MUSICA THEORICA 2025, V. 10.2
SCIENTIFIC ARTICLE
10.52930/mt.v10i2.362
Data do recebimento: 18/10/2025
Data da aprovação final: 30/11/2025

Em busca do pensamento estético-pedagógico de Vincent d'Indy: um estudo acerca de publicações selecionadas

In Search of Vincent d'Indy's Aesthetic-Pedagogical Thought: A Study of Selected Publications

Tálio Lourenço
Renan Simões
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Resumo: Este artigo investiga o pensamento estético-pedagógico de Vincent d'Indy, analisando suas concepções de Arte, ensino de música e criação musical a partir de suas principais publicações teóricas. A pesquisa, de caráter básico e qualitativo, utiliza procedimentos documentais e bibliográficos para examinar os textos de d'Indy e reconstruir as categorias conceituais que estruturam seu discurso sobre ensino musical. Os resultados indicam que o compositor articulava estética, ética e ensino de música, propondo uma formação musical integral pautada na disciplina, na tradição e nos ideais católicos, com atenção à consciência artística e à elevação moral do indivíduo. A análise evidencia a interdependência entre a criação musical e o ensino, mostrando como princípios estéticos podem fundamentar práticas educativas orientadas à sensibilidade e à reflexão.

Palavras-chave: Vincent d'Indy. Cours de composition musicale. Ensino de Música.

Abstract: This article investigates the aesthetic-pedagogical thought of Vincent d'Indy, analyzing his conceptions of Art, music education, and musical creation based on his main theoretical publications. The research, of a basic and qualitative nature, employs documentary and bibliographic procedures to examine d'Indy's texts and reconstruct the conceptual categories that structure his discourse on music education. The results indicate that the composer articulated aesthetics, ethics, and music education, proposing a comprehensive musical formation grounded in discipline, tradition, and Catholic ideals, with attention to artistic awareness and the moral development of the individual. The analysis highlights the interdependence between musical creation and teaching, showing how aesthetic principles can underpin educational practices oriented toward sensitivity and reflection.

Keywords: Vincent d'Indy. Cours de composition musicale. Music education.

Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical
Journal of the Brazilian Society for Music Theory and Analysis
© TeMA 2025 – ISSN 2525-5541

1. Introdução

Compreender o pensamento estético-pedagógico de um compositor consiste em analisar os fundamentos teóricos e práticos que orientam sua concepção de Arte e sua visão de formação musical. Tal compreensão exige o exame articulado de suas obras, escritos e práticas educativas, de modo a identificar os princípios que regem sua estética e as implicações pedagógicas decorrentes dela. Esse tipo de investigação busca revelar como o compositor entende a função da música na formação do indivíduo, a relação entre criação e aprendizagem, e as possíveis convergências entre seus ideais artísticos e seus métodos de ensino. Sob essa perspectiva, a obra e o pensamento de Vincent d'Indy (1851–1931) constituem um campo particularmente fecundo de análise.

Embora mais conhecido por sua atuação como compositor e cofundador da *Schola Cantorum* de Paris, d'Indy elaborou, em suas publicações, um conjunto sistemático de reflexões sobre a função da Arte, a missão do artista e a estrutura do ensino musical. O exame de tais reflexões permite compreender de que maneira suas concepções estéticas se articulam a princípios formativos musicais.

As formulações pedagógicas de d'Indy, permeadas pelos pressupostos religiosos da Igreja Católica, expressam uma tentativa de reagir ao tecnicismo dominante no Conservatório de Paris e outras correntes emergentes à época, como o positivismo, propondo uma formação artística fundada em valores éticos e estéticos integrados. Nessa perspectiva, compreender seu pensamento implica reconhecer como suas ideias estéticas repercutem sobre sua proposta educacional. O estudo de suas publicações, oferece um exemplo elucidativo de como princípios estéticos e pedagógicos podem coexistir em um mesmo projeto formativo, orientando tanto a criação quanto o ensino musical.

A despeito de sua relevância histórica, o pensamento pedagógico de d'Indy permanece pouco explorado pela literatura musicológica e educacional contemporânea, sobretudo no contexto brasileiro. O presente estudo tem por objetivo compreender o pensamento estético-pedagógico de Vincent d'Indy, examinando as concepções de Arte, educação e criação musical delineadas em suas principais publicações no boletim mensal da *Schola Cantorum – La Tribune de Saint-Gervais*–, o discurso *Une école de musique répondant aux besoins modernes* (1900) e o *Cours de composition musicale* (1903–1950). Detalhes sobre os procedimentos metodológicos serão apresentados na seção a seguir.

2. Metodologia

A investigação em pauta insere-se no escopo da pesquisa básica, porquanto orientada para a compreensão teórica e historiográfica de um fenômeno educacional-musical – as publicações de Vincent d'Indy no final do século XIX e início do século XX – sem pretensão de aplicação imediata em contextos pedagógicos contemporâneos. O estudo busca, antes, compreender o pensamento estético-pedagógico de Vincent d'Indy e ampliar o corpo de conhecimento musicológico e educacional acerca do compositor.

No que tange aos objetivos, a pesquisa assume dupla feição: de um lado, apresenta caráter exploratório, pois contempla o levantamento e a identificação de publicações de d'Indy relacionadas à música e ao ensino musical; de outro, reveste-se também de natureza descritivo-analítica, na medida em que procede ao exame pormenorizado dessas fontes, descrevendo suas concepções fundamentais, reorganizando categorias teóricas e interpretando suas implicações pedagógicas e estéticas.

As fontes primárias analisadas consistem em sete publicações de Vincent d'Indy, selecionadas para este estudo em virtude de seu caráter pedagógico, estético ou filosófico, sendo elas o livro *César Franck* (1906), os artigos *L'Artiste moderne* (1901), *La place de Charles Bordes dans l'enseignement musical* (1909), *Jeunes et vieilles musiques* (1901), *L'Art en place et à sa place* (1897–1898) – publicados no boletim mensal da *Schola Cantorum*–, o discurso *Une école de musique répondant aux besoins modernes* (1900) e o *Cours de composition musicale* (1903–1950). Essas obras foram localizadas em repositórios digitais de acesso público, notadamente o Internet Archive, a Bibliothèque nationale de France – Gallica e o IMSLP (*International Music Score Library Project*), o que possibilitou o exame direto das fontes originais em suas edições históricas.

Quanto à abordagem do problema, opta-se pela perspectiva qualitativa, entendida como aquela que privilegia o tratamento interpretativo dos dados e a apreensão de significados, em detrimento da quantificação ou da mensuração estatística. O objeto de estudo demanda uma leitura hermenêutica, voltada para a reconstrução de sentidos, a problematização das categorias conceituais empregadas por d'Indy e o estabelecimento de nexos entre sua teoria e o contexto histórico-cultural em que se insere.

No âmbito dos procedimentos técnicos, a pesquisa fundamenta-se em duas modalidades principais: a pesquisa documental, realizada sobre fontes

primárias, e a pesquisa bibliográfica, baseada em obras críticas e interpretativas de estudiosos modernos. Essa abordagem possibilita a constituição de um corpus sólido, a partir do qual se articula a análise.

Em síntese, a presente pesquisa caracteriza-se como uma investigação básica, qualitativa, exploratória e descritivo-analítica, apoiada em procedimentos documentais e bibliográficos, e valendo-se da análise de conteúdo como técnica principal. Essa classificação evidencia o caráter interpretativo e historiográfico do estudo, ressaltando sua contribuição para o entendimento do pensamento estético-pedagógico de Vincent d'Indy e de sua relevância para a história da educação musical.

3. Discussão dos textos de Vincent d'Indy

Esta seção tem por finalidade apresentar os textos supracitados que constituem o corpus desta pesquisa, oferecendo uma leitura descritiva de seus conteúdos e principais eixos conceituais. Busca-se, neste momento, delinear o panorama das ideias estéticas e pedagógicas presentes em cada texto que posteriormente possibilitará a compreensão do pensamento estético-pedagógico de d'Indy.

3.1. A importância de César Franck para Vincent d'Indy

Em 1906, Vincent d'Indy publicou o livro *César Franck*, sobre seu estimado professor. O conteúdo dessa publicação divide-se em três partes: a primeira, *L'homme*, cujos capítulos são *La vie* e *L'homme physique – L'homme moral*; a segunda, *L'artiste et l'œuvre musical*, dividida em nove capítulos sobre os períodos artísticos de Franck e sua poética, entre os quais constam *La genèse de l'œuvre*, *Les prédilections – Les influeuces* e *La méthode de travail*; e na terceira, *L'éducateur et l'œuvre humain*, com seus dois capítulos *Le "père Franck"* e *La famille artistique*.

Desses capítulos, *Le "père Franck"* servirá de base para entender como Franck concebia o ensino de música e como suas concepções influenciaram d'Indy. O capítulo inicia afirmando que "para ensinar uma Arte com fruto, é necessário que o mestre conheça primeiro o ofício, depois a Arte e, por fim, o aluno" (d'Indy 1906, p. 213). O autor sugere que é permitido duvidar que Franck tivesse plena consciência dessa faculdade. No entanto, Franck agia como um

filósofo sem o saber, aplicando a psicologia de seus discípulos e excelendo em penetrar o pensamento do aluno e se apossar dele, respeitando escrupulosamente as aptidões de cada um (*ibid.*, p. 215).

D'Indy (*ibid.*) afirma que o segredo de sua vasta educação residia no fato de que ele não ensinava através de regras estritas, secas e teorias fictícias. Em vez disso, seu ensino procedia de um sentimento mais poderoso que todas as regras: o amor. O autor afirma que Franck amava, e por causa desse amor, também amava o aluno destinado a ser depositário dessa Arte. À época, o sistema de ensino francês, baseado no nivelamento dos espíritos, resultava em professores que ministravam uma matéria artística idêntica e banal, o que poderia ser prejudicial ou contraproducente para inteligências diversas (*ibid.*, p. 216–217).

Para d'Indy, César Franck foi um educador clarividente, mas também um pai e deu o tom que caracteriza a escola sinfônica francesa (*ibid.*, p. 216). Seus alunos e artistas que o cercavam sempre o chamaram, por um acordo unânime e instintivo *Père Franck*, pois uma atmosfera de amor irradiava desta figura pura, levando seus alunos a amarem-no como um pai e a se amarem uns aos outros (*ibid.*).

Sobre Franck, d'Indy afirma que seus julgamentos não eram motivados por vaidade ou presunção e ele não formulava opiniões com a desenvoltura arrogante característica do criticismo, pois ele ouvia, ponderava, defendia o pró e o contra, e só formulava sua opinião após escrutinar atentamente a si mesmo (*ibid.*, p. 218).

Após o estudo do contraponto melódico e da fuga, no qual ele encorajava a busca pela expressão em vez da combinação, Franck iniciava os mistérios da composição baseada na construção tonal, que ele comparava a música à arquitetura (*ibid.*, p. 221). Ele exigia que o compositor fosse muito rigoroso na escolha de suas ideias musicais se quisesse criar uma obra durável, pois não bastavam bons materiais; era preciso saber dispô-los para que formassem um todo potente e harmonioso (*ibid.*). D'Indy (*ibid.*, p. 222) afirma que composição musical é construção harmoniosamente combinada e Franck sabia fazer seus discípulos compreenderem isso.

Na prática, Franck se apegava essencialmente à forma, mas deixava total liberdade para aplicá-la, pois seu ensino era de um liberalismo extremo (*ibid.*). Ele respeitava as altas leis da Arte, da natureza e da tradição, conciliando-as com o direito de iniciativa individual que sempre concedia, procurando em cada

discípulo a qualidade particular que se prestava a ser cultivada (*ibid.*). Ele repreendia severamente os vícios de forma e as falhas de construção, mas era indulgente com as falhas de detalhe ou as deficiências nas doutrinas convencionais e se uma deficiência doutrinária parecia bem apresentada, ele dizia, sorrindo: "no Conservatório, isso não é permitido... mas, eu gosto" (*ibid.*, p. 222–223).

D'Indy (*ibid.*, p. 223) observa que Franck "não era cego" e quando não estava convencido de alguma passagem, procurava com o aluno a razão do erro e explicava claramente por que não se podia ser convencido. Uma das particularidades preciosas de sua lição era a demonstração e quando os alunos tinham dificuldades construtivas, ele trazia obras de Bach, Beethoven, Schumann ou Wagner da biblioteca (*ibid.*). Ele fazia para instruir os alunos a se inspirarem nos mestres para corrigir suas peças, mas para nunca imitar, buscando uma solução que fosse o "bem de vocês" (*ibid.*).

O autor pontua que a afeição de Franck por seus discípulos era imensa (*ibid.*, p. 227) e o levava a escrever longamente, redigindo com grande cuidado instruções e conselhos, para seus alunos de província (*ibid.*).

Apesar de sua afabilidade natural e modéstia, ressalva d'Indy (*ibid.*, p. 228), Franck era visto com suspeita pela maioria dos músicos de sua época. Ele não se conformava estritamente às regras do Conservatório quando sentia que deveriam ser transgredidas e por isso, foi alvo de inveja e ódio de muitos colegas, cujo espírito era o oposto do seu (*ibid.*). Esse ódio, o que é mais grave, por vezes recaiu sobre seus alunos, resultando na recusa de merecedores em concursos apenas para atingir o professor (*ibid.*), e Franck, ingênuo, não suspeitava de injustiça e buscava as falhas que poderiam ter motivado o julgamento com os alunos (*ibid.*, p. 229).

A cultura de composição no Conservatório na época era radicalmente ignorante de grande parte da música dos séculos XVII e XVIII e geralmente considerava Bach como um *gêneur* (*ibid.*). Por sua vez, Franck não compreendia a recusa a ler obras-primas, como as de Wagner, por medo de "alterar sua personalidade" (*ibid.*, p. 230). Ainda sobre as preferências de Franck, d'Indy afirma que obras como os afrescos de Giotto, Rembrandt, as sonatas de Beethoven e os dramas de Gluck constituíam "fatias de vida" tão admiráveis quanto as produções da Arte mais moderna (*ibid.*).

Por fim, d'Indy (*ibid.*, p. 231–232) afirma que a obra de César Franck é verdadeiramente viva, de uma saúde sã e intensa e que a Arte do "Père Franck" era toda bondade, de absoluta sinceridade, caridade e amor.

3.2. Escritos em *La Tribune de Saint-Garvais*

3.2.1. L'Artiste moderne

No dia 5 de novembro de 1901, na ocasião de volta às aulas – aos seus alunos e amigos –, d'Indy proferiu o discurso *L'Artiste moderne*, que permite a captura de sua concepção sobre o papel do artista de sua época e sua relação com a criação e o passado.

O discurso inicia com uma saudação formal e estabelece o tom de uma conversa íntima e reflexiva sobre um programa de estudos previamente apresentado. Nele, d'Indy (1901) introduz a ideia de ser "moderno", mas imediatamente questiona a interpretação superficial desse conceito, destacando a confusão e a falta de discernimento na recepção da Arte contemporânea.

Inicialmente, ele critica o comportamento dos *snobs* que adotam cegamente o que é "moderno" e rejeitam o que não se encaixa nessa etiqueta, muitas vezes de forma contraditória, e compara essa atitude com o *snobisme* de trinta ou quarenta anos antes, que indicava o fim de uma tendência, lamentando como artistas outrora respeitados são agora vistos como "gente de má companhia" (*ibid.*, p. 342). A parte culmina com a questão fundamental que impulsiona todo o discurso: "E o que significa este termo: artista moderno?", sugerindo que pode ser um "*non-sense absolu*" (*ibid.*)

D'Indy (1901) aprofunda a ideia de que "artista moderno" é um pleonasmo. Ele argumenta que um artista é "moderno" por refletir as ideias de sua época, e isso sempre foi verdade para os grandes mestres, citando exemplos como Vittoria, Monteverdi, Gluck, Beethoven, Strauss, Charpentier. Para o autor, se ser moderno significa aplicar novas ideias, então sempre houve artistas modernos. Em seguida, ele propõe uma definição: "um criador que traz materiais novos, sólidos e coerentes ao edifício artístico para o benefício da humanidade" (*ibid.*, p. 343). Contudo, conclui que essa descrição se aplica a todos os artistas verdadeiros de todas as épocas, tornando o termo "artista moderno" redundante.

O autor também critica a confusão entre a verdadeira modernidade artística e a mera "moda", especialmente a influência dos termos alemães *moderne* e *modernd* [*sic*] (*ibid.*), alertando contra a superficialidade e a imitação desprovida de substância. Posteriormente, ele afirma que o artista não pode ser revolucionário, pois revolução implica destruição e a missão do artista não é destruir, e sim, criar. D'Indy (1901) reflete sobre o progresso como uma "espiral", não uma linha reta, onde há avanços e retornos a princípios fundamentais.

D'Indy (1901) detalha a metáfora do progresso como uma espiral, em que as novas criações, mesmo que pareçam romper, sempre se apoiam em "fundamentos imutáveis" e "antigas fundações". Ele define a missão essencial do artista como a de "consolar, reconfortar, elevar as almas", enfatizando a dignidade e a importância dessa vocação.

Ele critica a falta de liberdade e a subordinação em diversas instituições, citando nominalmente exército, magistratura, universidade, política, e as contrasta com a liberdade intrínseca do artista de criar sua obra de acordo com sua consciência, uma liberdade que ninguém pode tirar (*ibid.*, p. 344). Por outro lado, o autor lamenta uma "degeneração da perfeição" no esforço coletivo e uma "diminuição da consciência artística", comparando parte disso a um "movimento retrógrado do século XVI" (*ibid.*, p. 344–345), que ele menciona para fundamentar historicamente sua posição e traçar um panorama da decadência da Arte a partir do século XVI, ligando-a a movimentos filosóficos que levaram à perda do sentimento e ao obscurantismo.

Retornando ao seu tempo, o autor expressa desilusão com o estado da música, pintura e Arte em Paris, além de reafirmar que a Arte, em todas as épocas, é a expressão do sentimento humano mais profundo, autêntico e pungente, manifestado em obras emocionantes (*ibid.*, p. 345). Ainda sobre a relação entre o artista e o sentimento, d'Indy reitera o papel do artista como um consolador, um reconfortante, um iluminador das almas futuras. Para encerrar, ele declara que não usará mais o termo "artista moderno", mas sim o de "artista livre".

Ao abordar esse discurso com vistas na assimilação concepção de ensino, nota-se que o autor critica um "sistema oficial em que o ensino do ofício é levado a um grau de perfeição" (*ibid.*, p. 344), mas do qual é banida "toda ampla concepção da Arte", devido à prioridade dada a distinções e falta de tempo para a "consciência artística" (*ibid.*). Isso implica que sua visão de ensino na *Schola*

valoriza uma compreensão mais abrangente da Arte e o desenvolvimento da consciência artística, indo além da mera perfeição técnica.

Embora não se refira diretamente ao ensino, d'Indy defende a "liberdade do artista de construir sua obra de acordo com sua consciência". Ao contrastar essa liberdade com as limitações impostas a "professores oficiais", ele sugere que a formação na *Schola* deve nutrir e proteger essa liberdade e a consciência criativa do aluno, em oposição a métodos mais rígidos e dogmáticos.

Em sua visão profundamente católica, ele associa a Arte a uma "emanação divina" e estabelece que os três pilares essenciais do caráter do artista e a consciência de uma alta "missão educadora" são: 1) conhecer, pois o conhecimento traz força e justiça; 2) amar, pois amor provoca a criação; e 3) servir (*ibid.*, p. 346). Essa "missão educadora" pode ser interpretada como um chamado para que os próprios artistas formados sejam agentes de educação e elevação cultural, estendendo assim o impacto da visão pedagógica da *Schola* para além de seus próprios muros.

Pode-se concluir, que nesse discurso a visão de ensino de música de Vincent d'Indy na *Schola* é de uma educação rigorosa e profunda, que vai além da técnica, cultivando a liberdade e a consciência artística, e imbuindo os alunos com uma responsabilidade moral e educadora em sua prática artística.

3.2.2. La place de Charles Bordes dans l'enseignement musical

Em 1909, por ocasião do falecimento de Charles Bordes em 8 de novembro, a Tribune de Saint-Gervais publicou um número especial da revista com publicações e considerações sobre o fundador da *Schola Cantorum*. Entre os textos dessa edição extra, consta o texto de d'Indy *La place de Charles Bordes dans l'enseignement musical*, em que o autor comenta os ideais que orientaram a criação da instituição – informações essenciais para compreender o ensino de música que d'Indy e Bordes acreditavam.

O artigo inicia informando o falecimento de Charles Bordes aos 46 anos, seguido de um apontamento sobre sua iniciativa de "criação de uma escola na qual o respeito pela Arte seria o único impulso, e onde todos estariam a serviço da Música e não – como na maioria dos Conservatórios – a Música a serviço de todos" (d'Indy 1909, p. 8). O ensino nessa escola seria fundamentado nas "sãs tradições latinas de ordem e de clareza, das quais o nosso espírito francês não

pode apartar-se sem cair, de um lado, no academicismo convencional, e, de outro, na incoerência" (*ibid.*).

Em seguida, o autor comenta a ação pioneira de Bordes de iniciar a educação musical dos cantores e dos compositores pelos princípios do canto gregoriano, da polifonia palestriniana e dos dramas líricos franceses do século XVIII, cujos textos esquecidos trouxe de volta à luz. D'Indy (*ibid.*) afirma que Charles Bordes e seus colaboradores sabiam "que somente os espíritos que estudaram longamente sua Arte em todas as suas manifestações, desde as mais antigas, estão suficientemente armados para empreender a árdua tarefa de desbravar os terrenos artísticos ainda inexplorados, em suma, para criar o novo" (*ibid.*, p. 9).[1]

Ao comentar a personalidade de seu amigo, d'Indy apresenta Bordes como um "poderoso iniciador e um fecundo removedor de ideias" (*ibid.*), que estava sempre em movimento e que, apesar de sua eficácia na Arte e da gratidão dos artistas, ele não buscava honras oficiais ou reconhecimento do governo, preferindo o trabalho criativo. D'Indy (*ibid.*) reitera que o fundador da *Schola* não era um arrivista, mas alguém que, amando ardentemente a Arte, era uma voz poderosa para a criação de obras independentes e duradouras, cuja prioridade criativa o guiava contra a burocracia administrativa.

D'Indy conclui o texto recobrando que a *Schola Cantorum*, em seus treze anos de existência, já produziu muitos artistas notáveis e afirma que a obra de Charles Bordes permanecerá viva, mesmo após sua morte, pois seus amigos não falharão no cumprimento da tarefa deixada por ele.

3.2.3. Jeunes et vieilles musiques

O texto da presente discussão, datado de janeiro de 1901 é a soma de um texto de M. Bertrand Ellion, intitulado *Vieilles Musiques*, publicado em 6 de dezembro de 1900, e um texto de d'Indy, em resposta, intitulado *Jeunes musiques*, de 23 de dezembro de 1900.

---

[1]No original: "Que seuls les esprits qui ont longuement étudié leur art dans toutes ses manifestations, depuis les plus anciennes, sont suffisamment armés pour entreprendre la lourde tâche du défrichement des terrains artistiques non encore exploités, en un mot, pour faire du nouveau." (tradução nossa)

Ellion (1901) parece mirar todas as músicas antigas com a denominação *Vieilles Musiques*, interpretada depreciativamente, com um sentido próximo de "músicas ultrapassadas". Ao longo de sua exposição ele sugere que a Arte antiga não é mais necessária e que a Arte se baseia em uma série de fórmulas estreitamente sujeitas à moda e ao uso, argumentando que, embora a beleza em si permaneça, as fórmulas podem envelhecer.

O autor questiona se o poder fornecido pela fruição católica esgota toda a nossa capacidade de expressão ou de gozo da Beleza (Ellion 1901, p. 12). Ele ainda aborda especificamente o programa concernente à restauração do canto palestriniano, sugerindo que sua restauração é uma tentativa de trazer as novas gerações para trás (*ibid.*, p. 12–14). Além disso, ele parece criticar um dogmatismo estreito e secular que visa impor o retorno a regras rígidas. Para Ellion (*ibid.*), a restauração, de um ponto de vista estritamente estético, não é menos absurda do que a adaptação pois para ele restaurar é visto como a mutilação de uma obra para se adequar ao gosto dominante, ou como buscar um gosto de uma época e, assim, sacrificar o passado. Por fim, defende que, ao julgar as obras de tempos passados, elas devem ser analisadas de acordo com as correntes artísticas daqueles tempos, e não segundo o julgamento moderno (*ibid.*, p. 12–13).

Os argumentos de Vincent d'Indy no contexto da discussão surgem principalmente como uma defesa da *Schola Cantorum* e da concepção de uma *École d'Art ideal*, apresentada no discurso *Une école de musique repondant aux besoins modernes*, abordado no tópico 3.3 deste texto.

D'Indy (1901) defendia um plano de estudos que foi tornado público após o discurso proferido na inauguração da *Schola*, em novembro do ano anterior. Seu argumento central era que o estudo das obras antigas não visa uma mera reprodução ou retrocesso, mas sim uma regeneração da Arte, e ele admite que "restauração" não é a palavra ideal, mas afirmou que o termo, em sua essência, significa algo mais do que mera apresentação ou execução. Ele argumentou que a obra de Palestrina, por exemplo, não precisa ser restaurada porque nunca foi perdida ou desintegrada, mas sim apresentada em sua integridade, e a execução dessas obras na igreja são consideradas muito boas e úteis, pois a vitalidade das belas obras antigas lhes confere a faculdade de renascerem em uma nova juventude (d'Indy 1901, p. 15–16).

Ele sustenta que a criação não deve ser copiada e afirma que criar obras como as de Palestrina, Bach ou Beethoven seria inútil. No entanto, é

indispensável para o criador moderno conhecer essas "obras eternas" para poder extrair delas a ciência e a tolerância (*ibid.*, p. 15). Complementarmente, ele sugere que se dedicar ao estudo rítmico da música do século XVI pode ser um eficaz regenerador de um espírito exaurido (*ibid.*).

Para d'Indy (1901), o artista moderno não tem outra missão senão a de continuar a refinar o caminho herdado de seus predecessores. Para contrapor Ellion (1901), d'Indy (1901) contestou veementemente a forma como seus propósitos foram interpretados por M. Ellion, que o acusava de querer "trazer as novas gerações para trás", uma intenção que d'Indy classificou como um simples absurdo. D'Indy (1901, p. 16) expressou não compreender de modo algum por que Ellion o acusava de dogmatismo estreito e secular. Seu conselho final era não seguir os impulsos de um ignorante arrogante (*ibid.*).

3.2.4. L'Art en place et a sa place

Esse texto, que começou a ser publicado em fragmentos em setembro de 1897 e foi concluído em março de 1898, inicia com um questionamento sobre a produção artística moderna e a noção de "Arte pela Arte", afirmando que a *Schola Cantorum* não adota essa perspectiva. Veja-se a seguir sua a indagação motivadora.

> "Confesso não compreender muito bem" – escrevia-nos recentemente um de nossos amigos – "o objetivo que a *Schola* se propõe do ponto de vista da produção moderna, ao preconizar exclusivamente o gênero de música dito palestriniano. Por que nos obrigar a fazer pastiches? E não poderíamos nós, com a Arte e os múltiplos recursos de nosso tempo, realizar uma obra justa sob todos os aspectos?" É a essa opinião, partilhada por alguns bons músicos e explorada contra nós por alguns maus, que quero responder aqui, esforçando-me ao mesmo tempo por explicar o mais claramente possível o que entendemos por este termo de nosso programa: *Criação de uma música religiosa moderna* (d'Indy 1897a, p. 139)[2].

[2] No original: « J'avoue ne pas très bien comprendre », – nous écrivait dernièrement un de nos amis – « le but que se propose la *Schola* au point de vue de la production moderne en préconisant exclusivement le genre de musique dit palestrinien. Pourquoi nous obliger à faire des pastiches ? et ne pouvons-nous pas, avec l'Art et les ressources multiples de notre temps, faire œuvre juste à tous égards ? » C'est à cette opinion, partagée par quelques bons musiciens et exploitée contre nous par quelques mauvais, que je veux répondre ici, m'efforçant en même temps d'expliquer aussi clairement que possible ce que nous entendons par ce terme de notre programme: *Création d'une musique religieuse moderne.*

Para a *Schola*, a Arte não deve ser um fim em si mesma, mas sim ter uma utilidade e um propósito. A visão de que a Arte é um simples "luxo para os felizardos" é rejeitada, pois os recursos da Arte "podem e devem servir" a outros usos (d'Indy 1897a).

A ideia central da primeira parte, publicada em setembro de 1897, é que o verdadeiro valor, beleza e "ser" de uma obra de Arte são revelados quando ela está no seu contexto apropriado e cumpre o seu propósito. Segundo o autor, considera-se que uma obra de Arte está "em seu lugar" quando serve, é útil, colabora com um ambiente, com uma função, para produzir um efeito integral, em vez de ficar isolada para ser contemplada (*ibid.*). A beleza intrínseca da obra deriva da sua utilidade e eficácia dentro do seu contexto. Uma das ideias centrais de d'Indy (*ibid.*) é a de que uma obra de Arte verdadeiramente "em seu lugar" não é avaliada por sua beleza autônoma, mas por sua funcionalidade e harmonia com o ambiente para o qual foi criada.

Mosaicos de Ravena, Saint-Apollinaire, Saint-Marc e Chartres são citados como obras admiráveis. Segundo o autor, a admiração plena dessas obras só ocorre quando são vistas em seu local e função originais, como uma "parte integrante" de seu ambiente primitivo. O autor critica vigorosamente a prática de transportar obras de Arte para museus, pois isso as priva de seu verdadeiro significado, de seu verdadeiro efeito, de seu verdadeiro ser e a verdadeira obra de Arte não tem um ponto de vista artístico à altura de seu lugar uma vez deslocada (*ibid.*). Para o autor, é inadmissível ver uma missa em um teatro ou uma marcha militar em uma igreja. A Arte deve ser composta, pensada, em um meio, de maneira a fazer parte integrante deste meio (*ibid.*, p. 139).

D'Indy (*ibid.*, p. 140) estende o conceito, afirmando que a música religiosa deve ser, por definição, religiosa; logo, ela não deve evocar teatros ou salas de concerto, mas sim servir ao ambiente sagrado. Sua tese é a de que a música na igreja deve servir apenas ao culto, sem interesse mundano (*ibid.*).

Na continuação, em outubro, o autor reitera a necessidade de a obra de Arte estar "em seu lugar" e adaptada ao seu meio e propósito, criticando a ideia de que qualquer obra de Arte, independentemente de sua origem, pode ser utilizada em qualquer contexto, especialmente na igreja. A adaptação é crucial, pois caso contrário, a Arte se torna "fora de lugar" e "ridícula", transgredindo leis acústicas ou subvertendo os princípios da Arte (d'Indy 1897b, p. 157).

Para d'Indy (1897b), a Arte da igreja deve ser descrita como humilde, simples, que se une ao canto coletivo e é "desinteressada", além de ser baseada no canto gregoriano, diferentemente da música dramática, que é caracterizada por suas dissonâncias, expressividade teatral, e um propósito programático. Esta, por sua vez, é considerada inadequada para o ambiente sagrado por ser muito diversa, exagerada por todas as partes e pela imitação do drama teatral, além de criticar a "desunião melódica, dinâmica e rítmica", características que se opõem ao coletivo da congregação, bem como aspetos diversos que caracterizam essa música (*ibid.*, p. 157).

Interessantemente, o autor condena veementemente a introdução de orquestras, ópera e elementos de concerto na igreja, argumentando que isso desvia o foco do propósito espiritual e transforma o culto em um espetáculo, pois a música não deve ser um pastiche ou uma forma "infelizmente misturada de dois gêneros" (*ibid.*, p. 158).

Ao fim da publicação de outubro, d'Indy (*ibid.*, p. 158–159) afirma que para a música religiosa estar "em seu lugar" ela precisa ser: 1) exclusivamente vocal, excluindo qualquer outro instrumento que não seja o órgão; 2) coletiva, permitindo a participação de todos para unir a multidão em oração; 3) respeitosa ao texto litúrgico, não obscurecendo ou competindo com o texto sagrado, mas sim servindo à sua clareza e sentido; e 4) orante, usando meios rítmicos, melódicos e expressivos que levem à oração e conduzam a um estado de oração. Os argumentos que fundamentam cada uma dessas condições foram apresentados separadamente nas quatro últimas publicações do texto em estudo.

La musique d'église doit être vocale

O número de dezembro de 1897 aborda exclusivamente a primeira das quatro condições enunciadas anteriormente apresentando argumentos para fundamentar sua ideia de que a música da igreja deve ser vocal para que ela esteja adequada ao espaço da igreja.

D'Indy (1897c, p. 187) justifica essa exigência se baseando em quatro condições essenciais, começando pelos fatos de que o propósito da ida à igreja é rezar e de que o papel do padre é celebrar o santo sacrifício e ajudar os fiéis a se associarem à oração. Ele argumenta que apenas a espécie humana pode verdadeiramente rezar, fazendo-o através da linguagem e da palavra, consideradas pelo autor a forma mais íntima de expressão e a efusão ardente do interior humano, sendo a última o signo representativo da ideia, intrinsecamente ligada à oração.

Em seguida, ele afirma que qualquer instrumento fabricado pela indústria humana é, por definição, incapaz de acompanhar a oração ou de regular as intenções, pois o instrumento não pode rezar (*ibid.*, p. 187). Para fundamentar essa afirmação, d'Indy evoca os Salmos de David, em que a expressão *Cantabiles tibi* significa "Cantarei a vós" e não "tocarei a vós", embora ele admita o uso de instrumentos para apoiar o canto, desde que adequados ao texto e ao contexto, como é o caso dos países orientais, em que o uso de instrumentos é mais tolerado em virtude da realização do culto que se dá *en plein air*. Ele chega a afirmar categoricamente que "o instrumento, isolado ou em conjunto, não tem lugar na igreja" (*ibid.*).

D'Indy (*ibid.*, p. 188) critica veementemente a prática de colocar uma orquestra no coro ou na tribuna, pois ele acredita que isso transformaria o local sagrado em um teatro, tornando a solenidade "ridícula". Ademais, segundo ele, o uso de instrumentos seculares, como o piano, o violino ou até o órgão grande, transformaria o ofício em um concerto, em que a finalidade estética é priorizada em detrimento da religiosa.

D'Indy (*ibid.*) segue argumentando que a música instrumental é essencialmente barulho (*bruit*), um fenómeno acústico descontrolado produzido pelos instrumentos de metal e percussão, que rasga os elementos do culto e possui conotações teatrais. Além disso, suas afirmações reiteram que os instrumentos precisam conhecer o seu lugar, pois mesmo que por meio deles a

música fosse capaz de inspirar um sentimento religioso, ela não seria apropriada do ponto de vista estético ou religioso para o templo.

Curiosamente, a única exceção às restrições instrumentais é o órgão, que o autor considera adequado à igreja em virtude de seu caráter especial e da presença tradicional nas cerimônias católicas. Entretanto, seu emprego deve se limitar a apenas apoiar o canto dos fiéis e dar caráter ao ofício, e é por isso que ele tece críticas ao organista moderno que ele acusa de explorar as vastas possibilidades do instrumento para transformá-lo em um substituto do coro (*ibid.*).

D'Indy (*ibid.*, p. 188–189), acredita que a missão do órgão é servir de intermediário entre a intenção divina e a emoção do organista, que devem ser expressas através de modulações simples que permitam ao organista que sua alma penetre a imensidão do santuário, e não através da mera exibição técnica. Ainda assim, d'Indy afirma que o órgão deve ser inexpressivo, com sutis variações de intensidade baseadas em elementos matemáticos que ele não especifica no texto. Por fim, o risco de profanação pelo organista reside na prática de imitar os timbres da orquestra, os quais se impõem em vez de veicular o sentido religioso.

La musique d'église doit être collective

A parte publicada em janeiro de 1898 aborda a segunda das quatro condições enunciadas anteriormente apresentando argumentos para fundamentar ideia de d'Indy de que a música da igreja deve ser coletiva.

D'Indy (1898a, p. 17) afirma que a música de igreja deve ser coletiva porque a igreja é um local de reunião e oração comunitária, onde os fiéis se unem para celebrar e para suas almas se apoiarem mutuamente em oração. Com base nisso, ele enfatiza que o canto religioso deve unir a multidão em oração em detrimento da individualidade. Seus argumentos criticam a música que prioriza o virtuosismo individual, o sentimentalismo ou a glória do compositor/intérprete, comprometendo a participação comunitária.

D'Indy (*ibid.*, p. 18) apresenta o canto gregoriano como o exemplo perfeito de música coletiva, por sua simplicidade e humildade, que permitem a participação de todos, descrevendo-o d'Indy como desinteressado, coletivo, anônimo, capaz de unir os fiéis, além disso, o cantochão é facilmente adaptável

em virtude de sua "harmonia ramificada, e ausência de contraponto e baixo cifrado" (*ibid.*).

D'Indy (*ibid.*) afirma que melodias populares, árias de ópera ou "pastiches" são rejeitados, pois transformam a missa em um espetáculo individual e distraem da oração coletiva; logo, músicas dramáticas ou sensuais são condenadas por causa da tendência que elas têm de transformar espaço litúrgico em anti-litúrgico.

La musique d'église doit être respectueuse du texte liturgique

Em fevereiro de 1898 d'Indy aborda a terceira das quatro condições enunciadas anteriormente apresentando argumentos para fundamentar ideia de que a música da igreja deve ser respeitosa ao texto litúrgico.

O ponto de partida de d'Indy (1898b, p. 40) para defender essa condição é o princípio de que o texto litúrgico é a matéria essencial e o fim da música litúrgica. O autor lista três formas de a música desrespeitar o texto sagrado. A primeira é truncar ou mutilar o texto, suprimindo frases ou tornando-as ininteligíveis. A segunda é a falsa ou exagerada expressão, que pode ocorrer por meio da adição uma expressão falsa e declamatória ou do comprometimento da justa pronúncia das palavras. Por fim, a terceira é a repetição ininteligível de palavras, que embora possa ser necessária por razões musicais, ela não deve destruir o sentido completo do texto (*ibid.*, p. 40–42).

Em síntese, a música na igreja deve servir ao texto, não o dominar. Para que o texto mantenha um sentido completo, são cruciais a integridade absoluta do texto cantado, a justeza e beleza dos acentos tônicos e expressivos, e a repetição sensata das palavras, se necessária.

La musique d'église doit être orante

Em março de 1898 d'Indy aborda a última das quatro condições enunciadas anteriormente apresentando argumentos para fundamentar ideia de que a música da igreja deve ser orante. D'Indy (1898c, p. 65) argumenta que a música deve empregar outros meios de expressão que aqueles que convêm a um estado de oração, defendendo que a música deve ser exclusivamente palestriniana, pois ela foi vocal, coletiva e respeitosa ao texto.

D'Indy (*ibid.*) questiona a validade dos pastiches, imitações de estilos antigos – como o palestriniano –, argumentando que eles não estão verdadeiramente em seu lugar se não são criações originais para um propósito e contexto específicos. Para o autor, a verdadeira Arte não é a reprodução, mas a criação que serve a um fim. Além disso, ele alega que o pastiche não é uma criação viva, mas uma confusão de meios empregados.

Posteriormente, o autor reforça a ideia de que a Arte não é um fim em si mesma, mas serve a um propósito (*ibid.*, p. 66). Segundo ele, uma obra está "em seu lugar" quando é útil e colabora para um efeito integral. Além disso, o artista deve se doar inteiramente à sua obra e ser um humilde servidor.

Vincent d'Indy (*ibid.*, p. 67) enumera três tipos de expressão ordenada na Arte para que seja orante. 1) Expressão agógica e rítmica, relacionada à regularidade do movimento; 2) expressão dinâmica, que deve ser subordinada em vez de arbitrária; e 3) Expressão tonal e harmônica, caracterizada por modulações que realçam a clareza e a obscuridade. Essas nuances devem ser trabalhadas cuidadosamente, pois modulações "falsas" ou "excessivamente dramáticas" desviam a atenção do propósito sagrado, especialmente as que evocam ópera bufa ou teatro. Em síntese, a expressão deve ser modesta e subordinada ao que se quer exprimir.

Após essa longa discussão sobre a relação entre a Arte o seu lugar, em especial a música sacra, d'Indy (*ibid.*, p. 68) conclui que o artista, no contexto da Arte sacra, não é um criador em busca de sua própria glória, mas um humilde servidor da oração, e sua Arte deve servir diretamente e sem ambiguidade à oração, mantendo uma proporção justa entre o objetivo e os meios empregados. Uma obra de arte "em seu lugar" é aquela cujo autor serve a um propósito superior sem buscar reconhecimento próprio.

3.3. Une école de musique repondant aux besoins modernes

No dia 2 de novembro de 1900, é inaugurada a nova sede da *École de Chant liturgique et de Musique religieuse et classique*, que por sua vez é uma ampliação da *École de la rue Stanislas,* fundada por Charles Bordes em 1896. Nessa ocasião, Vincent d'Indy realiza o discurso de inauguração intitulado *Une école de musique repondant aux besoins modernes*, em que apresenta, além da filosofia de ensino da escola, o currículo dos cursos de canto, instrumento e composição.

Vincent d'Indy inicia argumentando que a Arte não é um ofício ou uma profissão comum e que uma escola de Arte não deve ser apenas uma escola profissional, evidenciando que o domínio da técnica é apenas "meio caminho", pois se restringir a isso leva à mediocridade e pode tornar o músico inútil ou mesmo prejudicial ao progresso da música (d'Indy 1900). Ademais, o compositor avança afirmando que o objetivo da Arte não é lucro ou glória pessoal, mas sim ensinar, servir ao sublime e elevar gradualmente o espírito da humanidade.

Essas afirmações fortes sobre a Arte e o ofício refletem a ideia que o compositor tinha de que a missão do artista é servir a Deus, como na boca de Kundry no terceiro ato de *Parsifal*, mencionada por ele no discurso. Como consequência dessa missão, a *École* busca evitar a produção de músicos que são apenas *non-valeurs* (pessoas sem valor artístico), posto que o ensino deveria ser uma instrução artística e uma verdadeira educação espiritual (*ibid.*).

Para alcançar esse ideal, a escola se estrutura em ensino de primeiro grau, focado no domínio técnico do ofício, e ensino de segundo grau, focado na formação do espírito, inteligência e coração do aluno, para que a técnica adquirida seja usada de forma "sã" e "elevada", o que faz com que o ensino artístico e espiritual passe a ser mais importante que o técnico (*ibid.*).

A busca excessiva pela originalidade também é criticada pelo orador, o qual afirma que essa busca não se baseia em fundamentos sólidos, comparando um certo "estilo reluzente" moderno a móveis *modern style*, bonitos na aparência, mas sem solidez (*ibid.*). Essa tendência, em parte, é atribuída pelo compositor à "escola judaica", refletindo que as influências de Wagner sobre o autor iam além da música.

Entre as críticas feitas ao cenário musical da época, d'Indy adverte contra o verismo na Arte, chamando-o de velho e falso. Ademais, afirma que a beleza na arte não vem da cópia servil da natureza, mas da idealização da impressão sentida na alma do artista (*ibid.*). A busca pelo sucesso também é criticada pois o artista verdadeiro não deve buscar o sucesso imediato ou popular, pois isso pode levá-lo a se tornar escravo da moda ou a criar música de má qualidade. Para ele, a missão do artista é guiar o público, não o seguir.

A *Schola Cantorum*, nessa época, continua e aplica o sistema de ensino de César Franck, considerado o "avô" da instituição. No discurso, ele é elogiado por sua adoração pela Arte e por criar uma atmosfera de amor entre seus discípulos.

Ademais, d'Indy repudia o sistema de concursos, vistos por d'Indy como uma "consagração oficial da mediocridade" (*ibid.*). Em contrapartida, os alunos da escola devem receber um certificado, mas não prêmios ou distinções, pois o objetivo é produzir artistas, não "primeiros prêmios".

O discurso também evoca o que d'Indy chama de Teoria do Microcosmo (Théorie du Microcosme), que consiste em uma visão de que a Arte, em sua evolução histórica, pode ser comparada a um microcosmo. Assim como o mundo, os povos, as civilizações e o próprio ser humano, a Arte atravessa períodos sucessivos de juventude, maturidade e velhice. No entanto, a Arte nunca morre e se renova perpetuamente, pois ela não é como um círculo fechado, mas como uma espiral que sempre ascende e sempre progride (*ibid.*).

Vincent d'Indy adapta esse sistema microcósmico para a organização de uma "escola ideal" que objetiva fazer com que os alunos sigam a mesma trajetória que a Arte seguiu historicamente. Segundo d'Indy (*ibid.*), ao experimentar, durante o período de estudo, as transformações pelas quais a Música passou ao longo dos séculos, os alunos estariam mais bem equipados para os desafios modernos. Essa concepção foi refletida no currículo da *Schola* e corrobora a ideia de Grundy (1987) de que:

> O currículo não é um conceito, mas uma construção cultural. Isto é, não se trata de um conceito abstrato que tenha algum tipo de existência fora e previamente à experiência humana. É, antes, um modo de organizar uma série de práticas educativas (Grundy 1987, p. 5).

Segundo Sacristán (2000), toda práxis pedagógica gravita em torno de um currículo e neles estão previstas as experiências proporcionadas aos alunos pela instituição escolar, de modo que o aperfeiçoamento dos professores e do sistema de ensino depende também da evolução do currículo.

As experiências que d'Indy previa para os alunos da *Schola Cantorum* estavam alinhadas com a Teoria do Microcosmo e o currículo resultante, consequentemente, permitiria aos estudantes viverem, por assim dizer, a vida da Arte e assimilarem em sua ordem natural as formas que se sucederam logicamente nas diversas épocas do desenvolvimento artístico. Dito isso, a Tab. 1 apresenta o currículo da *Schola* para o curso destinado aos cantores.

Cantores
Primeiro Grau
Teórico
• Delimitação da voz • Pose da voz • Noções de canto gregoriano
Prático
• Aquecimento e flexibilidade vocal • Exercícios de articulação, dicção, declamação e ritmo • Estudo de vocalises de Bach e Haendel • Estudo de árias da escola italiana (séculos XVIII e XIX)
Segundo Grau
Teórico
• Estudo completo do canto gregoriano • Estudo do estilo polifônico vocal (Palestrina) • História do estilo vocal • Noções de ópera italiana e francesa (século XIX)
Prático
• Estudo de recitativos e árias (Carissimi, Monteverde, Bach, etc.) • Árias de ópera francesa (Lully, Rameau, Gluck) • Canto dramático moderno (Mozart, Beethoven, Wagner) • Participação em conjuntos corais

Tabela 1: Currículo do curso de canto

Essa tabela reflete como a estrutura em primeiro e segundo graus está alinhada com o pensamento da Teoria do Microcosmo. Depois de adquirida a técnica vocal no primeiro grau, o aluno ingressa no segundo para estudar desde o canto gregoriano até Wagner, experimentando o desenvolvimento da Arte ao longo dos séculos por meio de estudos teóricos e práticos.

Segundo d'Indy (1900), todos os alunos deveriam estudar, em maior ou menor profundidade, o canto gregoriano, as melodias litúrgicas medievais e as obras religiosas da época da polifonia vocal. Ele considerava que ignorar a origem da Arte era inaceitável pois o princípio de toda Arte, seja a música, a pintura ou a arquitetura, é de ordem religiosa. Logo, frequentar estas obras seria uma experiência enriquecedora para o espírito dos alunos. A Tab. 2 mostra que o currículo que os alunos dos cursos de instrumentos experimentavam era muito

próximo daquele dos alunos de canto, porém com o foco na técnica e no repertório instrumental.

Instrumentistas
Primeiro Grau
Teórico
• Princípios e digitação • Noções de ritmo
Prático
• Ginástica e flexibilidade (estudos técnicos) • Trechos de obras sinfônicas (Bach ao moderno) • Estudo de concertos técnicos
Segundo Grau
Teórico
• História do instrumento e suas transformações • Noções de canto gregoriano e polifônico • Noções de harmonia e contraponto • História de compositores e obras
Prático
• Estudo cronológico de obras para o instrumento • Participação em orquestra e música de câmara • Conjuntos corais

Tabela 2: Currículo do curso de instrumento

Como se pode ver, o curso de instrumento inclui princípios técnicos, exercícios, estudo graduado de passagens orquestrais e concertos técnicos, estudo cronológico de obras importantes, estudo de estilos e formas, história dos compositores e do instrumento, noções de canto gregoriano/palestiniano e teoria musical, e participação em estudos de orquestra, acompanhamento, música de câmara e conjunto coral, em concordância com a filosofia da *Schola*. A Tab. 3 apresenta o currículo do curso de composição.

COMPOSITORES
Primeiro Grau
Teórico
• Harmonia • Contraponto • Canto gregoriano
Prático
• Participação em conjuntos corais
Segundo Grau (4 cursos)
1º Curso
Teórico
• Arte, ritmo, melodia, monodia medieval, harmonia, Moteto
Prático
• Análises melódicas, composição de monodias, Motets
2º Curso
Teórico
• Fuga, Suite, Sonata, forma cíclica
Prático
• Composição de Fugas, Suites, Sonatas
3º Curso
Teórico
• Concerto, orquestração, Sinfonia, Música de Câmara
Prático
• Análise de Concertos, Sinfonias, Quartetos
4º Curso
Teórico
• Ópera, Oratório, Lied
Prático:
• Composição de drama, oratório, Lieder • Orquestração e regência

Tabela 3: Currículo do curso de composição

Dividido em primeiro e segundo graus. O primeiro grau abrange harmonia completa, contraponto completo, estudo de canto gregoriano e participação em estudos de conjunto coral. O segundo grau é composto por quatro cursos sucessivos com partes teóricas e práticas, as quais seguem o desenvolvimento cronológico da história da música. Cabe ressaltar que esse

currículo é o embrião da obra monumental *Cours de composition musicale*, que foi escrita entre 1902 e 1950 por d'Indy e seu alunos August Sérieyx, que após a morte de seu professor concluiu o livro junto com Guy de Lioncourt.

O discurso termina evocando as virtudes teologais de Fé, Esperança e Amor como virtudes artísticas essenciais, como ter Fé em Deus, na Beleza e na Arte. Ter Esperança, pois o artista trabalha para o futuro. Ser inflamado pelo Amor e pela Caridade, que nutrem a chama criativa e elevam a Arte (d'Indy 1900).

Em resumo, o documento é um discurso que delineia a visão educacional e artística da *Schola Cantorum*, promovendo um ensino que vai além da técnica, focado na elevação espiritual, no estudo histórico da Arte e na criação de artistas com uma fé profunda em sua missão, em contraste com a busca por sucesso superficial ou tendências vazias.

3.4. *Cours de composition musicale*

O *Cours de composition musicale* é a obra literária mais importante de Vincent d'Indy e domina toda a sua produção escrita (Saint-Arroman 2024). A publicação completa se estendeu por um longo período, de 1902 a 1950, totalizando quase 1500 páginas de texto e exemplos musicais, sendo praticamente a *summa* ambiciosa que expõe a concepção de d'Indy sobre a Arte musical, incluindo suas origens, objetivo expressivo e educativo, leis arquiteturais e evolução progressiva. É um documento indispensável de sua época e da formação e estética do autor.

O *Cours* se baseia no ensino que d'Indy ministrou na *Schola Cantorum* de Paris de 1897 até sua morte em 1931. Ele começou a escrever o curso para publicação em 1899 com a assistência de Auguste Sérieyx, um de seus alunos que também ensinou harmonia na *Schola*. Após a morte de d'Indy, Sérieyx e Guy de Lioncourt, sucessor de d'Indy na classe de composição, completaram a publicação dos volumes finais.

A estrutura do currículo proposto na publicação é governada pela visão cíclica de d'Indy sobre a história da Arte, dividindo a música ocidental em três "eras": rítmico-monódica, polifônica e métrica, que reflete a Teoria do Microcosmos comentada anteriormente. Além disso, o compositor propões uma dicotomia fundamental entre música sinfônica e música dramática (Saint-

Arroman 2024). Essa dupla divisão determina a estrutura em cinco "anos" de ensino, que poderiam levar mais tempo na prática, organizados em três livros e quatro volumes, sendo o segundo livro dividido em dois.

O primeiro livro é dedicado aos fundamentos da música (ritmo, melodia, notação, harmonia, tonalidade, expressão) e ao estudo das duas primeiras eras (monofonia e polifonia), incluindo capítulos sobre cantilena monódica, canção popular, história das teorias harmônicas, motete, canção e madrigal, e a evolução progressiva da Arte. Pode-se perceber que o livro reflete a estrutura de primeiro e segundo grau da *Schola Cantorum*.

Esse livro é introduzido definindo a Arte como um meio de vida, essencialmente um meio para alimentar a alma da humanidade e fazê-la progredir, fornecendo "o duplo alimento do presente e do futuro" (d'Indy 1950, p. 9–10). De uma perspectiva subjetiva, a Arte é a atividade humana pela qual se comunicam voluntariamente sentimentos experimentados anteriormente, por meio de sinais exteriores (*ibid.*, p. 10–12).

A origem das artes é traçada desde a necessidade primitiva de abrigo, que gerou a Arquitetura, e, sucessivamente, a Pintura, a Escultura e a Literatura. O impulso coletivo de união deu origem à Música, inicialmente como monodia coletiva (*ibid.*, p. 11–12). A razão da unidade da Arte é considerada de ordem sobrenatural, respondendo à aspiração humana à Divindade e transformando-se num meio liberal para a alma (*ibid.*, p. 13–14).

Na seção da introdução sobre *A Obra de Arte e o Artista*, o autor afirma que a força motriz da criação artística é a necessidade de exprimir sentimentos e comunicá-los de forma durável, sendo o sentimento a origem de toda obra (*ibid.*, p. 15–16). A obra de arte é o resultado de sete faculdades da alma: as criadoras de Impressão (Imaginação, Coração), as criadoras de Expressão (Espírito, Inteligência, Memória) e as criadoras de Realização (Vontade, Consciência) (*ibid.*, p. 17–18).

O Coração (Caridade) é destacado como a faculdade mais importante (*ibid.*). A obra deve possuir um caráter de ensino, contribuindo para o progresso da humanidade, e ter Duração (durabilidade) e Sinceridade (*ibid.*, p. 19–20). O artista pode possuir Gênio (conjunto inato de faculdades elevadas para a alta expressão) ou Talento (conjunto de faculdades adquiridas pelo estudo e raciocínio para imitar o gênio) (*ibid.*, p. 21–22). Para o autor, o artista deve praticar

três virtudes: Fé (na Arte e em Deus), Esperança (servindo o presente e o futuro) e, a maior, a Caridade (Amor divino) (*ibid.*, p. 23–24).

Ao fim da introdução, aborda-se a percepção artística e os elementos da música. Observa-se que em algumas artes (Escultura, Pintura), a percepção vai do detalhe ao geral, enquanto em outras (Literatura, Música), a percepção é progressiva, indo da impressão geral ao detalhe sucessivo (*ibid.*, p. 25–26). Em seguida o autor afirma que os elementos da música são três: Ritmo, Melodia e Harmonia (*ibid.*, p. 29–30), tendo o Ritmo origem nas ciências matemáticas e leis aritméticas; a Melodia, na linguagem e no acento (ciências naturais); e a Harmonia, na ressonância dos corpos (ciências físicas) (*ibid.*, p. 31–32).

D'Indy (*ibid.*, p. 33–34) acredita que o estudo estético da Música deve começar pelo ritmo, pois ele é o elemento vivificante e fecundo, "na gênese do Universo, o *Fiat lux*, o Verbo de Deus". Assim, o autor parafraseia São João citando Hans von Bülow: "Au commencement était le Rythme!" (*ibid.*).

O segundo livro concentra-se na música sinfônica. O primeiro volume aborda formas como a fuga, a suite, e a sonata (pré-Beethoven, de Beethoven e cíclica), além da variação e das orientações de atividades para os alunos nos apêndices. Na introdução desse volume, o autor traça um paralelo entre a composição e a arquitetura, tal como concebia César Franck, mencionado anteriormente.

D'Indy (1909, p. 14) inicia esse paralelo citando a máxima de John Ruskin em seu livro *The seven lamps of Architecture*, de 1849: "compor é ordenar elementos desiguais". D'Indy afirma que o primeiro passo na composição é determinar o elemento principal, garantindo que o conjunto seja ordenado de forma proporcional e essa ordem deve respeitar a lei universal de que um elemento deve dominar os demais, seja por sua grandeza, sua duração, sua função ou seu interesse intrínseco (*ibid.*).

Estendendo a relação, o autor aponta que a Arquitetura e as Artes plásticas não criam formas do nada, mas as extraem da realidade e as moldam pela imaginação, seguindo as leis de simetria e eurritmia, e na Música não seria diferente, trabalhando com temas e ritmos (*ibid.*). É interessante notar que o autor traz essa comparação justamente quando introduz os estudos sobre os gêneros sinfônicos e contrapontísticos, pois são os que mais obedece aos princípios da arquitetura (d'Indy 1909). Para ele, toda construção artística consiste em uma

combinação harmoniosa de elementos desiguais, que devem ser compatíveis e ordenados seguindo um plano lógico.

O segundo volume continua com gêneros sinfônicos como o concerto e o concerto para solistas, a sinfonia, a música de câmara acompanhada, o quarteto de cordas, a abertura sinfônica, e o poema sinfônico e a fantasia, gêneros cujo estudo exige o conhecimento prévio da instrumentação e orquestração, o qual a introdução busca suprir minimamente apresentando considerações gerais sobre a orquestra, a função e o uso dos seus principais instrumentos, sem a intenção de substituir um estudo aprofundado desses temas, pois estas matérias requerem obras especializadas que devem preceder a composição musical (*ibid.*, p. 6).

Na introdução desse volume, d'Indy faz uma analogia a outras duas formas de expressão humanas: o gesto e a palavra (*ibid.*, p. 48). O autor apresenta a música sinfônica é o resultado da justaposição da linguagem musical, análoga à linguagem verbal e da linguagem mimetizada, análoga à dança, e constitui a base permanente da música sinfônica ou puramente instrumental (*ibid.*).

Além disso, ele apresenta a orquestração como uma Arte particular que está intimamente ligada à Arte dos pintores, pois a música possui dois tipos de valores: as relações de tom ou de luz, e as relações de timbres ou de cores (*ibid.*, p. 49). No que tange à disposição normal da orquestra, o autor afirma que os instrumentos de arco se destinam à melodia, os instrumentos de sopro à harmonia, e os instrumentos de percussão ao ritmo (*ibid.*).

Para encerrar o assunto de orquestração neste artigo, serão destacadas três regras gerais que regem a boa sonoridade orquestral. Segundo d'Indy (*ibid.*, p. 50–51), 1) a cantilena principal deve ser confiada a um instrumento ou grupo com um timbre suficientemente forte para permitir que os outros instrumentos acompanhantes sejam ouvidos distintamente (*ibid.*, p. 50); 2) as partes simultâneas e os diversos dobramentos devem ser escalonados do grave para o agudo, em conformidade com a disposição natural dos intervalos harmônicos consonantes, sendo os intervalos maiores colocados no extremo grave, e os menores no registo mais agudo (*ibid.*); e 3) os acentos regulares, puramente rítmicos, nunca devem mascar a linha melódica principal, estando a ação rítmica subordinada ao sujeito melódico (*ibid.*, p. 50–51).

Por fim, o terceiro livro é dedicado à música dramática e inclui capítulos sobre a música dramática em geral, o oratório e a cantata, a música de cena, e o Lied. Também aborda noções de prosódia na música vocal. Publicado em 1950,

19 anos após a morte de d'Indy e em uma época de pleno desenvolvimento da música do século XX, em especial do serialismo integral, Guy Lioncourt adverte no prefácio os leitores mais jovens de que d'Indy expressa sua convicção de uma voz ouvida há mais de quarenta anos e que a lacuna entre seu ensinamento e a época atual não pode ser totalmente compensada.

Nesse livro, a música dramática é definida como aquela que engloba aquelas formas nas quais os três elementos musicais (ritmo, melodia e harmonia) são subordinados à palavra ou ao gesto, e todas as formas devem provir da expressão cênica (d'Indy 1950, p. 9). Lioncourt, responsável pelo livro, considera crucial estabelecer uma distinção clara entre a expressão dramática e a expressão sinfônica. O gênero dramático já existia quando se pensava em representação e já estava completo em Palestrina e seus contemporâneos (*ibid.*).

A filiação dos grandes dramaturgos Monteverdi-Gluck-Wagner se articulou em torno do princípio principal de que a expressão do sentimento contida no drama é o que tem força. Devido à infinita variedade de concepções dramáticas, as regras de construção da música dramática só podem ser consideradas condições em princípios gerais, sendo impossível descrever tipos de composição definidos que possuam um valor universal (*ibid.*). D'Indy (1950) concebe que a música dramática se divide historicamente em três épocas, como mostra a Tab. 4.

Época	Período	Extensão
Italiana	Preparação	Origens do Drama (Madrigal), de Orazio Vecchi a Monteverdi (1580–1600). (Subdividida em 1º e 2º período do Madrigal).
	Florescência	De Monteverdi a Al. Scarlatti (1600–1730).
	Consequência	De Scarlatti a Paisiello, fim da escola napolitana (1660–1800).
Francesa	Preparação	De Cambert a Destouches (1660–1733).
	Florescência	De Rameau a Boieldieu, passando por Gluck e a Opéra-Comique (1733–1830).
	Consequência	De Auber a Gounod (1825–1880). Observa-se que a arte dramática musical sofreu influência da arte wagneriana por cerca de trinta anos.
Alemã	Preparação	De Schütz a Beethoven (1580–1813).
	Florescência	De Weber a Wagner (1816–1882).
	Consequência	Toda a música dramática contemporânea pós-Wagner, na Alemanha e em outros países, é influenciada pelo wagnerianismo.

Tabela 4: As três épocas da Música dramática

Como esse livro trata essencialmente de gêneros que envolvem textos musicados, ele conta com um apêndice sobre a prosódia da música vocal baseada em textos em língua francesa, elaborado por Guy Lioncourt, cuja intenção é abordar como a música pode ser adequada à palavra, em uma perspectiva composicional em vez de literária. O apêndice se estrutura em duas partes gerais: a prosódia da palavra e a prosódia da frase, sendo a primeira guiada pela acuidade, duração e posição do acento rítmico; enquanto a segunda é guiada pelo acento expressivo, pontuação e cadência (*ibid.*, p. 355–359).

Com base no texto dos volumes, pode-se afirmar que a abordagem pedagógica de D'Indy prioriza o estudo da forma através da análise de obras canônicas, em contraste com cursos que focavam primariamente na técnica. Ele cobre um amplo repertório do canto gregoriano a Debussy. A abordagem ao repertório é subjetiva, favorecendo compositores como Palestrina, Monteverdi, Bach, Rameau, Gluck, Beethoven, Wagner e Franck.

O curso é destinado primeiramente a músicos aprendizes, tanto intérpretes quanto compositores, pois o autor acreditava que o conhecimento da história da Arte é essencial para o "progresso necessário" dos criadores e a "interpretação fiel" dos intérpretes. Os primeiros volumes foram recebidos como uma espécie de manifesto e gerou controvérsias, incluindo uma resposta de Camille Saint-Saëns em seu panfleto *Les Idées de M. Vincent d'Indy* (1919), publicada vários anos após os primeiros volumes (Soret, 2022). Os apontamentos desse panfleto não serão abordados neste artigo porque merecem por si só um estudo mais aprofundado.

Livro	Núcleo Temático	Conteúdos Detalhados
LIVRO I (Fundamentos)	**Teoria Musical Essencial**	- Prefácio - **Introdução**: Arte, obra artística e o artista - Ritmo e seus princípios - Melodia: estrutura e evolução - Sistemas de notação musical - Monodia medieval e cantochão - Canção folclórica e suas regras - Harmonia: fundamentos acústicos - Tonalidade e modalidade - Expressão musical - História das teorias harmônicas - **Formas vocais**: Moteto, Chanson polifônica, Madrigal - Evolução histórica da Arte musical
LIVRO II (Parte 1) (Formas Instrumentais)	**Estruturas Clássicas**	- **Introdução**: Música sinfônica vs. dramática - Classificação das formas - Analogia entre composição e arquitetura - **Formas específicas**: - Fuga e cânone - Suite (danças barrocas) - Sonata pré-beethoveniana - Sonata de Beethoven (análise aprofundada) - Sonata cíclica (Schumann, Franck) - Técnicas de variação
LIVRO II (Parte 2) (Orquestração)	**Música Orquestral**	- Formas sinfônicas - História e técnica dos instrumentos - Relação entre linguagem instrumental e vocal - **Gêneros**: - Concerto e concerto grosso - Sinfonia clássica e romântica - Música de câmara com acompanhamento - Quarteto de cordas (evolução) - Abertura operística - Poema sinfônico e fantasia

LIVRO III (Ópera e Drama)	**Música Dramática**	- **Prefácio** - **Introdução**: Formas dramáticas - **Ópera Italiana**: - Períodos: Origem (madrigal), Escola Napolitana (Scarlatti, Pergolesi), Transição (Paisiello) - **Ópera Francesa**: - De Lully a Rameau - Gluck e a reforma operística - Ópera-comique (Monsigny, Grétry) - Período romântico (Cherubini, Boieldieu) - Oratório sacro e profano - Lied alemão

Tabela 5: Conteúdo do curso de composição

A Tab. 5 sintetiza os conteúdos estudados nos quatro volumes do curso de D'Indy (1903; 1909; 1950). Percebe-se a coerência entre os textos analisados e a estrutura do curso de composição, em especial ao que tange compreensão do autor sobre papel do artista e a importância que ele dá ao estudo da história da Arte, em especial da música, em ordem cronológica.

4. O pensamento estético-pedagógico de Vincent d'Indy

A síntese do pensamento estético-pedagógico de Vincent d'Indy apresentada nesta seção fundamenta-se nos textos analisados ao longo deste artigo, nos quais se discutiram aspectos centrais de sua concepção artística, dramática e educacional. O objetivo é organizar de forma sistemática os princípios delineados por d'Indy, destacando suas ideias sobre a função da Arte, a música dramática e sinfônica, a missão do artista, a pedagogia musical e a abordagem histórica da música, conforme explicitados em seus escritos. Essa apresentação visa proporcionar uma visão integrada de seu pensamento, permitindo compreender a relação entre estética, prática artística e educação musical em sua obra.

A visão de César Franck exerceu profunda influência sobre o pensamento estético-pedagógico de Vincent d'Indy, sobretudo no modo como este concebia a relação entre técnica, expressão e ensino. Franck enfatizava que o mestre deve primeiro conhecer o ofício, depois a Arte e, por fim, o aluno, atuando com atenção às aptidões individuais e cultivando o amor como princípio educativo. Esse modelo formativo inspirou d'Indy a valorizar a disciplina aliada à liberdade

criativa, a importância da forma musical aliada à expressão pessoal e a necessidade de um ensino que combine rigor técnico, respeito às leis da tradição e estímulo à iniciativa do aluno. Além disso, a abordagem de Franck de utilizar obras-primas para orientar a aprendizagem sem incitar a imitação, assim como a atenção à moralidade e ao desenvolvimento integral do músico, permeou a visão de d'Indy sobre a missão do artista, a educação musical e a criação estética, consolidando um sistema em que técnica, ética e sensibilidade se articulam de modo indissociável.

O pensamento estético de Vincent d'Indy apresenta-se organizado em torno da ideia de que a Arte não deve ser um fim em si mesma, mas possuir uma utilidade e um propósito; dessa forma, o valor, a beleza e o "ser" de uma obra de arte manifestam-se apenas quando esta se encontra em seu contexto apropriado e cumpre a função que lhe é própria. Consequentemente, uma obra de arte está "em seu lugar" quando serve, é útil e colabora com um ambiente ou função, produzindo um efeito integral em vez de permanecer isolada para a simples contemplação. Assim, a Arte deve ser composta e pensada de modo a fazer parte integrante do meio em que se insere, de modo que sua expressão seja modesta e subordinada ao que se quer exprimir; ademais, ela deve ensinar, servir ao sublime e elevar gradualmente o espírito da humanidade, enquanto a obra se mantém "em seu lugar" quando seu autor age em prol de um propósito superior sem buscar reconhecimento próprio.

A obra de arte, segundo d'Indy, é resultado da atuação conjunta de sete faculdades da alma, distribuídas em três grupos: as criadoras de impressão, que compreendem a imaginação e o coração; as criadoras de expressão, que envolvem o espírito, a inteligência e a memória; e as criadoras de realização, que incluem a vontade e a consciência. Além disso, a Arte é considerada de ordem sobrenatural, pois responde à aspiração humana à Divindade e, por conseguinte, torna-se um meio liberal para a alma. Nesse contexto, a beleza na Arte não provém da cópia servil da natureza, mas da idealização da impressão sentida na alma do artista. Do mesmo modo que na arquitetura e nas Artes plásticas, a música não cria formas do nada; pelo contrário, ela as extrai da realidade e as molda pela imaginação, seguindo leis de simetria e eurritmia. Assim, o princípio de toda Arte, seja música, pintura ou arquitetura, é de ordem religiosa.

No âmbito da música, d'Indy estabelece distinções entre a música sinfônica e a música dramática, enfatizando uma dicotomia fundamental entre

essas duas formas. A música dramática é definida como aquela em que ritmo, melodia e harmonia são subordinados à palavra ou ao gesto, de modo que todas as formas devem provir da expressão cênica; por outro lado, a música sinfônica é resultado da justaposição da linguagem musical – análoga à linguagem verbal – e da linguagem mimetizada – análoga à dança – constituindo, assim, a base permanente da música puramente instrumental. Além disso, a música dramática divide-se historicamente nas épocas italiana, francesa e alemã.

No campo da Arte sacra, d'Indy defende que a música na Igreja deve servir apenas ao culto, sem interesse mundano, e que a Arte da Igreja deve ser humilde, simples, desinteressada e baseada no canto gregoriano. Para que a música religiosa esteja efetivamente "em seu lugar", ela deve ser exclusivamente vocal, coletiva e orante. Consequentemente, o artista, nesse contexto, não é um criador que busca sua própria glória, mas um servidor da oração, cuja Arte deve servir diretamente e sem ambiguidade a esse fim, mantendo uma proporção justa entre o objetivo e os meios empregados.

A missão do artista, segundo d'Indy, consiste em guiar o público e não o seguir, uma vez que a Arte não é um ofício ou profissão comum, mas um meio de vida e de alimentação da alma da humanidade. Portanto, o objetivo da Arte não é lucro nem glória pessoal, sendo repudiada a busca excessiva pela originalidade. Ademais, fé, esperança e amor constituem virtudes artísticas, enquanto o termo "artista moderno" é considerado redundante, uma vez que todos os artistas verdadeiros refletem as ideias de seu tempo. Por conseguinte, o artista não pode ser revolucionário, pois a revolução implica destruição, e sua missão é criar e não destruir; dessa forma, sua tarefa essencial é consolar, reconfortar e elevar as almas. Os três pilares da missão educadora do artista são conhecer, amar e servir, de modo que a criação não deve ser mera cópia de obras antigas, mas exige que o criador moderno conheça as "obras eternas" para extrair delas ciência e tolerância. Em última instância, o artista moderno não tem outra missão senão continuar a refinar o caminho herdado de seus predecessores.

No pensamento pedagógico de Vincent d'Indy, uma escola de Arte não deve centrar-se exclusivamente na formação técnica dos alunos, mas sim valorizar uma compreensão mais abrangente da Arte e o desenvolvimento da consciência artística. Assim, a *Schola* deve nutrir e proteger a liberdade e a consciência criativa do aluno, considerando que o estudo das obras antigas não visa à reprodução ou ao retrocesso, mas à regeneração da Arte. Além disso, o

estudo rítmico da música do século XVI é considerado um meio eficaz de regeneração de um espírito exaurido; nesse sentido, em uma escola, o respeito pela Arte deve ser o único impulso, e todos nela devem estar a serviço da música, não o contrário.

O ensino deve, portanto, estar fundamentado nas sãs tradições latinas de ordem e clareza, iniciando a educação musical dos cantores e dos compositores pelos princípios do canto gregoriano, da polifonia palestriniana e dos dramas líricos franceses do século XVIII. Assim, os elementos fundamentais do ensino da música são três: ritmo, melodia e harmonia; além disso, o estudo estético da música deve começar pelo ritmo, e para se criar algo novo é necessário estudar longamente uma arte em todas as suas manifestações, desde as mais antigas. No âmbito de suas formulações teóricas, d'Indy apresenta ainda a chamada "Teoria do Microcosmo".

Por fim, na abordagem histórica da música, d'Indy propõe a divisão da música ocidental em três eras: rítmico-monódica, polifônica e métrica; assim, o impulso coletivo de união é identificado como a origem da música, que teria surgido inicialmente sob a forma de monodia coletiva.

Em síntese, o pensamento estético-pedagógico de Vincent d'Indy articula de forma coerente a concepção da Arte, a música dramática e sinfônica, a missão do artista e a prática educacional. Seus textos revelam que a criação artística deve conciliar espiritualidade, técnica e tradição, enquanto a educação musical deve promover o desenvolvimento da consciência criativa e o respeito pela Arte. Assim, a reflexão de d'Indy demonstra uma interdependência entre estética e pedagogia, na qual o cultivo da sensibilidade, da disciplina e do conhecimento histórico constitui condição para a formação de artistas capazes de integrar tradição e inovação, finalidade moral e prática musical.

5. Conclusão

A análise das obras e discursos de Vincent d'Indy evidencia a construção de um pensamento estético-pedagógico singular, sustentado por uma visão espiritualizada da Arte e por um ideal de formação integral do músico. Sua proposta para a *Schola Cantorum* representou uma reação direta aos modelos técnicos e competitivos do Conservatório de Paris, promovendo uma educação musical que unia o domínio do ofício à elevação moral e espiritual.

Ao retomar os valores da tradição – especialmente do canto gregoriano, da polifonia palestriniana e do legado de César Franck – d'Indy formulou uma pedagogia que via no estudo histórico da música não um retorno nostálgico ao passado, mas um meio de regenerar a criação contemporânea. Sua chamada *Teoria do Microcosmo* traduz essa perspectiva: compreender o desenvolvimento da Arte como um percurso cíclico e progressivo que deveria ser revivido pelo aluno, de modo que a aprendizagem se tornasse também uma experiência estética e espiritual.

Nos textos analisados, fica evidente que d'Indy concebia a Arte como serviço – a Deus, à verdade e à beleza – e atribuía ao artista uma missão educativa e moral. A técnica, embora indispensável, deveria sempre ser subordinada à consciência artística e à intenção ética do criador. Assim, sua pedagogia propunha uma síntese entre disciplina e liberdade, tradição e modernidade, ofício e vocação.

Embora marcada por pressupostos católicos e pelas ideias de sua época, incluindo alusões político-ideológicas, como antissemitismo, e ser criticado na época como wagneriano ou germanista – termos conotados negativamente, pois a França, que saíra prejudicada pelos conflitos com a Prússia na década de 1870, experimentava o que ficou conhecido como antigermanismo francês –, a concepção de ensino de Vincent d'Indy revela uma profunda coerência entre estética, ética e pedagogia. Sua obra deixou um legado duradouro não apenas na educação de gerações de músicos, como Messiaen e Villa-Lobos, mas também no modo de conceber o ensino da música como prática cultural voltada à sensibilidade, à reflexão e à valorização da Arte como experiência humana.

Referências

1. D'indy, V. 1897a. L'art en place et à sa place. La Tribune de Saint-Gervais, n. 9, p. 139–140.
2. _____. 1897b. L'art en place et à sa place. La Tribune de Saint-Gervais, n. 10, p. 157–159.
3. _____. 1897c. L'art en place et à sa place. La Tribune de Saint-Gervais, n. 12, p. 187–189.
4. _____. 1898a. L'art en place et à sa place. La Tribune de Saint-Gervais, n. 1, p. 17–18.
5. _____. 1898b. L'art en place et à sa place. La Tribune de Saint-Gervais, n. 2, p. 40–42.
6. _____. 1898c. L'art en place et à sa place. La Tribune de Saint-Gervais, n. 3, p. 65–68.
7. _____. 1900. Une école de musique répondant aux besoins modernes. Paris: Librairie Fischbacher.
8. _____. 1901. L'artiste moderne. La Tribune de Saint-Gervais, n. 11–12, p. 342–346.
9. _____. 1901. [Resposta aos argumentos de M. Bertrand Ellion]. In: Jeunes et vieilles musiques. La Tribune de Saint-Gervais, p. 15–16.
10. _____. 1909. La place de Charles Bordes dans l'enseignement musical. La Tribune de Saint-Gervais, p. 8–9.
11. _____. 1903. Cours de composition musicale: Première partie. Paris: A. Durand & Fils.
12. _____. 1906. César Franck. Paris: Félix Alcan.
13. _____. 1909. Cours de composition musicale: Deuxième partie. Paris: A. Durand & Fils.
14. _____. 1950. Cours de composition musicale: Troisième partie. Paris: Durand.
15. Ellion, M. B. 1901. Vieilles musiques. In: Jeunes et vieilles musiques. La Tribune de Saint-Gervais, p. 11–14.
16. Grundy, S. 1987. Curriculum: product or praxis? London: The Falmer Press.
17. Ruskin, J. 1889. The seven lamps of architecture. Sunnyside [Eng.]: G. Allen; Printed by Hazell, Watson & Viney.

18. Sacristán, J. G. 2000. O currículo: uma reflexão sobre a prática. Tradução de Ernani F. da Fonseca Rosa. Porto Alegre: ArtMed.

19. Saint-Arroman, G. 2024. Vincent d'Indy, Cours de composition musicale (1902–50). In: Reibel, E. (ed.). Dictionary of composer's writings. Dictéco, [online].

20. Saint-Saëns, C. 1919. Les idées de M. Vincent d'Indy. Paris: Pierre Lafitte.

21. Soret, M.-G. 2022. Saint-Saëns, Camille: Les idées de M. Vincent d'Indy (1919). Dictionnaire des écrits de compositeurs, Dictéco, 28 jan.