

" DO CANTO DA RÃ... AO CANTO DO CISNE "

Os Animais e a Música

"Conta-se que quando o Rei David acabou de compôr os salmos se sentiu muito orgulhoso e então disse a Deus:
Senhor do Mundo,
quem, entre todos os seres que criaste,
canta a tua glória melhor do que eu?
Naquele momento apareceu uma rã que disse:
Não te orgulhes, David!
Eu canto melhor do que tu em honra de Deus"

*(Shefer ha Hagad)*¹

A relação entre os animais e a música poderá parecer, à primeira vista, restrita ao mundo das aves, mas o título desta comunicação pretende, desde já, apontar para uma realidade bem mais vasta, alargando a música ao mundo dos animais que com ela guardam uma relação, embora menos evidente. Passe o carácter lendário do texto citado, ele dá-nos o tom para o contributo que o mundo dos animais pode trazer em ordem a uma abordagem mais aliciante da arte dos sons, nomeadamente no que se refere ao mundo das crianças, com as inerentes implicações de ordem pedagógica. Da linguagem corrente, ao mundo da literatura, da antiga mitologia aos novos dados da ciência, da linguística e passando pela musicoterapia, a relação da música com os animais revela-se como um campo mais rico e motivador; a quantidade de obras musicais do género que conseguimos catalogar é surpreendente, mesmo que não possamos considerar exaustiva a lista elaborada.

1. A música dos animais

A linguagem comum tem expressões positivas e lisonjeiras como "cantar que nem um rouxinol" para quem exhibe uma bela voz, ao mesmo tempo que considera o intervalo mais difícil de entoar - a quarta aumentada - como o "intervalo dos burros".² Entrando pelo campo da literatura portuguesa, vem-nos à mente um soneto dedicado ao cavalo do Conde de Sabugal por um dos poetas da "Fénix Renascida" (séc. XVIII), um poema onde a elegância do animal é descrita em termos de: "...Pois em solfas airosas suspenso, ergues em cada quadro um contraponto, fazes em cada passo um suspenso".³ Este poema pode assim justificar a minha intromissão no contexto deste

Colóquio sobre "Os animais na Literatura", já que, afinal, temos alguma coisa a dizer uns aos outros. A mitologia, por seu lado, mostra-nos a figura do Orfeu que, com os sons da sua lira, consegue amansar os animais e dominar os elementos da natureza, comovendo as próprias pedras e os bosques com a modulação do seu canto. Aves, serpentes e golfinhos sentem-se atraídos pelos movimentos de uma melodia e as capacidades terapêuticas da música são exploradas desde os tempos antigos, ao ponto de haver inclusivamente uma dança destinada a sanar os malefícios da mordedura da tarântula: a frenética "Tarantela" italiana.⁴

Poderíamos abordar ainda a questão da linguagem musical dos pássaros e o seu significado particular já explorado pelo poeta Leopardi que escrevia, em 1820, na sua obra *Zibaldone*: "Estou convencido de que o canto dos pássaros os satisfaz não só enquanto canto, mas enquanto contendo uma beleza e uma harmonia que nós não poderemos compreender se não tivermos a mesma ideia da relação entre os sons", para afirmar mais adiante em *O elogio dos pássaros*: "os pássaros participam do privilégio que o homem tem, de rir..."⁵ Vamos encontrar a mesma ideia do riso dos pássaros, em pleno século XX, no tão excelente compositor quão competente ornitólogo Olivier Messiaen que afirma distinguir algumas diferentes expressões da linguagem dos pássaros inclusivamente o riso.⁶

Fala-se mesmo do canto dos pássaros como uma espécie de linguagem não articulada que se poderia comparar às expressões pré-linguísticas das crianças que ainda não conseguem articular palavras, (lalações) mas conseguem exprimir ideias que se prendem com estados de ânimo: fome, indisposição ou alegria.... Outrotanto se poderia dizer da linguagem dos povos chamados "primitivos" que encontrará uma relação naturalmente mais próxima com os sons emitidos pelos animais com quem esses povos convivem mais directamente. A moderna tecnologia e uma apurada sensibilidade permitem, hoje, distinguir a diversidade de sinais e significados da linguagem das aves.⁷

2. A arte como "imitação"

Ao falarmos da relação da música com os animais, certamente evocamos a imitação das vozes dos mesmos, nomeadamente alguns casos que desde há séculos se tornaram paradigmáticos, como o canto do cuco transcrito na tradicional terceira descendente já presente numa canção do séc. XIII - "*Summer is icummen*"; a imitação de um gato com a terceira ascendente no "*Contrappunto bestiale alla mente*" de A.

Banchieri ou a imitação dos melros nos movimentos virtuosísticos da flauta no "*Merle noir*" de Olivier Messiaen.

Um dos aspectos desde sempre mais debatidos da estética foi sem dúvida o da arte como imitação. Já Aristóteles, na sua *Poética*, considerava que a "mimesis" era uma das dimensões da arte mais apreciadas pelo homem por dois motivos: em primeiro lugar porque o hábito de imitar é congénito ao ser humano já desde a infância e, em segundo lugar, porque os homens obtêm o maior prazer nas obras de imitação.⁸ A imitação relacionada com a música insere-se no mundo mais vasto das celebrações rituais. Estas, mediante acções exteriores, significam realidades interiores; a arte pode imitar o modo como funciona a natureza, desde a construção de uma teia de aranha ao canto de um grilo; pode copiar a aparência das coisas, não manifestadora da verdadeira realidade - como diria Platão - e pode ainda consistir na selecção de alguns elementos essenciais ou típicos da natureza. "Quanto mais realista é uma actividade artística ou mais directa é a sua referência a factos da vida, tanto mais imitativa é, e tanto mais será possuidora daquilo a que chamamos carácter expressivo".⁹ A imitação pode ser exercida de diferentes formas através de gestos interpretativos que podem, na maior parte dos casos, ser individuais e criativos, pelo que "a imitação não é uma mera cópia, mas uma actividade em que ampliamos o nosso repertório de acção e de pensamento".¹⁰ E, se "defender uma teoria mimética da música exige afirmar uma semelhança entre o modelo e a representação, uma semelhança que seja verificável de maneira objectiva",¹¹ a imitação não pode limitar-se às características do modelo mas deve, isso sim, transportar-nos para além do mesmo, num processo de desenvolvimento e criatividade capazes de produzir algo de verdadeiramente novo. Por isso como bem refere Keith Swanwick "a imitação é tão inevitável nas artes como o gosto pelo domínio dos materiais e não é contrária à imaginação criadora".¹²

3. Uma visão "referencialista" da Educação Musical

Vimos já que a "mimesis" era - segundo Aristóteles - uma das dimensões da arte mais apreciadas pelo homem porque "o hábito de imitar é congénito ao ser humano já desde a infância". Sabemos porém que "o conceito de música como imitação apresenta alguns problemas à filosofia da música ainda que haja um núcleo de verdade que se pode extrair se se aprofunda a ideia de forma suficiente. A teoria da "mimesis" nega à música um ser independente e supõe uma fonte ou um modelo externos; a partir daqui surgem muitas outras complicações. E enquanto poderemos estar de acordo com Aristóteles em

que o gozo pessoal não está na coisa imitada, a maior parte dos ouvintes preferirá desfrutar do fenómeno musical em si e não do grau de verdade ou de destreza com que este fenómeno representa outra realidade".¹³ As implicações pedagógicas de uma tal doutrina não deixam de ser importantes, dado o lugar que ela ocupa no mundo da infância.

O valor e o significado de uma obra de arte - e particularmente de uma obra musical - podem ser procurados quer dentro quer fora da mesma. Ao considerarmos a obra de arte na sua dimensão imitativa estamos a procurar encontrar fora dela o seu verdadeiro significado. Palavras como "Referencialismo", "Conceptualismo", "Contextualismo" ou "Descritivismo" são termos com que se costuma designar tal concepção da arte. Segundo esta perspectiva "para encontrar o significado de uma obra de arte, temos que ir às ideias, emoções, atitudes, eventos que a obra nos sugere fora de si mesma. A função da obra de arte seria então a de "recordar", de "falar sobre", "ajudar a compreender", "fazer experimentar" algo de exterior à mesma obra de arte".¹⁴ São diversificadas as formas de significação atribuídas à obra de arte nesta perspectiva referencialista, desde a conceptualização exagerada a uma transmissão e significação de emoções concretas que não vamos expor aqui,¹⁵ interessando-nos, de momento, a importância desta perspectiva para uma educação musical.

Efectivamente, se é verdade que o objectivo fundamental de uma educação musical é o de levar a criança a uma experiência estética, a uma fruição da beleza da obra de arte, a dimensão significativa e "referencial" da obra não é de capital importância, mas o mesmo não se poderá dizer da eficácia que uma tal visão pode ter como motivação para a obra de arte. Isto se pode ver quando associamos uma história ou uma representação visual a uma obra musical¹⁶ ou quando comparamos diferentes manifestações artísticas de uma mesma realidade como seria, por exemplo, a Primavera na representação visual de Botticelli, e na representação musical de Monteverdi, Vivaldi, Haydn, Robert Schumann e tantos outros... É, todavia, muito importante que a consideração da obra de arte não se fique pelas suas significações exteriores, sob pena de nunca conseguirmos ajudar alguém, e muito menos uma criança, a ter uma verdadeira experiência estética. Aliás, é este o perigo para o qual aponta Reimer ao falar do "referencialismo" afirmando, com razão, que uma visão meramente referencialista da obra musical pode ajudar-nos a ser boas pessoas, pode ajudar-nos até a conseguir atingir mais facilmente outros objectivos na aprendizagem, pode tornar-nos melhores, mas tornar-nos-á certamente "*melhores não músicos*".¹⁷

Se a dimensão imitativa e não musical da música pode constituir um importante passo para a compreensão e uma forte motivação para a abordagem da arte musical e para uma experiência estética, isso não pode implicar que mantenhamos a experiência musical da criança limitada a essa dimensão não musical, deixando eventualmente para uma estágio posterior de desenvolvimento a verdadeira experiência estética. Seria assumir já um ponto de partida errado que nunca levaria ao caminho certo, mais ou menos no sentido de: "ensinemola, no momento mais impressionável da sua vida, que a música é uma "não arte", façamos com que ela tenha uma experiência "não artística" da música, porque quanto mais "não musicais" forem hoje as nossas crianças, tanto mais "musicais" se tornarão no futuro..."¹⁸

Assim, como assinalam também outros autores, uma visão unicamente referencialista da música apresenta alguns problemas para o professor de educação musical: a consideração dos elementos estranhos à música pode "distrair daquilo que é a verdadeira música e as suas qualidades intrínsecas", até porque "se o compositor tivesse apenas a intenção de transmitir uma história através da música instrumental ou imitar determinado som o mais aproximado ao real, não teria necessidade de compor uma obra musical tão longa..."¹⁹ Ao mesmo tempo, nem sempre a música guarda uma relação directa com as ideias que representa, como acontece em determinadas músicas a que se adaptam textos diferentes - o que os ingleses chamam "tune" e se poderiam traduzir entre nós por "modas" - ou então o caso de textos que são tratados por muitas e diversificadas formas musicais como acontece na música litúrgica.

Uma educação estética através da educação musical implica uma chamada de atenção para os aspectos qualitativos da música em si mesmos, para aqueles aspectos que tornam a música interessante em si mesma; uma educação musical envolve uma consciência estético-musical e não apenas o facto de ser bem executada, o facto de imitar bem ou mal este ou aquele som ou o facto de sugerir esta ou aquela situação da vida; a abordagem da obra musical deve ser feita em termos de linguagem musical e não em termos de comparação com outras linguagens; deve utilizar sempre música de boa qualidade, o que exigirá porventura algum esforço quer da parte dos professores quer da parte dos alunos; será mais importante ressaltar os valores da música como tal que as sensações de "tristeza" ou "alegria" que ela provoca no aluno, porque isso é sempre muito relativo.²⁰

4. O referencialismo como motivação:

Um dos principais problemas com que se debatem os professores de educação musical é o da motivação dos alunos, muitas vezes solicitados para tudo o que não lhes exige aquele esforço que uma educação musical como educação estética implica. A motivação tem a ver com o esforço a fazer para conseguir determinado comportamento e no caso dos alunos, tem a ver com o "tipo de combustível a utilizar para cada motor"²¹. É evidente que a motivação para comer, dormir ou jogar à bola é bem diferente da motivação para praticar escalas. É importante, por isso, encontrar um bom ponto de partida e tudo depende das aquisições do próprio aluno, da sua formação de base. A motivação pode assentar em elementos envolventes à própria actividade escolar como sejam as estações do ano, determinadas celebrações de referência, enfim, algo que possa envolver o aluno com o meio e o faça querer integrar-se de uma forma ou doutra. Por isso mesmo, o elemento referencial pode ser uma boa forma de abordar a formação musical, ou seja: não vamos aproveitar a formação musical só para atingir determinados objectivos comportamentais, deixando de lado uma verdadeira educação estética, mas vamos partir das referências do aluno para o introduzirmos nos aspectos estéticos e técnicos de uma educação e mesmo formação musical. Concretizando um pouco, em termos simplistas: não vamos dizer ao aluno que tem de aprender o intervalo de "terceira menor" para imitar o canto do cuco, mas podemos mostrar-lhe que o canto do cuco, na sua simplicidade, se reveste de uma rara beleza, sobretudo quando escutado numa clara manhã de Primavera, e pode ser representado musicalmente pela simplicidade de um intervalo de terceira menor descendente. A importância e valor estético de obras que utilizam esse intervalo de terceira menor, tentando imitar o cuco, como sejam "Le Coucou" de Cl. Daquin em cravo, "Il cucù" de Pasquini na versão Orquestral de Ottorino Respighi, o "Cuco nas profundezas da floresta" em clarinete do Carnaval de Saint-Saëns ou "O Cuco e o Rouxinol" no Concerto de Órgão de Haendel não está na imitação em si mesma, mas no facto de serem obras musicais dotadas de uma qualidade estética e de uma beleza que, na sua diversidade, as constitui como verdadeiras obras de arte.

É para essa dimensão de arte musical que pretendemos orientar os nossos alunos e o facto de os dias de hoje serem marcados por uma profunda mentalidade ecológica, onde o contacto com os animais e o desenvolvimento do respeito pelos mesmos se torna um dos elementos mais significativos de um projecto educativo, quem sabe se não serão os mesmos animais a conduzir os nossos alunos para o gosto e interesse por outras dimensões da vida e do homem que o tornam mais humano e fazem a vida mais interessante? Se o conhecimento e o contacto com os animais se vêm apresentando desde sempre como uma das melhores motivações para o gosto por artes como a pintura

e a literatura, como é possível que nos tenhamos mantido alheios às vozes dos animais e a um inestimável património musical que temos já à nossa disposição, património que em muitos casos nos foi, afinal, ensinado ou sugerido pelos mesmos animais?

5. Conclusão:

Intitulámos esta comunicação "Do canto da rã... ao canto do cisne" - Se o "canto da rã" simbolizava o canto primitivo das criaturas, um modo de apontar as diferentes formas de expressão e de dizer que o mais importante, é comunicar e comunicar-se, papel que a música desempenha de uma forma muito particular, o "canto do cisne" simboliza, por seu lado, uma abertura a outros mundos mais sublimes e musicais. Normalmente associado à morte, o canto do cisne significa a superação da realidade numa dimensão positiva, simboliza um estado de raptó que retira à morte a dimensão trágica e penosa, significa quase aquela libertação platónica para uma realidade superior que nos restitui algo que este mundo nunca nos pode dar. Como diz um madrigal do séc. XVI: "o cisne de prata, que vivo não tinha notas, quando a morte se aproximou da sua garganta muda, reclinou o peito sob os juncos da margem e assim cantou pela primeira e última vez..." São afinal os animais que, através da sua música, não só constituem uma fonte de inspiração para o homem e uma apelo à consideração das belezas do mundo e da arte, mas também lhe ensinam que, através da arte, poderá encontrar a verdadeira dimensão da vida.

Meadela, 18 de Maio de 2001

Jorge Alves Barbosa

OS ANIMAIS E A MÚSICA

Inventário de Repertório musical

1. IMITAÇÕES DE ANIMAIS:

a) Aves:

* Galinha:

- Passereau, *Canção "Il est bel et bon"* (séc. XVI)
- J. Ph. Rameau: *La Poule* (orq. de cordas)
- Haydn, *Sinfonia "A Galinha"* (séc. XVIII)
- Respighi: *Gli Uccelli* (orq. de câmara: séc. XX)

* Cuco:

- *Canon "Summer is icummen"* (Inglaterra, séc. XIII)
- Juan del Encina: *Canção "Cucù... cucù"* (séc. XVI)
- A. Banchieri, *Contrappunto bestiale alla mente* (séc. XVII)
- Cl. Jannequin. *Le Chant des Oiseaux* (séc. XVI)
- Claude Daquin, *"Le Coucou"* (para Cravo, séc. XVIII)
- Bernardo Pasquini, *"Le coucou"* (para Cravo, séc. XVII)
- Haendel, *Concerto de Órgão "O Cuco e o Rouxinol"*
- Respighi, *Gli Uccelli*
- Leopold Mozart, *Sinfonia dos Brinquedos* (séc. XVIII)
- Beethoven, *Sinfonia "Pastoral", II Andamento*

* Melro:

- Olivier Messiaen, *"Le Merle Noir"* e *"Le Merle Bleu"*

* Rouxinol:

- Beethoven, *Sinfonia "Pastoral", II Andamento*
- Haendel, *Concerto de Órgão "O Cuco e o Rouxinol"*

* Codorniz

- Beethoven, *Sinfonia "Pastoral", II Andamento*

b) Outros animais:

* Gato:

- A. Banchieri, *Contrappunto bestiale alla mente*
- Rossini, *"Le Duo des Chats"*

* Moscardo:

- Rimsky-Korsakoff, *"O voo do Moscardo"*

2. OBRAS COM REFERÊNCIA A ANIMAIS:

a) Aves:

* Rola:

- Haydn, *A Criação* (Ária: "Auf starken Fittige shwinget")

- * Cisne:
 - Tschaikovsky, *O Lago dos Cisnes* (Bailado: séc. XIX)
 - Arcadelt e outros madrigalistas; "Il bianco e dolce Cigno"
 - Sibelius, "*O Cisne de Tuonela*" (Poema sinfónico)
 - Saint-Saëns. *Carnaval dos Animais* ("Le Cigne" Piano e Cello)
- * Rouxinol:
 - Beethoven, "*O Canto do Rouxinol*" (Lied)
 - Mendelssohn, "*Die Nachtigall*" (Lied para coro)
 - Schubert, "*Die Nachtigall*" (Lied)
 - Brahms, *Liebeslieder Walzer*, "Die Nachtigall"
 - Stravinsky, *Canto do Rouxinol*
- * Galo:
 - Rimsky Korsakoff, *Le Cocq d'Or* (Opera)
 - Poulenc, *Les Animaux Modèles* (Suite orquestral)
- * Cotovia:
 - Jannequin, "*Chant de l' Alouette*" (canção)
 - Haydn, *A Criação* (Ária: "Auf starkn Fittige shwinget")
 - Mendelssohn, "*Lerchegesang*" (Lied para coro)
 - R. Waugham-Williams, "*Lhe Lark ascending*" (Orq.)
- * Cuco:
 - F. Delius, "*On earing the first Cuckoo in Spring*"
- * Pomba:
 - Stravinsky, *Anthem "The Dove descending..."*
 - A. Dvorak, "*A Pomba dos Bosques*" (Poema Sinfónico)
- * Picapau:
 - H. Villa-Lobos, *Bachianas n. 3*, "O Picapau"
- * Ganso:
 - M. Ravel, "*Ma Mère l'Oye*"
- * Colibri:
 - E. Chausson, "*Le Colibri*" (canção)

b) Aves em geral:

- Vivaldi, *Quatro Estações*, "A Primavera"
- Vivaldi, *Concerto "Il Cardellino"*
- Mozart, "*Spatzen-Messe*"
- A. Honnegger, "*Pastorale d' Été*"
- M. Ravel, "*Miroirs*", *Oiseaux Tristes*
- M. Ravel, "*Très beaux Oiseaux du Paradis*"
- O. Messiaen, "*Turangalîla Symphonie*", 1.º Andamento

c) Outros animais:

- * Truta:

- Schubert, "*Die Forelle*" (Lied e Quinteto)
- * Peixes:
 - Debussy, *Images*, "*Poissons d'Or*" (Piano)
- * Elefante:
 - Debussy, *Children's Corner*, "Jimbo's Lullaby" (Piano)
 - Poulenc, *História de Babar* (Orquestra e narrador)
- * Rato:
 - D. Schostakovich, *História do Ratinho Tonto* (Orquestra)
- * Leão:
 - Poulenc, *Le animaux modèles* ("Le lion amoureux")
- * Cavalo:
 - Leopold Mozart; *O passeio de trenó* (Orquestra)
 - Liszt, *Poema Sinfónico "Mazzeppa"* (Orquestra)
 - E. Satie, *En habit de Cheval* (Piano)
- * Grilo:
 - Josquin Desprès, "*El Grillo è bon cantore*" (Canção)
- * Raposa:
 - Leos Janacek, "*A raposinha matreira*" (Ópera)
 - Stravinsky, *Renard* (Ópera)
- * Boi:
 - Darius Millaud, "*Le Boeuf sur le toit*" (Orquestra)
- * Cão:
 - Vivaldi, *Quatro Estações* (Primavera: o cão do pastor)
 - Éric Satie, "*Préludes flasques pour un Chien*"
 - Fauré, *Dolly*, "*Kitty Valse*" (para uma Cadelinha)
 - Poulenc, "*Le Chien perdu*" (canção)
 - F. Freitas, "*O cão e o gato*" (Piano)
- * Morcego:
 - J. Strauss, *Die Fledermaus* (Ópera)
- * Vespas:
 - R. Waugham-Williams, *Abertura "As Vespas"*
- * Borboletas:
 - R. Schumann, "*Papillons*" (Piano)
 - E. Chausson, "*Les Papillons*" (Canto e Piano)
 - G. Faurè. "*Papillons*" (Violoncelo e Piano)

3. OBRAS ESPECÍFICAS SOBRE VÁRIOS ANIMAIS:

CLEMENT JANNEQUIN, *Le Chant des Oiseaux* (canção para coro)
 A. BANCHIERI, *Contrappunto bestiale alla mente* (para coro)²²
 PROKOFIEV, *Pedro e o Lobo* (obra didáctica para orquestra)
 D. SCHOSTAKOVICH, *Conto do Ratinho tonto*, (Orquestra / Filme)²³
 SAINT SAËNS, *Carnaval dos Animais* (grupo instrumental)²⁴
 FRANZ LISZT, *Predication aux Oiseaux* (Piano)²⁵
 IGOR STRAVINSKY, *O Pássaro de Fogo* (Bailado)
 MAURICE RAVEL, *Histoires Naturelles* (Suite)

OLIVIER MESSIAEN, *Petites esquisses d'oiseaux* (Piano)
OLIVIER MESSIAEN, *Catalogue des Oiseaux* (Piano)
OLIVIER MESSIAEN, *La Fauvette des Jardins* (Piano)
OLIVIER MESSIAEN, *Le Reveil des Oiseaux* (Piano e Orquestra)
OLIVIER MESSIAEN, *Oiseaux Éxotiques* (Orquestra)²⁶
FRANCIS POULENC, *Le Bestiaire ou Le Cortège d'Orphée* (Orquestra)
FRANCIS POULENC, *Les Biches* (Suite orquestral)
FRANCIS POULENC, *Les Animaux Modelles* (Suite orquestral)
BENJAMIN BRITTEN, *The Birds* (Canto e Piano)
BENJAMIN BRITTEN, *Noye's Fludde* (Repr. sacra: "Noé e o Dilúvio")²⁷

¹ Citado em GIANFRANCO RAVASI, *Il canto della rana*, Piemme, Casale Monferrato, 1990.

² Mais interessante será o facto de os espanhóis apelidarem de "canónigos" uns pardalitos e os beneficiados dos cabidos catedrais e isto porque "comen mucho y cantam mui mal".

³ O texto completo do soneto é o seguinte:

Galhardo bruto, teu bizarro alento
Música é nova com que aos olhos cantas
Pois na harmonia de cadências tantas
É clave o freio, é solfa o movimento

Ao compasso da récea, ao instrumento
Do chão que tocas, quando a vista encantas
Já baixas grave e agudo já levantas
Onde o pisar é som e o andar concentero

Cantam teus pés e teu meneio pronto
Nas fugas, não, nas cláusulas medido
Mil consonâncias forma em cada ponto

Pois em solfas airosas suspenso
Ergues em cada quadro um contraponto
Fazes em cada passo um suspenso"

⁴ Ver J. CHAILLEY, *40 000 ans de Musique*, Ed. Aujourd' hui, Paris, 1976, p. 16 que refere rituais do género ainda em vigor no sul de Itália.

⁵ Citado em EDWARD NEILL, "Uccelli", in *Dizionario Enciclopédico Universale della Musica e dei Musicisti*, Ed. UTET, Torino, 1984.

⁶ Retirámos essa ideia de uma conferência do compositor que escutámos na TV. Ele mesmo escreveu alguns tratados de ornitologia que não encontramos acessíveis, mas sabemos terem enchido as suas preocupações nos últimos anos de vida e forma assumidos pela viuva do compositor, a pianista Yvonne Loriod.

⁷ É um trabalho que vem sendo feito nomeadamente pelo Instituto Nacional "G. Ferraris" de Torim com a utilização de espectrógrafos acústicos e a manipulação dos sons que permitem clarificar elementos que o ouvido humano não atinge por si só. (Cfr. artigo citado anteriormente).

⁸ Citado em LEWIS ROWELL, *Introducción a la Filosofía de la Música*, Gedisa, Barcelona, 1999, p. 56.

⁹ KEITH SWANWICK, *Música, Pensamiento y Educación*, Ed. Morata, Madrid, 1991, p. 51

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ LEWIS ROWELL, *o. cit.*, p. 57

¹² K. SWANWICK, *o. cit.* p. 52. A este propósito recorde uma frase que um meu professor de composição - Manuel Faria - me dizia em jeito de conversa há uns anos pela Rua de Santa Margarida em Braga: "Olha que para aprender a compôr é preciso copiar muita coisa.. Mozart passou a vida a copiar os outros e vê a obra que deixou!"... A vida e a experiência vêm-me demonstrando isso mesmo. É que Mozart nunca se ficou pelos modelos que imitava ou "copiava", mas sempre os transfigurou e é essa dimensão de *transfiguração da realidade* que constitui uma das mais importantes dimensões da arte.

¹³ LEWIS ROWELL, *o. cit.*, p. 57

¹⁴ BENNET REIMER, *A Philosophy of Music Education*, Prentice Hall, New Jersey, 1989, p. 17. Cfr. ainda H. ABELES - CH. HOFFER - R. KLOTMAN, *Foundations of Music Education*, p. 68-69. Fala-se do Referencialismo como doutrina que pretende sobretudo atingir determinados objectivos mesmo políticos através da música e como exemplo todos tomam o caso do "socialismo soviético", mas também se aponta como paradigmático o exemplo de Derick Cooke que chegou mesmo a conferir significados especiais a determinados intervalos ou escalas.

¹⁵ Ver o livro anteriormente citado de B. REIMER, p. 18-21.

¹⁶ Este é o caso da chamada "música programática" onde o texto, não fazendo parte da obra, lhe está subjacente e se pressupõe conhecido para que a obra seja entendida. Veja-se toda a música que vai da Sinfonia Fantástica de Berlioz até aos Poemas Sinfónicos de Liszt ou Richard Strauss.

¹⁷ Nesta felicíssima expressão de Reimer está certamente a razão de uma tão grande dificuldade em os poderes políticos compreenderem a importância da educação musical e da incapacidade de os sistemas de ensino levarem a um verdadeiro progresso artístico do nosso país a começar pelas escolas. É que, na maior parte dos casos não se passa, nas intenções e nas realizações de uma visão não musical, mas apenas político-consumista da educação. E assim não vamos a lado nenhum. (Ver REIMER, *o. cit.*, p. 122-125).

¹⁸ *Idem.* p. 124.

¹⁹ Ideia curiosa de ABELES-HOFFER-KLOTTMAN, *o. cit.*, p. 69, e mais ainda, se o objectivo fosse mesmo o de transmitir ideias e conceitos então seria melhor compor uma obra vocal, onde muitas vezes o significado do texto até pode não ter muito a ver com o desenvolvimento da música.

²⁰ *Idem.* p. 83-86.

²¹ *Idem.* p. 213.

²² Trata-se de uma parte de uma obra para grupo vocal intitulada "*Il Convito musicale*"

²³ Trata-se da música para um filme com objectivos didácticos em que cada animal é representado por um instrumento musical. Um ratinho não quer adormecer e só consegue ser distraído pelo gato que apenas o quer devorar. Quando isto está para acontecer, ele pede socorro aos outros animais e acaba por ser salvo por um cão. História edificante ao bom estilo “popular” segundo o politicamente correcto para o regime soviético

²⁴ O Autor intitulou-a de "Fantasia Zoológica": mais sugestiva que imitativa.

²⁵ Faz parte das "Duas Lendas". Orquestrada por Liszt e transcrita para órgão por Saint-Saëns.

²⁶ Messiaen baseia toda a sua música em alguns princípios estéticos novos de onde sobressai o canto dos pássaros que ele transcreveu, desenhou e estudou de um modo particular, desde os mais conhecidos aos mais exóticos. O canto dos pássaros perpassa toda a obra de Messiaen para piano, para órgão ou para orquestra; mesmo que não aluda directamente aos pássaros, os temas são muitas vezes cantos de pássaros. Ao mesmo tempo, podemos notar que o interesse pelos pássaros e pelos animais em geral é particularmente característico dos compositores franceses, desde Jannequin a Poulenc e Olivier Messiaen.

²⁷ Trata-se, neste caso, de uma ópera para crianças sob um tema de uma "sacra rappresentazione" antiga onde aparece uma marcha dos diferentes animais entrando para a Arca de Noé. Os animais são aqui representados por crianças mascaradas de animais.