e sonata; diferenças de tempo (por exemplo, rápido-lento-rápido), volume e instrumentação, como por exemplo, alternância de tutti e solo ou minueto e trio; tipos de composição como abertura

p. 134-----

e rondo-finale; simetria, retorno e contraste, como no ciclo de três ou quatro movimentos da sonata.

Como o primeiro plano sonoro, o conteúdo inerente e transmusical de uma composição foi moldado relativamente tarde pelo próprio compositor. Neste, a história da música difere da literatura e das artes plásticas. As principais ideias dos tempos gótico, místico e escolástico não encontraram uma expressão tão rica em monumentos musicais

como as da época de Goethe e dos românticos. A influência de Josquin des Prez foi marcante: ele diferia de mestres anteriores não tanto por seu estilo mais subjetivo e individual como em expressar no tecido [fabric] musical da composição escrita ideias gerais importantes, notavelmente a essência da fé cristã e oração. Em todos os lugares da música mundial estava preocupado com fenômenos primitivos como amor, ethos, o sagrado; mas o que uma vez foi deixado para efeito no ouvinte, para participação em contextos supra musicais, para empatia e interpretação imaginativa de símbolos, os compositores desde Josquin tem impressionado objetivamente em suas obras. Eles moldaram a substância musical da composição que tal conteúdo se tornou transparente. Todas as culturas ligavam música e religião, mas foi a cultura do Ocidente que primeiro desdobrou obras musicais de conteúdo religioso. Por efeitos pictóricos e linguagem tonal, ela expressamente estabelece esse conteúdo, como Bach fez, por exemplo, em suas Paixões.

Adrian Petit Coclico elogiou Josquin e outros compositores que souberam expressar “todos os afetos” em suas obras. A palavra "afeto" tornou-se hoje obsoleta e vazia e não expressa adequadamente os conceitos ou emoções aqui representadas em "tom e o timbre". Eles não são apenas afetos, mas toda área de ideias [idea-areas], como a união de majestade e fascínio, o augusto e o milagre que chamamos de sagrado, ou a ideia de vida eterna e abençoada, ou o complexo de doçura e luz [sweetness-and-light], pureza e graça concentrada na figura da Virgem Maria. Mais tarde, as áreas de ideia em que o sensível é entrelaçado com o visível e o intelectual eram frequentemente caracterizadas por uma palavra - por exemplo “Eróica” ou “Pastoral”. Essas áreas de ideia floresceram e desapareceram no curso da história, de modo que um estranho pode pensar que está ouvindo apenas “formas sonoras”, ao passo que para aqueles que estão familiarizados

p. 135-----

com o estilo e linguagem ou como historiadores sentem o seu caminho para a situação contemporânea, som e forma revelam o conteúdo e abrem panoramas.

O mesmo se aplica àqueles tipos de música instrumental absoluta que remetem a tipos de vocal ou música de uso [use-music], assumindo como uma aura algo da atmosfera e do conteúdo para o qual essas peças representavam - baladas de Chopin e Brahms, por exemplo, o berceuse, barcarole, serenata e assim por diante. A transformação de peças de dança em forma de arte da suíte e processos similares, mostram o desenvolvimento moderno da música em uma arte autossuficiente. Deixando para trás às suas múltiplas

conexões com a vida e sua posição como uma disciplina erudita entre as artes liberais, a música entrou no círculo das belas-artes e passou a ser considerada um mundo esteticamente autônomo em si mesmo. Essa transformação ocorreu em todos os tipos de composição. Assim, os oratórios de Handel ou a *Missa solemnis* de Beethoven se colocam como obras de arte, mesmo que permaneçam ligados às tradições da música da igreja. Apesar desses vínculos e apesar de toda a continuidade e de todo o ressurgimento dos tipos ligados à vida [life-linked], a autoconfiança sempre crescente da arte da música era uma característica básica de sua evolução. Na medida em que deixou de fazer parte e função de atividades externas – culto, ou corte, ou festival – uma vida musical independente surgiu, com suas próprias instituições e salas de concerto, suas audiências, sua literatura musical, sua própria estética e assim por diante. As formas de uma área de cultura autônoma tomaram forma, familiar para nós mas estranho para todas as culturas anteriores. A música tornou-se uma “arte esplêndida e autocrática”, como Herder a chamou, que, por outro lado também prestou homenagem ao seu significado como *Hausmusik* e como a voz da humanidade e das nações.

p. 136-----

III A RIQUEZA DOS ESTILOS E OBRAS

O fato de a principal e básica loja [store] de literatura musical do mundo ser constituída por uma seleção de obras ocidentais adquire ainda maior peso por causa da variedade de estilos que inclui. Na medida em que o estilo consiste na cunhagem da característica individualidade, nem todo grupo e pessoa tem um estilo próprio, sua própria nota; a partir daí, surge uma quantidade de música incolor, à medida que personalidades fortes surgem da massa, compositores e comunidades distinguidas por certos elementos estilísticos ou por um estilo próprio.

Na história da música, o Ocidente tem, se não sempre, pelo menos em particular, muitas vezes oferece boas condições para o desenrolar de personalidades e estilos pessoais distintos. Haydn lança luz sobre as circunstâncias que favoreceram essa individualidade quando ele diz: “Como líder de uma orquestra, pude experimentar, observar o que impressiona, o que enfraquece e, assim, melhorar, adicionar, cortar, desafiar; eu estava separado do mundo. Ninguém ao meu redor poderia confundir e me incomodar, e então eu tive que me tornar original.” A declaração vale para os outros espíritos e personalidades ardentes, gênios originais entre os mestres. Eles experimentaram, mas no sentido de realmente experimentar como novas ideias podem ser

concretizadas; através de sua experiência como maestros, concertistas pianistas ou homens do teatro, chegaram a novas ideias. Eles eram não-conformistas o suficiente para levar sua tarefa a sério e não para repousarem satisfeitos em si mesmos na trilha batida [beaten track, lugar bastante percorrido], mas não-conformistas como aqueles excêntricos que evitam encontros com a realidade. Dedicaram-se a si mesmos a um mundo especial, sem se isolar e enfrentar seu ambiente com suas realidades concretas sem ser vítima dele.

p. 137-----

Haydn combinou as exigências práticas de sua arte com a simpatia para com os outros de uma maneira humanista e pôde juntar-se ao conceito contemporâneo do gênio original, embora toda a sua natureza fosse contrária à corrente de tempestade e tensão [storm-and-stress – período em que os adolescentes estão em conflito] de seu tempo. No entanto, as mesmas ideias fundamentais que ele defende foram vividas e expressas em todos os séculos da era moderna do Ocidente, embora com variações e com vários motivos. O próprio Luther apontou a natureza do gênio nas obras de Josquin des Prez, explicando-o pela oposição entre lei e graça. Onde somente a lei ordena, o trabalho e seus resultados são azedos e sem alegria; onde a misericórdia, *gratia carisma*, são ativas, no entanto, o trabalho corre muito bem. Por isso, Deus prega as boas novas também através da música: em Josquin, a superioridade da graça e da misericórdia torna-se evidente, suas composições fluem alegremente e com suavidade, não dirigidas ou limitadas pelas regras.

Desde o século XV, os principais compositores se elevam tão alto de toda a vida musical de sua época que a história da música ocidental pode ser apresentada simplesmente através de seus mestres criativos. Mas esta seria uma visão unilateral; tão importante quanto as personalidades individuais são também os povos, as classes da sociedade e as correntes da época. Desde a Idade Média, as nações ocidentais combinam características internacionais com características nacionais em suas modificações de formas comuns a todos. Se, por exemplo, comparamos a melodia da última música de Hildebrand com uma versão francesa do mesmo tipo, uma melodia para a música histórica *Reveillez-vous, Piccars!*, diferenças características aparecem entre os dois estilos nacionais. O canto francês combina uma nitidez pungente com o charme e o élan, gosta de toques precisos e ritmos acentuadamente pontuados. A versão alemã é mais inquieta e impulsiva; o movimento melódico aqui tem mais movimento e fluxo, permanece e se arremessa à frente, e é mais mimeticamente expressivo. Similares características

diferenças no estilo existem entre diferentes versões das mesmas fórmulas melódicas usadas pelos trovadores franceses, trovadores provençais, minnesingers alemães

p. 138-----

e laudes italianas e cantigas espanholas.

Os estilos nacionais tornaram-se ainda mais ricos e mais pronunciados a partir do século XV e mais mutuamente frutificantes, como testemunham os contrastes entre madrigal, chanson e alemão lied ou entre ópera buffa, opéra comique e singspiel. Característica para esta variedade de estilos nacionais no Ocidente são composições que contrastam vários desses estilos uns com os outros; há, por exemplo, um conjunto de variações de Alessandro Poglietti (d. 1683), em que um tema é tratado nos estilos de diversas raças na Áustria e no Império. Para ser considerado também são os trabalhos de grandes mestres que pegaram e exploraram vários estilos nacionais, como Bach, Mozart, Wagner. A discussão de tais diferenças, que foi especialmente popular no século XVIII, nos diz algo sobre as psicologias nacionais. Mattheson diz (1713) que na música os italianos são melhores em execução e surpresa, os franceses em diversão e encantamento, os alemães em compor e estudar, os ingleses em julgar e recompensar. No entanto, a consciência das nações sobre suas próprias qualidades e sobre as qualidades especiais de seus vizinhos era, em geral, grosseira e generalizada demais para refletir as várias nuances dessas diferenças reais. Além disso os estilos nacionais não se fixaram desde o começo e para sempre. Eles se desenvolveram, mudaram, enfraqueceram no curso da história. A história da música europeia certamente não deve ser entendida como uma justaposição de várias predisposições psíquicas nacionais quase inalteráveis, cada uma das quais se moveu para o primeiro plano em um tempo diferente, nem como a luta pela hegemonia entre uma raça que de início ouvia horizontalmente e um que *a priori* ouviu verticalmente.

Povos, classes sociais, cidades que desempenharam um papel na determinação do curso da história da música ocidental e que trouxeram à maturidade em seu tempo sua riqueza de personagens e cores notáveis, surgiram em constelações favoráveis ao seu significado histórico pleno e com o estabelecimento dessas constelações se retiraram no fundo. Da mesma forma, o cristianismo não infundiu imediatamente e em todos os lugares a música da igreja e do resto do mundo cristão com seu espírito, mas foi obrigado a prevalecer sobre outras forças históricas e, após contratempos, a tentar a renovação. O espiritual e o temporal, o sagrado e o profano nunca foram colocados no

p. 139-----

mesmo nível, como pensam alguns que entendem mal a *contrafacta* que se tornou secular em melodias espirituais e vice-versa; eram antíteses que, de novo e de novo, criavam novos problemas. Uma tensão duradoura existia entre eles, como entre a Igreja e o Estado, aquela "dinâmica interna na qual a cultura ocidental tinha vantagem sobre todo tipo de teocracia pura ou estado puramente secular", como expressa Eduard Spranger. Somente porque eles eram uma solução frutífera de tais tensões, acima dos extremos do purismo e da secularização, poderiam as grandes obras da arte musicais cristã - de Dufay e Josquin, Lassus e Schütz, Bach e Bruckner - surgirem. Eles formam um pico na história do Ocidente e acima e além disso na história do espírito humano. Nas palavras de Hegel, "essa música religiosa fundamental diz respeito ao mais profundo e mais influente que qualquer arte pode produzir".

IV PREPARAÇÃO DA QUARTA ERA

A fase inicial do período moderno começou por volta de 1500. Começou com o humanismo, a Reforma, a impressão musical, Josquin des Prez e outros compositores, o frottola e o madrigal, e assim por diante. O termo "renascimento", particularmente na música, não nos ajuda muito a caracterizar e sintetizar os eventos historicamente importantes dessa época. O período moderno propriamente dito, como na filosofia e na ciência (Descartes, Bacon, Kepler, Galileu, Huygens et al.), só começou por volta de 1600: quando a ópera e o oratório originaram e incontáveis outros tipos de música vocal e instrumental; quando os elementos secundários da música foram tomados em composição e os modos da igreja foram substituídos pelo sistema maior-menor com suas escalas transponíveis em 24

p. 140-----

tons, rico cromatismo e o uso, em breve desdobramento, de acordes dissonantes.

No período moderno no Ocidente, quase todos os traços evolutivos começaram perpassar nosso próprio período, o primeiro estágio da Quarta Era da música. O século XIX, especialmente, é ao mesmo tempo um poderoso final para a Terceira Era e um prelúdio para o Quarto. "Este século", diz Hans Freyer, "é muito mais poderoso do que nós mesmo hoje, a distância de mais de uma geração, é capaz de estimar. Quem quer que olhe apenas como um período na história da Europa, não faz justiça. A imensa produtividade que desencadeia dentro da área limitada do Ocidente é como um mero eco de sua importância histórica mundial".

Logo após o seu início, a cultura ocidental começou a se espalhar para a Europa Oriental, e com o início da era moderna começou sua expansão em todo o mundo. Quaisquer que sejam as diferenças individuais, em todos os países resultaram formas semelhantes de adaptação e assimilação. Missionários, colonos, músicos itinerantes traziam música folclórica e canto gregoriano: os tribunais atraíam virtuosos e grupos de óperas; ilhas da música ocidental surgiram em um ambiente oriental. Além disso, os talentos criativos indígenas adotaram formas e estilos ocidentais. Assim, no século XVII, a polifonia ocidental permeava o canto russo, e a Rússia assumiu o “o dominante mundial [world-dominating] sistema de notas e pentagramas [note-and-staff system]” que, com sua “simplicidade imponente”, como Otto Riesemann aponta, não teve dificuldade em substituir a velha notação de canto russo. Nos dias de Catherine II, compositores como Dmitri Bortniansky (1751-1825) seguiram os padrões ocidentais de acordo com os objetivos Pedro, o Grande.

Com o “despertar” das nações, começou a coleta de material folclórico indígena, com o qual compositores nativos, como Mussorgsky, ocupavam-se no século XIX. Compositores ocidentais - Mendelssohn e Schumann, por exemplo - escreveram obras usando características de cores [colors] (timbres?) nacionais de vários países. Ao fazê-lo, chegaram a fabricar uma atmosfera nacional imaginária, como na música húngara e espanhola de Liszt, Brahms, Bizet. Mas acima de tudo, novos estilos nacionais próprios se desenvolveram nos vários países do Oriente e da Europa Ocidental.

p. 141-----

Este “processo de nacionalização” não é apenas para ser igualado com “a substituição dos deuses greco-romanos universais por divindades provinciais”, como Alfred Einstein nos faria crer, mas também significa que aqueles povos europeus que não participaram, ou uma parte central, no desenvolvimento da música ocidental, a partir de agora cultivou estilos de suas próprias estruturas ocidentais amalgamadas com tradições indígenas. Já com Chopin e definitivamente com Mussorgsky, Smetana, Dvorak e outros, a formação de tais estilos estava ligada a aspirações políticas nacionalistas.

A importância histórica desses movimentos reside não apenas em sua contribuição para a história do nacionalismo no mundo. Em vez disso, eles indicam também uma reanimação de formas antigas e arcaicas de música que não se limitavam a uma única nação, mas se espalhavam por toda a Europa e muito além. Quando, por exemplo, Chopin ou Grieg usavam tanto a quarta aumentada quanto o duplo-bourdon(?), em tonalidade e polifonia elementar, eles estavam renovando não especificamente traços poloneses ou

noruegueses, mas uma possessão comum dos tempos arcaicos. As chamadas escolas nacionais do século XIX começaram a reviver camadas de música extra e pré-ocidentais, não apenas expandindo a arte ocidental de composição através de seu uso, mas também levando-a além de seus limites: Debussy, Bartók, Janáček, Falla e outros continuaram esse processo, que há muito tempo chegou a outras partes do mundo. Mais será dito sobre isso no próximo capítulo.

Com a expansão da ciência, técnica e música ocidentais em toda a Europa e no mundo, a era moderna abriu caminho para a civilização planetária da Quarta Era. Ao mesmo tempo, preparou a posição atual da música em relação ao público e nos vários níveis de uma sociedade pós-burguesa, democrática ou socialista. Desenvolveu o concerto público; e outras formas de vida musical da sociedade em geral sem barreiras de classe. Seguindo o Iluminismo filantrópico, muitas músicas foram compostas para o povo e, desde Herder, as tradições características das populações urbanas e rurais foram coletadas e trouxeram a uma segunda vida. Aqui, a pesquisa, a educação popular e a renovação colaboraram. Do ponto de vista da história geral,

p. 142-----

os mais variados eventos que contribuem para esse processo são elementos de um complexo histórico: por exemplo, a ascensão do sistema escolar público prussiano com a introdução do canto como ramo obrigatório da instrução pública e dos seminários de professores (1809); o surto na Alemanha de coros masculinos; a coleta de canções folclóricas por Ludwig Erk, Zuccalmaglio, Erben, Kolberg e outros; as configurações de música folclórica desde Silcher e Brahms; o movimento de jovens na Alemanha na virada do século XIX, o movimento folclórico simultâneo na Áustria em torno de Josef Pommer e movimentos similares em outros países.

Em uma série de renascenças, a era moderna desenvolveu a consciência histórica do mundo ocidental e pôs em movimento a coleta de toda a herança musical da humanidade. Primeiro veio a volta para a Antiguidade no humanismo e para a antiga música da igreja, para o canto gregoriano e a polifonia de Palestrina para Bach. Aqui muita pesquisa renasceu de trabalhos antigos e a renovação de estilos antigos emprestaram-se uns aos outros. A consciência e o estudo da história da música se expandiram e tomaram o comando da pesquisa e da educação. No modelo do renascimento humanista da cultura antiga, cada uma dessas renascências desenrolou um padrão histórico no qual um período anterior foi transfigurado, o tempo intermediário

apareceu como um declínio, e ao presente caiu a tarefa de dobrar a curva do curso da história para cima novamente para se preparar para uma nova floração.

Em tais visões do mundo e da música, o pensamento gira em torno da história e do futuro, e isso liga esses movimentos de renascimento a tendências progressistas como as que cercam Wagner e Liszt. 1830 foi o ano que viu o renascimento da *Paixão Segundo São Matheus* de Bach, mas também a primeira apresentação da *Sinfonia Fantástica* de Berlioz. Em 1850, a Bachgesellschaft foi formada e o *Dar Kunstwerk der Zukunft* (A obra de arte do futuro) de Wagner apareceu. A coincidência de tais datas indica não apenas contraste, pois os partidos progressistas do século XIX, ao contrário do vanguardismo de hoje, tanto para o novo quanto para a renovação, reincorporaram amplamente elementos de estilo antigos. Ingenuamente característico para Wagner não é apenas o avanço do desenvolvimento do cromatismo, a construção de acordes dissonantes, o ritmo declamatório e assim por diante, mas também seu

p. 143-----

desenho sobre a herança revivida de Bach e Palestrina, canto gregoriano e monofonia arcaica, e jogando o contraste entre velhas e novas concepções em obras como *Parsifal*, com sua distinção entre o reino dos Cavaleiros do Graal e o jardim encantado de Klingsor.

A rápida evolução do cromatismo, dissonância, modulação, etc., tornou-se possível através da ampliação ou descarte da antiga concepção do significado harmônico da música. Até aqui a música contava principalmente como o paradigma do belo e feliz acordo “harmonioso”. Considerou-se refletir a harmonia eterna do macrocosmo e ser um meio de expressar e pôr em prática a harmonia interior do microcosmo, a saúde e a felicidade da humanidade, *musica humana*. Essa visão continuou bem na era moderna; foi confirmado como exemplo por Ronsard, por exemplo, e também por Shakespeare em *O Mercador de Veneza*, recentemente substanciado por Kepler, Werckmeister, Bach e, seguindo essa tradição, glorificado na poesia de Goethe. Modelos visíveis para a natureza e o efeito da música eram as figuras de Orfeu que domavam o elemento selvagem em animal e homem com harmonia, ou de David curando o rei doente e melancólico com sua harpa tocando. Não até o século XIX tornou-se habitual representar, em vez de combater a selvageria e a doença, através da música. Não havia a intenção nem a capacidade da música na Idade Média para retratar como o Inferno de Dante fez. Agora, no entanto, Weber, Meyerbeer, Berlioz, Wagner e outros encontrados em tais materiais e números - a toca do lobo, o Sabbath das Bruxas, Ortrud, Kundry - as mais ricas possibilidades de desenvolvimento de dissonância, realçaram o cromatismo, sons severos e estranhos. A

questão foi discutida se a cena na toca do lobo ultrapassou limites musicais e se o diabo não era muito pouco musical para ser representado na música. Mas o desenvolvimento foi além; isso levava à representação do perverso e do horrível, como em *Salomé* e *Elektra*, de Strauss, e ainda, em princípio, contra a oposição à música como símbolo da harmonia. É indicativo da desarmonização da música que as dissonâncias mais afiadas [sharpest] se tornaram elementos da “teoria harmônica”.

p. 144-----

Se alguém olha para o século XIX, *não* do ponto de vista daqueles movimentos que se esforçavam longe disso, parece um florescimento esplêndido ou, pelo menos, um colorido luminoso da terceira idade da música. Obras de Chopin, Berlioz, Liszt, Wagner, Verdi, Richard Strauss superam de longe a música dos tempos antigos em cores [colors], diferenciação de matizes [hues], nuances expressivas. Mais rico em tons de cores [tone-colors] e formações corais, cromatismos e modulações, sombreamento [shading] dinâmico e variedade de expressão, palavras como *Don Juan* ou *Salome* de Strauss parecem ser picos e pontos finais de um desenvolvimento.

Ao mesmo tempo, porém, sinais de estagnação e atrofia deram indicação de um processo que, muitas vezes interpretado como decadência, era tanto a transição para a Quarta Era quanto o declínio do Terceiro. A possibilidade de encontrar novos acordes e modulações no âmbito do sistema maior-menor chegou ao fim. A passagem rápida para tonalidades remotas tornou-se fácil e suave, perdendo seu valor à medida que perdia o caráter de genuína modulação. Da mesma forma, a exploração de novas possibilidades dinâmicas, iniciadas por volta de 1600, foi praticamente encerrada com Max Reger e seus contemporâneos. Além disso, veio o declínio das antigas tradições folclóricas, um declínio que consiste não apenas em sua “morte”, mas também em sua perda de fecundidade e a simplificação em grandes estereótipos (cf. música ex. 42). Mesmo na igreja, o canto congregacional vivia quase inteiramente de sua herança de épocas anteriores, e após a cultura ocidental do século XIX na Europa não mais escreveu sua própria música de dança, mas subsistiu de importações da América do Norte e do Sul. E junto com tudo isso, a música artística perdeu aquelas fontes que ela havia desenhado desde o começo da cultura ocidental; este material também havia sido usado.

No entanto, isso não significa um "declínio do Ocidente". Pois, em primeiro lugar, a herança da música ocidental está fadada a permanecer de significado duradouro. Jacob Burckhardt, é verdade, disse em seu *Weltgeschichliche Betrachtungen (Observations on*

World History) que “sua imperecibilidade” depende da “continuação de nosso sistema tonal e ritmo, que não é eterno. Mozart e Beethoven podem se tornar tão incompreensíveis para uma futura

p. 145-----

humanidade quanto a música grega, tão apreciada por seus contemporâneos, é para nós agora. Eles então permanecerão grandes a crédito, através das declarações entusiastas de nosso tempo, um pouco como os antigos pintores cujas obras não existem mais.” Mas meramente em vista do fato de que em todos os continentes as obras ocidentais formam a base do repertório musical e teoria ocidental a fundação da educação musical, esta suposição provavelmente não pode ser sustentada. Além disso, provas comparativas e metódicas mostraram que sua disseminação pelo mundo repousa sobre a universalidade imanente da música ocidental e seus sistemas.

Em segundo lugar, o destino do Ocidente como parte da Terra deve ser distinguido do destino da cultura ocidental como um movimento cultural temporalmente limitado. Nos últimos anos, a nova Europa, tanto na música quanto em outros campos, demonstrou, por meio de sua conquista e vitalidade, que não está nas garras de um declínio. Há muitas indicações de que, apesar da perda de poder político, mesmo na era da civilização técnica agora iniciada, ele pode e continuará sendo musicalmente significativo.