

3 Do Belo Musical

3.1

Sobre alguns elementos constitutivos da música e uma proposta de definição da arte dos sons

Parece-me importante considerar a *Crítica da Faculdade do Juízo* no ambiente histórico em que foi concebida, a Alemanha do século XVIII, mais especialmente situá-la diante do contexto musical. A palavra *Musik* utilizada por Kant vai além de uma arte primitiva, diz respeito à tradição, à cultura musical de concerto europeia desenvolvida séculos antes de seu nascimento. Pensar em música dentro de uma cultura europeia significa expor às suas práticas musicais os conceitos que a própria sociedade europeia lhe atribui. Trataremos de expor alguns dos elementos musicais fundamentais sem a pretensão de tornar o presente trabalho um livro técnico. Apenas nomearemos aquilo que na pintura facilmente se reconhece como cores, texturas e ponto de fuga. Procedimento análogo foi realizado no livro *O Mundo como Vontade e Representação* quando Schopenhauer utiliza uma série de expressões e verbetes que, longe de afastar o público leitor, aproxima-o de suas idéias. Assim, para atingir os objetivos desta segunda parte do trabalho, tal exposição se torna necessária.

Primeiramente é preciso um consenso sobre o que é música. O que pode ser a arte dos sons? Ressalto aqui a dificuldade em se definir tal arte. A definição não existe mesmo em grandes dicionários do meio como o *Dicionário Grove de Música* e também a enciclopédia *Larrousse*. Em ambos os casos, a definição de música não é dada e o verbete *música* aparece apenas composto a outro que especifica seu uso para determinado gênero ou estilo musical. Apoiarei minha definição sobre a música num livro de grande valia para o ensino de teoria musical no Brasil; trata-se do livro de Maria Luisa Priolli intitulado *Teoria Musical- Princípios Básicos da Música*. Nele, a autora escreve:

Música é a arte dos sons, combinados de acordo com suas variações da altura, proporcionados segundo a sua duração e ordenados sob as leis da estética. São três os elementos

fundamentais que se compõe a música: melodia, ritmo e harmonia.¹

São evidentes os problemas desta definição quando se problematiza o conceito de som ou quais são as leis da estética relacionadas a ele. Entretanto, o desmembramento da música em três instâncias fundamentais (melodia, ritmo e harmonia) remonta a novas definições. Os três elementos sublinhados pela autora constituem um senso comum sobre alguns dos atributos primordiais para a constituição do fenômeno musical. Portanto, uma breve explicação sobre eles se faz necessária:

Melodia: Alturas sonoras definidas e arranjadas no tempo musical de acordo com convenções dadas pela cultura e suas restrições.²

Harmonia: A combinação de notas simultâneas para a produção de acordes e sucessivamente para a produção de progressão de acordes. O termo é usado descritivamente para denotar notas e acordes combinados e também prescriptivamente para denotar um sistema de princípios estruturais que governa suas combinações.³

Ritmo: A subdivisão de um período de tempo em seções perceptivas por um senso; O agrupamento de sons musicais por duração e acentuações. Junto com a melodia e a harmonia, o ritmo é um dos três elementos básicos da música; Contudo, como a melodia e a harmonia contribuem para a organização rítmica de uma peça e também como a melodia e a harmonia não podem ser executadas sem o ritmo, os três elementos precisam ser analisados como inseparáveis combinações.⁴

¹ PRIOLLI, M, L, M., *Teoria Musical: Princípios básicos da música*, p. 6.

² *Grove's Dictionaires of Music*, p. 118.

"Melody defined as pitched sounds arranged in musical time in accordance with given cultural conventions and constraints."

³ *Ibid.*, p. 175.

"Harmony: The combining of notes simultaneously, to produce chords, and successively, to produce chord progressions. The term is used descriptively to denote notes and chords so combined, and also prescriptively to denote a system of structural principles governing their combination."

⁴ *Ibid.*, p. 805.

"The subdivision of a span of time into sections perceivable by the sense; the grouping of musical sounds, principally by means of duration and stress. Together with melody and harmony, rhythm is one of the three basic elements of music; but since melody and harmony both contribute to the rhythm organization of a work, and since neither melody nor harmony can be activated without rhythm, the three must be regarded as inseparably linked process."

Assim, resumidamente, pode-se considerar a melodia como a sucessão de sons sem direção a um sentido; ritmo como movimento de sons regulados por sua maior ou menor duração; harmonia como a execução de vários sons ouvidos ao mesmo tempo, observadas certas convenções que regem os agrupamentos dos sons simultâneos. Tais definições serão de extrema importância ao se considerar o livro de Eduard Hanslick intitulado *Do belo Musical*.

3.2

Eduard Hanslick

Eduard Hanslick (1825- 1904) foi um influente crítico musical do século XIX. Estudou direito e trabalhou como funcionário público no ministério da educação em Viena. Na mesma época, escreveu diversas críticas musicais e estudou sozinho a estética e a história da música disponível. Sua publicação mais influente foi o livro *Do Belo Musical: uma contribuição para a revisão da Estética da Música*. Uma batalha por escrito que Hanslick exerceu contra formulações drásticas sobre as estéticas musicais emocionais vigentes. Seu objetivo foi propor uma estética que conciliasse a tradição musical alemã com o conceito de música absoluta introduzida por Franz Liszt e Richard Wagner. Dessa forma, pôde fixar a posição da música como uma arte especial autônoma. A tese central do livro diz que a beleza musical só pode ser encontrada na própria composição e só por isso se justifica – “*para o juízo estético não existe o que vive fora da obra de arte.*”

Os dois primeiros capítulos do livro tratam daquilo que não é o belo musical enquanto que o terceiro trata propriamente do belo na música. Neste contexto, escreve sua famosa frase: *notas musicais em movimento são os exclusivos conteúdo e objeto da música*. Esta fórmula foi uma provocação, por um lado, a uma nova escola alemã que distinguia o conteúdo musical e objeto da música. Hanslick afirmou que essa distinção não é possível no caso da arte musical.

Do Belo Musical é considerado como o tratado mais influente sobre a estética da música escrito no século XIX. Sua repercussão foi tão intensa que apareceu um grande número de reações contra as formulações de Hanslick, inclusive por Franz Liszt, que Hanslick acusava de ser um formalista. Hanslick respondeu parcialmente às polêmicas ferozes em edições posteriores. Em 1856, Hanslick submeteu seu trabalho à Universidade de Viena como prova habilitação. Desde 1861, ele trabalhou como professor extraordinário (Ausserordentlicher) e depois, em 1870, como professor titular da Universidade de Viena tornando-se o fundador da musicologia austríaca.⁵

3.3

Estética musical segundo Eduard Hanslick

Em 1854, Eduard Hanslick publica seu livro intitulado *Do Belo Musical*. O trabalho é considerado um marco por tratar apenas sobre a estética musical e pela sua inusitada autoria; pela primeira vez um músico versaria sobre a sua arte e não um filósofo ou outra espécie de teórico das artes. Em seu primeiro capítulo, *Do Belo Musical* trata da *Estética do Sentimento*. Hanslick ressalta como desde os primórdios de uma estética musical, o belo musical parece retratar sentimentos que se apoderam do sujeito (afetos). Tais averiguações consideram o belo apenas em relação às sensações despertadas por ele, a filosofia do belo como filha das sensações (*aisthesis*). Tal pensamento influenciou tanto a estética musical kantiana, como visto na primeira parte deste trabalho, como também a filosofia grega.

Sobre a última afirmação, ressalto o terceiro livro da *República* de Platão cujo assunto versa sobre os sons e os instrumentos. Sócrates diz a Adimanto que os únicos modos (escalas musicais) admissíveis dentro da cidade que pretendem construir são aqueles que incitam as formas puras para ser imitadas pelos homens de bem. Todas as palavras cantadas pela arte dos sons em conjunção com melodia, harmonia e ritmo, devem incitar o saber e a coragem enquanto que as

⁵ Extratos do livro *Texte zur Musikästhetik* escrito por Frieder Von Ammon e Elisabeth Böhm, p.186.

lamentações e as queixas devem ser deixadas de fora. Assim, também os modos musicais, indissociáveis da poesia, estariam ligados a um comportamento moral. Os modos de se fazer música que incitam o choro e o lamento devem ser expurgados por não contribuírem à educação dos guardiães.

-Quanto às palavras, diferem elas das que não são cantadas? Não devem ser compostas segundo as regras que enunciamos há pouco e numa forma semelhante?

-É verdade- disse ele.

-E a harmonia e o ritmo devem acompanhar as palavras?

-Como não?

-Mas já afirmamos que não poderia haver queixas e lamentações em nossos discursos.

-Não pode haver, com efeito.

-Quais são, pois, as harmonias plangentes? Dize-me, já que és músico.

-São – respondeu- a lídia mista, a lídia aguda e outras similares.

-Por conseguinte, é preciso eliminar essas harmonias, não é? Pois são inúteis até mesmo às mulheres e com maior razão ainda aos homens.⁶

A palavra *harmonia* em Platão diz respeito também aos modos (escalas) que os gregos utilizavam. O repúdio a alguns desses modos se relaciona aos afetos que eles produzem independentemente da poesia declamada. Assim, o próprio material musical é dotado de afetos a serem despertados. Platão vai além ao restringir não apenas os modos, mas também a instrumentação utilizada na cidade ideal. Os instrumentos utilizáveis serão aqueles que possuem parentesco com Apolo.

-Portanto – prossegui- não teremos necessidade, para os nossos cânticos e nossas melodias, de instrumentos de cordas numerosas, que produzem todas as harmonias.

-Parece-me que não.

⁶ PLATÃO., *A República de Platão*, p. 115.

-E por conseqüência não precisaremos manter fabricantes de triângulos, harpas e outros instrumentos policórdios e poliarmônicos.

-Não, aparentemente.

-Mas como? Os fabricantes de flautas e os flautistas, hás de admiti-los na cidade? Não é este instrumento que pode emitir mais sons e os instrumentos que produzem todas as harmonias, não são imitações da flauta?

- É evidente.

- Sobram-te, portanto- continuei- a lira e a cítara, úteis à cidade; nos campos, os pastores terão a siringe.⁷

Portanto, a discussão sobre os sentimentos despertados pela música está presente desde os primórdios da civilização ocidental como bem salienta Eduard Hanslick. Seu livro objetiva a música para aqueles que procuram informações sobre sua essência, o que significa, para o autor, se afastar totalmente do domínio obscuro do sentimento e não ser continuamente remetido a ele como os diversos manuais da época se sujeitavam. O livro *Do Belo Musical* possui metodologia análoga às ciências sociais pretendendo o objetivo e o duradouro e prescindindo de impressões variáveis.

O impulso a um conhecimento o mais objetivo possível das coisas, que em nossa época agita todos os campos do saber, deve necessariamente também passar pela investigação do belo. Então só poderá chegar a ele se romper com um método que parte do sentimento subjetivo para mais uma vez retornar, depois de um poético passeio por toda a periferia do objeto, ao sentimento.⁸

Hanslick afirma que, sobre a investigação do belo, a poesia e as artes plásticas são mais desenvolvidas que o belo musical e que os mesmos teóricos que formularam as fundamentações estéticas para as artes literárias e plásticas, jogaram na música uma alta dose de características lírico-sentimentais; o que nos remete à Terceira Crítica kantiana. A música enquanto impressão subjetiva está aquém de poder dar conta de todo o conjunto da arte musical.

A música- como nos ensinam – não pode entreter o intelecto através de conceitos, como poesia, e nem o olho, através de

⁷ Ibid., p. 117.

⁸ HANSLICK, E., *Do Belo Musical*, p. 14.

formar visíveis, como as artes plásticas; sua tarefa, portanto, deve ser a de atuar sobre os sentimentos do homem.⁹

Também aqui é possível vislumbrar nas estéticas anteriores, inclusive na *Crítica da Faculdade de Juízo*, uma supervalorização do olho em detrimento da audição. Assim, tendo em vista a desmistificação da música, se constrói o livro *Do Belo Musical*. Hanslick trabalha a partir de duas afirmações fundamentais que para ele são totalmente falsas.

1 – A música tem como objetivo e função despertar sentimentos.

2- Classifica-se os sentimentos como conteúdo a ser representado pela música em suas obras.

Para a primeira refutação, Hanslick diz que o belo não possui nenhum objetivo específico, ele é pura forma a ser utilizada com os mais diversos objetivos, de acordo com o conteúdo. É possível aproximar tal afirmação do belo kantiano no §6 da CFJ quando o filósofo considera o belo como independente de todo o interesse e representado sem conceitos como objeto de uma complacência universal. Entretanto, a estética kantiana diz que o conteúdo da forma da arte bela é dotado de uma singularidade possibilitada pelo gênio, o escolhido pela natureza, que inaugura novas formas, novas possibilidades de arte. Hanslick não defende a inauguração da nova forma como pré-requisito para o belo musical, mas sim a eficácia do material em produzir sentimentos subjetivos distintos daqueles a que o compositor pretende; a potencialidade na produção de sentimentos diversos no belo musical. Entretanto, ambos os autores concordariam que a bela arte não revela uma intencionalidade revestida de objetividade.

Para a segunda refutação, Hanslick diz que se, a partir da contemplação do belo, surgem sentimentos prazerosos, estes não dizem respeito ao belo enquanto tal. O autor reforça que a intenção de provocar prazer não diz respeito à beleza da coisa, esta última proveniente de nenhum outro sentimento senão o belo em si. Hanslick trabalha a distinção entre sentimento e sensação, fundamental para se encontrar o belo musical.

⁹ Ibid., p. 15.

Sensação é a percepção de uma determinada qualidade sensível: de um som, de uma cor. Sentimento é o conscientizar-se de um encorajamento ou de um impedimento de nosso estado de espírito, por conseguinte, de um bem-estar ou de um desprazer.¹⁰

O belo musical atinge os sentidos e constitui sensação fundamental para o prazer estético, pilar para a constituição de um sentimento. O belo toca primeiramente aos sentidos e a sensação é o início e condição para o prazer estético. Porém, nem tudo na obra de arte é sensação, apenas o som e a cor. Ainda que haja sempre algo sensorial na arte, não será apenas pela dimensão sensível que a arte se faz bela. O som não é apenas uma nota musical, mas, de maneira ampla, qualquer ruído perceptível, seja ele causado por um instrumento ou até mesmo por um ranger de porta.

Enquanto que a sensação pode ser produzida por qualquer ruído, o sentimento diz respeito à obra de arte bela. Hanslick escreve que os estetas defendem que a música, assim como qualquer obra de arte, deve primeiramente provocar sentimentos, porém não é essa a finalidade primeira de nenhuma obra de arte.

A arte deve, antes de tudo, representar um belo. O meio pelo qual se entra em contato com o belo não é o sentimento, mas a fantasia, enquanto atividade de pura contemplação.¹¹

Seguindo a formulação de Hanslick, é interessante verificar o quanto essa exigência de que a arte deve representar algo pode estar imbuída de um assentimento universal que não é subjetivo. Isolada, a frase remete a algum interesse que o belo deve assumir e que o torne universalmente válido. O belo então deve estar de acordo com leis naturais a serem seguidas assim como numa suposta prescrição da *poética* aristotélica. De qualquer forma, Hanslick nos diz que é curioso como os músicos e antigos estetas se deixam impressionar pelo contraste entre sentimento e intelecto e ignorem a fantasia.

¹⁰ HANSLICK, E., *Do Belo Musical*, p. 17.

¹¹ HANSLICK, E., *Do Belo Musical*, p. 17.

A fantasia, essa noção que Hanslick introduz, é a responsável pela singularidade da obra musical. Esta surge da fantasia do artista e se desloca para a fantasia do ouvinte.

Sem dúvida, diante do belo, a fantasia não é simplesmente uma contemplação, mas uma contemplação com intelecto, isso é, representações e juízos; este último naturalmente ocorre com tamanha rapidez que nem chegamos a ter consciência dos processos isolados, e a ilusão nasce de imediato, o que na verdade depende de múltiplos processos espirituais intermediários.¹²

Na música bela, o ouvinte sente prazer na peça executada se distanciando de todo interesse em seu conteúdo. Entretanto, um dos interesses deixados de lado, segundo Hanslick, é exatamente a tendência em deixar de provocar emoções. Negligencia-se nos tratados sobre música que a fantasia é o órgão do verdadeiro belo. A ocupação do belo musical com sentimentos se torna legítima se considerarmos tal ocupação como secundária à fantasia. O livro *Do Belo Musical* não traz considerações específicas sobre o termo *fantasia*, mas pode-se inferir algumas conclusões a partir de suas páginas.

O terceiro capítulo intitulado *O Belo Musical* traz novas considerações. Os primeiros parágrafos versam sobre o belo musical independente de um conteúdo exterior, fundado especificamente sobre sons e sua ligação artística. Ou seja, sons assim como se apresentam na harmonia e na melodia. São as engenhosas combinações de sons encantadores, seu concordar e opor-se, seu afastar-se e reunir-se seu elevar-se e morrer, todos esses elementos se apresentam à contemplação do espírito e produzem prazer enquanto belo.

É mister considerar que todas as expressões utilizadas por Hanslick para descrever os elementos que se apresentam ao espírito concernem a tonalidade, ou seja, o que desde o período clássico é considerado o mais tradicional. O sistema tonal vigora até hoje no repertório musical e parece o responsável pelas concordâncias, discordâncias, morte e nascimento da música.

¹² Ibid., p. 18.

Considera-se o sistema tonal como um conjunto de normas e regras responsáveis por gerar movimentos de repouso e tensão consecutivos em uma peça musical. Tais movimentos seriam responsáveis por criar interesse e vitalidade nas peças e ainda, dependendo de como cada compositor lida com o material a ser desenvolvido, criar as singularidades de cada composição. Singularidades estas possíveis de se encontrar em Beethoven, Mozart, etc, a partir de qualquer frase presente em seus respectivos trabalhos.

Schoenberg escreve sobre a singularidade da arte musical em seu famoso tratado intitulado *Harmonia*. No livro está presente uma instância, mesmo que sub-reptícia, que aponta a importância do intelecto para a música.

A música – mesmo com grandes artistas sendo, ainda hoje, chamados de “mestres” – não possui, como a pintura, tão-somente um ensino prático (*Handwersklehre*), mas um ensino teórico.¹³

Portanto, a composição musical deve lidar com o material a produzir a sua arte, ou seja o som, de maneira diferencial já que seu produto atinge não somente aos órgãos sensitivos e diz respeito à sensibilidade. O intelecto é também alvo do material musical e para qualquer outra bela arte segundo Hanslick, alvo tão imediato quanto uma contemplação afetiva. Schoenberg diz que nenhuma arte é tão cerceada em seu desenvolvimento por seus próprios professores quanto à música. O famoso compositor alemão expõe inúmeras vezes o quão supérfluo é o teórico de música na sua ânsia por criações de leis eternas a partir de uma aliança com a estética que pouco contribui para a descrição e para o desenvolvimento da arte musical. Em sua diferenciação entre leis naturais e leis da arte, Schoenberg defende as últimas como leis de exceção passíveis de ser atingidas através de um movimento intelectual parecido com a *fantasia* pregada por Eduard Hanslick.

¹³ SCHOENBERG, A., *Harmonia*, p. 42.

3.4

Definição de música e fantasia segundo Eduard Hanslick

Hanslick descreve o conteúdo da música não apenas como sons, mas como formas sonoras em movimento. Seu elemento primeiro é a eufonia, sonoridade agradável ou justa, e sua essência, o ritmo. Ritmo este em concordância com uma construção simétrica regular e com movimento alternante de membros singulares no compasso. O conjunto de notas é a possibilidade rica que o compositor dispõe para formar melodias, harmonias e diversos ritmos. Hanslick defende a melodia como o principal elemento da música, inesgotável e inexaurível, acima de tudo, como figura principal da beleza na música. Já a harmonia seria a responsável pelo fornecimento de novas bases; ela fornece os alicerces sobre os quais a melodia se potencializará ao máximo. O ritmo reunirá a melodia e a harmonia como uma veia pulsante da vida musical.

O material sonoro, segundo Hanslick, tem como objetivo exprimir idéias musicais que não são um meio ou um material para a representação de sentimentos ou idéias em sentido amplo. O belo musical é independente, com finalidade em si mesmo.

Faz-se necessário nesse momento uma breve explicação sobre a forma musical, pois Hanslick se apoiará nesse conceito para justificar a seguinte frase: *o conteúdo da música são formas sonoras em movimento*. No dicionário de música *Grove*, encontra-se o seguinte verbete para “forma”:

Estrutura, formato ou princípio organizador da música. Tem a ver com a organização dos elementos em uma peça musical, para torná-la coerente ao ouvinte, que pode ser capaz de reconhecer, por exemplo, um tema ouvido antes na mesma peça, ou uma mudança de tonalidade que estabelece laços entre duas partes de uma composição.¹⁴

Arnold Schoenberg descreve a tonalidade como um dos meios mais proveitosos para a consecução da forma musical. Já o próprio dicionário *Grove* escreve que temas e tonalidades são apenas dois dos muitos elementos que os compositores utilizam para ajudar a articular a estrutura de uma peça, a fim de

¹⁴ *Grove's- Dicionário de Música*, p.337.

dar-lhe clareza e unidade. Meios estes que o próprio dicionário trata como conscientes ou inconscientes. Em verdade, a forma da música diz respeito às diversas partes contidas no interior de uma música assim como a disposição dessas partes no trabalho de composição.

A afirmação de Hanslick sobre o conteúdo da música é explicada com uma analogia ao objeto denominado arabesco. Trata-se de um objeto capaz de formar diversas formas abstratas a partir de movimentos singulares. Hanslick escreve: *com o arabesco, é possível a geração de linhas que se inclinam ora com suavidade, ora com ousadia, que se encontram e se afastam formando pequenos e grandes arcos*. Todas essas formas são geradas com simetria bem proporcionadas que se contrapõem e se encontram num conjunto de pequenas unidades que constitui um todo.

Ora, Hanslick não utiliza analogias das formas do arabesco com figuras comumente conhecidas, como as ondas do mar por exemplo. A beleza do arabesco está em contemplar suas figuras pelo que elas são, ou seja, figuras autônomas independentemente de qualquer tentativa de representação. Ainda assim, o autor procura explicar, ainda com a utilização do exemplo do arabesco, como a tonalidade e seus conceitos de tensão e repouso se inscrevem sobre a música:

Como as linhas fortes e sutis vão ao encaço umas das outras, como se elevam de uma pequena curva a uma altura sinuosa depois voltam a descer, alargam-se e se encolhem, e surpreendem continuamente o olhar num engenhoso alternar-se de repouso e tensão!¹⁵

Essa experiência com o arabesco corresponde aquela em que a fantasia do indivíduo disponibiliza o belo musical inserido nos movimentos contidos na forma de cada música a partir do livre jogo entre a contemplação e o intelecto.

Hanslick vai além de suas divagações ao comparar a música com o caleidoscópio. As múltiplas cores e formas criadas dentro do caleidoscópio seriam uma manifestação próxima daquela produzida pela música observando-se certas proporções. A música traz sempre numa variação continuamente

¹⁵ HANSLICK, E., *Do Belo Musical*, p. 62.

desenvolvida, belas formas e cores, com suaves traspases e contrastes profundos, sempre coerentes e, no entanto, sempre novas, bastando-se em si mesmas. A diferença entre o caleidoscópio e a música é que esta, um caleidoscópio sonoro, se apresenta ao ouvido como emanção imediata de um espírito artístico criador enquanto que o caleidoscópio visual se mostra como um brinquedo engenhoso cujas formas se dão quase que ao acaso.

Assim, o livro *Do Belo Musical* tenta fundamentar uma autonomia do belo musical que é negligenciada por muitos estetas como Hegel e Kant em seus respectivos trabalhos sobre estética. Hanslick escreve que a depreciação do sensível em favor da moral e do espírito, depreciação esta encontrada em Hegel em favor da idéia, impossibilitou o reconhecimento da beleza que vive no elemento puramente musical.

Toda arte parte do sensível e nele se entrelaça. A “teoria do sentimento” desconhece esse fato, ela abandona por completo o ouvir e parte de imediato para o sentir. Pensam que a música é feita para o coração, e que a orelha é tão-somente uma coisa trivial.¹⁶

A fantasia hanslickiana é organizada a partir das sensações auditivas sentindo prazer sensivelmente nas figuras sonoras, nas construções de notas, vivendo livre contemplando-as a partir de uma dimensão intelectual. Descrever o belo independente da música, do fenômeno musical, não é só extremamente difícil, mas é de fato impossível pois a singularidade da música está na ausência de modelos na natureza e também em sua recusa em exprimir um conteúdo conceitual. Tal afirmação porém pode aproximar a estética *Do Belo Musical* com a estética hegeliana em sua constante afirmação que só é belo o que possui expressão artística, o que é criação do espírito, e que só quando relacionado ao espírito ao natural se pode atribuir beleza. O canto do pássaro não é belo nem para Hegel nem para Hanslick.

Hanslick escreve que o reino da música não é deste mundo pois todas as fantásticas representações, caracterizações, descrições de uma peça musical são alegóricas ou errôneas.

¹⁶ HANSLICK, E., *Do Belo Musical*, p. 64.

O que para qualquer outra arte não passa de descrição, para a música já é metáfora. A música quer, de uma vez por todas, ser percebida como música, e só pode ser compreendida e apreciada por si mesma.¹⁷

A beleza musical parte de seu conteúdo sensível, de uma beleza acústica, mas parte em direção ao espírito, como qualquer outro tipo de beleza, através de sua vertente intelectual. O conteúdo espiritual na música está intimamente relacionado à sua relação com as formas sonoras. Hanslick escreve que as formas sonoras não são vazias, mas repletas, não são meros contornos de um vácuo, mas espírito que se plasma interiormente. Numa surpreendente antecipação à filosofia bergsoniana, Hanslick diz que de fato a música é uma imagem, mas uma imagem tal, que não podemos descrever seu objeto com palavras, nem subordiná-la a nossos conceitos.

Na música estão senso e lógica, mas musicais; ela é uma língua que falamos e compreendemos, mas que não somos capazes de traduzir.(...) Da mesma forma, reconhecemos o sentido racional completo de um grupo de notas, chamando-o de uma “frase.” Exatamente como em qualquer outro período lógico, sabemos onde seu sentido termina, ainda que a verdade de ambos os gêneros de período seja absolutamente incomensurável.¹⁸

Sobre o intelecto e seu papel na fantasia, Hanslick parece aproximar-se dos pitagóricos ao fundamentar uma racionalidade satisfatória existente em si e por si mesma nas formas musicais. Ele diz que há certas leis fundamentais primitivas que a natureza estipulou para a organização do ser humano e para as manifestações sonoras externas. Tal lei primitiva é a série harmônica pitagórica que, semelhantemente à forma circular nas artes plásticas, traz em si o germe da perfeição ulterior mais importante e a explicação das diferentes relações musicais.

Portanto, os elementos musicais estão relacionados entre si secretamente a afinidades eletivas baseadas em leis naturais que a fantasia se apercebe através da escuta sensível e decifrando tais relações através do intelecto.

Estas afinidades eletivas, que de forma invisível dominam o ritmo, a melodia e a harmonia, exigem cumprimento na música

¹⁷ Ibid., p. 64.

¹⁸ HANSLICK, E., *Do Belo Musical*, p. 62.

humana e marcam com brutalidade e arbítrio qualquer relação que as contradiga.¹⁹

Os ouvidos cultos serão os únicos capazes de perceber o orgânico e a racionalidade de um grupo de notas, ou seu absurdo e sua antinaturalidade, através da pura intuição, sem que o critério seja fornecido por um conceito lógico.

3.5

Composição musical segundo Eduard Hanslick

A atividade composicional é descrita no livro *Do Belo Musical* como um trabalho do espírito com um material espiritualizável. Quanto mais rico for o material musical, mais potência e penetração ele se manifesta para a fantasia artística. Os sons têm a capacidade de assimilar de boa vontade qualquer idéia do artista através de coligações de notas. Essas coligações de notas estruturadas a partir das leis fundamentais da natureza são obtidas não por um alinhamento mecânico, mas pela livre criação da fantasia; a força espiritual e a particularidade dessa fantasia determinam o belo musical. A composição musical é criação de um espírito que pensa e sente, portanto seu produto tem a capacidade de ser pleno de espírito e sentimentos. Contudo, Hanslick reforça que o conteúdo espiritual da obra está contido apenas nas formas musicais. Estas não buscam qualquer conceito de imanência ou transcendência.

Toda a arte tem como objetivo manifestar exteriormente uma idéia que se torna viva na fantasia do artista. Este ideal da música é um ideal sonoro, não um ideal de conceitos, que somente pode ser traduzido pelos sons.²⁰

A estrutura musical possui caráter singular na obra de Eduard Hanslick. O ponto chave para o começo de qualquer peça musical se dá a partir de uma melodia. A invenção da melodia é o ponto de apoio, do qual o compositor não pode recuar. Tal afirmação Hanslick diz que devemos aceitá-la como um fato. Essa primeira semente como invenção melódica é o poder primitivo e misterioso

¹⁹ Ibid., p. 67.

²⁰ HANSLICK, E., *Do Belo Musical*, p. 68.

em cujas oficinas o olho humano não penetra nem penetrará jamais. A melodia surgida corresponde a algum tema, uma frase, que será desenvolvida a partir de seu motivo. O motivo não corresponde a qualquer conceitualização de intenções como conhecemos em português, mas diz respeito a uma célula rítmica e/ou melódica que servirá, por exemplo, de apoio para a composição de uma sinfonia.

Para uma fácil compreensão daquilo que se entende em música por motivo- que é o elemento primeiro na composição musical- tomemos como exemplo a quinta sinfonia de Beethoven. Desde os primeiros compassos é possível escutar a melodia que aparecerá de diversas maneiras diferentes ao longo da composição. Tal motivo aparecerá em tonalidades diferentes, citados por instrumentos diferentes, porém sempre reconhecível aos ouvidos. Esse motivo melódico é o elemento fundador da quinta sinfonia e Hanslick facilmente deduziria que ele é o primeiro elemento criado pelo compositor através de um poder misterioso.

Uma vez que esse primeiro tema é fundado e ressoa na fantasia do artista, começa o trabalho de criação partindo desse mesmo tema e sempre se referindo a ele. O objetivo primordial é representá-lo em todas as suas relações a partir do desenvolvimento motivico.

O belo de um tema independente e simples se anuncia ao sentimento estético com aquela imediatez que não admite outra explicação a não ser, no máximo, a conveniência íntima do fenômeno, a harmonia de suas partes, sem relação com nada de estranho. Isso provoca prazer em si mesmo, como os arabescos, as colunas, ou como os produtos do belo na natureza, tais como folhas e flores.²¹

A composição melódica guarda profunda relação com o belo musical em sua analogia com o arabesco ou o caleidoscópio pois o verbo *spielen* em alemão designa tanto o brincar, assim como se faz com um caleidoscópio por exemplo, como também o tocar o instrumento que produzirá o belo na música. Portanto, esse primeiro tema fundado na fantasia do artista e que ressoa como uma brincadeira apresenta sua consumação no tocar- brincar do desenvolvimento motivico no instrumento.

²¹ HANSLICK, E., *Do Belo Musical*, p. 69.

Hanslick afirma que as composições musicais não podem ser classificadas como plenos ou vazios de espírito, como se fossem garrafas de champanhe vazias ou cheias, pois cada elemento musical (timbre, ritmo, melodia) contribui de maneira singular para as belas composições. Portanto, classificar músicas através de expressões baseadas em conceitos de nossa vida afetiva como “grandioso,” “nostálgico,” “imponente,” etc, não dão conta de todo o fenômeno da música. Hanslick afirma que estes epítetos podem ser usados com a consciência de seu caráter simbólico – aliás, não pode se passar sem eles; é preciso apenas cuidado ao se dizer: essa música representa imponência.

Para exemplificar a singularidade de cada elemento musical no produto final ou seja, na própria composição, Hanslick afirma que o mesmo tema soa diferente com um acorde perfeito ou um acorde de sexta ou ainda a caracterização singular de um salto de sétima ou um de sexta. Com tal afirmação o autor procura estabelecer detalhes minuciosos que contribuem determinantemente para o resultado final da composição. Ainda que possamos discordar do autor ao afirmar que todas as outras artes também possuem uma série de elementos tão caracterizadora de seus produtos finais, para Hanslick é na composição dos elementos técnicos, sem apelarem ao sentimento, onde encontramos o ponto de partida para distinguirmos o belo musical e a singularidade genial de cada um dos compositores de renome.

Percebe-se que o efeito apaixonante de um tema não está na dor supostamente desmedida do compositor, mas nos intervalos aumentados; não no tremor da alma, mas no tremular dos timbales; não em sua nostalgia, mas no cromatismo.²²

A concatenação dos afetos com os elementos estruturais da composição musical não deve ser ignorada, mas, como diz Hanslick, deve ser observada mais de perto pois o que deve ser retido de um tema, uma melodia por exemplo, são os fatores musicais e não um suposto estado de espírito que impregna o compositor no momento de sua composição. O compositor possui o conhecimento prático necessário para causar diversos efeitos e impressões musicais seja de modo mais instintivo ou de modo mais consciente. A impressão que esse efeito produz em

²² HANSLICK, E., *Do Belo Musical*, p. 71.

cada indivíduo possui uma parcela de subjetividade e imprevisibilidade, mas também se relaciona a fatores musicais que atuam em concatenação determinada. Esse processo ocorre da fantasia do compositor para a fantasia do ouvinte. Contudo, esses fatores musicais não são determinados como ideais objetivos, o conhecimento teórico de determinados caracteres não possibilita ao compositor prever os efeitos de sua música no ouvinte. Hanslick diz que o músico culto representará de modo incomparavelmente mais claro a expressão de uma peça musical que lhe é desconhecida, dizendo, que nela predominam determinados tipos de acordes, em oposição à descrição mais poética das crises sentimentais sofridas por aquele que fala.

Embora haja a prevalência da melodia na composição musical, Hanslick escreve que a harmonia e a melodia nascem ao mesmo tempo e num só jorro, da cabeça do compositor. Uma definição corrente de melodia como inspiração do gênio, portadora de sensualidade e de sentimento, em oposição à harmonia como portadora de autêntico conteúdo e produto da reflexão, estão equivocadas. Somente a união da melodia com a harmonia e com o ritmo é capaz de produzir o efeito musical.

O predomínio da melodia, da harmonia ou do ritmo reverte em favor do todo, e o encontrar ora toda espiritualidade nos acordes, ora toda trivialidade na falta deles, é puro pedantismo.
23

O fundamento fisiológico da música deve investigar quais determinações espirituais necessárias estão associadas com cada elemento musical e como estão relacionados reciprocamente. A dupla exigência, denominada por Hanslick como ossatura estritamente científica e de casuística riquíssima, torna a tarefa de investigação da música uma tarefa muito difícil, mas não irrealizável, a não ser que se proponha o ideal de uma ciência exata da música, segundo o modelo da química ou da fisiologia.

A criação musical diz respeito ao reconhecimento do caráter específico, o princípio da beleza musical a partir de uma idéia musical. Tal idéia está presente na fantasia do compositor e também imersa nas leis naturais já mencionadas anteriormente. O compositor então é responsável por tecer a idéia e depois mais

²³ HANSLICK, E., *Do Belo Musical*, p. 74.

crystalis vão se formando em torno do núcleo primitivo até que a figura da composição inteira esteja diante dele em suas formas principais. Só então há a apresentação artística da música que possibilita ainda a correção de alguns trechos. Hanslick propõe uma analogia entre a escultura e a música, pois, assim como do mesmo mármore um bom escultor talha formas encantadas, e um mau escultor talha formas grosseiras e toscas, assim também se forma a gama das notas, sob a mão de diferentes intérpretes, nas aberturas de Beethoven ou nas composições de Verdi. Em todo caso, não se deve julgar a escultura ou a música através de critérios como representação de sentimentos elevados ou ainda veracidade de sentimentos. Em vez disso deve-se atentar para a criação de formas belas.

Uma música é boa ou má somente quando um músico compõe um tema pleno de espírito, e um outro, por sua vez, um tema comum; o primeiro desenvolve-o sob todos os aspectos, de modo sempre novo e significativo; o segundo o torna cada vez pior; a harmonia do primeiro se desenvolve de modo variável e original, ao passo que a do segundo é monótona e pobre; o ritmo do primeiro é um pulsar vivaz e caloroso de vida, o do segundo, um toque de recolher.²⁴

Hanslick escreve que não há nenhuma outra arte que utilize tantas formas, e tão rápido como a música. Justifica tal afirmativa enfatizando que procedimentos composicionais como modulações, cadências, progressões de intervalos e seqüências harmônicas se consomem em cinquenta, trinta anos. Portanto, a criação de novas regras de composição musical se dá em velocidade superior a qualquer reinvenção de procedimentos numa outra atividade artística. O compositor de gosto não poderá utilizar procedimentos antigos e se vê obrigado a inventar novos meios puramente musicais.

Essa perenidade do belo musical é constatada quando Hanslick diz que de uma quantidade de composições, situadas muito além de um nível médio de sua época, pode-se dizer sem erro que uma vez foram belas. É necessário que a música esteja em constante reinvenção para que sua arte continue a vigorar. Cabe a fantasia dos músicos de talento descobrir, entre as mais misteriosas e originárias relações dos elementos musicais possíveis, as mais requintadas e mais ocultas. Assim, construir-se-ão formas sonoras as mais livres possíveis ao mesmo tempo

²⁴Ibid., p.76.

em que estejam atadas à necessidade por um vínculo imperceptivelmente sutil. Estas obras são denominadas por Hanslick como as mais ricas em espírito. Portanto, o escritor traz para o seu belo musical elementos contidos na *poética* de Aristóteles, os elos de necessidade que devem conduzir a boa tragédia, e também o belo kantiano que define a arte bela como arte enquanto ela ao mesmo tempo parece ser natureza. Natureza esta que, no caso do livro *Do Belo Musical*, está presente na série harmônica dos pitagóricos. Trata-se de uma intencionalidade técnica que não pareça ser intencional.

Segundo nosso ponto de vista, seria muito mais acertado chamar um traço rico de espírito o célebre *re diesis* no alegre da abertura de Don Giovanni ou o andamento descendente em uníssono na mesma obra; mas o primeiro jamais representou “a postura hostil contra o gênero humano,” nem o segundo, os pais, os esposos, irmãos e amantes das mulheres seduzidas por Don Juan. Se todas as interpretações já são, por si mesmas, prejudiciais, são-no duplamente com relação a Mozart – a natureza mais musical que a história da arte apresenta-, que transformava em música tudo o que tocava.²⁵

Portanto, não é apropriado uma constante busca de representações de intenções dentro de uma peça musical. Hanslick escreve que não há na Sinfonia em sol menor de Mozart a história de um amor apaixonado, expressa em quatro fases diversas. A Sinfonia em sol menor é música e nada além disso. Não é possível a representação de processos psicológicos ou acontecimentos dentro do tecido musical, busca-se, antes de tudo, os elementos propriamente musicais e desfruta-se deles. Isto basta. Nas palavras de Hanslick:

As mesmas pessoas que querem reivindicar a música uma posição proeminente entre as revelações do espírito humano – posição que esta arte não tem e jamais alcançará, porque ela mesma não é capaz de comunicar convicções-, essas mesmas pessoas também colocaram em voga o termo “intenção.”²⁶

Sobre essa última intenção mencionada por Hanslick, ela é diferente daquela intenção em que os artistas das obras ricas de espírito despejam a partir dos elementos musicais para a composição de uma bela música. Trata-se de uma intenção impregnada com sofismas de uma interpretação grandiosa que poderia substituir uma composição deficiente ao se dizer “o artista tem intenções.” Para

²⁵ HANSLICK, E., *Do Belo Musical*, p. 77.

²⁶ HANSLICK, E., *Do Belo Musical*, p. 77.

Hanslick tais palavras soam como uma censura: *o artista bem que gostaria, mas não pode*. A palavra arte (kunst) deriva de poder (können), quem não pode, tem intenções.²⁷

Da predominância de uma série de opiniões equivocadas sobre o conteúdo do belo musical, Hanslick analisa detidamente uma opinião específica: a teoria usual da sonata e da sinfonia nascida da tese do sentimento. Nela, diz-se que o compositor deve representar em cada tempo da sonata quatro diferentes estados de ânimo interligados uns com os outros a partir de sentimentos contidos na peça. Sobre essa interpretação Hanslick diz que ela é passível de adequação, contudo nunca com obrigatoriedade.

O que, porém, deverá sempre adaptar-se é o fato de que estão ligados a um todo os quatro tempos musicais, que devem destacar-se e intensificar-se segundo leis estético-musicais.²⁸

O pintor M.v. Schwind, contemporâneo a Hanslick, fez sua própria interpretação da *Fantasia para piano, op. 80*, de Beethoven. Ele escreveu que em cada tempo da peça o artista desenvolveu e representou simbolicamente os acontecimentos vividos pelos protagonistas. Hanslick escreve que é conhecido que Beethoven, ao elaborar algumas de suas composições, imaginava determinados acontecimentos ou estados de ânimo. Todavia, se Beethoven, ou qualquer outro compositor, utilizava deste procedimento, usava-o somente como um auxílio para manter mais facilmente a unidade musical através do nexos de um acontecimento objetivo. Ou seja, se Berlioz, Liszt e outros utilizavam de mesmo procedimento, e ainda que acreditassem na teoria dos afetos inserida no material musical, tal pensamento não passaria de mera ilusão.

A unidade da atmosfera musical é o que caracteriza os quatro tempos de uma sonata como um todo organicamente ligado, não a relação com o objeto pensado pelo compositor.²⁹

É indiferente se Beethoven selecionava para todas as suas composições determinados assuntos. Portanto, tais procedimentos não estão contidos na obra. O que se tem diante do ouvinte é a obra ela mesma sem a subjetividade do

²⁷ Ibid., p. 78.

²⁸ Ibid., p. 78.

²⁹ HANSLICK, E., *Do Belo Musical*, p. 79.

compositor inserida no material composicional. Assim também, os afetos suscitados por ela em cada um de seus ouvintes possuem mesmo grau de subjetividade e não universalidade. Se for possível pensar numa subjetividade originária que pretenda ser universal a partir da arte musical como aquela descrita por Hanslick, ela se dará do próprio material sonoro contido na música e seus elementos constitutivos. A leitura afetiva contida no material musical pode até trazer bons resultados, porém eles não são o objetivo primeiro de uma crítica musical e nem mesmo de um ajuizamento do belo na música.

3.6

Música, história e linguagem

O belo musical adotado por Eduard Hanslick não diz respeito ao período clássico nem ao período romântico. Ele diz respeito a qualquer um dos períodos em que se produziu música, seja ele Bach, Beethoven, Mozart ou Schumann. Assim, o estudo do belo musical diz respeito ao “ser” da música e não ao “dever” na música. A relação entre a criação da arte musical bela com os acontecimentos inerentes a cada época e mesmo com a comprovação do engajamento político de alguns compositores, em nada influi para o regime estético e o ajuizamento do belo.

A pesquisa estética nada sabe e nada saberá das relações pessoais e do ambiente histórico do compositor; ela só ouvirá o que a própria obra de arte exprime e acreditará nisso.³⁰

Deve-se distinguir a história da arte e a estética pois, segundo Hanslick, cada uma dessas deve defender sua essência mais própria e pura contra uma mistura estreita com a outra. Se o historiador consegue distinguir em Spontini a “expressão do império francês” e em Rossini “a restauração política,” caberá somente ao esteta deter-se nas obras desses homens em busca do belo. Os acréscimos biográficos sobre o compositor em nada ajudarão o ajuizamento do belo.

³⁰ Ibid., p. 81.

Comparar as diferentes visões do mundo de um Bach, um Mozart, um Haydn, e atribuir isso o controle de suas composições pode parecer tarefa interessantíssima e meritória, mas é infinitamente complicada e estará mais sujeita a conclusões equivocadas quanto mais austeramente se desejar expor o nexos causal.³¹

O livro *Do Belo Musical* também traz uma crítica a Hegel que, segundo Hanslick, ao relacionar a música com a história da arte, privilegia a última ao apelo puramente estético. Toda peça musical possui uma ligação com seu autor, mas o esteta não deve levar em conta tal ligação ao se ajuizar o belo na arte. A individualidade do compositor encontrará apenas uma expressão simbólica. Portanto, a compreensão histórica e o juízo estético são coisas distintas.

Na composição de uma peça musical, uma externalização dos próprios sentimentos pessoais realiza-se, portanto, somente nos limites concedidos pela predominante atividade objetiva e formadora.³²

Mesmo as escolas as quais os compositores se filiam não estão contidas nas belas obras musicais, seja ela uma fuga de Bach ou um noturno de Chopin. Os gêneros e os estilos musicais são compreendidos por Hanslick como técnica. O compositor está sempre atento às regras propostas pelo gênero ou estilo quando compõe uma obra musical. O estilo de uma peça, diz Hanslick, é maculado por um único compasso que, em si irrepreensível, não se afine com a expressão do todo. A unidade da obra deve ser tomada no sentido lato, superior, no qual ela inclui, sob determinadas circunstâncias, o contraste, o episódio e certas liberdades. Todavia, o belo musical transcende a técnica, ele não diz respeito nem ao gênero de música composto nem a uma técnica específica por ele suscitada, ele se relaciona diretamente ao prazer suscitado através da obra de arte em direção à fantasia do ouvinte.

Também não é o sentimento efetivo do compositor, enquanto mera afeição subjetiva, que desperta no ouvinte o mesmo estado de ânimo. Tal propriedade não pode condizer com a subjetividade do belo musical de Hanslick em relação às afeições e aos sentimentos transmitidos. O belo musical se relaciona à incitação da fantasia do ouvinte a partir das características musicais contidas numa

³¹ HANSLICK, E., *Do Belo Musical*, p. 82.

³² *Ibid.*, p. 97.

composição. Características musicais entendidas como melodia, ritmo, harmonia, forma etc. A consideração estética não pode apoiar-se em nenhuma circunstância que esteja além da própria obra de arte.

Hanslick diz que o belo na música pode ser identificado com o arquetônico pois o entrelaçamento múltiplo harmônico das vozes exige meticulosa elaboração. Contudo, não é somente a simetria na hora da composição das vozes que garante o estatuto “belo” para uma obra de arte. O ordenamento regular pode ser demonstrado até nas piores composições; mas o belo exige, entretanto, novas configurações simétricas. A busca incessante pelo simétrico está presente em qualquer música bela, tal busca evidencia o estatuto geométrico na composição de um belo musical, uma regra sempre a ser seguida que diz respeito às leis naturais (série harmônica). Segundo Hanslick, a música assimétrica não é bela, porém o autor não explicita o que é uma obra musical assimétrica. Ainda assim, somos capazes de depreender no texto que suítes e concertos de Bach possuem simetria.

O belo musical está relacionado com as leis fundamentais que a natureza estipulou para a organização do ser humano e para as manifestações sonoras externas (série harmônica). Hanslick escreve que a beleza musical se relaciona com a matemática. Todavia, embora possamos reduzir as vibrações sonoras à distância dos intervalos e a consonância e dissonância presentes na música às relações matemáticas, a busca pelas novas formas de simetria como critério fundamental para o belo musical não é suficiente. Se a simetria garantisse o ajuizamento do belo, o estudo da harmonia e do contraponto seria uma espécie de cabala que ensinaria o cálculo da composição.

Se, para a pesquisa da parte física da música, a matemática fornece uma chave indispensável, para a composição completa, ao contrário, sua importância não deve ser supervalorizada. Numa peça musical, seja a mais bela ou a pior, absolutamente nada é calculado matematicamente. Criações de fantasias não são exemplos de cálculo.³³

O papel da matemática na composição bela é apenas o de regular o material elementar para que receba a elaboração espiritual, o pensamento musical;

³³ HANSLICK, E., *Do Belo Musical*, p. 84.

porém devemos acrescentar que a liberdade também pertence à música revelando uma dimensão espiritual. A matemática é técnica e não possui força criativa, ela é a mesma matemática que guia a mão do pintor, do poeta e do escultor a fim de procurar por proporções e simetrias.

Os freqüentes paralelismos que tentam ser estabelecidos entre música e linguagem são apenas possíveis quando se estudam as canções, músicas que possuem poesia cantada. Hanslick diz que tal gênero musical pode de fato exteriorizar de forma subjetiva um íntimo impulso através de vozes apaixonadas, ou suaves. Contudo, a generalização de toda música concebida como linguagem é para Hanslick um erro. Considerar as características e eficácia da música a partir de analogias com a linguagem significa não ir ao encontro da verdadeira essência da música, essência onde música e linguagem irreconciliavelmente se separam.

A diferença essencial consiste em que na linguagem o som é apenas um signo, isto é, um meio para o objetivo de exprimir qualquer coisa de completamente estranho a esse meio, ao passo que na música o som tem importância em si, ou seja, é o objetivo em si mesmo.³⁴

Hanslick escreve que o ponto principal da essência da linguagem é completamente diferente daquele da essência da música. O objetivo da linguagem é a transmissão de uma idéia através do som enquanto que a música objetiva o próprio som e, portanto, uma beleza e significado autônomos. A música não é um tipo de linguagem e não pode se preocupar em alcançar um estatuto de linguagem a ponto de querer transmitir uma mensagem.

Hanslick critica Wagner e seu ideal de criar frases recitativas e repeti-las interrompendo movimentos melódicos naturais com o objetivo de significar algo de importante. Sobre essa técnica frasal wagneriana Hanslick escreve: *fingem significar algo de importante ainda que na realidade não signifiquem nada além de deselegância.*³⁵ As músicas que pretendem alçar-se à linguagem, na verdade se rebaixam assim como a passagem do cantar para o falar é sempre um rebaixamento. Tal frase se justifica pois o mais alto som normal falado é sempre mais baixo do que a mais baixa nota cantada. Para Hanslick, a verdadeira estética

³⁴ HANSLICK, E., *Do Belo Musical*, p. 86.

³⁵ *Ibid.*, p. 87.

musical, aquela que objetiva o verdadeiro coração da música, a beleza formal por si mesma satisfeita, deve se afastar do fantasma do significado.

3.7

Música e natureza

As relações da música com a natureza segundo o livro *Do Belo Musical* são cruciais para o entendimento da estética da música. A natureza é o ponto primeiro, o mais venerado e o mais influente em qualquer obra artística. Hanslick escreve que as artes estão em relação dúplice com a natureza. Primeiramente existe o material bruto, físico, pertencente à natureza, do qual as obras de arte necessitam para se vigorar como arte; em segundo lugar há o conteúdo de pretensa beleza que lhes é fornecido para a elaboração artística. Tal conteúdo está presente em artes figurativas que trabalham com representações a partir de modelos da natureza para serem ajuizadas. No que tange os exemplos naturais das artes figurativas, somente a partir do ajuizamento do conteúdo de pretensa beleza fornecido pela natureza e transformado em arte pelo homem, poder-se-á considerá-lo belo.

A arte musical não necessita do segundo tipo de materiais para sua composição. A arte musical não é representação. Trata-se somente do som puro, material bruto determinado em altura e profundidade, material que o homem é obrigado a transformar em música. Ele é a condição primeira e indispensável para qualquer composição musical.

Não é possível de se ouvir na natureza uma sucessão de sons que se expressa como melodia pois os fenômenos sonoros naturais não possuem proporção racional e se livram de ser reduzidos por nossa escala. *O canto do pássaro não é música!* Responderia Hanslick para Kant. Sendo a melodia o ponto de origem para a harmonia, também não encontraremos esta em qualquer fenômeno da natureza.

Alguém já ouviu na natureza um acorde perfeito, um de sexta ou um de sétima? Assim como a melodia, também a harmonia

(apenas com um progresso muito mais lento) foi um produto do espírito humano.³⁶

Os gregos não conheceram a harmonia, diz Hanslick, mas cantavam em oitava ou em uníssono, como ainda fazem os povos asiáticos. O uso de dissonâncias teve início apenas no século XII. Ou seja, cada elemento harmônico presente na música foi conquistado progressivamente ao longo de séculos como numa evolução do próprio conteúdo musical. Segundo Hanslick, somente com o advento da harmonia que a música encontrou seu estatuto verdadeiro.

Nem a harmonia nem a melodia estão presentes na natureza. Somente o terceiro elemento da música, o ritmo, é exterior ao homem. Tal elemento é possível de ser encontrado no galope do cavalo, no estalejar do moinho, no canto do melro e da codorna. A música se apropria do som da natureza e o conjuga com a melodia e a harmonia, elementos interiores ao homem, para construir o tecido musical. Na natureza, o ritmo não comporta nem melodia nem harmonia, mas só vibrações imensuráveis. Ele também diz respeito à origem da música mais primitiva humana.

O ritmo, único elemento primitivo musical na natureza, foi também o primeiro a despertar no homem e é o que se desenvolve primeiro na criança e no selvagem. Quando os indígenas das ilhas dos mares do sul se põem a bater ritmicamente pedaços de metal e de madeira, proferindo ao mesmo tempo gritos incompreensíveis, estão fazendo uma música natural que, no entanto, não é música.³⁷

O homem não aprendeu a música a partir da natureza que o rodeia. A natureza deu ao homem o ritmo, os órgãos e o desejo de cantar. A história da música nos ensina de que maneira foi construído o nosso sistema musical, baseados na melodia, harmonia, intervalos e escalas. Outro elemento proveniente da natureza e fundamental para qualquer construção musical de qualquer época é a série harmônica. Hanslick considera esta a base para as relações simples que constituem o sistema musical e todas as suas relações com qualquer elemento constitutivo da música.

³⁶ HANSLICK, E., *Do Belo Musical*, p. 137.

³⁷ HANSLICK, E., *Do Belo Musical*, p. 138.

O sistema musical é, portanto, artificial e historicamente constituído assim como os idiomas. Hanslick escreve: *se o sistema musical já se apresentasse pronto na natureza, qualquer homem cantaria sempre de modo perfeito*. No decorrer do tempo, as maneira de se fazer música passarão por transformações e enriquecimento pautados naquilo que foi conquistado anteriormente.

À nossa afirmação de que não há música na natureza opor-se-á a riqueza de múltiplas vozes, que dão vida à natureza de forma admirável. O murmurar do riacho, o bater das ondas do mar (...) Todos os sons sibilantes, sussurantes, retumbantes não teriam alguma relação com a essência de nossa música? A bem da verdade, temos que responder com um não.³⁸

Hanslick afirma que nenhum som da natureza tem relação com a essência da música pois tais manifestações da natureza são apenas ressonâncias e som, vibrações que se sucedem a intervalos irregulares. Tais manifestações sonoras por mais que possam comover ou fascinar o ânimo, não constituem um degrau para a música, mas somente indicações elementares. A natureza é a matéria prima da música, nada além disso.

Sem citar nomes, mas enveredando para uma crítica a concepção kantiana de beleza e de música, Hanslick escreve:

Nem mesmo o mais puro fenômeno da vida sonora natural, o canto dos pássaros, tem ligação com a música humana, uma vez que ele não pode ser adaptado a nossa escala.³⁹

Essa afirmação aproxima o belo musical de Hanslick dos cursos de estética de Georg Wilhelm Friedrich Hegel onde a beleza criada pela arte, ao contrário de uma opinião corrente, está em patamar superior ao belo natural. O belo artístico segundo Hegel exclui o belo natural e é somente do primeiro que a filosofia deve se ocupar.

Julgamos nós poder afirmar que o belo artístico é superior ao belo natural por ser um produto do espírito que, superior à natureza, comunica esta superioridade aos seus produtos e, por conseguinte, à arte; por isso; é o belo artístico superior ao belo natural.⁴⁰

³⁸ HANSLICK, E., *Do Belo Musical*, p. 141.

³⁹ *Ibid.*, p. 142.

⁴⁰ HEGEL, G, W, F., *Curso de Estética: o belo na arte*, p. 3.

Ainda que a concepção de *espírito* para Hegel seja diferente daquela utilizada por Hanslick, a idéia de superioridade do belo artístico parece estar presente no trabalho de Hanslick ao se referir à natureza como indicação elementar e ressonância para a criação da arte musical. A própria série harmônica, fundamental para a constituição da música, não pode ser ouvida nem reproduzida em parte alguma pela natureza. Somente com o auxílio de instrumentos de corda conseguimos escutar tal fenômeno.

A “música” da natureza e a arte musical são campos distintos. Hanslick afirma que a passagem da primeira para a segunda se realiza através da matemática. Contudo, a música não surge a partir da ordenação de notas musicais com ao auxílio de cálculos formulados, a música só é possível graças ao emprego inconsciente de originárias representações de grandeza e de relações, e graças a cálculos e medidas recônditos cuja legalidade foi constatada posteriormente pela ciência. Tudo na música é passível de ser comensurado enquanto que na natureza, os sons não o são.

A natureza não nos fornece o material artístico de um sistema musical completo e pré-modelado, mas apenas a matéria bruta dos corpos que utilizamos em proveito da música.⁴¹

Sobre os corpos como matéria bruta, Hanslick completa que o importante para o homem não são as vozes dos animais, mas sim suas entranhas. Claramente o autor se refere à importância das tripas dos animais na fabricação das cordas utilizadas pelos instrumentos dedilháveis.

O som é somente a matéria prima para a construção da música, não apenas no sentido de objeto material como madeira ou ferro, mas também como objeto tratado, de idéia representada, de tema. As artes figurativas e elocutivas possuem fonte inesgotável de matérias na natureza e procuram sua inspiração em objetos encontrados na natureza, são artes representacionais. O compositor cria em total liberdade obedecendo às leis da lógica musical (série harmônica e técnica). Assim, o conteúdo de um tema de Beethoven não é nenhuma personagem, ação ou qualquer tipo de experiência.

⁴¹ HANSLICK, E., *Do Belo Musical*, p. 143.

Hanslick nos diz que a abertura *Prometeu* de Beethoven é perfeita por não ser possível apontar-lhe uma falha ou imperfeição musical. Entretanto, levando em conta somente o material sonoro exposto, ela também poderia ser chamada de Joana D'Arc, Guilherme Tell etc a pois é impossível tentar relacionar o conteúdo musical com a história de Prometeu. Nem mesmo o canto popular deve ser analisado a partir da poesia contida nas palavras. O que diz respeito à arte musical está na melodia cantada pelo cantor e não nas palavras ditas por ele. No canto popular está presente apenas o primeiro degrau para a verdadeira arte, a arte primitiva, a arte musical.

Essas narrativas, pergunta-se, não fornecem a matéria tanto para o poeta quanto para o músico? De jeito nenhum. Para o poeta, essas personagens são exemplos reais, que ele transforma; já para o compositor, elas oferecem apenas um estímulo poético.⁴²

Assim, a abertura *Prometeu* deve ser analisada em duas vias: a primeira diz respeito ao conteúdo musical presente na obra e a outra segundo a arte poética contida nas palavras proferidas juntamente com a melodia.

3.8

Música, conteúdo e forma

O último capítulo do livro *Do Belo Musical* se dedica a discutir o conteúdo da música. Hanslick acredita que vários filósofos, dentre eles Rousseau, Kant e Hegel, defendem a falta de conteúdo da música. No caso kantiano, a música se relaciona a uma disposição e movimento de ânimo. Na mesma corrente de pensamento, se encontram fisiólogos e pensadores que se distinguem por sua maior ou menor formação musical. Em contrapartida, Hanslick alerta sobre uma grande quantidade de contendores que defendem a música como proveniente de conteúdo.

Hanslick se encontra ao lado desta maioria e escreve sobre a estranheza daqueles que tem familiaridade com a música não conseguirem ir além deste

⁴² HANSLICK, E., *Do Belo Musical*, p. 148.

equivoco. Hanslick responde com palavras duras aos que se posicionam contra a falta de conteúdo na música não opondo uma opinião a outra, mas contrapondo heresia a dogma.

Como! A arte que nos engrandece e nos encanta, à qual tantos espíritos nobres tem dedicado sua vida e que pode servir às mais elevadas idéias, deveria ser molestada pela blasfêmia da falta de conteúdo, deveria ser um mero brinquedo de sentimentos, um tilintar vazio!?⁴³

É necessária a distinção entre os conceitos de conteúdo, objeto e matéria da música para se esclarecer a questão de forma completa. O conteúdo da música é, segundo a estética de Hanslick, aquilo que uma coisa contém em si. As notas musicais que compõe uma peça musical são o próprio conteúdo da música. A música compõe-se de séries de sons que não possuem conteúdo além delas próprias. A confusão recorrente entre o objeto da música e seu conteúdo é desfeita quando descartamos na música qualquer referência a um objeto externo. Ela é puramente conteúdo, emissão sonora sem nenhuma representação de ação ou afetiva a ser retratada.

Cada um pode avaliar e designar o efeito de uma peça musical segundo sua individualidade, mas o conteúdo dela nada mais é do que as formas sonoras ouvidas, porque os sons não são apenas aquilo com que a música se expressa, mas também são a única coisa expressa.⁴⁴

A música, ao contrário de outras artes, não pode apresentar nada além de variedade de acordes, oscilações do baixo, formas musicais que podem ser imaginadas como pessoas, afetos, paisagens, mas que, para este último fim, requerem uma subjetividade não presente no conteúdo musical. O conteúdo da música, os sons, não se relaciona com nenhum modelo de belo encontrado na natureza. A arte musical é, portanto, uma arte incorpórea. O conteúdo musical não repete nenhum objeto conhecido e denominado; não é conteúdo denominável para nosso pensamento organizado em conceitos determinados.

Do conteúdo numa obra de arte só se pode falar, na verdade, a partir do momento em que ele se contraponha a uma forma. Os

⁴³ Ibid., p. 154.

⁴⁴ HANSLICK, E., *Do Belo Musical*, p. 155.

conceitos de conteúdo e formas se condicionam e se complementam reciprocamente.⁴⁵

Não há música uma forma que se separe do conteúdo. Em verdade, há na música uma fundição obscura indivisível entre matéria, conteúdo, forma, configuração, imagem e idéia que se opõem às artes plásticas e poéticas. Ao se ouvir o tema principal da sinfonia em si bemol maior de Beethoven, podemos nos perguntar: qual o seu conteúdo? Qual a sua forma? O conteúdo da frase musical não é nenhum sentimento determinado e a forma está inserida dentro do conteúdo, não é possível determinar uma separação entre eles. Portanto, a música não tem forma fora do conteúdo.

A que se dar o nome de conteúdo? Aos próprios sons? É possível, mas estes já têm uma forma. E a que chamaremos de forma? Mais uma vez, aos próprios sons – mas eles são uma forma já preenchida.

Hanslick ressalta que é possível encontrar no jargão técnico composicional as palavras “forma” e “conteúdo,” mas numa acepção especificamente musical. A forma de uma sinfonia, por exemplo, se relaciona com o nome de arquitetura das partes singulares e grupos coligados em sua simetria, sucessão, contraste, retorno e realização. Conteúdo são os termos elaborados para semelhantes arquiteturas. Não há a utilização da palavra forma e conteúdo num sentido puramente lógico, mas sim num sentido artístico. Ambos os termos não podem ser concebidos objetivamente, mas apenas musicalmente. Eis o núcleo musical que não pode ser esteticamente divisível.

O tema de uma composição é o conteúdo essencial dela mesma. Toda obra musical é livre consequência e efeito do tema, tudo é condicionado, dominado e preenchido por ele. O compositor exerce a função de protagonista ao conduzir o tema para situações e lugares diversos, todo o resto, ainda que seja contrastante, é pensado e configurado em referência a tal protagonista.

Quando Beethoven ou Mendelssohn inicia a abertura de *Leonora* ou de *A Caverna de Fingal* do modo como o fazem, qualquer músico, mesmo sem conhecer ainda uma nota da

⁴⁵ Ibid., p. 159.

composição restante, presumirá diante de que palácio se encontra.⁴⁶

O fato da música não possuir um conteúdo (objeto) não significa que a arte dos sons seja inferior a qualquer outra. A música é um jogo, mas não uma brincadeira. Hanslick escreve que o compositor cria e pensa abstraído de toda e qualquer realidade objetiva. O compositor cria e pensa somente em sons provando assim a falta de conteúdo da música como tradução de um determinado assunto. Mesmo nas óperas as quais a música é composta a partir de textos, deve-se excluir toda a poesia para se chegar ao conceito puro da música. Os pensamentos da música (os temas) são independentes e têm a precisão de uma sentença e a plasticidades de uma pintura.

Uma melodia de Mozart ou de Beethoven é tão inconfundível quanto um verso de Goethe, um dito de Lessing, uma estátua de Thorwaldsen, um quadro de Overbeck.⁴⁷

Assim, Hanslick se opõe à concepção hegeliana da música como arte que expressa somente interioridade privada e individualidade. A opinião de Hegel omite a atividade essencialmente formadora e objetiva do compositor, os pensamentos da música (os temas), e se ocupa da música apenas como despojamento livre da subjetividade.

O conteúdo da música é o conteúdo musical, assim como qualquer outra arte também possui o seu conteúdo próprio. Esse conteúdo, nas palavras de Hanslick, é *uma centelha do fogo divino não inferior ao belo das outras artes*. Ao se negar à música qualquer outro conteúdo extramusical, encontramos o que salva o seu valor espiritual.

Na verdade, não é recorrendo ao sentimento indefinido, em que, no melhor dos casos, o conteúdo tem sua razão de ser, que se pode atribuir a ele um significado espiritual, mas reconhecendo a bela e bem definida forma sonora como criação do espírito, executada sobre um material pronto para ser espiritualizado.⁴⁸

⁴⁶ HANSLICK, E., *Do Belo Musical*, p. 163.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 165.

⁴⁸ HANSLICK, E., *Do Belo Musical*, p. 166.