

Nótulas sobre a arquitectura musical da água

Prof. Doutor Arq. Luís Conceição
Director do Curso de Arquitectura da ULHT

Resumo

É possível estabelecer relações fortes e seguras entre a Arquitectura e a Música. No caso vertente, é a Arquitectura que se recolhe, serenamente, e deixa que a Música se delicie na sua mágica, desfrutando da Água como elemento primordial, somático e germinal... Do barroco aos nossos dias, a música expande-se, navega, descobre-se com e na água, para nosso deleite, para desenho e desígnio de espaços auditivos, verbais, fluidos, dinâmicos: a forma da água através do som.

Abstract

It is possible to establish strong and secure relationships between Architecture and Music. Nevertheless here, Architecture serenely vanishes to let Music flow throughout its own magic, promoting Water as primordial element, somatic and germinal... From baroque period to our days, music expands, navigates and finds itself with and within water, for our delight, drawing and designing auditive, verbal, fluid and dynamic spaces: the flow forms of water throughout sound.

«Por que será, então, que a água, que não tem características próprias de vida, forma a verdadeira base da vida em todas as mais variadas manifestações de vida? [...] E o que torna a água capaz desta proeza?

- Ao renunciar a qualquer forma própria, torna-se a matriz criativa da forma em tudo o mais.
- Ao renunciar qualquer forma de vida própria, torna-se a substância primeira de toda a vida.
- Ao renunciar à fixidez material, torna-se o implementador da mudança material.
- Ao renunciar a qualquer ritmo próprio, torna-se o progenitor do ritmo em toda a parte.»¹

Existem em Emmanuel Kant três espécies de Belas Artes: A Arte da Palavra, a Arte Figurativa, e a Arte do Belo Jogo das Sensações (como impressões externas dos sentidos). De um modo dicotómico, a Arte divide-se ainda, para Kant, entre a expressão dos pensamentos e a expressão das intuições. As artes da palavra são a eloquência e a poesia; as artes figurativas, são a arte da verdade sensível e a arte da aparência sensível, em que a primeira é considerada plástica (arquitectura e escultura) e a segunda pintura².

¹ Theodor Schwenk, «What is Living Water?», in Water, the element of life, Anthroposophic Press, USA, 1989.

² KANT, Emmanuel, Critique de la Faculté de Juger, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris 1993.

Para Kant, a Arquitectura é a arte de apresentar conceitos de coisas que são apenas possíveis pela arte e cuja forma não tem natureza, mas um fim arbitrário como princípio determinante e, de acordo com este fim, ela deverá também apresentá-los de uma maneira esteticamente final.

Kant divide, também, a arte do belo jogo das sensações em «jogo artístico das sensações auditivas» (música) e «jogo artístico das sensações visuais» (arte das cores), em que uma terá a ver com a velocidade das vibrações do ar, ou da divisão do tempo, e outra com a velocidade das vibrações da luz. A arquitectura, nesta ordem de ideias, terá a ver com «um jogo artístico de sensações espaciais», ou seja, com a velocidade das vibrações do espaço.

Esta proximidade entre música e arquitectura, a que as harmonias pitagóricas, transcritas por Platão³ e Vitruvius⁴ – a aritmética, a geométrica e a musical – não são alheias, funde-se, por um lado, na noção de ritmo (sonoro – espacial), e por outro, na capacidade que ambas têm de se fazerem conduzir e expressar por valores e imagens próprios. Contrariamente às artes plásticas e visuais, a arquitectura e a música exprimem-se por recurso a estímulos que não pretendem imitar valores naturais ou reais: o som e o espaço autonomizam-se, imitando-se na sua natureza específica.

A Música é a Arquitectura do som, tal como a Arquitectura é a Música do espaço. A música pressupõe uma rítmica de tempos, tal como a arquitectura pressupõe uma rítmica de espaços. A concepção de ambas suporta-se num sistema compositivo/harmónico. Supõe-se que «compor» seja algo como «colocar em conformidade». Em, qualquer dos casos, existe a ilustração de uma «forma» final: a conformação de tempos, na música; a conformação de espaços, na arquitectura. Ambas se suportam na «luz», daí o termo ilustração. À «luz» da música chama-se som, ou sonoridade, à da arquitectura, chama-se simplesmente «luz». Qualquer destas duas «luzes» tem um carácter ilustrativo primordial. Qualquer delas constitui o «sal» sine qua non.

É tão possível cantarolar um sucedâneo de espaços, como desenhar uma sequência musical. Estou em crer que, para explicar a um cego o que é a Arquitectura, terei que me socorrer da música, tal como para explicar a um surdo o que é a música, me socorrerei da Arquitectura. Isto, em toda e qualquer dimensão ou expressão das mesmas.

Não será, por ventura, por acaso, que, em certos rituais religiosos se refere a música, ou as sequências musicais, como

«coluna de harmonia». Vem da tradição da Arquitectura Grega (ou clássica) a «coluna», ou stylo, como matriz das diversas ordens harmónicas. O sistema de proporção (cânone) entre o diâmetro da sua base e a altura é uma matriz harmónica semelhante à da corda pitagórica. Das geometrias platónica e euclidiana às geometrias topológicas, descreve-se percurso idêntico ao que nos transporta das harmonias tonais às harmonias atonais. Ledoux é Mozart como Ligheti é Zaha Hadid (?!). Não me compete fazer filosofia à volta do tema, mas parece-me que existe aqui algum substrato a explorar...

Ramakrishna disse um dia que todas as religiões são a mesma água, como um lago a que a gente sedenta acede, vinda de diversas direcções, chamando-lhe nomes diferentes. Para além disso, essa água tem uma multiplicidade de sabores. Elemento germinal e fecundante, a Água «amorfa» é um elemento formalizador por natureza e da natureza. Dela me ocupei, em tempos, na sua inter-relação com a Arquitectura, e trago-a agora aqui de volta, numa perspectiva de mera curiosidade e ociosidade – leia-se não científica nem académica –, tentando verificar a sua apropriação através da música.

A referência e subordinação à simbólica da Água, na pintura e na escultura, adquirem valores específicos, imediatamente identificáveis. Na poesia, é-nos facultado o inexcelsível «ensaio sobre a imaginação da matéria», de Gaston Bachelard⁵, que o pudor e a humildade obrigam a não ir além de uma mandatária e compulsiva referência⁶.

No que respeita a uma apropriação musical do tema, em particular, no âmbito da música erudita, não foi possível encontrar referência a qualquer estudo sobre o assunto. Alguma investigação orientada e a consulta de bons guias documentais, juntamente com o exame atento da discografia disponível, permitem concluir, tal como seria de esperar, que os grandes construtores do som melódico descobriram, também, fonte de inspiração para os seus «melonemas», na inesgotável capacidade geradora do precioso líquido.

É nesta perspectiva que me proponho fazer uma descrição «exaustante», que não exaustiva do tema em apreço.

⁵ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Librairie José Corti, Paris 1942.

⁶ «Dir-se-ia que para Bachelard os escritores nunca escreveram: por um corte bizarro, são apenas lidos. Consegui assim fundar uma pura crítica de leitura, e fundou-a no prazer: estamos empenhados numa prática homogénea (escorregadia, eufórica, voluptuosa, unitária, jubilatória), e essa prática cumula-nos: ler-sonhar. Com Bachelard, é toda a poesia (como simples direito de descontinuar a literatura, o combate) que passa para a autoridade do prazer. Mas a partir de então a obra é conhecida sob as espécies de uma escrita, o prazer range, a fruição despon-ta e Bachelard afasta-se.» (Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte*, Éditions du Seuil, Paris 1973).

³ PLATÃO, *Timaus*, Penguin Classics, UK, 1965.

⁴ Cf. VITRUVIO, *Les Dix Livres d'Architecture*, trad. De 1684 de Claude Pérrault, Livro V, Cap. IV, Pierre Mardaga Éditeur, Bruxelles 1979.

Do período barroco à contemporaneidade, passando, sobretudo pelas expressões romântica e impressionista do séc. XIX, e da sua viragem para o nosso, foi possível reunir alguns temas, alguns autores, na total inocência de qualquer veleidade de cobertura ou sistematização do universo dos saberes correlativos. A pertinência da incestuosa afinidade entre as expressões compositivas e formais da Música e da Arquitectura, é facilmente demonstrável, através da audição da desprezível recolha efectuada.

As mais antigas composições musicais encontradas, dedicadas ao tema da Água, são as suites orquestrais *Water Music*, de Händel (1685 – 1759), a *Wassermusik* de Telemann (1681 – 1767), e os dois concertos para violino e flauta, *Tempesta di Mare*, de Vivaldi (1678 – 1741), todos do séc. XVIII.

A *Water Music* («Música Aquática») de Händel, cuja cópia conhecida data de 1740, é um conjunto de três suites (em fá, em sol e em ré) com um total de vinte fragmentos, composto para abrilhantar um passeio nocturno de barco que o rei George I de Inglaterra fez de Londres a Chelsea, com uma parte da sua corte, em 1717. O barco real, esplendidamente iluminado, era escoltado por um outro barco, com cinquenta músicos a bordo, tendo o compositor como maestro. Não se trata, assim, de uma peça dedicada à água enquanto elemento, mas, sobretudo, de uma composição destinada a ser tocada em concerto sobre a água, durante um divertimento aristocrático. A beleza das suas melodias, na tradição da música instrumental inglesa, e o seu poder estereofónico e etéreo, popularizaram-na, embora não presente, verdadeiramente, o grande estilo de Händel.

A longevidade de Telemann, nascido antes de Bach, e desaparecido quando Haydn atingia a sua maturidade e Mozart se preparava para partir para Itália, explica a abundância extrema de uma produção abrangente de todos os géneros da época: oratórias, paixões, cantatas profanas, óperas, suites para orquestra, peças para cravo, sonatas e concertos. A sua suite para orquestra *Wassermusik* («Música Aquática»), apoiada na mitologia marítima grega, é um dos mais expressivos temas musicais dedicados à água. Das numerosas aberturas (ou suites para orquestra) de Telemann, e que relevam da estética francesa, algumas adquiriram celebridade graças a títulos pitorescos, como esta em dó, – com *Gavotte*⁷ evocando o jogo das Níades, *Harlequinade* sublinhando as brincadeiras de Tritão, *Tempête* libertada por Éolo, resposta de Zéfiro por interposição de um doce

*Minueto*⁸, *Giga*⁹ evocando o fluxo (Flut) e o refluxo (Ebbe) com o auxílio de um crescendo e depois de um decrescendo muito sugestivos (a obra tem também o título *Hamburger Ebb und Fluht*), e enfim *Canarie* descrevendo alegres marinheiros.

Pioneiro do concerto para solista, Vivaldi dedicou dois dos seus 478 concertos à «tempestade marítima». O primeiro, tendo por solista o violino, é o Concerto em mi bemol opus 8 n.º 5 (R.253), intitulado *La Tempesta di mare*, em que a agitação do mar se traduz no Presto inicial por «grandes vagas que se amontoam de modo cada vez mais apertado», no Largo por uma súbita acalmia, e no Presto final por silêncios inesperados e brutais alterações de compasso. O segundo, com o mesmo título, difere do anterior. É o Concerto em fa n.º 1 (R.433), que tem a flauta como solista. O seu primeiro andamento (*Allegro*¹⁰) descreve o «rebentar das ondas e o assobiar do vento». No Largo em tom menor, espécie de «lamento dos naufragados», a flauta é apoiada de uma ponta à outra pela orquestra, em uníssono, e no Presto a tempestade retoma a sua força e beleza.

No início do séc. XIX, para além de alguns *lieder*¹¹ de Schubert (1797-1828), v.g. alguns, constantes dos seus ciclos *Die schöne Müllerin*, «A Bela Moleira» – 1823 –, com base em poemas de Wilhelm Müller, e *Winerreise*, «Viagem de Inverno», de 1928, as principais referências à água surgem, em 1814/15, com Beethoven (1770-1827). Este compõe uma partitura para coro e orquestra, sobre dois poemas de Goethe: *Meerestille und glückliche Fahrt* («Mar calmo e feliz viagem»), op. 112. O primeiro, traduz-se num Poco sostenuto lento, em ré maior, exprimindo o «silêncio profundo das águas», e o segundo, *Allegro vivace*¹², sugere o despedaçar de uma nuvem e a esperança de uma travessia propícia do mar.

Quinze anos mais tarde (1828), Mendelssohn (1809/1847) retomará o mesmo tema e argumento, numa

⁷ Dança francesa de ritmo binário que começa com um tempo fraco, usada muitas vezes na primitiva suite instrumental.

⁸ Antiga dança palaciana de ritmo ternário utilizada na suite instrumental e na sinfonia clássica, e também na música de câmara.

⁹ Forma de ritmo ternário, que serve geralmente de último movimento da antiga suite instrumental.

¹⁰ Indicação de tempo, em música, que quer dizer «animado».

¹¹ A palavra *Lied* significa, literalmente, «canção». Utiliza-se, contudo, em música erudita, para distinguir a canção artística da popular ou folclórica. «O *Lied* é um tipo de composição que teve a sua origem no período clássico, mas que alcançou o zénite como contributo característico dos compositores românticos. É a adaptação musical de um poema lírico a voz e piano em que se faz uma tentativa para realizar a melodia inerente ao poema. A isto se acrescenta um fundo instrumental de carácter interpretativo, por vezes meramente pitoresco, e com mais frequência de profundo conhecimento psicológico. Não é aceite qualquer padrão de repetição. A estrutura é condicionada pelo próprio poema.» (Douglas Moore, *A Guide to Musical Styles*, op. cit.).

¹² Por *vivace* entende-se a indicação de tempo que quer dizer «muito rápido».

abertura para orquestra (em ré maior, op. 27) com o mesmo nome – Meerestille und glückliche Fahrt. Esta composição, de instrumentação e harmonização descritivas, relata, de igual modo, a travessia calma do oceano, não sendo considerada, contudo, uma obra capital da música sinfónica. Primeira peça marítima do compositor, esta obra concebida em duas partes segue de perto os dois poemas de Goethe. O Adagio evoca, aqui, a calma de um mar sobre o qual reina «um silêncio profundo», e um Molto Allegro e vivace traduz-lhe o humor instável. Por instantes contrariada, a travessia conhece, depois, uma saída feliz. O mundo do mar encontra-se igualmente no centro da lenda da Bela Melusina (op. 32, 1834). Inspirada num libretto do poeta Grillparzer, Mendelssohn procura, nesta abertura, uma das mais conseguidas do autor, traduzir-lhe apenas o espírito. Apoiase em dois temas, o dócil e ondulante de Melusina¹³ e o altivo e decidido, de Lusignan. Esta abertura fez a admiração dos românticos e veio a inspirar Wagner (1813-1883) no movimento ondulante das vagas no seu prelúdio O Ouro do Reno.

Ainda no séc. XIX, encontramos temas musicais de Liszt (1811-1886), Rubinstein (1829-1894), Smetana (1824-1884) e Strauss (1825-1899), e ainda alguns Lieder de Brahms (1833-1897), dedicados à temática aquática. Assim, Franz Liszt, considerado por muitos o criador da técnica moderna do piano, compõe, integrados nos seus Anos de Peregrinação, dois temas para piano: um, intitulado Jogos de água na Vila d'Este (terceiro Ano), e outro, uma espécie de «poema sinfónico»¹⁴ para piano, entre o segundo e o terceiro Anos, sobre a Lenda – São Francisco de Paula Caminhando sobre as Ondas (1863), baseada na Vida de S. Francisco de Paula de G. Miscimarra. Este segundo tema, de carácter descritivo, procura a recriação musical da agitação das ondas e da personalidade do santo ao transpor o estreito de Messina. Liszt compõe, ainda, outro impressionante tema aquático para

piano, Au bord d'une source, a que Ravel virá, mais tarde, beber alguma inspiração para os seus Jeux d'Eau.

Por seu turno, Rubinstein, companheiro de Liszt e de Mendelssohn, escreveu uma sinfonia¹⁵ (Sinfonia n.º 2, «Oceano») dedicada ao antagonismo entre o homem e os elementos naturais. Escrita inicialmente em 1851, com os quatro andamentos usuais, veio a ser ampliada em 1863, com dois andamentos suplementares, e em 1880, com um sétimo andamento. A sua primeira versão, é a mais conhecida e popular: um primeiro andamento Allegro Maestoso ilustra os movimentos do vento e das vagas, contrapondo-se-lhe uma melodia lírica, numa demonstração espectacular de invenção orquestral e de espacialidade sonora. Segue-se-lhe um Andante¹⁶, subordinado à frase «Profundo é o mar, profunda é a alma humana. Os sentimentos são como as vagas», um Allegro, em que Tchaikovski via um scherzo¹⁷ que é uma ilustração plástica digna de nota das danças e da alegria fruste dos marinheiros. O Finale, com um coro grandioso, celebra a vitória do homem sobre os elementos, após uma travessia bem sucedida.

Bedrich Smetana, que conviveu com Liszt, Schumann e Berlioz, no seu patriótico ciclo sinfónico Má Vlast («Minha Pátria»), dedica um tema ao rio checo Vltava (Moldau), afluente do Elba. Escrito em 1874, começa por uma bela descrição melódica da convergência dos dois cursos de água (flauta e clarinete, ondulantes) que se unem para originar o rio (allegro comodo non agitato). Seguem-se-lhe vários quadros, descritivos do curso do Moldau (a paisagem campesina, as cascatas, etc.), até à sua chegada grandiloquente a Praga, abrandando, por fim, à saída da antiga cidadela, para se perder no horizonte. Má Vlast é, por ventura, a obra mais importante de Smetana. Também Johann Strauss, em 1867, consagrara o rio da sua cidade – o Danúbio –, embora de modo mais ligeiro, através da conhecida valsa para orquestra, primitivamente concebida como coral, O Belo Danúbio Azul.

Na viragem do século XIX para o século XX, encontra-se, novamente, em Debussy (1862-1918), Glazounov (1865-1936), Ravel (1875-1937), Satie (1866-1925), Sibelius (1865-1957), Luis Costa (1879-1960) e Vaughan Williams (1872-1958), a temática da água.

¹³ Melusina era uma personagem fabulosa, filha de uma fada, que tinha o dom de se transformar em serpente. Os romances cavaleirescos e as lendas do Poitou representam-na como antepassada e protectora da casa de Lusignan.

¹⁴ O poema sinfónico foi o grande contributo do movimento romântico contra as «grilhetas» do classicismo. «Ao inventá-lo, Liszt pôs de parte a forma rígida da sinfonia, permitindo que fosse o próprio programa a determinar a estrutura, e substituindo o plano em quatro andamentos por uma composição extensa num único andamento. (...) O seu principal artifício técnico, a chamada metamorfose do tema, consiste em transformações caleidoscópicas de um tema central. deste modo, obtém variedade de carácter e cor sem sacrificar a unidade interna. A sua mestria sinfónica evidencia-se na engenhosidade com que faz evoluir, do tema mais simples, configurações relacionadas adequadas a cada mudança de pensamento poético». (Douglas Moore, A Guide to Musical Styles, op. cit.).

¹⁵ O significado mais comum deste termo, não sendo o único, é o de uma composição para orquestra com vários andamentos. Encontram-se diversos desenhos na sinfonia, mas o primeiro andamento é geralmente na forma de sonata.

¹⁶ Indicação de tempo, em música que quer dizer «moderado» ou «vagaroso».

¹⁷ Forma aparentada com o minueto, utilizada na sonata e na sinfonia, mas que aparece por vezes independentemente. Tem geralmente ritmo ternário e carácter humorístico ou impudente.

Escrita entre 1904 e 1905, a obra *La Mer*, trois esquisses symphoniques («O Mar, três esboços sinfónicos»), é a que o melómmano de imediato identifica com Claude Debussy. Trata-se de uma sinfonia organizada em três peças: Do nascer do sol ao meio-dia sobre o mar, que serve de abertura, ou introdução ao tema, seguida de *Jogo de vagas*, que se apoia num scherzo, para terminar num verdadeiro finale, próximo do rondó¹⁸, Diálogo entre o vento e o mar. Algumas interpretações transmitem a esta composição uma expressão lírica pós-romântica, ou impressionista, enfraquecendo a firmeza e o equilíbrio do seu traçado. Trata-se, no entanto, de uma peça difícil, extremamente rica e complexa, que se distancia de outros trabalhos do autor. Após a conclusão de *La Mer*, Debussy trabalhou nas três peças para piano do seu Primeiro Livro de *Images* («Imagens»), de que ressalta o seu virtuosismo como pianista. A primeira, *Reflets dans l'eau* («Reflexos na água»), é uma evocação, de inegável sensibilidade poética, do elemento líquido, a que André Suarès chamou «poema da agonia da luz, da luz esfumada pela onda». Este poema sonoro¹⁹, dominado por uma atmosfera outonal, que termina com uma sonoridade harmoniosa e longínqua, transmite-nos um imaginário esvaziado da presença humana, em que o silêncio, e a paz são valorizados, e em que sentimos o fascínio hipnótico da superfície das águas, ora tranquilas reflectindo as imagens do céu e das árvores, ora indistintas e misturadas quando o movimento da corrente as apaga. Trata-se, talvez, de uma das mais bem conseguidas obras musicais de cariz aquático. Debussy foi, porventura, o compositor que mais trabalhou sobre temas relacionados com a água, de que se podem referir, ainda, *La*

Cathedrale Engloutie («A Catedral Submersa», 1910)²⁰ e *Prélude à l'après-midi d'un faune* («Prelúdio ao entardecer de um fauno»), nos seus *Préludes*, *Poissons d'Or* («Peixes dourados»), do Livro II de *Images*, *L'Isle Joyeuse* («A Ilha alegre»), ou *Jardin sous la pluie* («Jardim sob a chuva»), da peça *Estampes*, todas elas, composições para piano.

O tema aquático despertou também a criatividade de Glazounov, que lhe dedicou um poema sinfónico – *Mar* (op. 28):

*«O ser humano diante do mar, alternadamente belo, sacudido por uma violenta tempestade, tornando-se depois pacífico, – o sol reflectindo-se nas águas. Um tema «marinho» (1889) influenciado [...] por Rimski-Korsakov»*²¹.

Uma das obras primas para piano de Ravel, foi a sua peça *Jeux d'Eau* («Jogos de Água»), composta em 1901. Dedicada ao seu «caro mestre Gabriel Fauré», este tema é um surpreendente êxito de impressionismo musical em que o músico evocou todo o poema da água. São inegáveis a sua filiação nos temas de Liszt, *Au bord d'une source* e *Jeux d'Eau de la Villa d'Este*, e o anúncio das «harmonias fluidas» de Claude Debussy em *Jardin sous la pluie*, concluído dois anos mais tarde. A este «poema líquido», quase imaterial, segue-se uma outra referência à água, de Ravel, em *Une Barque sur l'Océan* («Uma Barca sobre o Oceano»), composição inicialmente concebida para piano, e mais tarde (1907), revestida de uma orquestração que, embora magnífica, não consegue suplantar a força e o cromatismo do original. Nesta «Barca sobre o Oceano», que Ravel desejava «doce como um apelo», o ar do largo enche-nos os pulmões, as brumas fustigam-nos a face, e o mar mostra-se-nos nos seus múltiplos aspectos, ora cintilante, ora agitado, enquanto os barcos se cruzam no horizonte. Mais do que numa imagem ou num quadro do oceano, Ravel transporta-nos num caleidoscópio de emoções e mudanças.

Na sua recolha de 21 miniaturas para piano, *Sports et Divertissements* («Desportos e Divertimentos», 1914), Erik Satie aborda também a temática aquática: *La Pêche* («A Pesca»), composição irónica – «murmúrios da água num leito de rio; a chegada de um peixe, de um outro, de dois

¹⁸ Forma instrumental que surge na sonata e na sinfonia e que também se verifica independentemente, em que um refrão alterna com secções constantes conhecidas por couplets ou coplas.

¹⁹ «O poema sinfónico moderno difere do período romântico essencialmente na sua atitude para com o realismo. Os românticos como, por exemplo, Liszt, consideravam que os poderes de representação da música eram distintivamente limitados e embora se pudesse preferir um programa descritivo como ponto de partida, ou mesmo como forma determinante da música, os temas escolhidos sugeriam um tratamento mais interpretativo do que literal. O compositor romântico interessava-se igualmente por ideias de carácter nobre ou elevado. (...) O compositor moderno, todavia, tira o casaco e mergulha na vida nos seus aspectos menos lisongeiros, deliciando-se aparentemente com a sua fealdade, brutalidade e monotonia. Tudo isto é representado de maneira mais literal. (...) Surgiram muitos poemas sonoros de grande beleza de compositores modernos, como o *Prélude à L'Après-Midi d'un Faune* de Debussy ou *Tapiola* de Sibelius, mas o lado mau da vida exerceu um fascínio sobre muitos dos artistas mais dotados. Talvez isto faça parte do protesto universal da arte contra o aspecto quimérico do Romantismo». (Douglas Moore, *A Guide to Musical Styles*, op. cit.).

²⁰ «Este prelúdio tem um tom de mistério nostálgico, mostrando a influência imaginativa de Edgar Allan Poe, grande favorito do compositor. As configurações dos acordes despidos do início sugerem o som de música sacra medieval, como se as velhas harmonias se erguessem no meio da névoa das profundezas do mar. Estas configurações, apresentadas de maneiras variadas, são uma base musical de toda a composição». (Douglas Moore, *A Guide to Musical Styles*, op. cit.).

²¹ A. Lischké, «Alexandre Glazounov», in *Guide de La Musique Symphonique*, François-René Tranchefort (dir.), op. cit..

outros,...» —, a que se seguem, Yachting («Navegando num late»), movimentada — «Que tempo! O vento sopra como uma foca. O iate dança como um louco. O mar está agitado,...» —, e Bain de Mer («Banho de Mar»), ondulando sobre as suas grandes vagas de harpejos ascendentes e descendentes — «O mar é largo, Senhora. Em todo o caso é bastante profundo,...». Satie compôs ainda outras peças para piano referenciadas à água, como Le Water-Chute («A Queda de Água», 1914), The dreamy fish («O peixe sonolento», 1901), ou Sur un Pont («Sobre uma Ponte», in *Nouvelles pièces froides*, 1907).

Apesar da sua firme cultura nórdica, Sibelius retoma o tema da mitologia homérica no seu poema sinfónico *As Oceânides*, às ninfas do oceano (1914). Trata-se de uma obra muito clara e bem concebida, de características impressionistas, que evoca *La Mer*, de Debussy. Noutro poema sinfónico — *O Cisne de Tuonela* —, cuja música se apoia na abertura de uma sua ópera inacabada (*A Construção do Barco*), Sibelius recorre, na velha mitologia do Norte da Europa, a Tuonela, a morada dos mortos, contornada por um rio largo de águas calmas, em que nada um cisne. Este é traduzido, poeticamente, no seu movimento sobre a água, pelo corne inglês, em diálogo melancólico e lento com as cordas, numa atmosfera que reflecte o misticismo do carácter finlandês.

Entre nós, Luis Costa dedica à sua filha Helena, a peça impressionista para piano, *Cachoeiras da serra*, incluída em *Cenários* (op. 13 n.º 4), numa melodia construída sobre harpejos, cujas alterações de vigor nos transmitem as descontinuidades rítmicas da água, nas cachoeiras do Norte.

Em 1910, o britânico Vaughan Williams dedica a sua Sinfonia n.º 1 ao mar. Obra para soprano, barítono, coro e orquestra, *A Sea Symphony* («Uma Sinfonia do Mar»), inscreve-se na tradição coral inglesa. Utilizando a voz ao longo de toda a composição, sem o mínimo episódio puramente orquestral, apoia-se em poemas de Walt Whitman com a marca do mar. Tem quatro andamentos, que se sucedem, globalmente, como numa sinfonia tradicional. Para os três primeiros, intitulados, respectivamente, *A Song for all Seas, all Ships* («Un canto para todos os mares, todos os navios»), *On the Beach at Night Alone* («Só, na praia, à noite») e *The Waves* («As ondas»), Vaughan Williams faz apelo à secção de *Leaves of Grass* de Whitman, chamada *Sea Drift*, e para o quarto andamento, *The Explorers* («Os Exploradores»), à secção *Passage to India*.

Já em pleno século xx, há ainda a referir os trabalhos musicais de Boulez (1925-), Britten (1913-1976), Eisler (1898-1962), Messiaen (1908 —) e Essyad (1939-), dedicados à temática da água. A composição de Boulez, *Le Soleil des*

Eaux («O Sol das Águas»), para soprano, coro e orquestra, apoia-se em dois poemas de René Char. Desde a sua criação, em 1948, como peça radiofónica, até à sua versão definitiva, em 1965, teve uma gestação difícil. Inserindo-se na sonoridade musical contemporânea, divide-se em duas partes, muito diferentes uma da outra, numa relação de complementaridade: *La Complainte du Lézard Amoureux*, de musicalidade fluida e indolente, e *La Sorgue*, peça violenta e amarga, dominada pelo coro.

Encomendada por ocasião da exposição Universal de 1937, a *Fête des belles eaux* («Festa das belas águas») de Olivier Messiaen, é uma peça para seis «ondas Martenot»²², concebida para um espectáculo no rio Sena. A música ilustra perfeitamente o propósito pela exploração dos movimentos rápidos e contínuos que o instrumento permite. Trata-se de uma peça menor, com um valor meramente documental.

Durante o seu périplo pela Europa e pelos Estados Unidos (1933 a 1947) durante o período nazi alemão, Haans Eisler aprofundou a sua experiência cinematográfica, tendo mesmo vivido em Hollywood como compositor de música para cinema. Aquela que o autor considerava, muito justamente, a sua melhor obra de música de câmara, o Quinteto *Vierzehn Arten, den Regen zu beschreiben* («Catorze maneiras de descrever a chuva»), começa por ser uma música concebida para ilustrar o filme experimental mudo de Joris Ivens intitulado *Chuva* (1929). Eisler trabalhou sobre o tema durante 1941, vindo a dedicá-lo, mais tarde, ao seu antigo mestre Arnold Schoenberg. Apoiada numa complexa estrutura cabalística que toma Schoenberg como referência, a peça, a que o autor também chamava «catorze maneiras de estar triste», pretendia «fazer chover melhor do que a natureza». As catorze imagens — que são livres variações amplificadoras da série inicial — vão sempre, segundo o compositor, «do naturalismo mais simples de uma pintura detalhada e síncrona aos contrastes extremos nos quais a música reflecte para além da imagem». Trata-se de uma obra prima que pode, dignamente, figurar ao lado das do seu mestre, de Berg e de Webern.

Os Quatro Interlúdios Marinhos da ópera *Peter Grimes* de Britten (1945), são peças orquestrais, que servem de introdução aos diferentes actos, ou de transição entre quadros da ópera. A sua temática invoca as mudanças atmosféricas

²² Instrumento de música melódica, inventado por Maurice Martenot, cujo som é produzido electricamente e pode mudar de timbre ao gosto do executante. O aparelho, apresentado pela primeira vez em 1928, tem sido sucessivamente aperfeiçoado, comportando um teclado incluindo registos de vários efeitos, estendendo-se por sete oitavas, permitindo grandes variações dinâmicas, glissandos, vibrato, vários tipos de percussão, difusão estereofónica com ressoadores e alguns efeitos polifónicos.

numa pequena aldeia de pescadores, e o mar, sempre presente, sempre imprevisível. Valem como um todo, independentemente do conhecimento da acção da ópera. Os temas ordenam-se do seguinte modo: o primeiro – Dawn («Aurora») –, lento e tranquilo; o segundo – Sunday Morning («Manhã de Domingo») –, uma espécie de cântico dominical; o terceiro – Moonlight («Luar»), o mais importante dos quatro, com uma musicalidade «imóvel» (flautas, harpa e xilofone); e o quarto, Storm («Tempestade»), em forma de rondó, fecha esta tétrade descritiva da beleza fria e sinistra do mar do Norte.

Por fim, o Ciclo da Água, para flauta e piano (1985-1993) de Ahmed Essyad, nasce de uma reflexão sobre o Tempo da música arabo-berbere e da sua adaptação à escrita musical ocidental. A água é, para Essyad, o símbolo mais concreto do tempo: «um tempo que corre, escapa das mãos, desliza sobre a pele». Um Tempo que só se pode reter num espaço uno e contido. Um Tempo fonte de vida e de energia. Este «ciclo» organiza-se em seis peças concebidas como um todo orgânico e sensível: Tamda, para flauta em dó, cujo nome provém de um lago no alto Atlas, seguido de As Águas morrem dormindo, para piano e flauta em sol, A Memória da Água, para piano solo, A Nascente Cativa, para flauta baixo, O Tempo Rebelde, para piano solo, e, fechando o ciclo, Asslman, que significa, simultaneamente, peixe e o nome próprio de Salmon Rushdie (a quem esta peça é dedicada), para flauta baixo.

«A água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que branda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes.»²³

Resta ainda acusar o facto de, de um modo geral, os temas musicais referidos, exprimirem a água, sobretudo, através da forma e do desenho, em pouco intervindo nas estruturas compositivas convencionais, de suporte. Isto é mais evidente nas composições anteriores à grande revolução musical surgida após a Primeira Grande Guerra.

Sem, de modo algum, se pretender, aqui, esgotar esta temática²⁴ – «a Arquitectura musical da água» –, nem sobre

ela tecer grandes lucubrações, resta concluir, com Degas, que «a Música não é a forma, mas a maneira de entender a forma», o que reafirma a sua complementaridade com a Arquitectura²⁵.

Bibliografia não citada

- FÉRON, Alain, Ahmed Essyad – Le Cycle de l'Eau, Etcetera Records BV., Amsterdam / Institut de Monde Arabe, Paris, 1993.
MOORE, Douglas, A Guide to Musical Styles, W. W. Norton & Company, Inc., 1942, trad. portuguesa, Edições 70, Lisboa, 1991
SATIE, Erik, Piano Solo, Editions Salabert, Paris, 1989
TRANCHEFORT, François-René (dir.), Guide de La Musique de Piano et de Clavecin, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1987.
TRANCHEFORT, François-René (dir.), Guide de La Musique Symphonique, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1986.
TRANCHEFORT, François-René (dir.), *et al.*, Guide de La Musique de Chambre, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1989.

²³ Gaston Bachelard, L'Eau et les Rêves, op. cit.

²⁴ De facto, no campo da música erudita contemporânea, e da atonal, em particular, é vasto o acervo de composições que tomam a água como leit motiv, embora esta nem sempre assuma concordância com um imaginário formal identificável. Refira-se, no caso português, Jorge Peixinho (1940/1995), Música em água e mármore (conjunto instrumental, 1976/77), e À flor das águas verdes (15 vozes em 3 grupos, 1982); António Sousa Dias (1959/...), O jardim das chuvas de todo o sempre (1991); ou Emanuel Nunes (1941/...), Litanies du feu et de la mer (1969). Veja-se, ainda, no âmbito internacional, Miso Ensemble (Paula Azguine, 1960/... e Miguel Azguine, 1960/...), Água ou maré – nome de pedra (1991);

Luis de Pablo (1930/...), Tenebras del agua (1978) e Figura en el mar (1989); Toru Takemitsu (1930/...), Between Tides (1993), Rain Tree (1981), Rain Tree Sketch (1982) e Toward the Sea (1981) e Franco Donatoni (1927/...), Le ruisseau sur l'escalier (1980). De um modo geral, esta música, embora presente em alguns concertos recentes (v. g. algumas jornadas de Música Contemporânea), geralmente não se encontra no mercado.

²⁵ «A música tem um significado particularmente contemporâneo porque é algo que existe apenas em som, um fenómeno complexo de combinações de tons organizados por uma configuração rítmica no tempo e não no espaço.» (Douglas Moore, A Guide to Musical Styles, op. cit.). Ainda sobre as relações de complementaridade entre a arquitectura e a música, é curiosa a referência que Silva Júnior faz a Goethe e Lessing, como tendo definido a arquitectura por «música concentrada» (Cf. António Rodrigues Silva Júnior, «Harmonia das proporções na arquitectura relacionada com a harmonia dos sons», VIII, A Arquitectura Portuguesa, Ano XX, N.º 9, Lisboa, Setembro de 1927, p. 36).