

SITUAÇÃO SÓCIO-HISTÓRICA DA MÚSICA NO SÉCULO XIX

A democratização da vida musical

Os processos que se esboçaram por volta do fim do século XVIII na vida musical da Europa desenvolveram-se em toda a sua amplitude no século XIX, resultando numa nova situação, inteiramente diversa de tudo aquilo que, no passado, fizera a história da música. A partir de então, um público que antes era restrito às cortes e palácios cede terreno a outro tipo de público, numericamente mais importante e formado em sua maioria de burgueses. Os patronos e os mecenas nobres foram abandonando aos poucos seu tradicional papel, afastados pelos empresários e pelos diversos grupos de músicos, profissionais e amadores, que cada vez mais organizavam eles próprios concertos públicos. Já desde o início do século, alguns teatros e casas de ópera, como os de Munique e de Dresden, antes exclusivos das cortes, se haviam transformado em instituições públicas. (A Ópera Real de Dresden pôde orgulhar-se de ter tido diretores como Weber, de 1817 a 1826, e Wagner de 1843 a 1849). O despertar nacional, político e social estimulou a transposição de temas, como os de *Der Freischütz* [O franco-atirador], de C.M. von Weber, ou de *Fidelio*, de Beethoven, que o exaltavam nas obras líricas. O impulso romântico fez com que a atenção dos artistas se voltasse para o passado de suas respectivas nações, privilegiando assuntos que dissessem respeito a elas, o que se observa tanto nos grandes países com tradição musical mais rica, como também nos pequenos (os eslavos e escandinavos, por exemplo) ou nos menos desenvolvidos (como

a Rússia), onde nasce uma ópera que tem importante função no despertar e na sustentação da consciência nacional.

Por outro lado, os historiadores da música empreendiam um trabalho sistemático de pesquisa, sobretudo de ordem biográfica e analítica, que permitiu a constituição da musicologia histórica e a reconstituição da vida e da criação de vários grandes compositores, tais como Bach, Palestrina e Schütz.

Em Paris, nos anos de 1830, o musicólogo belga Fétis (1784-1871) organizou concertos de música antiga que obtiveram enorme audiência e cujos efeitos haveriam de ressoar num poema de Victor Hugo.

O público aumentou em número, principalmente nos grandes centros europeus, como Londres, Paris e Viena. Na época do romantismo, o compositor, libertado dos entraves que lhe eram impostos no passado, passou a contar com o juízo prévio favorável de um público neófito que o via quase sempre como um ser extraordinário, especialmente dotado. Começou a desenvolver-se o culto do gênio.

Às vezes, a democratização da música, que cada vez mais se ia impondo, fazia as autoridades políticas alimentarem suspeitas em relação às sociedades musicais de amadores, cujas reuniões eram regidas, aos olhos das autoridades, por um princípio demasiado democrático, com seus diretores e comitês livremente eleitos e seus membros, provenientes de diferentes classes sociais, trabalhando lado a lado. Na Áustria, por exemplo, a ópera, sob o regime de Metternich, passava pelo controle da censura e era vigiada de perto pelas autoridades. Mas a democratização irresistível da vida musical, arrastando um número sempre crescente de pessoas, acabou por tornar necessária a abertura de grandes salas de concerto, capazes de receber milhares de ouvintes, bem como a criação de grandes organizações especializadas na programação de concertos.

Pode-se quase falar de uma explosão cultural a propósito do que se passou na vida musical durante a metade do século, quando o número de concertos, pelo menos em certas capitais como Londres e Paris, triplicou ou mesmo quadruplicou. Nessa época, havia concertos de diversos tipos: os de caráter privado ou semi-privado, os concertos de *promenade*, que se realizavam em lugares públicos, e ainda os grandes concertos públicos e pagos. O comércio e a edição de músicas fizeram progressos consideráveis para poder satisfazer a demanda de um mercado cada vez mais amplo. Nenhuma arte, nesse tempo, conheceu expansão igual à da música. Como os burgueses não tinham muito como participar das outras manifestações artísticas, aumentava o prestígio do concerto e do teatro, herança do século precedente que facultava certa afirmação social em local público. Mas, além desse significado social e de sua finalidade estética, os concertos tinham outros propósitos: promover a afirmação profissional dos músicos, comemorar acontecimentos de diferentes naturezas, beneficiar obras de caridade. Costumavam ser patrocinados por algum músico ou por um grupo de músicos, por diferentes jornais (então muito mais numerosos e influentes do que no século anterior), e ainda por

sociedades e clubes de diversas espécies, instituições de caridade, teatros e editoras de música, tudo contribuindo para que a vida musical tivesse uma imagem mais diversificada do que no passado.

Os concertos organizados por amadores continuavam existindo; seus objetivos comerciais eram, entretanto, muito limitados porque, principalmente em cidades de menor importância, se destinavam a um círculo de pessoas amigas e conhecidas. Mas um grande futuro estava reservado aos concertos oferecidos pelas organizações permanentes de músicos profissionais: foram deles que saíram as orquestras sinfônicas ou filarmônicas que, mais tarde, no decorrer do século, iriam ocupar um lugar de honra na vida musical dos diferentes países. A mais ilustre de todas, com justa razão, foi a orquestra do Gewandhaus de Leipzig que, sob a direção de Mendelssohn entre 1835 e 1847, tornou-se uma das primeiras da Europa. Até o século XX, ela continuou a ter à frente regentes da categoria de Nikisch e Furtwängler. Da mesma forma, só por volta da metade do século teve início a moda dos grandes “clássicos” vienenses — Mozart, Haydn e Beethoven.

Bem cedo, no entanto, mais ou menos pelos anos 1830, começaram a manifestar-se certas distinções no interior da vida musical que refletiam diferenças de gosto, de estética e, às vezes, também de cultura e de condição social: de uma parte, surgiu uma tendência mais popular, mais acessível, voltada quer para uma arte agradável, humorística mesmo, como a ópera cômica, quer para uma arte bastante superficial, como pode ser o puro virtuosismo, para aquilo, enfim, que se poderia entender como uma mercadoria musical mais ou menos “funcional” ou utilitária, que não tinha outra ambição senão distrair; de outra parte, delineou-se a corrente de uma arte mais exigente, profunda e de alta cultura, que geralmente se reportava ao passado e era apreciada por um público restrito.

A maioria dos compositores da época, evidentemente, seguia a primeira tendência, mais fácil e comercial. Toda uma música de salão, de dança, de entretenimento, além da opereta e de uma quantidade de canções e peças ligeiras, foi composta para um público que não somente os compositores, mas sobretudo os editores e negociantes de instrumentos, desejavam satisfazer. Às vezes, esses últimos reuniam em suas pessoas os dois interesses, como é o caso de Pleyel, na França, e de Clementi, na Inglaterra, que, publicando coleções inteiras de arranjos para piano de ópera e outras obras, incrementavam tanto o mercado editorial como o do instrumento de que eram fabricantes.

Não demorou muito a estabelecer-se um corte marcando nitidamente dois domínios que, mais tarde, achou-se por bem designar como “música ligeira”, de um lado, e “música séria e erudita”, de outro. No âmago mesmo da democratização generalizada da música, que se manifestou no século XIX tanto pela expansão do número de ouvintes como pelas modalidades da vida musical — primeiros indícios de uma cultura de massa, modestos, mas reais, em que a exploração comercial da música foi ganhando um papel cada vez mais importante —, esboçou-se uma

diferenciação que haveria de revelar-se determinante para o futuro da música. O que, na época, se mostrava mais importante para a primeira categoria (muitas vezes mais do que a originalidade) era a novidade, sempre apreciada e exigida, ao passo que, para a segunda, a apreciação da qualidade estética da música começava a constituir uma tradição de outra natureza.

O desenvolvimento dos concertos

Em Londres, a criação, em 1813, da Philharmonic Society, que se propunha a oferecer música moderna executada da melhor maneira possível, era uma iniciativa normal para uma grande cidade, onde o público de concertos já estava bem constituído e era numeroso. Graças a ela, a música de Mendelssohn foi introduzida na Inglaterra e a *Nona Sinfonia* de Beethoven encomendada; para esta mesma sociedade, também Spohr e Dvorák compuseram algumas obras. Os chamados Promenades Concerts, fundados em Londres no ano de 1839, visavam a atrair um público ainda maior e davam concertos muitas vezes para 2 mil pessoas. Em 1852, foi fundada a New Philharmonic Society, cujo objetivo era a execução dos grandes mestres de todas as épocas para uma vasta platéia, sem quaisquer restrições, e que organizou concertos para um público que chegava a reunir 3 mil pessoas de uma só vez. A regência do primeiro de seus concertos foi confiada a Berlioz. Os Crystal Palace Concerts eram dados diante de uma platéia ainda maior. Podendo escolher entre as grandes salas onde os preços eram mais baixos e as pequenas, com seus lugares mais caros, em geral os organizadores optavam pela primeira solução, o que bem correspondia às tendências sociais, comerciais e culturais da época.

Em Paris foi fundada, em 1828, a Société des Concerts du Conservatoire, formada por competentes músicos profissionais que davam preferência sobretudo à música dos grandes mestres clássicos. François Habeneck (1781-1849), seu primeiro regente, promoveu, entre 1828 e 1831, a primeira audição integral (em Paris) das nove sinfonias de Beethoven e converteu-se em profeta e apóstolo da glória de Beethoven na França. O próprio Berlioz fundou uma sociedade de concertos de tendência modernizante, mas apenas a Société des Jeunes Artistes, fundada em 1851 por J. Padeloup (chamada, a partir de 1861, Concerts Populaires), teve sucesso no empenho de introduzir em seu repertório obras dos contemporâneos. Les Concerts du Châtelet (1874), chamados mais tarde pelo nome de seu fundador, Concerts Colonne, apresentavam principalmente obras de compositores mais jovens. Finalmente em 1881, foram fundados em Paris os Nouveaux Concerts — que ficaram conhecidos como Concerts Lamoureux, nome igualmente tirado de seu fundador —, cujo repertório foi sendo aos poucos enriquecido pelas obras de compositores franceses, como d'Indy, Chabrier e, posteriormente, Debussy.

Já o desenvolvimento de uma vida musical de concertos nas cidades alemãs, tradicionalmente orientadas para a ópera, foi bem mais lento. Não se deve esque-

cer, entretanto, o brilho dos concertos na Gewandhaus de Leipzig e a Orquestra de Weimar, no tempo em que Franz Liszt foi *Kapellmeister* da corte do grão-duque daquela cidade (1842-1858). O que acontecia era que não interessava às orquestras de ópera ou das cortes locais incentivar nem a criação de uma orquestra rival, nem prestar ajuda a uma concorrente. Berlim, contudo, graças aos músicos da corte, pôde ter seus concertos dados regularmente em caráter profissional. Mas a Berliner Philharmonika propriamente, depois de desvinculada de qualquer elo com a Ópera, só começou a atuar a partir de 1882, e a Berliner Symphoniker, de orientação mais moderna, depois de 1908. Mesmo em Viena não existiam concertos de orquestras normalmente organizados, públicos e regulares, antes de 1860, ano em que foi formada a Wiener Philharmonika, constituída em parte por músicos recrutados na Ópera, coisa que não lhes facilitava muito o trabalho.

A “desfuncionalização” e a emancipação da música

Com o grande desenvolvimento da vida musical do século XIX, dominada pela instituição do concerto, um fenômeno de importância excepcional e sem precedentes veio a manifestar-se: uma “desfuncionalização” e uma autonomia como nunca a história desta arte havia até então registrado.

Constituiu-se uma categoria socialmente distinta de profissionais, que introduziu seus critérios próprios de avaliação da arte musical, procurando libertá-la de toda e qualquer servidão social. Com a queda do Antigo Regime, a autonomia das artes tornou-se possível e, pouco a pouco, firmou-se de forma irreversível, o que acarretou sua “desfuncionalização”, ou, em outras palavras, a transformação das suas funções sociais precedentes. Poder-se-ia falar igualmente de “refuncionalização”: a música tornava-se autônoma em relação às suas velhas funções sociais e ganhava novas.

Já os “clássicos vienenses” haviam começado a criar obras que não estavam destinadas a uma função imediata e particular, que não foram escritas para um dado conjunto musical ou para serem executadas num determinado lugar. Libertado do antigo papel de servidor ou de assalariado, e já emancipado, o músico mudou também de atitude: seu novo papel, face a um novo público, levava-o a não conferir mais às obras que compunha funções sociais então já caducas. Além disso, o romantismo elevava-o a um papel simbólico incompatível com sua função social anterior.

A obra musical produzida pelo romantismo contribuiu para dissolver esta função, facultando a afirmação de uma outra, individualista, e antes de ordem psicológica e estética. A música tencionava ser expressiva, exprimir o sentimento pessoal do músico e estabelecer um contato novo com a platéia, que não mais delegava ao músico a tarefa de expressar seus sentimentos coletivos: reunia-se para ouvir a música proposta. E o músico — este o seu novo papel — há de impor ao público sua maneira pessoal de sentir.

Mas há outro aspecto da mentalidade da época, que emergiu na segunda metade do século e permite avaliar a complexidade desta mentalidade e do seu caráter, por vezes, contraditório. Trata-se da doutrina estética da música comumente dita “formalista”, que se firmou através de uma obra, bem depressa tornada famosa, *Von Musikalisch-Schönen* [Do belo na música, Leipzig, 1854]. Eduardo Hanslick (1825-1904), seu autor, foi a primeira pessoa a ocupar uma cadeira de musicologia numa universidade, a de Viena. Era um antiwagneriano extremado e crítico temido, além de oráculo da opinião musical reinante em Viena no terceiro quartel do século. A partir dele, o “formalismo” musical foi adotado não só por toda uma corrente de músicos, mas também por amplas camadas de ouvintes que se recusavam a procurar ou encontrar, na obra musical, qualquer coisa que fosse extra-música e a considerá-la ou escutá-la como uma expressão dos sentimentos ou da psique do compositor. Segundo Hanslick, deve prevalecer sobretudo a contemplação estética da obra, considerada na pureza de sua autonomia artística, a única coisa que dali por diante deveria importar. Hanslick afirma-o categoricamente, opondo a tese da especificidade da música à idéia hegeliana da unidade de todas as artes.

Ora, é evidente que tal concepção também “desfuncionaliza” a obra musical. E a desfuncionaliza não somente no plano social, mas, até certo ponto, também no humano. Ela não considera mais a obra como a expressão do homem, mas como uma construção, um arabesco sonoro, como dizia Hanslick, uma arquitetura feita de sons, enfim, um universo à parte, autônomo e específico, cujo valor está no fato de ser harmoniosamente ordenado de acordo com princípios formais, aliás variáveis e em evolução, mas estritamente intrínsecos à música. Esta finalidade estética reivindica sua primazia no final do século XIX, pretendendo relegar a segundo plano qualquer outra finalidade funcional.

Assim, a partir do século XIX, os músicos profissionais não estavam mais dominados, como antigamente, pelas corporações ou por seus deveres para com a corte, e tampouco pelas limitações locais, para o que contribuiriam as turnês cada vez mais freqüentes de compositores e virtuosos. Um aspecto ulterior que explica a desfuncionalização da música erudita naquela época é o das instituições sociais ou dos aparelhos organizados da sociedade que, comparados aos do século XVIII, apareciam profundamente alterados em suas estruturas. Outro aspecto que esclarece a desfuncionalização social da música naquele momento é constituído pelos modelos sociais ou imagens coletivas que se faziam dela. Tais modelos ou imagens não mais se situavam no mesmo plano que antes: a música deixara de ser um elemento cerimonial, decorativo, um material usado na manifestação exterior de festas e cerimônias profanas, para transformar-se numa marca de prestígio, tornando-se também marca da boa educação, o que já se esboçara no século XVIII.

O acento se deslocou do exterior para o interior. Não mais se tratava tanto de exaltar glórias exteriores de maneira mais ou menos espetacular, porém de fazer

ressaltar uma qualidade pessoal. A música foi progressivamente afastando-se de uma função social pública e ornamental para exercer, de preferência, uma função estetizante e culturalmente autônoma.

Pode-se falar também de uma espécie de purificação da música e do ato contemplativo no momento da escuta, cada vez mais liberto de qualquer função social que fugisse dos limites da música, durante o concerto. Contudo, o concerto se tornara uma cerimônia quase ritualística, em um quadro de comportamento definido e predeterminado a que deviam obedecer tanto os músicos como os ouvintes. Mas, se nesse sentido o concerto até certo ponto “refuncionalizava” a música, não o fazia de modo algum como as festas e cerimônias de outros tempos, que constituíam uma ocasião exterior à música, da qual se exigia uma participação.

Até então, a música, como disciplina artística, estivera geralmente submetida a outras, tanto artísticas com científicas. O século XIX foi a grande época da emancipação da música também neste plano. Os musicólogos e historiadores de música, estudando o passado musical à luz do romantismo e, sob a influência do positivismo, o fenômeno da música em si próprio, tomaram consciência não só do valor da música antiga, considerada pelo Século das Luzes como bárbara, mas também do valor próprio da música enquanto tal.

A função política da música continuou a subsistir no século XIX, embora não mais se manifestasse como no passado. A música muitas vezes assumia uma função política, sem que houvesse sido concebida expressamente para atender a tal finalidade; outras vezes era composta deliberadamente para preencher, entre outras, uma função política simbólica, adquirindo então determinadas características, ainda que variáveis. O primeiro caso encontra seu exemplo típico na ópera *Nabucco*, de Verdi, que se tornou símbolo da libertação dos italianos. O segundo pode ser em certa medida ilustrado pela ópera nacional, um gênio adotado principalmente entre os povos que viviam sob dominação estrangeira, repleto de sentimentos de inspiração patriótica e nacional, como é o caso da ópera *Porin*, de Vatroslav Lisinski (1819-1854), na Croácia.

O aperfeiçoamento dos instrumentos

No século XIX, desenvolveu-se consideravelmente o sentido musical do timbre e do colorido sonoro, que só bem tarde e lentamente veio a manifestar-se na história da música européia. E o timbre sonoro viria a tornar-se musical, sobretudo a partir de Beethoven e dos românticos. À diferença da orquestra barroca, baseada na primazia sonora dos instrumentos de cordas, a orquestra clássica e romântica, graças às novas invenções mecânicas, pôde modificar a qualidade de sua sonoridade. Aos poucos, todos os instrumentos foram se tornando cientificamente calibrados. Ficou possível determinar a produção do som, que se mostraria cada vez mais padronizada. Com o aumento do número de instrumentos, a divisão de trabalho na

orquestra refinou-se. O aprimoramento das técnicas de produção em geral e o conseqüente e gradual processo de industrialização de muitos instrumentos — piano, órgão, os sopros e, particularmente, os metais — tiveram várias conseqüências, entre as quais as primeiras foram o aperfeiçoamento dos instrumentos que já existiam e a criação de outros. Graças às novas técnicas de fabricação, os instrumentos musicais tiveram suas possibilidades aumentadas e sua execução facilitada.

Uma importante conseqüência ulterior foi a emancipação da música instrumental, em particular da música para orquestra. Dispondo, graças a uma série de instrumentos cada vez mais aprimorados, de um timbre cada vez mais rico e diferenciado, de possibilidades dinâmicas cada vez mais nuançadas e de um registro cada vez mais extenso, a música instrumental passou à frente da música puramente vocal, em quantidade e qualidade. Também a função e a posição dos instrumentos nos conjuntos orquestrais definiram-se de maneira mais precisa.

Na era industrial, máquinas e fabricantes cada vez mais especializados apoderaram-se da fabricação dos instrumentos. A mecanização da produção teve como resultado secundário a fabricação de instrumentos mecânicos para os quais compositores como Mozart e Beethoven já haviam algumas vezes escrito. Importantes inovações também ocorreram na fabricação dos instrumentos mais comuns, o que haveria de influir sobre a execução musical. O século XIX foi o século de ouro da música instrumental, orquestral e sinfônica.

O desenvolvimento das possibilidades de execução com instrumentos cada vez mais perfeitos permitiu que eclodissem de uma só vez uma música e uma técnica virtuosísticas como jamais se havia conhecido até então. O século XIX assinala o começo desse grande acontecimento, particularmente no que diz respeito ao piano. A evolução do virtuosismo é contemporânea ao aperfeiçoamento dos instrumentos.

Foi no início do século, contudo, antes que esse processo houvesse avançado, que o mais brilhante dos virtuosos — o violinista (e violista) Niccolò Paganini (1782-1840) — fez sua fulgurante carreira. O fascínio que Paganini exercia era de tal ordem que se chegou a suspeitar que tivesse algum pacto com o demônio. E todos os grandes virtuosos do piano romântico — Kalkbrenner, Moscheles, Thalberg e o próprio Liszt — foram estimulados pela tentação de rivalizar em seus instrumentos com Paganini. Isso não impediu que os virtuosos do piano viessem a dominar o século com suas prestigiosas carreiras.

O desenvolvimento da orquestra e do piano como instrumento solista estão de certo modo relacionados. Aquilo que se pôde chamar de orquestração do piano já aparecia nas últimas sonatas de Beethoven (principalmente na *Sonata opus 106*, denominada *Hammerklavier*) e, posteriormente, nas composições de Liszt. As qualidades novas do instrumento contribuiriam não só para o desenvolvimento das grandes formas que lhe foram destinadas — nesse caso estão justamente as sonatas de Beethoven e as obras de Liszt —, como também para o refinamento da técnica

virtuosística e para a tendência, que se observa em Liszt, às dimensões orquestrais. Dali por diante, a antiga música destinada a instrumentos de teclado, como o clavicórdio e o cravo, seria tocada de acordo com os recursos do piano, principalmente naquilo que diz respeito à sonoridade e às nuances dinâmicas. O aumento das possibilidades dessas últimas, obtido com a moderna fatura do piano, condicionaram, por sinal, o estilo romântico de execução da literatura musical antiga e a floração da música expressiva para piano com a criação de obras de uma expressividade muito mais acentuada, sobretudo a partir de Beethoven e dos compositores românticos. Isso não se deve somente ao fato de a música desses compositores já pertencer a um novo estilo, mas também às novas possibilidades facultadas pelo próprio instrumento, que favoreciam novas formas de expressão musical.

Mais ainda, as novas técnicas de fabricação do piano permitiram a difusão do instrumento, que se tornou, no século XIX, o preferido da burguesia e por muito tempo manteve a supremacia sobre os outros instrumentos solistas. Nas casas burguesas, o piano passou a ter um lugar de honra, como peça principal de um belo mobiliário. Mas a difusão do piano foi também favorecida pelas novas condições acústicas criadas nas grandes salas onde se executavam concertos pagos, abertas a um público que só fazia aumentar, bem ao contrário dos salões aristocráticos, reservados a convidados. A difusão do piano está, portanto, ligada a fatores de ordem técnica, social e arquitetônica. O piano mostrava-se perfeitamente adaptado às novas condições acústicas, sendo, com o órgão, o único instrumento facilmente audível nas grandes salas de concerto.

A nova situação do compositor

Enquanto no século XVIII quatro países — Alemanha, Áustria, França e Itália — haviam dominado o panorama da história da música, no século XIX, esta, sob o impulso dos movimentos nacionais e patrióticos, enriqueceu-se com o surgimento de escolas nacionalistas e de compositores originários das mais diversas partes da Europa, como a Rússia, a Polônia, a Boêmia, a Morávia, a Croácia, a Dinamarca, a Suécia, a Noruega, a Espanha e a Hungria.

Esta imagem diversificada e plural de escolas e de correntes da música da época torna-se ainda mais rica e mais variada pelo fato de que, no interior dos diversos países, o romantismo levou a uma diferenciação mais acentuada entre os compositores, seus estilos pessoais e as características particulares, quase sempre originais e muito individualizadas que eles davam a suas obras. O individualismo foi uma das marcas essenciais do compositor romântico, isolado e em revolta contra a sociedade.

Apesar de subsistirem as diferentes funções do músico, como as de organista, *Kantor*, cantor, mestre de coro, diretor de ópera, etc., o século XIX viu afirmar-se uma nova figura de músico: apenas, ou sobretudo, compositor, vivendo exclusiva-

mente, ou quase, de sua criação musical. Ele deixou de ser o principal e privilegiado executante de suas próprias composições, a não ser que fosse instrumentista e compusesse para o instrumento que tocava. É verdade que compositores como Schumann, Berlioz e Wagner, durante certo período de suas vidas, tiveram empregos, mas a maior parte do seu tempo e da sua energia foi gasta com a composição. Isto já ocorrera com Beethoven e Schubert.

Entretanto, o compositor do século XIX, que nem sempre escreveu para sua época e para o público desta, dependia forçosamente do meio social em que vivia. Isso o obrigava a levar, por assim dizer, uma vida dupla: fazia concessões ao público, ocupando-se com coisas que não lhe interessavam muito, para em seguida retornar às alturas de suas preocupações artísticas, íntimas e mais elevadas. Essa dupla vida gerava um conflito dentro dele mesmo e um conflito entre ele e a sociedade que o rodeava, para não falar dos que resultavam de um descompasso entre modos de encarar a vida, a própria arte e sua missão ou função. Não somente as necessidades econômicas, mas também concepções filosóficas e estéticas, estão na origem das muitas angústias e divisões de que era presa o músico do século XIX.

A significativa e recente tomada de consciência do valor humano de sua arte e de sua própria personalidade de artista — emancipada, mas nem sempre perfeitamente realizada — representava uma virada de grande importância histórica, tanto mais que esta tomada de consciência, de lá para cá, só fez aumentar. A posição do músico no século XIX padeceu de uma contradição interna: pela importância de sua missão e de seu trabalho, ele se sentia ao mesmo tempo no centro da humanidade e à margem da sociedade.

Já Beethoven considerava a criação artística como uma tarefa de grande responsabilidade e como uma elevada missão. Mas ele conseguiu uma forma de distanciamento social de sua época que lhe permitiu consagrar-se inteiramente e sem interferências externas à arte, que, por sinal, não concebia como um fim em si mesma.

As transformações da crítica musical

A sociedade européia do século XIX, por outro lado, haveria de expressar-se sobre os músicos e suas obras através da crítica musical, que adquiriu uma importância que jamais tivera. Antigamente, esse dispositivo social público que se manifesta através da crítica musical pouco ou nada afetava o compositor. A partir do século XIX, no entanto, ele passou a dispor de uma poderosa arma, da qual a própria existência de um músico podia depender até certo ponto. Em certos momentos e às vezes por longo tempo, quase todos os grandes compositores do século XIX foram vítimas de críticas violentas, parciais ou injustas.

A crítica musical do século XIX foi objeto, inicialmente, de uma mudança de estilo, que já se esboçara no século XVIII. Tornou-se menos pesada, mais simples

e acessível, também mais flexível, ao que a mentalidade romântica acrescentou o entusiasmo, a poesia e às vezes o idealismo na abordagem e apreciação da música. No século XVIII, a pena do crítico musical era empunhada por especialistas, músicos competentes ou teóricos. Com o aumento do público e a nova situação geral em que se encontravam a música e os músicos no século XIX, quase todo mundo começou a sentir-se com direito de dar palpite nessa área, o que contribuiu para o desenvolvimento de um certo diletantismo e “impressionismo” crítico. A crítica profissional e competente, de um lado, e a que não o era, de outro, passaram a coexistir lado a lado. Músicos notáveis e de renome, como Schumann e Berlioz, foram críticos. Mas escritores “metidos”, sem competência específica, como Stendhal e Balzac, formavam um numeroso grupo que também escreveu sobre música.

Os jornais e as revistas de música multiplicaram-se em quase todos os países europeus, principalmente na Áustria e na Alemanha. Ali, entre os que gozavam de mais autoridade, encontravam-se *Allgemeine Musikalische Zeitung* e o *Neue Zeitschrift für Musik*, este lançado por Schumann e ambos publicados em Leipzig. As críticas musicais apareciam também de maneira mais ou menos regular nos hebdomadários e nos jornais diários, atraindo para a música a atenção de um público cada vez mais numeroso e exercendo forte influência sobre ele. Foi assim que uma nova forma de crítica, muito popular, nasceu em Paris: o folhetim. Consagrado de início à literatura, o folhetim logo iria entrar no campo da música, com críticas, observações lúcidas e detalhes de crônicas, tudo num estilo acessível e leve que logo o fez transformar-se num gênero predileto do público.

O que finalmente se tornou característico da crítica musical do século foi o fato dela ter enfrentado praticamente as mesmas contestações que a estética da música. Desse modo, desapareceu pouco a pouco toda a unidade de concepções que a fundamentava no século anterior. Para isso, contribuíram enormemente os movimentos gerais da sociedade, marcados cada vez mais por divisões de toda espécie — filosóficas, políticas e sociais. Por outro lado, à competência profissional e ao brilho estilístico de certos críticos, como Hanslick, somava-se todo um mundo de intenções malévolas, apadrinhamentos e *partis pris* que levava os críticos a dizerem absurdos e a desviarem-se dos verdadeiros objetivos de uma crítica musical autêntica e respeitadora da verdade.

* * *

De um modo geral, a música do século XIX participou, talvez mais do que a de outras épocas, dos problemas e contradições de seu tempo. Mas esta participação foi menos profunda no plano dos fatos e acontecimentos do que no plano mais sutil do movimento das idéias que, férteis e complexas, encontraram particular expressão na riqueza e variedade da própria música. No século XVIII, as diferentes

artes eram concebidas como fechadas, ou como se cada uma ocupasse um lugar numa escala que continuava a assemelhar-se à divisão medieval das sete artes liberais. Só com o Iluminismo esta escala começou a ser abalada. O século XIX concebeu as artes, inclusive a música, de maneira muito mais móvel. Móvel também se tornou a carreira do músico: ele já não provinha — como em geral acontecia até o século XVIII — de famílias de músicos, numa linhagem de pai para filho respaldada pelo espírito corporativo. Ao contrário, tinha origem social e profissional das mais diversificadas, como demonstram os casos de Schumann, Mendelssohn, Berlioz, Franck e Wagner. Com o romantismo, a música afastou-se pouco a pouco da vida em sua totalidade concreta e cotidiana para, em sua autonomia, estar mais próxima das esferas do espírito.