

justifica sua utilização na elaboração de argumentos destinados a acolher ou combater o novo estilo. Os conceitos de imitação e natureza variam muito de significado, segundo o contexto em que estão inseridos, abrangendo, por vezes, sentidos opostos. No século XVII, *natureza* identificava-se com a razão e a verdade, enquanto *imitação* era o procedimento destinado a embelezar e a tornar mais agradável e amena a *verdade da razão*.

Na segunda metade do século XVIII, quando já se mergulhava no classicismo, esse entendimento inverteu-se; *natureza* passou a ser símbolo de espontaneidade e expressividade, enquanto *imitação* indicava coerência e verdade dramática, o que estabelecia o vínculo entre arte e realidade. Vê-se, então, que a doutrina da arte como imitação da natureza é uma cômoda arma, empregada para defender ora um, ora outro desses pontos de vista, e pode justificar o que quer que seja. A história da estética musical nos séculos XVII e XVIII pode ser conduzida pelo estudo do conceito de imitação da natureza em suas diferentes interpretações. Numa delas, esse conceito – herança de Aristóteles – era utilizado para justificar o gosto áulico e clássico da poesia da época. E levava, inevitavelmente, à condenação da arte e à negação de sua autonomia. Nesse modo de entendimento, a arte era associada ao conhecimento e se apresentava como verdade agradável, mas inferior, porque desprovida de rigor. Dentro desse conceito de arte como “agradoável imitação da natureza-razão-verdade”, por meio da ficção poética, só a poesia podia ser admitida no reino das artes. Não a música, que não era capaz de imitar a natureza, por não ser nada mais do que um simples jogo de sons, capazes de acariciar o ouvido, sendo, então, objeto de prazer e diversão, sem nenhuma função mais elevada do que o estímulo emotivo. Enquanto permaneceu esse conceito, a música ficou desterrada do reino das artes, ou admitida apenas quando vinculada à poesia.

No período estudado, todos falavam de imitação da natureza como princípio soberano, ao qual deviam ater-se todas as artes, mas não era claro o que é imitação quando se trata de música, acusada de insignificância e, por isso, incapaz de imitar o que quer que

fosse. À medida que se avançava no século XVIII, porém, a música se impôs, além do melodrama, como música instrumental, e passou a ser valorizada até mesmo por seu poder imitativo (Fubini, 1987, p.21-2).

Mas antes de prosseguir em direção a essa valoração da música instrumental, é preciso destacar duas importantes teorias que floresceram nessa época e que, cada qual a seu modo, reafirmaram a estética barroca que conferiu estatuto superior à música ligada à literatura ou aos sentimentos, em relação à música puramente instrumental. São elas a Teoria dos Afetos e a Doutrina das Figuras.

A Teoria dos Afetos

A Teoria dos Afetos, surgida no último período barroco, explica os eventos musicais por sua relação com os sentimentos. Essa teoria, desenvolvida por Werkminster em sua obra *Harmonologia musica*, de 1702, foi também objeto de estudo de vários músicos e pensadores, como J. D. Heinichen (1711), J. Matheson (1739), J. J. Quantz (1752), F. W. Malpurg (1763) e outros escritores do século XVIII. Matheson, em 1739, descreveu a teoria com grande riqueza de pormenores, enumerando mais de vinte afeições e o modo pelo qual deveriam ser expressas na música:

A tristeza deve ser expressa por melodias de movimento lento e lânguido, e quebrada por saltos.

O ódio é representado por uma harmonia repulsiva e rude, e por uma melodia semelhante.

Nas danças, também estavam presentes os vários afetos (isto é, emoções características):

A *giga* expressa “calor e impaciência” e a *courante*, doce esperança e coragem. (Apel, 1975, p.16)

Esse tipo de explicação revela como é difícil chegar a qualquer formulação da Teoria dos Afetos. Todavia, não há dúvida de que, no período barroco, e em especial na Alemanha, os escritores e compositores estavam bastante familiarizados com essa doutrina estética e, com frequência, incorporavam suas manifestações em suas composições. Uma das normas usualmente aceitas era a de que uma obra ou um movimento de uma obra maior podia expressar apenas uma emoção. Não se pode deixar de notar, também, que a Teoria dos Afetos, embora tenha florescido no barroco, muito deve à doutrina do *éthos*, da antiga Grécia, com Platão e Aristóteles, e que continuou a florescer durante a Idade Média, a Renascença e o início do barroco, com Isidoro de Sevilha, Glareano, Ramos de Pareja, Monteverdi e Descartes. O canto gregoriano também se utilizava de climas emotivos, em que cada modo expressava um determinado estado de espírito, e, por isso, não podiam ser utilizados indiscriminadamente, como base de qualquer parte do ordinário da missa, ou em cada época do calendário litúrgico; isso porque havia os modos de júbilo e os modos de tristeza e recolhimento, adequados aos estados emocionais de cada parte da missa ou do ano litúrgico. Mas embora sempre tenha havido, no decorrer da história, estreitas ligações entre música e emoções, o período áureo desse tipo de proposta permanece sendo o século XVIII (Apel, 1975, p.16).

A Doutrina das Figuras

A Doutrina das Figuras, que surgiu no mesmo período, concebia a música como análoga à retórica, isto é, à "arte do bem falar", como era conhecida desde a época latina. Embora a retórica estivesse ligada à oratória, seus preceitos eram empregados em toda composição literária. Os romanos, que davam às palavras um lugar preponderante, agruparam preceitos destinados ao aperfeiçoamento da composição e do estilo. A estreita relação entre música e palavra propiciava o emprego de recursos da retórica na composi-

ção musical. A idéia de empregar, em música, as figuras da retórica era conduzida a partir de um elaborado sistema de recursos estandardizados, estabelecido desde Quintiliano, diferentes dos da fala comum, com a finalidade de tornar a oratória mais expressiva e impressiva. São exemplos de figuras: a *anaphora* (repetição da mesma palavra no início de sentenças sucessivas), a *aposiopesis* (parada súbita, silêncio expressivo), a *pathopoeia* (expressão de sentimentos), a *hypallage* (mistura de duas construções distintas), a *hypotyposis* (uso de ilustração por exemplos) e o *noema* (referência a algo comumente conhecido).

Entre os inúmeros compositores que empregaram as figuras em música, citem-se: Joachim Burnmeister (1599, 1606), Johannes Nuscus (1613), Joachim Thuringus (1625), Christof Bernhard (c. 1660), Johann Gottfried Walter (1708, 1724) e J. Matheson (1739).

Enquanto algumas das figuras podiam ser adotadas pelos músicos sem adaptação, mantendo o mesmo significado da literatura, outras eram aplicadas à música por aproximação. No primeiro caso estão a *aposiopesis* e a *pathopoeia*, e, no segundo, a *hypallage*, o *noema* e a *hypotyposis*. Assim, a *hypallage* era utilizada como um termo específico para a imitação por inversão, o *noema* como designativo do estilo cordal e a *hypotyposis* como designativo do emprego de *word painting*² (Apel, 1975, p.313), recurso muito comum no período renascentista, que ganhou sua maior expressão no barroco.³

2 *Word painting*: expressão designativa de um recurso teórico, segundo o qual a música reflete as idéias apresentadas ou sugeridas pelo texto, em uma composição vocal ou coral.

3 Os mais comuns exemplos de *word painting* eram: "céu", representado por um movimento ascendente, e "água", por um movimento ondulatório. Podem ser, ainda, classificados como *word painting*: sons naturais, gritos de animais, fanfarras, a imitação de movimentos, como ficar de pé, correr, saltar, ou sugestões de associações de palavras, como "guerra" a uma fanfarra, ou "igreja" a sinos. Há um exemplo interessante em Thomas Weelkes, em sua obra *As Vesta was from Latmos hill descending*, em que o autor utiliza, sucessivamente, duas, três, seis e uma vozes, para representar o texto que diz: "Primeiro, duas a duas, então três a três, deixando sua deusa inteiramente só". Outro tipo de *word painting* menos direta,

Há ainda outras figuras, interpretadas de diferentes maneiras pelos compositores: a *anaphora*, em Burnmeister, era uma imitação fugada, enquanto em Thuringus era um baixo *ostinato*. Além desses, havia o emprego de outras figuras, com significado estritamente musical, como: *anabasis* (movimento ascendente), *catabasis* (movimento descendente), *circulatio* (movimento circular), *saltus* (salto), *diminutio*, *fuga*, *syncopatio*, e outros.

Outros recursos da retórica eram usualmente empregados em música, como os *loci topici*, argumentos utilizados pelo orador para provar determinado ponto que, em música, são utilizados como recursos destinados a estimular a invenção: uso de diferentes tipos de notação, valores, inversões e respostas – *locus notationis* –, mudança de metro e tempo, emprego de notas nas tessituras aguda e grave, como categorias de contraste – *locus oppositorum* –, ou, ainda, imitação de estilo de outros compositores – *locus exemplorum* (Apel, 1975, p.313).

O último barroco e o classicismo

Tanto os recursos da Teoria dos Afetos quanto os da Doutrina das Figuras prestavam tributo à união da palavra e da música e concebiam a música como expressão de sentimentos. Essa expressão não era desenfreada, mas obedecia a categorias previamente determinadas e claramente organizadas. Assim, mesmo na expressão de paixões e sentimentos, o homem barroco procedia de maneira cartesiana. Todos esses modos de organização são sintomáticos do período que inaugurou o modo de pensar científico, baseado na reflexão e na experiência. As teorias apresentadas comparti-

mas nem por isso menos sugestiva, pode ser visto nas próprias partituras, na maneira de organização da obra. O moteto *De pauperum refugium*, de Josquin, em contraponto estrito, interrompe esse tipo de escritura na expressão *via errantium*, quando as linhas parecem perder a direção e caminhar de forma “errante”, voltando ao contraponto, obviamente organizado, nas palavras *veritas et vita* (Apel, 1975, p.929).

lham os mesmos modos de apreensão do mundo e sofrem influência de seu tempo e espaço. A música reflete e sintetiza em si própria os valores da época, que podem ser vistos na medida matemática do tempo, no emprego da tonalidade em substituição à modalidade, na preponderância da melodia acompanhada em substituição à multiplicidade de linhas, na estrutura formal “clara e distinta” e na valorização de elementos de repetição, que são intrinsecamente dependentes da memória, pois é essencial, para a apreciação dessa música, que o ouvinte reconheça os temas, frases e fragmentos a cada vez que surgem, repetidos exatamente ou em variações.

Não obstante a mudança de estilo ocorrida do barroco ao classicismo, as características da música tonal já se encontravam perfeitamente assentadas. No entanto, é difícil estabelecer em que momento se deu a separação entre os dois estilos, pois, em muitos aspectos, eles se interpenetram. No entanto, alguma coisa se alterou e isso é bastante significativo: o pensamento filosófico, no último barroco, sob a influência do iluminismo, recusava-se a aceitar a experiência como fonte de conhecimento, pois, como esta se apresenta de maneira variável de pessoa para pessoa, não seria um dado confiável. A mente abstrata, capaz de se afastar do mundo sensorial e mergulhar na introspecção, seria a fonte confiável de conhecimento. Embora esse pensamento não fosse consensual, pois muitos músicos ainda considerassem a música a arte dos sentidos e dos sentimentos, era suficientemente forte para caracterizar a época. A grande mudança se deu no que se convencionou denominar “classicismo”, em que se voltou, mais uma vez, ao ideal clássico de busca pela beleza. Henry Lang resume com felicidade os ideais buscados em cada época, dizendo:

Na Antigüidade, era a beleza, na Idade Média, o bem, durante o iluminismo, a verdade ... Mas a veneração da verdade logo foi abandonada, com a descoberta de que ... [ela] varia de acordo com o ângulo pelo qual é vista. E nem a bondade serve mais, porque o iluminismo mostrou que ela esconde motivos ulteriores. O homem,

então, volta-se para os ideais da Antigüidade clássica ... pondo ênfase, novamente, no universal. (Lang, 1941, p.618)

Educação musical nos séculos XVII e XVIII

A ânsia por organização, presente em todas as atividades do período, comparecia, também, no âmbito educacional, continuando a tradição dos séculos anteriores; há, ainda, testemunhos das atividades dos conservatórios italianos criados no século XVI, que se dedicavam à educação de crianças órfãs, mas agora seu objetivo era decididamente de caráter profissionalizante. Scholes relata que Charles de Brosses, em sua obra *Lettres familières d'Italie* (1739), assim descreveu a música feita pelas órfãs dos "hospitais" de Veneza:

Elas são educadas e mantidas às expensas do Estado e seu único treinamento é a excelência musical. Assim, elas cantam como anjos, e tocam violino, flauta, órgão, oboé, violoncelo e fagote – de fato, não há instrumento, por maior que seja, que as intimide. Elas se vestem como freiras. Tocam sem qualquer ajuda externa e quarenta garotas tomam parte em cada concerto. Juro que não há nada mais lindo no mundo do que ver uma jovem e encantadora freira, vestida de hábito branco, com um ramo de flores de romã nas orelhas, conduzindo a orquestra e marcando os tempos com toda a exatidão que se possa imaginar. (Scholes, 1978, p.929)

Esse depoimento corrobora o estudo de Philippe Ariès (1981), segundo o qual, no século XVII, ocorreram dois fenômenos importantes na escola: a especialização demográfica das idades (a infância foi dividida em classes, de 5-7 a 10-11 anos) e a especialização social (que criou "dois tipos de ensino, um para o povo e outro para as camadas burguesas e aristocráticas") (Ariès, 1981, p.183). Iniciando-se no século XV, mas principalmente nos séculos XVI e XVII, o colégio dedicava-se essencialmente à educação e à formação dos jovens, "inspirando-se em elementos de psicologia ... en-

contrados ... na Ratio dos jesuítas e na abundante literatura pedagógica de Port Royal" (ibidem, p.191).

Se a discussão acerca do valor da música e de seu significado estético pode ser acompanhada pela revisão histórica, pouco se pode dizer da educação musical após o período da supremacia da Igreja Católica e da Igreja Reformada. Sabe-se que, com o advento da burguesia, a escola, anteriormente adstrita à igreja, passou a ser ministrada a quem pudesse pagar por ela. Pode-se inferir também que, após a Revolução Francesa, a música alargou seus domínios, saindo dos conventos, igrejas e palácios e alcançando o povo. A instrução musical era bastante calcada na relação mestre/discípulo. No século XVIII, apareceram as primeiras sistematizações de ensino da prática de baixo cifrado, lideradas por Matheson e pelo padre Martini. E, na Inglaterra, as escolas italianas inspiraram Charles Burney (1774) a criar um *Plano para uma Escola de Música*, não reconhecido, porém, por seus contemporâneos (Scholes, 1978, p.929). Foi necessário esperar até o século seguinte para que escolas de música fossem criadas.

Não obstante a ausência de escolas, há um volume enorme de informações a respeito da educação no período. A presença abundante de literatura pedagógica indica que a infância e a adolescência já eram, a esse tempo, reconhecidas pelas autoridades e pelas famílias e que, a partir daí, as crianças passariam a ser objeto de estudo e preocupação. Não é por acaso que o período coincide com o surgimento de métodos educacionais, em alguns dos quais se observam as primeiras tentativas de incorporar o ensino da música na educação.

Precursos dos métodos ativos em educação musical

Jean-Jacques Rousseau – a natureza

Embora vários teóricos já tivessem se ocupado da questão pedagógica, foi Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) quem deu ex-

pressão viva e concreta ao “naturalismo” pedagógico e marcou o fim da “ilustração” na França, ao perceber que a educação calcada na razão nada contribuía para melhorar a humanidade. Ao materialismo sensualista prevalecente, Rousseau valorizou outros aspectos, por ele considerados “mais humanos”: a natureza do afeto, da personalidade, do culto à vida interior, de caráter individual. Em seu livro *Émile* (1762), defende a idéia de que a educação se constitui a partir da natureza da criança e que, portanto, a vida moral deveria ser um prolongamento da vida biológica. Desse modo, o ideal ético não pode ultrapassar a expressão das necessidades, instintos e tendências que formam a vontade de viver. Para esse filósofo, o homem é naturalmente bom; é a sociedade que o corrompe, afirmação que se funda em sua crença de que a política e a moral convencionais se opõem e deturpam as condições biológico-naturais do comportamento humano, em que as tendências, os instintos e a afetividade são primordiais.

→ Rousseau é o grande inspirador da psicologia moderna, porque seu naturalismo o leva a enfatizar as diferenças individuais, a psicologia do crescimento e a adequação dos processos educacionais aos interesses espontâneos da criança. Elabora os currículos escolares a partir de uma suposta organização do desenvolvimento psicológico e abre espaço para o aprendizado e a prática da estética, o ensino profissional, a educação moral e a educação política, filiados aos princípios revolucionários de *Liberté, Egalité, Fraternité*. Sua concepção de sociedade é associacionista; para ele, a sociedade é construída pelos indivíduos que a formam. Em vez de adaptação do indivíduo à sociedade, é necessário formar-se indivíduos perfeitos, para que se constitua a sociedade perfeita.

Rousseau é o primeiro pensador da educação a apresentar um esquema pedagógico especialmente voltado para a educação musical. De acordo com ele, as canções devem ser simples e não dramáticas, e seu objetivo é assegurar flexibilidade, sonoridade e igualdade às vozes. As ações propostas por ele não incluem a leitura musical, que só deveria ocorrer anos mais tarde.

Pestalozzi, Herbart e Froebel – a prática da música na escola

Pouco após Rousseau, surgiram outros pensadores, como Pestalozzi (1746-1827), Friedrich Herbart (1776-1841) e Froebel (1782-1852), que também abriram espaço para a música na escola. Pestalozzi, o educador suíço, como Rousseau, propôs um tipo de educação que tinha por base a prática e a experimentação de cunho afetivo. É a primeira tentativa de pedagogia experimental registrada na história. Ele desenvolveu um grande número de experiências com crianças desamparadas, ora com propósitos filantrópicos, ora experimentais, e fundou uma escola para professores, em que procurou concretizar suas idéias. A educação, de acordo com seu entendimento, é o desenvolvimento natural, simétrico e harmonioso de todas as faculdades da criança. Sua pedagogia é uma reação contra os costumes bárbaros de punição, tão comuns nas escolas de sua época. Para ele, a educação baseia-se na intuição e busca a construção e a expressão de idéias. Pestalozzi influenciou grandemente a chamada educação “moderna”, a partir de sua “abordagem centrada na criança”.

Em termos de educação musical, deu ênfase à utilização de canções no processo educativo, reconhecendo plenamente sua influência na formação do caráter. Para ele, a educação devia partir dos sentidos, daí a importância do cultivo das artes. Os princípios do sistema Pestalozzi de educação musical são:

- Ensinar sons antes de ensinar signos e fazer a criança aprender a cantar antes de aprender a escrever as notas ou pronunciar seus nomes.
- Levá-la a observar auditivamente e a imitar os sons, suas semelhanças e diferenças, seu efeito agradável ou desagradável, em vez de explicar essas coisas ao aluno – em suma, tornar o aprendizado ativo, e não passivo.
- Ensinar uma coisa de cada vez: ritmo, melodia e expressão, antes de fazer a criança executar a difícil tarefa de praticar todas elas de uma vez.

- Fazê-la trabalhar cada passo dessa divisão até que os domine, antes de passar para o próximo.
- Ensinar os princípios e a teoria após a prática.
- Analisar e praticar os elementos do som articulado para aplicá-los na música.
- Fazer que os nomes das notas correspondam aos da música instrumental.⁴

➤ Muitos desses princípios são, ainda, tópicos para discussão nos atuais encontros de educação musical (Abeles et. al., 1984, p.11).

Herbart, apesar de alinhar-se à mesma tendência naturalista, opôs-se às idéias de Pestalozzi e Rousseau, ao adotar uma atitude de compromisso com a nova ordem social que se apresentava na Europa, e fazer da educação um processo conservador. Sua proposta pedagógica apóia-se na rotina de atividades. Tem, também, preocupação em atuar com espírito científico, apoiando-se em dados fornecidos pela psicofísica e pela psicologia nascentes, o que pode explicar a boa acolhida de suas idéias nos Estados Unidos, até hoje presentes naquele país, entre os defensores da educação de base sociológica.

Para Herbart, a vida mental é um jogo de representações, em que o conteúdo da consciência tem dois aspectos: os formais (lógicos) e os materiais (físicos). Sendo a vida mental resultado do jogo de representações, e sendo o homem, sobretudo, vida mental, dirigir e formar a vida mental é dirigir e formar o homem. Educar, portanto, é instruir. O desenvolvimento mental se faz por associação de idéias e a moral, pela elaboração mental de conceitos éticos. Para que a educação tenha êxito, é preciso despertar o interesse do aluno, que é de caráter mental, mais ou menos reflexo, e consiste na atração por determinado objeto. Da reunião de tudo isso surgiu o método herbartiano, que tem quatro princípios: partir do conhecido, associar o novo ao já adquirido, basear a atividade didática na

⁴ Nos países anglo-saxões, a música instrumental é lida a partir de letras do alfabeto designativas das alturas (A, B, C...), enquanto o canto se dá pelo nome das notas (dó, ré, mi...) que têm alturas relativas.

experiência mental do aluno e obedecer às fases ou passos da aprendizagem (esclarecimento, associação, sistematização e articulação), mediante as atividades de mostrar, relacionar, explicar, filosofar (Larousse, 1960, 5v., p.2326).

De Herbart derivam as preocupações com a metodologia de ensino, que se intensificaram a partir do século XIX, com os conhecimentos da psicologia e que, ainda hoje, ocupam lugar importante na organização escolar.

O terceiro educador mencionado, Froebel, ilustre mestre de origem germânica e responsável pelo movimento dos jardins-de-infância, advogava a inclusão do canto e de outras artes nas escolas "com a intenção de assegurar a cada criança um amplo e completo desenvolvimento de sua natureza, na apreciação da obra artística" (Scholes, 1978, p.316).

➤ No pensamento dos três precursores, nota-se a preocupação comum com a criança e com o ensino, já bem distante da concepção medieval de utilização da voz infantil a serviço da música, sem relação com qualquer referência de ordem educativa.

Jean-Philippe Rameau — música e matemática

Nos primeiros decênios do século XVIII, apresenta-se a figura de Jean-Philippe Rameau que, com sua teoria da harmonia, imprimiu uma firme direção ao entendimento da música como ciência. Na época, havia uma barreira entre arte e razão, sentimento e verdade, prazer auditivo e imitação racional da natureza, reinos distintos. Rameau tratou a música de um ponto de vista físico e matemático, cientificamente.

A música é uma ciência que deve ter regras definidas; estas regras devem ser extraídas de um princípio evidente; e este princípio não pode ser, realmente, conhecido, sem a ajuda da matemática ... Não é suficiente sentir os efeitos da ciência ou da arte. É preciso, também, conceituar esses efeitos, para torná-los inteligíveis. (1971, p.XXXV)

Rameau é movido por uma exigência unitária e pelo espírito cartesiano. A música é ciência, com regras estabelecidas e baseada em princípios matemáticos. Não é que Rameau abandone a idéia de imitação da natureza; para ele, a natureza é um sistema de leis matemáticas. Desse modo, afasta-se da estética de seu tempo, opondo o rigor de sua concepção matemática aos quadros pastoris da época. Seu conceito fundamental é que, entre razão e sentimento, intelecto e sensibilidade, natureza e matemática, não há contraste, mas perfeita concordância. Não basta sentir a música; é preciso torná-la inteligível, dentro das leis eternas que regem sua construção. Mas a razão só tem autoridade se não se afastar da experiência e da audição. Como a música é racionalidade pura, é também a mais universal das linguagens. As diferenças entre músicas de diversas nações estão no contorno melódico, que depende do gosto, estando, portanto, ligada aos sentimentos. A harmonia é mais importante que a melodia, porque representa o princípio ideal, racional, do qual derivam todas as outras qualidades da música.

✦ O período romântico

A complexidade do período romântico impede que se discorra extensamente a seu respeito no âmbito deste livro; por esse motivo, limitamo-nos a traçar, em linhas bastante gerais, algumas de suas controversas características, que convivem ou se sucedem rapidamente, turbilhonando, com sua multiplicidade de tendências, as tentativas de compreender claramente o período, sempre na esteira da questão fundamental deste trabalho: o valor da música e da educação musical. Costumeiramente, vê-se o romantismo como um sucessor do período clássico. No entanto, o historiador Henry Lang alerta para o fato de, na verdade, por um longo tempo, essas tendências terem convivido, como mostram as antecipações sentimentais de alguns expoentes da literatura, ou em movimentos como o *Sturm und Drang*, de um lado, e a busca de clareza e perfeição

formal que se pode detectar em certos músicos românticos, como Schubert, do outro.

O século XIX encontra-se repartido entre tendências opostas. Nele são detectadas, em meio à ordem vigente, áreas de resistência que se manifestam, em especial nas ciências humanas e nas artes, e valorizam a expressividade, as vivências, as idéias libertárias, românticas e realistas. A outra tendência é representada pelo positivismo que, com seus ideais de ordem e progresso, privilegia o genérico, o estável, o mensurável. Nas artes, essa tendência é representada pelo academicismo. A concepção romântica, embora ainda apresente resíduos iluministas, mostra, também, posições que se evidenciam como germens de concepções futuras. Para os românticos, a música é a revelação do absoluto, sob a forma de sentimento. Ela é capaz de expressar sentimentos particulares, subjetivos, mas também, o próprio sentimento em si, o que lhe confere dupla interioridade. Dessa concepção nasce a estética hegeliana que, num certo sentido, colabora na origem das duas correntes opostas do século XIX: a estética do sentimento e a estética formalista. ✕

Mas antes de mergulhar no pensamento romântico, destaquem-se os fatores que lhe deram origem e que, no início do século XIX, anunciam os sintomas da crise do iluminismo: a mudança na posição social e na função da música; o declínio da influência italiana (ópera); a valorização da música instrumental e o retorno à música antiga (notadamente Bach e Palestrina).

É difícil enumerar os motivos que contribuíram para a emergência da concepção romântica de música, que a conduziu do último para o primeiro lugar na hierarquia das artes. Muitas convicções iluministas ainda permanecem no século XIX e, em muitas delas, o que realmente muda não é a convicção em si, mas o valor a ela atribuído; desse modo, o que era condenado passa a ser exaltado. No pensamento iluminista, a função da música na sociedade é, fundamentalmente, recreativa e utilitária. O músico serve à Igreja ou à nobreza, mas não tem qualquer autonomia. A música predispõe à oração ou à criação de ambientes festivos. Não tem conteúdo racional, moral ou educativo e, por isso, é considerada uma arte assemântica.

O romantismo mantém os mesmos pressupostos iluministas, mas os vê por outro ângulo. A música é tudo o que foi afirmado, mas, justamente por ser assemântica, consegue transmitir o que não é possível à linguagem comum. Por esse motivo é superior a qualquer outro meio de comunicação. Ela expressa o que a linguagem não consegue porque vai além dela. Mais do que a linguagem verbal, capta a realidade mais profunda, a essência do mundo, a idéia, o espírito, o infinito... E quanto mais afastada estiver de qualquer tipo de semânticidade e de compreensão (conceitualidade), mais completamente consegue fazer isso (Fubini, 1971, p.74-6).

A música instrumental é a que mais se aproxima dessa idéia. Mas mesmo antes, no período clássico, no melodrama, após as reformas de Gluck (1714-1787), faziam-se sentir essas concepções, pois, com ele, os aspectos musicais eram bastante valorizados, sobrepondo-se à poesia. Mozart (1756-1791), em suas óperas, foi o compositor que mais se aproximou desse ideal; para ele, a poesia deveria subordinar-se à música, sua "filha obediente", centro da ação dramática, o que demonstra, também, que ele não estava familiarizado com a idéia de musicalidade da poesia.

Mais para o final do século, ganha intensidade a aspiração romântica da convergência das artes. Vários autores retornam à idéia da origem comum da música e da poesia. O interesse romântico pela música dos povos primitivos, pelo canto popular e pela poesia nacionalista atrai a atenção para elementos musicais da linguagem poética. Embora ainda ligada fortemente aos afetos, a música passa a ser celebração, contendo elementos míticos e religiosos. Diferentes pensadores defendem idéias particulares a respeito do que é a música: para Herder (1744-1813), ela é o vértice das possibilidades estéticas do homem; para Rousseau, a prosódia e o canto das mais antigas linguagens provêm do sentimento; para alguns, a música é revelação divina, enquanto para outros, inspirados nas culturas orais, é um ato natural, semelhante ao canto dos pássaros.

A música romântica pode ser definida como aquela que se desenvolveu no século XIX, contrariando os princípios composicionais utilizados no classicismo, e participando das características, pos-

turas e visão de mundo do movimento romântico, já instalado na literatura. Na verdade, quase se poderia falar em romantismos em vez de romantismo, tantas são as tendências, imbricações e posturas que convivem lado a lado, ou se sucedem umas às outras, no século XIX. O que une as várias tendências é a orientação literária do movimento; o romantismo foi, em primeiro lugar, um movimento literário, que só depois encontrou expressão nas outras formas de arte. Os maiores expoentes do romantismo na música foram também homens de grande conhecimento literário e filosófico, muitos deles portadores de grau de doutor em Filosofia. É difícil delimitar onde começa e onde termina o romantismo; o movimento em literatura é bem anterior ao da música, e alguns escritores da época, como Hoffmann, por exemplo, consideram Mozart e Haydn compositores românticos, o que dificilmente seria aceito nos dias de hoje. Mais uma vez, os limites se esvanecem, renunciando a necessidade das grandes reformas que virão.

▶ Durante o século XIX, a música foi alcançando uma posição privilegiada em relação às outras artes, e se distanciando da concepção iluminista, que a via principalmente em suas funções recreativa e utilitária (Fubini, 1971, p.75-6). Essa transformação, porém, não se deu abruptamente: muitos compositores do início do romantismo não se situavam em nenhuma das duas escolas – clássica e romântica. Eles respeitavam os preceitos do classicismo, isto é, a lógica das relações tonais e o projeto temático, mas, embora seguindo os passos de seus predecessores, o clima romântico nascente encobria as características da época anterior. Esses compositores utilizavam-se de elementos clássicos, mas já não podiam interpretá-los senão à luz da nova tendência. Dentre eles, Carl Maria von Weber pode ser considerado o primeiro compositor verdadeiramente romântico. O ideal do "artista total" é expresso com clareza em seus textos. Em sua ópera *Freischütz*, primeira ópera nacional romântica e símbolo do romantismo e das aspirações germânicas, lida com temáticas típicas daquela escola: patriotismo, histórias populares, lendas germânicas, cenas na floresta, danças campestres (Lang, 1941, p.778).

O romantismo da literatura serviu, pois, de ponto de partida para a deflagração do movimento na música, que, desejando livrar-se dos efeitos normativos da forma "clássica", adotou o folclore medieval e as obras de Goethe, Schiller, Heine e Shakespeare como fontes de inspiração. A música resultante desse processo veio responder à busca romântica de uma nova unidade estética. As expressões de caráter narrativo, pictórico e emocional constituíam-se em bases essencialmente não musicais, sobre as quais se assentava o novo estilo. A produção dessa época é permeada pelo emocionalismo, em que predominam a expressão lírica e as tendências programáticas (Martin & Drossin, 1980, p.2).

As características da nova tendência são o extremo individualismo e a busca de excelência técnica (virtuosismo), tanto no terreno da composição quanto no da interpretação. O rigor formal e o racionalismo do período clássico abrem espaço, agora, para a valorização da intuição e da emoção subjetiva, bem como para a Natureza e para o Infinito. A frase musical bem definida, os elementos de repetição, as cadências, assim como o ritmo matematicamente construído – característicos da música do período anterior – são substituídos pela melodia contínua e pela flutuação rítmica e agógica. A sensação de música construída de acordo com os princípios de um universo mecânico – isto é, como se fosse uma máquina de precisão, em que tempo e espaço estivessem rigorosamente demarcados – cede lugar à idéia de música como organismo, que faz parte de um mundo ordenado, mas dinâmico e mutável, e que dá ao ouvinte a sensação de deslocamento e flexibilidade.

O fato de o período romântico considerar a música capaz de expressar conteúdos externos a ela não é uma idéia nova; pelo contrário, esse é um fenômeno observável em inúmeros períodos anteriores. Na Grécia antiga, cada modo (escala musical) tinha seu *éthos* e era utilizado para expressar virtudes diferentes: heroísmo, exaltação, temperança. Além do modo dórico, considerado ideal para a educação musical e o cultivo da cidadania, representando as virtudes do povo do Norte, havia o modo frígio, trazido da Ásia

para a Grécia, que continha em si as características orgiásticas dos povos que cultuavam Dionísio. Também no cantochão pode-se observar o mesmo fenômeno: a música de cada momento do culto religioso deve, obrigatoriamente, estar num modo (escala) compatível com o estado de espírito evocado: exaltação, contrição, penitência ou adoração. No período barroco, a Teoria dos Afetos recaptura a idéia do *éthos* e ressalta a capacidade da música de representar emoções pelo uso adequado de determinadas tonalidades, andamentos, intervalos musicais e instrumentos, dotados desse poder de representação. Assim, ao privilegiar o drama musical e a música programática, o romantismo está resgatando uma antiga tradição, após o período extremamente racional que caracterizou o iluminismo e que continuou a se manifestar, mesmo durante o período romântico.

A contribuição realmente específica do romantismo foi a colocação da música no topo da hierarquia das artes, considerando-a arte absoluta, capaz de chegar à essência das coisas, ao espírito, ao infinito. A música, nessa concepção, é etérea, livre de contato com a matéria. A técnica é considerada secundária em relação à expressão. Além disso, nos textos a respeito de música, é enfatizado seu caráter religioso e redentor, como pode mostrar o exame da obra de Tieck, Schiller, Waeckenroeder e Novallis, entre outros (Fubini, 1971, p.75-6).

O movimento romântico surgiu do subjetivismo, daí a importância do lirismo e da paixão em sua produção, mas é preciso que não se perca de vista a extrema complexidade do período, em que diferentes tendências se opunham e contradiziam. Ao centrar-se no indivíduo, o romantismo valorizava os aspectos ligados ao interior do ser humano, representados pelos diferentes "estados d'alma" que inspiram a obra artística: melancolia, inquietude, exaltação. A esse ideal, porém, outra tendência se contrapunha, motivada pelas grandes mudanças e aquisições do século: o grande avanço da ciência, os novos modos de aplicação da tecnologia e, conseqüentemente, uma nova ordem política e social. A ascensão da burguesia favorecia o surgimento de outra forma de expressão

artística, em que o lado prático e a ânsia em recuperar os valores do iluminismo sobrepujavam a subjetividade. É o chamado “período Biedermeier”, numa referência a Gottlieb Biedermeier, autor imaginário cujos versos aparecem em *Fliegende Blätter*, a mais popular revista da pequena burguesia na época. Esse movimento deixou profundas marcas no romantismo. A arte do período Biedermeier não buscava o presente eterno, mas a representação do real. Almejava o tangível, o mensurável, o fato concreto, uma existência feliz. Seu *slogan* poderia ser “ordem e satisfação”; a burguesia emergente começava a organizar a nova ordem do capitalismo e da tecnologia, que prenunciava o novo reino da máquina (Lang, 1941, p.805).

Assim, o lirismo e a emotividade do período logo se viram alvo de críticas por parte daqueles que almejavam a apreensão do real pelo respeito aos fatos materiais. Era a época do positivismo, da valorização da ciência, dos estudos do comportamento humano e do conseqüente afastamento do sonho e da imaginação. As artes plásticas, dentro dessa tendência, preocupavam-se também com a representação do real, dando origem ao “verismo”. Na música, esse ideal expressou-se principalmente na preocupação com a técnica. Era a época dos “virtuosos”, que almejavam, pelo princípio da economia, chegar ao maior rendimento técnico-instrumental com o menor esforço. Foi também o período em que surgiu um empenho especial na melhoria de qualidade na fabricação de instrumentos, o que, por sua vez, irá refletir-se na exigência de qualidade técnica dos intérpretes.

Hegel – música e filosofia

Muitos filósofos falam de música, dada a sua importância entre as artes no século XIX, mas, na maior parte das vezes, esses pensadores não são músicos, de modo que suas posições, freqüentemente, representam a posição de amantes da música, ou diletantes, e não de profissionais da arte. Não obstante esse fato,

muitos deles conseguiram adotar posições firmes a respeito dessa linguagem e influenciaram os filósofos da música, seus sucessores. Muito se poderia dizer a esse respeito, mas destaca-se aqui apenas um, por sua grande importância, ao estabelecer bases para duas grandes tendências do romantismo: a que vê a música como linguagem expressiva e a que a compreende como forma pura.

Trata-se de Hegel, um dos pensadores importantes na configuração do valor da música no século XIX, pois suas posições antecipam e dão respaldo às duas tendências acima mencionadas. A concepção de Hegel abriga contradições e até mesmo antagonismos; ele acredita que a música expressa interioridade e que seu elemento físico é o som, meio de expressão do conteúdo espiritual, em que todos os sentimentos fazem-se presentes. Até aqui, seu pensamento está dentro da concepção romântica, continuando, em certa medida, a defender o que já havia sido explorado na Teoria dos Afetos, durante o período barroco. Entretanto, “as coisas se complicam” quando Hegel compara a música (a arte que ocupa o mais alto posto na hierarquia romântica de avaliação das formas de expressão artística) à arquitetura (a que ocupa o posto mais baixo), “porque ambas forjam seus materiais a partir de leis de quantidade e de medida, não se utilizando de modelos providos do mundo natural” (Fubini, 1971, p.95). No entanto, para Hegel, existe uma diferença fundamental entre as duas artes:

a arquitetura serve-se da massa física pesante, de sua espacialidade inerte e de suas formas exteriores. A música, ao contrário, vale-se do som, esse elemento animado, cheio de vida, que se subtrai à extensão, que mostra variações, tanto qualitativas quanto quantitativas, e se precipita, em sua rápida carreira, através do tempo. Por isso, as obras das duas artes pertencem a duas esferas do espírito completamente distintas. Enquanto a arquitetura eleva imagens colossais, que o olho contempla em suas formas simbólicas e em sua eterna imobilidade, o mundo rápido e fugitivo dos sons penetra imediatamente, através do ouvido, no íntimo da alma... (Hegel, apud Fubini, 1971, p.95)