

SINFONIA *À PÁTRIA* DE VIANA DA MOTA: LATÊNCIA DE MODERNIDADE

MANUELA TOSCANO *

INTRODUÇÃO

Esta comunicação pretende analisar paradigmas de modernidade latentes na sinfonia *À Pátria* de Viana da Mota, abordando-a a partir de uma perspectiva estética e simbólica, dentro do contexto da cultura musical portuguesa do seu tempo.

Embora o estádio em que se encontra esta investigação não permita ainda apresentar resultados unívocos e conclusivos acerca da verdadeira dimensão de mudança instaurada, ou não, pela sinfonia, podem, no entanto, colocar-se algumas hipóteses de interpretação acerca das significações que a criação e execução daquela poderiam ter assumido dentro do horizonte de expectativas estéticas do público musical português da época.

Ao admitir que o conceito de modernidade se caracteriza pela sua dimensão relacional e histórica – parecendo esquivar-se a qualquer possibilidade de formulação exaustiva ou isenta de ambiguidades – preferi optar por uma atitude de cepticismo em relação à minha percepção imediata, e que apontava para a negação de modernidade daquela sinfonia.

Por outras palavras, o «lugar comum» de que esta obra, quando encarada dentro do quadro global seu contemporâneo do género «sinfonia», não apresenta carácter verdadeiramente inovador em termos formais, técnicos ou de morfologia musical – não deveria banir como momento esteticamente irrevelante aquela medida de presença da obra ao seu tempo histórico, como *topos* onde se cruzam filões de pensamento, motivações, valores, e que lhe conferem outras dimensões de significação.

Encarada sobre este prisma, a inserção da sinfonia *À Pátria* nos anos 90 de uma cultura portuguesa oitocentista, ávida de mudança, «progresso» e «regeneração», convida a interpretá-la como depósito potencial de atribuições de um tesouro mítico que simbolizasse – também a nível da estética musical latente – as ideias então prevaletentes de «luta», «acção», «modernidade», e que também funcionasse como espelho onde se reconhecesse a busca de uma nova identidade musical e nacional. Pergunto agora:

- O que significaria a sinfonia *À Pátria* para Viana da Mota?
- O que pretendia o compositor mudar e como? i.é: a que paradigmas de modernidade terá recorrido para dar a resposta ao seu tempo?

- A sua resposta foi ou não adequada àquele?
- Em que medida foi frustrado, ou não, o seu sonho de mudança e porquê?

É esta trajectória de perguntas que orienta a minha tentativa de reconstrução dos condicionamentos ideológicos que terão marcado a criação da sinfonia *À Pátria* e a sua recepção pela cultura portuguesa oitocentista.

Deste modo penso que poderemos ver emergir, aos poucos, um conceito de modernidade que nos permite uma melhor compreensão desta sinfonia e do contexto musical que a recebeu.

O QUE SIGNIFICARIA A SINFONIA *À PÁTRIA* PARA VIANA DA MOTA?

1. *A situação portuguesa nos anos 90*

Criada entre 1894-1895, esta sinfonia foi executada pela primeira vez a 21 de Maio de 1897, no Palácio de Cristal, no Porto, sob direcção de Bernardo de Moreira e Sá, e levada a 2.^a audição a 21 do mesmo mês e ano.

A cultura portuguesa vive então uma das suas fases mais intensas do *processo de mudança* que se iniciara nos anos 70 e que iria conduzir, por um lado, à implantação da República e, por outro lado, aos movimentos modernistas.

Reage contra o sentimento de decadência nacional através de um esforço de renovação e de reforma da mentalidade penetrando vários ramos da cultura portuguesa: no campo da arte introduzem-se novas correntes estéticas e proliferam as investigações nos campos de filologia, arqueologia, etnologia e da história.

O patriotismo ferido com o Ultimatum de 1890 reforça a necessidade de alimentar o impulso renovador do sentimento da nacionalidade através da busca das suas raízes e da sua essência.

Na evocação dos grandes mitos nacionais, sobressai CAMÕES, feito símbolo da «idade de ouro» e da unidade nacional, imagem reforçada pelas celebrações do seu Tricentenário (anos 80) e que levam a toda uma pleiade de obras subordinadas ao seu tema na literatura, na pintura e na música.

É neste quadro cultural que a criação da sinfonia *À Pátria* se torna particularmente significativa: em face de uma situação portuguesa de *crise* a nível de política externa e interna, mas animada por um ideal de *progresso*, esta obra comunica, logo à partida uma vontade de adequação ao seu momento histórico.¹

O seu título; as paráfrases dos *Lusíadas*; o programa do 4.^o Andamento «Decadência – Luta – Ressurgimento»; a inserção de temas folclóricos nacionais no 3.^o Andamento; as diferentes ambiências que sugerem os seus andamentos e que percorrem as categorias estéticas de heróico, lírico, lúgubre, agitado e majestoso – actuam de um modo esteticamente imediato como mensagens de consciencialização, luta, acção.

Porém, a posição desta sinfonia como *crítica ao tempo* só manifestará o seu pleno significado se a situarmos em relação ao contexto musical que então predominava em Portugal, tomando-a como elemento integrante de todo um *programa de luta* que se manifesta no *repertório*, na *crítica* e nas *instituições* vigentes.

2. O contexto musical português nos anos 90

A continuação da *hegemonia da ópera italiana* no repertório musical português gerou, sobretudo a partir dos anos 90, várias polémicas levadas a cabo pelas revistas, entre as quais *Ocidente*, *Arte Musical* e *Amphion*.

As ideias prevaletentes são as seguintes:

- constatação do «*desmorenamento progressivo do nosso meio social e particularmente do nosso meio artístico*»²;
- preocupação com o «*atrazo de Portugal em relação a outros países quanto à implantação de concertos de câmara*», apesar da acção de algumas instituições e personalidades como Daddy, Hussla, Rey Colaço, Alfredo Gazul³ (este aspecto parece-me relevante pela consciencialização que implica da reivindicação estética da música instrumental);
- preocupação com a «indolência» e «falta de ânimo» que caracteriza muitas das instituições responsáveis pela música instrumental, e que leva à sua extinção;⁴
- má preparação cultural do público.

O «mau gosto» e a «decadência musical» do público português são atribuídas às seguintes causas:

- no repertório instrumental, ao domínio do que hoje denominaríamos «música com função de entretenimento» e que Arroio denominou «*música decorativa*».⁵ Conotada no séc. XIX a uma «estética do trivial», este tipo de música tinha por correlato programas de concerto que se caracterizavam pela proliferação de peças de origem e géneros heterogéneos; pela ausência de uma lógica interna que regesse a sua apresentação conjunta; pelo apelo imediato e demasiadamente «fácil» que faziam à emotividade;
- para esta «nova» corrente da música portuguesa, no entanto, a grande causa do mal advém da ópera italiana, cuja acção «nefasta» é eloquentemente ilustrada nas seguintes palavras de Manuel Ramos, cuja posição representa uma boa parte da crítica musical dos anos 90, face à situação portuguesa: «*A implantação da ópera italiana e o respectivo brilho a que ascendeu no reinado de D. José fizeram d'este novo elemento exótico uma instituição aristocrática e palaciana, de cuja origem devia ressentir-se sempre, transformando-se com o tempo n'um agente de despotismo e intolerância artística, criando um exclusivismo que perverteu o gosto e aniquillou a tradição, impedindo a vulgarização das grandes obras primas alemãs e actuando d'um modo funesto sobre o desenvolvimento do génio nacional. Os nossos compositores não procuraram desde então outra fonte de inspiração nem outro tipo que não fosse a ópera italiana, e essa nem sempre representada nos seus bons modelos.*»⁶

A *emancipação cultural e musical da sociedade portuguesa* é a grande linha de força que inspira a concomitância de soluções de mudança propostas e que apelam a uma produção segundo novos critérios, a uma nova qualidade de audição, e às reformas das instituições que detêm o ensino e a vida musical.

Neste processo de *consciencialização* estética há a realçar, nos anos 90, os seguintes aspectos:

- a) O grande número de artigos acerca de necessidade de reforma do Conservatório, acompanhados da descrição detalhada de instituições de ensino estrangeiras apontadas como modelares.⁷ É interessante notar que se realçava muito a necessidade de instaurar uma cultura humanista no músico, reportando-se ao modelo schumanniano e lisztiano.
- b) Exortava-se a criação de uma música nacional, assente também sobre as raízes folclóricas, segundo o modelo das escolas nacionalistas. Neste sentido é interessante notar a posição de Manuel Ramos (1892), na qual este afirma a necessidade urgente de coleccionar mais cançoneiros populares, apelando para a colaboração governamental e disseminação de orfeons que ajudassem a garantir «*a individualidade portuguesa*».⁸
- c) A música germânica é encarada pela crítica musical dos anos 90 como o grande paradigma da cultura, o que se reflecte no elevado número de artigos dedicados e compositores alemães e na descrição da vida musical na Alemanha, bem como no incentivo conferido a sociedades de concertos e iniciativas privadas que, na época, encorajavam esta corrente musical.

Nesta ordem de ideias, a grande linha de força que impulsiona a introdução deste modelo em Portugal, é a crescente tomada de consciência da *reivindicação estética da música instrumental*, por um lado, e do drama musical wagneriano, por outro. (Aliás, não é por acaso que o primeiro passo para a recepção musical wagneriana, que se iria realizar em inícios do Séc. XX, se faz nos anos 92/93 – primeira temporada em que Wagner ganha uma posição importante no repertório operático do Teatro Nacional de São Carlos, notando-se igualmente um aumento de repertório operático alemão a partir dos anos 90.)⁹

Quanto à recepção da música instrumental alemã, Manuel Ramos comenta o mau êxito dos esforços empregues, atribuindo-o não só à má preparação do público como ao facto de este movimento querer «*implantar de chofre a quintessência do idealismo germânico, Beethoven, Mozart, Haydn, Schumann, Brahms tudo quanto há de mais profundo e sábio na arte*».¹⁰

Curiosamente, este crítico considera a música francesa indispensável como estádio preparatório dentro de uma educação progressiva que fosse culminar na recepção da música germânica.

M. Ramos acrescenta ainda: «*a música allemã teve no nosso paiz um êxito de elite muito mais limitado do que parece. No Porto tem sido apenas procurado pela colónia inglesa e allemã e alguns rarissimos dilettanti portugueses*».¹¹

É em relação a esta panorama cultural e musical que a criação da sinfonia *A Pátria* adquire a sua dimensão mítica progressiva e pedagógica.

II – A SINFONIA «À PÁTRIA» COMO UMA NOVA «PAIDEIA» MUSICAL

Uma das respostas que Viana da Mota irá dar ao seu tempo será mediada pela obra musical, cuja «potência cultural» ele afirma, frequentemente, ao longo dos seus ensaios.

As dimensões *sinfónica* e *programática* da sua sinfonia escondem, na sua ambiguidade, uma alta reivindicação artística por duas vias:

- a referência ao género sinfonia como paradigma de uma metafísica da música instrumental
- a referência indirecta à concepção lisztiana do *poema sinfónico* como «música filosófica».

Parece-me fundamental esclarecer estas duas estéticas subjacentes nesta obra, porque vamos encontrá-las ligadas a afirmações deste compositor nos seus ensaios – o que nos convida a encarar estas ambiguidades, não como contradições inconciliáveis, mas como dois elementos que se integram num todo mítico-sistémico e que marca uma *nova consciência musical* na cultura portuguesa. Por outras palavras, a reivindicação estética implicada na sinfonia *À Pátria* é o correlato intencional de uma incidência que se quer também social: trata-se de instaurar, no público português, *novas expectativas estéticas*, aptas a apreender as associações implícitas.

1. Paradigma Beethoveniano

A intencionalidade da escolha do género sinfonia para aquele momento da cultura musical portuguesa, manifesta-se nas seguintes palavras de Viana da Mota: «*A influência de Beethoven sobre os nossos músicos tem sido rara. Quando em 1896 escrevi uma sinfonia foi a 1.^a vez em que se empregou entre nós, rigorosamente, a forma beethoveniana*».¹²

Trata-se nitidamente de recuperar um «temps perdu». E, nesta tentativa, a referência a Beethoven é altamente significativa: a sua tomada de posição como «Tondichter»; a elevação da sinfonia e da orquestra instrumental a um filosofar numa época fortemente marcada pela estética operática; a dimensão ética do seu pensamento sinfónico; o peso específico de cada uma das suas obras sinfónicas, tomadas como individualidade insubstituível – tudo isto são implicações latentes na sinfonia de Viana da Mota, e que exigem uma nova relação a ser instaurada entre a obra musical e o público.

A um repertório «trivial» contrapõe-se agora a «obra de arte musical»; à planificação deficiente da obra, contrapõe-se a capacidade de controle da «grande forma» e da sua organicidade e unidade intrínseca; a uma audição passiva e distraída contrapõe-se-lhe uma capaz de apreender a lógica interna do processo formal.

Tais implicações, contidas na escolha do género-sinfonia, são reforçadas por Viana da Mota ao afirmar que «*a obra em si, como peça puramente musical, deve ser perfeitamente compreensível mesmo sem programa*».¹³

2. Paradigma Lisztiano

Os géneros musicais, por outro lado, nunca existem isolados uns dos outros, integrando-se num sistema com o qual se relacionam. Deste modo, a

presença de um programa na sinfonia *À Pátria*, a função análoga que o género sinfonia e o poema sinfónico exerciam no séc. XIX, a relação frequente entre os géneros musicais que se fazia naquela época tornam necessário abordar aquela obra em *conexão com o poema sinfónico*, até porque vamos também encontrar algumas referências lisztianas nos seus procedimentos formais e técnicos.

Neste sentido, torna-se interessante, para nós, a posição estético-musical de Viana da Mota manifesta em «*Algumas considerações sobre os poemas sinfónicos de Liszt*», publicado em 1898, dada a sua proximidade cronológica com a obra que nos ocupa.

Sobressaiem, neste ensaio, os seguintes aspectos:

- a constatação de que a «*incontestável vitória da música programática*» só se tinha instituído em Berlim havia muito pouco tempo (antes de 1898).¹⁴
- a ideia de que Liszt «*como pai da música instrumental moderna [...] inspira todos os maiores talentos*» do seu tempo.¹⁵ Por outras palavras, Viana da Mota tenta introduzir em Portugal a imagem de modernidade que é desenvolvida, contemporâneamente, em Berlim.

Por outro lado, também, a convicção de que «*o poema sinfónico corresponde ao ideal moderno de arte*»¹⁶ e a adesão de Viana da Mota à concepção lisztiana de música programática, implicam, para a nossa sinfonia, conotações de PROGRESSO, por duas vias:

- através da defesa lisztiana do poema sinfónico como estádio progressivo dentro da evolução da história da sinfonia e, consequentemente, como expressão necessária da consciência e da cultura do tempo;
- através da convicção de que no poema sinfónico «*a música assimila e toma a si as grandes obras da literatura universal*».¹⁷

Posição hegeliana, que Viana da Mota assume de diferentes modos, a qual nunca foi focada, tanto quanto eu saiba, e que tem sido relevada ao longo deste texto.

A referência a CAMÕES na sinfonia *À Pátria* é mais uma resposta «moderna» ao ideal lisztiano da música, como prolongamento criativo e expressivo das grandes epopeias filosóficas¹⁸ – pressupondo, também por esta via, um ouvinte culto, capaz de uma *audição de tipo associativo* alimentada numa tradição literária e filosófica.

Neste contexto, torna-se altamente significativo o ensaio de Liszt «*Berlioz und seine 'Harold-Symphonie'*» (1885), bem conhecido de Viana da Mota, e no qual Liszt atribui ao programa (na instituição concerto) e ao estilo declamatório (na instituição operática) a qualidade de «*necessidade*» em sentido histórico-filosófico.

Neste ensaio também se pode verificar até que ponto os momentos ético e cultural atribuídos ao programa se tornam constitutivos da sua justificação estética, exprimindo, deste modo outros extratos de significações e valores latentes na noção de obra musical ideal. Estes não só apelam a um novo modo de percepção estética, como também são alimentados por um forte sentido de dimensão funcional da música, como formadora da pessoa individual e colectiva.¹⁹

Importa, também, focar que, para Viana da Mota, o fito da música programática *não é descrever* o conteúdo do programa, mas sim exprimir de um

modo imediato a essência dos sentimentos e desvelar «*os mais profundos mistérios humanos e universais*».²⁰

Viana da Mota, além de fundamentar esta concepção de um modo muito schopenhauriano, condena qualquer tentativa de descritivismo como «superflua»²¹ – posição tipicamente romântica de reivindicação estética em face do baixo estatuto do trivial.

Esta posição está intimamente ligada à defesa do ideal *poético* – o qual, como se sabe, constitui um dos princípios estéticos centrais do Romantismo germânico, e que também é assumido expressamente por Liszt e Viana da Mota. Matriz de uma nova espiritualidade, a qualidade *poética* é considerada no Romantismo germânico como substância que deverá estar presente em todas as obras de arte que procurem a romantização do mundo – e, consequentemente na obra musical, a qual não se deverá perder nos detalhes de um prosaico descritivismo. Não é pois de admirar que, para este compositor, o grande paradigma da música programática seja a *Faust-Symphonie* de Liszt, «*música filosófica*» e «*poética*» por excelência.²² Porém estas não são as únicas referências a modelos lisztianos na sinfonia *À Pátria*. Vamos encontrar mais alusões nas seguintes características formais:

- a) vontade de unidade cíclica patente na reutilização dos dois temas contrastantes do 1.º Andamento no 4.º Andamento (no entanto esta não é tão sistemática quanto em Liszt);
- b) princípio de alternância dos caracteres;
- c) técnica de tratamento de pequenos motivos por sequências;
- d) método de deformação ou «ironização» temática.

Esta última característica é acusada logo de início do 4.º Andamento – «Decadência» – momento mais marcadamente lisztiano de toda a sinfonia.

Aqui o tema heróico do 1.º Andamento vai ser submetido a várias metamorfoses que lhe conferem um carácter lúgubre e sombrio, negando tudo o que nele simbolizava energia e acção. Esta deformação do tema heróico poderá ser interpretada como *momento reflexivo e de ironia*, de cariz mefistofélico: «o espírito que tudo nega» remete-nos para a ideia fichtiana de contradição fecunda para a vida do espírito e para uma moral faustiana de esforço – atitude dialética fundamental que parece estar na base do PROGRESSO pretendido pela sinfonia.

3. Paradigma wagneriano

Nesta procura de imagens de modernidade latentes na sinfonia *À Pátria*, realço a alusão ao Idílio de Siegfried (2.º And.) e efeitos tímbricos wagnerianos já referidos por João de Freitas Branco. Esta alusão ao *drama musical* é interessante pelo que implica de modelos de modernidade dentro do contexto berlinense: a recepção wagneriana, nesta cidade, tinha sido relativamente tardia, devendo-se à acção eficaz de Bolko von Hochbergs (1886-1902). Por outro lado, também se iniciara em Portugal um processo de consciencialização acerca da obra wagneriana, tanto em termos de repertório, como ensaístico. A sua referência na sinfonia *À Pátria* funcionava – para quem fosse capaz de o apreender – como momento filosófico e crítico, ou seja, como símbolo de progresso e modernidade.

4. Paradigma nacionalista

Finalmente, a inserção de temas folclóricos no 3.º Andamento, revela a vontade de criar uma escola portuguesa de raiz popular, na esteira das «modernas» correntes nacionalistas. Neste sentido, Viana da Mota adequa-se perfeitamente aos mitos que orientam o movimento português preocupado em construir novas imagens de identidade, na sua convicção de que «*a diferenciação das raças é condição de progresso*».²³

Embora a possibilidade de ajuizar acerca da «autenticidade» étnica do tratamento do material musical dos referidos temas exceda o âmbito desta investigação, importa, no entanto, realçar, que a presença daquele atributo não seria, só por si, necessariamente determinante para a constituição de um sentido de nacionalidade.

A perspectiva de Dahlhaus, segundo a qual «*a ideia do nacional na música é uma categoria que deve ser essencialmente compreendida a partir sua função histórica*»,²⁴ ajuda a iluminar o significado das temática populares do 3.º Andamento a partir da sua interação com momentos estéticos, ideológicos e políticos latentes nesta sinfonia e cuja configuração conjunta poderá ter determinado a eficácia de uma percepção estética do nacional no ouvinte da época.

Aliás, será curioso notar que Viana da Mota não considerava a «substância» étnica do material musical como instância última e decisiva para a atribuição da qualidade de uma arte nacional, mas sim, a sua integração com a «expressão» original do criador.²⁵

Sintetizando: embora sem negar o paradigma de etnicidade, é a *ideia de originalidade* que motiva e orienta o trabalho do compositor sobre a temática étnica e que, em última instância, fundamenta a esperança na consistência artística da sua obra, eventualmente ligada à expressão da individualidade nacional.

Deste modo, tal como sucede em muitas situações musicais da época, a presença de temas populares «originais» ou imaginados como tal – exerce aqui a função de evocar côr local e de instaurar um novo carácter em relação à sinfonia tomada como um todo (aliás, a alternância de caracteres constituía um princípio importante do sinfonismo lisztiano).

Será de salientar que estas afirmações não anulam as implicações contidas de *reivindicação sinfónica* do folclore, cuja tentativa de elevação a arte se manifesta também pelo tratamento contrapontístico de um dos seus elementos temáticos.

C. – RECEPÇÃO À SINFONIA À PÁTRIA

1. Recepção dos modelos de modernidade

Nesta fase passarei a averiguar o tipo de resposta às experiências de mudança latentes na sinfonia *A Pátria*, através da análise das condições que rodearam a sua EXECUÇÃO.

Para isso tornam-se altamente significativos:

- a) a escolha do local da sua execução;
- b) a instituição que a executou;
- c) a figura que a dirigiu.

- a) *O local da sua execução* – o Palácio de Cristal, na sua moderna arquitectura de ferro e cristal – remetia, imediatamente, não só para as grandes Exposições Internacionais, como para as intenções civilizadoras e patrióticas que animavam as actividades culturais, e cujo espírito se encontrava bem simbolizado no frontespício «PROGREDIOR».
- b) *A instituição que a executou* – o Orpheon Portuense – exercia, desde a sua fundação em 1881, uma notável acção divulgadora de obras ainda desconhecidas em Portugal e que constituíam a base para séries regulares de concertos sinfónicos, corais-sinfónicos e de câmara.
- c) *Bernardo Moreira de Sá* – tornara-se, à data da execução da sinfonia, a grande figura representativa de uma nova cultura musical, de uma alta reivindicação estética, simbolizada, de modo paradigmático, pela música germânica.

Estas condicionantes manifestam, logo à partida, a intenção de reforçar o significado pedagógico da sinfonia, como elemento motor de todo um programa de mudança de mentalidade.

Esta atitude de fundo é novamente confirmada nos seguintes aspectos:

- a) no critério com que foram formuladas as notas de programa em que esta obra se inseria e que reflectiam as «correntes modernas» do tempo (incluíam referências ao elemento nacionalista, poema sinfónico, drama musical);
- b) no cuidado em preparar uma boa audição por parte do público.

(Neste sentido sobressai a conferência de Antonio Arroyo, para onde remeto, proferida, três meses antes, no Instituto Portuense de Estudos e Conferências – autêntico «manifesto de mudança» da cultura musical portuguesa – bem como a sua análise da sinfonia inserida no programa do concerto, onde expõe alguns dos seus princípios estéticos e conotações simbólicas).

2. *A recepção pela crítica*

Além do grande sucesso que a sinfonia obteve junto do público, a recepção portuense em termos jornalísticos é significativa para nós, pelo tipo de resposta que dá aos paradigmas de modernidade de sinfonia.

O extenso artigo do *Jornal de Notícias* reconhece a sua filiação na «*moderna escola alemã, caracterizada pela forma do poema sinfónico e por todos os processos da música expressiva; cada um dos seus tempos traduz uma página de emoção diversa [...]*»²⁶ (é curioso notar esta valorização da obra como uma grande «peça de carácter», integradora de abstractos afectivos).

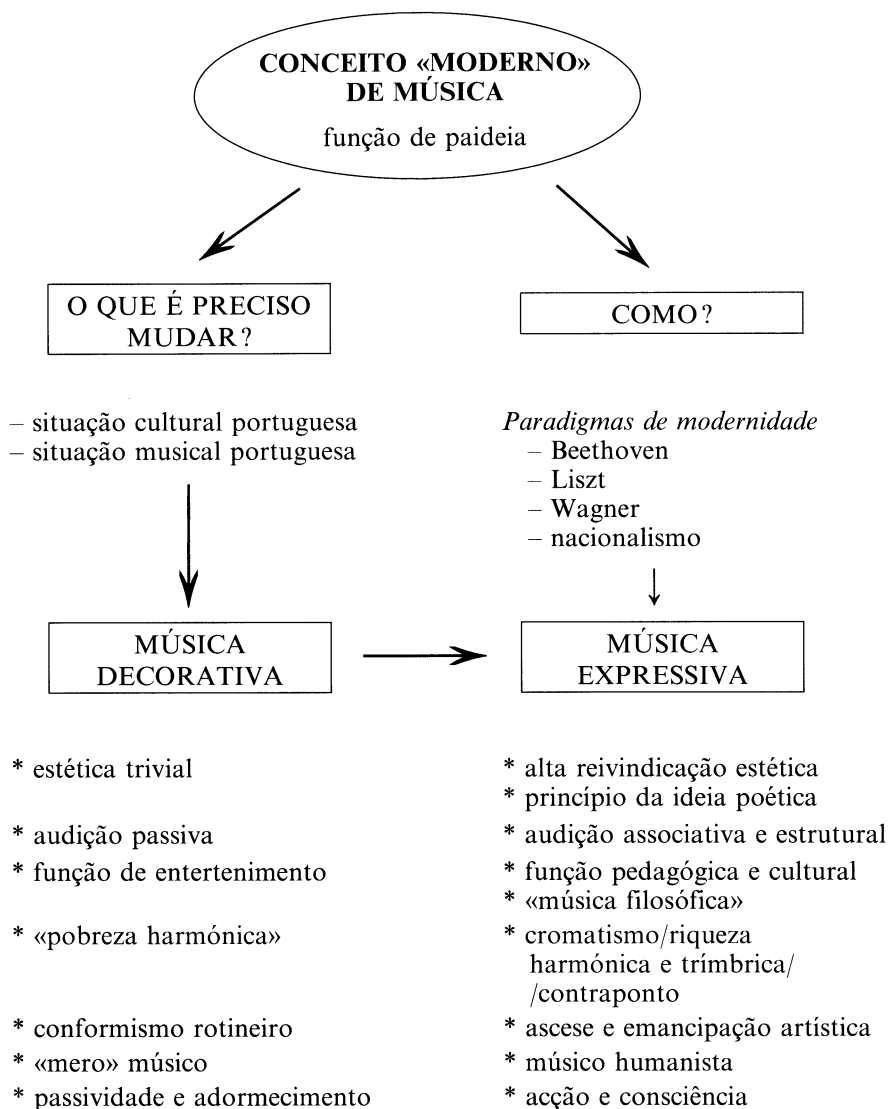
O *Primeiro de Janeiro* considera esta obra como uma «prova modelo da arquitectura musical moderna» afirmando também a necessidade de se prosseguir de um modo sistemático com a tentativa de educação do gosto do público através da música instrumental.²⁷

Finalmente, Arroyo preconiza, na sua conferência, «uma nova phase da arte musical emancipada»²⁸ informada pelos modelos wagneriano, lisztiano e pelo nacionalismo – afirmações que respondem e confirmam o credo estético-musical de Viana da Mota e as imagens de modernidade latentes na sua sinfonia.

CONCLUSÕES

Conceito de modernidade

«No fundo tudo se reduz a uma luta entre a ARTE DECORATIVA e a ARTE EXPRESSIVA, manifestando-se n'um episódio novo entre nós, mas repetido apesar do que sucedeu entre outros países»²⁹ – estas palavras de Arroyo e o contexto de pensamento em que se inserem, contêm a chave dos valores implícitos no conceito de modernidade daquela corrente musical portuguesa:



É a *crítica ao tempo* e a *vontade de mudança* destes valores que constituem a ideia de modernidade para os «progressistas» da cultura musical portuguesa daquele tempo.

Nesta medida, a sinfonia *À Pátria* parece-me adequada aos paradigmas de modernidade, então vigentes, em alguns ramos da cultura portuguesa:

- pela tentativa que representa de instaurar uma outra via que não apenas a do teatro lírico português ou de ópera informada por modelos italianos;
- pelas estéticas nela implicadas e que apelam à emancipação cultural e musical do ouvinte português;
- pela atitude profundamente hegeliana que a inspira.

Embora muitas das suas implicações estéticas remontassem a quase um século atrás (em termos de pensamento romântico germânico), entravam, no entanto, em conflito com a situação portuguesa vigente e, nessa medida, eram «novos».

No entanto, em termos de linguagem musical, Viana da Mota não foi tão progressivo, quanto poderia ter sido *dentro dos modelos* em que se inspirou:

Exemplificando dentro do quadro paradigmático lisztiano:

- as técnicas de distorção de Liszt não são levadas às suas últimas consequências.
- o mesmo se passa com a orquestração (havia exemplos de «Klangfarbenmelodie» na *Faust-Symphonie*)
- não aproveita a inserção do folclore para se desviar de ritmos e sistema tonal tradicional, como fizera Liszt.

Viana da Mota parece estar mais interessado em restaurar um passado perdido e precher uma falta, marcando com essa tentativa a consciência dos seus conterrâneos.

Se é que existe modernidade em Viana da Mota – essa é a questão que me proponho discutir convosco – essa modernidade exprime um momento de crise e oferece um sistema de valores, pelos quais se propõe ultrapassar essa crise, sem que estes impliquem soluções de ruptura com modelos de fundo tradicionais. A grande questão é também de saber até que ponto o público português foi capaz ou quis reconhecer-se no seu fito de mudança.

Deste modo, embora aparentemente clara, a situação desta sinfonia parece revelar ambiguidades que lançam uma nova luz sobre uma obra que, para além da tentativa de recuperação de um «temps perdu», trazia consigo o sonho (frustrado?) de uma mudança de cultura musical portuguesa – e através desta – uma educação de «homem português».

BIBLIOGRAFIA

- ARROYO, António, *Sarau Musical a Grande Orquestra: 90 Executantes sob a Regencia do Snr. Moreira de Sá. Programma de 21 de Maio de 1897*. Porto: Orpheon Portuense, 1897.
- BARRETO, João de Mello (dir.) *A Arte Musical: Revista Quinzenal. Musica Litteratura, Theatros e Bellas-Artes*. Lisboa, N.º 1, Set. 1890 – N.º 24, Dez. 1891.
- BRANCO, João de Freitas, *Viana da Mota: Uma Contribuição para o Estudo da sua Personalidade e da sua Obra*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- CARVALHO, Mário Vieira de, 'Denken ist Sterben' oder das Opernhaus von Lissabon (São-Carlos-Theater) im Wandel sozial-kommunikativer Systeme vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zu unserer Zeit. Diss. Berlin (Humboldt Universität), 1984.
- DAHLHAUS, Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* in *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Band 6. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980.
- Jornal de Notícias*. Porto, 1888
- LAMBERTINI, Michel 'Angelo (dir) *A Arte Musical: Revista Quinzenal*. Lisboa, N.º 1, Jan. 1899 – N.º 409, Dez. 1915.
- LISZT, Franz, RAMANN, Lina et al. (trad.), «Berlioz und seine Haroldsymphonie» (1855) in Marggraf, Wolfgang (ed.lit.), *Schriften zur Tonkunst*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1981.
- MOTTA, José Vianna da, *Música e Música Alemães: Recordações, Ensaios, Criticas*. 2 Vls. Coimbra: Coimbra Editora, 1947.
- NEUPARTH, Augusto (ed.), *Amphion: Chronica Quinzenal e Bibliotheca Musical. Revista Musical e de Theatros*. Lisboa: Augusto Neuparth N.º 1, 1 de Abril de 1884, N.º 12, 30 de Junho de 1898.
- ORPHEON PORTUENSE, *Primeiro Suplemento aos Annaes do Orpheon Portuense: Epoca 17 de Dezembro de 1897 a 3 de Junho de 1898. Contribuição para a História da Música em Portugal*. Porto: Typographia do «Commercio do Porto», 1898.
- O 1.º de Janeiro*. Porto, 1869
- RAMOS, Manuel, *A Musica Portuguesa*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1892.
- SASSA, Dietrich, «Berlin» in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. I. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1949-1951.

NOTAS

- * Este texto reproduz a comunicação apresentado com o mesmo título no Colóquio «Modernidade e Mudança na Música em Portugal», realizado em Dezembro de 1990 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa.
- ¹ A convicção da acção ética da música em geral e da necessidade da sua presença na instauração da uma nova «paideia» é difundida em variadíssimos artigos de revistas musicais. Exemplificando, remeto para artigo identificado com as iniciais G.M., «Da Musica na Educação», in *Amphion*, N.º 10 e N.º 11.
- ² João Carlos de Mello Barreto, «A Creação do Theatro de Opera National», in *A Arte Musical*, N.º 18, Jun. 1891, págs. 1 e 2.
- ³ Júlio Neuparth, «Concertos: Musica de Câmara», in *Amphion*, 16 de Mai. 1889, pág. 4.
- ⁴ Ernesto Vieira, «Musica de Camera», in *A Arte Musical*, N.º 8, 30 Abr. 1899, pág. 63.
- ⁵ António Arroyo, «A Musica em Portugal: Resumo da Conferência feita[...] no Instituto Portuense de Estudos e Conferências no dia 4 de Março de 1897», in *Amphion*, N.º 17, 15 Set. 1897, pág. 266.
- ⁶ Manuel Ramos, *A Musica Portuguesa*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1892, pág. VII.
- ⁷ Ex. Vianna da Motta, «Os Conservatórios na Allemanha», in *Amphion*, N.º 4, 28 Fev. 1897, N.º 5, 15 Mar. 1897, N.º 6, 31 Mar. 1897.
- ⁸ Manuel Ramos, op. cit., pág. XXVIII.
- ⁹ Mário Vieira de Carvalho, «*Denken ist Sterben*» oder das Opernhaus von Lissabon (São-Carlos-Theater) im Wandel sozial-kommunikativer Systeme vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zu unserer Zeit. Diss. Berlin (Humboldt Universität), 1984, pág. 193.
- ¹⁰ Manuel Ramos, op. cit., pág. XVI.
- ¹¹ Ibid., op. cit., págs. XVI e XVII.
- ¹² Vianna da Motta, «Beethoven em Portugal», in *Música e Musicos Alemães: Recordações, Ensaios, Críticas*. Vol. I, Coimbra: Coimbra Editorial,² 1947, pág. 155.
- ¹³ Viana da Motta, «Algumas Considerações sobre os Poemas Sinfónicos de Franz Liszt», op. cit., vol. I, pág. 213.
- ¹⁴ Ibid., pág. 196.
- ¹⁵ Ibid., págs. 195, 196.
- ¹⁶ Ibid., pág. 216.
- ¹⁷ «Die Meisterwerke der Musik nehmen mehr und mehr die Meisterwerke der Literatur in sich auf» Franz Liszt «Berlioz und seine Haroldsymphonie» (1855) in Marggraf, Wolfgang (ed. lit.), *Schriften zur Tonkunst*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1981, pág. 206.
- ¹⁸ Franz Lizst, op. cit., pág. 204.
- ¹⁹ «Diese beiden Richtungen [...] sind unabweisbare Notwendigkeiten eines Momentes in unserem gesellschaftlichen Leben und in unserer sittlichen Bildung geworden», Franz Lizst, op. cit., pág. 205.
- ²⁰ Vianna da Motta, «Algumas Considerações Sôbre os Poemas Sinfónicos de Franz Liszt», op. cit., pág. 203.
- ²¹ Ibid., pág. 208.
- ²² Ibid., págs. 208 e segs.
- ²³ Manuel Ramos, op. cit., pág. XI.
- ²⁴ Carl Dahlhaus, «Nationalismus und Universalität», in *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980, pág. 32.
- ²⁵ «O apoio directo na canção popular parece-me mesmo uma posição etnológica,

digamos assim; uma fase transitória, mas não um cume. Também é de ponderar que os compositores que tentam dar o colorido nacional o conseguem melhor pelo livre desabafo do seu sentimento do que pelo só tirar das melodias do povo. Quando através destas se não ouve a própria personalidade, não se recebe uma impressão viva. Talvez a canção popular seja o melhor caminho para chegar à alma do povo, mas terá então que encontrar-se a própria expressão para o sentimento da nação. E este é o mais alto ponto de vista». Vianna da Motta, citado por João de Freitas Branco, *Vianna da Mota: Uma Contribuição para o Estudo da sua Personalidade e da sua Obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, pág. 171.

²⁶ *Jornal de Notícias*, 23.5.1897.

²⁷ *O Primeiro de Janeiro*, 28.5.1897.

²⁸ Antonio Arroyo, op. cit., pág. 266.

²⁹ *Ibid.*, pág. 266.