



GILBERTO MENDES

Cânone na música? E por que não?

De todas as artes, a música é a mais popular, a mais acessível. Se, por exemplo, na literatura temos aqueles famosos livros que ninguém lê, como o *Paraíso Perdido* de Milton, *Orlando Furioso* de Ariosto, na música uma obra-prima equivalente cabe geralmente em um CD que podemos ouvir em meia, uma hora. Para ler devidamente um livro grande precisamos de muitos dias, além de conhecer a língua em que está escrito, quando não há uma tradução. A linguagem da música é internacional, uma só, todo mundo entende. Em apenas meia hora qualquer pessoa pode conhecer, ouvir a “Missa Notre Dame” de Machaut; em meia hora ninguém lê a *Divina Comédia*, e teria de saber italiano. Algumas raridades musicais chegam a ficar na moda, como a já legendária Hildegard von Bingen (1098-1179), com perto de 80 composições até o momento descobertas (além de poesias, dramas, livros sobre medicina, física e teologia); ou a russa de nosso tempo Galina Ustvolskaya, ignorada durante o período stalinista e agora no auge da fama. Qualquer consumidor de CDs bem informado pode muito rapidamente curtir esses prazeres musicais especiais e refinados. Não é qualquer consumidor de livros bem informado que pode, tem tempo para curtir a *Odisséia* de Homero ou o *Finnegans Wake* de Joyce em sua língua original.

Os compradores de gravações de música erudita (antigamente LPs, hoje CDs) têm naturalmente os seus cânones particulares, de um modo geral centrados em Chopin, Beethoven, Tchaikovsky, Verdi, Puccini, podendo chegar a Mozart e Bach, Villa-Lobos, ou mesmo a alguns renascentistas e ao canto gregoriano. Dependendo da abertura de seu gosto e informação.

Um Cânone da Música Ocidental, de alta cultura, é possível sem os protestos das concorrentes multiculturais.

GILBERTO MENDES
é compositor, professor aposentado no Departamento de Música da ECA-USP, fundador do Festival Música Nova e autor do livro *Uma Odisséia Musical* (Edusp/Giordano).

turalistas politicamente corretas. Afinal, não existem autores na música do Oriente, da África. Nem escrita musical. Sua música é transmitida oralmente, de mestre para discípulos, e em boa parte improvisada. Não podemos organizar um cânone com autores anônimos. Já a música do Ocidente tem seus autores conhecidos desde o ano 1000, por aí: Hildegard, Pérotin, Léonin... todo um milênio, que agora termina, com tremendo elenco de poderosos autores. Curiosamente, o anonimato na música ocidental começa a desaparecer quando começa a desaparecer o músico/poeta, ou poeta/músico, que sempre foi uma só pessoa em toda a música da Antigüidade. O poeta era ao mesmo tempo compositor, a música nascia da forma poética, do ritmo e dos acentos fortes e fracos das palavras. Por isso a comparação com a literatura é inevitável quando tratamos da música. Se pensamos num cânone para a música, não podemos deixar de pensar no cânone da literatura.

O Cânone da Música Ocidental em alto nível já existe, praticamente, está evidente em qualquer livro de história da música. Mas isso não exclui a necessidade de cânones individuais, que possamos organizar, cada um de acordo com sua própria vivência musical, seus anos de aprendizado, idiossincrasias, preferências existenciais. É sempre muito interessante saber outras opiniões, saber as razões de outras escolhas. Estou me lembrando do prazer com que li *Formação de Discoteca*, do poeta Murilo Mendes, um apaixonado pela música, em boa hora reeditado pelo Claudio Jordano para a Edusp. Um livrinho gostoso, um instigante pequeno cânone.

Neste artigo tentarei explicar as razões que me levaram a selecionar 76 nomes – entre tantos outros igualmente importantes – para minha lista pessoal de compositores canônicos, vale dizer, fundamentais e obrigatórios para a cultura musical ocidental. Compositores que me ensinaram – eu sempre fui um autodidata – nos anos de minha formação. Compositores sem os quais eu não existiria. Tornei-me compositor para merecer poder ouvi-los. Eles compuseram a parte eternamente viva do repertório

musical de todos os tempos. Compositores cuja obra nos deu o primeiro exemplo conhecido de um novo processo (os “inventores” de Ezra Pound), descobridores com extraordinária capacidade “de superarem os hábitos já envelhecidos da véspera, juntamente com um dom sem precedentes de apreenderem e remodelarem cada tradição anterior e cada modelo estrangeiro” (Roman Jakobson). Mas, acima de tudo, sua música nos espanta pelo charme irresistível de sua singularidade, seu mistério. Sua modernidade, juventude perene. Talvez por ela ser altamente intelectual, procurada, e ao mesmo tempo deixar ecoar em suas estruturas a alma musical do povo. Deixar transparecer o *pop* de outros tempos, de todos os tempos, decantado, refinadíssimo. A pureza também clássica do *folk* autêntico. Autores que são as fontes da música, no que ela é e continuará sendo.

O Canto Gregoriano. Vamos principiar das origens e seguir cronologicamente. É o nosso primeiro autor. Muitos autores num só autor, consideremos assim. Anônimo. O canto/chão, como também é conhecido, nasceu entre os cristãos primitivos – Bizâncio, Síria, Palestina –, foi definitivamente sistematizado por Santo Ambrósio (canto ambrosiano) e São Gregório Magno (canto gregoriano) nos primeiros séculos da era cristã e desenvolvido durante todo o período românico. A maior fonte da música. O domínio da Igreja fez com que ele se refletisse em todas as músicas folclóricas do mundo ocidental. E esse folclore, de volta, refletiu-se em todas as músicas cultas, numa reciclagem mútua e perpétua até nossos dias. Concebida como uma música para não emocionar, não desviar a atenção do texto, o tiro saiu pela culatra: sua extraordinária segura e natureza abstrata acabaram por “conter” um extraordinário poder de emocionar. Um biscoito finíssimo que a massa pode chegar às vezes a degustar, como vemos hoje em dia com a popularidade do canto gregoriano e seu aproveitamento pela música *new age*. Outro biscoito especialíssimo, também de anônimos (consideremos um só autor), é “Carmina Burana”, coleção alemã (séc. XIII) de licenciosas canções com

dissonâncias stravinskianas de etéreas “segundas” paralelas (a beleza imaterial de “Vite perditte me legi”!).

Hildegard von Bingen, Léonin (ou Leoninus) e Pérotin (ou Perotinus), mais três autores, entre os séculos XII e XIII, os dois últimos da famosa “Ecole de Notre Dame”, Paris. Período Gótico, Ars Antiqua na música. Devemos a eles o prazer das “quintas” e “quartas” paralelas – Debussy vai retomá-las séculos depois – que deram origem à polifonia (contraponto). Coisas que constroem o nosso gosto, a nossa formação. A ogiva e o vazio interior das grandes catedrais góticas se refletem nesses intervalos paralelos.

Outro grupo de compositores que considerarei um só autor: *troubadours* e *trouvères* (Provença e norte da França, respectivamente) e *minnesingers* (Alemanha), também entre os séculos XII e XIII. Tão importantes para a música quanto para a poesia. Poetas que estão na Miniantologia do Paideuma de Ezra Pound, como Bertran de Born, Bernard de Ventadour, e sobretudo Arnaut Daniel (“*il miglior fabbro*”, como Dante o chamou), foram também grandes melodistas. Mas se vamos destacar dois autores desse período, dar-lhes os nomes, eles serão o *trouvère* Adam de la Halle (ouçam sua estranhamente sedutora “*Dame, sufs trahi*”) e o galego Martin Codax com suas “*Cantigas de Amigo*”.

Um renovador da poesia francesa, que influenciou Chaucer, torna-se também um dos maiores nomes da música de todos os tempos: Guillaume de Machaut, no período seguinte, Ars Nova (séc. XIV). “*Rose, liz, printemps, verdure, fleur, baume et très douce odour*”, outra estranhamente sedutora canção de amor, suas fascinantes notas longas, vagueando, perdidas em outros tempos, numa desolada Idade Média, a ansiedade de seus ritmos!

Machaut também compôs o delicioso “*Pour quoy me bat mes maris?*”. A França Ars Nova ainda nos deu Guillaume Dufay; e já que estamos falando de músicas sedutoras em sua estranha e misteriosa beleza, ouçam seu “*Craindre vous vueil*”. A Inglaterra teve seu John Dunstable, que influen-

ciou a geração Dufay. Mas foi a Itália que criou a marca registrada da música Ars Nova, a cadência Landini, do maravilhoso, também poeta, Francesco Landini. Sua música já começa a ser a Itália que visitamos e amamos, Firenze, Siena. “*Chosi pensoso chom’amor me ghuida*” é uma *caccia* de extraordinária beleza que termina em surpreendente e sublime canto como que gregoriano, pois já é um outro gregoriano, remodelado, feito novo. Não sei por que, me vem à lembrança Victorio Gassmann, ou melhor, Brancaleone entrando no Castelo e topando com aquela visão: que estranha mulher, seu olhar estático, penetrante, o pavão ao lado, a cor de tudo isso. Sobretudo a cor... é a pintura de Simone Martini, a paisagem toscana, San Gimignano... a movimentação, como que parada no tempo das duas vozes sempre atraídas para o uníssono.

Seguem-se os compositores franco-flamengos, os notabilíssimos Johannes Ockeghem e Jacob Obrecht, no começo da Renascença, com seu intricado, árido, labiríntico contraponto, um especialíssimo prazer para o intelecto. Vanguarda de seu tempo, lançaram as bases sobre as quais iriam fundamentar-se os princípios da ciência harmônica. A música de Ockeghem é caracterizada por um desenvolvimento arquitetônico rarefeito, admirável, onde a assimetria das diversas vozes se estrutura num equilíbrio vigoroso, enxuto, como que matemático. Outro notável, Josquin des Prez, veio suavizar esse cerebralismo em peças como “*Mille regretz de vous abandonner*”. E o já plenamente renascentista franco-flamengo Orlando di Lasso, ou Roland de Lassus, cosmopolita, compôs nas diversas línguas e estilos dos países em que viveu. A Renascença ensolarada explode apaixonadamente em seu “*Bonjour, mon coeur, bonjour, ma douce vie, ma douce amie*”, para quatro vozes. A lassidão, a entrega ao doce amor.

Essa Renascença estival, bucólica, radiosa, arrebatada pela alegria e pelo amor, luz mediterrânea em nosso ouvido, acontece mesmo é nos madrigais do italiano Adriano Banchieri, sobretudo em sua “co-



média-madrigal” (forma precursora da ópera) “La Pazzia Senile”, uma verdadeira obra-prima. Outro italiano, o emblemático Pierluigi da Palestrina, compôs uma obra coral severa (partindo de Ockeghem), mas por vezes foi tocado pelo enlevo do amor – a gravidade e nobreza de “Ahi che quest’occhi miei” –, pela transparência dos dias e das noites de verão “Alla Riva del Tebro”. O que é característico da textura polifônica renascentista é a falsa relação entre uma nota em uma voz e a mesma nota alterada em outra voz, quase em seguida (fá e fá sustenido, por exemplo); e a conseqüente mobilidade modal, que vai ser levada aos extremos na música abstrata e tenebrosa de Don Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa, genial compositor que assassinou sua mulher e, por via das dúvidas, o próprio filho, que talvez não fosse dele. Essa tragédia é refletida em sua música. Equivalente ao atual atonalismo, Gesualdo inventou uma espécie de “amodalismo”.

Na França, a grande figura do Renascimento é Clément Jannequin, autor de “Les Cris de Paris”, fabulosa colagem do cotidiano quinhentista – equivalente à *pop art* destes Novecentos – feita de pregões colhidos em ruas que guardam a mesma fisionomia até hoje, como a rue de la Harpe e outras que vão desembocar na margem esquerda do Sena. Paris não muda, sempre uma festa. Com “Les Cris” e “Chant des oiseaux” Jannequin trabalha as palavras como hoje em dia a música concreta.

A Espanha se orgulha de Tomás Luis de Victoria, sempre colocado ao lado de Palestrina, os dois como os compositores mais paradigmáticos da Renascença. Mas Juan del Encina já é a Espanha de céu mais aberto ao amor, às emoções. Um grupo de compositores anônimos, que também quero considerar como um só autor, compôs a real obra-prima da Renascença espanhola, o “Cancioneiro de Upsala”, do qual quero destacar esta jóia: “Ay, Luna que reluces, toda la noche m’alumbres, toda la noche m’alumbres”. Que coisa mais García Lorca, já no Renascimento! Um lirismo enluarado, algumas vezes vibrado por um sopro desesperado, trágico.

O Canto Gregoriano foi a fonte da música ocidental até o Renascimento, quando à estrutura vertical dó-sol-dó (“quinta” e “quarta” sobrepostas) é acrescentado o mi e dobrado o dó no baixo (dó-dó-mi-sol) e surge a Harmonia, o acorde, a tríade perfeita. No Barroco, é definido em cima dessa harmonia o sistema tonal, e a música □é limpa dos “modos” da Igreja, que tanto a dominaram. Mas no começo do Barroco (início do séc. XVII) sobrevivem ainda as “falsas relações” do modalismo renascentista (sobretudo da Alta Renascença), que dão aquele encanto especial à música de Claudio Monteverdi e Heinrich Schütz, dois gigantes da música. Monteverdi estabeleceu os princípios da ópera, que já vinha se esboçando nas comédias-madrigais de Banchieri. Coisa italiana, como se vê. Na isolada Inglaterra, afastada do continente, ainda continuou uma Renascença tardia nas poéticas canções de John Dowland, talvez o autor da famosa “Willo, Willo”, que Desdemona canta no último ato do *Otelo*, de Shakespeare: atencem para o clima de desalento, o desfalecimento melódico de pungente beleza dessa canção modelar, que também encontramos em “Can she excuse my wrongs?”, esta realmente de Dowland.

O grande mestre barroco genuinamente inglês foi Henry Purcell (estou me lembrando do surpreendente e belíssimo arranjo para sintetizador de seu “Funerais da Rainha Mary”, no filme *Laranja Mecânica*, de Kubrick), porque o outro, Georg Friedrich Haendel, era alemão de nascimento (seu oratório “Messias” é uma obra-prima “sem data e sem comparação”, como bem disse Mario de Andrade). A singularidade e inventividade destacam Antonio Vivaldi no Barroco italiano (a *stravaganza* de seu “Il cimento dell’armonia e dell’invenzione”, mesmo de suas batidas “Quatro Estações”); e Domenico Scarlatti, já quase um Chopin romântico (que viagens mais goethianas são algumas de suas sonatas). Na França encontramos François Couperin e Jean-Philippe Rameau, que escreveu o primeiro “Tratado de Harmonia”, consolidando a música tonal; dois mestres da música cheia de ornamentos, rococó.

Na página anterior, Anjo Músico, de Vittore Carpaccio

Mas a maior figura do período barroco, na verdade, talvez o maior compositor da história da música (ou seria Mozart?), foi o alemão Johann Sebastian BACH (letras maiúsculas, com todo respeito), um caso totalmente único. Até chamado por alguns de anacrônico, conservador, com seu ouvido voltado para o passado, Bach estava, de fato, de volta para o futuro, criando uma autêntica metalinguagem: o contraponto moderno tonal, invenção sua revolucionária que não interessou a seus contemporâneos, mas iria ser a fonte da música seguinte, na linha evolutiva Beethoven/Schumann/Brahms/Schoenberg. Inventou um contraponto para seu próprio uso, para a composição do “Cravo Bem Temperado”, das “Variações Goldberg”, do “Ricercare” e sobretudo da “Arte da Fuga”, obras que se tornariam o compêndio de contraponto para uso do futuro. Contraponto absolutamente livre de regras – não as havia, ele inventava o que fazia, e o que bem entendia, com as vozes, acordes e saltos de sétimas, nonas, trítonos saborosos, já antecipando Schumann e Berg na expressividade de seus intervalos. Uma trama polifônica que atinge tal nível de dissonância que pode soar como que politonal para nossos ouvidos, na frente de muitos modernos neotonais de hoje. Uma construção cerradamente intelectual, no entanto varrida por um sopro popular raramente sentido em outro autor. É o compositor que tem mais *swing* em seu *beat*. Se reencarnasse agora poderia ser em Schoenberg ou em Oscar Peterson.

Bach é a segunda fonte da música, depois do Canto Gregoriano. Ele já fez a música de nosso tempo, a música de hoje, uma música eternamente jovem, moderna. Somente compete com ele o austríaco Wolfgang Amadeus Mozart, para mim, talvez, também, o maior compositor da história da música (ou seria Bach?). É requisito: sem ser uma fonte da música, ele transcende tudo isso com uma música impressionante, nitidamente delineada e de forte simplicidade, de um estro límpido (ele substitui a gravidade do baixo-contínuo pelo leve e diáfano baixo/acorde de Alberti),

que nos eleva a alturas surpreendentes, a um estado de felicidade terrena, de êxtase, de emoção estética pura, pelo encantamento diante de sua humaníssima espiritualidade (profana, ao contrário de Bach, que nos elevava a Deus), bonomia, doçura, galanteria jovial e ao mesmo tempo marota (“Là ci darem la mano”, o famoso *duettino* entre Zerlinda e Don Giovanne; o filme *A Festa de Babette* mostrou, como só o cinema pode mostrar, às vezes, a verdadeira alma deste inigualável *duettino*), fleuma e *sense of humour*, mas à italiana: “Ah tutti contenti” (“Le Nozze di Figaro”), mas é um contentamento que não esconde a dor do mundo. Mozart soube como ninguém velar o trágico da vida com um filosófico contentamento em sua música (que parece dizer: “tudo bem”), sabendo nos enlevar espiritualmente, no mais alto nível (como nenhum outro autor soube), com árias e duetos de rara, nobre e gentil beleza (a classe de “Voi che sapete che cosa è amor”, também de “Le Nozze”, não me esqueço da deliciosa Maria Ewig como Cherubino cantando para Kiri te Kanawa).

Franz Schubert é o verdadeiro herdeiro espiritual de Mozart. Outro gigante da música, outro austríaco genial. Com suas espantosas modulações distantes e simplicidade mozartiana, compôs uma obra realmente marcada pelo mistério, pela interrogação frente ao enigma da vida. É toda a sua obra, mas quero citar um só e singelo exemplo: a canção “Der Leiermann”, o homem do realejo, a última canção do “Winterreise”. O desespero, a desolação, o abismo, nunca foram anteriormente cantados de maneira tão dolorosa; uma pequena frase de dois compassos no agudo do piano, sobra uma “quinta” no baixo, mais três pequenas frases na voz, extrema concisão que só voltaremos a encontrar em nosso tempo com Webern, outro austríaco. Esta canção foi o *leitmotiv* da trama existencial do último e, como sempre, extraordinário filme de Bergman, que a televisão a cabo exibiu recentemente. Ingmar Bergman é um dos maiores “intérpretes” da música. Invertendo a célebre definição de Abel Gance, “o cinema é a música da luz”, podemos

dizer que o cinema de Bergman é a luz da música, tão fundo ele vai na compreensão da música, com sua acuidade musical sensibilíssima, agudíssima, sua paixão pela música eruditíssima. Schubert também impressionava Schoenberg, que tinha paixão por sua canção “Auf dem Flusse”, que já prenuncia o expressionismo. Fassbinder fez uma estranha canção de Schubert soar ao longo de todo o seu *Berlin Alexander Platz*.

Bergman também foi a fundo na “Mazurca op. 17 n. 4”, de Frederick Chopin, em *Gritos e Sussurros*. E fez Ingrid Bergman analisar um seu prelúdio, em *Sonata de Outono*. Chopin é mais outra fonte da música, genialmente inventando a harmonia moderna tonal – essa que todo pianista de música popular, de bar, ainda usa – principalmente em seus “Prelúdios” e “Estudos”. Polônês de nascimento, grande patriota, é também profundamente ligado à França, onde morreu na Place Vendôme. Juntamente com Robert Schumann, da Alemanha, são os dois mais representativos autores do primeiro romantismo musical, meados do século passado. A grande ligação e amor de Schumann à poesia – Eichendorf, von Chamisso, Rückert, e sobretudo Heine – se refletiu em sua música de teor altamente literário, de fascinante mobilidade harmônica (ouçam o final, ao piano, da canção “Ich kann’s nicht fassen, nicht glauben”, versos de von Chamisso) e concisão também weberiana, como Schubert, os dois os maiores compositores do *lied* germânico. Também o “Carnaval”, “Kreisleriana”, o misterioso, plácido começo da noite e a eterna metafísica pergunta, “Warum?”, nas fantásticas “Phantasiestücke” para piano. Bergman deu sua interpretação do altamente poético e pungente movimento lento do “Quinteto de Schumann para piano e cordas”, em *Fanny e Alexander*. Bergman, um cineasta músico, melhor do que muito intérprete musical famoso.

Outro alemão, Johannes Brahms, talvez nem entrasse nesta lista, pelo seu lado *kitsch*, seu *melos* meloso, em que pese ser um compositor preocupado com a estrutura, muito pensada, de sua música: os retró-

grados, as inversões temáticas. Mas, paradoxalmente, é exatamente esse lado estranhamente *kitsch* que dá o toque algo *pop* de seu vetusto eruditismo, tornando sua música saborosíssima e indispensável. Coisa que Romain Rolland, escritor e musicólogo francês, não entendeu. Esse toque “*alla zingarese*” garante seu lugar no Cântone. Que vibrante, arrebatadora beleza tem seu “Piano Quartet op. 25” que Schoenberg orquestrou, tanto o amava. O mesmo charme “*alla zingarese*” e também mefistofélico tem o húngaro Franz Liszt, espécie de pai da música de Wagner, de quem se tornou sogro.

Liszt, Brahms e Chopin continuam claramente no bom “piano-bar” de hoje, somente que eles sempre são mais modernos do que qualquer pianista atual. Esse *kitsch*, já presente na música do Romantismo, vamos encontrar até no soberbo Richard Wagner. Outra fonte poderosíssima da música, com seu possante, invulgar *élan* musical, que nos arrasta, nos hipnotiza, nos emociona até às lágrimas no seu “Tristão e Isolda”. A força da cena, da história, da música, tudo dele, até a invenção daquele poço em que a orquestra toca. Influenciou desde Gustav Mahler (que renunciou a música de cinema felliniana e compôs uma música de telúrica e nostálgica poesia), até Debussy e Schoenberg, chegando seu cromatismo quase atonal até a música barata (mas poderosa) tipo “mares do sul” (“Crepúsculo dos Deuses”, por exemplo, tem já o melodismo paradisíaco e envolvente da falsa música havaiana inventada por europeus nos estúdios de Hollywood). O “suspense” do vai-e-vem de seu *leitmotiv*, sempre ascendendo, para cair como uma cascata, depois do clímax explosivo, é a sua marca registrada, que vamos encontrar em quase toda a música moderna (um intervalo grande ascendente seguido de um pequeno descendente), até na música de cinema e canções populares sofisticadas, como o célebre *fox-trot* “Laura”, composto por um aluno de Schoenberg.

Só é comparável a Wagner em gigantismo e poder de criação, Ludwig van

Beethoven, outro alemão, compositor que abriu o Romantismo (seu nome é muito associado a Goethe, na literatura), inventor fenomenal de tudo quanto foi depois desenvolvido (texturas, tramas estruturais) por todos esses compositores do Romantismo. O protótipo do gênio – para alguns, o maior compositor da História da Música –, apaixonante e viril em todas as formas musicais que abordou (sinfonias, sonatas), Beethoven atingiu o sublime, o supra-sumo da beleza abstrata pura, mas de contida e rarefeita emoção, em seus “Quartetos para cordas”, talvez o pináculo da música de todos os tempos. Quartetos com momentos às vezes algo campestre, *folk*, outras vezes “achados” inusitados para a época, de uma esquisita beleza construtivista, audaciosa, que nos faz pensar em Bartók (a variação VI, final do “Quarteto n. 10 op. 74”). O olho musical de Jean-Luc Godard soube “desenhar” com grande finura trechos de quartetos de Beethoven em *Carmen*. Godard, outro grande “intérprete” cineasta da música. Beethoven, junto com Chopin, são os dois compositores mais populares e amados por todo o mundo, biscoitos finíssimos que a massa vem sabendo degustar (você estava certo, Oswald de Andrade!).

Da ópera italiana, são incomparáveis os também conhecidíssimos e muito amados Gioacchino Rossini, Giuseppe Verdi e Giacomo Puccini. Da linhagem francesa podemos começar pelo franco-belga César Franck (que doce e misterioso o *andantino cantabile* do “Prelude, Fugue et Variation op. 18”, que faz o fundo musical “riocorrente” do filme *Profumo di Donna*, com Victorio Gassman), cujas espantosas harmonias de “nonas”, já no início de sua maravilhosa “Sonata para Violino e Piano”, prenunciam Gabriel Fauré. Seu estranhíssimo “Lied” prenuncia o “Tristesse” de Fauré, ambas as canções de um esmero erudito supremo, mas que já deixa transparecer o *pop* se esboçando no Romantismo, o elemento *kitsch*. Em cima da harmonia de César Franck, o requintado, *charmant* e elegante Gabriel Fauré prepara o terreno harmônico para Debussy e Ravel. Sua canção “Clair de Lune” (minha

paixão, ligada à minha juventude), com versos de Verlaine, já contém a “Suíte Bergamasque”, de Debussy. Outra paixão minha, que também era de Ravel, é “Le Secret” (versos de Armand Silvestre), com sua incrível simplicidade e beleza da trama melódico-harmônica.

E já entrando em nosso século, a figura excêntrica, única, que foi Erik Satie. Aquele frase inicial da sua terceira “Gnossienne”! Precisariíamos de um Marcel Proust para descrevê-la, como ele descreveu, pelas palavras de Swann, “aquela frase musical” da Sonata de Vinteuil, um compositor que não existiu, ficção de Proust. Mas agora a frase é de Satie, um compositor de verdade: frase musical de voluptuosidade e languidez distantes, de outras paragens, misteriosa em seu velado orientalismo e sortilégio. O olhar de um gato siamês – indiferente, mas sedutor – deitado sobre uma almofada bordada de linhas de seda trabalhada em vidrilhos e delicados metais dourados. Erik Satie, meio doidão, provocador, foi um gozador da música de seus contemporâneos, que assim mesmo o admiravam e respeitavam (pela sua inovadora harmonia, seus acordes charmosos), principalmente Ravel e Debussy, que chegou a orquestrar uma de suas “Gymnopédies”. E John Cage, em nosso tempo, que se considerava um discípulo de Satie, um seu continuador. Satie também foi importante para o teatro, com seu teatro musical (o gesto musical integrado na composição), com sua vanguardíssima obra orquestral “Parade”, um *ballet* que marcou época pelo seu *apparat* inusitado, que incluía máquinas de escrever, discursos, *performances*. Com tudo isso, Pierre Boulez considera que Satie atrasou a música francesa em pelo menos 50 anos (hélas!).

Ampliando o legado básico de Chopin, o refinadíssimo “nobre e sentimental” Maurice Ravel e o legendário Claudio Achille Debussy, “Claude de France”, precedidos de certa maneira por Satie, abrem as portas para a música moderna. A harmonia é finalmente e totalmente libertada, com suas livres e distantes concatenações de acordes de “sétima”, “nona”, “décima pri-

meira”. Debussy pretendeu uma música só de harmonias, sem a predominância da melodia. Ele é a maior fonte da música do século XX, com sua música para piano, de câmara e orquestral (“La Mer”, “Nocturnes”, “L’Après-midi d’un faune” – famoso *ballet* de Nijinsky). O compositor que mais influenciou todos os compositores de nosso tempo, compositores do mundo inteiro. E também o *jazz* dos anos 50 e, por tabela, a bossa-nova. A tão badalada harmonia desse *jazz* e da bossa-nova é puro Debussy, mas é sempre mais moderna em Debussy, ainda hoje.

A Rússia impressiona pela figura desvairada (o seu famoso retrato na Galeria Tretyakov, de Moscou) de Modesto Mussorgsky, a alegria e o desespero descabelados, tão *à la russe* de sua estranhíssima música, as “Canções e Danças da Morte” (lembro-me da magistral interpretação de Jennie Tourel, acompanhada ao piano por Leonard Bernstein), seu “Boris Godunov”, uma ópera magistral. Da Rússia, ainda, temos o oposto de tudo isso, o europeizado Peter Ilyich Tchaikovsky, com sua música de um romantismo caramelado, “O Lago dos Cisnes”, símbolo do *ballet*, do Bolshoi, mas é uma vulgaridade sublime, que Stravinsky tanto admirava. E o esotérico Alexander Scriabin, com seus acordes místicos (que intimismo tocante têm alguns de seus prelúdios), que abriram a harmonia a um nível já schoenberguiano.

E agora os mitológicos compositores do Ballet Russe de Diaghilev, *l’enfant terrible* Sergei Prokofiev (“O Amor das Três Laranjas”, “O Tenente Kije” e a música para os filmes de Eisenstein, *Alexander Nevsky* e *Ivan, o Terrível*) e o supremo Igor Stravinsky.

Sem ser uma fonte da música (quem o segue só consegue imitá-lo, fazer um neoclassicismo sem graça), Stravinsky é prodigioso em sua particularíssima linguagem musical, que engloba o politonalismo, a colagem, citação, paródia, e a invenção da orquestra moderna (Debussy falava que Stravinsky parecia fazer música com o que não era música, vale dizer, já um prenúncio da música concreta). Sem nenhum período

neoclássico, como lhe impingem críticos e muito músico ignorante, o que ele realizou mesmo foi uma verdadeira metalinguagem em cima da música de todos os tempos, chegando até a música serial de Webern, que ele considerava “o justo” da música. Quase todas as suas obras são marcos: “Petrouchka”, “Sagração da Primavera”, “História do Soldado” e a misteriosa “Les Noces”, em que, no final, em meio a súbito silêncio, a voz do esposo interroga o Destino. O *pop* circense está fortemente presente na música de Stravinsky.

Compôs ainda uma das maiores óperas do século XX: “The Rake’s Progress”, libreto de Auden. As outras são: “Wozzeck”, e “Lulu”, de Alban Berg, “Moses und Aron”, ópera dodecafônica de Schoenberg, e o “O Nariz”, impressionante e vanguardíssima ópera – depois proibida pelos comunistas – do jovem Dimitri Shostakovich, que ainda compôs possantes sinfonias – a pedido do Partido – muito ao agrado da burguesia tanto soviética como norte-americana.

O húngaro Bela Bartók é um caso meio à parte da música de nosso século, com sua fantasmagoria musical misteriosa (Kubrick usou-a em *O Iluminado*), de um inteligente experimentalismo: atonalismo e cerebralismo com modalismo da música étnica que o cercava e que tanto amava. É venerado pela honestidade, coragem e elegância de sua postura política e musical. Stravinsky lamentava suas preocupações com o folclore, mas também baseou todo seu experimentalismo inicial no folclore russo. Ambos construíram linguagens musicais particularíssimas, inimitáveis.

Essa preocupação com o nacional, com as raízes, o *pop*, já vinha do Romantismo e ainda fez a vanguarda das primeiras décadas, com Stravinsky, Bartók, o espanhol Manuel de Falla, o norte-americano Charles Ives, o tcheco Leos Janacek (paixão de Milan Kundera) e o nosso grande Villa-Lobos (com sua tropicalíssima invenção de um som orquestral amazônico que tanto impressionava Olivier Messiaen; Varèse chegou a encomendar-lhe peças para piano).

O esquecido Paul Hindemith compôs

obras de um neoclassicismo abstrato (“Matias, o Pintor”) e tentou uma teoria tonal para a música do século XX que é absolutamente furada. Mas sua música é muito boa. A verdadeira fonte, teórica, inclusive, da música deste século, é o atonalismo e dodecafonismo do vienense Arnold Schoenberg. Obrigatório, para ser estudado daqui para a frente como se estuda harmonia e contraponto nos conservatórios. De sua indispensável obra, uma é incomparável em estranheza, clima expressionista singularíssimo, uma delícia rara para os ouvidos: “Pierrot Lunaire”. Schoenberg também é importante pelos seus famosos discípulos, com os quais formava a *Wiener Schule*: Alban Berg e Anton Webern, este último quem realmente entendeu para onde apontava o dodecafonismo schoenberguiano, abrindo os caminhos para a *neue musik* da segunda metade do século: o serialismo integral, a música totalmente estruturada, pensada sob todos os seus aspectos.

Os anos 30 e 40 viram florescer nos Estados Unidos uma verdadeira escola de *lieder*, um cancionero *pop* composto por verdadeiros *troubadours* de nosso tempo, em boa parte judeus e antinazistas refugiados, que tinham estudado em conservatórios de Praga, Viena, Varsóvia: cancionero que refletia a alma musical eslava, centro-européia, italiana, judaica e sobretudo do negro norte-americano. Seu compasso já era quaternário e o acompanhamento feito pelo baixo/acorde, como o baixo de Alberti das canções clássicas, aquele que acompanha o “Auf dem Flusse” de Schubert. Prefiro considerá-los como um só compositor, como fiz com os *troubadours*, mas eles também têm seus nomes e estes são os principais: Cole Porter, Jerome Kern, Richard Rodgers, Irving Berlin, Harry Warren, Ralph Rainger, Harry Revel, James Monaco, Jimmy van Heusen, Johnny Mercer, Hoagy Carmichael; e, os muito eruditos que me perdoem, o George Gershwin cançonetista (que prefiro), os alemães (vindos do *Kabarett* berlinense) Kurt Weill, Hanns Eisler e Friedrich Hollaender (que compôs para Marlene

Dietrich em *O Anjo Azul*, da UFA, e para Dorothy Lamour em *Princesa das Selvas*, da Paramount). Weill e Eisler são eruditos, mas os incluo neste Cânone pelas suas canções políticas maravilhosas, populares (Sting canta uma canção de Eisler), compostas principalmente para o teatro de Brecht. Esses modernos *troubadours* compuseram uma canção popular urbana, um *fox-trot* com as características melódicas e o refinamento da música clássica, um fenômeno que só aconteceu uma vez, essa vez, na História da Música, e não tem como se repetir, é só ouvirmos a degradação e bestialização das músicas populares urbanas de hoje. Uma música de brancos que foi o grande repertório de muitos cantores negros, como Ella Fitzgerald, Billie Holiday, e também de Bing Crosby, Martha Tilton, Helen Forrest e o Frank Sinatra *crooner* da orquestra de Tommy Dorsey. O *jazz* negro teve um gênio que está nas alturas mais altas: o sofisticado Duke Ellington.

Mais um cineasta maravilhoso, Woody Allen, este realmente um músico, vem sistematicamente homenageando em seus filmes, de maneira comovente, essa saudosa geração de verdadeiros *troubadours* e *minnesingers* de nosso tempo.

Nesta segunda metade do século, embora quase tudo que foi feito tenha sido, pelo menos, esboçado ou pensado na primeira metade, podemos destacar o francês Olivier Messiaen, cujos “Modos de Valores e Intensidades” forneceram a base para o inteligentíssimo “cálculo” musical de outro francês, Pierre Boulez (em suas “Estruturas” para dois pianos), o inquieto e visionário Karlheinz Stockhausen, alemão (praticamente o pai da música eletrônica, compôs os extraordinários “Hymnen”, que tive a felicidade de ouvir numa das suas raras apresentações completas, em Darmstadt, sob sua direção), que “mamou” nas teorias estruturais do belga Karel Goeyvaerts (sem lhe dar os créditos, dizem os belgas), o francês/norte-americano Edgard Varèse, com sua música quase concreta, os franceses Pierre Schaeffer e Pierre Henry (os reais pais da música concreta; “Sinfonia para um Homem Só” é um mar-

co que divide a história da música, além de ser o *ballet* que deu fama a Béjart), os italianos Luciano Berio e Luigi Nono, o húngaro Gyorgy Ligeti, o argentino/alemão Mauricio Kagel, e o singularíssimo John Cage, dos Estados Unidos, com seu piano preparado, sua música zen, filosófica, *music of changes*, o grande som do silêncio, “talvez o maior poeta vivo”, escreveu sobre ele Augusto de Campos.

Estamos muito perto desses compositores todos da segunda metade do século. O futuro ratificará ou não a inclusão deles no Cânone da Música Ocidental. Nosso século foi o mais espantosamente, prodigiosamente inventivo de toda a história da música, o mais radical em suas rupturas, em seu antropofagismo. Principalmente em sua primeira metade. Alguns compositores, neste melancólico *fin-de-siècle* (para um século tão maravilhoso), estão recentemente despontando para uma possível canonização: os russos Alfred Schnittke e Galina Ustvolskaya, o italiano Giacinto Scelsi, o

norte-americano Conlon Nancarrow, o estoniano Arvo Pärt, o polonês Henryk Gorecki, o húngaro Gyorgy Kurtag, todos eles na realidade já velhos (Schnittke morreu neste ano), mas somente agora tendo seus momentos de celebridade.

Todos os nomes de compositores aqui relacionados, mesmo quando apenas citados (e mesmo só uma vez), constituem o meu Cânone, particularíssimo, como não podia deixar de ser. Tomei o cuidado de não colocar nenhum outro nome, para evitar confusões. É um cânone de autores que vivi na pele, na dura experiência de compositor, na aventura de cantar sua música em coro, tocá-la ao piano, estudar arduamente sua trama estrutural. Momentos dessa música, que me perturbaram pela sua incrível beleza, singularidade, mistério, e desejo ter incorporado a minha linguagem musical. Como a estranhamente poética “cadência Landini”, da longínqua Idade Média, até hoje ecoando em meus ouvidos, quando componho.