

# DO BELO MUSICAL

Um Contributo para a Revisão da  
Estética da Arte dos Sons



Eduard Hanslick

Tradutor: Artur Morão

1854

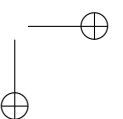
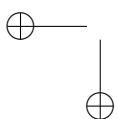
[www.lusosofia.net](http://www.lusosofia.net)



## **Eduard Hanslick**



11 de Setembro 1825 -  
6 de Agosto de 1904





LUSO Sofia:press

Covilhã, 2011

FICHA TÉCNICA

Título: *Do Belo Musical. Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons*

Autor: Eduard Hanslick

Tradutor: Artur Morão

Colecção: Textos Clássicos de Filosofia

Direcção da Colecção: José Rosa & Artur Morão

Design da Capa: António Rodrigues Tomé

Composição & Paginação: José M. Silva Rosa

Universidade da Beira Interior

Covilhã, 2011





## Nota do tradutor

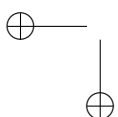
A versão portuguesa, agora ofertada aos cibernautas, é a revisão e a melhoria de duas edições anteriores de 1994 e 2001. Procedeu-se à correcção de umas quantas falhas e deficiências e apurou-se mais o idioma. Trata-se, portanto, de uma terceira e mais fiável edição em português, desta vez em suporte electrónico, do grande ensaio de estética musical que foi publicado, pela primeira vez, em 1854.

Eduard Hanslick, em várias das edições subsequentes, acrescentou novos prefácios e fez algumas pequenas alterações ou adendas que aqui se não tiveram em conta, porque o teor e a força da tese, desenvolvida com grande brilho e eloquência, permaneceram idênticos e inalteráveis.

Para quem conheça a língua alemã, o texto primitivo, com os restantes prefácios e os acrescentos ou modificações do Autor, encontra-se no seguinte electro-sítio: [Eduard Hanslick: Vom Musikalisch Schönen](#).

O leitor curioso achará na rede electrónica mundial diversos materiais sobre o famoso crítico musical austríaco. Recomendam-se em especial os artigos esclarecedores do pianista e musicólogo brasileiro Mário Videira, “Formas sonoras em movimento’: a natureza do belo musical segundo Hanslick” e “Eduard Hanslick e a polémica contra sentimentos na música” nos electro-sítios seguintes: [L. Mário Videira e Eduard Hanslick e a Polêmica contra os Sentimentos na Música](#)

Artur Morão  
Loures, Maio de 2011





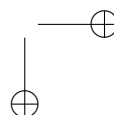
# Do Belo Musical

## Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons

Eduard Hanslick

### Conteúdo

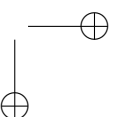
<b>PREFÁCIO</b>	6
<b>CAPÍTULO I</b>	7
a) Ponto de vista não científico da estética musical anterior . . . .	7
b) Os sentimentos não são o <i>fim</i> da música . . . . .	9
<b>CAPÍTULO II:</b> Os sentimentos não são o <i>conteúdo</i> da música	19
<b>CAPÍTULO III:</b> O belo musical	40
<b>CAPÍTULO IV:</b> Análise da impressão subjectiva da música	61
<b>CAPÍTULO V:</b> A percepção estética da música...	79
<b>CAPÍTULO VI:</b> As relações entre a música e a natureza	93
<b>CAPÍTULO VII:</b> Os conceitos de "conteúdo" e "forma" na...	105





Outras obras de Eduard Hanslick além de *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854:

- *Geschichte des Konzertwesens in Wien*, 2 vols., Viena 1869-70
- *Die moderne Oper*, 9 vols., Berlim 1875-1900
- *Aus meinem Leben*, 2 vols. Berlim 1894
- *Suite. Aufsätze über Musik und Musiker*, Viena 1884





## PREFÁCIO

O entendido dificilmente negará que a “estética da arte sonora” até agora prevalecente carece de uma revisão geral.

Apresentar os princípios que semelhante revisão teria de estabelecer na sua actividade crítica e construtiva é a tarefa deste escrito.

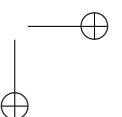
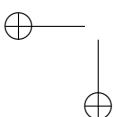
De todo afastada de mim está a arrogância, quase epidémica nas monografias sobre estética musical, de que nestas escassas folhas dormita uma estética integral da arte dos sons. Para uma assim – mesmo no sentido mais restrito em que a considero possível – não era de antemão suficiente nem a intenção nem a força.

Basta que eu consiga trazer para o campo de batalha vitoriosos aríetes contra a apodrecida estética do sentimento e aprontar alguns alicerces para a futura reconstrução. A propósito das lacunas, de que sou muito consciente, da minha exposição tenho de recorrer à esperança de algum dia me ser permitida uma discussão mais pormenorizada dos princípios aqui desenvolvidos.

Se este ensaio puder contribuir para, na arte sonora, acercar a fruição e o conhecimento do belo do único solo adequado (i.e., o estético), terá assim plenamente compensado vários desfavores nele patentes para o meu sentimento.

Viena, 11 de Setembro de 1854

Dr. Eduard Hanslick







## CAPÍTULO I

### **a) Ponto de vista não científico da estética musical anterior**

Passou o tempo dos sistemas estéticos que abordavam o belo apenas em relação com as "sensações" por ele suscitadas. O impulso para o conhecimento objectivo das coisas, tanto quanto à inquirição humana é concedido, devia abalar um método que partia da sensação subjectiva para, após um passeio pela periferia do fenómeno investigado, retornar mais uma vez à sensação. Nenhuma senda leva ao centro das coisas, mas cada uma deve para lá dirigir-se. A coragem e a capacidade de pressionar as coisas, de indagar aquilo que, separado das impressões muitíssimo mutáveis por elas exercidas sobre o homem, constitui o seu elemento permanente, objectivo e dotado de imutável validade – caracterizam a ciência moderna nos seus mais diversos ramos.

Esta orientação objectiva não podia deixar de bem depressa se comunicar à pesquisa do *belo*. O tratamento filosófico da estética, que por uma via metafísica tenta aproximar-se da essência do belo e regista os seus elementos últimos, é uma aquisição dos tempos modernos.

Ao fim e ao cabo, também no tratamento das questões estéticas, se deveria agora preparar uma revolução na ciência que, em vez do princípio metafísico, proporcionasse uma influência poderosa e um predomínio, ao menos temporal, a uma intuição congénere do método indutivo das ciências naturais – diante de nós estão os últimos píncaros da nossa ciência e afirmam para sempre o mérito imperecível de ter aniquilado o domínio da acientífica estética da sensação e explorado o belo nos seus elementos inerentes e puros.





Se os elementos do belo existissem uma vez na sua universalidade, cabia aos peritos indagar o modo específico como eles se realizam e especificam nas artes singulares.

Foi necessário que se adquirissem os princípios da pintura, da arquitectura, da música e se desenvolvessem *estéticas especiais*. Sem dúvida, as últimas não podem fundamentar-se mediante uma simples adaptação do conceito geral de beleza, porque este aceita em cada arte uma série de novas distinções. Cada arte deve ser conhecida nas suas determinações técnicas, quer ser compreendida e julgada a partir de si própria. As estéticas especiais, bem como os seus ramos práticos, as críticas da arte, devem todavia, em toda a diversidade dos seus pontos de vista, unir-se na única e imperecível convicção de que, nas investigações estéticas, se deve sobretudo inquirir o objecto belo, e não o sujeito senciente. Devem romper com o mais antigo modo de intuição que empreendia a pesquisa tendo apenas em consideração e atenção os sentimentos por ele suscitados, e trouxe à luz do dia a filosofia do *belo* como uma filha da *sensação (aisthesis)*.

A intuição *objectiva* já não é hoje uma aquisição simplesmente científica, mas penetrou de uma maneira assaz geral na consciência artística. O moderno poeta ou pintor dificilmente se persuade de que tem de prestar contas acerca do belo da sua arte, ao indagar que "sentimentos" evocará no público esta paisagem, aquela comédia. Procura antes encontrar na estrutura peculiar da própria obra de arte os elementos que a rotulam como algo de belo, e justamente como esta espécie determinada do belo. O simples facto do prazer despertado não lhe pode bastar: ele rastreará a força imperativa da razão por que a obra agrada.

Mas a *arte sonora* ainda não soube apropriar-se deste ponto de vista científico e, na sua estética, ficou para trás das restantes artes. As "sensações" trazem nela à plena luz do dia o espectro antigo. Na vida e na literatura da arte dos sons, o belo musical é, sem excepção, tratado pela vertente da sua impressão subjectiva, e livros, críticas, conversas podem diariamente comprovar que, de modo consensual, se reconhecem os sentimentos como a base que sustém o ideal desta arte, concentra





os raios da sua operação e assinala os limites do juízo sobre a música através dos seus.

### **b) Os sentimentos não são o *fim* da música**

A música – assim nos ensinam – não pode entreter o entendimento por meio de conceitos, como a poesia, nem também o olho mediante formas visíveis, como as artes plásticas, terá portanto a vocação de actuar sobre os *sentimentos* do homem. "A música tem a ver com os sentimentos." Este "ter a ver" é uma das expressões características da estética musical até agora existente. Mas em que consista a ligação da música com os sentimentos, de determinadas peças musicais com determinados sentimentos, segundo que leis naturais ela actue, segundo que leis artísticas se deva configurar, a tal respeito deixam-nos de todo às escuras os que com isto "têm a ver." Se o olho se habituar um pouco a tal escuridão, consegue-se descobrir que os sentimentos, na intuição musical predominante, desempenham um duplo papel.

Primeiramente, propõe-se como *fim e missão* da música suscitar sentimentos ou "sentimentos belos". Em segundo lugar, apontam-se os sentimentos como o *conteúdo* que a arte sonora exhibe nas suas obras.

Ambas as asserções têm a similaridade de tanto uma como a outra ser falsa.

A primeira não deve ocupar-nos por muito tempo, pois a filosofia mais recente há muito refutou o erro de que o fim de algo belo reside em geral numa certa tendência *para* o sentir dos homens. O belo tem em si mesmo o seu significado, é certamente belo apenas *para* o deleite de um sujeito da intuição, mas não *graças a* ele próprio. Tal como a serpente nos contos de Goethe, ele completa o seu círculo apenas em si, despreocupado com a força mágica com que até o morto revive. O belo limita-se a ser belo, embora admita igualmente que nós, além do *intuir* – a actividade propriamente estética – também façamos algo de supérfluo no *sentir* e no *percepcionar*.





Antes de a nossa investigação poder começar, temos de distinguir com rigor "sentimento" e "sensação", dois conceitos que, sem cessar, são confundidos

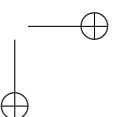
*Sensação* é a percepção de uma determinada qualidade sensível: de um som, de uma cor. *Sentimento* é o tornar-se-consciente de uma incitação ou impedimento do nosso estado anímico, portanto de um bem-estar ou desprazer. Quando simplesmente percepciono o cheiro ou o sabor de uma coisa, a sua forma, a sua cor ou o seu som com os meus sentidos, *percepciono*, pois, estas qualidades; quando a melancolia, a esperança, a alegria ou o ódio me elevam perceptivelmente acima do estado anímico habitual ou sob o mesmo me deprimem, tenho *sentimento*. (Nesta especificação conceptual os mais antigos filósofos concordam com os modernos fisiólogos, e devemos preferi-la incondicionalmente às denominações da escola *hegeliana* que, como se sabe, faz uma distinção entre sensações internas e externas.)

O belo afecta primeiro os nossos sentidos. Tal caminho não lhe é peculiar, partilha-o com todo o fenoménico em geral. A sensação é o começo e a condição do deleite estético e constitui justamente a base do *sentimento*, que pressupõe sempre uma relação e, muitas vezes, as mais complicadas relações. A provocação de *sensações* não necessita da arte, um único som, uma simples cor consegue tal. Como se disse, as duas expressões trocam-se arbitrariamente mas, na maior parte dos casos, nas obras mais antigas, chama-se "sensação" ao que nós denominamos "*sentimento*". Por conseguinte, a música, pretendem dizer aqueles escritores, deve despertar os nossos *sentimentos* e, alternadamente, encher-nos de devoção e amor, de júbilo e de melancolia.

Mas, na verdade, semelhante especificação não a tem nem esta nem nenhuma outra arte.

O órgão com que se acolhe o belo não é o sentimento, mas a *fantasia*, enquanto actividade do puro intuir. (Vischer, *Aesth.* §384).

Quase espanta como os músicos e os estetas mais antigos se movem apenas no interior do contraste entre "sentimento" e "entendimento", como se a questão principal não residisse precisamente *no seio* deste





pretensio dilema. A peça sonora flui da fantasia do artista para a fantasia do ouvinte. Diante do belo, a fantasia não é apenas um *contemplar*, mas um contemplar com *entendimento*, i.e., um representar e um julgar, este último decerto com tal rapidez que os processos individuais não nos chegam à consciência e surge a ilusão de que acontece *imediatamente* o que, na verdade, depende de múltiplos processos espirituais mediatos. Além disso, a palavra "intuição", transferida há muito das representações visuais para todos os fenómenos sensíveis, corresponde de modo excelente ao acto do ouvir atento, que consiste numa consideração sucessiva das formas sonoras. A fantasia não é, naturalmente, um âmbito fechado: assim como extraiu a sua centelha vital das percepções sensíveis, assim envia, por seu turno, rapidamente os seus raios à actividade do entendimento e do sentimento. No entanto, estes são para a genuína concepção do belo apenas campos limítrofes.

Se o ouvinte frui, na intuição pura, a peça sonora ressoante, deve estar longe dele todo o interesse material. Mas um interesse assim é a tendência para em si permitir a excitação dos afectos. A actuação exclusiva do *entendimento* por meio do belo comporta-se de uma maneira lógica e não estética, um efeito predominante sobre o *sentimento* é ainda dúbio e até *patológico*.

Tudo o que há muito foi elaborado pela estética geral vale de modo análogo para o belo de todas as artes. Se, pois, a *música* se trata como *arte*, importa reconhecer como instância estética sua a fantasia, e não o sentimento. Mas a premissa despreziosa parece muito aconselhável porque, na ênfase importante que incansavelmente se põe na pacificação das paixões humanas a obter pela música, muitas vezes, não se sabe se, de facto, se está a falar de uma medida policial, pedagógica ou medicinal.

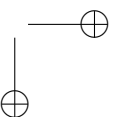
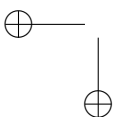
Mas os músicos não se encontram enredados no erro de pretender reivindicar igualmente todas as artes para os sentimentos; pelo contrário, vêem nisso algo de especificamente peculiar à *arte dos sons*. A força e a tendência para actuar nos sentimentos do ouvinte seria justamente o que caracteriza a *música* em face das restantes artes. Onde nem





sequer se separou "sentimento" de "sensação" menos ainda se pode falar de uma compreensão mais profunda do primeiro: sentimentos sensíveis e intelectuais, a forma crónica do *humor*, a forma aguda do *afecto*, a inclinação e a paixão bem como as colorações peculiares desta enquanto "*pathos*" nos Gregos e "*passio*" nos modernos latinos, foram nivelados numa variegada mescla, e apenas se declarou a propósito da música que ela é em especial a arte de suscitar sentimentos.

Mas do mesmo modo que não reconhecemos este efeito como a tarefa das artes em geral, assim também não podemos ver nele uma determinação específica da *música*. Uma vez estabelecido que a *fantasia* é o órgão genuíno do belo, terá lugar em *todas* as artes um efeito secundário destas sobre o sentimento. Não nos move poderosamente uma grande pintura histórica? Que devoção suscitam as Madonas de Rafael, que estados de ânimo nostálgicos e joviais despertam as paisagens de um Poussin? Ficarà o espectáculo da catedral de Estrasburgo ou das figuras de mármore gregas sem efeito sobre o nosso sentir? O mesmo se verifica a propósito da poesia, mais ainda, de muitas actividades extra-estéticas, por exemplo da edificação religiosa, da eloquência, etc. Vemos que as restantes artes actuam igualmente com bastante força sobre o sentimento. Havia, pois, que alicerçar a sua diferença, alegadamente de princípio, quanto à música num mais ou menos deste efeito. De um modo em si inteiramente acientífico, este expediente teria, ademais, de deixar convenientemente a cada qual a decisão de sentir com maior força e profundidade numa sinfonia de Mozart ou numa tragédia de Shakespeare, num poema de Uhland ou num rondó de Hummel. Mas se pretendermos dizer que a música actua "imediatamente" sobre o sentimento, e as outras artes apenas graças à mediação de conceitos, só se erra com outras palavras, porque, como vemos, os sentimentos hão-de também ocupar-se do belo musical só em segunda linha, e de *modo imediato* unicamente da fantasia. Salienta-se, inúmeras vezes, nos ensaios musicais a analogia que, indubitavelmente, existe entre a música e a *arquitectura*. Mas alguma vez um architecto sensato aprovou que a





arquitectura tem o *fim* de suscitar sentimentos, ou que estes constituem o seu *conteúdo*?

*Toda* a verdadeira obra de arte se estabelecerá numa qualquer relação com o nosso sentir, mas *nenhuma* num relação exclusiva. Por conseguinte, nada de decisivo se afirma acerca do princípio estético da música quando esta é caracterizada mediante o seu efeito no sentimento.

No entanto, há quem pretenda captar a essência da música sempre a partir deste ponto. A crítica da uma obra sonora inicia-se sempre com a "sensação" que ela provoca, e determina-se o louvor ou a censura de acordo com a própria afecção subjectiva. Como se alguém explorasse a essência do vinho quando se embebeda! O conhecimento de um objecto e a sua acção imediata sobre a nossa subjectividade são coisas diametralmente opostas, mais ainda, importa saber desenhencilhar-se da última justamente na medida em que se pretende aproximar-se do primeiro. O comportamento dos nossos estados emotivos perante um belo qualquer é mais objecto da psicologia do que da estética. Seja tão grande ou tão pequeno como se quiser o efeito da música – não é permitido dele partir quando se empreende indagar a essência desta arte. *Hegel* mostrou exhaustivamente como o estudo das "sensações" que uma arte desperta permanece numa total indeterminação e se abstém justamente do conteúdo genuíno e concreto. "O que se sente – diz ele – persiste envolvido na forma da subjectividade mais abstracta, singular e, por isso, as diferenças da sensação também são inteiramente abstractas, e não diferença alguma da própria coisa." (*Aesthetik* I, 42)

Se à arte dos sons é, de facto, inerente uma força específica da impressão (como dentro em breve iremos ver melhor), há então que abstrair tanto mais cautamente de tal magia, a fim de se chegar à natureza da sua causa. Entrementes, confundem-se de modo incessante a afecção do sentimento e a beleza musical, em vez de se representarem separadamente pelo método científico. Há quem se aferre ao efeito incerto dos fenómenos musicais em vez de penetrar no íntimo das obras e de, a partir das leis do seu próprio organismo, explicar *que* conteúdo é o seu,





*em que* consiste a sua beleza. Começa-se pela impressão subjectiva e segue-se para a essência da arte. São ilações do não-autónomo para o autónomo, do condicionado para o condicionante.

Além disso, a conexão de uma peça sonora com a moção emocional por ela suscitada não é *necessariamente causal*. A mesma música, em diferentes nacionalidades, temperamentos, idades e circunstâncias, mais ainda, na igualdade de todas estas condições em diferentes indivíduos, terá efeitos muito diversos. Não precisamos de incomodar os Índios e os habitantes das Caraíbas, as habitualmente populares tropas regulares, quando se trata da "diversidade do gosto-- basta *um* público europeu frequentador de concertos: uma metade sente despertar as mais fortes e elevadas emoções nas Sinfonias de Beethoven, ao passo que a outra apenas aí depara com "enfadonha música intelectualista" e com a "ausência de sentimentos". Em certos momentos, uma peça musical comove-nos até às lágrimas, outras vezes, deixa-nos frios, e milhares de outras coisas exteriores podem bastar para modificar ou anular de mil maneiras o seu efeito. A correlação das obras musicais com certas disposições anímicas não constitui sempre, em toda a parte e necessariamente, um imperativo absoluto.

Mesmo quando inspeccionamos a impressão realmente *presente*, descortinamos nela, muitas vezes, o *convencional* em vez do necessário. Não só na forma e no costume, também no pensar e no sentir se constitui, no decurso dos tempos, muito de consensual, de tradicional, que se nos afigura residir na própria essência das coisas e de que, todavia, a custo sabemos mais do que as letras do significado que elas justamente para nós têm. É o que acontece em particular com os géneros musicais, que estão ao serviço de determinados fins exteriores como composições sacras, guerreiras e teatrais. Nas últimas, encontra-se uma verdadeira terminologia para os mais diversos sentimentos, uma terminologia que se tornou de tal modo corrente para os compositores e os ouvintes de uma época que, num caso singular, não têm a seu respeito a mínima dúvida. Mas desenvolvem-na épocas ulteriores. Sim, com frequência, compreendemos com dificuldade como é que os nos-





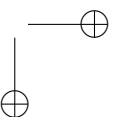
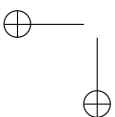


sos avós puderam ter *esta* série sonora por uma expressão adequada justamente *deste* afecto.

Cada época, cada civilização traz consigo um ouvir diferente, um sentir diverso. A música permanece a mesma, muda tão-só o seu efeito com o ponto de vista cambiante do preconceito convencional. Além disso, as peças instrumentais com motes ou títulos específicos indicam, entre outras coisas, com que facilidade e prontidão se deixa enganar o nosso sentir, com os mais pequenos artifícios. Nos mais superficiais trechos pianísticos, onde nada há, "mero nada, para onde se viram os meus olhos", depressa surge a tendência para reconhecer a "nostalgia do mar", "à noite, antes da batalha", o "dia de Verão na Noruega" e outras absurdidades que tais, se a portada tiver apenas a ousadia de aduzir o seu pretense conteúdo. Os *títulos* proporcionam ao nosso representar e sentir uma orientação que, com demasiada frequência, atribuímos ao carácter da *música*, uma credulidade contra a qual se não pode assaz recomendar a brincadeira de uma mudança de título.

O efeito da música sobre o sentimento não tem, portanto, nem a *necessidade* nem a *constância* nem, por fim, a *exclusividade* que um fenómeno deveria apresentar para conseguir fundamentar um princípio estético.

Não queremos de todo subestimar os próprios sentimentos fortes que a música desperta da sua letargia, todos os estados de ânimo doces ou dolorosos em que ela nos embala, semi-sonhadores. Entre os mistérios mais formosos e salubres conta-se precisamente o facto de a arte poder suscitar tais emoções sem causa terrena, como quem diz, por graça divina. Opomo-nos somente à utilização acientífica destes factos em prol de *princípios estéticos*. É certo que a música pode suscitar, em alto grau, o prazer e o pesar. Mas não os produzem, talvez em maior grau ainda, a obtenção da sorte grande ou a doença mortal de um amigo? Se hesitamos em contar um bilhete de lotaria entre as sinfonias ou um boletim médico entre as aberturas, também não há que tratar os afectos efectivamente produzidos como uma especialidade estética da arte dos sons ou de uma determinada peça musical. Interessa,





sim, unicamente o *modo específico* como semelhantes afectos são suscitados *pela música*. Nos capítulos IV e V, dedicaremos aos efeitos da música sobre o sentimento a consideração mais atenta, e investigaremos os aspectos *positivos* desta relação singular. Aqui, no começo do nosso escrito, não poderia realçar-se com demasiada acutilância o aspecto negativo, como protesto contra um princípio acientífico.

---

**NOTA** – Para o fim presente, dificilmente nos parece necessário acrescentar às opiniões, cuja contestação nos ocupa, os nomes dos seus autores, já que tais concepções não são a florescência de convicções peculiares, mas antes a expressão de um modo de pensar tradicional e generalizado. Enumerar-se-ão aqui somente algumas citações de músicos antigos e modernos, a fim de demonstrar o amplo predomínio destes princípios.

*Mattheson:*

"Em cada melodia, devemos estabelecer como finalidade principal uma *emoção* (quando não mais de uma)." (Vollkomm. Capellmeister, p. 143.)

*Neidhardt:*

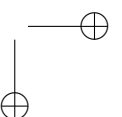
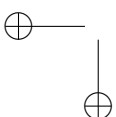
"O fim último da música é suscitar *todos os afectos* mediante simples sons e o seu ritmo, a despeito do melhor orador." (Prefácio a "Temperatur".)

*J. N. Forkel*

entende por "figuras na músicao mesmo que elas são na poesia e na oratória, a saber, a expressão das distintas maneiras em que se manifestam as *sensações* e as *paixões*". ("Ueber die Theorie der Musik", Gotinga 1777, p. 26.)

*J. Mosel*

define a música como "a arte de expressar *determinadas sensações* por meio de sons regulados".





*C. F. Michaelis:*

"A música é a arte da expressão de *sensações* mediante a modulação de sons. É a linguagem dos afectos", etc. (Ueber den Geist der Tonkunst, 2. Versuch. 1800, p. 29)

*Marpurg:*

"O fim que o compositor se deve fixar no seu trabalho é imitar a natureza... suscitar as paixões segundo a sua vontade... descrever as emoções da alma, as inclinações do coração, de acordo com a vida." (Krit. Musikus, Tomo I, 1750, Secção 40)

*W. Heinse:*

"A meta fundamental da música é a imitação ou, melhor, a excitação das *paixões*." (Musik. Dialoge, 1805, p. 30)

*J. J. Engel:*

"Uma sinfonia, uma sonata, etc., deve conter a execução de uma paixão, mas que se espraie em diversos sentimentos." ("Ueber musik. Malerei", 1780, p. 29.)

*J. Ph. Kirnberger:*

"Uma frase melódica (tema) é uma frase compreensível da linguagem do sentimento, que faz sentir a um ouvinte sensível o estado de ânimo que a suscitou." (Kunst des reinen Satzes", II Parte, p. 152)

*Pierer, Universallexikon (2ª edição):*

"A *música* é a arte pela qual se expressam, mediante sons belos, sensações e estados de ânimo. É superior à *poesia*, que só (!) é capaz de representar disposições anímicas cognoscíveis ao entendimento, já que a música exprime sentimentos e anelos absolutamente inexplicáveis."

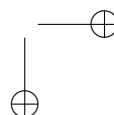
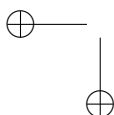
O Universallexikon der Tonkunst [Léxico Universal da Música] de *G. Schilling* apregoa a mesma explicação no artigo "Música".

*Koch* define a música como a "arte de expressar um jogo agradável das sensações mediante sons". (Mus. Lexikon: "Musik").

*André:*

"A música é a arte de produzir sons que descrevem, suscitam e sustentam emoções e paixões." (Lehrbuch der Tonkunst I)

*Sulzer:*



"A música é a arte de expressar, mediante sons, as nossas paixões, tal como no discurso por meio de palavras."(Theorie der schönen Künste.)

*J. W. Böhm:*

"Os sons harmoniosos das cordas não têm a ver com o entendimento ou a razão, mas unicamente com a *faculdade emotiva*."(Analyse des Schönen der Musik. Viena 1830, p. 62)

*Gottfried Weber:*

"A música é a arte de expressar os *sentimentos* por meio de sons."(Theorie der Tonsetzkunst, 2ªed., t.1, p. 15)

*F.Hand:*

"A música representa *sentimentos*. Cada sentimento, cada estado de ânimo tem em si e igualmente na música o seu tom e ritmo peculiar. Pode atribuir-se à música uma muito mais vasta determinação (!) para a representação do que a que possui qualquer arte; pois os *sentimentos* não os consegue com tanta nitidez nem o pintor desenhar,...nem o mimo sugerir."(Aesthetik der Tonkunst, t.I, §§24, 27)

*Amadeus Autodidactus:*

"A arte sonora surge e enraíza-se unicamente no mundo dos *sentimentos* e das *sensações* espirituais. Os sons musicalmente melódicos (!) não ressoam para o entendimento, que apenas descreve e analisa sensações,... falam ao *ânimo*", etc. (Aphorismen über Musik. Lúpsia 1847, p. 329)

*Fermo Bellini:*

"A música é a arte que exprime os sentimentos e as paixões por meio de sons."(Manuale alla Musica. Milão, Ricordi 1853.)

*Friedrich Thiersch*, Allgemeine Aesthetik (Berlim 1846) §18, p. 101:

"A música é a arte de expressar ou suscitar sentimentos e estados anímicos mediante a escolha e a combinação dos sons."



## CAPÍTULO II

### Os sentimentos não são o *conteúdo* da música

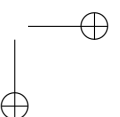
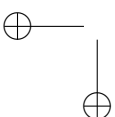
Em parte como consequência desta teoria, que vê nos sentimentos o *fim último* do efeito musical, em parte como correctivo seu, estabelece-se a asserção de que os *sentimentos* constituem o *conteúdo* que a arte dos sons deve representar.

A investigação filosófica de uma arte impele à indagação do seu *conteúdo*.

A toda a arte é peculiar um âmbito de ideias, que ela representa com os seus meios de expressão: som, palavra, cor, pedra. A obra de arte individual encarna, pois, uma determinada ideia como o belo em manifestação sensível. Esta *ideia* determinada, a *forma* que a corporifica e a *unidade* de ambas são as condições do conceito de beleza, de que nenhuma inquirição científica de qualquer arte pode já separar-se.

O que constitui o conteúdo de uma obra da arte poética ou plástica pode expressar-se com palavras e reduzir-se a conceitos. Dizemos: este quadro representa uma florista, esta estátua um gladiador, aquele poema uma façanha de Rolando. A absorção mais ou menos perfeita do conteúdo assim determinado na manifestação artística fundamenta, em seguida, o nosso juízo sobre a beleza da obra de arte.

Como *conteúdo da música* mencionou-se, com bastante unanimidade, toda a gama dos *sentimentos* humanos, porque neles se julgava ter encontrado o contraste da determinidade conceptual e, por conseguinte, a distinção exacta do ideal das artes plástica e poética. Os sons e a sua combinação artística seriam, pois, unicamente o material, o meio





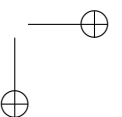
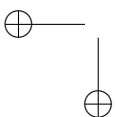
de expressão com que o compositor representa o amor, a coragem, a devoção, o arrebatamento. Estes *sentimentos*, na sua rica multiplicidade, seriam as ideias que se revestiram do corpo terreno do som para, como obras de arte musical, vaguearem pela terra. O que nos agrada e exalta numa melodia encantadora, numa harmonia engenhosa, não seriam elas próprias, mas o que significam: o sussurro da ternura, o ímpeto da combatividade.

Para obtermos terreno firme devemos, antes de mais, separar sem contemplações tais metáforas velhas e compostas: O *sussurro*? Sim, mas de nenhum modo da "nostalgia". A *impetuosidade*? Sem dúvida, mas não da "combatividade". De facto, a música possui um sem o outro; pode sussurrar, trovejar, precipitar-se – mas só o nosso próprio coração é que nela introduz o amor e o ódio.

A representação de um sentimento ou afecto não reside, porém, na capacidade peculiar à arte dos sons.

Os sentimentos não existem isolados na alma de modo que se possam, por assim dizer, salientar por meio de uma arte à qual está oclusa a representação das demais actividades espirituais. Pelo contrário, dependem de pressupostos fisiológicos e patológicos, são condicionados por representações, juízos, em suma, por todo o campo do pensar intelectual e racional, a que se contrapõe de tão bom grado o sentimento como algo de *antitético*.

Que é que faz, pois, de um sentimento *este sentimento determinado*: nostalgia, esperança, amor? É porventura a simples força ou fraqueza, a agitação do movimento interior? Decerto que não. Esta pode ser idêntica para sentimentos diferentes e, de novo, ser diversa para o mesmo sentimento em vários indivíduos e em momentos distintos. O nosso estado de ânimo só pode obter concreção justamente neste sentimento determinado baseando-se numa quantidade de representações e juízos – talvez inconscientes no momento de um forte sentir. O sentimento da esperança é inseparável da representação de um estado mais feliz que deve ocorrer e que se compara com o estado actual. A melancolia coteja uma sorte passada com o presente. Trata-se de re-





apresentações, de conceitos e juízos inteiramente determinados. Sem eles, sem este aparato de *pensamentos*, não pode chamar-se ao sentir presente nem "esperança" nem "melancolia", pois só ele os torna tais. Se dele se abstrair, permanece uma emoção indefinida, quando muito, a sensação de um vago bem-estar ou incómodo. O *amor* não é concebível sem a representação de uma personalidade amada, individual, sem o desejo e o anelo da felicidade, da exaltação, da posse do objecto. O que o transforma em amor não é a índole da mera moção anímica, mas o seu cerne conceptual, o seu conteúdo real e histórico. Segundo a sua *dinâmica*, tanto pode ser suave como arrebatador, apresentar-se ou como alegre ou como doloroso, e sempre permanece amor. Esta simples observação basta para demonstrar que a música consegue expressar unicamente esses diversos adjectivos acompanhantes, nunca o substantivo, o próprio amor. Um sentimento determinado (uma paixão, um afecto) nunca existe como tal sem um conteúdo real, histórico, que se pode expor apenas mediante conceitos. Como se reconhece, a música, enquanto "linguagem indeterminada", não pode reproduzir conceitos – não é então psicologicamente irrefutável a dedução de que também não consegue expressar sentimentos específicos? É que a *especificidade* dos sentimentos radica precisamente no seu cerne conceptual.

Mais adiante, ao falar-se da impressão subjectiva da música, queremos indagar como é possível que ela *consiga* (mas não *tenha* de) *despertar* sentimentos como melancolia, alegria e quejandos. Aqui importava apenas estabelecer teoricamente se a música é, ou não, capaz de *representar* um sentimento determinado. A tal questão havia que responder negativamente, já que a especificidade dos sentimentos não se pode separar de representações e de conceitos concretos que ficam fora do âmbito configurador da música. – A música, pelo contrário, com os seus peculiaríssimos meios, pode representar de modo substancial um certo domínio de *ideias*. Tais são, em primeiro lugar, todas as ideias que se referem a modificações audíveis do tempo, da força, das proporções, portanto as ideias do crescimento, do esmorecer, da

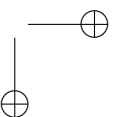
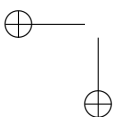




pressa, da hesitação, do artificialmente intrincado do simples acompanhamento e coisas semelhantes. – Além disso, a expressão estética de uma música pode dizer-se graciosa, suave, violenta, enérgica, elegante, fresca; simples ideias que podem encontrar nas combinações sonoras a correspondente manifestação sensível. Podemos, pois, empregar directamente tais adjectivos ao falar de criações *musicais*, sem pensar no significado ético que têm para a vida anímica do homem, e que uma predominante associação de ideias tão rapidamente combina com a música, mais ainda, costuma confundi-la, não poucas vezes, com as propriedades puramente musicais.

As ideias que o compositor representa são sobretudo, e em primeiro lugar, puramente *musicais*. À sua fantasia apresenta-se uma determinada melodia bela. Esta nada mais deve ser do que ela própria. Mas assim como cada fenómeno concreto aponta para o seu conceito específico superior, a ideia que, em primeiro lugar, o realiza, e deste modo sucessivamente sempre cada vez mais alto, até à ideia absoluta, assim acontece também com as ideias musicais. Por exemplo, *este* adágio que esmorece harmoniosamente suscitará a manifestação bela da ideia do suave, do harmonioso *em geral*. A fantasia universal, que relaciona de bom grado as ideias da arte com a vida anímica humana própria conceberá semelhante esmorecimento de um modo superior, por exemplo, como a expressão da resignação de um ânimo consigo mesmo conformado, e pode assim chegar ao anelo do absoluto.

Também a poesia e a arte plástica representam, antes de mais, algo de concreto. O quadro de uma florista só pode sugerir imediatamente a ideia mais geral da conformidade e da modéstia de uma donzela, e um quadro de cemitério, a ideia da transitoriedade terrestre. De modo análogo, só que com uma interpretação incomparavelmente mais vaga e caprichosa, pode o ouvinte extrair desta peça musical a ideia da satisfação juvenil, daquela a ideia da fugacidade; mas, tal como nos quadros mencionados, estas *ideias* abstractas não constituem o conteúdo da obra musical; e muito menos ainda se pode falar de uma represen-







tação do "*sentimento* da transitoriedade", do "*sentimento* da satisfação juvenil".

Há *ideias* que são perfeitamente representadas pela arte sonora e, apesar de tudo, não ocorrem como *sentimento*, tal como, ao invés, há *sentimentos* que podem agitar o ânimo de modo tão disperso que não encontram a sua representação adequada em nenhuma *ideia* representável pela música.

Por conseguinte, *que é* que a música pode representar dos sentimentos, se não expuser o seu conteúdo?

Só o que neles há de *dinâmico*. Pode reproduzir o movimento de um processo físico segundo os momentos: depressa, devagar, forte, fraco, crescendo, decrescendo. Mas o movimento é apenas *uma* propriedade, um momento do sentimento, não o próprio sentimento. Comumente, julga-se delimitar assaz a capacidade representativa da música quando se afirma que ela de nenhum modo pode designar o *objecto* de um sentimento, mas o próprio sentimento, por exemplo, não o objecto de um amor determinado, mas o "amor". Na verdade, também isso não consegue. Não pode descrever o amor, mas apenas um movimento que pode ocorrer no amor ou noutra afecto, e que é sempre o inessencial do seu carácter. "Amor" é um conceito abstracto, tal como "virtude" e "imortalidade". A asseveração dos teóricos de que a música não pode representar conceitos abstractos é supérflua, pois nenhuma arte de tal é capaz. É evidente que só as *ideias*, isto é, conceitos vivificados, podem ser o conteúdo da encarnação artística<sup>1</sup>. Mas as obras instrumentais também não podem representar as *ideias* do amor, da ira, do temor, porque não existe uma relação necessária entre aquelas ideias e as belas combinações sonoras. Qual é, pois, o *momento* dessas ideias de que a música sabe, na realidade, tão eficazmente apoderar-se? É o *movimento* (de certo no sentido mais amplo que apreende como "movimento" também

<sup>1</sup> Vischer define (*Aesthetik*, §11 Nota) as ideias determinadas como domínios da vida, sempre que se considere a sua realidade como correspondente ao seu conceito. De facto, a *ideia* designa sempre o conceito presente, de modo puro e eficaz, na sua realidade.



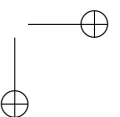
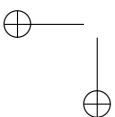


o crescendo e o decrescendo de um som ou acorde individual). Ele constitui o elemento que a música tem em comum com os estados de ânimo e que consegue configurar de um modo criativo em mil matizes e contrastes.

Além disso, o que na música nos parece pintar determinados estados anímicos é de todo *simbólico*.

Tal como as cores, os sons possuem já por natureza, e na sua individuação, significado simbólico, que actua fora e antes de toda a intenção artística. Cada cor respira um carácter peculiar: não é para nós uma simples cifra que obtém apenas um lugar mediante o artista, mas uma força posta já pela natureza em relação simpatética com certas disposições de ânimo. Quem não conhece as interpretações das cores, corrente na sua simplicidade ou elevada por espíritos mais selectos ao refinamento poético? Associamos o verde ao sentimento da esperança, o azul à fidelidade. *Rosenkranz* reconhece no alaranjado "a dignidade graciosa", no violeta "a amabilidade", etc. (*Psychologie*, 2<sup>a</sup>ed., p.102).

De modo análogo, os materiais elementares da música – tonalidades, acordes e timbres – são já em si *caracteres*. Temos também uma arte de interpretação demasiado diligente para o significado dos elementos musicais; à sua maneira, a simbólica das tonalidades de *Schubert* proporciona o equivalente da interpretação das cores levada a cabo por *Goethe*. No entanto, aqueles elementos (sons, cores), na sua aplicação artística, seguem leis inteiramente diversas, como expressão da sua manifestação isolada. Assim como num grande quadro histórico nem todo o vermelho nos sugere alegria, nem todo o branco inocência, assim também numa sinfonia nem todo o *Lá bemol maior* nos despertará um estado de ânimo exaltado, nem todo o *Si menor* uma disposição misantrópica, nem cada acorde perfeito satisfação, nem todo o acorde de sétima diminuta, desespero. No terreno estético, tais autonomias elementares neutralizam-se sob a comunidade de leis superiores. Semelhante relação natural fica muito longe de todo o *expressar* ou *representar*. Demos-lhe o nome de "simbólica", porque jamais representa imediatamente o conteúdo, antes continua a ser uma forma





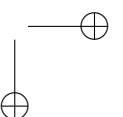
essencialmente distinta daquele. Se no amarelo vemos o ciúme, no Sol maior alegria, no cipreste a tristeza, tal interpretação tem uma relação fisiológico-psicológica com peculiaridades desses sentimentos, mas só a tem a nossa interpretação, e não a cor, a planta, o tom em si e por si. Não pode, pois, dizer-se de um acorde em si que representa um sentimento determinado, e menos ainda o faz na tessitura da obra de arte.

Para lá da analogia do movimento e do simbolismo dos sons, a música não dispõe de nenhum outro meio para o suposto fim.

Se, deste modo, é fácil deduzir da natureza dos sons a sua incapacidade para representar determinados sentimentos, afigura-se quase incompreensível que tal não tenha penetrado muito mais rapidamente ainda, pela via da experiência, na consciência geral. Tentará alguém, a quem uma peça instrumental faz vibrar todas as fibras sentimentais, demonstrar com claras razões *que* affecto constitui o seu conteúdo? A prova é indispensável. – Escutemos, por exemplo, a Abertura de *Prometeu* de Beethoven.



O que o ouvido atento do afeiçoado à arte percebe em sucessão ininterrupta é, mais ou menos, o seguinte: os sons do primeiro compasso rolam para a frente com rapidez e delicadeza, repetem-se exactamente no segundo; o terceiro e quarto compassos insistem no mesmo andamento em maior extensão, as gotas da fonte atiradas para o alto rolam caindo para, nos quatro compassos seguintes, executarem a mesma figura e o mesmo desenho. Perante o sentido interior do ouvinte constrói-





se, pois, na *melodia* a simetria entre o primeiro compasso e o segundo, em seguida, entre estes dois e os dois seguintes, por fim, entre os quatro primeiros compassos, como um grande arco estendido para outro igual em extensão e correlativo aos quatro compassos ulteriores. O baixo que marca o *ritmo* assinala o começo dos três primeiros compassos com um golpe de cada vez, o quarto, com dois golpes, e de igual modo nos quatro compassos seguintes. O quarto compasso constitui, pois, aqui uma diferença perante os três primeiros; tal diferença torna-se simétrica pela repetição nos quatro compassos ulteriores e alegra o ouvido como um rasgo de novidade no velho equilíbrio. A *harmonia* do tema mostra-nos, por seu turno, a correspondência de um arco grande com dois pequenos: ao acorde de *Dó maior* dos quatro primeiros compassos corresponde o acorde de segunda no quinto e no sexto, em seguida, o acorde de quinta e sexta nos compassos sétimo e oitavo. Esta correspondência recíproca entre melodia, ritmo e harmonia produz um quadro simétrico e, não obstante, variado que obtém ainda luzes e sombras mais ricas por meio dos timbres dos diversos instrumentos e da mudança da intensidade do som.

Não conseguimos reconhecer no tema mais *conteúdo* do que o justamente expresso, e muito menos ainda mencionar um *sentimento* que ele deveria representar ou despertar no ouvinte. Semelhante análise faz de um corpo em flor um esqueleto, capaz de destruir toda a beleza, mas também toda a falsa interpretação.

O que se passa com este motivo escolhido de modo inteiramente casual ocorre também com qualquer outro tema instrumental. Um vasto sector de afeiçoados à música tem por deficiência característica da música "*clássica*" apenas a aversão aos afectos, e reconhece de antemão que ninguém poderia, num dos quarenta e oito prelúdios e fugas do *Cravo Bem-Temperado* de J. S. Bach, demonstrar um sentimento que constituísse o seu conteúdo. Bem – ficaria assim já estabelecida a prova de que a música não deve suscitar sentimentos ou tê-los por objecto. Ficaria eliminado todo o domínio da música figurada. Mas se é necessário ignorar os grandes géneros artísticos, histórica e esteticamente funda-





dos, para proporcionar sub-repticiamente solidez a uma teoria, então esta é falsa. Um barco afundar-se-á, logo que tenha ainda que seja um só rombo.

A quem tal não bastar, poderá, ao fim e ao cabo, abalar-lhe todo o fundamento. Toque o tema de qualquer sinfonia de Mozart ou de Haydn, de um adágio de Beethoven, de um *scherzo* de Mendelssohn, de uma peça para piano de Schumann ou Chopin, o tronco da nossa música mais significativa; ou também os motivos mais populares das aberturas de Auber, Donizetti, Flotow. Quem se aproximará e ousará assinalar um sentimento determinado como conteúdo destes temas? Um dirá "amor". É possível. Outro opina "nostalgia". Talvez. O terceiro sente "recolhimento". Ninguém tal consegue refutar. E assim sucessivamente. Mas pode dizer-se que se *representa* um sentimento determinado quando ninguém sabe *o que*, em rigor, é representado? A propósito da *beleza* ou belezas de uma peça musical todos, provavelmente, pensarão de modo conforme, mas cada qual tem uma opinião distinta acerca do *conteúdo*. *Representar*, porém, significa produzir clara e intuitivamente um conteúdo, pô-lo diante dos nossos olhos. Como pode então considerar-se o *representado* por uma arte aquilo que, enquanto seu elemento mais incerto e ambíguo, está submetido a uma eterna disputa?

Escolhemos intencionalmente *movimentos instrumentais* como exemplos. De facto, só o que se pode afirmar acerca da música instrumental vale para a arte sonora como tal. Quando se investiga qualquer peculiaridade geral da música, algo que caracterize a sua essência e a sua natureza, que determine os seus limites e a sua orientação, só pode falar-se da música instrumental. Do que a *música instrumental* não consegue jamais se pode dizer que a *música* o consegue; pois só ela é a *arte dos sons* pura, absoluta. Mas se preferirmos a música vocal ou a instrumental pelo seu valor e efeito – um procedimento acientífico, no qual quase sempre tem a palavra o arbítrio superficial – deverá admitir-se sempre que o conceito de "arte sonora" não desabrocha puramente numa peça musical composta sobre um texto. Numa composição vocal, a eficácia



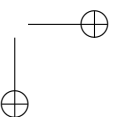
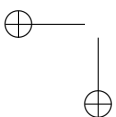


dos sons nunca se pode separar da das palavras, da acção e da decoração com tanta exactidão que seja possível separar estritamente a parte que cabe às distintas artes. Devemos até recusar peças musicais com determinados títulos ou programas, em que se trata do "conteúdo da música". A união com a arte poética amplia o poder da música, mas não os seus limites.

Na composição vocal temos perante nós um produto indivisivelmente fundido em que já não é possível determinar a grandeza dos factores individuais. Quando se trata do efeito da *arte poética*, a ninguém ocorrerá aduzir a *ópera* como prova; necessita-se de uma maior retracção, mas só da mesma compreensão, para fazer algo de semelhante nas determinações fundamentais da estética *musical*.

A música vocal ilumina o desenho do poema<sup>2</sup>. Nos elementos musicais reconhecemos cores da maior sumptuosidade e delicadeza e, além disso, de significado simbólico. Transformarão talvez um poema medíocre em revelação íntima do coração. Contudo, não são os

<sup>2</sup> Podemos aqui utilizar como correcta esta conhecida expressão figurada em que, prescindindo de toda a exigência *estética*, se trata apenas da relação abstracta entre a música e o texto em geral e, por isso, da decisão de qual destes dois factores parte a determinação autónoma, decisiva, do *conteúdo* (objecto). Porém, logo que já não se trate do *quê*, mas do *como* da realização musical, aquela frase deixa de ser adequada. O texto só é o principal, e a música o acessório, no sentido *lógico* (estamos quase para dizer "jurídico"); a exigência *estética* imposta ao compositor vai muito mais longe, reclama a *beleza musical* independente (embora inseparável). Por conseguinte, quando já não se pergunta abstractamente o que a música faz, ao tratar as palavras do texto, mas como o *deve fazer* no caso concreto, já não se pode banir a sua dependência do poema para os mesmos limites estreitos, como o desenhador assinala ao colorista. Desde que *Gluck*, na grande reacção necessária contra os excessos melódicos dos italianos, regressou, não ao justo meio, mas *atrás dele* (exactamente como Richard Wagner faz nos nossos dias), repete-se sem cessar a frase contida na dedicatória de *Alceste*, segundo a qual o texto é "o desenho correcto e bem executado" que a música apenas tem de colorir. Se esta última não trata o poema num sentido muito mais grandioso do que no mero sentido do colorir, se – ela própria ao mesmo tempo desenho e cor – não traz algo de totalmente novo que, com a peculiaríssima força da beleza, transforma as palavras em simples trepadeira, então conseguiu, quando muito, o grau do exercício estudantil ou a alegria do diletante, mas nunca o puro cimo da arte.



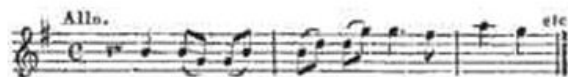


sons que *representam* numa peça de canto, mas o texto. O desenho, e não o colorido, é que determina o objecto representado. Apelamos para a capacidade de abstracção do ouvinte a fim de imaginar de um modo exclusivamente musical uma melodia qualquer de efeito dramático, *isenta* de toda a determinação poética. Tomemos, por exemplo, o tema do segundo final de *Os Huguenotes*:

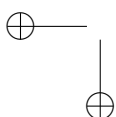


Não há aqui nenhuma outra expressão psíquica a não ser a de um movimento precipitado e passional. O texto – "*Schändlich ist es, unerhört, ha, wie konnten sie es wagen!*" – que se ajusta de modo esplêndido, poderia, sem a mínima ofensa para com a expressão da música, substituir-se justamente pelo contrário e, no sentido da conhecida poesia do libreto, soar assim: "*O Geliebte, ich hab'dich wieder, welche Wonne, welch' Entzücken!*" Por conseguinte, acerca deste motivo de tanto efeito dramático, pode apenas afirmar-se que não contradiz o seu texto, mas não que a ira e a raiva constituem o seu conteúdo, porque um afecto inteiramente oposto encontra aí uma expressão igualmente correcta.

O tema do dueto entre Florestán e Leonora no *Fidélio* de Beethoven, que sobressai como modelo de alegria cheia de vivacidade, pode proporcionar uma expressão às mais diferentes paixões e, com sons de todo idênticos em que Florestán rejubila: "*O namenlose Freude!*" [Ó alegria indizível!],



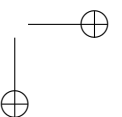
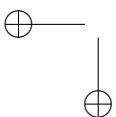
Pizarro poderia explodir de ódio: "*Er soll mir nicht entkommen!*" [Ele não há-de escapar-me!].





As mais expressivas passagens do canto, isoladas do seu texto, permitir-nos-ão, quando muito, *adivinhar* que sentimento elas expressam. Assemelham-se a silhuetas, cujo original comumente só reconhecemos quando nos é dito de quem se trata.

O que aqui se mostrou em pormenor comprova-se igualmente nas obras de maior volume e da máxima envergadura. Muitas vezes, substituiu-se o texto de peças de canto inteiras. Quando se representa a ópera *Os Huguenotes* de Meyerbeer, com mudança de cenário, de época, das personagens, da acção e das palavras, como os "Gibelinos em Pisa", causa decerto alguma perturbação a disposição pouco hábil, a paralisia *dramática*, de semelhante transposição, mas não se lesa no mínimo a *expressão* puramente *musical*. E, no entanto, o sentimento piedoso, o fanatismo religioso devia constituir a mola dos "Huguenotes" que de todo desaparece nos "Gibelinos". Não deve *aqui* objectar-se com o coral de Lutero, pois é uma *citação*. Como música, ajusta-se a toda a confissão. – Nunca o leitor ouviu o *Allegro* fugado da abertura de *A Flauta mágica* executado como quarteto vocal de comerciantes judeus entre si altercando? A música de Mozart, de que não se modificou uma só nota, adapta-se terrivelmente bem ao texto cómico vulgar, e na ópera não se pode fruir de modo mais cordial a seriedade da composição do que rir-se aqui da sua comicidade. Poderiam aduzir-se até ao infinito tais demonstrações da consciência liberal de todo o motivo musical e de todo o afecto humano. A disposição de recolhimento religioso surge, com razão, como uma das que menos se prestam à profanação musical. No entanto, há inúmeras igrejas alemãs de aldeia ou vila em que a sagrada transubstanciação é acompanhada ao órgão com *Corne alpino* de Proch ou a ária final de *A Sonâmbula* (com o pícaro salto de décima "para os meus braços") ou coisa semelhante. Todo o alemão que vai à Itália ouvirá com espanto, nas igrejas, as melodias mais famosas das óperas de Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi. Estas e outras peças ainda mais mundanas, contanto que ressoem apenas com carácter medianamente suave, longe de molestarem a comunidade no recolhimento, costumam, pelo contrário, deixá-la extremamente edificada.







Se a música fosse em si capaz de representar o recolhimento religioso como conteúdo, semelhante *quid pro quo* seria tão impossível como se o pregador recitasse no púlpito, em vez de uma exortação, uma novela de *Tieck* ou uma acta parlamentar.

Vê-se que a música *vocal*, cuja teoria nunca pode determinar a essência da arte sonora, também não é capaz de desmentir na prática os princípios derivados do conceito da música instrumental.

Ademais, a proposição que combatemos insinuou-se tão intimamente na concepção estético-musical corrente que também todos os seus descendentes e colaterais gozam da mesma imunidade. Entre eles conta-se a teoria da imitação de objectos visíveis ou não musicalmente audíveis por meio da arte dos sons. Na questão da "música descritiva" [*Tonmalerei* – onomatopeia], assegura-se uma e outra vez, com uma prudência erudita, que a música de nenhum modo pode pintar os *fenómenos* alheios ao seu âmbito, mas apenas o *sentimento* que por eles em nós é despertado. Ocorre justamente o contrário. A música só pode imitar a aparência externa, mas nunca o sentir específico por ela provocado. Só posso pintar musicalmente a queda dos flocos de neve, o esvoaçar das aves, o nascer do sol, produzindo impressões auditivas análogas pelo seu dinamismo a esses fenómenos. Na altura, na intensidade, na velocidade e no ritmo dos sons, oferece-se ao ouvido uma *figura* cuja impressão tem analogia com a impressão visual determinada, que reciprocamente podem alcançar sensações de género diverso. Assim como fisiologicamente um sentido pode, até certo ponto, substituir outro, assim também existe, no plano estético, uma certa substituição de uma impressão sensorial por outra. Visto que entre o movimento no espaço e no tempo, entre a cor, a delicadeza e a grandeza de um objecto e a altura, o timbre e a intensidade de um som, impera uma analogia bem fundada, pode de facto pintar-se musicalmente um objecto – mas pretender descrever com sons o "sentimento" que em nós desperta a neve que cai, o galo que canta, o ziguezague do relâmpago é simplesmente ridículo.

Embora, se bem me lembro, todos os teóricos musicais *sigam e*





*se baseiem tacitamente* no princípio de que a música pode representar sentimentos determinados, um sentimento correcto impede muitos deles de o reconhecerem. Perturbava-os a falta de uma especificação *conceptual* na música, levando-os a modificar o princípio no sentido de que a arte sonora não tinha de suscitar e representar, porventura, sentimentos definidos, mas sim "*sentimentos indeterminados*". Pode assim, de modo sensato, opinar-se apenas que a música deve conter o *movimento* do sentir, abstraindo do seu conteúdo, o sentido; ou ainda, o que denominámos o *dinâmico* dos afectos e que cabalmente concedemos à música. Mas este elemento da arte dos sons não é uma "representação de sentimentos indeterminados". Pois "representar" o "indeterminado" é uma contradição. As moções anímicas enquanto movimentos em si, sem conteúdo, não são objecto de encarnação artística, porque esta não pode proceder sem a pergunta: Que é que se move ou é movido? O que há de correcto na frase, a saber, a exigência inversa de que a música não deve descrever nenhum sentimento *definido*, é um momento simplesmente *negativo*. Mas que é o *positivo*, o criativo, na obra de arte musical? Um sentir indeterminado como tal não é um *conteúdo*; se uma arte houver de dele se apossar, tudo depende de como ganha *forma*. Toda a actividade artística consiste, porém, em *individualizar* ideias gerais, na concreção do *definido* a partir do indefinido, do particular a partir do universal. A teoria dos "sentimentos indefinidos" requer precisamente o contrário. Está-se aqui numa situação ainda pior do que na primeira frase; será preciso crer que a música representa algo e, no entanto, ninguém sabe o quê? A partir daqui é muito simples o pequeno passo para o reconhecimento de que a música não representa quaisquer sentimentos, nem determinados nem indefinidos. Mas que músico desejaria abandonar este rico domínio da sua musa, conseguido por uma posse já imemorial<sup>3</sup>s absurdos a que conduz o princípio erróneo de que em cada peça musical se deve encontrar a representação de um sentimento determinado, e o princípio ainda mais falso que impõe a cada género de formas artísticas musicais um *sentimento*

---

<sup>3</sup>O





específico como conteúdo necessário, podem observar-se em obras de homens tão brilhantes como Mattheson. De acordo com o seu princípio - "em cada melodia, devemos estabelecer como finalidade principal uma moção anímica- ensina, no seu *Vollkommener Kapellmeister* (p. 230 ss.): "A paixão que se deve representar numa *courante* é a *esperança*." "A *sarabanda* não tem de expressar nenhuma outra paixão a não ser a *ambição*." "No *concerto grosso*, domina a voluptuosidade." "A *chaconne* deveria expressar "saciedade", e a *abertura*, "nobreza"?"

O nosso resultado dá, porventura, lugar à opinião de que a representação de determinados sentimentos seria um ideal da música, que ela jamais seria capaz de todo alcançar, mas do qual poderia e deveria sempre aproximar-se mais. As múltiplas expressões engenhosas sobre a tendência da música para romper as barreiras da sua indeterminação e se transformar em linguagem concreta, as loas populares à música em que se percebe ou julga perceber tal aspiração revelam a efectiva difusão de semelhante concepção.

Só que, com maior decisão ainda do que na contestação da *possibilidade* da representação musical dos sentimentos, temos de rejeitar a opinião de que aquela poderia alguma vez proporcionar o princípio estético da arte sonora.

O *belo* na música também não coincidiria com a justeza da representação dos sentimentos, se esta fosse *possível*. Suponhamos por um instante tal possibilidade, a fim de nos convenceremos no plano prático.

Não podemos decerto indagar esta ficção na *música instrumental*, a qual, por si só, impede a comprovação de determinados afectos, mas só na *música vocal*, a que corresponde a acentuação de estados anímicos preestabelecidos.

Aqui, as *palavras* que o compositor tem diante de si especificam o objecto a descrever; a música tem o poder de o animar e comentar, de lhe emprestar em maior ou menor grau a expressão da interioridade individual. Fá-lo mediante a característica mais exequível do movimento e o máximo apuro do simbolismo inerente aos sons. Se aceita como ponto de vista principal o texto, e não a peculiar beleza impressa, pode





conseguir uma alta individualização e até a aparência de que só ela representa efectivamente o sentimento que já surgia de modo inconfundível nas palavras, embora ainda susceptível de aumento. Esta tendência obtém, no seu efeito, algo de parecido à pretensa "*representação de um afecto como conteúdo de uma peça musical determinada*." No caso de a força efectiva e a força suposta da arte sonora serem congruentes, de a representação de sentimentos ser *possível* e constituir o *conteúdo* da música, designaríamos, portanto, como mais perfeitas as composições que solucionam o problema do modo mais determinado. Mas quem não conhece obras musicais de suprema beleza *sem* tal conteúdo? Ao invés, há composições vocais que procuram retratar do modo mais exacto, dentro dos limites justamente fixados, um sentimento determinado, e para as quais a *verdade* dessa descrição está acima de qualquer outro princípio. Um exame mais pormenorizado leva-nos ao resultado de que a adaptação inconsiderada de semelhante descrição musical está quase sempre em relação inversa com a beleza autónoma, ou seja, que a *exactidão* declamatória *dramática* e a *perfeição musical* só percorrem juntas a metade do caminho, separando-se em seguida.

Isto manifesta-se com particular evidência no *recitativo*, a forma que mais directamente e até ao acento da palavra individual se ajusta à expressão declamatória, nada mais visando do que a cópia fiel de estados anímicos determinados, quase sempre de rápida mudança. Como verdadeira consubstanciação daquela teoria, deveria ser a música suprema e mais perfeita; na realidade, porém, esta rebaixa-se no recitativo ao papel de serva, perde todo o significado autónomo. Eis uma prova de que a expressão de determinados processos psíquicos não coincide com a tarefa da música, mas, em última instância, se lhe opõe como um obstáculo. Execute-se um recitativo longo com a omissão das palavras, e pergunte-se então pelo seu valor e significado. Mas *toda a música* deve resistir a semelhante demonstração, se houvermos de unicamente a ela atribuir o efeito produzido.

Não só nos recitativos, mas também nas fórmulas artísticas mais elevadas e completas encontraremos a mesma confirmação de que a





*beleza musical* está sempre inclinada a fugir do *especialmente expressivo*, porque aquela exige um desdobramento independente, e este uma negação servil.

Ao princípio declamatório do recitativo corresponde o dramático na ópera. Os finais das óperas de Mozart encontram-se na mais correcta consonância com o seu texto. Quando se escutam sem este último, permanecem talvez obscuras algumas passagens intermédias, mas as partes principais e o seu conjunto são em si uma música bela. É com razão – e toda a gente sabe – que a satisfação proporcionada das exigências musicais e dramáticas se considera como o ideal da ópera. Todavia, tanto quanto sei, nunca assaz se demonstrou que a essência da ópera se transforme numa *luta* contínua entre o princípio da exactidão dramática e o da beleza musical, uma concessão interminável de um ao outro. Não é a inconsistência de todas as personagens actuautes *cantarem* que torna oscilante e difícil o princípio da ópera – semelhantes ilusões aceita-as a fantasia com grande facilidade –, mas a posição forçada que obriga a música e o texto a excessos ou concessões incessantes faz que a ópera, como um Estado constitucional, se funde numa luta permanente entre dois poderes legítimos. Esta luta, em que o artista tem de fazer vencer ora este princípio, ora o outro, é o ponto em que nascem todas as insuficiências da *ópera* e de que devem derivar todas as regras artísticas que pretendem estabelecer para ela algo de decisivo. Seguidos nas suas consequências, o princípio musical e o dramático têm necessariamente de se cruzar entre si. Mas ambas as linhas são assaz compridas para ao olho humano parecerem *paralelas*, ao longo de uma considerável extensão.

O mesmo vale para a *dança*, como podemos observar em qualquer bailado. Quanto mais se afasta da rítmica bela das suas formas para se tornar *expressiva* com a gesticulação e a mímica, para expressar determinados pensamentos e sentimentos, tanto mais se aproxima do significado informe da mera pantomima. A intensificação do princípio dramático na dança transforma-se em igual medida numa lesão da sua beleza plástica e rítmica. Uma ópera nunca se aguenta de todo só por



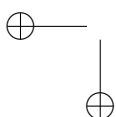


si, como um drama falado ou uma pura obra instrumental. Por isso, a atenção do genuíno compositor de óperas será sempre, pelo menos, uma combinação e conciliação incessante, e jamais um predomínio relativo, por princípio, de um ou outro momento. Em caso de dúvida, porém, decidir-se-á pela preferência da exigência *musical*, pois a ópera é, em primeiro lugar, *música*, e não *drama*. Tal pode comprovar-se facilmente na própria intenção, muito distinta, com que se vai ver um drama, ou uma *ópera com o mesmo tema*. A negligência da parte musical afectar-nos-á de forma muito mais sensível<sup>4</sup>.

O maior significado, do ponto de vista da história da arte, da famosa disputa entre os *gluckistas* e os *piccinistas* reside, para nós, no facto de que nela se expressou, pela primeira vez de um modo pormenorizado, o conflito intrínseco da *ópera*, graças à disputa entre os seus dois factores, o musical e o dramático. É certo que tal aconteceu sem que, no plano dos princípios, se tivesse consciência científica do incomensurável significado da decisão. Quem, como o escritor destas linhas, se não arrepende do esforço recompensador de recorrer às fontes dessa disputa musical<sup>5</sup> comprovará que, na rica escala entre a grosseria e a adulação, domina toda a engenhosa habilidade esgrimista da polémica francesa, mas ao mesmo tempo perceberá uma tal imaturidade na concepção da parte relativa aos princípios, uma tal carência de saber profundo, que desses debates prolongados durante anos se não obteve nenhum *resultado* para a estética musical. – As cabeças mais privilegiadas –

<sup>4</sup>Richard Wagner, no seu *Lohengrin*, segue uma tendência especificamente dramática, em oposição à musical. Comprazer-nos-emos na acentuação brilhante da expressão e da palavra prescritas, mas não sem conhecimento de que a música, separada do seu texto, garante uma satisfação muito menor. É o que acontecerá em toda a parte onde a caracterização do individual faz explodir a grande forma. Segundo o *seu* princípio, inconscientemente dramático, Wagner deve também declarar o *Lohengrin* como a sua melhor obra. Atribuimos incondicionalmente uma posição superior ao *Tannhäuser*, em que o compositor não atingiu ainda a ideia da beleza genuinamente *musical*, mas, graças a Deus, também ainda não a superou.

<sup>5</sup> Os libelos mais importantes encontram-se na colectânea *Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la musique par Mr. le chevalier Gluck*, Naples et Paris 1781.





*Suard* e *Abbé Arnaud*, no lado de *Gluck*, *Marmontel* e *La Harpe*, entre os seus adversários – ultrapassaram decerto repetidamente a crítica de *Gluck* para elucidar o princípio *dramático* da ópera e a sua relação com o princípio *musical*; mas abordaram essa relação como uma propriedade da ópera entre muitas outras, e não como o seu princípio vital mais íntimo. Não tinham suspeição alguma de que da decisão dessa relação dependia a existência inteira da ópera. Surpreende ver quão perto estiveram por vezes, sobretudo os adversários de *Gluck*, do ponto a partir do qual se pode abarcar e superar perfeitamente o erro do princípio *dramático*. Assim, *de la Harpe* diz no *Journal de Politique et de Littérature*, de 5 de Outubro de 1777:

*"On objecte, qu'il n'est pas naturel, de chanter un air de cette nature dans une situation passionnée, que c'est un moyen d'arrêter la scène et de nuire à l'effet. Je trouve ces objections absolument illusoires. D'abord, dès qu'on admet le chant, il faut l'admettre le plus beau possible, et il n'est pas plus naturel de chanter mal, que de chanter bien. Tous les arts sont fondées sur des conventions, sur des données. Quand je viens à l'opéra, c'est pour entendre la musique. Je n'ignore pas, qu'Alceste ne faisait ses Adieux à Admète en chantant un air; mais comme Alceste est sur le théâtre pour chanter, si je retrouve sa douleur et son amour dans un air bien mélodieux, je jouirai de son chant en m'intéressant à son infortune."*

[Objecta-se que não é natural cantar uma ária desta natureza numa situação apaixonada, que é um meio de obstruir a cena e de prejudicar o efeito. Acho que tais objecções são absolutamente ilusórias. Em primeiro lugar, desde que se admite o canto, é preciso admiti-lo o mais belo possível, e não é mais natural cantar mal do que cantar bem. Todas as artes se fundam em convenções, em dados. Quando vou à ópera, é para ouvir música. Não ignoro que *Alceste* nunca se despediria de *Admeto* cantando uma ária; mas como *Alceste* está no teatro para cantar,





se reencontro a sua dor e o seu amor numa ária muito melodiosa, fruerei do seu canto, interessando-me pelo seu infortúnio.]

Deverá crer-se que o próprio de la Harpe não via que se encontrava magnificamente em solo firme? Com efeito, logo a seguir, ocorre-lhe arremeter contra o dueto entre Agamémnon e Aquiles na *Ifigénia*, "porque não condiz em absoluto com a dignidade desses dois heróis o facto de ao mesmo tempo falarem". Abandonou e traiçoou assim aquele solo firme, o princípio da beleza *musical*, reconhecendo tacitamente, mais ainda, de modo inconsciente, o princípio do adversário.

Quanto mais consequentemente se pretende manter puro o princípio *dramático* na ópera, subtraindo-lhe o sopro vital da beleza musical, tanto mais este se extingue, como uma ave sob uma campânula de vidro. Há que por força regressar ao drama puramente *falado*; e teremos assim, ao menos, a prova de que a ópera é de facto *impossível*, se nela não se conceder a prioridade ao princípio *musical* (com plena consciência da sua natureza adversa à realidade). Na verdadeira prática artística, nunca se negou esta verdade, e até o dramaturgo mais severo, *Gluck*, estabelece a falsa teoria de que a música operística deveria ser apenas uma declamação sublimada; mas no exercício e na acção irrompe, muitas vezes, a *natura* musical do compositor e, decerto, sempre em grande benefício da sua obra. O mesmo se pode dizer de *Richard Wagner* que, construindo sobre os princípios de *Gluck*, poderia ter poupado a si próprio muito palavreado inútil se, nos escritos da polémica musical *gluckiana*, se tivesse informado de quanto já há muito se falara e se levava a cabo acerca da questão. Os princípios artísticos de *Richard Wagner* depararam, no segundo volume da *História da Literatura nacional alemã* de *Julian Schmidt*, com uma crítica de tal modo excelente que de bom grado nos podemos a ela referir. Para o nosso contexto, importa apenas realçar com rigor que se baseia num erro o princípio fundamental de *Wagner*, formulado assim no primeiro tomo de *Ópera e Drama*: "O erro da ópera como género artístico consiste em que um meio (a música) se transforma em fim, e o fim (o drama), pelo contrário,







em meio". De facto, uma ópera em que a música se emprega sempre e apenas como meio da expressão dramática é um absurdo musical.

Quanto mais de perto observamos este casamento morganático que a beleza musical contrai com o conteúdo que lhe é previamente determinado e prescrito, tanto mais falaz nos parece a sua indissolubilidade.

Como se explica que, nos exemplos tirados de *Fidélío*, dos *Huguenotes*, etc., possamos efectuar uma pequena alteração que, não enfraquecendo no mínimo a justeza da expressão sentimental, destrói, no entanto, imediatamente a beleza do motivo? Tal seria impossível se esta última residisse na primeira. Como se explica que muitas peças de canto, as quais expressam de modo irrepreensível o seu texto, nos pareçam intoleravelmente más? Não é possível abordá-las do ponto de vista do sentimento. Que resta, pois, como princípio do belo na arte sonora, após termos eliminado os sentimentos como insuficientes?

Um elemento autónomo, de todo diverso, que de imediato queremos considerar com maior pormenor.





## CAPÍTULO III

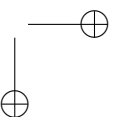
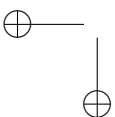
### O belo musical

Até agora, abordámos as obras de um modo negativo e tentámos apenas rejeitar o pressuposto erróneo de que o belo musical poderia consistir na representação de sentimentos.

Devemos agora acrescentar o conteúdo positivo desse esboço, ao responder à questão sobre a natureza do belo na arte sonora.

*É algo de especificamente musical.* Entendemos por ele uma beleza que, independente e não carecida de um conteúdo trazido de fora, radica unicamente nos sons e na sua combinação artística. As relações significativas de sons, em si atractivos, a sua harmonia e contraposição, o seu fugir e o seu alcançar-se, o seu elevar-se e o seu apagar-se – eis o que se apresenta à nossa intuição espiritual em formas livres e o que nos agrada como formoso.

O elemento originário da música é o *som agradável*, a sua essência o *ritmo*. Ritmo no grande, como a consonância de uma construção simétrica, e ritmo no pequeno, como o movimento regularmente alternado de membros separados na medida do tempo. O *material* de que se serve o compositor, e cuja riqueza nunca se poderá supor assaz sumptuosa, são os sons no seu conjunto, com a possibilidade, neles ínsita, para distintas combinações de melodia, harmonia e ritmo. Infinita e inesgotável, domina sobretudo a *melodia*, como figura fundamental da beleza musical; a *harmonia* oferece sempre novos fundamentos com os seus milhares de possibilidades de transformação, de inversão





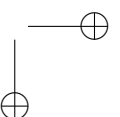
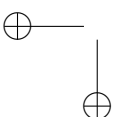
e reforço; move-as a ambas concertadamente o *ritmo*, a artéria da vida musical e dá-lhes colorido o encanto de múltiplos *timbres*.

Se agora se perguntar o que se há-de expressar com este material sonoro, a resposta reza assim: *ideias musicais*. Mas uma ideia musical trazida inteiramente à manifestação é já um belo autónomo, é fim em si mesmo, e de nenhum modo apenas meio ou material para a representação de sentimentos e pensamentos, embora possa possuir em alto grau aquela sugestividade simbólica, reflectora das grandes leis cósmicas, com que deparamos em todo o belo artístico.

O único e exclusivo conteúdo e objecto da música são *formas sonoras em movimento*.

O modo como a música nos pode proporcionar *formas belas* sem o conteúdo de um afecto determinado mostra-no-lo incisivamente já um dos ramos da ornamentação nas artes plásticas: o *arabesco*. Vemos linhas ondulantes, inclinando-se aqui suavemente, elevando-se além atrevidas, encontrando-se e separando-se, correspondendo-se em arcos grandes ou pequenos, aparentemente incomensuráveis, mas sempre bem articulados, saudando em toda a parte uma peça frontal ou lateral, uma colecção de pequenos pormenores e, no entanto, uma totalidade. Imaginemos agora um arabesco, não inanimado e estático, mas surgindo aos nossos olhos em contínua autoformação. Como surpreendem sempre de novo o olho as linhas grossas e finas que se perseguem, se elevam de uma pequena curvatura a magnificente altura, recaíndo em seguida, ampliando-se, contraindo-se em engenhosa alternância de repouso e tensão! A imagem torna-se já então mais alta e digna. Imaginemos sobretudo este arabesco vivo como eflúvio activo de um espírito artístico, que verte incessantemente toda a plenitude da sua fantasia nas veias deste movimento: não se aproximará muito esta impressão da que é própria da música?

Cada um de nós, como criança, ter-se-á deleitado no variável jogo de cores e formas de um *caleidoscópio*. A música é esse caleidoscópio, mas a um nível de manifestação infinitamente mais elevado. Produz formas e cores belas em constante e progressiva alternância, ora em





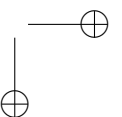
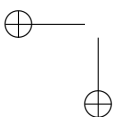
transição suave, ora em contraste pronunciado, sempre simétricas e em si cumuladas. A diferença fundamental consiste em que semelhante caleidoscópio *sonoro*, apresentado ao nosso ouvido, se oferece como emanção directa de um espírito artístico criador, ao passo que o óptico surge como um engenhoso brinquedo mecânico. Quando se pretende proceder, não apenas em pensamentos mas na realidade, à elevação da cor à música, e se incorporam os meios de uma arte nos efeitos da outra, chega-se ao passatempo insípido do "piano de cores" ou do "órgão óptico", cuja invenção demonstra, no entanto, que o aspecto formal de ambos os fenómenos se funda em base idêntica.

Se algum sensível amador da música achar que a nossa arte foi humilhada mediante analogias como as acima estabelecidas, replicar-lhe-emos que apenas interessa se as analogias são, ou não, *correctas*. Nada se degrada em virtude de melhor se conhecer.

Se não se conseguiu compreender a plenitude de beleza que vive no puramente musical, muita da culpa cabe à *depreciação do sensível*, com que deparamos em estéticas mais antigas em prol da moral e do ânimo, em Hegel a favor da "Ideia". Toda a arte parte do sensível e nele se tece. A "teoria do sentimento" ignora tal, passa inteiramente por alto o *ouvir* e vai logo para o *sentir*. A música cria para o coração, dizem eles, mas o ouvido é uma coisa trivial.

De acordo, quanto ao que eles chamam ouvido – para o "labirinto" ou para a "trompa de Eustáquio" nenhum Beethoven compõe. Mas a *fantasia*, organizada para sensações auditivas e para a qual o *sentido* significa algo de totalmente diverso de um simples funil na superfície dos fenómenos, saboreia com consciente sensibilidade as figuras sonoras, os sons que se vão estruturando, e vive livre e imediatamente na sua contemplação.

Constitui uma dificuldade extrema descrever o belo autónomo na arte dos sons, o especificamente musical. Como a música não possui nenhum modelo na natureza nem expressa qualquer conteúdo conceptual, a ela só se pode fazer referência com especificações técnicas secas ou com ficções poéticas. O seu reino, de facto, "não é deste mundo".





Todas as descrições fantasiosas, características, paráfrases de uma obra musical são figuradas ou erróneas. O que é descrição em qualquer outra arte é, na música, já metáfora. A música pretende ser apreendida como música, e só pode compreender-se a partir dela própria, fruir-se em si mesma.

O "especificamente musical" de nenhum modo se deve entender como simples beleza acústica ou dimensão proporcional – ramos que contém em si como subordinados –, e menos ainda se pode falar de um "jogo de sons que faz cócegas no ouvido" e designações semelhantes, com que se costuma realçar a falta de animação espiritual. Ao insistirmos na *beleza musical*, não excluimos o conteúdo espiritual, pelo contrário, reclamamo-lo. Com efeito, não reconhecemos beleza alguma sem espírito. Mas, ao transferirmos o belo na música essencialmente para as *formas*, insinuou-se já que o conteúdo espiritual se encontra na mais estreita relação com estas formas sonoras. O conceito da "forma" encontra na música uma realização inteiramente peculiar. As formas constituídas por *sons* não são vazias mas cheias, não são simples delimitação linear de um vazio, mas espírito que se configura a partir de dentro. Em face do arabesco, a música é, pois, na realidade um *quadro*, mas um quadro cujo objecto não podemos expressar em palavras e submeter aos nossos conceitos. Na música, há sentido e consequência, mas *musical*; é uma linguagem que falamos e entendemos, mas que não somos capazes de *traduzir*. Há um conhecimento profundo em aludir também a "pensamentos" nas obras sonoras e, como no falar, o juízo dextro distingue aqui facilmente pensamentos verdadeiros de simples palavrório. Reconhecemos de igual modo o fechamento racional de um grupo de sons, ao dar-lhe o nome de "frase". É que sentimos exactamente o mesmo que em qualquer período lógico, onde termina o seu sentido, embora a verdade de ambos se mantenha incomensurável.

O elemento satisfatoriamente racional que em si e por si pode residir nas formações musicais funda-se em certas leis básicas primitivas que a natureza implantou na organização do homem e nos fenómenos sonoros externos. A lei originária da "progressão harmónica" é o que,



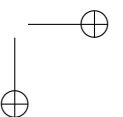
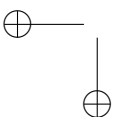


de preferência, analogamente à forma circular nas artes plásticas, traz em si o germe dos desenvolvimentos mais importantes e a explicação – por desgraça, quase inexplicada – das diferentes relações musicais.

Todos os elementos musicais se encontram entre si em conexões e afinidades electivas misteriosas, fundadas em leis naturais. Estas afinidades electivas, que dominam o ritmo, a melodia e a harmonia de um modo invisível, exigem o seu cumprimento na música humana e qualificam de arbitrária e feia toda a combinação que lhes é contrária. Vivem, embora não na forma da consciência científica, instintivamente em todo o ouvido culto que, por conseguinte, percebe o orgânico, o carácter racional de um grupo de sons ou o seu carácter absurdo e não natural mediante a simples contemplação, sem que um conceito lógico forneça o critério ou o *tertium comparationis*.

Nesta racionalidade negativa, intrínseca, que é imanente ao sistema sonoro por lei natural, radica a sua ulterior capacidade para a assimilação de um conteúdo de beleza *positivo*.

O compor é um trabalho do espírito em material susceptível de espiritualidade. Assim como achamos abundante este material musical, assim elástico e penetrável ele se revela para a fantasia artística. Esta não constrói, como o arquitecto, com pedras brutas e pesadas, mas com o efeito ulterior de sons que já se desvaneceram. De natureza mais espiritual e delicada do que toda a outra matéria artística, os sons de bom grado acolhem em si qualquer ideia do artista. Visto que as combinações sonoras, em cujas relações se baseia o belo musical, não se conseguem mediante a justaposição mecânica, mas por meio da criação livre da fantasia, a força espiritual e a peculiaridade dessa determinada fantasia estampam-se no seu produto como *carácter*. Criação de um espírito pensante e senciante, uma composição musical possui, pois, em alto grau a capacidade de ela própria ser espiritual e sensível. Exigiremos semelhante conteúdo espiritual em toda a obra de arte musical, mas não pode transferir-se para nenhum outro momento seu a não ser para as próprias *formações sonoras*. A nossa opinião sobre a sede do peculiar espírito e sentimento de uma composição está para a opinião

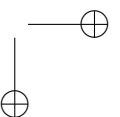
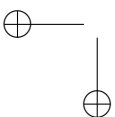




corrente assim como o conceito de *imanência* para a *transcendência*. Toda a arte tem por objectivo trazer à manifestação externa uma ideia que cobrou vida na fantasia do artista. Este elemento ideal na música é *sonoro*, e não algo de conceptual, que importaria primeiro traduzir em sons. O ponto decisivo de que parte toda a ulterior criação de um compositor não é o propósito de descrever musicalmente uma paixão, mas a invenção de uma determinada melodia. Graças ao poder primitivo e misterioso, em cuja oficina não penetra nem jamais penetrará o olho humano, ressoa no espírito do compositor um tema, um motivo. Não podemos remontar além da origem desta *primeira* semente, temos de aceitar isso como simples facto. Uma vez insinuado na fantasia do artista, começa o seu labor que, partindo desse tema principal e referindo-se sempre a ele, persegue o objectivo de o expor em todas as suas relações. A beleza de um simples tema independente manifesta-se no sentimento estético com aquela imediatidade que não suporta qualquer outra explicação a não ser, quando muito, a *conveniência intrínseca* do fenómeno, a harmonia das suas partes, sem referência a um terceiro que exista no exterior. Agrada-nos em si como o arabesco e como a coluna ou como os produtos do belo natural, como a folha e a flor.

Nada mais erróneo e frequente do que a opinião que distingue entre "música bela" com e sem conteúdo espiritual. Imagina a forma artisticamente composta como algo de por si autónomo, a alma vertida nela também como algo de independente e, em seguida, divide consequentemente as composições em garrafas de champanhe vazias e cheias. Mas o champanhe musical tem a peculiaridade de crescer juntamente com a garrafa.

Uma ideia musical determinada é por si, e sem mais, engenhosa, e outra trivial; esta cadência final soa dignamente e, por meio da mudança de duas notas, torna-se vulgar. Designamos, com toda a razão, um tema musical como grandioso, gracioso, terno, insípido, banal; mas todas estas expressões indicam o carácter *musical* da passagem. Para caracterizar a expressão musical de um motivo, escolhe-

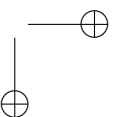
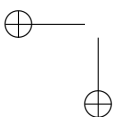




mos amiúde conceitos da nossa *vida anímica* como: orgulhoso, mal-humorado, afectuoso, esforçado, anelante. Mas podemos igualmente ir buscar as designações a outras esferas fenoménicas e falar de uma música "aromática, primaveril, nebulosa, gelada". Para a designação do carácter musical, os sentimentos são, pois, apenas *fenómenos como outros* que a tal respeito proporcionam analogias. Podem usar-se semelhantes epítetos com a consciência da sua plasticidade, mais ainda, não é possível deles prescindir, importa apenas precaver-se de dizer: esta música *descreve o orgulho*.

A consideração exacta de todas as peculiaridades musicais de um tema convence-nos, porém, de que – apesar de toda a insondabilidade das razões últimas, ontológicas – existe, no entanto, um número de causas *mais imediatas*, com as quais a expressão espiritual de uma música se encontra em exacta relação. Cada elemento musical individual (ou seja, cada intervalo, timbre, acorde, ritmo, etc.) possui a sua própria fisionomia, o seu modo determinado de actuar. O artista é insondável, a obra de arte, explorável.

O mesmo tema ressoa de modo diferente no acorde perfeito ou num acorde de sexta, um salto melódico para a sétima tem um carácter inteiramente distinto do que tem para a sexta; o ritmo que acompanha um motivo, seja forte ou suave, deste ou daquele timbre, modifica a sua coloração específica; em suma, todo o factor musical singular de uma passagem contribui por força para que esta adopte justamente *esta* expressão espiritual, impressionando o ouvinte assim, e não de outro modo. O que torna bizarra a música de Halévy e graciosa a de Auber, o que suscita a peculiaridade pela qual reconhecemos de imediato Mendelssohn ou Spohr, tudo isto se pode reduzir a determinações puramente *musicais*, sem apelar para o enigmático sentimento. Porque é que os frequentes acordes de quinta e de sexta, os reduzidos temas diatónicos de Mendelssohn, o cromatismo e a enarmonia de Spohr, os breves ritmos bipartidos de Auber, etc., produzem precisamente esta impressão determinada, inconfundível – eis aquilo a que decerto nem a psicologia nem a fisiologia consegue responder.







Mas quando se indaga a causa determinante *mais próxima* – e é o que em especial importa na arte –, o efeito passional de um tema não se deve à dor pretensamente excessiva do compositor, mas aos seus intervalos desmedidos, não radica no tremor da sua alma, mas no trémulo dos tímpanos, não na sua nostalgia, mas no cromatismo. Não se deve ignorar de modo algum a conexão de ambos, pelo contrário, há que considerá-la logo com maior pormenor; há-de afirmar-se, porém, que à investigação científica sobre o efeito de um tema só estão imutável e objectivamente patentes aqueles factores *musicais*, nunca a pretensa disposição de ânimo que se apossava do compositor. Se inferirmos directamente desta para o efeito da obra, ou se explicarmos esta a partir daquela, a conclusão pode *talvez* resultar correcta, mas saltou-se por cima do termo médio mais importante da dedução, a saber, a própria música.

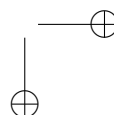
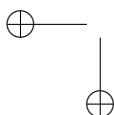
O compositor eficiente tem o conhecimento *prático* do carácter de cada elemento musical, quer seja de um modo mais instintivo quer mais consciente. Mas a explicação científica dos diversos efeitos e impressões musicais exige um conhecimento *teórico* dos mencionados caracteres e da sua riquíssima combinação até ao último elemento discriminável. A impressão definida com que uma melodia obtém poder sobre nós não é apenas um "milagre misterioso, enigmático", que só podemos "sentir e suspeitar", mas a consequência indefectível de factores musicais que actuam nessa combinação definida. Um ritmo conciso ou amplo, uma progressão diatónica ou cromática – tudo tem a sua fisionomia característica e o seu modo particular de nos impressionar; por isso, o músico culto terá uma concepção incomparavelmente mais clara da expressão de uma obra que lhe é estranha, de que há nela demasiados acordes de sétima diminuta e trémulos, e não a descrição poética das crises sentimentais por que o relator passou.

A indagação da natureza de cada elemento musical singular, da sua relação com uma impressão determinada (– só o facto, e não o fundamento último –), por fim, a redução destas observações especiais a leis gerais: tal seria a "*fundamentação filosófica da música*" que tantos





autores anelam, sem nos comunicar de passagem o que por ela entendem. Mas nunca se elucida o efeito psíquico e físico de cada acorde, de cada ritmo, de cada intervalo, ao dizer-se que este é vermelho, aquele verde, estoutro esperança e aqueloutro mau humor, mas apenas mediante a subsunção das propriedades musicais específicas em categorias estéticas gerais, e estas num princípio supremo. Explicados assim os distintos factores individuais no seu isolamento, seria necessário ainda demonstrar como se determinam e modificam nas mais diversas *combinações*. A maior parte dos investigadores musicais atribuiu à *harmonia* e ao acompanhamento *contrapontístico* uma posição preferente em relação ao *conteúdo* espiritual da composição. Mas procedeu-se com esta vindicação de um modo demasiado superficial e atomístico. Estabeleceu-se a *melodia* como inspiração do génio, como portadora da sensibilidade e do sentimento (– nesta oportunidade concedeu-se aos italianos um elogio magnânimo –); em *contraste* com a melodia, apresentou-se a *harmonia* como portadora do conteúdo sólido, como susceptível de ser aprendida e como produto da reflexão. É estranho que um modo de ver tão pobre tenha podido satisfazer durante tanto tempo. A ambas as afirmações está subjacente algo correcto, mas elas não valem nesta generalidade nem se apresentam em tal isolamento. O espírito é um só e também uma só é a invenção musical de um artista. A melodia e a harmonia de um tema nascem simultaneamente numa mesma armadura da cabeça do compositor. Nem a lei da subordinação nem a do contraste atingem a essência da relação entre harmonia e melodia. Ambas podem aqui exercer uma força simultânea de desdobramento e, além, submeter-se de bom grado uma à outra – num e noutro caso pode conseguir-se a máxima beleza espiritual. É porventura a harmonia (de todo ausente) dos motivos principais da abertura *Coriolano* de Beethoven, e da abertura *Hébridas* de Mendelssohn, o que lhes dá a expressão de meditação profunda? Acrescentar-se-ia mais espírito ao tema de Rossini "ó Matilde" ou a uma canção popular napolitana, se a carente estrutura harmónica se substituísse por um *basso continuo* ou por complicadas sucessões de acordes? *Esta* melodia deveria conceber-





se ao mesmo tempo com *esta* harmonia, com *este* ritmo e *este* timbre. O conteúdo espiritual só corresponde ao conjunto de todos eles, e a mutilação de um membro lesa também a expressão dos restantes. O *predomínio* da melodia, da harmonia ou do ritmo favorece o todo, e só o pedantismo pode encontrar aqui todo o espírito nos acordes e, além, toda a trivialidade na sua ausência. A camélia nasce sem odor, o lírio sem cor, a rosa é esplêndida para ambos os sentidos – nada pode transferir-se – e, no entanto, cada uma dessas flores é *bela!*

A "fundamentação filosófica da música" deveria, pois, indagar primeiro que especificações espirituais imprescindíveis estão ligadas a cada elemento musical e como entre si se conectam. A dupla exigência de um esqueleto estritamente científico e de uma casuística superabundante tornam esta tarefa muito difícil, embora dificilmente insuperável, a não ser que se vise o ideal de uma ciência musical "exacta", segundo o modelo da química ou da fisiologia!

O modo como o acto da criação ocorre no compositor proporciona-nos a visão mais segura da peculiaridade do princípio da beleza musical. Esta actividade criadora é inteiramente analítica. Uma ideia *musical* nasce primitivamente na fantasia do compositor, que a vai elaborando – formam-se e agregam-se mais e mais cristais –, até que insensivelmente se encontra diante dele a figura do produto integral nas suas formas principais, e deve acrescentar apenas a realização artística, provando, medindo, modificando. O compositor não pensa na representação de um conteúdo determinado. Se o fizer, põe-se num ponto de vista equivocado, mais ao lado do que no interior da música. A sua composição torna-se então a tradução de um *programa* em sons que, sem tal programa, ficam incompreensíveis. Não desconhecemos nem subestimamos o talento extraordinário de Berlioz, ao pronunciar o seu nome neste lugar.

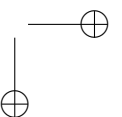
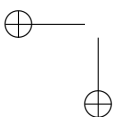
Assim como do mesmo mármore um escultor obtém formas encantadoras e outro uma obra rude e desajeitada, assim a escala em mãos diferentes se transforma numa sinfonia de Beethoven ou noutra de Verdi. Que é que distingue as duas? Será, porventura, que uma representa sen-





timentos mais elevados ou os mesmos sentimentos de um modo mais correcto? Não, mas que ela modela formas sonoras mais belas. Uma música é boa ou má unicamente porque um compositor institui um tema cintilante de espírito, e outro um tema vulgar, porque o primeiro o desenvolve em todos os sentidos, sempre de novo e de modo significativo, e o outro vai tornando o seu cada vez pior, porque a harmonia de um se desdobra cheia de mudanças e de originalidade, ao passo que a outra, na sua pobreza, não progride, porque aqui o ritmo é um pulso saltitante e cáldido de vida e, ali, um toque de recolher.

Nenhuma arte existe que esgote tantas formas e tão depressa como a música. Modulações, cadências, progressões de intervalos, sucessões de harmonias, gastam-se em cinquenta, mais ainda, trinta anos, de tal modo que o compositor engenhoso já as não pode utilizar e vê-se, sem cessar, compelido à invenção de novos rasgos puramente musicais. De um grande número de composições, que se elevam muito acima do nível corrente do seu tempo, pode dizer-se, sem incorrer em erro, que *foram* uma vez belas. A fantasia do artista *brilhante*, entre as relações primitivas e misteriosas dos elementos musicais e das suas infinitas combinações possíveis, descobrirá as mais delicadas e recônditas, construirá formas sonoras inventadas pelo mais livre arbítrio que, no entanto, parecerão unidas com a necessidade mediante um vínculo invisivelmente fino. A tais obras, ou a pormenores seus, chamaremos sem hesitação “engenhosas”. Assim se rectifica facilmente a opinião equívoca de Oulibicheff, segundo a qual uma música instrumental não poderia ser engenhosa, porque “o espírito existiria para o compositor única e exclusivamente em certa *aplicação* da sua música a um programa directo ou *indirecto*”. De acordo com a nossa perspectiva, seria inteiramente correcto denominar traço engenhoso o *ré sostenido* no Alegro da abertura de *D. Juan*, ou a passagem em unísono descendente — mas o primeiro nunca representou (como opina Oulibicheff) “a posição hostil de D. Juan para com o género humano”, nem o segundo, os pais, esposos, irmãos e amantes das mulheres seduzidas por D. Juan. Se todas estas interpretações são em si más, são-no duplamente no caso





de Mozart, que — sendo a natureza mais musical referida pela história da arte — transformava em música tudo aquilo em que apenas tocasse. Oulibicheff vê também na *Sinfonia em Sol menor* a expressão exacta da história de um amor apaixonado em quatro fases distintas. A *Sinfonia em Sol menor* é música, e nada mais. E isto é, em todo o caso, bastante. Nas obras musicais, não há que buscar a representação de determinados processos anímicos ou acontecimentos, mas sobretudo música, e saborear-se-á então puramente o que esta de modo integral proporciona. Onde falta o musicalmente belo, não poderá substituí-lo jamais a inoculação subtil de algum significado grandioso, e é inútil fazê-lo, quando aquele existe. De qualquer modo, imprime à concepção da música um rumo inteiramente errado. As mesmas pessoas que pretendem reivindicar para a música uma posição entre as revelações do espírito humano, que ela não ocupa nem jamais conseguirá, porque não é capaz de comunicar *convicções* — essas mesmas pessoas puseram também em voga o termo de “intenção”. Na arte sonora, não há “intenção” alguma, no sentido técnico em voga. O que não se patenteia não está aí na música, e o que chegou à manifestação deixou de ser simples intento. A expressão “tem intenções” emprega-se quase sempre com um propósito encomiástico; a mim ocorre-me antes uma censura que, vertida para um vernáculo mais enxuto, rezaria mais ou menos assim: o artista, decerto, bem gostaria, mas não sabe. A arte, porém, nasce do saber, quem nada sabe... tem “intenções”.

Assim como o *belo* de uma peça musical radica somente nas suas determinações musicais, assim também obedecem apenas a estas as leis da sua *construção*. Impera a este respeito uma grande quantidade de opiniões oscilantes e erróneas, de que apenas uma aqui se aduzirá.

É ela a teoria da *sonata* e da *sinfonia*, nascida do modo de ver sentimental. O compositor, diz-se, teria de representar nos movimentos singulares da sonata quatro *estados anímicos* distintos entre si, mas conexos (como?) uns com os outros. Para justificar a ligação inegável dos movimentos e explicar o seu diverso efeito, obriga-se o ouvinte a atribuir-lhes, como conteúdo, determinados sentimentos. A inter-





pretação ajusta-se de vez em quando, a maior parte das vezes não, e jamais coincide de modo forçoso. Mas será sempre uma congruência necessária que se conectem num todo quatro movimentos que hão-de destacar-se e intensificar-se segundo leis estético-musicais. Devemos ao pintor M. v. Schwind, dotado de grande fantasia, uma ilustração muito atraente da *Fantasia para piano Op. 80* de Beethoven, cujos distintos movimentos o artista interpretou e representou plasticamente como acontecimentos coerentes e com os mesmos protagonistas. Assim como o pintor extrai dos sons cenas e figuras, o ouvinte introduz nos sons sentimentos e ocorrências. Ambas as coisas têm entre si uma certa relação, mas não uma relação *necessária*, e só com estas têm a ver as leis científicas.

É costume, muitas vezes, aduzir que Beethoven, no esboço de numerosas composições suas, teria imaginado determinados eventos ou estados anímicos. Quando ele, ou qualquer outro compositor, observava tal processo, só o utilizava como recurso secundário para facilitar a retenção da unidade musical, mediante a sua relação com um acontecimento objectivo. A unidade da *disposição musical* é o que caracteriza como organicamente ligados os quatro movimentos de uma sonata, mas não a relação com o objecto pensado pelo compositor. Quando este renuncia a tais andadeiras poéticas da sua fantasia e se limita à pura invenção musical (– tal é a regra –), nenhuma outra unidade das partes se encontrará a não ser a musical. Do ponto de vista estético é indiferente se Beethoven, em todas as suas composições, escolheu determinados assuntos; não os conhecemos, por isso, não existem para a obra. O que existe é a própria obra, sem comentário algum, e assim como o jurista elucubra a partir do mundo o que não está registado nas actas, assim para o juízo estético não existe o que vive fora da obra de arte. Se os movimentos de uma composição nos surgem como concordes, tal consonância deve ter o seu fundamento em determinações *musicais*.

Queremos, por fim, adiantar-nos a um possível mal-entendido, fixando três aspectos do nosso conceito do “belo musical”. O “musicalmente belo”, no sentido específico por nós pressuposto, não se limita





ao “clássico” nem encerra uma preferência por este relativamente ao “romântico”. Vale tanto para uma corrente como para a outra, impera tanto em Bach como em Beethoven, em Mozart como em Schumann. Seja o que for que colora com matizes tão diversos a música destes mestres, proporcionaria uma indagação altamente frutuosa, que, no entanto, temos de reservar para um lugar mais apropriado, pois exige um desenvolvimento exaustivo dos conceitos “clássico” e “romântico”, bem como uma exposição histórica da diversidade do ideal musical. Por conseguinte, a nossa tese nem sequer contém a insinuação de uma tomada de partido. Todo o decurso da investigação presente não expressa em geral *dever-ser* algum, mas considera apenas um *ser*; também dela não é possível deduzir nenhum ideal musical *determinado* como o verdadeiramente belo, mas comprova-se somente o que em todas as escolas, mesmo nas mais opostas, constitui de igual modo o belo.

Não há muito, começou-se a olhar as obras de arte em ligação com as ideias e os acontecimentos da época que as gerou. Esta conexão inegável existe também para a música. Como manifestação do espírito humano, deve igualmente encontrar-se em relação recíproca com as suas restantes actividades: com as simultâneas criações da poesia e da arte plástica, com as condições poéticas, sociais e científicas do seu tempo e, finalmente, com as vivências e convicções individuais do autor. A consideração e a demonstração deste nexo em compositores e obras individuais são, por conseguinte, muito justificadas e constituem um ganho genuíno. No entanto, importa sempre ter presente que o estabelecimento de tais paralelos entre especialidades artísticas e determinadas condições históricas é um processo da *história da arte*, e não um procedimento *estético*. Por necessária que se afigure, do ponto de vista metodológico, a ligação da história da arte com a estética, cada uma destas duas ciências deve conservar a sua essência íntima livre de uma confusão forçada com a outra. O historiador, ao compreender um fenómeno artístico nas suas grandes linhas, pode divisar em Spontini a “expressão do Império francês”, em Rossini a “restauração política” – o *esteta* tem de se ater exclusivamente às *obras* destes homens e in-





vestigar o que nelas há de *belo* e o seu *porquê*. A inquirição estética nada sabe nem pode saber das condições pessoais e do ambiente histórico do compositor, só ouvirá e acreditará no que a própria obra de arte expressa. Descobrirá, pois, nas sinfonias de Beethoven, mesmo sem conhecer o nome e a biografia do autor, o tempestuoso, a luta, o anelo insatisfeito, a obstinação consciente da sua força, mas nunca deduzirá das obras nem empregará para a sua apreciação a circunstância de que o compositor terá sido de convicção republicana, solteiro e surdo, nem todos os outros rasgos que o historiador da arte aduz a título ilustrativo. Comparar a diversidade da mundividência de um Bach, Mozart e Haydn e reduzir a tal o contraste das suas composições pode passar por um empreendimento muito atraente e meritório, mas está tanto mais exposto a conclusões erróneas quanto mais estritamente pretenda expor o nexu causal. O perigo do exagero é extraordinariamente grande na aceitação deste princípio. Pode então apresentar-se a mais frouxa influência da simultaneidade como uma necessidade intrínseca e interpretar a linguagem sonora eternamente intraduzível, segundo a própria conveniência. Dependerá da execução oportuna do mesmo paradoxo que, na boca do homem engenhoso, surja como sabedoria, e na do simples como um desatino.

Hegel também desatinou muitas vezes, ao referir-se à arte sonora, porque confundiu de modo imperceptível o seu ponto de vista predominantemente *histórico-artístico* com o estético e comprovou na música determinidades que ela jamais em si teve. O carácter de qualquer composição tem decerto “uma conexão” com o do seu autor, mas não vem à luz do dia para o esteta; — a ideia da necessária interrelação de *todos* os fenómenos pode exagerar-se até à caricatura na sua comprovação concreta. Hoje em dia, é preciso um verdadeiro heroísmo para se contrapor a esta orientação picante e engenhosamente representada, e para afirmar que a “compreensão histórica” e o “juízo estético” são coisas distintas<sup>6</sup>. Mas fica *objectivamente* estabelecido: primeiro, que

<sup>6</sup> Se aqui mencionamos os *Musikalischen Charakterköpfe* de Riehl, tal acontece, no entanto, com o reconhecimento grato pelo seu livrinho engenhoso e estimulante.







a diversidade da expressão das diversas obras e escolas se funda numa posição radicalmente diversa dos elementos *musicais*; e, segundo, que o que com razão agrada numa composição, seja a mais severa fuga de Bach ou o mais sonhador nocturno de Chopin, é *musicalmente* belo.

Menos ainda do que o clássico, o “belo musical” pode coincidir com o *arquitectónico*, que se lhe ajusta como um ramo. A rígida sublimidade de figuração pesadamente aglomerada, o entrosamento artístico de muitas vozes, das quais nenhuma é livre e independente porque todas o são, tem a sua justificação imperecível. No entanto, essas pirâmides de vozes magnificamente sombrias dos antigos italianos e holandeses são apenas um pequeno ponto no âmbito da beleza musical, tal como os muitos saleiros e candelabros de prata graciosamente elaborados do venerável Sebastian Bach.

Muitos estetas consideram que o agrado produzido pelo regular e simétrico basta para explicar a fruição musical, quando, na realidade, nunca em tal consistiu o belo, e menos ainda o belo musical. O tema de pior gosto pode estar estruturado com uma simetria perfeita. “Simetria” é apenas um conceito de relação, e deixa em aberto a pergunta: “*Que é o que aqui surge como simétrico?* – poderá demonstrar-se precisamente nas piores composições a disposição regular de partículas insípidas e esmoídas. O sentido musical exige sempre *novas* formações simétricas.

Por último, Oerstedt elaborou para a música a concepção platónica no exemplo do círculo, para o qual vindicava a beleza positiva. Nunca terá experimentado a atrocidade de uma composição em si perfeitamente circular?

É talvez mais prudente do que necessário acrescentar, por último, que a beleza musical nada tem a ver com o *matemático*. A concepção que os leigos (entre eles também escritores sensíveis) têm do papel que a matemática desempenha na composição musical é surpreendentemente vaga. Não satisfeitos por as vibrações dos sons, a distância dos intervalos, o consonar e dissonar, se poderem reduzir a relações matemáticas, estão convencidos de que também o *belo* de uma composição se funda em números. O estudo da doutrina da harmonia e do contra-





ponto surge como uma espécie de Cabala, que ensinaria o “cálculo da composição”.

Se a matemática proporciona uma chave indispensável à investigação da parte física da música, não deve, pelo contrário, exagerar-se a sua importância na obra já pronta. Em nenhuma composição, seja ela a mais bela ou a pior, nada há de matematicamente calculado. As criações da fantasia não são exemplos aritméticos. Não se integram aqui as experiências com o monocórdio, as figuras tonais, as proporções dos intervalos e quejandos, o domínio *estético* só começa onde aquelas relações elementares deixaram de ter significado. A matemática regula apenas a matéria elementar para o seu tratamento susceptível de espírito e interfere ocultamente nas relações mais simples, mas a ideia musical vem à luz sem ela. Quando Oerstedt pergunta: “Bastará o tempo de vida de vários matemáticos para calcular todas as belezas de uma sinfonia de Mozart<sup>7</sup>?” Confesso que não compreendo. Que se deve ou pode calcular? Porventura a relação de vibrações de um som com o seguinte ou a extensão dos períodos individuais entre si, ou outra coisa ainda? O que faz de uma música uma composição e a eleva acima da série de experimentos físicos é algo de livre, espiritual e, por conseguinte, incalculável. A matemática tem tão restrita ou tão ampla parte na obra de arte musical como nas produções das restantes artes. Com efeito, a matemática deve, ao fim e ao cabo, guiar também a mão do pintor e do escultor, a matemática tece na proporção os comprimentos dos versos e das estrofes, há matemática na construção do arquitecto, nas figuras do bailarino. A aplicação da matemática, como actividade racional, tem de encontrar um lugar em todo o conhecimento exacto.

Mas não há que atribuir-lhe uma força realmente positiva, criadora, como de bom grado desejam muitos músicos, os conservadores da estética. Acontece com a matemática algo de semelhante à produção dos sentimentos no ouvinte: tem lugar em todas as artes, mas o grande alarido a seu respeito é simplesmente na música.

<sup>7</sup> *Geist in der Natur*, T. III, trad. alemã de Kannegiesser, p. 32.





Tentou-se igualmente, com frequência, estabelecer um paralelo entre a *linguagem* e a música e aplicar as leis da primeira à última.

O parentesco do *canto* com a linguagem era óbvio, tanto considerando a igualdade das condições fisiológicas como o carácter comum da exteriorização do íntimo mediante a voz humana. As relações análogas são demasiado evidentes para aqui as termos agora de estudar. Admita-se, no entanto, apenas de modo explícito que, quando na música se trata realmente só da exteriorização subjectiva de um anelo interior, a legalidade que preside ao homem *falante* será em parte relevante para o homem que *canta*. A voz de quem está arrebatado pela paixão levanta-se, ao passo que a voz do locutor sereno abranda; as frases de particular importância pronunciam-se lentamente, as secundárias e indiferentes, com rapidez; o compositor de música vocal, em particular o *dramático*, não poderá passar por alto estes factores e outros parecidos. Só que não se ficou satisfeito com estas analogias limitadas, antes se concebeu a própria música como uma *linguagem* (mais indeterminada ou delicada), tentando abstrair as leis da sua beleza da natureza da língua. Fez-se então remontar toda a propriedade e todo o efeito da música às analogias com a linguagem. Somos da opinião de que, ao tratar-se do específico de uma arte, as suas *diferenças* relativamente a campos afins são mais importantes do que as semelhanças. Sem se deixar influenciar por estas analogias, muitas vezes sedutoras, mas que não atingem a genuína essência da música, a investigação estética deve progredir sem cessar até ao ponto em que linguagem e música irreconciliavelmente se separam. Só a partir deste ponto podem brotar determinações verdadeiramente frutíferas para a arte sonora. A diferença basilar essencial consiste em que, na linguagem, o *som* é apenas um *meio* para o fim de algo a expressar e que é de todo alheio a este meio, ao passo que o *som*, na *música*, surge como *fim em si*. Aqui, a beleza autónoma das formas sonoras e, além, a dominação absoluta do pensamento sobre o som enquanto simples meio de expressão enfrentam-se de modo tão exclusivo que a mistura dos dois princípios constitui uma impossibilidade lógica.

O centro de gravidade da essência da linguagem não é, pois, o



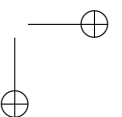
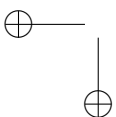


mesmo que o da música, e todas as restantes peculiaridades se agrupam em torno deste centro de gravidade. Todas as leis especificamente *musicais* girarão à volta da significação autónoma e da beleza dos sons, todas as leis *linguísticas*, pelo contrário, em torno do correcto uso do som em vista da expressão.

As concepções mais perniciosas e mais confusas dimanaram da tendência de conceber a música como uma espécie de linguagem; todos os dias se nos apresentam as suas consequências práticas. Assim, sobretudo a compositores de escasso poder criador, afigurou-se oportuno considerar a beleza musical, inatingível para eles, como um princípio falso, sensual, e realçar em vez disso o significado característico da música. Abstraindo inteiramente das óperas de Richard Wagner, encontram-se muitas vezes, nas mais insignificantes coisinhas instrumentais, interrupções do fluxo melódico mediante cadências quebradas, frases recitativas e quejandos que, espantando o ouvinte, se comportam como se *significassem* algo de particular ao passo que, na realidade, nada mais expressam do que fealdade. Dos compositores modernos, que interrompem incessantemente o grande ritmo para destacar parênteses misteriosos ou contrastes acumulados, costuma dizer-se em tom de louvor que a música visa assim superar os seus limites estreitos e elevar-se à *linguagem*. Semelhante encómio sempre nos pareceu muito ambíguo. Os limites da música não são de modo algum estreitos, mas sim estritamente estabelecidos. A música nunca pode “elevar-se à linguagem” – rebaixar-se, deveria em rigor dizer-se do ponto de vista musical – já que a música deveria ser manifestamente uma linguagem *sublimada*<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Importa não silenciar que uma das obras mais geniais e grandiosas de todos os tempos contribuiu, com o seu esplendor, para essa mentira predilecta da crítica musical moderna que se refere à “coacção interna da música para a determinação da linguagem falada” e “para a libertação dos erros eurítmicos”. Referimo-nos à *Nona* de Beethoven. Ela é uma das divisórias espirituais que, visíveis a grande distância e insuperáveis, se situam entre as correntes de convicções opostas.

Os músicos que se preocupam com a magnificência da “intenção”, a significação espiritual da missão abstracta acima de tudo, colocam a *Nona Sinfonia* no píncaro





Eis o que também esquecem os nossos cantores que, nos momentos de maior emoção, arrojam *ao falar* frases e julgam assim ter dado à música um maior enaltecimento. Esquecem que a transição do canto para o falar é sempre um declínio, do mesmo modo que o mais alto som do falar normal ressoa sempre mais profundo ainda do que os sons

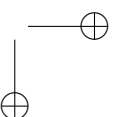
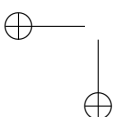
de toda a música, ao passo que o pequeno grupo que, atendo-se ao ponto de vista superado da beleza, luta por exigências puramente estéticas, estabelece certos limites para a sua admiração. Como é de adivinhar, trata-se sobretudo do Final, já que quanto à beleza, embora não imaculada, dos três primeiros movimentos dificilmente surgirá uma discussão entre ouvintes atentos e preparados. Neste último movimento, nunca conseguimos ver mais do que uma sombra gigantesca projectada por um gigantesco corpo. Pode compreender-se e reconhecer-se perfeitamente a grandiosidade da ideia de trazer à reconciliação o ânimo solitário, solitário até ao desespero, na alegria de todos, e não obstante achar pouco bela a música do último movimento (em toda a sua genial peculiaridade). Conhecemos muito bem o juízo condenatório geral em que incorre tal opinião particular. Um dos mais subtis e completos eruditos da Alemanha, que em 1853 empreendeu combater no *A. Allgemeine Zeitung* o pensamento básico formal da Nona Sinfonia, reconheceu por isso mesmo a necessidade humorística de se declarar a si mesmo, já no título, como “cabeça estreita”. Elucidou a enormidade estética que envolve o desembocar de uma obra instrumental de vários movimentos num *coro*, e compara Beethoven a um escultor que aprontasse pernas, corpo, peito, braços de uma figura em mármore incolor, mas coloreasse a cabeça. Deveria supor-se que todo o ouvinte sensível sentisse o mesmo mal-estar na irrupção da voz humana, “porque aqui, de um golpe, a obra de arte altera o seu centro de gravidade, ameaçando derrubar o ouvinte”.

Pelo contrário, o Dr. Becher, que poderá aqui surgir como representante de uma classe inteira, chama ao quarto movimento, num tratado sobre a Nona Sinfonia, publicado em 1843, “a emanção da genialidade de Beethoven absolutamente incomensurável com qualquer outra obra sonora existente, pela peculiaridade da configuração, pela magnificência da composição e pelo ousadíssimo ímpeto dos pensamentos singulares”, asseverando que, para ele, esta obra surge “com o *Rei Lear* de Shakespeare e, porventura, uma dezena de outras emanções do espírito humano, na sua máxima potência poética, na cadeia dos Himalaias da arte, superando qual pico de Dhavalagiri, os seus companheiros de igual nascença”. Como quase todos os seus colegas de opinião, Becher oferece uma descrição muito pormenorizada do significado, do “conteúdo” de cada um dos quatro movimentos e do seu profundo simbolismo – mas não menciona a música nem sequer com uma única sílaba. Isto é sumamente característico de uma escola inteira de crítica musical, que gosta de se esquivar à questão de se uma música é *bela*, com profundas meditações sobre o que de grande ela *significa*





cantados mais graves do mesmo órgão. Tão fatais, e ainda mais, do que estas consequências práticas, porque não foram rebatidas de imediato mediante o experimento, são as *teorias* que querem impor à música as leis da evolução e construção da linguagem, como fizeram, numa época mais antiga, Rousseau e Rameau, e tentaram, em tempos mais recentes, os discípulos de Richard Wagner. Atravessa-se o genuíno coração da música, a beleza formal em si mesma gratificada, e corre-se atrás do fantasma da “significação”. Uma estética da música deveria, pois, contar entre as suas tarefas mais importantes a de expor inexoravelmente a diferença básica entre a essência da música e a da linguagem, e estabelecer em todas as deduções o princípio de que, onde se trata do especificamente musical, perdem toda a aplicação as analogias com a linguagem.





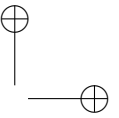
## CAPÍTULO IV

### **Análise da impressão subjectiva da música**

Embora consideremos que há-de ser princípio e tarefa primordial da estética musical submeter o império usurpado do sentimento ao domínio justificado da beleza, as exteriorizações afirmativas do sentir reclamam, na vida musical prática, um papel demasiado chamativo e importante para se despachar mediante a simples subordinação. Porque a *fantasia*, enquanto actividade do puro intuir, e não o sentimento, é o órgão a partir do qual e para o qual nasce todo o belo artístico, a obra de arte *musical* surge também como uma criação não condicionada pelo nosso sentir, especificamente estética, que a consideração científica, separando-a dos acessórios psicológicos da sua origem e do seu efeito, deve apreender na sua constituição intrínseca. Mas, na realidade, esta obra de arte, conceptualmente livre do nosso sentir, autónoma, revela-se como meio eficaz entre duas forças vivas: o seu *donde* e o seu *para onde*, isto é, entre o compositor e o ouvinte. Na vida anímica de ambos, a actividade artística da *fantasia* não pode extrair-se à maneira de puro metal, tal como se apresenta na obra de arte pronta, impessoal – pelo contrário, opera ali sempre em estreita interrelação com sentimentos e sensações. O sentir conservará, portanto, *antes e depois* da criação da obra, primeiro no compositor, em seguida no ouvinte, uma importância a que não podemos subtrair a nossa atenção.

Consideremos o *compositor*. Durante a criação, estará imbuído de uma disposição anímica exaltada, sem a qual dificilmente se pode conceber a libertação do belo do poço da fantasia. Que esta disposição

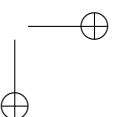
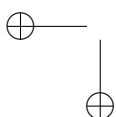




anímica elevada tomará, segundo a individualidade do artista, mais ou menos a coloração da obra de arte em formação, que ela se acentuará ou apaziguará, mas sem jamais chegar ao afecto avassalador que frustra a produção artística que a reflexão clarividente afirma aqui, com a mesma importância, com o entusiasmo – eis especificações conhecidas, próprias da doutrina geral da arte. No tocante em especial à criação do *compositor*, importa dizer que se trata de um *formar* constante, um *formar* em relações sonoras. A soberania do sentimento, que de tão bom grado se atribui à música, nunca está tão mal aplicada como quando ela se pressupõe no compositor, durante a criação, e esta se concebe como uma improvisação entusiasta. O labor que progride passo a passo, com que se esculpe uma peça musical, que inicialmente pairava na mente do compositor só em esboço, até chegar a uma figura determinada nos compassos individuais, quando muito, já na forma sensivelmente múltipla da orquestra, tal labor é tão reflexivo e complicado que dificilmente o poderá compreender quem jamais o executou. Não só, porventura, as frases fugadas ou contrapontísticas em que comparamos e medimos uma nota com outra, mas também o fluente rondó, a ária mais melodiosa exige uma “elaboração minuciosa”. A actividade do compositor é *plástica* à sua maneira e comparável à do artista plástico. Tal como este, o compositor não deve depender do seu material, pois tem, à semelhança daquele, de apresentar objectivamente o seu ideal (musical), configurando-o em forma pura.

Isto foi talvez passado por alto por Rosenkranz ao perceber, mas sem a resolver, esta contradição: porque é que as *mulheres*, as quais, por natureza, dependem sobretudo do sentimento, nada produzem em matéria de composição<sup>9</sup>? A razão – para lá das condições gerais que mantêm as mulheres mais longe das produções espirituais – reside precisamente no momento plástico do compor, que exige uma *exteriorização* da subjectividade em não menor grau, embora em direcção diferente, do que as artes plásticas. Se a intensidade e a vivacidade do sentir fossem realmente decisivas para o compor, a falta total de

<sup>9</sup> Rosenkranz, *Psychologie*, 2ªed., p. 60.







compositoras, ao lado de tantas escritoras e pintoras, seria difícil de explicar. Não é o sentimento que compõe, mas os dons especificamente musicais, artisticamente educados. É, pois, cómico ver F. L. Schubart apresentar os “Andantes magistrais” do compositor Stamitz, com toda a seriedade, como uma natural “consequência do seu coração sensível”<sup>10</sup>, ou Christian Rolle asseverar que “um carácter afável e terno nos torna hábeis para fazer de movimentos lentos obras-primas”<sup>11</sup>.

Sem calor interior nada de grande nem de belo se realizou na vida. O sentimento encontrar-se-á ricamente desenvolvido no compositor, como também em cada poeta, mas não é nele o factor criador. Supondo mesmo que o imbuí totalmente um *pathos* forte e definido, este será motivo e consagração de muitas obras de arte, mas – como sabemos pela natureza da arte sonora, que não tem nem a capacidade nem a vocação de expressar um afecto determinado – jamais será o seu objecto.

Um *cantar* interior, e não apenas um mero *sentir* interno, é que impele o indivíduo com talento musical para a invenção de uma peça sonora. É de regra que a composição se conceba de um modo *puramente musical*, e que o seu carácter não seja um resultado dos sentimentos pessoais do compositor. Só por excepção é que este improvisa as melodias como expressão de um afecto determinado, que o enche. Mas o carácter deste afecto, uma vez absorvido pela obra de arte, só interessa então como determinidade musical, como carácter da peça, e não já do compositor.

Concebemos a actividade do compor como um *modelar*; e como tal ela é essencialmente *objectiva*. O compositor forma uma beleza autónoma. O material espiritual, infinitamente susceptível de expressão, dos sons permite que a subjectividade de quem neles modela algo se manifeste na índole do seu formar. Visto que os elementos musicais singulares já possuem uma expressão característica, os rasgos caracteriais proeminentes do compositor – sentimentalidade, energia,

<sup>10</sup> Schubart: *Ideen zur Aesthetik der Tonkunst*, 1806.

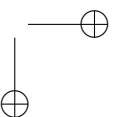
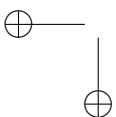
<sup>11</sup> *Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme der Musik*, Berlim, 1784, p. 102.





amabilidade – se expressarão através da preferência consequente de certas tonalidades, ritmos, transições, de harmonia com os momentos *gerais* que a música é capaz de reproduzir. O que oferece o compositor sensível e o engenhoso, o gracioso ou o solene, é em primeiro lugar e sobretudo *música* (produto objectivo). O momento *subjectivo*, em princípio, permanece sempre subordinado, só ingressará numa diversa relação de grandeza com o objectivo, em consonância com a diferença da individualidade. Comparem-se de preferência naturezas subjectivas, em que se lide com a expressão da sua interioridade poderosa ou sentimental (Beethoven, Spohr) em contraste com as claramente modeladoras (Mozart, Mendelssohn). As suas obras diferenciar-se-ão entre si por peculiaridades inequívocas e reflectirão como imagem global a individualidade do seu criador; no entanto, todas elas, enquanto belo autónomo, foram criadas, umas e outras, de um ponto de vista musical por mor de si mesmas, e mais ou menos subjectivamente equipadas só no interior dos limites desta modelação artística. Levada ao extremo, pode, pois, conceber-se uma música que seria *simplesmente música*, mas nenhuma *apenas sentimento*.

Não é o sentimento efectivo do compositor, como afecção meramente subjectiva, o que suscita nos ouvintes a mesma disposição anímica. Se admitirmos para a música semelhante força coerciva, reconhece-se assim nela algo de objectivo, pois só este *compele* em todo o belo. Este algo de objectivo reside aqui nas determinantes *musicais* de uma peça sonora. Em sentido estritamente estético, podemos dizer de qualquer tema que *ressoa* orgulhoso ou sombrio, mas não que constitui a expressão dos sentimentos orgulhosos ou sombrios do compositor. Mais longe ainda do carácter de uma obra musical se encontram as condições sociais que dominaram a sua época. A expressão musical do tema é consequência necessária dos seus factores sonoros escolhidos desta maneira e não de outra, e deveria demonstrar-se na obra determinada (e não apenas a partir do ano e do lugar de nascimento) que tal escolha brota de causas psicológicas ou histórico-culturais; e uma vez feita esta comprovação, semelhante conexão seria, antes de mais, um





facto apenas histórico ou biográfico. A consideração *estética* não pode apoiar-se em circunstância alguma que resida fora da obra de arte.

Ainda que a individualidade do compositor encontre decerto uma expressão simbólica nas suas obras, seria um erro pretender deduzir desse momento *pessoal* conceitos que encontram a sua verdadeira fundamentação somente na *objectividade* da modelagem artística. Entre eles conta-se o conceito de *estilo*<sup>12</sup>.

Gostaríamos que o *estilo* na arte sonora se considerasse a partir do ângulo das suas determinantes *musicais*, como a técnica perfeita, como ela aparece enquanto hábito na expressão do pensamento criador. O mestre revela “estilo” quando, ao realizar a ideia claramente concebida, suprime tudo o que é mesquinho, inconveniente, trivial, conservando assim uniformemente em cada pormenor técnico a atitude artística do todo. Empregaríamos de um modo absoluto com Vischer (*Aesthetik* §527), também na música o termo de “estilo”, e diríamos, abstraindo das divisões históricas ou individuais: este compositor *tem estilo*, no sentido em que se diz de alguém que tem *carácter*.

O aspecto *arquitectónico* do belo musical vem claramente para primeiro plano na questão do estilo. Uma legalidade superior, diversa da simples proporção, será danificada pelo *estilo* de uma peça musical por meio de um único compasso que, embora em si irrepreensível, se não harmoniza com a expressão do todo. Tal como a um arabesco inadequado num edifício, declaramos como falha de estilo uma cadência ou modulação que se aparta como inconsequência da realização unitária da ideia básica. Nägeli demonstrou uma perspectiva extremamente correcta quando, em algumas obras instrumentais de Mozart, revelou “faltas de estilo” e partiu, para isso, não do carácter do compositor, mas de determinações objectivamente musicais, sem decerto explicar ou fundamentar o próprio conceito.

<sup>12</sup> Forkel engana-se, pois, ao deduzir os diferentes estilos musicais das “diversas maneiras de pensar”; o estilo de cada compositor teria assim o seu fundamento no facto de que “o homem exaltado, enfático, frio, infantil e pedante, introduz na conexão das suas ideias uma pompa e ênfase insuportável, ou é glacial e afectado”. (*Theorie der Musik* 1777, p. 23.).

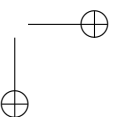
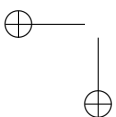




Na *composição* de uma peça musical, depara-se, pois, com uma exteriorização do afecto pessoal próprio só na medida em que o permitem os limites de uma actividade formadora predominantemente objectiva.

O acto em que se pode produzir o transbordar imediato de um sentimento em sons não é tanto a invenção de uma obra musical quanto, pelo contrário, a sua *reprodução*. O facto de a obra composta ser, para o conceito filosófico, a obra artística *pronta*, sem considerar a sua interpretação, não deve impedir-nos de atender à divisão da música em composição e reprodução, uma das peculiaridades de maiores consequências da nossa arte, em toda a parte onde ela contribua para a explicação de um fenómeno.

Faz-se sobretudo valer na indagação da impressão subjectiva da música. Ao *intérprete* é permitido libertar-se imediatamente, por meio do seu instrumento, do sentimento que o domina, transmitindo à sua execução o arrebatamento impetuoso, o ardor anelante ou a força alvo-roçada e a alegria do seu íntimo. Já a interioridade *corporal* que, pelas pontas dos dedos, imprime o estremecimento íntimo à corda ou move o arco ou que até no canto se torna espontaneamente sonoro possibilita em rigor a efusão mais pessoal da disposição anímica na execução musical. Aqui, uma subjectividade torna-se de imediato operativa em sons, e não apenas tacitamente formadora neles. O compositor cria lentamente com interrupções, o executante num voo incontido; o compositor para a duração, o executante para o instante repleto. A obra sonora forma-se, a execução é objecto de *vivência*. O momento da música que exterioriza o sentimento e que excita reside, pois, no acto da reprodução, que desencadeia a faísca eléctrica de um mistério obscuro e a faz saltar para o coração dos ouvintes. Sem dúvida, o executante só pode proporcionar o que a composição encerra, mas esta obriga a pouco mais do que à precisão das notas. "O executante apenas adivinha e manifesta o espírito do compositor-- com certeza, mas esta apropriação no momento da recriação é justamente o *seu* espírito, do intérprete. A mesma peça molesta ou encanta segundo o modo como se dá vida na realidade sonora. É como se fora o mesmo homem que se compreende,





uma vez no seu entusiasmo mais glorioso e, outra, na sua vulgaridade mal-humorada. A caixa de música artificial não pode comover o sentimento do ouvinte, mas consegue-o o mais modesto musicante, quando com toda a alma se dedica à sua canção.

A revelação de um estado de alma através da música desdobra-se na mais elevada imediatidade quando a criação e a execução coincidem num só acto. Tal acontece na *livre fantasia*. Quando esta ocorre, não com tendência artística formal, mas com tendência predominantemente subjectiva (patologicamente, em sentido superior), a expressão que o executante arranca das teclas pode transformar-se num verdadeiro falar. Quem alguma vez experimentou em si mesmo este falar subtraído a toda a censura, este entregar-se a si mesmo desencadeado no meio de um recinto estreito, saberá sem mais como então o amor, o ciúme, a ventura e a dor irrompem sem disfarce (e, no entanto, de um modo impérvio) da sua noite, celebram a sua festa, cantam as suas lendas, travam as suas batalhas, até que o mestre, sossegado, inquietante, os chama de volta.

Graças ao movimento desprendido do executante, a expressão do que é tocado comunica-se ao ouvinte. Viremo-nos para este último.

Vemo-lo abalado por uma música, induzido à alegria ou à melancolia, exaltado ou emocionado no íntimo, para além do simples prazer estético. A existência destes efeitos é inegável, verdadeira e autêntica, alcançando muitas vezes os graus máximos; é, por fim, demasiado conhecida para nos demorarmos a descrevê-la. Trata-se aqui apenas de duas questões: em que reside o carácter específico desta excitação anímica mediante a música, diversamente de outras excitações do sentimento? E quanto deste efeito é estético?

Ainda que tenhamos de reconhecer a *todas* as artes, sem excepção, o poder de influir sobre os sentimentos, não pode negar-se que o modo como a música o exercita é algo de específico, somente a ela peculiar. A música influi mais rápida e intensamente sobre o estado anímico do que qualquer outro belo artístico. Com poucos acordes, podemos ficar entregues a uma disposição de ânimo que um poema só alcançará medi-

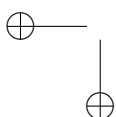




ante uma exposição mais longa, e um quadro por meio de uma reflexão detida, apesar de estes dois, em vantagem perante a música, disporem de todo o âmbito de ideias das quais o nosso pensamento sabe que dependem os sentimentos de prazer ou dor. A influência dos sons não só é mais rápida, mas também mais directa e intensa. As outras artes convencem-nos, a música assalta-nos. Este seu poder peculiar sobre o nosso ânimo experimentamo-lo com particular intensidade quando nos encontramos num estado de maior excitação ou depressão.

Em estados anímicos em que nem quadros nem poemas, nem estátuas nem edifícios são capazes de despertar a nossa atenção participante, a música terá, no entanto, ainda poder sobre nós, e tê-lo-á ainda em maior grau do que habitualmente. Quem tem de ouvir ou executar música numa disposição de ânimo dolorosamente agitada sente-a como vinagre numa ferida. Nenhuma arte consegue então lacerar tão profunda e agudamente a nossa alma. A forma e o carácter do que é ouvido perdem então completamente o seu significado, e quer se trate de um adágio sombrio ou de uma valsa faiscante, não conseguimos desvincular-nos dos seus sons – não sentimos mais a obra musical, mas os próprios sons, a música como um poder informe e demoníaco, que arremete ardorosamente com olhos enfeitiçados contra os nervos de todo o nosso corpo.

Quando Goethe, em idade muito avançada, experimentou de novo o poder do amor, despertou nele ao mesmo tempo uma sensibilidade, nunca antes conhecida, para a música. Escreve a Zelter (em 1823), acerca desses maravilhosos dias de Marienbad: “Ingente o poder que, nestes dias, a música exerce sobre mim! A voz da Milder, a sonoridade da Szymanovska, e até as exibições públicas do corpo de caçadores local, abrem-me, como gentilmente se deixa abrir um punho fechado. Estou inteiramente convencido de que ao primeiro compasso da tua academia de canto teria de deixar a sala.” Demasiado sensível para não reconhecer a grande participação da excitação *nervosa* neste fenómeno, Goethe termina com estas palavras: “Curar-me-ias de uma irritabilidade doentia que, no fundo, se deve olhar como a causa daquele





fenómeno”<sup>13</sup>. Estas observações deveriam já chamar a nossa atenção para o facto de que, nos efeitos musicais sobre o sentimento, intervém um elemento estranho, não puramente estético. Um efeito apenas estético dirige-se à saúde plena da vida nervosa e não inclui um mais ou menos doentio dela mesma.

A influência mais intensa da música sobre o sistema nervoso sadio e o seu efeito exclusivo sobre o sistema nervoso enfermo reivindicam para si, de facto, um excesso de poder em comparação com as outras artes. Mas quando indagamos a natureza deste excedente de poder, reconhecemos que é *qualitativo*, e que a qualidade peculiar se baseia em condições *fisiológicas*. O factor sensorial, que suporta em toda a fruição da beleza o factor espiritual, é na música maior do que nas demais artes. A música, a arte mais espiritual em virtude do seu material incorpóreo, é a mais sensorial, graças ao seu jogo de formas inobjectal, revela nesta união misteriosa de dois contrastes uma viva tendência de assimilação com os *nervos*, esses órgãos não menos enigmáticos do invisível serviço telegráfico entre o corpo e a alma.

O efeito intensivo da música sobre a vida nervosa é perfeitamente reconhecido como facto tanto pela psicologia como pela fisiologia. Infelizmente, não existe ainda a tal respeito uma explicação suficiente. A psicologia não consegue explorar o elemento magneticamente compulsivo da impressão que certos acordes, timbres e melodias exercem sobre todo o organismo do homem porque se trata, antes de mais, de uma excitação específica dos nervos. A ciência da fisiologia que progride triunfalmente também não trouxe nenhuma contribuição decisiva acerca do nosso problema e, na investigação da audição, costuma antes ter diante dos olhos o ruído e a ressonância em geral, e não o som utilizado na música em particular.

No tocante às monografias musicais sobre este objecto híbrido, elas preferem, quase sem excepção e mediante exposições brilhantes, rodear a música de um nimbo imponente de prodigiosidade, em vez de reduzir o nexa entre a música e nossa vida nervosa, numa investigação

<sup>13</sup> *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, III tomo, p. 332





científica, ao que tem de verdadeiro e necessário. Só isto, porém, nos faz falta, e não a fidelidade convicta de um Dr. Albrecht, que receitou aos seus doentes música como um meio sudorífero, nem a crença monstruosa de Oerstedt, que explica o ladrar de um cão em certas tonalidades graças a chicotadas eficientes, pelas quais ele é ensinado a ladrar<sup>14</sup>.

Muitos amantes da música ignorarão que possuímos uma literatura completa sobre os efeitos corporais da música e a sua aplicação com fins terapêuticos. Abundando em curiosidades interessantes, mas sem fiabilidade na observação, sem carácter científico na explicação, a maioria desses músico-médicos procura converter uma propriedade muito composta e incidental da música em actividade autónoma.

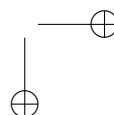
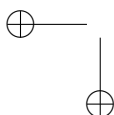
Desde *Pitágoras*, que (segundo Caelus Aemilianus) foi o primeiro a realizar curas milagrosas pela música na Calábria, até aos nossos dias, surge de vez em quando, enriquecida mais por novos exemplos do que por novas ideias, a teoria de que se pode aplicar o efeito excitante ou calmante dos sons ao organismo corpóreo como remédio contra numerosas enfermidades. Peter *Lichtenthal* conta-nos pormenorizadamente no seu *Médico musical* como, graças ao poder dos sons, se conseguiram curar casos de gota, ciática, epilepsia, catalépsia, peste, delírio da febre, convulsões, febre nervosa, e até de “estupidez” (*stupiditas*)<sup>15</sup>.

Quanto à *fundamentação* da sua teoria, estes escritores podem dividir-se em duas categorias.

Uns argumentam a partir do *corpo* e fundam o poder terapêutico da música na influência física das ondas sonoras que se comunica, através do nervo auditivo, aos restantes nervos, suscitando assim, graças a tal comoção geral, uma reacção saudável do organismo perturbado. Os afectos que ao mesmo tempo se manifestariam seriam apenas uma

<sup>14</sup> *Der Geist in der Natur*, III,9.

<sup>15</sup> Esta doutrina alcançou a sua máxima confusão no famoso médico Baptista Porta, que combinava os conceitos de planta medicinal e instrumento musical, curando a hidropisia com uma flauta feita de talos de *helleborus*. Um instrumento feito de *populus* deveria sarar a ciática, e outro, feito de ramos de *canela*, os desmaios. (*Encyclopédie*, Article “Musique”.)







consequência desta comoção nervosa, já que as paixões não só provocariam certas modificações corporais, mas estas, por seu turno, seriam capazes de gerar as paixões correspondentes.

Segundo esta teoria, a que (sob a presidência do inglês *Webb*) se atêm Nicolai, Schneider, Lichtenthal, J.J. Engel, Sulzer e outros, não seríamos movidos pela música de modo diverso como o são porventura as nossas janelas e portas, que começam a estremecer com uma música forte. Para apoio, aduzem exemplos, como o do criado de *Boyle*, cujos dentes começavam a sangrar logo que ouvia afiar uma serra ou o de muitas pessoas que sofrem convulsões, ao ouvirem riscar um vidro com a ponta de uma navalha.

Mas isto não é *música*. O facto de ela partilhar o mesmo substrato, o som, com esses fenómenos que tão intensamente afectam os nervos, será importante para ulteriores deduções, mas aqui importa – em oposição a um modo de ver materialista – destacar apenas que a arte sonora só começa onde terminam aqueles efeitos sonoros isolados; de resto, a melancolia em que um adágio pode mergulhar o ouvinte também não pode comparar-se com a sensação corporal de uma aguda dissonância.

A outra metade dos nossos autores (entre eles *Kausch* e a maioria dos estetas) explica os efeitos terapêuticos da música a partir da vertente *psicológica*. A música – assim argumentam eles – suscita afectos e paixões na alma, os afectos têm por consequência movimentos violentos no sistema nervoso, estes movimentos impetuosos no sistema nervoso originam uma reacção saudável no organismo enfermo. Este raciocínio, cujos saltos não é sequer preciso assinalar, é defendido tenazmente pela mencionada escola “psicológica” contra a anterior escola materialista que, sob a autoridade do inglês *Whytt*, nega até, contra toda a fisiologia, a conexão entre o nervo acústico e os demais nervos, tornando-se assim impossível uma transmissão *corpórea* do estímulo recebido pelo ouvido ao organismo global.

A ideia de suscitar na alma, mediante a música, determinados afectos como amor, melancolia, ira, arrebatamento, que curariam o corpo mediante a excitação benéfica, não soa mal de todo. Mas ocorre-nos





então sempre o gracioso parecer que um dos nossos mais famosos naturalistas expressou a propósito das chamadas “cadeias electromagnéticas de *Goldberg*”. Dizia ele: "Não se sabe se uma corrente eléctrica pode curar enfermidades, mas sabe-se, isso sim, que ‘as cadeias de *Goldberg*’ não conseguem produzir uma corrente eléctrica". Na aplicação aos nossos doutores musicais, tal significaria: É *possível* que certos afectos anímicos suscitem uma crise feliz nas doenças corporais, mas não é possível provocar pela música quaisquer afectos anímicos

Ambas as teorias, a psicológica e a fisiológica, coincidem no facto de, a partir de pressupostos duvidosos, inferirem consequências ainda mais duvidosas e chegarem, por fim, a consequências *práticas* mais precárias. Um método terapêutico pode, decerto, tolerar objecções lógicas, mas é certamente desagradável que, até agora, ainda nenhum médico tenha julgado oportuno enviar um doente de tifo a uma representação de *O Profeta* de Meyerbeer ou servir-se de uma trompa de caça em vez da lanceta.

O efeito corporal da música não é em si nem tão intenso nem tão seguro, nem tão independente de pressupostos psíquicos e estéticos, nem finalmente tão manejável à discricção, que se possa tomar em consideração como efeito terapêutico efectivo.

Toda a cura realizada com a ajuda da música tem o carácter de um caso excepcional, cujo êxito nunca se poderia atribuir apenas à música, mas dependeu ao mesmo tempo de condições específicas, corporais e espirituais talvez inteiramente individuais. É muito digno de se notar que a única aplicação da música, que realmente tem lugar na medicina, a saber, no tratamento de loucos, especula sobretudo com o aspecto espiritual do efeito musical. Como se sabe, a moderna psiquiatria emprega a música em muitos casos, e com bom resultado. Mas este não se funda nem na comoção material do sistema nervoso nem na provocação de paixões, mas na influência tranquilizadora e animadora que o jogo dos sons, em parte divertido e em parte cativante, pode exercer sobre um ânimo sombrio ou excessivamente agitado. Quando o demente escuta o sensorial, e não o artístico, da peça musical, ao ouvir com *aten-*





ção, já se encontra num estado, se bem que inferior, da compreensão estética.

Que é que todas estas obras médico-musicais proporcionam ao conhecimento exacto da arte sonora? O facto (já manifesto pela sua simples existência) de uma forte excitação física, desde sempre observada, de todos os “afectos” e “paixões” provocados pela música. Estabelecido uma vez que uma parte integrante da excitação anímica provocada pela música é *física*, deduz-se que tal fenómeno, enquanto ocorre essencialmente na nossa vida nervosa, deve também ser investigado nesta sua vertente corpórea. O músico não pode, pois, formar para si uma convicção científica quanto a este problema, sem tomar conhecimento dos resultados que, até agora, a fisiologia obteve na investigação do nexa entre a música e os sentimentos.

Observemos, sem utilização do pormenor anatómico, o curso que uma melodia deve seguir para exercer influência sobre a nossa disposição anímica. Os sons afectam, antes de mais, o nervo acústico. A fisiologia, em ligação com a anatomia e a acústica, revela as condições sob as quais o nosso ouvido pode, ou não, perceber um som, quantas vibrações do ar são necessárias para um som perceptível mais agudo ou mais grave, com que intensidade e rapidez estas explosões se propagam ao nervo acústico. A *estética* deve pressupor estes conhecimentos e outros semelhantes aqui referidos. É incumbência sua não o som que nasce, mas o já pronto, percebido pelo ouvido, e este só em ligação com outros. O caminho desde o instrumento vibrante até ao nervo acústico, de todo no interesse estético, está assaz elucidado, embora já aqui surja como obstáculo a dificuldade de não podermos realizar experiências com o ouvido humano e tenhamos de nos contentar com aparelhos acústicos<sup>16</sup>. Mas ainda não se encontra elucidado o processo pelo qual a série sonora percebida, que gera prazer ou desprazer, se torna *sentimento*. A fisiologia sabe que o que percebemos como som é um

<sup>16</sup> “As partes internas do ouvido são tão pequenas e escondem-se tão profundamente na proximidade imediata dos instrumentos vitais essenciais que não é possível empreender neles quaisquer experimentos.” G. Valentin, *Physiologie* I, 3, 2ª edição





movimento molecular na substância nervosa, tanto no nervo acústico como nos órgãos centrais<sup>17</sup>. Sabe que as fibras do nervo auditivo se relacionam com outros nervos e lhes transmitem os seus estímulos, que a audição está sobretudo ligada ao cérebro, pequeno e grande, à laringe, aos pulmões e ao coração. Mas ignora-se o modo específico como a *música* impressiona os nervos, mais ainda, a diferença com que actuam em nervos distintos *determinados* factores musicais como os acordes, os ritmos, os instrumentos. Reparte-se uma sensação auditiva musical por todos os nervos relacionados com o acústico ou só alguns deles? Com que intensidade, com que rapidez? Que elementos musicais afectam mais o cérebro ou os nervos que comunicam com o coração ou com os pulmões? É inegável que a música de dança suscita nos jovens, cujo temperamento natural não foi de todo reprimido pela civilização, uma convulsão do corpo, sobretudo nos pés. Seria unilateral negar a influência *fisiológica* da música de marchas e de dança e reduzi-la a simples *associação psicológica de ideias*. O que aqui é psicológico – a lembrança evocadora do prazer já conhecido da dança – não deixa de ser uma explicação, mas esta não é por si suficiente. Não levanta os pés por ser música dançável, mas é música dançável porque levanta os pés. Quem, na ópera, olhar um pouco à sua volta depressa observará que as damas costumam mover involuntariamente a cabeça, ao ouvir melodias vivas, fáceis de compreender, e que tal não se vê num adágio, por comovedor ou melodioso que seja. Pode daqui depreender-se que certas situações musicais, a saber, rítmicas, influem nos nervos motores, e outras apenas nos nervos sensoriais? Quando acontece o primeiro, e quando o segundo?<sup>18</sup>. Sofrerá o tecido solar que surge tradicionalmente como uma sede preferente do sentir, uma afecção particular por

<sup>17</sup> Cf. o *Handwörterbuch der Physiologie* de R. Wagner, Artigo “Ouvir”, p. 312.

<sup>18</sup> Quando Carus explica o estímulo ao movimento, dizendo que o nervo acústico nasce no cerebelo, desloca para este a sede da vontade e deduz de ambas as circunstâncias os efeitos peculiares das impressões auditivas sobre acções de coragem, etc., trata-se de uma demonstração a partir de *hipóteses*. Com efeito, nem sequer a origem do nervo acústico a partir do cerebelo é um facto cientificamente inquestionável.

Harletz vindica para a simples *percepção do ritmo*, sem qualquer impressão audi-





causa da música? Experimentam-na, porventura, os “nervos do simpático” (– onde, como observou o subtil Purkinje, o nome é o que há de mais bonito)? A uniformidade ou a desconformidade dos sucessivos golpes de ar é que explicarão, por via acústica, porque é que um som se afigura estridente, desagradável, e outro puro e harmonioso. Com esta *sensação* simples nada tem a ver o esteta, que exige a explicação do *sentimento* e pergunta: Como é que uma série de sons *agradáveis* produz a impressão de *tristeza*, e outra igualmente agradável a de *alegria*? Donde dimanam as disposições anímicas opostas que, muitas vezes, se apresentam com uma força compulsiva, e que diferentes acordes ou instrumentos de som igualmente puro e harmonioso influenciam diretamente o ouvinte?

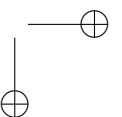
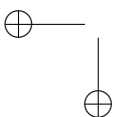
A tudo isto – até onde chega o nosso saber e juízo – a fisiologia não consegue responder. Como é que o poderia fazer? Não sabe como a dor suscita as lágrimas, como a alegria produz o riso – não sabe o que são a dor e a alegria! Guarde-se, pois, cada qual de exigir a uma ciência explicações que ela não pode fornecer.

Sem dúvida, o fundamento de todo o sentimento suscitado pela música deve, em primeiro lugar, residir num modo determinado de afecção dos nervos mediante uma impressão auditiva. Mas o modo de uma excitação do nervo acústico, que não podemos sequer seguir até à sua origem, incidir na consciência como determinada qualidade de sensação, de a impressão corpórea se transformar em estado anímico e, finalmente, de a sensação se converter em sentimento – tudo isto fica para além da ponte escura, intransponível a todos os investigadores. Há milhares de paráfrases deste único enigma originário: a relação entre o corpo e a alma. Esta esfinge jamais se precipitará na água.

O que a fisiologia oferece à ciência musical é um âmbito de pontos de referência objectivos que preservam das correspondentes inferências falsas. Muito do progresso no conhecimento dos fenómenos suscitados

---

tiva, a mesma incitação aos movimentos que para a música rítmica – o que nos parece contradizer a experiência.





por impressões auditivas pode ainda ocorrer na fisiologia, mas relativamente à principal questão musical não é fácil que tal aconteça.

A este respeito podem ter lugar as observações de dois dos mais subtis fisiólogos da actualidade que, além disso, votam à música um interesse mais atento do que costumam fazer os homens desta ciência.

Hr. Lotze diz, na sua *Medicinische Psychologie* (p. 273): “O estudo das *melodias* levaria a admitir que *nada* sabemos *sobre as condições* em que a passagem do nervo de uma forma de excitação a outra proporciona um fundamento físico aos poderosos sentimentos estéticos que se seguem à variação dos sons.” Em seguida, sobre a impressão de prazer ou desprazer que até o som mais simples pode exercer sobre o sentimento (p. 236): “É-nos de todo impossível aduzir justamente para estas impressões de sensações simples um fundamento fisiológico, pois é-nos demasiado desconhecida a direcção em que alteram a actividade nervosa para dela conseguirmos derivar a grandeza do auxílio ou perturbação que experimenta.”

E. Harletz, no *Handwörterbuch der Physiologie* de R. Wagner (24 e 25 fascículo 1850), expressa-se também acerca das condições de que deveria necessariamente partir uma solução da questão que nos ocupa: “Não é só o desconhecimento da função que as partes singulares do aparelho auditivo têm na conexão física, mas antes as condições gerais dos nervos e o seu nexa com os órgãos centrais na interrelação fisiológica, que tudo se encontra numa profunda obscuridade.”

Destes resultados fisiológicos nasce, para a estética da arte sonora, a consideração de que os teóricos que baseiam o princípio do belo na música nos seus efeitos sentimentais estão cientificamente extraviados, porque nada podem *saber* sobre a essência desta conexão; por conseguinte, a tal respeito só conseguem, quando muito, conjecturar ou tecer fantasias. Do ponto de vista do sentimento nunca pode derivar uma especificação artística ou científica da música. O crítico não fundamentará o valor e o significado de uma sinfonia com a descrição das moções subjectivas que o invadem na sua audição, nem pode ensinar algo aos adeptos da música tomando os affectos como ponto de partida.





Este último ponto é importante. De facto, se a conexão de determinados sentimentos com certos modos de expressão musicais fosse tão fidedigna como se é inclinado a crer e como deveria apresentar-se para vindicar o significado que se lhe atribui, seria então fácil levar depressa o compositor incipiente a um elevado efeito artístico mais arrebatador. Foi efectivamente o que também se pretendeu. *Mattheson*, no terceiro capítulo do seu *Vollkommener Capellmeister*, ensina como se devia compor o orgulho, a humildade e todas as paixões, ao dizer, por exemplo, que “as invenções para expressar o ciúme devem todas ter algo de mau humor, fúria e lástima”. Outro mestre do século passado, *Heinichen*, oferece, no seu *General bass*, oito folhas de exemplos musicais de como a música deveria expressar “sensações furiosas, altercadoras, magníficas, temerosas ou amorosas”<sup>19</sup>. Só falta que tais prescrições comecem com a fórmula dos livros de culinária “tome-se” ou terminem com a indicação de receita médica. Depreende-se de semelhantes intentos a convicção instrutiva de que as regras de arte específicas são sempre ao mesmo tempo demasiado estreitas e excessivamente amplas.

Estas regras, em si infundadas, para despertar mediante a música determinados sentimentos integram-se, porém, tanto menos na estética quanto o efeito visado não é apenas estético, mas *corpóreo* numa fracção ineliminável. A receita *estética* deveria ensinar como é que o compositor produz o belo na música, mas não como suscita quaisquer *afectos* no auditório. A total e efectiva incapacidade destas regras surge, da forma mais patente, na reflexão de quão poderosamente mágicas elas deveriam ser. Pois se o efeito sentimental de cada elemento musical fosse necessário e susceptível de exploração, poderia tocar-se no ânimo do ouvinte como num teclado. E se tal fosse possível – ter-se-ia deste modo solucionado o problema da arte? Assim reza a pergunta

<sup>19</sup> São deliciosos os ensinamentos do conselheiro áulico e doutor em filosofia v. Böcklin que, na p. 34 dos seus *Fragmente zur höheren Musik*, diz entre outras coisas: “Supondo que o compositor quer representar um indivíduo ofendido, nesta música deve sobressair calor estético sobre calor estético, golpe sobre golpe, um canto sublime com extrema vivacidade, as vozes médias devem ser cheias de furor e uns golpes tremebundos devem assustar o ouvinte expectante.”





justificada e que a si mesma fornece uma resposta negativa. Só a *beleza musical* é a meta do compositor. Aos seus ombros, este atravessa as ondas impetuosas do tempo em que o momento sentimental não lhe oferece a mínima palha para evitar afogar-se.

Vê-se que as nossas duas questões – a saber, que momento *específico* caracteriza a impressão da *música* sobre o sentimento, e se este momento é de *natureza* essencialmente *estética* – ficam resolvidas pelo reconhecimento de um só e mesmo factor: a *influência* intensiva no *sistema nervoso*. Nela se baseia a força peculiar e a imediatidade com que a música, em comparação com qualquer outra arte que não actua mediante sons, consegue despertar afectos.

Mas quanto mais forte se apresenta um efeito fisicamente avassalador, portanto patológico, de uma arte tanto menor é a sua participação *estética*; afirmação que, decerto, não pode inverter-se. Importa, pois, na produção e na concepção musicais, realçar um outro elemento que representa o genuinamente estético desta arte e que, como contraparte da excitação sentimental especificamente musical, se aproxima das condições gerais de beleza das restantes artes. Tal elemento é a *pura contemplação*. Pretendemos, na secção seguinte, considerar a sua particular forma de manifestação na arte dos sons, bem como as múltiplas relações que, na realidade efectiva, mantém com a vida do sentimento.







## CAPÍTULO V

### **A percepção estética da música em comparação com a *patológica***

Nada impediu tanto o desenvolvimento científico da estética musical como o valor excessivo que se atribuiu aos efeitos da música sobre os sentimentos. Quanto mais conspícuos se mostravam tais efeitos tanto mais se enalteciam como arautos da beleza musical. Em contrapartida, vimos que nas impressões mais avassaladoras da música se imiscui a fortíssima participação da excitação *corpórea*, por parte do ouvinte. Do lado da música, esta intensa ingerência no sistema nervoso não reside no seu momento *artístico*, que dimana do espírito e se dirige ao espírito, mas no seu *material*, que a natureza dotou daquela insondável afinidade electiva fisiológica. O *elementar* da música, o *som* e o *movimento*, é o que acorrenta os sentimentos indefesos de tantos afeiçoados da música, cadeias que eles de bom grado fazem retinir. Longe de nós pretender cercar os direitos do sentimento na música. Mas este sentimento que efectivamente se une mais ou menos à contemplação pura só pode passar por artístico quando *permanece consciente da sua origem estética*, isto é, da alegria encontrada numa *beleza* e, claro está, determinada. Se esta consciência faltar, se a contemplação livre do belo artístico determinado faltar e se o ânimo se sentir apenas prisioneiro do poder natural dos sons, então a *arte* pode tanto menos atribuir a si semelhante impressão quanto mais intenso ele se apresenta. É muito significativo o número dos que ouvem ou, em rigor, sentem deste modo a música. Ao permitir que o elementar da





música actue neles em passiva receptividade, ficam enredados numa vaga agitação, imperceptivelmente sensível, determinada apenas pelo carácter da peça musical. O seu comportamento perante a música não é contemplativo, mas *patológico*; um contínuo crepúsculo, um sentir, um entusiasmar-se, um oscilar inquieto no nada sonante. Se levarmos o músico sentimental a ouvir uma série de peças musicais semelhantes, por exemplo, de carácter ruidosamente alegre, ele permanecerá sob o feitiço da mesma impressão. Só o que tais peças têm em comum, por conseguinte, o movimento do ruidosamente alegre, se assemelha ao seu sentir, ao passo que o peculiar de cada composição, o artisticamente individual, se esquivava à sua compreensão. O ouvinte musical procederá de modo inverso. A peculiar configuração artística de uma composição, aquilo que entre uma dúzia de outras de efeito similar lhe imprime o selo de obra de arte autónoma, apossa-se de tal modo da sua atenção que atribui apenas escasso peso à sua idêntica ou diferente expressão sentimental. A percepção isolada de um conteúdo sentimental abstracto, em vez do concreto fenómeno artístico, é em semelhante educação da música inteiramente peculiar. Só o poder de uma *iluminação* particular se lhe afigura, não raro, análogo, quando ela afecta tantos que ele já não consegue dar-se conta da própria paisagem iluminada. Uma sensação total imotivada e, por isso, tanto mais penetrante absorve-se sem discriminação<sup>20</sup>.

Aninhados e semidespertos no seu sofá, aqueles entusiastas deixam-se levar e embalar pelas vibrações dos sons, em vez de os examinarem

<sup>20</sup> O duque enamorado na *Twelfth night* de Shakespeare é uma personificação poética de tal audição da música. Diz ele:

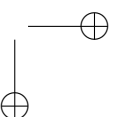
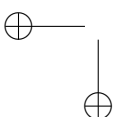
“If music be the fond of love, play on.

-----  
O, it came o'er my ear like *the sweet south*,  
*That breathes upon a bank of violets*  
Stealing and giving odour.”

E, em seguida, no II Acto, exclama:

“Give me some music now, \_ \_

Me thought it *did revive my passion much*”, etc.





com olhar acutilante. Quando eles crescem e aumentam cada vez mais, quando diminuem, quando irrompem em júbilo ou, trémulos, se apagam, transportam esses entusiastas para um estado sensitivo indeterminado que eles, ingénuos, julgam puramente espiritual. Constituem o público mais “agradecido” e o apropriado para desacreditar com maior segurança a dignidade da música. O seu ouvido é desprovido do indício estético da fruição *espiritual*; um bom cigarro, um pitéu picante, um banho morno fornece-lhes inconscientemente o mesmo que uma sinfonia. Desde aquele que fica tranquilamente sentado sem pensar em nada até ao arrebatamento hilariante de outro, o princípio é o mesmo: o prazer do *elementar* da música. A época actual trouxe, além disso, uma descoberta magnífica que supera de longe a música para os ouvintes que, sem qualquer actividade espiritual, apenas buscam nela a sublimação sentimental. Referimo-nos ao éter sulfúrico. A narcose do éter provoca em nós um inebriamento agradabilíssimo, progressivo, que vibra como um sonho doce através de todo o organismo – sem a vulgaridade do consumo de vinho, que também não deixa de ter o seu efeito musical<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Este modo de audição musical não é idêntico à alegria que, em toda a arte, o público ingénuo tem na sua parte meramente sensível, ao passo que o conteúdo ideal é apenas reconhecido pela compreensão de quem é cultivado. A concepção reprovada, não artística, de uma peça musical não realça a parte genuinamente sensível, a rica multiplicidade das séries sonoras em si, mas a sua ideia total abstracta, percebida como sentimento. Torna-se assim óbvia a posição altamente peculiar que, na música, o *teor* espiritual assume para com as categorias da *forma* e do conteúdo. Costuma ver-se o sentimento que imbui uma peça musical como o seu conteúdo, a sua ideia, o seu teor espiritual e, pelo contrário, as *séries sonoras* artisticamente produzidas, determinadas, como a simples forma, a imagem, como a indumentária sensível daquele supra-sensível. Mas criação do espírito artístico é, de facto, a arte “especificamente musical” a que, na plena compreensão, se une o espírito intuitivo. É nestas produções sonoras concretas que reside o teor espiritual da composição, e não na vaga impressão total de um sentimento abstraído. A forma simples (a criação sonora) contraposta ao sentimento, como pretensão conteúdo, é justamente o verdadeiro *conteúdo* da música, é a própria música; ao passo que o sentimento suscitado não pode chamar-se nem conteúdo nem forma, mas efeito fáctico. De igual modo o elemento pretensamente *material*, representativo, é justamente o produzido pelo espírito, ao passo que o ale-





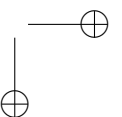
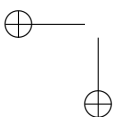
Para semelhante concepção, as obras da arte sonora contam-se entre os *produtos naturais* cuja fruição nos pode arrebatá-lo, mas não obrigá-lo a pensar, a *pensar* segundo um espírito conscientemente criador. O doce aroma de uma acácia pode inalar-se mesmo com os olhos fechados, sonhando. Mas recusam-se a tal os produtos do espírito humano, a não ser que tenham de descer ao nível de estímulos naturais sensíveis.

Em nenhuma outra arte é isto possível em tão alto grau como na música, cuja vertente sensorial permite, pelo menos, um deleite desprovido de espírito. Já o seu *desvanecimento*, enquanto as obras das restantes artes *persistem*, se assemelha de modo crítico ao acto da *consumpção*.

Não se pode sorver um quadro, uma igreja, um drama, mas sim uma ária. Por isso, também a fruição de nenhuma outra arte se presta a semelhante serviço acessório. Podem executar-se as melhores composições como *música de mesa* e facilitar a digestão de faisões. A música é, ao mesmo tempo, a arte mais importuna e também a mais indulgente. Não pode deixar de se ouvir o mais miserável órgão de rua que se posta diante da nossa casa, mas não há necessidade de *escutar* sequer uma sinfonia de Mendelssohn.

Destas considerações depreende-se facilmente a correcta avaliação dos chamados “*efeitos morais*” da música, que autores mais antigos com tanta preferência realçam como brilhante par dos efeitos “*físicos*”, mencionados no primeiro artigo. Visto que em tal caso não se frui a música, nem sequer remotamente, como algo de belo, mas se percebe-a como grosseira força elementar que induz a uma acção irreflexiva, encontramos-nos perante o exacto contrário de todo o estético. Além disso, é evidente o que estes efeitos pretensamente “*morais*” têm de *comum* com os reconhecidamente físicos.

O credor importuno que, pelo canto do seu devedor, é levado a gadamente representado, o efeito sentimental, é inerente à *matéria* do som e segue leis em boa metade *fisiológicas*.





perdoar-lhe toda a soma<sup>22</sup> não é impellido de modo diferente do indivíduo que descansa e que um motivo de valsa arrasta de súbito e com entusiasmo para a dança. O primeiro é sobretudo movido pelos elementos espirituais – harmonia e melodia; o segundo, pelo ritmo mais sensual. Nenhum dos dois actua por livre autodeterminação, nenhum é subjugado pela superioridade espiritual ou pela beleza ética, mas em virtude de estímulos nervosos fomentadores. A música solta-lhes os pés ou o coração, exactamente como o vinho desprende a língua. Semelhantes vitórias revelam unicamente a debilidade do vencido.

Sofrer afectos não motivados e desprovidos de meta e de tema mediante um poder que não se encontra em nenhuma relação com o nosso querer e pensar é indigno do espírito humano. Quando os homens se deixam de todo arrebatam em tão alto grau pelo elementar de uma arte que já não são capazes de acção livre, isso não constitui nem uma glória para a arte nem, menos ainda, para os próprios heróis.

A música não tem de modo algum esta vocação, mas o seu intenso momento sentimental possibilita que seja fruída em semelhante tendência. Eis o ponto em que radicam as mais antigas acusações contra a arte sonora: ela enervaria, debilitaria e seria um factor de moleza.

Tal censura é mais do que verdadeira quando se pratica música como um meio de suscitação de “afectos indeterminados”, como alimento do “sentir” em si. *Beethoven* exigia que a música “pegasse fogo no espírito” do homem. Mas um fogo originado e alimentado pela música não viria, porventura, a restringir como um obstáculo o desenvolvimento do homem, na sua força de vontade e de pensamento?

De qualquer modo, esta acusação contra a influência musical afigura-se-nos mais digna do que o seu desmedido encómio. Assim como os efeitos *físicos* da música se encontram num relação directa com a irritabilidade doentia do sistema nervoso que lhes responde, assim aumenta a influência *moral* dos sons com a incultura do espírito e do carácter. Quanto menor a ressonância da cultura tanto mais veemente é o em-

---

<sup>22</sup> É o que se conta a propósito do cantor napolitano Palma e de outros (Anecdotes of music, by A. Burgh 1814.)





bate de semelhante força. *Como se sabe, a música exerce a mais forte influência sobre os selvagens.*

Isto não atemoriza os nossos éticos musicais. Começam, à maneira de prelúdio, de preferência com muitos exemplos, dizendo que “até os animais” se submetem ao poder da arte sonora. É verdade que o apelo da trombeta enche o cavalo de coragem e ânsia da batalha, que o violino induz o urso a ensaiar passos de bailado, que a delicada aranha<sup>23</sup> e o pesado elefante se movem, obedecendo aos amados sons. Mas será, de facto, muito honroso ser entusiasta da música em semelhante companhia?

Às produções animais seguem-se as peças humanas de gabinete. São, na sua maioria, ao gosto de Alexandre Magno, o qual, irritado a princípio pela música da lira de Timóteo, se acalmava em seguida com o canto de Antigénides. Assim o menos conhecido rei da Dinamarca, *Ericus bonus*, para se convencer do tão celebrado poder da música, ordenou a um músico famoso tocar, fazendo antes retirar todas as armas. O artista, mediante a escolha das modulações, mergulhou primeiramente os ânimos na tristeza, em seguida na alegria. A esta última conseguiu elevá-la até ao delírio. “O próprio rei irrompeu pela porta, pegou na espada e tirou a vida a quatro dos circunstantes. E, todavia, tratava-se do “bom Erico”. (Albert Krantzius, *Dan.* lib. V, cap. 3)

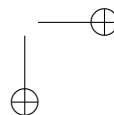
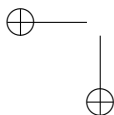
Se tais “efeitos morais” da música estivessem ainda na ordem do dia, não se chegaria, na nossa opinião, a pronunciar-se racionalmente, por indignação interior, sobre o poder bruxo que, em soberana exterritorialidade, domina e confunde o espírito humano, sem cuidar dos seus pensamentos e decisões.

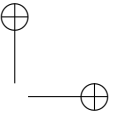
No entanto, a observação de que os mais famosos destes troféus correspondem à mais remota antiguidade predispõe para obter neste caso um ponto de vista histórico.

Não há dúvida alguma de que a música manifestava um efeito muito

---

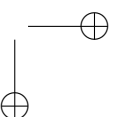
<sup>23</sup> É interessante o facto de que, até agora, se não tenha conseguido descobrir na aranha um *órgão auditivo*. Como muitos outros animais, ela percepção os sons apenas como vibrações. - (Cf. Harletz “*Audição*”).





mais imediato nos povos antigos do que na actualidade, porque a humanidade, nos seus estádios culturais primitivos, está muito mais aparentada e exposta ao *elementar* do que ulteriormente, quando a consciência e a autodeterminação ingressam no seu direito. A peculiar situação da música na Antiguidade romana e grega veio ao encontro desta natural susceptibilidade. Não era uma *arte* no nosso sentido. O *som* e o *ritmo* actuavam numa independência quase isolada e substituíam, com sacões inadequados, o lugar das ricas formas, cheias de espírito, que constituem a música contemporânea. Tudo o que se sabe da música daqueles tempos permite inferir, com segurança, para um efeito seu simplesmente sensual, mas refinado, no interior dessa limitação. Na Antiguidade clássica, não existia uma música na acepção moderna, artística; caso contrário, não se teria podido perder para o ulterior desenvolvimento, como não se perderam a poesia, a escultura e a arquitectura clássicas. A predilecção dos Gregos por um estudo sólido das relações sonoras subtilíssimas não vem agora a propósito, por ser meramente *científica*.

A falta de harmonia, a restrição da melodia nos mais estreitos limites da expressão recitativa e, por fim, a incapacidade, própria do antigo sistema tonal, de se desenvolver até conseguir uma verdadeira riqueza de figuras impossibilitavam uma absoluta importância da música como arte sonora no sentido estético; quase nunca se utilizava autonomamente, mas sempre em combinação com a poesia, a dança e a mímica, portanto como complemento das outras artes. A música tinha apenas a vocação de animar por meio da pulsação rítmica e da diversidade dos timbres; por fim, de comentar, como intensificação da declamação recitativa, determinadas palavras e sentimentos. Por isso, a música actuava tão-só segundo a sua vertente *sensual* e *simbólica*. Forçada a estes dois factores, tinha de os levar em semelhante concentração à maior, mais ainda, à mais refinada eficácia. A hodierna arte sonora já não apresenta a intensificação do material melódico até ao emprego do quarto de tom e do “género enarmónico”, nem a característica expressão par-

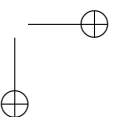
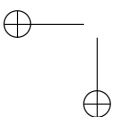




ticular dos modos tonais e da sua estreita adaptação à palavra falada ou cantada.

As condições tonais reforçadas dos antigos deparavam, além disso, para o seu estreito círculo, com uma receptividade muito maior nos ouvintes. Assim como o ouvido dos Gregos era capaz de perceber diferenças de intervalos infinitamente mais subtis do que o nosso, no temperamento suspenso, assim também o ânimo daqueles povos estava muito mais aberto e ansioso do mutável apuramento pela música do que nós, que cultivamos, perante a criação artística da arte sonora, um deleite contemplativo que paralisa a sua influência elementar. Por isso, parece perfeitamente compreensível na Antiguidade uma actuação mais intensa da música.

Outro tanto se pode dizer de uma parte modesta das histórias que nos foram transmitidas acerca do efeito específico dos diferentes *modos tonais* entre os antigos. A sua explicação fundamenta-se quando se considera a divisão estrita com que os modos tonais individuais eram escolhidos para certos fins e se conservavam sem mescla. Os antigos utilizavam o modo *dório* para ocasiões sérias, ou seja, religiosas; com o *frígio* incitavam-se os exércitos; o *lídio* significava dor e melancolia e o *eólio* ressoava quando no amor e no vinho se celebrava a jocosidade. Graças a esta separação estrita e consciente de quatro modos principais para outras tantas classes de estados anímicos, bem como graças à sua união conseqüente com poemas apenas ajustados a este modo tonal, o ouvido e o ânimo tinham de alcançar espontaneamente uma tendência definida para, ao ressoar uma música, reproduzir o sentimento correspondente ao seu modo. Na base deste desenvolvimento unilateral, a música era apenas a acompanhante indispensável e submissa de todas as artes, meio para todos os fins pedagógicos, políticos e outros, era tudo menos uma *arte* autónoma. Quando apenas se necessitava de uns quantos sons *frígios* para impelir corajosamente o soldado contra o inimigo, e quando a fidelidade das mulheres estava assegurada graças aos cantos *dóricos*, os generais e os esposos poderão lamentar o desaparecimento do sistema tonal grego, mas o *esteta* não deseja o seu regresso.







Contrapomos àquela emoção patológica a contemplação pura e *consciente* de uma obra musical. Esta, a contemplativa, é a única forma artística, verdadeira, da audição; perante ela, o afecto grosseiro do selvagem e o fanático do entusiasta da música formam uma só classe. À beleza corresponde um *deleite, não o sofrimento*, como apropriadamente indica o termo de “fruição artística”. Os sentimentais, perante a onnipotência da música, consideram heresia que alguém não tome parte nas revoluções e nos tumultos do coração, que eles encontram em toda a peça musical e de que sinceramente participam. Passa-se então por ser manifestamente “frio”, “insensível”, “de natureza intelectual”. Seja. É nobre e importante seguir o espírito criador, ver como ele abre diante de nós milagrosamente um novo mundo de elementos, como atraí estes elementos a todas as relações recíprocas imagináveis e continua assim a edificar, a derrubar, a produzir e a aniquilar toda a riqueza de um domínio que enobrece o ouvido, transformando-o no mais refinado e desenvolvido instrumento sensorial. Não é uma paixão pretensamente descrita a que nos arrasta à compaixão. Com espírito serenamente ledó, em fruição desapaixonada, mas íntima e entranhada, vemos diante de nós passar a obra de arte e celebramos no reconhecimento o que *Schelling* tão pulcramente chama “a sublime indiferença do belo”<sup>24</sup>. Este deleitar-se com o espírito desperto é a maneira mais digna, mais afortunada, e não a mais fácil, de ouvir a música.

O factor mais importante no processo anímico que acompanha a apreensão de uma obra musical e a transforma em fruição é o que mais frequentemente se passa por alto. É a *satisfação espiritual* que o ouvinte encontra no seguimento ou na antecipação contínua das intenções do compositor, ao encontrar os seus palpites confirmados aqui, gratamente desenganados acolá. É evidente que esta corrente intelectual de um lado para outro, este contínuo dar e receber, se produz inconscientemente e com a rapidez do raio. Só proporcionará uma plena fruição artística a música que provoca e recompensa este seguimento espiritual que, de modo inteiramente peculiar, se poderia denominar um *medi-*

<sup>24</sup> *Über das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur.*



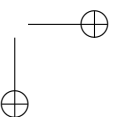
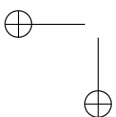


*tar da fantasia.* Sem actividade espiritual, não há em geral nenhuma fruição estética. Mas *esta* forma de actividade espiritual é sobretudo própria da música, porque as suas obras não se apresentam irremovivelmente e de um golpe, antes se desdobram de modo sucessivo no ouvinte, exigindo dele, portanto, não uma *contemplação* que lhe permita uma demora e uma interrupção arbitrária, mas um *acompanhamento* incansável com a mais intensa atenção. Este acompanhamento, em composições complicadas, pode converter-se em trabalho intelectual. Como muitos *indivíduos* isolados, também há muitas *nações* que só com grande dificuldade se sujeitam a tal labor. O domínio exclusivo que, no canto, o soprano tem entre os Italianos funda-se sobretudo na facilidade espiritual deste povo, para o qual é inalcançável a perseverante penetração com que os nórdicos gostam de seguir um tecido artificioso de entrosamentos harmónicos e contrapontísticos. Os ouvintes cuja actividade espiritual é escassa conseguem uma fruição *mais fácil*, e semelhantes musicómanos podem consumir porções de música perante as quais recuaria aterrado o espírito artístico.

O momento *espiritual* necessário em toda a fruição musical revelar-se-á activo em vários ouvintes de uma mesma obra musical em graus muito diversos; em naturezas sensuais e sentimentais, pode reduzir-se a um mínimo; em personalidades predominantemente espirituais, pode tornar-se o elemento decisivo. O verdadeiro “*justo meio*” terá aqui, segundo o nosso júízo, de tender um tanto quanto para a direita. Para ficar inebriado basta apenas a debilidade, mas existe uma *arte do ouvir*<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Corresponhia de todo ao temperamento fanaticamente dissoluto de W. Heine a omissão da beleza musical determinada, em prol da vaga impressão sentimental. Chega (em *Hildegard von Hohenthal*) ao ponto de dizer: “A verdadeira música persegue em toda a parte o fim de transferir para os ouvintes o sentido das palavras e da sensação, de modo tão fácil e agradável que ela (a música) não se nota. Se tal música perdura eternamente, é tão natural que *não se dá por ela*, mas apenas passa o sentido das palavras.”

Uma percepção estética da música, porém, tem lugar no caso contrário, quando ela se “nota” perfeitamente, quando se lhe presta atenção e se tem imediatamente consciência de cada uma das suas belezas. Heine, a cujo naturalismo genial não





Este deboche sentimental é sobretudo tarefa dos ouvintes que não possuem qualquer formação para a apreensão artística do belo *musical*. O leigo é quem mais sente ao ouvir música, e de nenhum modo o artista instruído. Quanto mais importante é o momento *estético* no ouvinte (exactamente como na obra de arte) tanto mais ele nivela o momento puramente elementar. Não é, pois, correcto neste âmbito o venerável axioma dos teóricos: "Uma música sombria desperta em nós sentimentos de dor, ao passo que outra mais alegre desperta a jovialidade". Se cada *requiem*, cada marcha fúnebre ruidosa, cada adágio lamuriento tivesse o poder de nos entristecer – quem poderia viver assim mais tempo? Se uma composição musical nos mira com olhos claros da beleza, deleitamo-nos nela intimamente, ainda que tivesse como objecto todas as dores do século. Mas o júbilo mais ruidoso de um Final de Verdi ou de uma quadrilha de Musard nem sempre nos alegrou.

O leigo e o sentimental costumam perguntar de bom grado se uma música é alegre ou triste. O músico inquire se é boa ou má. Esta curta sombra projectada indica claramente que os dois partidos ocupam lugares diferentes em relação ao sol.

Se disséssemos que o agrado estético produzido por uma peça musical se guia pelo seu valor artístico, tal não impede que um simples apelo de trompa, um "Jodler" [canto tirolês] na montanha possa porventura arrebatá-los mais do que qualquer sinfonia de *Beethoven*. Mas, neste caso, a música *insere-se no naturalmente belo*. Percebemos então o que é ouvido, não como esta determinada criação sonora, mas como uma espécie particular de efeito natural e, na sua coincidência

---

recusamos o tributo de uma admiração adequada, foi muito sobrestimado do ponto de vista poético e, sobretudo, musical. Dada a pobreza de escritos brilhantes sobre a música, surgiu o hábito de tratar e citar Heinse como um esteta musical excelente. Poderia, de facto, ignorar-se que, após alguns vislumbres pertinentes, irrompe quase sempre uma torrente de lugares comuns e erros manifestos, de modo que semelhante falta de cultura causa justamente pavor? Além disso, a par da ignorância técnica de Heinse, embatemos no seu juízo estético erróneo, como demonstram as suas análises das óperas de Gluck, Jomelli, Traëtta e outros, nas quais se depara apenas com exclamações entusiastas, em vez de ensinamentos artísticos.

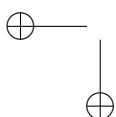




com o carácter paisagístico do ambiente e a disposição anímica pessoal, pode deixar muito atrás de si, em poder, qualquer fruição artística. Existe, pois, uma preponderância da impressão que o elementar pode alcançar sobre o artístico, mas a *estética* (ou, se pretendermos uma formulação mais estrita, aquela sua parte que trata do belo artístico) só deve considerar a música a partir da sua vertente *artística*, por conseguinte, reconhecer unicamente os efeitos que ela, enquanto produto espiritual humano, suscita na pura contemplação *mediante uma determinada configuração* daqueles factores elementares.

A exigência mais peremptória de uma percepção *estética* da música é que se escute uma peça musical *por mor de si mesma*, seja ela qual for e com a concepção que se quiser. Logo que a música se utiliza apenas como meio para fomentar em nós uma certa disposição de ânimo, de modo acessório e decorativo, cessa de actuar como *arte*. Confunde-se, infinitas vezes, o *elementar* da música com a sua beleza *artística*, tomando, pois, uma parte pelo todo e originando assim uma confusão indizível. Cem aforismos dedicados à “arte dos sons” não se referem a esta, mas ao efeito sensual do seu material.

Quando Henrique IV na obra de Shakespeare (II Parte, IV, 4) manda, ao morrer, tocar música, tal não acontece decerto para ouvir a composição que se executa, mas para se embalar sonhando no seu elemento imaterial. Do mesmo modo Pórcia e Bassânio (no *Mercador de Venézia*) não estão com disposição para prestar atenção à música, durante o momento fatal da escolha da caixinha. *J. Strauss* escreveu nas suas melhores valsas música encantadora e até brilhante, mas ela deixa de ser tal logo que se pretende apenas dançar ao seu compasso. Em todos estes casos é de todo indiferente *que* música se toca, contanto que possua o carácter fundamental desejado. Mas onde assoma a indiferença perante o individual domina o *efeito sonoro*, e não a *arte musical*. Só ouviu e desfrutou de uma peça musical quem persiste na contemplação inolvidável e determinada *desta* peça, e não apenas no seu simples efeito secundário e geral sobre o sentimento. Aquelas relevantes impressões no nosso ânimo e o seu elevado significado psíquico e fisio-





lógico não devem impedir que a crítica distinga em toda a parte o que num efeito presente é artístico ou elementar. A contemplação estética nunca deve conceber a música como causa, mas sempre como efeito, não como produtor mas como produto.

Com a mesma frequência que o efeito elementar da música, confunde-se com a própria arte sonora o seu elemento harmónico geral, que conserva a medida e proporciona quietude e movimento, dissonância e concordância. No estado actual da música e da filosofia, não nos podemos permitir, no interesse de ambas, a extensão do conceito “música”, segundo o exemplo dos antigos Gregos, a *toda* a ciência e arte, bem como ao alinho e à formação de todas as forças anímicas. A famosa apologia da música no *Mercador de Veneza* (V, 1)<sup>26</sup> baseia-se em semelhante confusão da própria música com o espírito dominante da beleza sonora, a consonância da medida. Em semelhantes passagens, poderia em geral substituir-se, sem muita alteração, a palavra “música” pelos termos de “poesia”, “arte” e até “beleza”. Que a música costume sobressair da série das artes deve-o ela ao poder ambíguo da sua popularidade. Também tal atestam os versos subsequentes do referido monólogo, onde muito se enaltece o poder domesticador dos sons nas bestas, portanto, a música surge, uma vez mais, como domadora de animais.

Os exemplos mais instrutivos surgem nas “explosões musicais” de Bettina, como Goethe galantemente designou as suas cartas sobre música. Como o verdadeiro protótipo de todo o fanatismo vago acerca da música, Bettina revela quão inadequado é poder alargar o conceito desta arte para dela, com gosto, se precipitar a discorrer. Com a pretensão de falar sobre a própria música, refere-se sempre à influência obscura que ela exerce sobre o seu ânimo, e cuja exuberante bem-aventurança onírica aparta intencionalmente de todo o pensamento indagador. Vê sempre numa composição um inexplorável produto na-

<sup>26</sup> “*The man, that has no music in himself,  
Nor is not moved with concord of sweet sounds,  
Is fit for treasons, stratagems and spoils*”, etc.





tural, não uma obra de arte humana, portanto nunca concebe a música a não ser de um modo puramente fenomenológico. Bettina chama “música” e “musical” a uma infinidade de fenómenos que só têm com ela em comum este ou aquele elemento: eufonia, ritmo, excitação do sentimento. Estes factores não têm importância alguma, mas só interessa o *modo específico* de eles aparecerem na *configuração artística* como arte dos sons. É evidente que a dama embriagada de música vê em *Goethe*, mais ainda em *Cristo*, grandes músicos, embora do último ninguém saiba que ele foi tal, e todos sabemos do primeiro que não o foi.

Respeitamos o direito das culturas e formações históricas e da liberdade poética. Compreendemos porque é que *Aristófanes*, nas *Vespas*, chama a um espírito de refinada cultura “o sábio e musical” (*sofôn kai musikôn*) e achamos bonita a expressão do conde *Reinhardt*, segundo a qual *Oehlschläger* teria “olhos musicais”. Mas as considerações científicas nunca devem atribuir à música nem pressupor a seu respeito outros conceitos que não sejam estritamente estéticos, se é que não se há-de renunciar a toda a esperança do futuro estabelecimento desta ciência cambaleante.





## CAPÍTULO VI

### **As relações entre a música e a natureza**

A relação com a natureza é para todas as coisas o [elemento] primeiro, portanto o mais respeitável e o mais influente. Quem quer que tenha tomado o pulso da época, ainda que só fugazmente, sabe que o domínio deste conhecimento se encontra em poderosa expansão. A investigação moderna é caracterizada por um rasgo tão pronunciado no sentido da vertente natural de todos os fenómenos que até as pesquisas mais abstractas gravitam sensivelmente em torno do método das ciências naturais. A *estética*, se não pretender levar uma simples existência aparente, tem de conhecer tanto a raiz nodosa como a fibra fina em que cada arte singular está ligada ao fundamento natural. Se, neste conhecimento, a ciência do belo legou aos pintores e aos poetas aspectos fragmentários, ao músico deve ela não menos do que tudo.

As relações naturais da música costumavam sobretudo considerar-se apenas do ponto de vista físico, e pouco se foi além das ondas e figuras sonoras, do monocórdio, etc. Se um passo qualquer se deu no sentido da investigação mais excelente, bem depressa ele se detém, porque se alarmou perante os seus próprios resultados ou frente ao conflito violentíssimo com a doutrina dominante. E, no entanto, a relação da música com a natureza desfralda as mais importantes consequências para a estética musical. A posição das suas mais difíceis matérias, a solução das suas questões mais controversas depende da correcta apreciação desta conexão.

As artes – olhadas primeiro como receptivas e ainda não como reac-



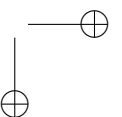
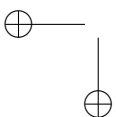


tivas – encontram-se numa dupla relação com a natureza ambiente. Em primeiro lugar, pelo material bruto e corpóreo a partir do qual criam, em seguida, pelo conteúdo de beleza com que deparam para a elaboração artística. Em ambos os pontos, a natureza comporta-se perante as artes como a dispensadora maternal do primeiro e mais importante dote. Vale a pena tentar rever de passagem este equipamento no interesse da estética musical e examinar o que a natureza, cujos dons são razoáveis e, por isso, desiguais, fez em prol da arte sonora.

Se indagarmos até que ponto a natureza proporciona *matéria* para a música, depreende-se que ela o fez apenas no ínfimo sentido do material bruto, que o homem força a emitir sons. O metal mudo das montanhas, a madeira do bosque, a pele dos animais e as suas tripas, eis tudo o que encontramos para preparar o genuíno material de construção da música: o *som puro*. Recebemos, pois, em primeiro lugar, só material para o material: este último é o *som puro, determinado segundo a altura e a profundidade*, isto é, o som susceptível de medida. Ele é a primeira e indispensável condição de toda a música. Esta última configura-o em *melodia e harmonia*, os dois factores fulcrais da arte sonora. Nenhuma delas se encontra na natureza, são criações do espírito humano.

Na natureza não encontramos sequer nos seus mais pobres começos a sucessão ordenada de sons mensuráveis a que damos o nome de melodia; os seus fenómenos sonoros sucessivos carecem de proporção compreensível e subtraem-se à redução à nossa escala. Mas a melodia, para falar com *Krüger*, é “o ponto crucial”, a vida, a primeira figura artística do reino dos sons, a que se liga toda a ulterior determinidade, toda a apreensão do conteúdo.

Assim como ignora a melodia, a natureza, esta grandiosa harmonia de todos os fenómenos, desconhece também a *harmonia* na acepção musical, como consonância de sons determinados. Já alguém ouviu na natureza um acorde perfeito, um acorde de sexta ou de sétima? Tal como a melodia, também a harmonia (só que em progressão muito mais lenta) foi um produto do espírito humano.

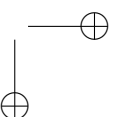






Os Gregos desconheciam a harmonia, mas cantavam na oitava ou em uníssono, como ainda hoje as populações asiáticas em que geralmente se não depara com o canto. O uso das *dissonâncias* (a que pertenciam também a terceira e a sexta) começou, pouco a pouco, a partir do século XII e até ao século XV os desvios limitavam-se à oitava. Cada um dos intervalos que agora estão ao serviço da nossa harmonia teve de se conseguir um a um, e muitas vezes não chegou um século para tão pequena conquista. O povo de maior cultura artística da Antiguidade e os compositores mais sábios do início da Idade Média não sabiam o que sabem as nossas pastoras na montanha alpina mais remota: cantar em terceiras. Graças à harmonia, para a música não surgiu porventura uma nova luz mas, pela primeira vez, o dia. “Toda a criação sonora nasceu apenas a partir dessa época.” (Nägeli).

A harmonia e a melodia não existem, pois, na natureza. Só um terceiro elemento, aquele que é sustentado pelos dois primeiros, existe já antes e fora do homem: o *ritmo*. No galope do cavalo, no bater da roda do moinho, no canto do melro e da codorniz manifesta-se uma unidade em que partículas de tempo sucessivas se congregam e formam um todo intuível. Muitas, embora não todas as manifestações sonoras da natureza, são rítmicas. E impera nelas a lei do ritmo *binário*, como ascensão e descida, arranque e conclusão. O que separa este ritmo natural da música humana cedo despertará a atenção. Na *música*, não existe um ritmo isolado como tal, mas somente melodia ou harmonia que rítmicamente se exterioriza. Na natureza, pelo contrário, o ritmo não tem nem harmonia nem melodia, mas somente vibrações de ar não mensuráveis. O ritmo, o único elemento musical primigénio na natureza, é também o primeiro a despertar no homem, porque mais cedo se desenvolve na criança, no selvagem. Quando os insulares dos mares do Sul batem ritmicamente em pedaços de metal e de madeira e emitem ao mesmo tempo um grito incompreensível, eis a *música natural*, porque não é na realidade música alguma. Mas se ouvimos cantar um camponês do Tirol, ao qual aparentemente não chegou nenhum vislumbre da arte, trata-se de música inteiramente *artificial*. O homem julga decerto





que canta sem papas na língua mas, para que tal fosse possível, teve de prosperar a sementeira de séculos.

Analisadas assim as componentes elementares necessárias da música, chegamos à conclusão de que o homem não aprendeu da natureza envolvente como fazer música. A história da arte dos sons ensina-nos de que modo e em que ordem se formou o nosso actual sistema tonal. Temos de pressupor esta demonstração e asseverar apenas que o seu resultado, que a melodia e a harmonia, que as nossas relações de intervalos e a escala, a divisão nos modos maior e menor segundo a diferente posição do meio tom, por fim, o temperamento indecيدido sem o qual a nossa música (europeo-ocidental) seria impossível, são criações lenta e paulatinamente nascidas do espírito humano. A natureza só proporcionou ao homem os órgãos e o prazer de cantar, além da capacidade para formar, a pouco e pouco, um sistema tonal baseado nas relações mais simples. Só estas condições simplicíssimas (acorde perfeito, progressão harmónica) perdurarão como pilares inamovíveis de toda a futura estruturação. – Há que resguardar-se da confusão segundo a qual *este sistema tonal* (actual) residiria na natureza. A experiência de que até certos naturalistas manipulam hoje em dia as relações musicais, inconscientemente e com facilidade, como se fossem forças inatas e evidentes em si mesmas, de nenhum modo imprime às leis musicais imperantes o selo de leis naturais; isso é já uma consequência da cultura musical enormemente difundida. *Hand* observa de modo inteiramente correcto que, por isso mesmo, os nossos filhos no berço já cantam melhor do que os selvagens adultos. “Se a sucessão de sons da música estivesse já pronta na natureza, todos os homens cantariam e sempre de modo justo”<sup>27</sup>.

Quando ao nosso sistema tonal se chama “artificial”, não se utiliza este termo no sentido refinado de uma invenção convencional arbitrária.

<sup>27</sup> *Hand, Aesth. d. T. I*, 50. Também ali sublinha oportunamente que os Galeses na Escócia partilham com os povos indianos e chineses a falta da quarta e da sétima, sendo, pois, a seguinte a sua escala de sons: dó, ré, mi, sol, lá, dó. Entre os Patagónios da América do Sul, corporalmente muito desenvolvidos, não se encontra o menor indício de música ou canto.





Designa apenas um resultado do devir em contraste com algo que foi criado.

Hauptmann esquece isto ao designar como “inteiramente vão” o conceito de um sistema tonal artificial, “pois os músicos não conseguiram determinar intervalos nem inventar um sistema tonal, da mesma forma que os filólogos não inventaram as palavras da linguagem nem o idioma”<sup>28</sup> M. Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und Metrik*, 1853, Lúpsia, Breitkopf und Härtel, p. 7. A língua é justamente, no mesmo sentido que a música, um produto artificial, porque ambas não se encontram preformadas na natureza externa, mas tiveram de ser inventadas e aprendidas. Não são os filólogos, mas as nações que constituem para si a sua língua, segundo o seu carácter e a sua necessidade, modificando - a sem cessar em vista de uma perfeição maior. Também não foram os "eruditos musicais" que “fundaram” a nossa música, mas apenas fixaram e fundamentaram o que o espírito comum, musicalmente capaz, ideou de um modo inconsciente com racionalidade, mas não com necessidade<sup>28</sup>. Deste processo depreende-se que também o nosso sistema tonal experimentará, no decurso do tempo, novos enriquecimentos e novas transformações. No entanto, no âmbito das leis actuais, são ainda possíveis evoluções tão variadas e grandes que se afigura muito longínqua uma alteração na essência do sistema. Se este enriquecimento consistisse, por exemplo, na “emancipação do quarto de tom”, de que uma moderna escritora pretende já encontrar indícios na obra de Chopin<sup>29</sup> a teoria, a doutrina da composição e a estética da música de todo se transformariam. O teórico musical não pode, portanto, conservar hoje a livre perspectiva desse futuro a não ser mediante o simples reconhecimento da sua possibilidade.

À nossa observação de que não existe música alguma na natureza opor - se - á a riqueza de múltiplas vozes que tão maravilhosamente

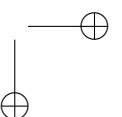
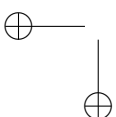
<sup>28</sup> A nossa opinião concorda com as investigações de Jacob Grimm que, entre outras coisas, insinua: quem chegou à convicção de que a linguagem foi uma livre invenção dos homens também não duvidará quanto à fonte da poesia e da música.” (*Ursprung der Sprache* 1852).

<sup>29</sup> Johanna Kinkel, *Acht Briefe über Clavierunterricht*, 1852, Cotta.





animam essa mesma natureza. Não terá sido o suave rumor do riacho, o bater das ondas do mar, o trovão das avalanches, o fragor do furacão, a ocasião e o modelo da música humana? Nada terão a ver com a nossa índole musical todos os sons murmurantes, sibilantes e troantes? Temos, de facto, de responder com um não. Todas estas manifestações da natureza não passam de simples ruído e som, isto é, de vibrações do ar que se sucedem em intervalos de tempo irregulares. A natureza só muito raramente e, então, apenas de modo isolado produz um tom, isto é, um som de altura e profundidade determinada e mensurável. Mas os sons são a condição fundamental de toda a música. Embora estas expressões sonoras da natureza impressionem ainda o ânimo com tanta força e atracção, não constituem qualquer estádio rumo à música humana, mas são dela tão - só insinuações elementares. Mesmo a mais pura manifestação da vida sonora natural, o canto das aves, não se encontra em qualquer relação com a música humana, pois é impossível ajustá - la à nossa escala. O fenómeno da harmonia natural, que é de todos os modos o único e incomovível fundamento natural em que se apoiam as condições fulcrais da nossa música, deve também reduzir - se ao seu verdadeiro significado. A progressão harmónica produz - se espontaneamente na harpa eólica de cordas iguais, funda - se, pois, numa lei natural, mas nunca se ouve esse fenómeno produzido directamente pela natureza. Logo que num instrumento musical se pulsa um som fundamental determinado e mensurável, não aparecem igualmente sons secundários simpáticos nem a progressão harmónica. O homem deve, portanto, questionar para que a natureza responda. O fenómeno do eco explica - se ainda com maior facilidade. Surprende que até escritores competentes não consigam libertar - se da ideia de uma genuína (apenas imperfeita) “música da natureza”. Inclusive Hand, de quem já anteriormente citámos de propósito exemplos que provam o seu discernimento correcto da essência incomensurável e musicalmente incapaz dos fenómenos sonoros naturais, aduz um capítulo inteiro “sobre a música da natureza”, cujos fenómenos acústicos deveriam também “de certo modo” chamar - se música. Assim também





Krüger<sup>30</sup> Mas quando se trata de questões de princípio, não há nenhum “de certo modo”; o que percebemos na natureza ou é ou não é música. O momento decisivo só pode estabelecer - se na mensurabilidade do som. Hand põe em toda a parte a ênfase na “animação espiritual”, “na expressão da vida interior, da sensação interna”, “na força da auto - actividade com que o íntimo chega directamente à expressão”. Segundo este princípio, haveria que chamar música ao canto das aves, mas não à caixa de música mecânica – quando é verdadeiro justamente o contrário.

A “música” da natureza e a arte sonora do homem são dois âmbitos distintos. A transição da primeira para a segunda faz - se através da matemática. Frase importante e de múltiplas consequências. Não há decerto que pensá - la como se o homem tivesse ordenado os sons mediante cálculos intencionalmente empregues; tal aconteceu antes mediante a aplicação inconsciente de originárias representações de grandeza e relação, por meio de um medir e contar oculto, cuja regularidade a ciência só mais tarde constatou.

Visto que na música tudo deve ser comensurável, mas nos sons naturais nada é comensurável, os dois reinos sonoros surgem justapostos, sem mediação. A natureza não nos fornece o material artístico de um sistema tonal pronto e preestabelecido, mas apenas a matéria - prima dos corpos que pomos ao serviço da música. Importantes não são as vozes dos animais, mas as suas tripas, e o animal a que a música mais deve não é o rouxinol, mas a ovelha.

Após esta indagação que era somente uma subestrutura, se bem que necessária, para a relação do musicalmente belo, demos um passo mais, elevando - nos ao domínio estético.

O som mensurável e o sistema sonoro ordenado são só aquilo *com que* o compositor trabalha, não o que ele produz. Assim como a madeira e o metal eram só “material” para o som, assim o som é somente “material” para a música. Existe ainda um terceiro e superior significado do conceito de “material”, material no sentido do objecto tratado,

<sup>30</sup> *Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst*, p. 149 ss.



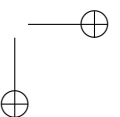
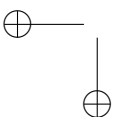


da ideia representada, do sujeito. Onde é que o compositor vai buscar *este* material? Donde brota para uma determinada composição o conteúdo, o objecto, que a estabelece como indivíduo e a distingue de outras?

A poesia, a pintura e a escultura têm uma fonte inesgotável de temas [materiais] na natureza circunjacente. O artista sente-se estimulado por qualquer *belo natural* que se torna para ele material da produção própria.

Nas artes *plásticas*, a criação prévia da natureza é mais conspícua. O pintor não poderia desenhar nenhuma árvore, nenhuma flor, se não existissem já preformadas na natureza externa; o escultor não produziria qualquer estátua, sem conhecer e tomar por padrão a efectiva figura humana. O mesmo se diga dos objectos inventados. Nunca podem ser “inventados” em sentido estrito. Não consiste a paisagem “ideal” em rochas, árvores, água e formações de nuvens, coisas genuínas que já se encontram formadas na natureza? O pintor não pode pintar nada que não tenha visto e observado com exactidão. É indiferente se pinta uma paisagem, um quadro de género ou histórico. Quando os nossos contemporâneos pintam um “Huss”, um “Lutero” ou um “Egmont”, jamais viram realmente o seu objecto, mas o modelo de cada parte integrante sua têm de o ir buscar à natureza. O pintor não deve ter visto *este* homem, mas muitos homens, como se movem, como estão parados, como ficam iluminados, como projectam sombras; a maior censura seria, certamente, a de que as suas figuras são *impossíveis* ou *contrárias à natureza*.

O mesmo vale para a *arte poética*, que dispõe ainda de um campo muito mais vasto de modelos naturalmente belos. Os homens e as suas acções, os seus sentimentos, os seus destinos, como no-los apresenta a *percepção* própria ou a *tradição* (– esta pertence de facto àquilo com que o poeta depara, ao *que se lhe oferece* –), são material para o poema, a tragédia, o romance. O poeta não pode descrever um nascer do sol, um campo de neve, não pode delinear um estado sentimental nem teatralizar um camponês, um soldado, um avaro e um apaixonado, a não





ser que tenha visto e estudado os modelos correspondentes na natureza ou, graças a tradições correctas, os tenha animado na sua fantasia ao ponto de substituir a intuição imediata<sup>31</sup>.

Se confrontarmos a *música* com estas artes, reconhecemos que ela não depara em parte alguma com um modelo, um material, para as suas obras.

*Não há nenhum belo natural para a música.*

Esta diferença entre a música e as restantes artes (só a *arquitectura* não encontra também modelo algum na natureza) é profunda e de grandes consequências.

A criação do pintor e do poeta é um contínuo copiar (interior ou efectivo), um reproduzir formas – na natureza não há uma *imitação musical*. A natureza não conhece sonatas, aberturas, rondós, mas sim paisagens, quadros de género, idílios, tragédias. A sentença aristotélica acerca da imitação da natureza na arte, que era ainda corrente entre os filósofos do século passado, foi há muito rectificadada e, tornada lugar comum até ao desgaste, não requer aqui uma discussão ulterior. A arte não deve copiar servilmente a natureza, deve *transformá-la*. A expressão mostra já que, antes da arte, deve existir algo *que se remodele*. Tal é justamente o modelo proporcionado pela natureza, o belo natural. O pintor sente-se coagido à representação artística do preexistente por uma paisagem graciosa, por um grupo, por um poema; o poeta, por um acontecimento histórico, por uma vivência. Em que contemplação da natureza poderia, porém, o *compositor* alguma vez exclamar: eis um esplêndido modelo para uma abertura, uma sinfonia? O compositor nada pode *refundir*, deve *criar tudo de novo*. O que o pintor, o poeta, encontra na contemplação do belo natural tem o compositor de o elaborar mediante a concentração no seu íntimo. Tem de esperar a hora propícia em que nele algo começa a cantar e a ressoar; mergulhará en-

<sup>31</sup> Nestas determinações gerais seguimos os excelentes capítulos de Vischer sobre o belo natural, no segundo volume da sua *Estética*. Nesta obra, ainda não chegou à música.





tão em si e criará a partir de si algo que não tem par na natureza e que por isso, e diferentemente das outras artes, não é deste mundo.

Não é de modo algum uma determinação parcial de conceitos quando, para o pintor e o poeta, incluímos o *homem* no “naturalmente belo”; pelo contrário, no caso do músico, silenciámos o canto que nasce sem arte do peito humano. O pastor que canta não é objecto, mas já sujeito da arte. Se o seu canto consta de sucessões sonoras mensuráveis e ordenadas, por simples que sejam, então é já um produto do espírito humano, quer o tenha inventado um pastorinho ou Beethoven.

Quando, pois, um compositor utiliza reais melodias folclóricas, não se trata de algo naturalmente belo, pois deve retroceder até alguém que as inventou – onde é que ele as foi buscar? Encontrou para elas um modelo na natureza? Eis a pergunta justa. A resposta só pode ser negativa. O canto popular não é algo de preexistente, algo de naturalmente belo, mas o primeiro estádio da verdadeira arte, *arte ingénua*. Não é, para a música, um modelo produzido pela natureza, como também não são padrões naturais para a pintura as flores ou os soldados toscamente delineados em guaritas e celeiros. Ambos são produtos de arte humanos. Quanto às figuras de carvão, é possível mostrar os seus modelos na natureza; para o canto popular, não. Não se pode ir *além* dele.

Chega-se a uma confusão muito corrente, quando se emprega o conceito de “tema” [material] para a música num sentido aplicado, superior, salientando que Beethoven compôs efectivamente uma abertura para *Egmont* ou – a fim de que a palavrinha “para” não recorde fins dramáticos – uma música *Egmont*, Berlioz um *Rei Lear*, Mendelssohn uma *Melusina*. Terão estas narrativas – pergunta-se – fornecido ao compositor o assunto, tal como ao dramaturgo? De modo nenhum. Para o poeta, estas figuras são um modelo real que ele transforma, ao passo que ao compositor apenas proporcionam um simples *estímulo*, e decerto um estímulo *poético*. Para o compositor, o belo natural deveria ser algo de *acústico*, como para o pintor é o visível, para o escultor o palpável. A figura, os feitos, as vivências e as disposições de ânimo de Egmont não constituem o conteúdo da abertura de Beethoven, como







acontece no *quadro* e no *drama* “Egmont”. O conteúdo da abertura são *sequências sonoras* que o compositor criou de modo inteiramente livre a partir do seu íntimo e segundo as leis do pensamento musical. São de todo autónomas e independentes da ideia “Egmont”, com que as relacionou apenas a fantasia poética do compositor. Esta relação, porém, é tão arbitrária que nunca um ouvinte da peça musical adivinharia o seu pretens objecto, se o autor não impusesse à nossa fantasia a orientação determinada, mediante a *designação explícita*. A grandiosa abertura de *Berlioz* tem por si tão escassa relação com a ideia do “rei Lear” como uma valsa de *Strauss*. Tal não pode afirmar-se com rigor suficiente, porque abundam a este respeito as opiniões mais disparatadas. A valsa de *Strauss* só parece contradizer a ideia do “rei Lear”, e a abertura de *Berlioz*, pelo contrário, só parece coadunar-se com ela no instante em que com aquela ideia *se comparam* as músicas referidas. Não existe nenhum motivo intrínseco para semelhante comparação, mas apenas uma imposição expressa por parte do autor. Se somos forçados por meio de um título determinado a comparar a peça musical com um objecto que lhe é extrínseco, devemos medi-la por uma bitola determinada, que *não é a musical*.

Talvez se possa então dizer: A abertura *Prometeu* de *Beethoven* não é assaz grandiosa para esse tema. Mas não pode lidar-se com ela a partir de dentro, não pode demonstrar-se que tenha alguma lacuna ou deficiência musical. É perfeita, porque realiza integralmente o seu conteúdo *musical*; e a realização análoga do seu tema *poético* é uma segunda exigência de todo diversa. Esta nasce e desaparece com o *título*. Além disso, semelhante pretensão quanto a uma obra musical com um título determinado só pode referir-se a certas *propriedades* características: que a música ressoe sublime ou graciosa, sombria ou alegre, passe da exposição simples ao final triste ou alegre, etc. O tema [material] exige da arte poética ou da pintura uma determinada *individualidade* concreta, e não simples propriedades. Seria, pois, plenamente concebível que a abertura *Egmont* de *Beethoven* pudesse levar o título de “Guilherme Tell” ou “Joana d’Arc”. O *drama* e o *quadro* de *Egmont*

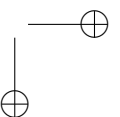
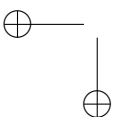




admitem, quando muito, a confusão de que se trataria de um outro indivíduo nas mesmas circunstâncias, mas não de que fossem circunstâncias de todo diversas.

Vê-se quão estreitamente a relação entre a música e o belo natural está ligada à questão integral do seu *conteúdo*.

Irá ainda buscar-se uma objecção à literatura musical para reivindicar o belo natural em prol da música. Trata-se de exemplos em que certos compositores não só foram à natureza buscar o motivo poético (como nos relatos acima mencionados), mas em que reproduziram manifestações acústicas da sua vida sonora: o canto do galo em *As Estações* de Haydn, o canto do cuco, do rouxinol e da codorniz na *Consagração dos Sons* de Spohr e na *Sinfonia Pastoral* de Beethoven. Embora escutemos estas imitações, e as escutemos numa obra de arte *musical*, não têm nela um significado musical, mas poético. O canto do galo não se nos apresenta neste caso como música *bela* ou em geral *como música*, mas apenas desperta a impressão que está ligada a esse fenómeno natural. Em geral, o que suscita a nossa lembrança são referências e citações conhecidas: é de manhã cedo, uma noite temperada de Verão, a Primavera. Um compositor jamais conseguiu, sem esta tendência descritiva, utilizar vozes naturais para fins realmente musicais. As vozes naturais da Terra não conseguem, no seu conjunto, produzir um *tema*, justamente porque *não são música*, e afigura-se muito significativo que a arte sonora só possa fazer uso da natureza, quando se enfronta na pintura.





## **CAPÍTULO VII**

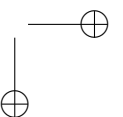
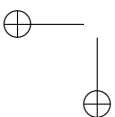
### **Os conceitos de "conteúdo" e "forma" na música**

*Tem a música um conteúdo?*

Tal é a sua questão mais candente, desde que existe o hábito de reflectir sobre a nossa arte. Foi decidida pró e contra. Vozes importantes afirmam a ausência de conteúdo da música, vozes que, na sua quase totalidade, correspondem a filósofos: Rousseau, Kant, Hegel, Herbart, Kahlert, etc.

São incomparavelmente mais numerosos os lutadores que defendem o *conteúdo* da música; são os genuínos *músicos* entre os escritores e são secundados pelo grosso da convicção geral.

Quase pode parecer estranho que justamente os que estão familiarizados com as determinações técnicas da música não consigam libertar-se do erro inerente à opinião que contradiz uma dessas condições, que se poderia antes perdoar aos filósofos abstractos. Isso deve-se a que muitos dos musicógrafos se preocupam neste ponto mais com a honra putativa da sua arte do que com a verdade. Combatem a doutrina da falta de conteúdo da música não como uma opinião frente a outra opinião, mas como uma heresia perante o dogma. A concepção contrária afigura-se-lhes como uma incompreensão indigna, como materialismo grosseiro e insolente. “Como, a arte que tão alto nos eleva e entusiasma, a que tantos nobres espíritos dedicaram a sua vida, que pode servir as mais sublimes ideias, estaria oprimida pelo anátema da falta de conteúdo, seria um mero juguete dos sentidos, zumbido vazio!?” Com semelhantes exclamações, tantas vezes ouvidas e que geralmente





se proferem aos pares, embora uma frase não corresponda a outra, nada se refuta nem demonstra. Não se trata aqui de nenhum ponto de honra, nem de uma insígnia de partido, mas apenas do reconhecimento da verdade e, para a esta chegar, importa sobretudo estar elucidado acerca dos *conceitos* que se contestam.

A confusão dos conceitos de *conteúdo*, *objecto*, *tema* [material] é que causou e continua ainda a suscitar nesta matéria tanta falta de claridade, já que cada qual emprega uma designação diferente para o mesmo conceito, ou associa à mesma palavra uma representação diversa. “*Conteúdo*”, no sentido originário e genuíno, é o que uma coisa *contém*, em si conserva. Nesta acepção, os *sons* de que consta uma obra musical e que, como partes suas, a configuram num todo, são o seu conteúdo. Que ninguém se contente com esta resposta e a dispense como algo de todo evidente deve-se à confusão comum entre “conteúdo” e “objecto”. Ao perguntar-se pelo “conteúdo da música”, tem-se em mente a representação do “*objecto*” (tema, sujeito) que, enquanto ideia, ideal, se contrapõe justamente aos sons como “componentes materiais”. A arte dos sons, de facto, não tem um conteúdo neste sentido, um *tema* na acepção do objecto tratado. *Kahlert* sublinha, com razão, que não se pode fornecer uma “descrição verbal” (*Aesth.*, 380) da música como de um quadro, embora seja errónea a sua ulterior suposição de que semelhante descrição verbal pode alguma vez oferecer um “remédio para a inexistente fruição da arte”. Mas consegue oferecer uma explicação elucidativa daquilo de que se trata. A pergunta pelo “*quê*” do conteúdo musical deveria receber necessariamente uma resposta em palavras, se a obra musical tivesse de facto um “conteúdo” (um *objecto*). “Conteúdo indefinido”, que “cada qual pode por si imaginar como inteiramente diverso”, que “se deixa apenas sentir e não reproduzir em palavras”, não é conteúdo algum na acepção mencionada.

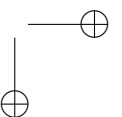
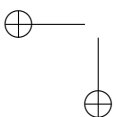
A música consta de séries de sons, de formas sonoras que não têm nenhum outro conteúdo além de si mesmas. Recordamos de novo a arquitectura e a dança, que nos ofertam igualmente belas situações sem conteúdo determinado. Embora cada qual possa avaliar e nomear o





efeito de uma peça musical de harmonia com a sua individualidade, o conteúdo respectivo nada mais é do que precisamente as formas sonoras ouvidas, pois a música não se manifesta só por meio de sons, expressa *apenas* sons.

*Krüger*, o mais brilhante e erudito defensor do “conteúdo” musical em face de Hegel e Kahlert, afirma que a música ostenta só uma outra *vertente* do mesmo conteúdo que pertence às restantes artes, por exemplo, à pintura. “Toda a figura plástica – diz ele (*Beiträge*; 131) – é estática: não proporciona a acção, mas a acção pretérita ou o existente. Portanto, o quadro não diz que Apolo vence, mas mostra o vencedor, o lutador furioso”, etc. Em contrapartida, “a música acrescenta aos substantivos plásticos estáticos o verbo, a actividade, a agitação interna, e se além reconhecemos como o verdadeiro conteúdo estático – furioso, enamorado –, não menos reconhecemos aqui o verdadeiro conteúdo turbulento – encoleriza-se, ama, ruge, agita-se, assalta.” Este último só é exacto a meias: a música pode “rugar, agitar-se e assaltar”, mas não pode “enraivecêr-se” e “amar”. São já paixões acrescentadas pelo sentimento. Devemos a este respeito recordar o nosso segundo capítulo que, na sua tendência negativa, advoga a questão do conteúdo da música de modo tão essencial como o faz o terceiro capítulo, com as suas determinações positivas sobre a essência puramente formal da beleza musical. *Krüger* insiste em confrontar a especificação do conteúdo *pintado* com a do *musicado*. Afirma ele: “O artista plástico representa Orestes perseguido pelas Fúrias: Na superfície exterior do seu corpo, nos olhos, na boca, na frente e na atitude, aparece a expressão do fugitivo, do melancólico, do desesperado e, a seu lado, as figuras da maldição que o dominam, em majestade imperiosa e temível, mas também superficialmente em posições, contornos, rasgos estáticos. O compositor não representa Orestes, o perseguido, em silhueta imóvel, mas segundo o aspecto que falta ao escultor: canta o horror e o tremor da sua alma, a agitação que luta enquanto foge”, etc. Na minha opinião, isto é completamente falso. O compositor não pode representar Orestes nem deste nem daquele modo, simplesmente não o pode representar.





Não se objecte que as artes plásticas também não conseguem reproduzir a pessoa histórica determinada, e que não reconheceríamos a figura pintada como *este* indivíduo, se não acrescentássemos o conhecimento do historicamente factual. Sem dúvida, não é *Orestes*, o homem com *estas* vivências e determinados momentos biográficos, que só o *poeta* pode representar, porque somente ele consegue narrar. Mas o *quadro* “*Orestes*” mostra-nos, no entanto, inconfundivelmente um jovem de traços nobres, em indumentária grega, com o terror e a tortura da alma no rosto e nos gestos, mostra-nos as temíveis figuras das deusas da vingança, perseguindo-o e atormentando-o. Tudo é claro, indubitável, visível, narrável – chame-se, ou não, o homem *Orestes*. Unicamente os motivos – que o jovem tenha cometido um matricídio, etc. – não são susceptíveis de expressão. Que é que a música pode opor em determinabilidade a esse conteúdo visível (abstraído do histórico) do quadro? Acordes de sétima diminuta, temas em menor, baixos ondulantes e quejandos, em suma, formas musicais que também podem representar uma mulher em vez de um jovem, alguém perseguido por beleguins e não por Fúrias, alguém ciumento, pensando em vingança, atormentado pela dor corporal, numa palavra, tudo o que é imaginável, se pretendermos que a peça musical representa algo.

Não é necessário também recordar expressamente a asserção já justificada segundo a qual, ao falar do conteúdo e da capacidade de representação da “arte sonora”, só se pode partir da *música instrumental* pura. Ninguém olvidará isso, por exemplo, ao ponto de nos apresentar como objecção o *Orestes* da *Ifigénia* de Gluck. Este *Orestes* não é obra do *compositor*: as palavras são do poeta, a figura e a mímica do actor, a indumentária e as decorações do pintor – eis o que suscita o quadro pronto de *Orestes*. O contributo da música é talvez *o mais belo* de tudo, mas é justamente o único que nada tem a ver com o verdadeiro *Orestes*: o canto.

*Lessing*, a partir da história de Laocoonte, explicou com magnífica claridade o que o poeta e o artista plástico são capazes de fazer. O poeta, graças ao meio da linguagem, apresenta o Laocoonte histórico, in-





dividualmente determinado; o pintor e o escultor, pelo contrário, mostram um ancião com dois rapazes (com *esta* determinada idade, este aspecto, esta indumentária, etc.), cingidos pela terrível serpente, com expressão, atitude e gestos que expressam a tortura da morte iminente. Lessing nada diz do *músico*. É inteiramente compreensível, porque este nada pode fazer desse Laocoonte.

Já apontámos a estreita relação entre o *conteúdo* da arte sonora e a sua posição perante o belo natural. O músico não depara, para a sua arte, com modelo algum que garante às outras artes a determinidade e a cognoscibilidade do seu conteúdo. Uma arte que carece do belo natural como modelo será, em sentido genuíno, incorpórea. Em nenhum lado vem ao nosso encontro o modelo originário da sua forma de manifestação, por isso, está ausente no âmbito dos nossos conceitos reunidos. Não repete nenhum objecto já conhecido e nomeado, portanto não tem um conteúdo denominável para o nosso pensar ajustado a conceitos definidos.

Em rigor, só pode falar-se do *conteúdo* de uma obra de arte quando a uma *forma* se opõe tal conteúdo. Por conseguinte, os conceitos de “conteúdo e de “forma” condicionam-se e complementam-se entre si. Onde não surge uma forma que o pensamento possa separar de um conteúdo, também não existe qualquer conteúdo autónomo. Mas, na música, vemos o conteúdo e a forma, o tema e a configuração, a imagem e a ideia confundidos numa unidade obscura e indivisível. A esta peculiaridade da arte sonora, em que a forma e o conteúdo são inseparáveis, contrapõem-se abruptamente a poesia e as artes plásticas, as quais podem representar de forma diversa o mesmo pensamento, o mesmo acontecimento. Da história de Guilherme Tell fez *Florian* um romance histórico, *Schiller* um drama, e *Goethe* começou a elaborá-la como epopeia. O conteúdo é em toda a parte o mesmo, susceptível da exposição em prosa, de ser narrado e reconhecido; a forma é diferente. A Afrodite que emerge do mar é o conteúdo análogo de inúmeras obras de arte pintadas e esculpidas, que se não podem confundir devido à forma distinta. Na música, não existe um conteúdo frente à forma, porque



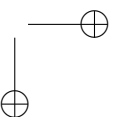
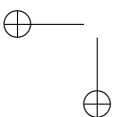


não tem forma alguma fora do conteúdo. Façamos um exame mais pormenorizado.

A unidade autónoma, esteticamente indivisível, musical de pensamento é em toda a composição o *tema*. As determinações primitivas que se atribuem à *música* como tal devem detectar-se já no *tema*, o microcosmo musical. Escutemos qualquer tema principal, por exemplo, da Sinfonia em si maior de Beethoven. Qual é o seu conteúdo? Qual a sua forma? Onde começa esta, onde acaba aquele? Esperamos ter demonstrado que um sentimento determinado não é o conteúdo do movimento, e manifestar-se-á apenas sempre mais óbvio neste caso como noutra qualquer. Que é que se pretende, então, denominar como *conteúdo*? Os próprios sons? Decerto, mas eles já estão formados. Que é a forma? Mais uma vez, os próprios sons – mas eles são já a forma *realizada e completa*.

Toda a tentativa prática de querer separar, num tema, a forma e o conteúdo leva a uma contradição ou à arbitrariedade. Por exemplo, alterará o seu conteúdo ou a sua forma um motivo que é repetido por outro instrumento ou numa oitava superior? Se, como quase sempre acontece, se afirmar o último, então resta como *conteúdo* do motivo apenas a série de intervalos enquanto tal, enquanto esquema das cabeças das notas, como se oferecem à vista na partitura. Isto, porém, não é uma determinante *musical*, mas algo de abstracto. Passa-se com elas o mesmo que com as janelas de vidro de um pavilhão, através das quais a mesma região se pode ver ora vermelha, ora azul ou amarela. Estas não alteram assim nem o seu *conteúdo* nem a sua *forma*, mas apenas a *coloração*. A infinita mudança de cor das mesmas formas, desde o contraste mais pronunciado até ao matiz mais delicado, é inteiramente peculiar à música e constitui um dos aspectos mais ricos e desenvolvidos da sua eficácia.

Uma melodia esboçada para piano, que ulteriormente é orquestrada por outro, recebe assim por seu intermédio uma *nova* forma, mas não adquire *forma* só assim, pois já é um pensamento *revestido de forma*. Menos ainda se pretenderá afirmar que um tema altera o seu *conteúdo*







e conserva a forma mediante a transposição, já que as contradições, neste modo de ver, se duplicariam e o ouvinte deveria logo replicar que reconhece um conteúdo que lhe é familiar, e que só “ressoa diferente”.

Em composições inteiras, a saber, de maior extensão, costuma de certo falar-se da sua forma e do seu conteúdo. Mas, então, não se empregam estes conceitos no seu sentido lógico originário, antes se lhes atribui já um significado especificamente *musical*. Chama-se “forma” de uma sinfonia, de uma abertura ou sonata à arquitectura das particularidades e grupos entrelaçados de que consta a peça musical; mais precisamente, a simetria destas partes na sua sucessão, contrastação, repetição e elaboração. Por *conteúdo* entendem-se então os temas elaborados para semelhante arquitectura. Aqui, pois, já não se fala de um conteúdo como “objecto”, mas simplesmente de um conteúdo musical. Por isso, em peças musicais inteiras, utilizam-se os termos de “conteúdo” e “forma” num sentido artístico, e não puramente lógico; se quisermos afixar *este* ao conceito da música, não devemos operar numa obra de arte integral, portanto, composta, mas no seu cerne derradeiro, esteticamente indivisível. Tal é o tema ou os temas. Nestes, em nenhum sentido se podem separar forma e conteúdo. Se a alguém se pretender expor o “conteúdo” de um motivo, há que *tocar-lhe o próprio motivo*. Portanto, o conteúdo de uma obra musical nunca pode apreender-se objectivamente, mas só de modo musical, a saber, como o que ressoa concretamente em cada peça musical. Visto que a composição obedece a leis de beleza formais, o seu decurso não se improvisa num divagar arbitrário e sem plano, mas desenvolve-se numa gradação organicamente conspícua, como abundantes flores a partir de um só botão.

Tal é o *tema principal* – o verdadeiro material e o conteúdo da criação musical íntegra. Tudo nela é consequência e efeito do tema, por este condicionado e configurado, por ele governado e levado a efeito. Eis o axioma autónomo que momentaneamente satisfaz, é certo, mas que o nosso espírito quer ver discutido e desenvolvido – o que acontece no desenvolvimento musical, análogo a um desenvolvimento lógico.





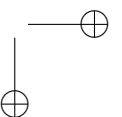
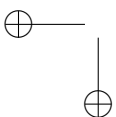
O compositor coloca o tema, como o protagonista de um romance, nas mais diversas situações e ambientes, nos mais díspares estados de ânimo e ocorrências – tudo o mais, por contrastado que seja, só em relação a tal é pensado e configurado.

Designaremos, pois, como *carente de conteúdo* o mais livre prelúdio em que o executante, descansando mais do que criando, se entrega apenas a acordes, harpejos e progressões, sem deixar surgir especificamente uma figura sonora autónoma. Tais prelúdios livres não poderão reconhecer-se nem distinguir-se como indivíduos, diremos até que não têm conteúdo (no sentido mais amplo), porque não têm nenhum tema.

O tema de uma peça musical é, por conseguinte, o seu conteúdo essencial.

A música consta de séries sonoras, de formas sonoras, que não têm nenhum outro conteúdo a não ser elas próprias. Lembramos, mais uma vez, a arquitectura e a dança, que nos contrapõem igualmente sem um conteúdo determinado. Poderá cada um, segundo a sua individualidade, avaliar e nomear o efeito de uma peça individual, mas o seu *conteúdo* consiste tão-só nas formas sonoras ouvidas, porque a música não fala apenas *mediante* sons, ela expressa também *apenas* sons.

Na estética e na crítica, há muito tempo que não se põe a importância devida no *tema principal* de uma composição. O simples tema já manifesta o espírito que criou a obra inteira. Quando um Beethoven inicia a abertura *Leonora* de um modo, ou um Mendelssohn a abertura *A Gruta de Fingal* de outro – qualquer músico, sem ainda conhecer uma só nota da realização ulterior, já sabe diante de que palácio se encontra. Mas ao ouvirmos um tema como o da abertura *Fausto* de Donizetti ou a *Louise Miller* de Verdi, também não é necessário penetrar no interior para nos convenceremos de que nos encontramos na taberna. Na Alemanha, a *teoria* e a *prática* atribuem um valor preponderante ao *desenvolvimento* musical em face do conteúdo temático. Mas o que (de um modo manifesto ou oculto) não assenta no tema não pode, mais tarde, desenvolver-se organicamente, e talvez se deva menos à arte do desenvolvimento do que à força e à fertilidade sinfónicas dos *temas* que





a nossa época já não ostente nenhuma obra orquestrais beethovenianas. No diligente uso do menos é que se pode comprovar um prudente pai de família; um *príncipe* deve dar com mãos cheias. Como na economia política, também ninguém se tornou rico em virtude da simples execução na música.

Na questão acerca do *conteúdo* da arte sonora, há que acautelar-se em particular de tomar o termo em *sentido laudatório*. Do facto de a música não ter qualquer conteúdo (objecto) não se segue que ela careça de *substância*. Os que defendem com fervor partidista o “conteúdo” da música pensam claramente no “teor espiritual”. Se por “teor” se entender, com *Goethe*, “algo de místico para lá e acima do objecto e do conteúdo” de uma coisa ou mais conforme ao entendimento geral do que o fundamento substancialmente valioso, o substrato espiritual em geral, sempre será concedido à arte sonora e deverá admirar-se nas suas supremas criações como poderosa revelação. A música é um jogo, mas não uma brincadeira. Nas veias do corpo musical belo e bem proporcionado, as ideias e os sentimentos correm como o sangue, não se identificam com ele, não são visíveis, mas animam-no. O compositor *inventa e pensa*. Mas, alheado de toda a realidade objectiva, inventa e pensa em *sons*. Esta trivialidade, no entanto, deve aqui repetir-se expressamente, porque é com demasiada frequência negada e lesada nas consequências por aqueles que em princípio a admitem. Imaginam o compor como a tradução para sons de um material pensado quando, na realidade, os próprios sons são a linguagem originária intraduzível. Uma vez que o compositor é forçado a pensar em *sons*, depreende-se já a falta de conteúdo da música, pois qualquer conteúdo conceptual deveria poder pensar-se em *palavras*.

Tão rigorosamente como, na indagação do *conteúdo*, tivemos de excluir toda a música ajustada a textos dados enquanto contrários ao conceito puro da arte sonora, tão indispensáveis são as obras-primas da música vocal na apreciação do *teor* da arte dos sons. Desde a canção simples até à ópera rica em figuras e ao venerável ofício divino na mú-





sica sacra, a arte sonora nunca deixou de acompanhar e de glorificar os mais caros e importantes movimentos do espírito humano.

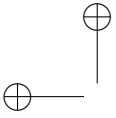
Com a vindicação do *teor* espiritual, deve ainda realçar-se expressamente uma segunda consequência. A beleza formal inobjectal da música não impede que se possa imprimir *individualidade* às suas criações. A índole da elaboração artística, bem como a invenção justamente deste tema, é em cada caso de tal modo única que jamais se pode diluir numa generalidade superior, antes persiste como *indivíduo*. Um motivo de Mozart ou Beethoven persiste tão firme e incontaminado em si mesmo como um verso de Goethe, uma sentença de Lessing, uma estátua de Thorwaldsen ou um quadro de Overbeck. As ideias (temas) musicais autónomas têm a segurança de uma citação e a plasticidade de um quadro; são individuais, pessoais, eternas.

Se, por conseguinte, já não podemos compartilhar a concepção de *Hegel* acerca da falta de conteúdo da arte sonora, mais erróneo nos parece ainda que ele atribua a esta arte apenas a expressão do “íntimo sem individualidade”. Do ponto de vista musical de Hegel, que passa por alto a actividade essencialmente formadora e objectiva do compositor, concebendo a música somente como livre exteriorização da *subjectividade*, nem sequer se deduz a “ausência de individualidade” da música, já que o espírito subjectivamente produtor surge individual por natureza.

No terceiro capítulo, aludimos ao modo como a individualidade se exprime na escolha e na elaboração dos distintos elementos musicais. Contrariamente à *censura* da falta de conteúdo, a música tem, pois, conteúdo, mas um conteúdo musical, o qual é uma centelha do fogo divino em nada inferior ao belo de qualquer outra arte. Mas só negando inexoravelmente qualquer outro “conteúdo” da música se salva o seu “teor”. Do *sentimento indeterminado*, a que se reduz, no melhor dos casos, aquele conteúdo, não se pode inferir o seu significado espiritual, mas sim a partir de *determinada configuração sonora* como criação livre do espírito com material aconceptual, susceptível de espírito.

Ora este teor espiritual conecta também, no ânimo do ouvinte, o





belo da arte sonora com todas as outras grandes e belas ideias. A música não o produz apenas e absolutamente mediante a sua beleza mais peculiar, mas ao mesmo tempo como cópia ressoante dos grandes movimentos do universo. Por meio de profundas e recônditas relações naturais, intensifica-se o significado dos sons muito além delas próprias e permite-nos sentir sempre ao mesmo tempo o infinito na obra do talento humano. Visto que os elementos da música – ressonância, som, ritmo, força, fraqueza – se encontram em todo o universo, o homem encontra assim, por seu turno, na música todo o universo.

