

A MÚSICA E A DIMENSÃO TRANSCENDENTE DO HOMEM

por Jorge Alves Barbosa

1. Música e estrutura da consciência humana

1. 1 – O som como dado de consciência:

Ao apreender determinado fenómeno, ou seja, ao torná-lo consciente, a consciência humana desencadeia um processo segundo o qual ela própria se conforma a esse dado, organizando em si todos os elementos que se lhe apresentam depois, em relação e segundo esse modelo que ela mesma se propôs. Nesta primeira fase, ao nível do o simples fenómeno (o som neste caso) a consciência situa-se num primeiro nível a que damos o nome de *consciência auditiva*. Depois desse primeiro acto existe um segundo, já a nível reflexivo, pelo qual o som que os ouvidos apreendem já não é o som puro, material, mas o resultado de uma elaboração da consciência sob a influência do primeiro dado apreendido.

À percepção de um som no ouvido corresponde uma determinada carga energética pela qual o som apreendido fica definido. Todos os demais sons que posteriormente sejam recebidos na consciência auditiva são já captados segundo uma ordem logarítmica nessa carga energética situada ao nível de ouvido interno e sempre em relação com o primeiro dado. Esta mesma correspondência energética está na base dos intervalos harmónicos¹ constitutivos da chamada escala musical. Assim, por esta conotação da escala de sons com a nossa consciência, poderemos compreender toda a diversidade de sistemas musicais, segundo diferentes regiões, povos e culturas, bem como a ressonância que o mesmo sistema pode ter segundo a diversidade de indivíduos.²

1. 2 – Fundamento psico-fisiológico da estrutura harmónica: sistema tonal

Ao dar-se, ao nível do ouvido interno, esta correlação de cargas energéticas que está na base da série de harmónicos e de estrutura base da harmonia, implica que a própria harmonia e relação entre os sons de uma escala musical possuam uma relação directa com a estrutura da consciência humana. Idêntica relação logarítmica existe tanto nas estruturas harmónicas

¹ ANSERMET, Ernest, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Ed. La Bacconière, Neuchatel, 1961, Vol. I, p. 25-27.

² Daqui deriva a maior ou menos sensibilidade das pessoas a um determinado sistema musical ou a uma qualquer música. Assim se explica que uns gostem mais de uma música tonal e outros atonal, conforme a formação, o estado de espirito, a cultura, etc. Têm aqui lugar os chamados desmentidos da história segundo os quais uma música não aceite numa determinada ocasião depois se torne particularmente popular ou outra que teve uma enorme aceitação no momento de criação acabe no esquecimento.

como nas estruturas melódicas; isto implica que "o som fundamental da série harmónica sobre o qual está fundado em cada caso o sistema logarítmico referido acima é em cada harmonia o centro de perspectiva auditiva, o ponto de vista onde se situa a consciência auditiva para entender (e se integrar) em qualquer harmonia, qualquer que seja a posição ocupada pelo som principal no seio da síntese harmónica".³ Esse centro é o que chamamos *Tónica*.

Existe entre alguns sons uma relação de tal ordem que em vez de harmónica se caracteriza em certos casos pela própria homofonia. É o caso da oitava paralela, que assenta na própria diversidade tímbrica entre a voz masculina e feminina, fenómeno que está na base (e na origem?) de toda a construção harmónica para coro misto; é o caso da V ou Dominante e ainda da IV inferior que não é mais que a inversão daquela, as quais constituem os primeiros elementos da chamada harmonia funcional e do sistema tonal. É um dado histórico indesmentível que a evolução da harmonia se concretizou a partir destas mesmas relações naturais entre os sons. A princípio cantava-se a uníssono (à oitava entre vozes mistas), depois usa-se a IV e a V e só muito mais tarde aparece a III como intervalo harmónico particularmente na cultura britânica (o chamado "gymel" ou canto em terceiras). Este processo ainda se pode verificar em presença de alguma música do folclórica,⁴ sendo conhecida a facilidade com que pessoas não versadas na arte musical captam por exemplo o intervalo de 4.^a e constroem improvisando as suas próprias harmonizações.

Vemos assim que no sistema tonal ocidental – o que mais facilmente poderemos experimentar – não existe nada de tecnicamente preconcebido enquanto sistema racional de organização de sons, mas trata-se simplesmente de algo derivado da própria estrutura fundamental da consciência musical do homem. Enquanto o sistema musical pitagórico foi criado de fora para dentro, através de uma elaboração mental prévia de ordem matemática, o nosso sistema tonal vigente na cultura ocidental deriva de dentro para fora sendo a parte teórica apenas um forma de explicar e regular aquilo que vem já de dentro. Não deixa de ser importante assinalar que os grandes compositores do passado foram principalmente pessoas que trabalharam sem uma base teórica, e os tratados de harmonia como de contraponto foram elaborados com base na prática musical já existente. É por isso que não é tanto para admirar que o autodidatismo fosse apanágio dos grandes compositores do passado e o primeiro tratado de harmonia apareça já em pleno séc. XVII-XVIII, nomeadamente com Jean Philippe Rameau. Eis o motivo por que se poderá considerar o mais recente *sistema serial* como pouco capacitado para comunicar qualquer coisa. Trata-se com efeito de um sistema sonoro baseado apenas numa organização racional dos sons da escala cromática que procura mesmo pôr de parte ou contradizer toda a correlação natural de sons. Mas voltaremos mais adiante ao assunto.

A relação entre determinados sons como tónica e dominante que já referimos acima, revela um cariz especial. A semelhança de carga energética entre estes dois sons implica, ao nível

³ ANSERMET, o. cit., P. 60.

⁴ Aquilo a que vulgarmente se chama folclore recebeu já influências da arte erudita, como o uso da 3.^a ou mesmo o acorde de 7.^a da Dominante. Falamos do folclore que se vai perdendo, valendo-nos ao menos a transcrição que dele foram fazendo alguns musicólogos e etnólogos e que se encontra publicado nos respectivos cancionários como o caso de autores como Giacometti, Lopes-Graça, Gonçalo Sampaio e outros.

do ouvido interno, urna certa atracção de modo a criar entre os sons intermédios um dinamismo interno que não é senão o reflexo do que se passa a nível da nossa consciência. Essa tensão implica que “a melodia corresponda em nós a uma certa tensão afectiva da tónica pra a dominante; então a música organiza-se não a partir de fora, mas de dentro. A partir da atracção interna e como forma desse dinamismo que determina a tensão para a dominante, é que todas as qualidades sensíveis e formais da música tomam a sua estrutura e o seu dinamismo”.⁵ Por isso, a tensão existente na música e a sua capacidade expressiva pode ser a manifestação do dinamismo interno do homem. A música possui de si essa tensão bem como o movimento que lhe é essencial. Daqui deriva que estamos em presença de uma arte que se desenrola principalmente no tempo.

1. 3 – A música e sentimento humano:

Ao propor-nos um caminho a seguir, na sua dimensão temporal, a música tem qualquer coisa de especial e próprio, diferente das outras e todas as artes: um sentimento que se vive e um sentimento que é verdadeiro. Toda a tensão para um termo, para um fim que se expressa de tantas formas, na música (aliás também a essência do ritmo musical assenta na tensão e movimento de *arsis* para *thesis*) é concretizada mesmo em formas e processos musicais que são explorados como por exemplo na grande *pedal* do final da 5.^a *Sinfonia* de Beethoven que exprime algo de concreto: “um sentimento”. A música é tempo vivido, como era manifestação de vida a tensão entre as diversas notas ou melhor os sons da escala, mormente no que respeita à sensível. Mas como tornar tangível um tempo vivido senão através da consciência afectiva?

O possível significado desse sentimento pode ser muito diversificado. A música, ao dar forma ao sentimento do artista, adquire uma dimensão ética e social que manifesta a sua maneira de agir e de estar no mundo. É por aí que ele se comunica e que o mundo comunica com ele. Na forma como esse sentimento se exprime encontramos o estilo de cada homem e no modo como ele provoca uma ressonância nos outros encontramos o espírito de cada época. Assim se compreende a expressão de Debussy: “A minha música é para se misturar com o homem e as coisas de boa vontade.”⁶ Ao criar um sistema totalmente alheio ao sistema referencial tradicional que, como vimos é expressão de um dinamismo interno no homem, como acontece quando Arnold Schoenberg ao procurar *série* de sons que obriga a desfilar num tempo tão curto que dariam a impressão de harmonia, processo esse que está na base da técnica dodecafónica, o seu resultado não pode constituir nunca um organismo dinâmico, como aliás pretende o seu autor. A *série* que fornece à acção formal um fundamento inteligível não tem, como no caso da dominante do sistema tonal, algo que lhe transforme o sensível em afectivo. A *série* não é mais que um sistema referencial onde os sons apenas têm uma relação no interior dela, mas não são qualificados por ela. Ela não os carrega de nenhuma tensão e o

⁵ ANSERMET, E., "l'expérience musicale et le monde d'aujourd'hui" in *Debat sur l'art Contemporain*, Ed. la Baconnière, Neuchâtel, 1948, p. 30-31.

⁶ *Ibidem*, p. 34.

dinamismo musical não chega a constituir-se. Poderíamos então concluir que o acto de representação musical é um acto de expressão do homem; enquanto nos revela o seu ser escondido e as suas possibilidades de ser pois, numa música, cada nota ou cada som é o resultado de uma experiência vivida pelo autor que reflecte um estado afectivo determinado.

2. Tensão para o encontro com Deus

Como dissemos, a música é a expressão de um dinamismo interno inerente ao homem, nomeadamente ao compositor. Esse dinamismo projecta-se no exterior através de uma tentativa de realização que o leva a agir e a comunicar. A música afirma-se então como um dos meios mais capazes de fazer o homem comunicar aos outros o que era si há de mais profundo. Trabalhando embora a nível estático, o compositor trabalha em vista de um organismo dinâmico; o que ele pretende não está simplesmente no papel, mas lá longe no imaginário; será unicamente através dos recursos da própria música que ele conseguirá atingir a dimensão do transcendente.⁷ Situado no mundo segundo uma dimensão temporal de natureza ternária – passado, presente, futuro – o homem participa do movimento próprio do tempo que decorre na sua existência contingente. Uma estrutura ternária análoga se encontra na música a partir da relação dinâmica: tónica, dominante, tónica.

A resposta que o homem procura ao abrir-se ao transcendente aparece-lhe também expressa numa dimensão trinitária. O número 3 é símbolo de plenitude e de acabamento. O homem insere-se então na própria estrutura temporal trinitária; a desenvolve-se segundo a relação *tónica-dominante-tónica* que é também trinitária; Deus revela-se ao homem primeiramente como um ser "que era, que é e que será"; depois como tri-pessoal: Pai, Filho, Espírito Santo. De tal modo anda, o homem integrado no mundo em função desta dimensão ternária que sempre que se procurou pôr de parte o sistema tridimensional, (musicalmente falando isso aconteceu com o sistema serial dodecafónico, e outros particularmente no século XX,⁸ essa opção corresponde ao tempo em que a morte de Deus começou a reinar na mente e no coração do homem fechado em si mesmo e nos sistemas por ele inventados. Então só quando e na medida em que o homem se integrar de novo num sistema de pensamento e harmónico de acordo com a estruturação da sua consciência é que ele poderá de novo encontrar a resposta, encontrar Deus.⁹

3. O divino na forma musical

3. 1 – A música e o mito:

A partir da análise da mitologia presente nas culturas primitivas, sobretudo das tribos da

⁷ Ibidem, p. 36.

⁸ Escalas de 5 ou 12 sons respectivamente em vez de escalas de 7 sons como a escala diatónica.

⁹ Cfr. ANSERMET, *Les Fondements*, p.174-236 no qual se fundamentam todas estas nossas considerações. Discutível em certos aspectos, tem esta obra o mérito de chamar a atenção para aspectos desconhecidos da música de um modo 'teologicamente' ousado, mas sobretudo original.

América do Sul, Claude Lévi-Strauss encontra, nas suas narrativas mitológicas, uma relação bastante próxima da que encontramos na estrutura harmónica e musical ocidental. Vimos já, baseados nos estudos de Ernest Ansermet, que a música surge do interior do homem como algo que exprime um dinamismo interno orientado na procura de um ser superior a ele. O mito, por sua vez, constitui-se como tentativa de resposta a essa procura do homem, numa espécie de revelação. Tal revelação manifesta-se através de uma história,¹⁰ entra numa tradição e, ao ser narrada a cada pessoa individualmente, esta recebe uma mensagem que não vem a bem dizer de lado nenhum. Por esse facto se atribui a tais histórias uma origem sobrenatural. A música, apesar de originada de espíritos que não se sabe o que possam ter a mais que os outros, é uma linguagem que consegue transmitir mensagens inteligíveis pelo menos para alguns ainda que não para todos. Esta linguagem, pelo facto de ser, ao mesmo tempo, inteligível mas intraduzível torna-se semelhante ao mito e faz do artista musical alguém semelhante aos deuses, torna-se o supremo mistério das ciências do homem, aquilo contra o qual ele tropeça e que guarda a chave do seu progresso.¹¹

3. 2 – O tempo psicológico e a música:

Tanto a narração mitológica como a linguagem musical requerem a dimensão temporal para se manifestarem. No entanto, esta dimensão temporal toma, no que toca à música e ao mito, um cariz próprio e daí lhes vem a sua transcendentalidade. É que tanto uma como outra actuam perante o tempo psicológico do indivíduo.¹² A audição de uma obra musical, em virtude da sua organização interna, imobiliza o tempo que passa; como toalha arrebatada pelo vento, ela o retoma e volta a repelir. Enquanto escutamos uma música adquirimos uma espécie de imortalidade,¹³ abstraímos do tempo que passa pois a duração da obra que se desenrola no tempo tem em nós uma ressonância segundo os ritmos cardíacos, a periodicidade das ondas cerebrais, ritmos orgânicos, capacidade da memória e potência da atenção. Deste modo somos nós que estamos a fazer a medida do tempo, facto que nos leva a uma certa sensação de eternidade no pleno sentido de “interminabilis vitae tota simul et perfecta possessio” (Posse

"O que suscita o mito não é uma imaginação pura nem o intelecto puro, mas sim uma faculdade de intuição que tem a sua raiz nos estratos mais profundos da alma, uma faculdade de captar intuitivamente as realidades invisíveis, mais, transcendentais". (HENNIGER, J. in *Dictionnaire de la Bible, Supplément*, XXX, 245). O fim do mito é significar o absoluto, descobrir o inacessível, penetrar na região do mais além que escapa à experiência lógica, à compreensão empírico-racionalista. "O mito exprime plástica e dramaticamente o que a teologia e a metafísica definem dialécticamente". (MIRCEIA ELIADE, *Traité d'histoire des Religions*, Paris, 1949, p. 357.)

¹¹ Cfr. LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le Gru et le Guit*, Ouverture, Ed. Plon, Paris, 1964, p. 26.

¹² O tempo psicológico é constituído pelo "fluxo contínuo de sensações passadas presentes e futuras percebidas e unificadas na nossa consciência". (SELVAGGI, *Filosofia del Mondo Fisico*, P.U.G., Roma, 1977, vol. II, p. 34.) Segundo o nosso estado de espírito, esse tempo pode ser mais ou menos correspondente ao tempo cronológico ou absoluto. Uma ideia do tempo psicológico e da sua realidade pode ser tirada da experiência de cada um quando por exemplo estamos a fazer alguma coisa e o tempo parece passar mais depressa ou mais devagar conforme nos agrada ou não o que estamos a fazer. Daí expressões como "o tempo voa" ou "cada minuto parecia uma hora" conforme a situação de gozo ou angústia que estamos a viver. O mesmo tempo pode, segundo o nosso estado de espírito, ter conotação diferente a nível da nossa consciência. É o que se passa com a música.

¹³ LÉVI-STRAUSS, *Op. cit.* p. 24.

simultânea e perfeita de uma vida sem fim”. Integrado no fluxo temporal que em si se desenvolve, quem ouve uma obra musical é possuído por uma emoção que varia segundo as maiores ou menores alterações que a música, de acordo com o que um compositor pretendeu, vai sofrendo. Assim, numa música cujo fluxo seja contínuo, expresso num movimento isócrono em relação à medida do tempo, o ouvinte tem uma sensação de quietude, de um bem-estar emocional. Daí o carácter plenamente repousante de uma música como o Canto Gregoriano que leva à contemplação, à meditação. Quando embalado, e enlevado, por um ritmo concordante com o seu ritmo interno, o homem é abalado por uma mudança brusca na corrente melódica e rítmica coerente, como vimos ao falar de Ansermet, dependente do seu ritmo interno (mudança provocada, por exemplo, por uma pausa, uma sincopa, uma resolução diferente de um acorde de movimento obrigatório ou qualquer outro processo), isso provoca nele uma reacção, uma emoção estética e um sentimento diferente. A música torna-se melódica e ritmicamente mais irregular conforme exprime as emoções de quem a compôs e vai provocar as mesmas emoções no ouvinte quando ele apreende essas variações. É deste modo que a música se torna comunicativa. De modo semelhante, a narrativa mitológica define-se como uma série de ocorrências tomadas como históricas, formando uma série teoricamente ilimitada donde cada sociedade extrai, para elaborar os seus mitos, um número restrito de elementos significativos para o seu contexto vital. Essa narrativa é assim constituída segundo o modo de ser de cada etnia, de modo a poder tomá-la como sua.

3. 3 – Mito e forma musical:

Claude Lévi-Strauss, ao estudar as narrativas mitológicas que relata na sua série de *Mithologies*, encontra uma profunda relação entre o mito e a forma musical da Fuga. Nas narrativas mitológicas, cada voz, confiada a um determinado personagem, vai seguindo em resposta à anterior; vai-se variando conforme o aparecimento do tema quer no timbre de voz dos narradores quer no uso de instrumentos auxiliares.¹⁴ É digno de nota que já Friedrich Nietzsche afirmava a existência de uma ressurreição do mito na música de Bach, Beethoven ou Richard Wagner.¹⁵ Lévi-Strauss afirma mais ou menos a mesma coisa quando diz que a música recolheu o essencial do mito no momento em que a civilização moderna acabou com os mitos na cultura. Através da Fuga, a música toma do mito a sua construção formal da mesma forma que a literatura tomou a parte material ao tornar-se romanesca. “Seria, pois, necessário que morresse o mito enquanto tal para que a sua forma se escapasse dele como a alma que deixa o corpo, indo pedir à música o seu meio de reincarnação. Em suma, tudo se passa como se a música e a literatura tivessem compartilhado a herança do mito”.¹⁶

¹⁴ *Ibidem*, p. 157 e LEVI-STRAUSS, *L'Homme Nu*, Plon, Paris, p. 161.

¹⁵ Cfr. COURT, Raimond, "Musique, Mythe et langage" in *Musique en Jeu*, 12(1973) p. 46.

¹⁶ Cfr. LEVI-STRAUSS, *L'Homme Nu*, p. 583.

4. Conclusão: Dimensão antropológica da linguagem Musical

O ser humano vive continuamente afectado pela inquietação e luta entre o que é e o que desejaria ser. Esta condição pode levá-lo tanto a fechar-se na sua eterna angústia e luta, que à maneira de Sísifo não conseguirá desfecho algum a não ser a consciencialização dramática de tal situação, ou então pode levá-lo a uma abertura ao outro que culminará no encontro com o Outro que o pode satisfazer, pondo fim a essa angústia, como confessa Santo Agostinho, deixando o homem descansar nele.¹⁷ Esta condição humana teve, ao longo da História, uma expressão musical. A música foi efusão desse drama humano e, ao mesmo tempo, meio e linguagem adequada para a abertura e o contacto com os outros, ajudando o ser humano angustiado a neles descobrir o Absoluto.¹⁸ Desde os aspectos mais elementares da vida humana até à expressão do mais profundo do seu ser, a música aparece “com os primeiros movimentos da alma” ; quando a criatura sente agitar-se nas suas profundezas esta presença insólita e indefinível que pretende escapar-se e não consegue separar-se do corpo, (...) quando, nas concavidades de um rochedo, o homem sente rodar as forças conjugadas da natureza selvaticamente livre, e sente que o terror o espreita, lança o seu grito de angústia e de súplica. Quando o céu se abre para deixar correr o mel imponderável da claridade matutina, o seu grito sobe e retumba em inflexões felizes”.¹⁹

É nesta efusão do espírito inquieto perante a grandeza tanto daquilo que o aterroriza como daquilo que o inunda de felicidade, e que o espírito não compreende nem sabe explicar, que o homem não encontra outro meio de se exprimir que não seja pela música. Terá mesmo sido assim que ela nasceu. O homem canta quando não sabe comunicar o que sente por palavras. É um grito espontâneo, um apelo extasiado ou desesperado a uma divindade anónima que o possa atender. Por estranho que possa parecer, a música abrange o todo do ser humano. Mais desafinado ou menos, quem não experimento ainda esse desejo de expansão e o exprimiu por meio de um canto mais o menos dramático ou alegre? Efectivamente, “a música não é um luxo; ela encontra-se ligada ao mais secreto da alma. A nossa vida quotidiana com os gestos e trabalhos em que se ocupa, desgastando-se neles, não é o todo de nós mesmos; há em todos nós uma zona secreta de humanidade mais íntima e mais essencial, estratos silenciosos que estão abaixo das nossas situações aparentes, onde poderemos lançar um olhar, e que nenhuma contemplação saberia esgotar; há em nós um coração maior que os seus sentimentos, um espírito mais amplo que as suas conquistas, uma capacidade infinita cavada em nós que faz com que ninguém nos possa abalar; há em nós uma fonte continuamente renovada desta atenção e inquietação que todo o homem conhece nas mais verdadeiras horas da vida ou

¹⁷ SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, I, 1.

¹⁸ "Criado à imagem de Deus, o homem possui por natureza aquele equilíbrio que lhe foi dado por Deus, equilíbrio, poderíamos dizer, o Ritmo por excelência; mas a sua situação concreta não o deixa neste estado de tal modo que a angústia é o que caracteriza a sua existência de constante procura. É a música que realiza em nós o acordo perfeito entre nós e nós mesmos. Pelo mundo de sons que ela organiza, ela atinge em nós aquele domínio que nos leva à consonância com a Palavra criadora. O canto é a expressão daquele que quer refazer em si o equilíbrio, a unidade, a harmonia, e reencontrar Deus¹. (SÉBIRE, Benolt, in *La Vie Spirituelle*, 588 (1972) p. 80-81).

¹⁹ COLLING, Alfred, *Musique et Spiritualité*, Plon, Paris, 1941, p.8.

sentindo mesmo que já não esta de acordo consigo”.²⁰ Eis o campo da música na vida do homem.

Tudo aquilo que o movimenta no quotidiano da vida, mas que se não apresenta ao seu espírito de modo concreto, eis o que a música exprime para o homem. "Elevando e espiritualizando toda a existência, condu-lo à beira dos mistérios universais, e, sem o desumanizar, dá proporções cósmicas às suas inquietações, interrogações e dúvidas, porque a música e uma revelação mais alta que a filosofia".²¹ Se a música e a tal linguagem privilegiada para o homem exprimir as suas inquietações mais profundas, ela apresenta-se também como o meio mais capaz de o relacionar com os outros na procura de soluções para a sua existência ou então para exprimir um estado de angústia que, fechando-se era si mesmo, o conduz ao desespero e ao absurdo da vida. A música, propõe-se deste modo, ser a linguagem de comunhão entre os homens, ou do homem desesperado no seu mundo interior que mal deixa escapar, ou do homem que procura quem o compreenda e complete. Para todos os modos de abordar o problema da existência humana encontramos sistemas mais ou menos especificados de linguagem musical.

Numa panorâmica daquilo que neste campo a música foi exprimindo, vemos que, ao longo de quase toda a história, e de modo especial na antiguidade ela foi a expressão da procura de uma relação com os outros tornando-se vínculo de unidade e comunhão entre os homens e povos. Durante esse tempo o homem canta em comum e a música é a linguagem de uma comunidade, sendo incompreensível a música fora desse ambiente. Este sentido de união e de comunhão é essencial à música quanto aos efeitos que possa provocar em nós. Se, a princípio, enquanto originada de um ambiente comunitário, a música nos aparece, expressa no seu anonimato, como manifestação da vida de todos e de cada um, (é o caso da canção popular, por exemplo), mais tarde há alguém que procura, ele próprio, exprimir o sentir geral da comunidade, não deixando, por esse facto, de marcar o seu cunho pessoal, Há ali uma união perfeita entre o *eu* pessoal e os outros, de modo que, ao abrir-se aos outros, cada pessoa encontra a sua linguagem e o modo de comunicar cora eles. É o tempo da música a que vulgarmente chamamos do período *clássico*, a qual, sendo de alguns, é a música que cada um e de todos consideram sua.²² É neste contexto que se entende o que diz Pablo Casals acerca dos Prelúdios e Fugas de *O Cravo Bem-temperado* de Bach: “Esta música faz-me tomar consciência todos os dias da felicidade inacreditável de ser um ser humano”.²³

No momento em que cada pessoa humana procura exprimir os seus sentimentos mais profundos, numa exteriorização do seu próprio indivíduo, há uma linguagem musical que o

²⁰ BLANCHET, E., "Principes de la Musique sacrée" in *La Revue Musicale*, 239-240(1957) p. 35.

²¹ FIGUEIREDO, Fidelino de, *Música e Pensamento*, Ed. Guimarães Editores, Lisboa, 1954, p. 13-14. A última frase cita Beethoven.

²² "Bach, Mozart, Palestrina, figuras perenes. A sua vida exterior extinguiu-se como a de tantos outros, mas a sua vida interior prossegue como a nossa. Não cessa de se renovar. Toma o lugar em mim, no melhor de mim mesmo. Alimenta-me ao mesmo tempo que me dá a sua perenidade. Ela me dá este novo rosto que ela tem onde reconheço qualquer coisa das minhas feições. Tal é a comunhão das pessoas na obra de arte", (JOSEPH. SAMSON, "Musique et vie intérieure" in *La Vie Spirituelle*, 588 (1972), p. 48).

²³ CASALS, Pablo, *Ma Vie racontée à Albert E. Kahner*, Ed. Stock, 1970, in *La Vie Spirituelle*, 588 (1972) p. 49.

atesta também, mas que, à maneira da realidade mais ou menos obscura que quer significar, não passa desse individualismo, não se constitui em linguagem do Homem, mas permanece a linguagem de um homem concreto; há um nível de profundidade que ela atinge, mas que apenas podemos conhecer como tal, na medida em que o músico que ela exprime nos revela a sua pessoa, fechada em si mesma. Não deixa de exprimir a profundidade do ser humano, mas o que não se pode é entender como abertura e diálogo. É o que acontece particularmente no período romântico. Estamos em pleno séc. XIX.

Porém, o individualismo foi-se acentuando até chegarmos a um nível tal que assistimos, nos nossos dias, a uma música que, podendo exprimir algo do autor, se é que o faz, deixou ou pretende deixar de ser linguagem que nos relacione com o outro. A música dos nossos dias, no seu individualismo e impessoalidade até, não significa nada por si – como nos diz Igor Strawinsky²⁴ – e conhecemos efectivamente muitas obras musicais onde seria difícil encontrar qualquer capacidade comunicativa. O absurdo da vida e do homem que anima a filosofia em muitos homens e artistas de hoje em dia, pensamento que se encontra subjacente a esse tipo de arte, acaba por se revelar numa linguagem musical que não pode ser senão absurda. Que é senão o absurdo uma linguagem que subverte o sentido de ordem e organização inerente e essencial à vida e à pessoa humana, que procura simplesmente a novidade, o formalismo, a criação de estruturas que não dizem nada para além de si mesmas? Uma análise de muita da música chamada “vanguarda”, sob este ponto de vista, não nos poderia levar a outra conclusão. Com efeito, ao despojar a música do seu carácter de linguagem que dá ao homem a possibilidade de comunicação com o outro, retirou-se à música o seu próprio ser.

Mas a música é e tem que continuar a ser linguagem, tem que exprimir algo do que é o homem, mas que, ao mesmo tempo, vai para além dele.²⁵ “Quando consulto uma obra de arte é para encontrar, por intermédio de um vivente, a palavra de vida que ele tem para me comunicar, que soa através dele. O artista não me interessa senão como intérprete do Verbo”.²⁶ A música é linguagem que, revelando o homem na sua abertura ao outro, o consegue conduzir à descoberta do Absoluto que abre o caminho para a resolução do absurdo da vida a que pode chegar o homem fechado em si mesmo.²⁷ Possui por si mesma um carácter de espiritualidade, inerente à pessoa humana e “espolar a música desse seu carácter

²⁴ Esta afirmação terá que entender-se no seu contexto já que significa a necessidade de haver alguém que a entenda para que a música signifique.

²⁵ "No fundo, este mundo que nos é revelado ao mesmo tempo que se descobre em nós, temos a sensação de que somos nós que nos revelamos. Aí reside, a meu ver, a diferença capital entre a música e as outras artes e a sua superioridade até sobre elas. Parece, no fim de contas, que se realiza uma unidade extraordinária entre o dado universal e aquilo que nos é mais interior, mais fundamentalmente útil. Parece-me que há uma revelação nesta descoberta que é simultaneamente uma descoberta de nós mesmos" (MARCEL, Gabriel, in *Debat sur L'Art Contemporain*, Ed. La Bacconnière, Neuchatel, 1948, p. 245.

²⁶ SAMSON, JOSEPH, *art. cit.* p. 49.

²⁷ “Só há um problema no mundo, um só: restituir aos homens uma significação espiritual, inquietações. Fazer chover sobre eles qualquer coisa como um canto gregoriano (...) Redescobrir que existe uma vida do espírito ainda mais alta que a vida da inteligência e que só ela satisfaz o homem... e a vida do espírito começa lá onde se concebe um ser único acima dos materiais que o compõem" (SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Sentido para a vida*, Ed. Aster, Lisboa, 1976⁴, p. 191-192).

espiritual seria suprimir a sua razão de ser, pois seria despojá-la daquela alma que lhe permita abrir-se ao Infinito e que lhe permite regressar daí carregada do inexprimível, de fascinações, de amor. Os primitivos sabiam isso muito bem e, por isso, nunca separaram a música das manifestações que comportavam a presença de uma potência sobrenatural. A música vai tão longe quanto a alma pode ir. E se emana de uma alma suficientemente forte para entrar em contacto com Deus, torna-se então nessa revelação que Beethoven colocou acima de toda a ciência e de toda a filosofia”.²⁸

²⁸ A. COLLING, *op. cit.*, p. 8.