

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Reginaldo Rodrigues Raposo

A música na estética de Hegel
(versão corrigida)

São Paulo
2019

Reginaldo Rodrigues Raposo

A música na estética de Hegel
(versão corrigida)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Marco Aurélio Werle.

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

RR219m Raposo, Reginaldo Rodrigues
A música na estética de Hegel / Reginaldo
Rodrigues Raposo ; orientador Marco Aurélio Werle. -
São Paulo, 2019.
189 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Filosofia. Área de
concentração: Filosofia.

1. Cursos de Estética. 2. Musicologia. 3. Hegel.
4. Dahlhaus. 5. Romantismo alemão. I. Werle, Marco
Aurélio, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO

Termo de Ciência e Concordância do orientador

Nome do aluno: Reginaldo Rodrigues Raposo

Data da defesa: 22/11/2019

Nome do Prof. orientador: Prof. Dr. Marco Aurélio Werle

Nos termos da legislação vigente, declaro ESTAR CIENTE do conteúdo deste EXEMPLAR CORRIGIDO elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me plenamente favorável ao seu encaminhamento e publicação no Portal Digital de Teses da USP.

São Paulo, 13/01/2020



Assinatura do orientador



ATA DE DEFESA

Aluno: 8133 - 8578437 - 1 / Página 1 de 1

Ata de defesa de Dissertação do(a) Senhor(a) Reginaldo Rodrigues Raposo no Programa: Filosofia, do(a) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Aos 22 dias do mês de novembro de 2019, no(a) Sala de Eventos realizou-se a Defesa da Dissertação do(a) Senhor(a) Reginaldo Rodrigues Raposo, apresentada para a obtenção do título de Mestre intitulada:

"A música na estética de Hegel"


Após declarada aberta a sessão, o(a) Sr(a) Presidente passa a palavra ao candidato para exposição e a seguir aos examinadores para as devidas arguições que se desenvolvem nos termos regimentais. Em seguida, a Comissão Julgadora proclama o resultado:

Nome dos Participantes da Banca	Função	Sigla da CPG	Resultado
Marco Aurélio Werle	Presidente	FFLCH - USP	Não Votante
Sidney Jose Molina Junior	Titular	FAAM - Externo	Aprovado
Mario Rodrigues Videira Junior	Titular	ECA - USP	Aprovado
Pedro Augusto da Costa Franceschini	Titular	Externo	Aprovado

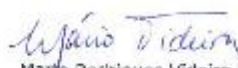
Resultado Final: Aprovado

Parecer da Comissão Julgadora *


A banca destaca a competência e originalidade na abordagem do tema da dissertação e a importância e ineditismo das traduções realizadas.

Eu, Dalane Neres da Silva , lavrei a presente ata, que assino juntamente com os(as) Senhores(as) examinadores. São Paulo, aos 22 dias do mês de novembro de 2019.


Sidney Jose Molina Junior



Mario Rodrigues Videira Junior


Pedro Augusto da Costa Franceschini


Marco Aurélio Werle
Presidente da Comissão Julgadora

* Obs: Se o candidato for reprovado por algum dos membros, o preenchimento do parecer é obrigatório.

A defesa foi homologada pela Comissão de Pós-Graduação em 22/11/2019 e, portanto, o(a) aluno(a) faz jus ao título de Mestre em Filosofia obtido no Programa Filosofia.


Presidente da Comissão de Pós-Graduação
Prof. Dr. Edelcio Gorças Vas de Souza
Presidente da CPG
FFLCH-USP

Dedico este trabalho a Allana, Teresa, Renato, Benjamin e Reginaldo.

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Marco Aurélio Werle, pela orientação rigorosa, dedicação generosa, franqueza empática, disponibilidade constante e estímulo sereno.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio na realização desta pesquisa (processo número 2016/26130-6), e de tantas outras indispensáveis para o nosso trabalho como um todo.

À Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas da Universidade de São Paulo e a todos os colegas e colaboradores comprometidos com o sentido concreto da instituição.

Ao Prof. Dr. Sidney Molina, pela leitura cuidadosa, pelas correções preciosas e pelas observações instigantes sobre o traço musical das diversas “extramusicalidades” na filosofia, nas demais formas de arte e nas humanidades em geral.

Ao Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Júnior, pela leitura cuidadosa, pelas correções preciosas e pelo sentido e dimensão ou “constelação” completa do assunto sobre o qual temos nos debruçado nos últimos anos.

Ao Prof. Dr. Pedro Augusto da Costa Franceschini, pela leitura cuidadosa, pelos conselhos desde o início e pelas observações sempre agudas e brilhantes.

RESUMO

A presente pesquisa trata de investigar a questão da música na filosofia hegeliana com base em uma leitura polarizada entre os *Cursos de Estética* e o capítulo sobre o espírito subjetivo do terceiro volume da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*. Tal leitura concentrar-se-á nos elementos mobilizados por Hegel ao discorrer sobre essa arte particular no interior da *Estética*, tendo em vista um conflito. Tem-se, de um lado, aquilo que é formalmente próprio à música enquanto atividade autônoma, isto é, relacionado a seus elementos peculiares com que lida o domínio de sua artesanaria (conferem autonomia ao próprio discurso), e, de outro, um conteúdo capaz de inserir a arte musical mais propriamente no sistema, ou seja, aquilo que para Hegel é essencial à música enquanto atividade artística, de modo a aproximá-la das demais artes. Isso significa, concomitante e respectivamente, de um lado, inserir o discurso de Hegel sobre a música no contexto de um debate em sua época em torno da questão da autonomia artística, e, de outro, elaborar, analisar e retomar as teses hegelianas à luz da filosofia e do projeto sistemático presente na *Enciclopédia*. Ao final, como parte substancial do trabalho, anexamos traduções das seções musicais de alguns dos cadernos de alunos dos mesmos cursos de estética, além de outros excertos e um artigo sobre o assunto.

Palavras-chave: Cursos de Estética. Musicologia. Hegel. Dahlhaus.

ABSTRACT

The current research intends to investigate the matter of music in Hegel's philosophy based on a polarized reading between the *Lectures on Aesthetics* and the chapter about the subjective spirit in the third volume of the *Encyclopedia of the Philosophical Sciences*. This reading will be concentrated on the elements mobilized by Hegel as he discusses this singular art out of the *Aesthetics*, with a view to a conflict. On the one hand, we have what is formally proper to music as an autonomous activity, that is, related to its peculiar elements which the domain of its craftsmanship deals with (conferring autonomy to its own discourse), and, on the other, a content capable of inserting the musical art in the system, i. e., that which for Hegel is essential to music as an artistic activity, in a way that combines music with the other arts. That means, at the same time and respectively, on the one hand, to insert Hegel's discourse about music in the context of a debate occurring at the time on the matter of the artistic autonomy, and, on the other, to elaborate, analyse and resume the hegelian thesis in the light of philosophy and the systematic project present in the *Encyclopedia*. At the end, as a substantial part of the effort, we attached translated versions of musical sections inside some of the student's notebooks from Hegel's courses, as well as excerpts and an article about it.

Key words: Lectures on Aesthetics. Musicology. Hegel. Dahlhaus.

Sumário

<i>Introdução: Autonomia musical e a música em Hegel</i>	13
<i>Capítulo 1: Os textos hegelianos e a Estética de Hegel</i>	33
<i>Capítulo 2: Crítica musical e uma questão histórica</i>	46
<i>Capítulo 3: O conceito hegeliano de música</i>	63
<i>Capítulo 4: A Estética e a Enciclopédia</i>	80
<i>Traduções</i>	99
a. Seção musical do caderno de Ascheberg, curso de 1820-21 (HEGEL, G. W. F. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Edição de Niklas Hebing. Cadernos dos cursos de 1820-21 e 1823. Hamburg: Felix Meiner, 2015, pp. 179 a 186).....	99
b. Seção musical do caderno de Hotho, curso de 1823 (HEGEL, G. W. F. Vorlesungen: ausgewählte Nachschriften und Manuskripte, volume 2. Edição de Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Felix Meiner, 1998, pp. 262 a 270)	109
c. Seção musical do caderno de von der Pfordten, curso de 1826 (HEGEL, G. W. F. Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826. Edição de Annemarie Gethmann-Siefert, Jeong-Im Kwon e Karsten Berr. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 2005, pp. 215 a 222).....	117
d. Seção musical do caderno de Kehler, curso de 1826 (HEGEL, G. W. F. Philosophie der Kunst oder Ästhetik nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler. Edição de Annemarie Gethmann-Siefert e Bernardette Collenberg-Plotnikov com a colaboração de Francesca Iannelli e Karsten Berr. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2004, pp. 189 a 197)	125
e. Seção musical do caderno de Heimann, curso de 1828-29 (HEGEL, G. W. F. Vorlesungen zur Ästhetik: Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/29).	

Edição de Alain Patrick Olivier e Annemarie Gethmann-Siefert. Munique: Wilhelm Fink, 2017, pp. 149 a 158).....	134
f. Excerto retirado do caderno de Carl Kromayr (variante) do curso de 1823 no final do capítulo sobre a forma de arte romântica (HEGEL, G. W. F. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Edição de Niklas Hebing. Cadernos dos cursos de 1820-21 e 1823. Hamburg: Felix Meiner, 2015, pp. 440 a 442).....	146
g. Hegel e a música de seu tempo (DAHLHAUS, C. Hegel und die Musik seiner Zeit. In.: Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber: Laaber-Verlag, 1988, pp. 230 a 248).....	149
h. Excerto de “Música instrumental e religião da arte” (DAHLHAUS, C. Instrumentalmusik und Kunstreligion. In.: Die Idee der absoluten Musik. Kassel: Bärenreiter, 1994, pp. 94 a 104).....	167
<i>Considerações finais</i>	177
<i>Bibliografia</i>	183
Figura 1- Primeiros compassos da Quinta Sinfonia (Breitkopf & Härtel)	51

Introdução: Autonomia musical e a música em Hegel

A presente dissertação trata de investigar e comentar, segundo uma leitura particular, a questão da música e seu conceito na filosofia hegeliana, em uma análise situada sobretudo entre os *Cursos de Estética* e a *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*¹, tendo como objeto e parâmetro também as traduções realizadas e incorporadas como parte substancial da proposta. Além da tradução de documentos históricos que compõem o que se toma mais comumente como a *Estética* hegeliana de maneira geral (falaremos deles mais adiante), traduzimos e integramos dois comentários a respeito do assunto, nos quais fundamentamos a elaboração de uma proposta situada no limiar da originalidade. No entanto, são muitos os textos que tratam do tema – da especificidade da música na contribuição de Hegel para a estética enquanto disciplina filosófica – desde pelo menos a década de 20 do século XX, mas principalmente a partir da década de 60 do mesmo século² até os dias atuais, segundo diversos pontos de vista e critérios metodológicos. Em particular, abordaremos o assunto à luz de um conflito atinente à questão geral “forma e conteúdo”, que se fez presente tanto na musicologia desde os primeiros escritos, quanto nos vários discursos sobre música, filosóficos ou não, desde a segunda metade do século XVIII: a oposição entre aquilo que é formalmente próprio à música enquanto arte específica, isto é, relacionado a seus elementos peculiares, técnicos ou teóricos³, e um conteúdo capaz de inserir a arte musical mais propriamente no sistema estético-filosófico hegeliano, ou seja, aquilo que para Hegel seria essencial à música enquanto atividade artística (tanto na forma quanto no conteúdo), ou ao conceito de música com que Hegel estabelece seu discurso.

Tal conflito, que se expressa de uma determinada maneira nos textos hegelianos, como haveremos de observar no detalhe, traz igualmente a marca de um contexto histórico específico, do qual logo de saída haveremos de tratar, já que, tomando-o como pressuposição a partir da qual se inflama grande parte do discurso filosófico a seu

¹ Posição em grande medida corroborada por uma carta de Hegel a Cousin datada de 1º de julho de 1827, em que ele afirma que seus cursos de estética são o desenvolvimento de teses contidas na *Enciclopédia* (cf. ESPÍÑA, 1996: 14). De um lado, lidamos com uma obra não publicada em vida senão enquanto preleções apresentadas por Hegel como professor, e, de outro, uma obra não somente publicada e reeditada em vida, mas mais de uma vez revisada pelo próprio autor.

² Com um destaque especial para o artigo de Heinz Heimsoeth publicado no segundo caderno da revista *Hegel-Studien* em 1963 (A filosofia da música de Hegel), a partir do qual tantas outras contribuições apareceram, seguindo mais ou menos seu itinerário.

³ Não se trata aqui, como haveremos de observar de modo mais detalhado, do que Hegel especificamente denomina de Forma (*Form*). Desde já adiantamos que, ao longo do trabalho, adotaremos o termo Forma (caixa alta) para designar o sentido do que aparece especificamente nos discursos hegelianos.

respeito, a música é desde o final do século XVIII objeto de intensa e conturbada especulação, e o caráter fugidio, evanescente e interiorizado das obras musicais, principalmente nas puramente instrumentais, carregado de indeterminações no que se refere ao som sem significado, sem palavras ou qualquer conteúdo programático, dá margem a um fascínio particular, principalmente no mundo germânico, no romantismo⁴ e no ambiente do idealismo. Não é raro, quando se lida com muitos dos textos produzidos nesse momento específico da história do pensamento, diante da pergunta pela natureza da expressão musical, se deparar com uma polarização entre duas cardealidades extremadas e quiçá caricatas de um debate mais amplo: um formalismo radical (por vezes não rigorosamente textual) que se esforçaria em recusar toda indeterminação relacionada, por exemplo, e para citar Eduard Hanslick⁵ (1825-1904), à discussão sobre a “essência” do belo e as “sensações por ele suscitadas”⁶, ao inclusive procurar bases em uma (dificilmente consolidada) teoria musical do século XVIII, de maneira a mais tarde conferir autonomia a seu próprio discurso; e uma espécie de “metafísica musical” (como seus detratores a denominariam), que lidaria diretamente e profundamente com questões como subjetividade e interioridade nas obras (entre outros aspectos) atribuindo-as à própria definição da música enquanto arte, aproximando-a, de certo modo, das demais artes, e relativizando em termos filosóficos a autonomia do discurso sobre a arte musical. A respeito dessa autonomia discursivo-musical, ao mesmo tempo fomentada e relativizada, o musicólogo alemão do século XX, Carl Dahlhaus (1928-1989), em seu texto “Música absoluta como paradigma estético”⁷, coloca a questão da seguinte maneira:

Em retrospecto parece imediatamente claro e quase evidente que a noção de autonomia estética, tal como ela se espraia de uma teoria geral da arte primeiro restrita à poesia e à pintura ou escultura pela estética musical, encontrou seu objeto adequado precisamente na música instrumental “absoluta”⁸ e despida de funções “extramusicais” e programas, o que foi então deveras surpreendente. Pois a música

⁴ Inclusive (em oposição a Hegel) a especial “atenção dos românticos para a música dá a eles [...] um novo entendimento da filosofia, não como uma resposta sistemática para questões metafísicas, mas sim como uma busca por maneiras de se chegar a termo com a experiência moderna da finitude” (BOWIE, A. Hegel, philosophy and music. In.: Music, Philosophy, and Modernity. Cambridge: CUP, 2007, p. 137).

⁵ Teórico e crítico musical nascido em Praga, cuja obra *Vom Musikalisch-Schönen*, “Do Belo Musical” (1854), teve consequências profundas tanto na musicologia, nascente enquanto disciplina, quanto na filosofia que tem a arte musical como objeto.

⁶ Início do primeiro capítulo de “Do Belo Musical” (HANSLICK, 2002:13).

⁷ In.: Die Idee der absoluten Musik. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1994.

⁸ “do latim *absolutus* – separado [*abgelöst*]” (SCHNÄDELBACH, 2003: 58).

instrumental, carente de conceito, objeto e propósito, representava para o pensamento burguês algo sem discurso e vazio, como as invectivas de Rousseau e as insolentes glosas de Sulzer apontam – apesar dos êxitos de Mannheim em Paris e apesar da crescente fama de Haydn (DAHLHAUS, 1994: 11)

Isso quer dizer que, de um lado, se estabelece um discurso voltado para a questão da autonomia nas artes da escultura e sobretudo da pintura e da poesia, ocupado com a definição dos limites de uma em relação às outras “ou sobre os seus limites”, como diria Lessing, e, de outro, um discurso que mais tarde se apropria dessas mesmas diretivas tomando como objeto as transformações musicais evidenciadas no período anterior – época em que parte do discurso filosófico olhava com desconfiança para estas mesmas mudanças. No entanto, diante do fato da música instrumental moderna, que ameaça ganhar contornos de uma (relativa) hegemonia na virada do século XVIII para o XIX, dos êxitos sociais e acadêmicos de Haydn em Paris e em Oxford, e, ao mesmo tempo, do discurso que a rejeitara em um primeiro momento, mas que concomitantemente cada vez mais a considerou como objeto da reflexão filosófica, falar de autonomia musical, tema também tão caro à musicologia do século XX, quando a proposta é abordar de maneira central os textos hegelianos, significa antes de tudo inserir o filósofo em um debate que pelo menos a princípio ele, em seu compromisso com as condições rigorosas da filosofia do espírito, impenetrável pela casualidade de acontecimentos esparsos, se distanciaria, por mais que tenha vivido com alguma intensidade algumas dessas transformações. Novamente, de um lado, tem-se a raiz de um debate supostamente oriundo do século XVIII⁹ e que fornecerá no século XIX as bases para uma nova disciplina com pretensões científicas, que tem como objeto a teoria musical, a história da música e a atividade musical, a saber, a musicologia; de outro, uma filosofia pautada por uma razão totalizante, no que diz respeito às várias e mais diversas áreas do interesse humano (como o direito, a religião, a história etc.), debruçada sobre aquilo que Hegel denominou de “vida do espírito” e seu processo, historicidade e expressão no mundo, onde a arte tem um lugar de destaque. Essa inserção (de Hegel no debate sobre autonomia musical¹⁰), portanto, carece de saída, como introdução ao assunto, de uma contextualização capaz de dialogar

⁹ O próprio Dahlhaus trata de problematizar a interpretação da origem do debate acerca da autonomia musical no final do século XVIII em capítulo subsequente dessa mesma publicação (“Lógica musical e caráter linguístico”).

¹⁰ Algo que se dará de maneira progressiva ao longo dos primeiros capítulos.

com o que se relaciona mais diretamente com a parte musical desse imenso monumento filosófico, pois autonomia musical também se insere em outro contexto mais amplo, e, antes de abordar os textos que compõem o que se denomina mais genericamente como a *Estética* de Hegel, convém retomar esse percurso em linhas gerais para identificar mais precisamente a origem desse debate e suas características; e, a partir dele, a tempo, recuperar o lastro da discussão principal, e tratar tanto da música na filosofia hegeliana quanto especificamente do conceito hegeliano de música, que destoa consideravelmente do contexto histórico em que está inserido, mas que ao mesmo tempo estabelece relações com ele ao modo de uma crítica peculiar à música de seu tempo.

Autonomia não é algo que diz respeito somente à música nos séculos XIX e XX. Trata-se antes de um conceito talvez o mais relevante para a compreensão das transformações artísticas do período, da modernidade artística e de algo comum às diversas formas de arte, capaz de uni-las sob seu “paradigma” (para retomar um termo oriundo da filosofia das ciências) à medida em que curiosamente também as separa e distancia umas das outras. Seja no contexto do que mais tarde se falou sobre “poesia absoluta”, “música absoluta” ou até mesmo “teoria estética”, o conceito de autonomia artística mostrou-se um tema bastante fértil para o discurso filosófico mais amplo, e também em alguma medida participou heurísticamente de muitos dos desdobramentos e reformas naquilo que outrora se denominou de doutrina artística, uma vez que os próprios artistas¹¹ passam crescentemente a se envolver com amplo destaque no debate. Mesmo as artes não estão sozinhas no matiz desse desígnio tão próprio de uma época, esta, marcada pelo conceito de “espírito do tempo” – “vocábulo em voga na época anterior à revolução de março de 1848” (DAHLHAUS, 1988: 245). As ciências e demais áreas do interesse humano, como a religião ou a política, também passam a orientar-se depois de algum tempo segundo essa mesma direção. Uma ciência pura e livre da “contaminação” metafísica na filosofia analítica, o ideal de laicismo republicano francês e, é claro, mais tarde o princípio *l’art pour l’art* evidenciam uma espécie de nota fundamental quiçá ocultada no afã dos mais diferentes discursos da modernidade. A música, o meio musical, por sua vez, que ganha notoriedade filosófica (e social) entre as artes em textos de Schopenhauer e Nietzsche, já desde o final do século XVIII, ou seja, desde o que comumente se denomina como o classicismo musical da primeira escola de Viena

¹¹ No caso da música, podemos citar os escritos desde Schumann e Wagner até Schoenberg e Boulez, que de maneira direta ou indireta, explícita ou implicitamente, tomam parte nesse mesmo debate.

(Haydn, Mozart e Beethoven), vê-se imbuído de convicções estéticas bastante próprias, mas quase sempre dizendo respeito à questão da autonomia. Dahlhaus, no mesmo texto citado, também aponta de maneira bastante clara e direta a direção das transformações ocorridas no período:

Se a defesa prematura, ainda dependente e orientada pela música vocal, da música instrumental baseou-se nas fórmulas e *topoi* da doutrina dos afetos e da estética do sentimento, por outro lado, [...] uma tendência contrária à característica sentimental da música como “linguagem do coração” prevaleceu no desenvolvimento de uma teoria autônoma da música instrumental, ou ao menos na reinterpretação dos afetos tangíveis como sendo sentimentos “in abstracto” evanescentes e apartados do mundo. Trata-se de uma tendência, a qual Novalis e Friedrich Schlegel coadunaram com uma atitude aristocrática – uma polêmica irritabilidade contra a cultura do sentimento e da vida social do final do século XVIII, para eles, estreita. A estética do sentimento do período denominada de *Empfindsamkeit* era genuinamente burguesa tal como a teoria da arte calcada na filosofia moral, com a qual se relacionava. E somente em contradição com ela – e também com a doutrina da utilidade – é que surgiu o princípio da autonomia, cujo caráter social é, portanto, contraditório. Em nome do princípio da autonomia, a música instrumental, até agora uma mera sombra e modo deficiente da música vocal, foi elevada ao patamar de um paradigma estético-musical – como sua síntese, o que a música é acima de tudo¹²

Mais do que simplesmente corresponder a questão da autonomia à independência da música instrumental (da sinfonia, dos quartetos de corda, das sonatas para piano etc.) com relação às formas vocais, como um fenômeno em evidência desde meados do século XVIII¹³, o que está em jogo neste momento é como a música passa a ser vista e abordada por seus debatedores em um contexto cultural mais amplo. A música autônoma e moderna, sintetizada na forma de um “ideal” de uma arte sonora pura e “absoluta”, apresenta-se necessariamente apartada daquilo que é alheio ao seu próprio domínio e que ao mesmo tempo antes a justificava enquanto atividade artística. No caso em questão, as

¹² DAHLHAUS, C. Die Idee der absoluten Musik. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1994, p. 12.

¹³ Algo que o próprio Dahlhaus denomina em seu texto *Musikästhetik* de 1967 como “emancipação da música instrumental” (título de um de seus capítulos).

apontadas cultura sentimental e teoria da arte calcada na filosofia moral¹⁴ deixam de ser fundamento para uma possível “estética musical”, que, a partir de um momento específico, a saber, o romantismo, tende principalmente e cada vez mais para uma teoria musical oriunda do século XVIII, outrora desprezada por filósofos, alicerçada especialmente na fisicalidade do som, ou numa redução da arte (ou artesanaria específica) a seus princípios naturais¹⁵.

Anelando-se pelo que lhe é próprio, o contexto das obras musicais fica marcado por uma transformação. As obras instrumentais tornam-se mais complexas do ponto de vista estrutural e as peças, efetivamente mais longas, em parte atendendo às demandas do programa de concerto tal como ele se institui na “sociedade burguesa moderna”, para utilizar a repetida expressão de Hans Eisler¹⁶, em parte dizendo respeito ao desenvolvimento da sinfonia como gênero segundo as particularidades e liberdades do músico - em especial o compositor, que, “comprazendo-se na sua vida interior”¹⁷ e influenciado pelo ideal de uma “cultura da reflexão” do Esclarecimento, decide deixar de assumir somente o papel de um artesão dos sons. Entre emancipação e autonomia, a música (instrumental) passa a ocupar um novo patamar tanto no que se refere à sua “dignidade artística” (diante das demais formas artísticas) quanto no que se refere ao seu papel na cultura europeia moderna marcada pelo ideal iluminista.

Para ilustrar essa passagem, tomemos o caso dos escritos do compositor e teórico Michel Paul Guy de Chabanon acerca do mais notório compositor francês do período. Se, na primeira metade do século XVIII, em um primeiro momento as perspectivas de Jean-Philippe Rameau (1683-1764) – que, além de compositor, era o teórico musical por excelência – “eram sombrias: não tinha dinheiro nem amigos influentes, e seu caráter não era o de um bom cortesão (...) sua reputação de teórico precedera-o (...) era já conhecido como *savant*, como *philosophe*”¹⁸, já na segunda metade do XVIII (1764), Chabanon, em seu “Elogio a Rameau”, escreve:

¹⁴ Referimo-nos aqui acima de tudo à “Teoria geral das belas artes” (1774) de Johann George Sulzer (1720-1779).

¹⁵ O notável compositor e teórico musical francês Jean-Philippe Rameau publica em 1722 o célebre *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*.

¹⁶ Compositor e teórico do século XX (1898-1962).

¹⁷ WINDELBRAND, W. A history of philosophy. Tradução J. H. Tufts. New York, 1923, p. 500.

¹⁸ GROUT, D.; PALISCA, C. V. História da música ocidental. Tradução Ana Luísa Faria. Lisboa: ed. Gradiva, 2007, 5ª edição, p. 432.

A natureza, tão sábia e tão justa com os homens, que a eles não deixa o direito de invejar seus semelhantes, produz, no entanto, algumas vezes homens de talento e gênio tão extraordinários, que sua existência é a marca visível de uma predileção particular. Tal foi o célebre artista que a França perdeu; tal foi o Sr. Rameau¹⁹

Para Chabanon, a importância de Rameau, como fica claro no pequeno excerto, não se reduz apenas à relevância histórico-musical e canônica de obras (vocais) como *Les Indes galantes* ou de *La Princesse de Navarre*, mas também inclui o interesse de sua teoria musical publicada²⁰ - independente relativamente de um discurso afetivo, ligado ao rito religioso ou oriundo de outros domínios, de considerações sobre a linguagem, de uma filosofia moral etc., mas antes calcada na presunção do que seria a fisicalidade do próprio som “natural”²¹. Sobre a autonomia musical nesse sentido, no mesmo texto, Chabanon descreve aquilo que para ele deveria ser o anseio instrumental autêntico:

Nenhum desses recursos [teatrais ou verbais] forâneos existem para o músico sinfonista. Nenhum tema inspira ou guia suas ideias, não se sabe de onde ele as obtém; ele faz algo do nada, trata-se de uma criação propriamente dita. Ao motivo musical encontrado advém necessariamente a continuação, sem alterar nem o seu caráter nem sua dinâmica... Ele já enunciou um grande pensamento, trata-se de um compromisso assumido com aqueles que o escutam: é necessário que essa ideia primeira se torne a geradora de outras tantas que lhe pertencem sem que lhe sejam similares, e que o embelezem sem empalidecê-la. Em uma palavra, assim que se executa a música puramente sinfônica, o espírito não está prevenido de nenhuma ideia, e o coração, de nenhum sentimento; a tensão deve nascer inteiramente da força dos sons; na [música] vocal ela nasce de mil causas, e a música

¹⁹ CHABANON, M. P. G. Éloge de M. Rameau. Paris: Imprimerie de M. Lambert, 1764, p. 3.

²⁰ Não necessariamente inaugural, mas dando seguimento de maneira original (cientificamente sistemática) a uma longa tradição de “tratados de harmonia”, tendo em vista a produção teórica de Gioseffo Zarlino (1517-1590), em particular *Le istituzioni harmoniche* (1558), obra que, por sua vez, remonta ao legado de uma tradição ainda mais antiga da música enquanto “arte liberal”, a saber, aos neo-pitagóricos medievais desde Boécio (*De Institutione Musica*, 524 d. C.) e Isidoro de Sevilha (*Etymologiae*, 636 d. C.), passando por Hucbald (*De harmonica institutione*, ca. 900 d. C.), Regino de Prüm (*Epistola de harmonica institutione*, ca. 900 d. C.), o tratado *Musica Enchiridis* e o diálogo *Scholia Enchiridis*, ambos de autoria contestada, até Pseudo-Odo de Cluny (*Dialogus de musica* e *De Musica*, ca. 1000), Guido de Arezzo (*Micrologus*, ca. 1025) e Theogerus de Metz (*Musica*, ca. 1120), para citarmos apenas alguns.

²¹ cf.: MATHESON, J. Do som em si mesmo, e da doutrina musical da natureza. In.: *Der vollkommene Kappelmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739.

muita vez não faz senão prolongá-la e aumentá-la (CHABANON, 1764: 22 e 23)

Neste excerto, o autor advoga em defesa²² de uma música instrumental independente e alheia a qualquer elemento (programático) oriundo de outras formas de arte e o discurso estético que as abarca. Ao reportar-se ao teórico da harmonia musical sistematizada e ao dizer de uma ideia musical geradora de outras tantas que lhe sejam similares, Chabanon reporta-se também a um valor estético já bastante conhecido e aludido em seu tempo – a busca de uma “unidade na variedade” na composição, de um “acabamento em si mesmo” (“*in sich selbst Vollendetem*”), para tomar a expressão de um ensaio bastante conhecido de Karl Philipp Moritz²³ (dedicado a Moses Mendelssohn, quem também tratou do assunto). Entre o discurso voltado para a música de Chabanon e o discurso estético filosófico de Moritz é afirmado o valor de um belo (musical) afastado da contemplação interiorizada e apaixonada, de uma deferência ao mesmo tempo desinteressada e entregue à perfeição da obra, onde o objeto artístico reúne em si mesmo todo o valor (*Wert*) e propósito (*Zweck*) de seus atributos²⁴, e onde a linha de qualquer introspecção afetiva é no máximo “paralela à linha do acabamento em si mesmo contido” (MORITZ, 1997: 949), este sendo o fator determinante para o caráter artístico da obra (musical), e não a disposição anímica “análoga” ao movimento ou gesto artístico perpetrado.

Contudo, diante da constatação de um discurso afetivo preterido ligado à arte musical, é importante lembrar que o discurso sentimental de Ludwig Tieck (1773 - 1853) e Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773 – 1798), na geração posterior, lhes faz franca oposição, mesmo tendo sido eles alunos de Moritz em cursos ministrados em Berlim. Para esses autores, que elaboraram um discurso particularmente voltado para a arte musical (além da pictórica²⁵), antes importava a expressividade impetuosa, devoção religiosa e verdadeiramente o objetivo de traduzir em sons um conteúdo abstratamente transcendental, deveras “inefável” (a “linguagem do inefável”²⁶ como tanto se tratou) em outras formas de “linguagem” artística, do que as relações estruturais composicionais em

²² Diante da acusação ilustrada de filósofos.

²³ MORITZ, K. P. Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendetem. In.: Karl Philipp Moritz Popular-Philosophie Reisen ästhetische Theorie. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997.

²⁴ Diferentemente, por exemplo, do “relógio e da faca” que “têm seu propósito fora de si mesmos” (MORITZ, 1997: 944) enquanto objetos utilitários.

²⁵ Como é o caso dos ensaios ficcionais contidos em “Efusões do coração de um monge amante da arte” (*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*), em que a primeira parte é dedicada à arte pictórica renascentista e a seguinte, à arte musical moderna.

²⁶ *Sprache des Unsagbaren* (OLIVIER, 1998: 10).

si mesmas e por si mesmas, embora mais propriamente o domínio da arte participe diretamente desse propósito maior. Para além do que uma tal discussão sobre a importância de seus escritos para a musicologia moderna poderia agora demasiadamente se estender, o que importa para nós nesse momento é simplesmente o fato de serem eles poetas e intelectuais que manifestaram o mais forte interesse pela música dentre as várias formas de arte, diferentemente de Chabanon ou mesmo Rameau, que eram, acima de tudo, músicos e especialistas. A música, no anseio por emancipação, também passa a ganhar centralidade em vários discursos – não somente o dos músicos ou a eles dirigidos.

É seguindo este caminho que podemos pensar também o papel nesse debate do músico e poeta alemão E. T. A. Hoffmann (1776-1822), quem assumiu a pioneira tarefa da crítica musical no início do século XIX, e que também em sua obra poética reserva um lugar de destaque para a arte musical. Como exemplo marcante nesse sentido, lembremos da célebre *Kreisleriana*²⁷, do mestre-de-capela Johannes Kreisler e seus “sofrimentos musicais”²⁸ na casa do conselheiro Röderlein. Algo da disputa provocada pela “polêmica em torno do formalismo musical”²⁹, prefigurando a “estética do especificamente musical” (DAHLHAUS, 1993: 83) em oposição ao que se denominou de “metafísica romântica da música instrumental” (DAHLHAUS, 1994: 26) e suas consequências, já fica precocemente evidente no texto de Hoffmann quando os demais convidados de Röderlein deixam negligentes e aéreos a sala de música, ao que Kreisler põe-se a executar integralmente as Variações Goldberg de J. S. Bach – obra instrumental de interesse acima de tudo intrinsecamente musical, que é na trama ficcional inteiramente ignorada pelos demais convidados, mas que gera em Kreisler após a execução a necessidade urgente de “irresistivelmente continuar” (HOFFMANN, 2004: 85) elaborando o tema a partir da trigésima derradeira variação. Somente Kreisler ali aparenta ser capaz de compreender aquele discurso irrevelado do singular mestre barroco³⁰. Diz ele, “as notas ganham vida e esvoaçam e dançam a minha volta” (HOFFMANN, 2004: 85), mas mesmo diante de seu regozijo solitário, após o evento musical que ele caracteriza como torturante, Kreisler segue aliviado para casa e pode recolhidamente “terminar sua sonata para piano”

²⁷ Pequenos textos ficcionais publicados entre 1810 e 1814 no *Jornal Musical Geral* (*Allgemeine Musikalische Zeitung*), e em 1815 reunidos nas *Peças Fantásticas à Maneira de Callot* (*Fantasiestücke in Callot's Manier*). Mais tarde inspiraram as oito fantasias compostas por Robert Schumann em 1838.

²⁸ “Os sofrimentos musicais do Capellmeister Johannes Kreisler” é o primeiro título da célebre *Kreisleriana*.

²⁹ Também título de um dos capítulos de *Musikästhetik* de Dahlhaus.

³⁰ Algo que se depreende de como o próprio Kreisler se refere ao compositor – “eu continuo sentado sozinho com o meu Sebastian Bach” (HOFFMANN, 2004: 85).

(HOFFMANN, 2004: 85). Dessa forma, o personagem de Hoffmann (comicamente) estabelece com a música uma relação diferente daqueles que com ele “socializam” da música no trecho em destaque – personagens quem fazem a vez da figura do diletante musical³¹. Ainda em outro momento da *Kreisleriana*, o recolhimento absoluto da contemplação de Kreisler, tomado por vezes (erroneamente) por insensibilidade, é igualmente atinente à questão do especialista atento aos detalhes mais ínfimos e íntimos da obra musical diferentemente da relação “social” que outros personagens estabelecem com ela, como fica evidente nos seguintes excertos de “O Melófono” da mesma obra:

permaneço calado, olhando para dentro de mim, porque ali ainda reverberam todos os sons já extintos do lado de fora (HOFFMANN, 2016: 14)

Creio ter ouvido umas cinquenta vezes a Ifigênia de Gluck. Músicos de verdade se riem disso com razão, e afirmam: “Na primeira vez, já tínhamos assimilado tudo, e na terceira já estávamos saciados”. (HOFFMANN, 2016: 16)

Como fica evidente, a questão da oposição do especialista, quem advoga em nome de um princípio da autonomia musical (consolidada a partir dos primeiros escritos musicológicos), ao amante das artes, entre elas a música com algum destaque na estética do romantismo, ganha relevo no conteúdo poético da obra de Hoffmann, e por algum tempo terá alguma centralidade particularmente na cultura alemã.

Não são raros os exemplos historiográficos que apontam, por conturbada que seja, essa direção e esse caráter no debate filosófico musical do período, com os quais pretendemos lidar ao longo deste trabalho. A tempo: considerar a música no âmbito mais amplo da estética hegeliana significa por um lado evidenciar nela características comuns às demais artes ali presentes também como artes particulares, e, por outro, circunscrevê-la em seu próprio âmbito (ou capítulo) pelas características que a definem e a distinguem das demais. Isto é, a investigação de uma arte particular no interior de um sistema estético

³¹ “assim se formam reciprocamente o amador e o artista; o amador busca apenas um prazer geral e indeterminado; a obra de arte deve agradá-lo pouco mais ou menos como uma obra da natureza, os homens creem que os órgãos com que se desfruta uma obra de arte formaram-se por si mesmos, como a língua e o palato, que se julga uma obra de arte como se julga uma comida. Não compreendem que se carece de uma outra formação para se elevar até a verdadeira fruição artística” (GOETHE, J. W. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 543).

impõe-nos a tarefa de examinar a música, tanto como arte (assim como o são as demais formas de arte), e também como música (precisamente o que as demais artes particulares não são). Para além de obviedades, é importante ressaltar o que de fato isso significa no contexto filosófico hegeliano. A música, enquanto arte, compartilha de um Conteúdo (*Gehalt*) com as demais artes ao mesmo tempo em que formalmente se distingue quando da efetividade de seu conteúdo (*Inhalt*) particular. Por contraditório que pareça, se se tomar em geral a atividade artística em Hegel como *Darstellung*, como uma primeira manifestação, determinação (*Bestimmung*) e acima de tudo, mais rigorosamente, como exposição sensível da ideia (*Idee*), toma-se então a música, de novo enquanto uma das artes particulares, como aquela que entre as demais, tendo em vista a peculiaridade da sensibilidade fugidia que lhe é inerente, realiza na dinâmica própria do sistema estético e filosófico um movimento único igualmente particular. À particularidade desse movimento corresponde a medida de sua autonomia – questão central, que, como foi dito, se estende para além da esfera da filosofia hegeliana, e que dará o tom da maior parte do nascente debate musicológico desde meados do século XIX³² a partir do que já pudemos rapidamente observar em Chabanon, Moritz, Wackenroder, Tieck e Hoffmann, entre tantos outros precursores do debate.

Hegel, durante a década de 20 do século XIX, apresentou, diante de ouvintes ilustrados na cosmopolita capital prussiana já referida, seus célebres cursos de estética, que foram depois postumamente reunidos através do esforço de alguns de seus participantes, cujos cadernos se tornaram preciosas fontes a respeito do tema, e foram editados pela primeira vez, num volume único, por um de seus alunos: Heinrich Gustav Hotho (1802-1873), cujo trabalho rende ainda hoje profundo e controverso debate. Destes cursos, restam-nos alguns documentos historiográficos, a respeito dos quais trataremos mais adiante. Nesta compilação editada e organizada por Hotho, Hegel dedica exclusivamente à arte musical um capítulo inteiro (na parte final dedicada às artes particulares), localizando-a (sistematicamente) entre o capítulo dedicado à pintura e o da poesia, num conjunto que Hegel denominou de “artes românticas”. Um “sistema das

³² Uma possível tese por trás de nosso discurso é, portanto, a relação peculiar de aproximação e distanciamento das considerações hegelianas profundamente marcadas pelo rigor de sua filosofia sistemática com o âmbito do debate bastante profícuo no meio musical, do qual tomam parte não apenas acadêmicos e críticos, mas também músicos e poetas do período. Não cabe tanto nesse momento insistir na justificativa de uma tese que figura ainda apenas como sugestão. Entretanto, a análise que a toma como fundamento, ou ao menos como heurística, mostra-se efetiva na tarefa de esclarecer as oposições explicitadas por Hegel em seu discurso filosófico acerca da música.

artes” que abranja a música e a situe ao lado da pintura e da poesia é por si só no contexto histórico algo notável desde as considerações detrativas de Kant (entre outros autores) a respeito da carência de determinação inerente à música instrumental³³. O discurso sem palavras da música instrumental – permeado, de um lado, por identificações afetivas obscuras e, de outro, por complexas estruturações composicionais relativas ao seu elemento formal³⁴ – é abordado por Hegel de modo a corresponder à polêmica em torno do princípio da autonomia, ao mesmo tempo em que o torna uma questão central para o lugar que ela ocupa no interior da economia do sistema. A disputa em torno do interesse do especialista em particular reaparece em seu discurso, como é de se esperar, na medida em que a música instrumental em sua época³⁵ ganha cada vez mais espaço na sala de concerto (a sinfonia com alguma ênfase) e, de certa forma, tem o “princípio de autonomia” radicalizado numa espécie de ideal. Diz Hegel:

Particularmente em época mais recente a música, rompendo com um Conteúdo [*Gehalt*] por si mesmo já claro, retornou assim ao seu próprio elemento, mas para isso perdeu também tanto mais poder sobre todo o interior, na medida em que o prazer que ela pode oferecer apenas se volta para um lado da arte, ao mero interesse, a saber, para o que é puramente musical da composição e sua habilidade, um lado que é apenas questão para especialista e importa menos ao interesse artístico universalmente humano (HEGEL, 2014, III: 286 e 287. Werke, 15, p. 145)

Preocupado com o que diz respeito ao Conteúdo da expressão artística como um todo, Hegel³⁶ a princípio enxerga na “guinada formal” na música de sua época, ou seja, no apelo ao “puramente musical da composição e sua habilidade”, os efeitos de uma

³³ “[...] e, ajuizada pela razão [a música] [...] possui valor menor que qualquer outra das belas artes (KANT. Crítica da faculdade do juízo. Tradução de A. Marques e V. Rohden. São Paulo: Forense Universitária, 1993, parágrafo 53, p. 173)

³⁴ Portanto, também obscuro para aqueles que, como amadores, não seriam capazes de identificar seus caracteres.

³⁵ Hegel nasce no mesmo ano de Beethoven – 1770.

³⁶ “Não é, ao meu ver, muito difícil de rastrear o maior e mais poderoso impulso, no século XIX, para tornar a música instrumental uma arte literária, até sua fonte filosófica. É certo que é G. W. F. Hegel (1770-1831), cuja presença filosófica foi sentida por todo o pensamento filosófico em geral do século XIX, quem pensou na filosofia das belas artes em particular, e quem decretou, na época em que o status da música como bela arte era debatido, que a música absoluta não poderia ser uma bela arte sem um conteúdo e não poderia ter um conteúdo sem um texto. Foi essa proclamação que, conscientemente ou inconscientemente, conduziu o século que inventou o conceito de música absoluta para continuar a subvertê-lo com uma música que era tanto instrumental quanto ‘literária’” (KIVY, Peter. Introduction to a philosophy of music. Oxford: Clarendon, 2002, p. 192).

particular descaracterização, que corresponde a um certo abandono do que considera essencial à música enquanto atividade artística – o que é “interesse universal”. Cada vez mais, na evidência histórica do anseio por autonomia, a música (instrumental) resiste à determinação alheia ao domínio que não lhe é inerente enquanto doutrina, como o da poesia, da filosofia, das demais artes, mas curiosamente não como o da ciência (*Wissenschaft*). Pelo contrário, a tentativa de fundamentação de uma teoria musical autônoma calcada nas leis “naturais” da fisicalidade do som empreendida por Rameau, imbuída em grande medida de um ideal científico e sistemático, ganha uma força extraordinária no discurso acerca dessa arte particular no final do século XVIII, como nos mostra os escritos de Chabanon. Para Hegel, o conteúdo musical está relacionado com o que efetivamente dá lugar à música no interior de sua sistematização (o Conteúdo, universal), e não somente ao que lhe é inerente enquanto atividade autônoma. Dentre as demais artes, entender a música no interior do sistema estético de maneira a contemplar – ao lado da pintura e da poesia – o que E. T. A. Hoffmann pouco antes havia chamado de “a mais romântica de todas as artes” (HOFFMANN, 2004: 236)³⁷, significa trazer ao domínio do discurso filosófico, justamente a mais interiorizada de todas as artes³⁸, aquela que está relacionada a um “completo retraimento na subjetividade” (HEGEL, 2014, III: 278. Werke, 15, p. 133). Para Hegel, na música manifesta-se uma sublinhada oposição decorrente daquilo que nela há de subjetivo em sua relação com a finitude: uma oposição entre o retraimento conceitual inerente ao subjetivo – o domínio da “alma que vivifica os sons” (HEGEL, 2014, III: 298. Werke, 15, p. 162) – e a necessária adequação sensível que cabe à artesanaria própria dessa arte em particular – o puramente musical que “reside no elemento do som” (HEGEL, 2014, III: 293. Werke, 15, p. 155), ou seu elemento formal, no sentido do que os chamados “formalistas” na música o descreverão – algo diverso, como já dissemos, do que Hegel mesmo denomina de “Formal” [*Formelle*] na música, como conceito ligado à “carência de objeto” [*Gegenstandslosigkeit*], conforme haveremos de discutir mais adiante. É a partir da natureza dessa oposição fundamental que há de se buscar compreender o que de fato define seu lugar na filosofia e na *Estética* hegeliana, e, sobretudo, o que Hegel toma por música nesses escritos.

³⁷ Na “Crítica à quinta sinfonia de Beethoven”, da qual mais tarde falaremos.

³⁸ Heimsoeth define a arquitetura, na *Estética* hegeliana, “no mundo das artes [como] o extremo do exterior. A música, justamente em oposição a ela, significa o ‘outro extremo’. Sua tarefa, que concerne somente a ela, é conferir expressão permanente à vida própria da interioridade pura, formando e estabelecendo significado, em um outro material, o mais oposto pura e simplesmente, e no elemento universal da fluidez e agilidade” (HEIMSOETH, 1963: 185).

Embora num primeiro momento, o apelo à subjetividade leva-nos a crer que Hegel estaria alinhado com o discurso sentimental de Tieck e Wackenroder mencionados acima, Dahlhaus chama mais de uma vez a atenção de que, por outro lado, “os efeitos emocionais da música ou as moções do sentimento, que um compositor expressa e preserva nos sons, não constituem o objeto de que parte e em que se inflama a reflexão de Hegel” (DAHLHAUS, 1993: 72)³⁹. Pelo contrário, subjetividade em Hegel está ligada muito mais ao elemento conceitual, e não ao elemento sensorial enquanto faculdade humana⁴⁰, do discurso sentimentalista; e, se, por um lado, a música tem na interioridade a marca distintiva de sua própria característica (em oposição à obra pictórica, que se antepõe a nós), isso, por outro lado, diz respeito primeiro ao som enquanto materialidade musical, como um “pulsar interior dos corpos” ou “um vibrar do subsistir espacial” (HEGEL, 2014, III: 307. Werke, 15, p. 173). Hegel diz:

Assim, o som é certamente uma exteriorização e uma exterioridade, mas uma exteriorização que imediatamente se faz novamente desaparecer justamente pelo fato de que é exterioridade. Mal a orelha a apreendeu, ela silencia; a impressão que aqui deve encontrar lugar se interioriza imediatamente; os sons apenas ressoam na alma mais profunda, que em sua subjetividade ideal é comovida e colocada em movimento” (HEGEL, 2014, III: 280. Werke, 15, p. 136)

Nesse momento de comoção subjetiva, o que importa é o domínio do que Hegel denomina de “alma” – tema que já aparece na obra hegeliana sob a égide do que ele chama de “espírito subjetivo”, diferentemente da arte (musical) que pertence ao âmbito do “espírito absoluto”⁴¹. A apropriação pretensamente científica da atividade artística musical empreendida por uma musicologia, ou pelas “ciências da música” (*Musikwissenschaften*), por sua vez, com efeito se dá em nome antes de tudo da pressuposição da autonomia de sua doutrina, com forte apelo ao elemento (formal) supostamente intrínseco à doutrina musical independente das considerações alheias ao seu próprio discurso. Para além da oposição caricatural, muito mais do que efetiva, mas possível de ser pensada entre as

³⁹ A esse respeito, Heimsoeth observa que “se a interpretação de Hegel da música e suas descrições de obras e impressões musicais falam sempre da sensação e do sentimento (no contexto mais amplo, do coração, ânimo e alma, do eu mais interior e sua intimidade mais profunda), não se deve entender isso de maneira tão geral, tal como ocorre na linguagem de tantas formas de interpretação musical (controversa em particular desde Hanslick [...])” (HEIMSOETH, 1963: 171).

⁴⁰ “só que a expressão “*faculdade* [*Vermögen*]” tem a significação equívoca de uma mera possibilidade [*Möglichkeit*]” (HEGEL, 2011, III: 224. Werke, 10, p. 245).

⁴¹ Tal como aparece no terceiro volume da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*.

sinfonias e as óperas⁴² do século XIX, uma tal tensão dicotômica marcante no discurso hegeliano manifesta-se muito mais internamente à música enquanto parte de sua sistematização estética e filosófica do que corresponde diretamente e “externamente” a eventos históricos e sociais na apreciação das obras no período. Mesmo assim, a caricatura acaba por culminar em uma curiosa decomposição do todo musical – um partido da prevalência harmônica em contraste com um partido da primazia melódica, embora a dicotomia não seja tão nítida quanto se pode esperar de uma caricatura. Com isso em mente, atentemo-nos para as seguintes observações:

O primeiro e principal elemento em música é a melodia, que captura a imaginação humana com um poder mágico (*Kreisleriana*, in.: HOFFMANN, 2004: 156)

Compasso, o ritmo e a harmonia, tomados por si mesmos, (...) apenas por meio da melodia e no seio dela, como momentos e lados da melodia mesma, podem chegar a uma existência verdadeiramente musical (HEGEL, 2014, III: 316 e 317. Werke, 15, p. 187)

Mas a melodia, para falar com Krüger, é o “ponto crucial”, a vida, a primeira figura artística do reino dos sons, a que se liga toda a ulterior determinidade, toda a apreensão do conteúdo (HANSLICK, 2002: 88)

Filosofia e autonomia, estética e artesanaria, melodia e harmonia, conteúdo e forma – para além da caricatura, tais são as oposições⁴³ que nos ajudarão a refletir acerca do lugar da música no discurso hegeliano e o lugar deste discurso no contexto mais amplo do debate em que o filósofo, como queremos demonstrar, está inserido, mesmo que à revelia de uma compreensão mais próxima ao todo de sua filosofia⁴⁴. Nesse sentido, se a música de fato “reside no elemento do som”, como quer Hegel, ou “é a ciência dos sons”, tal como Rameau abre o primeiro capítulo de seu *Tratado de harmonia reduzida a seus*

⁴² Ou entre os quartetos de corda e as canções [*Lieder*].

⁴³ Oposições essas em nada intuitivas, mas cujo enfrentamento metodologicamente adequado é capaz de revelar novas leituras para além de preconceitos até pouco tempo comuns na interpretação dos textos musicais hegelianos.

⁴⁴ Já que não é incomum uma concepção menos precisa ser de enorme relevância e reverberação na história do pensamento de maneira geral.

principios naturais (1722)⁴⁵, e seu interesse está baseado nas formas musicais autônomas, como querem os formalistas (Eduard Hanslick, com algum destaque) e também como Hegel a elabora, distinguindo-a das demais artes, por outro lado, torna-se muito difícil no contexto desses escritos e à altura do debate esquivar-se da afirmação, à qual nos reportamos acima, de que é a “alma que vivifica os sons, os torna acabados para um todo livre e dá a eles uma expressão espiritual em seu movimento temporal e em seu ressoar real” (HEGEL, 2014, III: 298. Werke, 15, p. 162) que por vezes não é nada mais que um conjunto de alturas sonoras (ou frequências) sequenciadas segundo critérios muita vez esquivos à intuição (*Anschauung*) de alguém que não é especialista, mas que mesmo assim em sua memória (*Erinnerung*) e sentimento (*Empfindung*) reconhece facilmente e localiza com alguma precisão a unidade equilibrada, características e intenções próprias de um gesto melódico, de uma seção musical ou um movimento inteiro etc.

Evidentemente, no entanto, diante da complexidade e dimensão das transformações estético-musicais do período - para não dizer das revoluções sociais, políticas e econômicas⁴⁶ em curso desde o final do século das luzes –, a introdução desse assunto (e de Hegel no contexto do debate) carece de uma listagem e pormenorização mais ampla de autores e textos relevantes. Uma seleção mais apurada não deixaria de contar com as considerações musicais por exemplo de nomes de peso como o próprio Kant, além de Rousseau e Herder, ou mesmo de outros autores importantes como Johann Adam Hiller (1728-1804), Abraham Peter Schulz (1747-1800), Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) etc. Entretanto, temos de lidar com a dificuldade, detendo-nos em Hegel, para a partir dele alcançarmos os vestígios históricos do amplo debate a que nos referimos tão brevemente.

Isso se justifica, pois, como crítico de seu tempo, da geração “romântica”, do próprio Hoffmann⁴⁷, Hegel pode igualmente ser compreendido no contexto de sua época “pela necessidade de obter clareza sobre a dolorosa, perturbadora e conflituosa experiência moral da Revolução Francesa” (TAYLOR, 2014: 23), afetando não somente

⁴⁵ Onde, pela radicalidade, “a expressão ‘harmonia reduzida’, decididamente, retém a atenção” (BARDEZ, J M. Préface. In. *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels*. Genebra: Slatkine Reprints, 1992, p. 2).

⁴⁶ Algo que para nós já se tornou um tanto trivial falar, tendo a “revolução no mundo (...) se tornado quase uma constante da nossa experiência” (TAYLOR, 2014: 23), em particular no século XX.

⁴⁷ Para ficarmos com um exemplo: “Especialmente [...] em época recente tornou-se moda o dilema interior inconsistente que atravessa as dissonâncias as mais adversas e que chegou a fazer um humor da atrocidade e uma grotesca ironia [*Fratzenhaftigkeit der Ironie*], na qual se aprazia. por exemplo, E. T. A. Hoffmann” (HEGEL, 2001, I: 228. Werke, 13, p. 289).

o pensamento de uma época, como também a sensibilidade nela implicada. Mesmo assim, e não se pode deixar de levar em conta, a geração romântica envolve também os críticos de sua estética polimorfa constantemente ameaçada de desfiguração. Dificilmente se poderia definitivamente dizer que de fato haveria ainda uma figura romântica unívoca, não contraditória, para a qual se destinasse um lugar em uma sistematização filosófica. A “forma romântica” em Hegel não deixa de, à sua maneira, lidar com essa dificuldade através de questões como a do fim da arte, tão extensamente debatida – a respeito da qual mais tarde falaremos, mas desde já vale dizer que claramente concorre para a leitura de um diálogo constante entre Hegel e seus contemporâneos, apesar do apelo classicista do filósofo. No que se refere à música, Hegel não faz menção direta alguma à Beethoven, músico de enorme expressão no mundo germânico na época em que ministra seus cursos de estética, embora o faça aos operistas Rossini e Weber a ele contemporâneos, além de Händel e Mozart, mais antigos. A modernidade musical das sinfonias e quartetos de corda de um lado é, sem dúvida, objeto para Hegel, particularmente no que ele diz a respeito da música “em época mais recente”, mas aparentemente, não o objeto principal. Por outro lado, de maneira mais central surgem as questões da música diante das demais artes particulares, da interioridade, da sensibilidade, dos aspectos teórico-musicais etc. A análise da questão geral de “Hegel e seu tempo”, ou, mais especificamente, “Hegel e a música de seu tempo”⁴⁸ e sua relação com a teoria, história e crítica da arte (musical) surge, portanto, como um primeiro passo em nossa empreitada, a fim de que fique clara a atenção de Hegel, em última instância e em sentido filosófico, à atuação do conceito na efetividade (*Wirklichkeit*) - a Ideia em sentido hegeliano. Porém, a realização (*Erfüllung*) do conceito não é algo que deve ser tomado a priori, mas antes evidenciado internamente ao processo – na música, na sensibilidade musical, na arte em geral.

A estrutura do trabalho baseia-se na estrutura do próprio argumento, que se define de maneira sintética da seguinte maneira. Há de se buscar compreender (1) o lugar do discurso estético musical hegeliano no debate histórico “pré-musicológico”⁴⁹ acerca da

⁴⁸ DAHLHAUS, C. Hegel und die Musik seiner Zeit. In.: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag, 1988, pp. 230 a 248. Este texto se encontra traduzido ao final da dissertação.

⁴⁹ Assim o denominamos tendo em vista a constituição formal, assim denominada, da disciplina em meados do século XIX: “a partir de um trabalho do educador musical Johann Bernhard Logier, publicado em 1827, começou a ser usado o termo alemão *Musikwissenschaft* (conhecimento ou ciência da música) que se estabeleceu na década de 1870 enquanto atividade acadêmica. Foi Friedrich Chrysander, entretanto, que propôs, em 1863, que a musicologia fosse tratada enquanto ciência, em pé de igualdade com outras disciplinas científicas. A *Gesellschaft für Musikforschung* (Sociedade de Investigação Musical), instituída em 1868, preferiu o termo *Musikforschung*, mas o *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* (Revista Quadrimestral de Musicologia), fundado em 1885, acabou oficializando o nome da nova disciplina no

autonomia musical, (2) o lugar da música e seu conceito no discurso estético hegeliano, e, finalmente, a partir disso, (3) o sentido verdadeiramente dialético da concepção musical hegeliana, que não afasta de si ou busca unilateralmente conciliar ao seu modo a oposição marcante no debate: de um lado (a) o “ideal” de uma música instrumental autônoma, hermética em sua sofisticação harmônico-estrutural, indeterminada ao abandonar o conteúdo por si mesmo já claro das palavras, representações e demais elementos programáticos e obscura na realização desse conteúdo que lhe é singularmente próprio; de outro, (b) a relação musical de uma aproximação estética entre todas as artes no intento filosófico, ou seja, a música no contexto da filosofia do espírito, no interior do sistema hegeliano, se assim o assumirmos, isto é, o Ideal tal como ele se realiza na música enquanto arte particular. Grosso modo, esta é a estrutura (formal) do argumento, e de certa maneira estará presente integralmente em todos os capítulos da dissertação. Assim, o trabalho – a partir do segundo capítulo, pois o primeiro cumprirá a função de apresentar parte do material textual com o qual elaboraremos a questão, sem que com isso deixemos de tratar do assunto – primeiro estará mais concentrado na questão mais musicológica do trabalho, ou seja, (1) “Hegel e a música de seu tempo”, o debate musical da época e o particular interesse filosófico hegeliano pela música, sendo uma das artes particulares (ou singulares, ou individuais) da terceira parte da *Estética*⁵⁰. Em seguida, trataremos (2) do âmbito mais propriamente filosófico, ou histórico-filosófico, da questão musical sublinhada nos textos hegelianos (o conceito de música em Hegel), sem que por isso neste momento deixemos de explicitar, num caminho inverso, o que nos textos hegelianos dialoga flagrantemente (ou contrasta absolutamente) com a pré-musicologia no final do século XVIII e início do XIX, ou mesmo, que dialogará com a musicologia de meados deste século e até mesmo que sustentará heurísticamente debates filosóficos (opostos) com a musicologia dos séculos XX e XXI. Por último, abordaremos mais propriamente o sentido da música na filosofia hegeliana: “uma análise situada entre os *Cursos de Estética* e a *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*”, mais especificamente o capítulo desta sobre o espírito subjetivo do terceiro volume – filosofia do espírito. Examinaremos os conceitos

idioma alemão. Paralelamente, na França apareceu, em 1885, o termo *musicologie*, que gerou a versão latina *musicologia* e a versão inglesa *musicology*, usadas até hoje” (cf.: CASTAGNA, Paulo. A musicologia como método científico. Revista do Conservatório de Música da UFPel. Pelotas, nº 1, 2008, pp. 7 a 31).

⁵⁰ Considerando que Hegel, e isso fica ainda mais evidente na edição Hotho, primeiro trata do Ideal (ou “ideia do belo artístico”), como uma teoria dos elementos fundantes da *Estética*. Em seguida, ele discorre sobre as formas de arte simbólica, clássica e romântica, e toda a questão histórica envolvida nessa determinação. E, finalmente, o filósofo aborda cada uma das artes particulares elegidas nos *Cursos de Estética* – a arquitetura, a escultura, a pintura, a música e a poesia – à luz das próprias obras que se encontram citadas e descritas nos textos.

mobilizados por Hegel na *Estética* a partir da *Enciclopédia* (e outras obras publicadas em vida) com o objetivo de buscar possíveis ecos das preleções orais representadas nos textos da *Estética* para além das desautorizações – reverberações estas mais condizentes com o todo da filosofia do espírito. Pretendemos concluir o trabalho buscando (3) sintetizar a compreensão da natureza da oposição fundamental que no fundo restitui problemas discutidos desde o início da estética enquanto disciplina filosófica em meados do século XVIII, e que avançam para além do tema “artesanaria e filosofia” (a e b) e chegam a questões mais gerais como “razão e sensibilidade” (filosófico-musicais).

Tal ordem apresentada justifica-se não só pela melhor compreensão, pelo interesse de se abordar o intrincado elemento conceitual hegeliano gradualmente, mas acima de tudo pela precedência da questão musical (e filosófica) do ponto de vista histórico. Segundo uma compreensão em certo sentido bastante hegeliana, “a teoria não poderá estar correta a menos que o fato, que está no ponto de partida, esteja colocado em sua integridade assim como em sua integralidade”⁵¹, bem como a solução mais conceitual da segunda parte de nosso texto tampouco poderá alterar a compreensão do “fato filosófico-musical” do qual partimos, preservando seus caracteres, sem que, no entanto, haja um desvio do *sujet* do trabalho, “sendo o interesse que o sustenta o da filosofia e não o da história” (GUÉROULT, 1956: 47). Hegel mesmo em diversos momentos diz da filosofia como o *Zurückschauen*, como o olhar-para-trás em direção ao todo da realização do espírito. Por vezes, diz-se desse esforço como consequência de uma história da filosofia consolidada, uma “filosofia da história da filosofia” (GUÉROULT, 1956: 54); no caso das artes, e em nosso caso, também uma filosofia da história das artes e de sua documentação histórica parece ser bastante adequada na medida em que se considera nesse mesmo discurso proposto também a história das questões filosóficas levantadas pelo domínio das artes – da música, sobretudo. Poetas-filósofos, músicos-poetas, músicos-filósofos são figuras comuns em uma possível e delimitada “época de Hegel” (ou “época de Goethe”, como expressão conhecida), cuja historiografia é de nosso mais vivo interesse, não somente por razões ligadas à legitimidade da história da filosofia, mas igualmente pela atualidade⁵² e influência das querelas apontadas – relacionadas a

⁵¹ GUÉROULT, M. La légitimité de l’histoire de la philosophie. In.: La philosophie de l’histoire de la philosophie. Paris: J. Vrin, 1956, p. 46.

⁵² No que se refere ao tema geral da música em Hegel, podemos citar autores como Olivier (2017), Bertinetto (2016), Werle (2015), Feige (2014), Eldridge (2007), Schnädelbach (2003), Stederoth (2001), Espiña (1996), Johnson (1991), Dahlhaus (1988), Billeter (1973), Nowak (1971), Pöggeler (1971), Mayer (1971), Döderlein (1965), Lissa (1965) e Heimsoeth (1963) para ficarmos com alguns poucos exemplos.

autonomia e doutrina, artesanaria e filosofia, razão e sensibilidade, história e estética etc. – , que estão (sempre) longe de terem alguma solução plenamente satisfatória e definitiva.

No entanto, a isso se acrescenta uma proposta de leitura da parte musical da *Estética* hegeliana, considerando tanto os textos mais abordados por pesquisadores debruçados sobre o tema no Brasil, quanto outras fontes historiográficas e bibliográficas, com os quais acreditamos ter alcançado alguma clareza. Não nos referimos apenas aos cadernos de alunos – alguns dos quais aparecem aqui pela primeira vez traduzidos para o português como parte da tarefa proposta (os capítulos musicais e outras seções anexados ao corpo da redação) –, mas igualmente às várias referências apontadas – algumas delas oriundas da musicologia (anexamos também as traduções inéditas de um artigo de Dahlhaus publicado no caderno 22 da revista *Hegel-Studien*, e de um excerto de outro capítulo do livro supracitado) – a partir das quais desenvolvemos um trabalho no todo histórico-filosófico, mas de um matiz interdisciplinar, condizente com o objeto e com a temática discutida⁵³.

⁵³ Afora a articulação interna dos assuntos e documentos históricos (conforme veremos) e o estabelecimento de um vocabulário comum com o qual pudemos dialogar com as contribuições em várias línguas, um dos sentidos principais de anexar as traduções consiste em fornecer um material que sirva como base para o desenvolvimento de pesquisas futuras ligadas a essa mesma temática e em língua portuguesa, já que as traduções nacionais da edição Hotho, bem como de outros comentários presentes na bibliografia designada, cumpriram essa mesma função tanto na motivação quanto no desenvolvimento de nossa pesquisa como um todo.

Capítulo 1: Os textos hegelianos e a Estética de Hegel

A realização está sempre diferenciada de mim. A realização é em sua natureza exterior, espacial e, portanto, ainda diferente da interioridade do eu. Na música, porém, essa diferenciação é cessada. O eu não é mais diferenciado do eu sensível, os sons progridem no meu interior mais profundo (caderno de Hotho, 1823)⁵⁴

No entanto, também independente dele, a música exerce um poder peculiar sobre o sujeito, e esse poder reside no princípio da música: o som é o exterior da interioridade abstrata, o eu mesmo, a interioridade abstrata não se mantém por si só. Na escultura e na pintura existe sempre a intuição, ou seja, a consciência de algo objetual [dado], na música [entretanto] não existe a relação da objetividade [*Gegenständlichkeit*], a mim não me resta nada, e o mais interior é arrastado junto com ela (caderno de von der Pfordten, 1826)

Na música, por outro lado, eu sou inteiramente levado, eu não mais um “eu” ante um objeto, não mais me tomo por mim mesmo, meu “eu” é inteiramente compreendido nesse exprimir (caderno de Heimann, 1828/29)

Resta-nos dos cursos de estética de Hegel algumas poucas páginas dos seus manuscritos, a chamada “edição Hotho”⁵⁵, os cadernos originais de alunos, a partir dos quais (e de manuscritos mais completos dos cursos de 1820-21) aquela foi postumamente editada duas vezes, e uma edição crítica iniciada em 1931 por Georg Lasson (1862 – 1932), para a qual o editor dispunha de cinco cadernos de alunos e da edição Hotho (muito criticada por ele, aliás⁵⁶) – tarefa que não pôde ser completada por ocasião de sua morte.

⁵⁴ Todos os excertos citados dos cadernos de alunos encontram-se nos capítulos traduzidos presentes no final da dissertação.

⁵⁵ Organizada, editada e publicada em 1835 (e reeditada em 1842) por esse aluno – Heinrich Gustav Hotho – a partir de seus próprios cadernos, de manuscritos de Hegel e cadernos de outros alunos.

⁵⁶ Lasson uniu-se àqueles que criticaram Hotho por ter unido capítulos que estariam separados nos cursos originais, e separado outros que estariam unidos, ou seja, questionou a autenticidade da edição de 1835-42

Há também, como se é de supor, várias reedições da “edição Hotho” – o trabalho mais completo a respeito da *Estética* de Hegel – como a de Hermann Glockner de 1954 (contendo o fac-símile de Hotho) e a de Friedrich Bassenge de 1965, além de muitas traduções. Quanto aos cadernos de alunos, restam-nos apenas alguns documentos mais completos que em geral levam o nome de seus donos: Ascheberg e apontamentos esparsos como os de Kromayr e Middendorf (curso de 1820-21); Hotho e apontamentos mais dispersos não identificados (curso de 1823); Kehler, Garzcynski, Löwe, von der Pfordten, apontamentos esparsos de Griesheim e o manuscrito anônimo intitulado “Aachen”⁵⁷ (curso de 1826); Heimann, Libelt⁵⁸ e Rolin (curso de 1828-29)⁵⁹. Tais cadernos, em particular, tornaram-se preciosas fontes a respeito do tema da *Estética* em Hegel, principalmente em tempos mais recentes, uma vez que têm sido alguns deles publicados, comentados, editados e reeditados criticamente nos últimos 30 anos. Os cadernos de alunos dos cursos de estética ministrados por Hegel em Berlim⁶⁰ contribuem para o esclarecimento não apenas da repercussão das considerações hegelianas – na música em particular podemos sublinhar o caráter decisivo de sua contribuição como um todo não somente para a “estética do idealismo alemão”⁶¹ de maneira geral, como também, mais especificamente na posterior disputa em torno formalismo musical, e assim, no âmbito da nascente musicologia –, mas igualmente da célebre versão “edição Hotho”, que por vezes – para além das críticas e desautorizações no que se refere à fidelidade ao pensamento hegeliano⁶² – se toma como a *Estética* de Hegel por excelência. Os trechos selecionados

em relação ao que seria possivelmente o intuito hegeliano original, muito embora ninguém dispôs de mais documentos e testemunhas, do que Hotho para realizar a tarefa, quem, além de ter frequentado os cursos e ter tido uma relação franca e pessoal com o filósofo, sucedeu Hegel em Berlim como professor de estética.

⁵⁷ Referência ao lugar em que foi encontrado - cidade independente na fronteira da Alemanha com a França, pertencente ao estado da Nordrhein-Westfalen, localizada na região administrativa de Colônia.

⁵⁸ Traduzido para o espanhol e publicado: HEGEL, G. W. F. La música. Extracto de los cursos de estética impartidos en Berlin en 1828/29, según el manuscrito de Karol Libelt. In.: Anuario Filosófico. 29 (1996), pp. 195 a 232.

⁵⁹ Há também, remanescentes dos cursos, os relatos, por vezes anedóticos, de alguns ouvintes como Theodor Mundt do curso de 1826 (cf.: NICOLIN, G. (org.). Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen. Hamburg: Felix Meiner, 1970, p. 301), citado mais adiante, mas que não dizem respeito ao curso em si de maneira rigorosa. Vale ressaltar também que nem todos os cadernos de alunos contêm seções musicais, tal como aparece, como um capítulo independente, na edição Hotho.

⁶⁰ Hegel também apresentou um curso de estética em Heidelberg em 1818, de cujo manuscrito Hotho provavelmente dispunha, porém não teria, segundo ele mesmo, se utilizado dela na elaboração da chamada edição Hotho. Ao todo foram 5 cursos (1818, 1820-21, 1823, 1826 e 1828-29).

⁶¹ cf.: PAETZOLD, Heinz. Hegels Philosophie der Musik. In.: Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1983, pp. 317 a 328.

⁶² Referimo-nos acima de tudo à posição heterodoxa da professora Gethmann-Siefert (GETHMANN-SIEFERT, A. Phänomen versus System: Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst. Hegel-Studien, caderno 34. Bonn: Bouvier, 1992, pp. 9 a 40), para quem as divergências entre a edição Hotho e os demais textos

acima foram retirados precisamente de seções dedicadas à música enquanto arte particular em três desses cadernos de alunos – o primeiro do caderno do próprio Hotho (diferente da edição Hotho), do curso de verão de 1823, o segundo, do caderno de von der Pfordten do curso de verão de 1826 e o terceiro, do caderno de Heimann, do curso de inverno de 1828-29 – todos eles recentemente editados e reeditados. Para além do que na “filosofia da música” hegeliana, desde 1820 até 1829, ao longo dos vários anos dos cursos, se assume como algo “em desenvolvimento”⁶³, os trechos selecionados, de modo central e como uma questão em comum, tratam de um tema bastante discutido no âmbito do debate

apontariam, entre outras coisas, para a necessidade metodológica de se adotar uma posição de desconfiança face ao caráter sistemático da estética hegeliana como um todo. Essa posição é contestada por muitos pesquisadores, com destaque para o professor Marco Aurélio Werle, para quem a relação de proximidade entre os textos da *Estética* e da *Enciclopédia* é um forte indício do caráter sistemático. Nesse sentido, ele cita (WERLE, 2000: 29 e 30) um trecho da edição Hotho bastante eloquente não somente no que se refere a esse aspecto em particular, mas também à filosofia em Hegel de modo geral: “Mas se começamos pela arte – queremos tratar de seu conceito e da realidade deste, mas não do que antecedeu em sua essência seu autêntico conceito – ela tem para nós, enquanto objeto especificamente científico, um pressuposto. Este pressuposto está fora de nossa consideração e é tratado cientificamente como um outro conteúdo numa outra disciplina filosófica. Não resta mais nada, portanto, a não ser aceitar o conceito da arte, por assim dizer, *lematicamente*. Isto é o que ocorre com todas as ciências filosóficas *particulares*, quando são tratadas de modo isolado. Pois somente a filosofia em seu conjunto é o conhecimento do universo como *uma* totalidade orgânica em si mesma, que se desenvolve a partir de seu próprio conceito e, em sua necessidade de se relacionar consigo mesma como um todo que retorna a si, se une a si mesmo como *um* mundo de verdade. No coroamento desta necessidade científica cada parte singular é igualmente, por um lado, um círculo que retorna a si, ao mesmo tempo que, por outro lado, mantém imediatamente um vínculo necessário com outros âmbitos. Trata-se tanto de um retroceder, do qual cada parte singular se origina, como de um progredir, para onde ela própria se dirige e isso na medida em que de novo gera de modo fecundo outra coisa a partir de si e a faz surgir para o conhecimento científico. No momento, não é nossa finalidade demonstrar a Ideia do belo, que é nosso ponto de partida, isto é, deduzi-la segundo a necessidade dos pressupostos que antecedem as ciências, de cujo seio ela nasce. Tal trabalho é próprio de um desenvolvimento enciclopédico de toda a filosofia e de suas disciplinas particulares. Para nós o conceito do belo e da arte são um pressuposto dado pelo sistema da filosofia” (HEGEL, 2001, III: 46 e 47. Werke, 13, p. 42 e 43).

⁶³ Referimo-nos aqui sobretudo à tese de Olivier (1998), de que, “quando se considera o conjunto dos cursos de 1820/21 a 1828/29, vê-se claramente que o pensamento de Hegel sobre a música se encontra em fluxo; prevê-se de fato um desenvolvimento, mas Hegel sabidamente não formulou também no último curso nenhuma posição final a respeito” (OLIVIER, 1998: 19). Discorrendo sobre as experiências (*Erfahrungen*) estético-musicais de Hegel durante o período, as quais o teriam aproximado de maneira gradativa da realidade musical do período, Olivier fundamenta as diferenças entre os cursos paralelamente a considerações biográficas, de maneira a sustentar a centralidade dos cadernos (em oposição à edição Hotho) na identificação dos traços distintivos (e fluidos) do pensamento hegeliano sobre música, em relação a possíveis intenções e compreensões do próprio Hotho na edição de 35, ou seja, acompanhando à sua maneira o posicionamento de Gethmann-Siefert, no que se refere à parte musical da *Estética* (cf.: GETHMANN-SIEFERT, A. Das “moderne” Gesamtkunstwerk: die Oper. In.: Hegel-Studien, caderno 34. Bonn: Bouvier, 1992, pp. 165 a 230). Embora as premissas de seu posicionamento sejam bastante relevantes para o debate sobre a música em Hegel em geral, já que envolvem um trabalho extenso e cuidadoso com os manuscritos dos cadernos e o exame detido dos elementos de correspondência entre os documentos históricos (um pouco do que estamos propondo aqui), algumas consequências da parte “nuclear” de sua tese apontam para a heterodoxia, a respeito da qual nada temos a comentar, senão localizá-la no espectro (bem mais amplo) do debate. Anexo ao artigo de Olivier, encontra-se uma versão da parte musical do curso de 1826 amparada não somente nos seis documentos remanescentes deste ano apontados, mas no todo dos textos que compõem a *Estética*, na medida em que estabelece analiticamente a particularidade do curso deste ano em comparação com as observações anteriores e posteriores.

musical da época – a questão da sensibilidade e da materialidade dessa arte tão fugidia neste sentido. Os trechos tratam do que, do ponto de vista da (possível) filosofia hegeliana da música, toma-se como o que ele mesmo denomina de mais “elementar”, e com isso, sem demoras, daremos início à discussão.

Se é verdade que Hegel determina o lugar da música em sua sistematização estética ao lado da poesia e da pintura (na sequência desta, “intermediando” a forma de arte romântica⁶⁴), muito isso tem a ver com o fato de que uma obra musical – destituída materialmente de “consistência” (HEGEL, 2014, III: 278. Werke, 15, p. 133)⁶⁵ – carece de uma “objetividade” capaz de mediar a relação espiritual que cabe à arte enquanto um dos momentos do espírito absoluto⁶⁶. “O que lhe falta é justamente o configurar-se a si objetivamente” (HEGEL, 2014, III: 280. Werke, 15, p. 136). O problemático caráter de “obra” da arte sonora confere-lhe algumas peculiaridades, em particular no pensamento hegeliano desde o início da discussão (ou das discussões) sobre a música enquanto arte particular. De maneira “elementar”, o lugar da música no discurso do filósofo é curiosamente o lugar de uma carência, de uma negatividade portadora de um movimento de retraimento do elemento sensível na subjetividade (HEGEL, 2014, III: 278. Werke, 15, p. 133), uma vez que, diferentemente da pintura, a música já não possui um objeto que se anteponha ao “eu”, ou seja, não há nela um objeto, uma obra, tal que seja capaz de reunir em uma exterioridade a expressão (interior, mnemônica etc.) do anseio artístico, como uma pintura exposta em um quadro – a “consciência de algo objetual”, conforme supracitado.

Mas, mesmo assim, há, evidentemente, por fugidia que seja, uma “materialidade musical” – um tipo particular de exterioridade que possui suas próprias determinações, isto é, suas regras a partir das quais se estabelece na música, como em qualquer forma de arte, uma doutrina (*Lehre*), e, posteriormente, uma artesanaria⁶⁷ (*Künstlichkeit*). “Esse tipo

⁶⁴ cf.: HEIMSOETH, 1963: 180 e seguintes.

⁶⁵ A referência “HEGEL, 2014” diz respeito à edição Hotho, assim como a referência “HEGEL, 2011” dirá respeito à *Enciclopédia*, ao longo do texto.

⁶⁶ A arte, assim como a religião e a filosofia, assume para Hegel uma espécie de dom particular, ao ser indicada como o “autoconhecimento do espírito”, como o primeiro momento do assim chamado “espírito absoluto” – a “suprema realização do espírito” (TAYLOR, 2014: 503) em si mesmo, que se eleva ainda à suprema realização do espírito na Terra, o Estado. Segundo a leitura de Marcuse em *Razão e Revolução* (1941), em Hegel, as três “constituem a essência do homem” (MARCUSE, 1988: 242). Trata-se do espírito que na arte começa a se tornar consciente de si mesmo mais próximo de sua forma verdadeira, no elemento mais próprio dele – no pensamento – por essa razão, é absoluto.

⁶⁷ Por mais que em Hegel, a tradução mais adequada para o termo *Künstlichkeit* seja “caráter artístico”, opta-se neste momento por “artesanaria” para sublinhar o aspecto mais manual e verdadeiramente artesanal

de exteriorização é o som. E é da natureza do som negar sua exterioridade. Trata-se de uma exteriorização imediatamente subjetiva, ou seja, a exteriorização abstrata - o som enquanto som” (caderno de Hotho, 1823). Trata-se, para usar a terminologia dos cadernos, de uma realização (*Erfüllung*), mas uma realização que logo se dissipa na efemeridade de sua própria natureza, assim como das formas ressoantes trabalhadas pela artesanaria musical; “esse som é percebido, e isso é sua exterioridade, e simultaneamente ele se torna novamente interior” (caderno de von der Pfordten, 1826). Afinal, a música também é som, ou “reside no elemento do som”, tal como aparece na edição Hotho. A natureza dessa realização (abstrata), ligada à possibilidade de um “conteúdo eminentemente musical” como quererão mais tarde os formalistas⁶⁸, entra em questão na medida em que Hegel atribui a essa “não diferenciação” (da realização exterior e do eu interior) uma característica inteiramente peculiar à música e a nenhuma outra arte das que até então tratou em seus cursos. Onde não há a precisa separação entre o “eu” e o objeto artístico, aquele é também “inteiramente compreendido nesse exprimir”, assim como toda sua determinação (subjetiva).

A memória, a recordação (*Erinnerung*) é um elemento em constante consideração no discurso musical hegeliano que tanto aparece nos cadernos de alunos quanto repetidamente na edição Hotho, assim como o que o filósofo denomina de sensação ou sentimento (*Empfindung*). Tais são formulações que também se encontram na primeira parte do terceiro volume da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, seção esta dedicada ao espírito subjetivo⁶⁹. Se na pintura, enquanto arte romântica (assim como a música e a

[*handwerklich*], ligado à materialidade e à sensibilidade musicais, que ao longo do tempo estabelece uma espécie de temática, dando o tom de diversas discussões musicológicas. Como exemplo mais marcante, podemos citar Arnold Schoenberg, que no primeiro capítulo de sua *Harmonielehre*, opondo “ofício” e “estética”, pondera: “com isso, o ensino da composição está isento de uma responsabilidade à qual nunca conseguiu fazer jus, e pode agora limitar-se ao que é sua verdadeira tarefa: proporcionar ao aluno tal habilidade que o coloque em condições de criar algo de *comprovada eficácia*. Não tem por que garantir que seja novo, interessante ou belo. Mas pode afirmar que, observando-se suas orientações, pode-se alcançar algo semelhante às condições artesanais [*handwerklichen Bedingungen*] de antigas obras de arte, pelo menos até o ponto em que o especificamente criativo escapa a todo controle, inclusive nos aspectos técnico-mecânicos” (SCHOENBERG, 1999: 47).

⁶⁸ Justamente contra o que eles mesmo denominam de “escola hegeliana” (HANSLICK, 2002: 16).

⁶⁹ Se é verdade que “toda arte se produz desde o espírito subjetivo” (ESPIÑA, 1996: 216) expresso desde o âmbito da “certeza sensível” na *Fenomenologia do Espírito*, por outro lado, “a verdade é um universal que não pode ser alcançado em uma experiência que comunica o particular” (MARCUSE, 1988: 250), de maneira que do espírito subjetivo para o espírito absoluto da arte, da religião e da filosofia (cf. nota 66) há todo um desenvolvimento que definirá a música para além de sua promessa sensível, e que há de justificar, conforme esperamos ao explicitá-lo mais adiante, o lugar elevado dessa arte particular e as questões que lhe concernem no sistema estético e filosófico hegeliano, não relevando o tom crítico e uma certa recusa hegeliana da estética romântica (diferente em grande medida da forma romântica na *Estética*) que na música encontra o ápice (lírico) de sua expressão.

poesia), o apelo à subjetividade – conforme cabe a uma arte romântica – se dá a partir dos objetos de devoção religiosa, em seguida do interesse das luminosidades independentes, e finalmente do espírito particular das comunidades, como quer Hegel na edição Hotho (HEGEL, 2014, III: 208 e 209. Werke, 15, pp. 35 a 37), na música esse apelo recai no abstrato de determinações mais impalpáveis como “as relações abstratas dos sons” (caderno de Hotho, 1823) – algo quase completamente diferente e aparentemente destituído de um conteúdo, como Hegel mesmo coloca. De um lado, tem-se uma interioridade destituída de objeto a que Hegel se refere como o “aspecto formal da música” (HEGEL, 2014, III: 280. Werke, 15, p. 136) sem complemento de um conteúdo de intuições e representações distinguidas, e, de outro, “as diferenças determinadas nas quais se desdobram e se medeiam os sons musicais e suas figurações, em parte no que diz respeito à sua duração temporal, em parte em relação às diferenças qualitativas de seu ressoar real” (HEGEL, 2014, III: 281. Werke, 15, p. 136). Algo do tom dessas relações consta também nos cadernos, embora Hegel reiteradamente se assumia, tocante a esse assunto, ser pouco versado. Vejamos o que Hegel diz a esse respeito nos cadernos nos três cursos aqui centralmente abordados:

A determinação elementar do som concerne ao físico, à relação objetiva do som, abstraído da subjetividade. Nisso consiste a harmonia; a determinidade harmônica está de acordo com a determinidade física. Isso se baseia nas relações numéricas, trata-se então de uma determinidade mecânica. O soar é então o vibrar de um corpo elástico extenso [*eines elastischen Körpers einer Länge*]. Cordas e colunas de ar têm uma extensão, que pode oscilar. Importa então também a espessura da coluna de ar; e depois a tensão. Pitágoras fez essa descoberta dos três elementos. Importa saber se a extensão faz mais ou menos oscilações. Se ela é mais extensa, então a oscilação é maior. Uma oscilação faz a oitava. 5 oscilações ou 4 oscilações da fundamental fazem a terça. Se a oscilação é 3:2, então surge a quinta, e 4:3 perfaz a quarta. O entendimento dos números determina assim a sensação do ouvido (caderno de Heimann, 1828/29)

A mecânica indica as relações mais próximas; essas oscilações quem faz é a corda, nos instrumentos de corda, e a coluna de ar, nos instrumentos de sopro. Os tipos de som baseiam-se em um todo, [de maneira que] cada som dentro de si possui a sua fundamental e sua oitava como sua determinação mais próxima, mas cada um desses sons pode também novamente ser a fundamental e possuir para si um sistema harmônico próprio; ele tem sua terça, quinta, quarta, bem como qualquer outro som. O que em um sistema é quinta, [ou] nele mesmo é terça, pode em um outro ser uma segunda; assim não pode ocorrer que esse som corresponda precisamente ao lugar que ele mesmo deve ocupar em uma outra tonalidade, mas antes disso produz uma divergência – disso decorre a diversidade das tonalidades (caderno de von der Pfordten, 1826)

Na harmonia surge uma outra distinção. Esta é também condicionada por relações numéricas. O som é movimento oscilante. A igualdade de tempo é para o compasso o essencial, já no harmônico o é a oscilação no mesmo tempo. O maior ou menor número de oscilações produz o que há de determinado no som. A oitava, por exemplo, oscila o dobro de vezes de sua fundamental. A determinação objetiva [da relação] dos sons entre si baseia-se em relações numéricas. Nessas relações surgem sons fundamentais, que correspondem a relações numéricas simples: a fundamental, a terça e a quinta originam a tríade harmônica. O harmônico reduz-se ao mecânico. (caderno de Hotho, 1823)

No que diz respeito às proporções numéricas “descobertas por Pitágoras”, às considerações acerca das relações intervalares, às determinações mecânicas das cordas na construção dos diferentes instrumentos musicais, na descrição da natureza “internamente composta” de cada som pela série harmônica *natural*, e sua relação com a sistematização tonal da *arte* musical, que estabelece a diversidade de tonalidades, em que o mesmo som (identidade) pode assumir funções diversas determinadas (diferença) a depender do elemento “contextual” harmônico, à redução do “harmônico ao mecânico” no que se refere à distinção dos sons entre si – vê-se claramente o lugar que elemento

eminentemente musical ocupa no discurso filosófico hegeliano acerca dessa arte particular. Uma vez que esse tema aparece e reaparece tanto nos cadernos quanto na edição Hotho, não seria equivocada afirmar (e reafirmar) que o filósofo “pouco versado” (HEGEL, III, 2014: 281. Werke, 15, p. 137), portanto, não se furta a debater as questões mais intrínsecas à arte sonora, capazes, mais tarde, de conferir-lhe autonomia discursiva justamente a partir da recusa musicológica do expediente “metafísico”, “subjetivista” hegeliano⁷⁰. Nesse sentido, como ocorre com frequência, Hegel forneceria argumentos para os críticos de seu próprio intento filosófico e sistemático⁷¹. Para o professor de filosofia e estética Daniel Martin Feige na Staatliche Skademie der bildenden Künste em Stuttgart – outro autor hodierno dedicado ao estudo da música na *Estética* hegeliana –, “Hegel concorda com o formalismo (a) no que se refere à compreensão e à valorização da música só poderem ser pensadas a partir de uma concepção das formas musicais e consistir em certo sentido em nada mais do que essa concepção. Pois toda outra determinação seria uma determinação externa da música. Contudo, ele [Hegel] concorda igualmente com a fração conteudística-teorética (b) no que se refere à possibilidade da música expressar algo para além das formas musicais da maneira como o formalismo a concebeu” (FEIGE, 2014: 4). Para além da contradição expressa no caráter adversativo dos períodos, que é patente quando se lida com a superfície do debate envolvido por essas questões, e do anacronismo de se colocar Hegel frente a adversários que só apareceriam mais de uma década depois de sua morte em 1831⁷², se, num caminho inverso ao que

⁷⁰ É certo, no entanto, que a autonomia musical pregada por Eduard Hanslick (1825-1904) e seus seguidores não diz respeito tão diretamente aos fundamentos de uma teoria harmônica consolidada desde Rameau (quem Hanslick não se esquivava de criticar), mas sim às chamadas “formas musicais” correntes na música instrumental. Porém, a presunção de um “belo musical” autônomo a partir de uma concepção formal historicamente reconhecida na música instrumental mais de uma vez tomou como pressuposição, para a gramática musical, “limites (...) de modo algum estreitos, mas sim estritamente estabelecidos” como uma “linguagem sublimada” (HANSLICK, 2002: 57); sendo esta quase que eminentemente humana (“produto do espírito humano” – (HANSLICK, 2002: 88), e ligada à natureza somente através do ritmo (sem harmonia ou melodia) – “somente vibrações de ar não mensuráveis” (HANSLICK, 2002: 89) – como o “único elemento musical primigênio na natureza” (Idem).

⁷¹ Ernst Bloch (1885-1977), em particular em um ensaio “Sobre o caráter matemático e dialético na música”, esforça-se para demonstrar uma parcialidade mais profunda na “estética musical” ou “filosofia da música” hegeliana, que estaria aquém do alcance mais amplo da dialética (segundo a leitura marxista). Reportando-se a Beethoven, quem Hegel aparentemente de todo ignorara nos cursos de estética, Bloch refere-se a elementos musicais como a modulação por enarmonia como sendo portadora da negatividade mesma do movimento dialético tal como Hegel a explicitara, “a lógica por si só, para Hegel, [tendo] uma influência sobre o mundo inteiro, enquanto a filosofia da música no mesmo sistema diz respeito apenas a uma parte dela, e além disso uma parte ‘romântica’ na qual o espírito ultrapassa o material cósmico” (In.: *Essays on the philosophy of music*. Tradução para o inglês de Peter Palmer. Cambridge: CUP, 1985, p. 193).

⁷² Dahlhaus, referindo-se a um notório hegeliano do período (Adolf Bernhard Marx), pondera que “nos anos trinta do século XIX era difícil no norte da Alemanha não o ser” (DAHLHAUS, C. Kritik. Analyse und Werturteil. In.: *Gesammelte Schriften*, volume 2. Laaber: Laaber Verlag, 2001, p. 15). Por conseguinte,

Hegel possivelmente assumiu em seus cursos, perguntarmos agora pela “interioridade”, pelo expediente “subjetivista” hegeliano – pelo qual é admoestado, ou melhor, seus seguidores o são –, expediente esse que se parecia a essa exterioridade numérica, “extraordinária” e quase intangível dos sons, novamente encontramos respostas, ou ao menos pistas delas, nas páginas dos cadernos:

No que afeta a música, aparece a sensação, a subjetividade que de momento se expande, o eu que se mantém nessas determinidades abstratas. Se falamos, por exemplo, de tristeza, medo e serenidade, tais são sensações. Há ali um conteúdo. Na medida em que eu o tenho em relação com a minha subjetividade, eu sinto esse conteúdo. Enquanto eu suporto essa perda ou a trago em geral à subjetividade, a sensação é produzida. A sensação é somente sempre o revestimento do conteúdo, na medida em que ele se torna relativo à minha subjetividade. E essa é a esfera que de momento é reivindicada pela música. (caderno de Hotho, 1823)

Entre a suposta “frieza”, impassibilidade, ou até apatia estoico-filosófica, dessas relações numéricas que, para Hegel, condicionam as musicais, e o discurso também musical que atribui à sensação ou sentimento (*Empfindung*), ao “sentir” desse conteúdo, um “expandir” da subjetividade, algo de muito sutil há de ser considerado. Diz o musicólogo britânico Julian Johnson da Royal Holloway (Universidade de Londres): “eu me refiro à discussão de Hegel sobre a conexão essencial entre a organização temporal da música e a estruturação da subjetividade no tempo” (JOHNSON, 1991: 159). Com efeito, de um lado, “Hegel diz expressamente que a música ativa o eu” (JOHNSON, 1991: 160)⁷³ e, de outro, é justamente o tempo que constitui no som o âmbito do negativo e toda determinação numérica das relações musicais apresenta-se antes de tudo no tempo. Vale considerar assim dois aspectos do tempo nos textos hegelianos: de um lado, um tempo “natural” indeterminado de um agora que não se distingue na infinitude de eventos finitos

quase toda recusa e crítica ao expediente especulativo relacionado à filosofia do espírito na época têm como alvo principal o hegelianismo do período, e não necessariamente as obras publicadas por Hegel e de Hegel. Isso não é de maneira nenhuma algo banal, tendo em vista as críticas de seu aluno Kierkegaard, ‘A Ideologia Alemã’ de Karl Marx ou até mesmo, naquilo que nos interessa, ‘Do belo musical’ de Hanslick – contribuições frequentemente acusadas de uma leitura enviesada da letra hegeliana, mas que tiveram consequências indeléveis, mais do que consideráveis, na história do pensamento.

⁷³ O verbo conjugado *activates* foi a opção da tradução inglesa de *erregt* do original: HEGEL, G. W. F. *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*. Tradução de T. M. Knox. Oxford: Clarendon Press, 1975, p. 906.

e “exteriores” simplesmente “a ocorrer”, e, de outro, o tempo principalmente das dimensões determinadas e distinguidas entre passado e futuro – “necessárias apenas na representação subjetiva, na recordação e no temor ou esperança” (HEGEL, 1997: 58. Werke, 9, p. 52), para citar o segundo volume da *Enciclopédia* de Hegel, dedicado à filosofia natural. Os instantes a suprimem-se uns aos outros, assim como as notas de uma melodia monódica que se esvai em seu existir fluido, contribuem para a compreensão hegeliana, na *Estética*, de que o tempo “não é o coexistir positivo tal como o espaço, e sim, ao contrário, é a exterioridade negativa” (HEGEL, 2014, III: 300. Werke, 15, p. 164). Da mesma forma, a retomada de seções musicais, a expectativa gerada por uma semicadência ou a surpresa e frustração causadas por interrupções e modulações bruscas e violentas dão a impressão de que toda exteriorização de alguma regulação musical contribui para o retraimento subjetivo que caberia à música entre as artes tidas românticas. Novamente comparando a arte sonora à arte pictórica, ao revisar o espírito subjetivo da *Enciclopédia* (de volta ao terceiro volume), nota-se que “à vista, enquanto é o sentido da identidade sem interioridade, contrapõe-se o ouvido, enquanto é o sentido da pura interioridade do [ser] corpóreo” (HEGEL, 2011, III: 98. Werke, 10, pp. 104 e 105), e ele continua – “assim como a vista se refere ao espaço que se tornou físico – à luz –, o ouvido se refere ao tempo que se tornou físico, ao som” (HEGEL, 2011, III: 98. Werke, 10, p. 105). Portanto, tendo o tempo como algo em comum, estabelece-se um contínuo, uma “não diferenciação”, entre o que seriam relações musicais do ponto de vista formal e o âmbito mais profundo da sensação, que como tal possui “um conteúdo, (...) [pois] o som como mero som é destituído de conteúdo” (HEGEL, 2014, III: 296. Werke, 15, p. 158). O que estaria em jogo na música – nas próprias formas musicais ressoantes, para retomar a expressão do formalismo – seriam as formas (musicais) da própria “inquietação [Bewegtheit] existencial” (FEIGE, 2014: 6). Nesse sentido, “a música deve, portanto, ser compreendida como uma formação da inquietação interior do eu” (FEIGE, 2014: 7), e não meramente como uma expressão de uma inquietação inicialmente (no que é “elementar”) indiferente a ela.

Para Hegel, isso justifica outro elemento importante no âmbito do tratamento musical apropriado – a repetição. Rigorosamente, ela nos previne da indiferença (ou indiferenciação) natural, ela “nos livra desse exterior vazio; no interior do qual eu mesmo me reconheço” (caderno de Heimann, curso de 1828-29), ela contribui para a determinação de algo que a princípio não passaria de uma sequência ruidosa, ou seja, de

uma errância do som que “deve agora antes de tudo ser estabilizada [*befestigt werden*] e receber uma objetividade em si. Essa primeira objetividade não é outra senão o retorno, a repetição de um e o mesmo, a uniformidade na recorrência” (caderno de von der Pfordten, 1826). Para o filósofo - como um exemplo caricato⁷⁴, é bem verdade - o “compasso” é antes de tudo necessário, pois através dele “são criados regimes iguais [*gleiche Bewegungen*] de sons” (caderno de Hotho, 1823) indispensáveis para o estabelecimento de uma unidade na variedade de sons que concorrem à seleção de qualquer compreensão. Essa unidade é justamente uma identidade do entendimento⁷⁵ (comum a todos – interesse universal), “pois os sons existem no tempo, e, para o tempo, o elemento regulador é a equidade do entendimento” (caderno de Hotho, 1823). O mesmo acontece no âmbito da diversidade dos sons concomitantes, como vimos acima, no que se refere ao número de oscilações, das relações harmônicas mais simples às mais complexas, numa hierarquização capaz de fornecer ao entendimento sistematizações musicais sofisticadas. Assim, se por um lado, o harmônico reduz-se ao mecânico, e “essas relações fundamentais perfazem a base fundamental, a lei da necessidade, que deve seguir sustentando” (caderno de Hotho, 1823), por outro, a unidade dessas relações de igualdade corresponde ao entendimento, e “a igualdade é um retorno interior” (caderno de Heimann, 1828/29). Mais do que isso, não há compasso no mundo natural, no tempo “natural” etc., mas antes “o entendimento viola a natureza” (caderno de Heimann, 1828/29), e, no exterior, ele é sua uniformidade.

Tal é o fundamento e necessidade do compasso, que depois de uma profusão de variações surge uma seção e a esta dedica um tempo igual – como nos corpos celestes o repetir-se determinado perfaz leis; isso é o que há de substancial, de subjetivo nele. O objetivo é meramente uma igualdade, que diz respeito ao quantitativo; o quantitativo – mais precisamente – é a medida numérica (caderno de von der Pfordten, 1826)

Em suma, não se trata simplesmente, quando se fala do tempo como elemento comum, da mera duração do movimento musical, mas, uma vez que para ela “resta (...)

⁷⁴ Talvez leitores demasiadamente rigorosos e ciosos de precisão nas referências musicais de Hegel não tenham se atentado para o fato de se tratar de uma preleção oral, onde possivelmente a caricatura poderia cumprir (musicalmente, diga-se de passagem) uma função retórica em seu discurso.

⁷⁵ Como o terceiro tópico do capítulo sobre a Consciência na *Fenomenologia* no espírito subjetivo da *Enciclopédia*.

apenas o tempo para a configuração” (HEGEL, 2014, III: 299. Werke, 15, p. 163), a característica particular dessa duração, ou sua qualidade é que há ser considerada. Esse tempo, não sendo “o coexistir positivo” tal como o espaço, e sim a “exterioridade negativa”, onde (ou quando) a precisa separação entre os elementos que existem como tempo (ou subsistem) – os instantes – não é algo claro e evidente por si só no âmbito musical, requer considerações propriamente musicais ulteriores. De qualquer forma, notemos desde já que é possível dizer que a sucessão dos “pontos temporais”, que não coexistem e sim cada um em sua existência segue suprimindo ou negando os demais, é capaz, através da sua continuidade (ou “conexão quantitativa” de qualquer ordem), de torná-los numeráveis, ou determinados por números. Contudo, “tomados como meros pontos temporais não possuem nenhuma diferença recíproca” (HEGEL, 2014, III: 300. Werke, 15, p. 164), e assim o tempo em sua “natureza” revela-se como um fluxo uniforme portador de uma duração indeterminada em si mesma. Ora, na música, também “conta-se essa distinguibilidade entre esses elementos onde o número é o determinante” (caderno de von der Pfordten, 1826): o “tempo musical” é determinado em seu fluxo, ou ao menos busca se opor à indiferenciação inerente à “conexão natural” dos instantes. Aqui aparecem primeiro as métricas temporais musicais expressas por Hegel através das diferentes e geométricas relações de duração das notas (“medida temporal”), do compasso e do ritmo⁷⁶, mas também (não deixaremos de considerar) células rítmicas, andamento, rubatos de toda ordem etc. Tudo isso qualifica a duração temporal segundo uma ordem autoevidente. Reportando-se novamente ao pensamento hegeliano mais amplo, é como se o “tempo natural”, marcado pela indeterminação, se superasse no irromper do “tempo musical” que lhe impõe a determinação que lhe caberia (subjetividade). Em outras palavras, a música, na “sua falta de urbanidade”⁷⁷, impõe ao silêncio (ou à sonoridade da indeterminação natural) que a precede e sucede, através de sua irresistível e invasiva notabilidade, a instauração de uma temporalidade qualificada e determinada numericamente⁷⁸; e o fruidor, ao fim de um movimento musical qualquer, acessa

⁷⁶ Conforme consta como subtítulo presente no capítulo dedicado à música da “edição Hotho”.

⁷⁷ Carl Dahlhaus, no capítulo intitulado Música como texto e obra de sua *Musikästhetik* (1967) relembra que “Kant censurava à música, como falta de urbanidade, o facto de ela se nos impor” (DAHLHAUS, 2003: 23) pelo som que invade os espaços exteriores e interiores, diferente de uma obra pictórica a quedar em um espaço determinado.

⁷⁸ Para Yolanda Espiña há nos discursos hegelianos sobre a música uma referência constante à longa e vasta tradição pitagórica na música (cf.: ESPÍÑA, 1996: 169 e seguintes), mas não só aí. Lê-se, por exemplo, nos Cursos sobre a história da filosofia que “nosso ouvir consonância e dissonância consiste em um comparar matemático” (HEGEL, G. F. W. Werke, volume 18. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 258) e, na própria *Estética* de outros cadernos de alunos (com os quais se justificou a heterodoxia mencionada), que “uma combinação livre de sons mais agudos e mais graves [...] essencialmente se apoiam em relações

mnemonicamente o que decorreu e o representa para si como uma forma “quase espacial; o que foi ouvido consolida-se em algo que está diante de nós, numa objetividade por si subsistente” (DAHLHAUS, 2003: 24) – uma objetividade verdadeiramente interior.

Trata-se de uma longa discussão envolvendo a leitura e comentário dos textos hegelianos, em um debate longo e atual sobre o assunto, 200 anos depois dos cursos. Antes de retomarmos, porém, alguns desses pontos apontados, principalmente da relação entre a *Estética*, suas várias versões, e a *Enciclopédia*, consideraremos a seguir o sentido de algumas colocações hegelianas nas circunstâncias de seu próprio tempo, ou do debate de seu tempo, tanto no que se refere à filosofia, quanto à literatura e à cultura musical em geral, a fim de que a atualidade do debate não prejudique a compreensão da *Estética* também como um documento histórico, através do qual é possível reconhecer não somente a intenção estético-teórica do plano filosófico de abarcar também as particularidades musicais ao lado das demais formas de arte, mas igualmente a relação estético-crítica do filósofo, ou melhor, da filosofia, com o contexto musical de sua época.

quantitativas, relações numéricas (Caden de Kehler, curso de 1826, pp. 191 e 192), determinando, senão todas as relações musicais através do número, como os pitagóricos, segundo as descobertas das relações quantitativas entre os sons, pelo menos o que diz respeito ao elementar do espectro teórico-musical com que não se furta a lidar em seus discursos.

Capítulo 2: Crítica musical e uma questão histórica

Cante-nos alguma coisa que nos deleite os corações e espíritos, e ao mesmo tempo nossos sentidos – disse Wilhelm. – O instrumento só deveria acompanhar a voz, pois melodias, andamentos e passagens sem letra nem sentido fazem-me lembrar borboletas ou belos pássaros multicores que pairam a nossa frente e atrás dos quais gostaríamos de correr e capturá-los, enquanto o canto, longe disso, é como um gênio que se eleva ao céu, atraindo nosso melhor eu para acompanhá-lo⁷⁹

É necessário ser cantada [a melodia], e deve ser emitida num fluxo livre e direto diretamente do peito humano, que é o instrumento que ressoa aos mais mágicos e misteriosos sons da natureza. Melodia que não é cantável nesse sentido não é nada senão uma série de notas separadas lutando em vão para ser música (*Kreisleriana*, in.: HOFFMANN, 2004: 156)

Baseado no que já foi dito anteriormente sobre a posição do texto e da música um em relação ao outro, surge imediatamente a exigência de que neste primeiro âmbito a expressão musical tem de se ligar muito mais rigorosamente a um conteúdo determinado do que quando a música deve abandonar-se autonomamente a seus próprios movimentos e inspirações. Pois o texto fornece desde sempre representações determinadas e por isso arranca a consciência daquele elemento mais sonhador do sentimento destituído de representação, no qual, sem sermos importunados, nos deixamos conduzir para lá e para cá e não necessitamos renunciar à liberdade de sentir isso e aquilo de uma música, de nos sentirmos comovidos desta ou daquela maneira (HEGEL, 2014, III: 322. Werke, 15, p. 195)

Se Hegel mais de uma vez sublinhou na música um caráter problemático quanto a sua relação com um conteúdo (ou “substância”) capaz de alçá-la à dignidade artística

⁷⁹ GOETHE, J. W. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 134.

das demais artes particulares, buscando a determinação desse conteúdo em elementos forâneos ao domínio mais propriamente (ou puramente) musical⁸⁰, não raramente se lê em comentários musicológicos a respeito tanto de uma possível “preferência filosófica” hegeliana, de tendências classicistas, pela música vocal ou música de alguma maneira amparada e complementada pela objetividade (também interior) de um texto poético, que a tornaria capaz de elaborar mais adequadamente sua própria unidade, quanto até mesmo de uma “preferência pessoal” do filósofo pela ópera em específico. “Theodor Mundt, um ouvinte do curso de 1826, relata um tanto surpreso, que Hegel, ‘assim que o sino da universidade houvesse batido as seis horas e [assim] que ele houvesse completado justamente sua sentença de que seria ‘a música a arte do sonho vazio’’, via-se ele ‘adentrando apressadamente na Casa de ópera logo em frente’, onde ‘era apresentada uma ópera de Gluck e onde ele aplaudia entusiasticamente a cantora Milder [Anna Milder-Hauptmann, soprano, 1785-1838]’⁸¹” (OLIVIER, 1998: 14). No entanto, do ponto de vista filosófico pelo menos, a questão não é assim tão simples. Deixando de lado a questão da preferência pessoal, ao que parece, ao revelar que “em tempo mais recente a música (...) se volta para um lado da arte, ao mero interesse, a saber, para o que é apenas questão para o especialista” (HEGEL, 2014, III: 286 e 287. Werke, 15, p. 145), Hegel manifesta a natureza de uma oposição que não é somente filosófica, mas é antes de tudo histórico-filosófica.

Quatro eventos musicais importantes marcaram a década de 1820, quando Hegel ministrou os cursos de estética em Berlim: “o ‘frenesi por Rossini’, a recepção de Beethoven, a première de *O Franco-Atirador* e a redescoberta da *Paixão Segundo São Mateus*”⁸². Hegel, tanto nos cadernos de alunos quanto na edição Hotho, só se refere a

⁸⁰ “O músico, ao contrário, certamente também não abstrai de todo e qualquer conteúdo, mas encontra o mesmo em um texto que ele põe em música, ou reveste, de modo mais independente, qualquer disposição na Forma de um tema musical” (HEGEL, 2014, III: 283. Werke, 15, p. 141) – assumindo a oposição entre a música vocal e a música instrumental, o filósofo, no que toca o “conteúdo”, revela que a música, quando em sua forma mais “independente”, chega só a “revestir” uma determinada “disposição”, dando ao artista (o músico) por vezes a impressão de que ele estaria “livre do conteúdo” (HEGEL, 2014, III: 284. Werke, 15, p. 141). Por mais que essa aparente liberdade seja efetivamente a maior no regime estético hegeliano – “assim a música conduz esta liberdade para o ponto máximo” (HEGEL, 2014: 284. Werke, 15, p. 141) –, ela também é o índice de sua limitação no que se refere ao seu caráter verdadeiramente artístico, na medida em que, para além do que permitiria a determinação de um texto na música vocal ou mesmo da possibilidade de qualquer “entretencimento subjetivo” (HEGEL, 2014, III: 287. Werke, 15, p. 146) através de intuições e representações mais precisas do que o que oferecem as notáveis relações e proporções musicais, as relações timbrísticas, as tonalidades, as variações harmônicas etc. na música instrumental, a música não poderia avançar por si só no terreno do espiritual, o que caberia ao artístico nesse contexto.

⁸¹ NICOLIN, G. (org.). Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen. Hamburg: Felix Meiner, 1970, p. 301.

⁸² DAHLHAUS, C. Hegel und die Musik seiner Zeit. In.: Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber: Laaber-Verlag, 1988, pp. 235.

três deles, optando por deixar de lado a recepção de Beethoven, que não é sequer citado pelo filósofo – um “silêncio eloquente”⁸³, como diria Dahlhaus. Tais eventos, sublinhados, identificados e selecionados sem muita dificuldade pelo próprio musicólogo, marcam de maneira bastante clara e sintética os contornos da diversidade no âmbito da cultura musical dessa época e também de sua descendência imediata. A ópera de Rossini, a ópera nacional alemã de Weber, a música instrumental ou instrumentalmente orientada de Beethoven (em particular, a sinfônica), e a música “histórica”, que inauguralmente intervém na sala de concerto através da *Paixão Segundo São Mateus* – “verdadeiramente a primeira descoberta de uma obra, que cem anos antes permaneceu sem ressonância” (DAHLHAUS, 1988: 235) – cada um desses episódios reúne em si características próprias do que se tornariam ao longo do século XIX verdadeiras heranças musicais distintas. Verdi, Wagner, Schumann e a crescente presença do que por ora denomina-se de música histórica, das várias remontagens, reinterpretações e redescobertas, na sala de concerto, em especial no mundo germânico, demonstram a forte impressão daqueles eventos na primeira geração posterior, muito embora já de modo mais permeado de interferências de uma tradição nas demais – como em Wagner já se ouviam salientemente ecos das transformações harmônico-estruturais promovidas por Beethoven. Isso traz à tona uma nova perspectiva que avança para além da temática “Hegel e a música de seu tempo”. Um possível “Hegel crítico da música de seu tempo” retoma uma proximidade já apontada entre o filósofo e possivelmente (surpreendentemente) uma de suas principais referências (e também adversário, em um certo sentido) na esfera do debate musical⁸⁴ – E. T. A. Hoffmann. A respeito disso, Dahlhaus chega a sugerir:

A hipótese (...) consolida-se na probabilidade filologicamente fundada, na medida em que se nota que a teoria de Hegel da música instrumental compreende uma réplica velada da apologia de Beethoven feita por E. T. A. Hoffmann, que em 1810 aparecia no *Jornal Musical Geral* [*in der*

⁸³ “[...] os acontecimentos ou as obras, a respeito das quais ele silencia ou parece silenciar, não são menos características e instrutivas para os motivos do que os eventos a que ele se refere, ou os documentos que ele cita” (DAHLHAUS, 1988: 235). Além do mais “é crível, se se quer confiar nos acontecimentos fragmentariamente ocorridos, que Hegel participou de todos os eventos musicais significativos da capital prussiana entre 1818 e 1831” (OLIVIER, 1998: 16) do que se depreende inclusive que “ele obteve a base de sua estética musical a partir de uma época particularmente rica histórico-musicalmente” (Idem).

⁸⁴ Esfera na qual a princípio Hegel não teria a intenção de influir em tal proporção, acompanhando o entendimento de que Hanslick, por exemplo, ao se referir ao que ele denomina de “escola hegeliana” (HANSLICK, 2002: 16), estaria se referindo muito mais à repercussão dos cursos de estética entre músicos, amadores e críticos do que ao que o próprio filósofo teria como intenção ao dar conta de uma área importante de seu projeto sistemático explicitado na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*.

Allgemeinen Musikalischen Zeitung] e cuja parte essencial foi mais tarde incorporada por Hoffmann no primeiro volume das *Phantasiestücke* [*Fantasiestücke in Callots Manier*], de maneira que dificilmente se pode supor que Hegel, leitor insaciável, não tenha conhecido o escrito de Hoffmann. Afinal, em Berlim, mesmo quando se mantinha internamente distância, vivia-se em imediata proximidade um do outro (DAHLHAUS, 1988: 236)

A apologia de Beethoven referida por Dahlhaus é justamente a célebre recensão ou crítica feita por Hoffmann, publicada no *Jornal Musical Geral* (*Allgemeine Musikalische Zeitung*, XII, 4 e 11 de julho de 1810, cols. 630-42, 652-9), à quinta sinfonia de Beethoven, estreada em 22 de dezembro de 1808⁸⁵. Hoffmann, contrariando parte do que foi dito sobre o assunto durante as duas décadas anteriores aos cursos de Hegel, e assumindo um discurso voltado para o aspecto estrutural da obra musical em questão, exalta a música de Beethoven como emancipação de uma arte, que “desprezando toda ajuda e toda mistura de uma outra arte, exprime de maneira pura a essência da arte [*Wesen der Kunst*], que somente nela se faz reconhecer” (HOFFMANN, 2004: 236. VIDEIRA, 2009: 203)⁸⁶. No texto, Hoffmann enaltece Haydn e Mozart, como “os criadores [*Schöpfer*] da nova música instrumental, [que] foram os primeiros a nos mostrar a arte em toda sua glória” (HOFFMANN, 2004: 235. VIDEIRA, 2009: 204), mas reconhece somente Beethoven “quem a contemplou com um amor pleno [*voller Liebe*] e penetrou na sua essência mais íntima” (HOFFMANN, 2004: 235. VIDEIRA, 2009: 204). Para o músico-poeta, a diferença em Beethoven reside no que ele denomina de revelação do “incomensurável [*Unermesslichen*]” (HOFFMANN, 2004: 236. VIDEIRA, 2009: 205), onde se desperta o “anseio infinito [*unendliche Sehnsucht*], que é a essência do romantismo” (HOFFMANN, 2004: 236. VIDEIRA, 2009: 206). “Beethoven é um compositor puramente romântico (e, justamente por isso, um compositor verdadeiramente

⁸⁵ O concerto ocorreu em uma noite fria do inverno vienense (*Theater an der Wien*), no ano posterior à publicação da *Fenomenologia do Espírito*. Constaram no programa, além da quinta sinfonia, a sexta sinfonia, a aria para soprano e orquestra opus 65, o Sanctus e o Gloria da missa em dó maior opus 86, o quarto concerto para piano e mais duas fantasias, sendo uma delas a fantasia coral opus 80. Para além da sofisticação harmônico-estrutural das obras (em particular as sinfonias e o concerto para piano), a longa duração do concerto e os comentários sobre a surdez já avançada de seu regente (o próprio compositor) talvez tenham contribuído para aumentar a dificuldade do público (críticos, em particular) em acompanhar, assumir e assimilar os impactos inegáveis das transformações promovidas por Beethoven – a figura do crítico torna-se mais central.

⁸⁶ Utiliza-se a tradução integral da crítica presente em VIDEIRA, 2009: 203 e seguintes. O trecho em questão citado também está presente em DAHLHAUS, 1988: 237, traduzido integralmente ao final da presente dissertação.

musical⁸⁷). Talvez seja por isso que ele não se sai tão bem na música vocal – a qual não admite [nenhum] anseio indeterminado [*unbestimmtes Sehnen*], mas pelo contrário, representa apenas os afetos designados através de palavras, como sentidos no reino do infinito – e sua música instrumental raramente agrada à multidão” (HOFFMANN, 2004: 236. VIDEIRA, 2009: 206). Tudo isso, Hoffmann, ao longo do texto, busca demonstrar com uma análise ao mesmo tempo bastante próxima do elemento musical, em posse das partituras das partes orquestrais publicadas em abril de 1809⁸⁸, e sublinhando, desde os primeiros compassos e com o exemplo da grade orquestral, fatos musicais tais como a ambiguidade tonal entre a tonalidade de Mi bemol maior (sugerido pela célebre sequência melódica das notas sol-sol-sol- mib) e a tonalidade de Dó menor, que se consolida progressivamente a partir da segunda fermata (sugerindo uma função dominante no uníssono da nota ré no quinto compasso), e a tão falada recorrência motivica das três colcheias nos violinos e violas, que mais tarde (não está na ilustração a seguir) conduzirá à cadência em *tutti*.

⁸⁷ Hegel, no capítulo sobre a forma romântica na edição Hotho (ao final do subitem dedicado a “O modo de exposição romântico em relação com seu conteúdo”), chega a afirmar que “o tom fundamental do romântico [...] é musical (HEGEL, 2014, II: 262. Werke, 14, p. 141), de modo a possivelmente sugerir a aproximação também hoffmaniana, além do que já foi discutido sobre Wackenroder e Tieck, entre arte musical e modernidade (assunto que discutiremos mais adiante).

⁸⁸ Duas edições foram publicadas, a segunda contendo pequenas modificações. Eram 21 partes no total apresentadas conjuntamente com as partituras da sexta sinfonia (LEIPZIG: Breitkopf & Härtel, oeuw. 67).

Allegro con brio. $\text{♩} = 108.$

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Corni in Es.

Trombe in C.

Timpani in C. G.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

Original-Verleger: Breitkopf & Härtel in Leipzig.

R. 5.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Figura 1- Primeiros compassos da Quinta Sinfonia (Breitkopf & Härtel)

Considerando o que Hegel diz acerca do especialista e do “interesse artístico universalmente humano” (HEGEL, 2014, III: 287. Werke, 15, p. 145) e o que já discutimos desde a introdução a esse respeito, chama a atenção o fato de que somente “um grupo relativamente pequeno, de talentosos *connoisseurs* amadores, *snoobs*, e devotos românticos do ‘grandioso’, como eles gostavam de dizer, eram os emissários da reputação [de Beethoven]”, como observou o pianista americano Arthur Loesser⁸⁹, e o evento musical marcante da modernidade musical que foi a recepção da música de Beethoven só

⁸⁹ LOESSER, Arthur. Men, women and pianos: a social history. New York: Simon and Schuster, 1954, p. 146. Citação presente em DENORA, Tia. Beethoven and the construction of genius. Musical politics in Vienna, 1792-1803. Los Angeles: University of California Press, 1995, pp. 186 e 187.

ganhou seus contornos mais definitivos (e “universais”) em meados da década de 1820, dez anos após a publicação da crítica de Hoffmann. Assim, a mesma separação decisiva de um conteúdo por si mesmo já claro das palavras (música vocal ou orientada por “sentimentos determináveis por conceitos”⁹⁰) que caracterizou a emancipação da música instrumental de Beethoven proclamada por Hoffmann, como a autonomia tão desejada da arte sonora, teria sido somente em parte “lamentada” por Hegel, como observou o musicólogo, mas também identificada pelo filósofo nos mesmos contornos (e mesmos termos) apontados pelo poeta de sua vizinhança em Berlim, falecido em 1822. Nesse sentido, a divergência, que apontaria muito mais a semelhança entre as paisagens musicais observadas por ambos, residiria na relativização do que Hoffmann denominara de “meio musical universalmente compreensível” (*Kreisleriana*, in.: HOFFMANN, 2004: 153), algo que para Hegel não era, como vimos, necessariamente verdade.

Não é banal que tanto Hoffmann, um conhecedor cujo talento ofuscante para o gênero poético jamais impediu que nele se reconhecesse também o crítico musical⁹¹ e o compositor, quanto Hegel, cujo discurso chamou a atenção de um compositor da grandeza de Felix Mendelssohn-Bartholdy⁹² (1809-1847), tenham rapidamente identificado a natureza das transformações que em parte e de maneira um pouco mais definitiva ainda estavam por acontecer. O processo de “emancipação da música instrumental”, como o denominou Dahlhaus, longe da unanimidade, na segunda metade do século XIX ainda encontrava a resistência de figuras como a do historiador Georg Gottfried Gervinus (1805-1871), quem apelando para a teoria da imitação do século XVIII⁹³ passa a duvidar do direito à existência da música instrumental, a qual, diante de sua própria insuficiência, nos moldes do discurso wagneriano, nada mais seria do que “uma imitação da música

⁹⁰ Citação também presente em DAHLHAUS, 1988: 237, como expressão recorrente não só em Hoffmann, mas igualmente em Hegel.

⁹¹ Quicá o primeiro nos contornos mais modernos.

⁹² “Hegel, por exemplo! Ele está agora mesmo dando aulas sobre música; Felix [Mendelssohn] toma notas admiráveis, e - jovem finório que é - sabe como reproduzi-las assaz ingenuamente, com todas as peculiaridades de seu professor. Agora Hegel diz que Bach não é música verdadeira; que agora se estaria mais avançado, apesar de se estar ainda a um longo caminho do que é correto” (GOETHE, J. W.; ZELTER, C. F. Letter from Goethe to Zelter with extracts of those from Zelter to Goethe. Seleção, tradução e anotações de A. D. Coleridge. Londres: George Bell and sons, 1892, pp. 352 e 353. A resposta de Goethe à carta de Zelter de 22 de março de 1829 data de 28 de março do mesmo ano e se encontra em GOETHE, 1993, 11: 105)

⁹³ cf.: DAHLHAUS, 2003: 46. Gervinus o faz inclusive apropriando-se de argumentos hegelianos, dos quais falaremos mais tarde. Heimsoeth (1963) e Schnädelbach (2003) chamam a atenção para o contraste da apropriação de Gervinus, o “Hegel de Gervinus”, em relação ao “Hegel de Franz Liszt”, segundo o qual Hegel teria caracterizado “a música instrumental como o pináculo, a manifestação mais livre e mais absoluta de nossa arte [...], descrita tão excelentemente por Hegel como um modo de libertação da alma” (HEIMSOETH, 1963: 162; apud. SCHNÄDELBACH, 2003: 74).

coral”⁹⁴ (*Händel und Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst*, 1868, p. 146). Hoffmann e Hegel não apenas identificaram como também descreveram o processo à sua maneira – apologética e crítico-dialética, respectivamente.

Nesse sentido, vale lembrar que Hegel na edição Hotho, logo depois de tratar do que denomina de “música de acompanhamento”, dedica uma seção subsequente à instância da “música autônoma”. Lê-se ali que “a interioridade subjetiva constitui o princípio da música” (HEGEL, 2014, III: 335. Werke, 15, p. 214), algo que, longe de ser mais uma expressão reproduzida do discurso sentimental da geração de Wackenroder e Tieck, antes define o lugar que a música enquanto arte particular ocupa na filosofia das artes hegeliana, e no sistema, se assim o assumirmos. Para compreender o que seria essa interioridade e dando um passo atrás, a pintura, como primeira arte tida romântica, é também a primeira no sistema estético a expressar o elemento “particular-característico” (HEGEL, 2014, IV: 11. Werke, 15, p. 223) em oposição à universalidade ideal da forma escultórica, fazendo da “expressão da alma interior o centro da exposição” (HEGEL, 2014, IV: 11. Werke, 15, p. 223). Entre a universalidade do deus representado na obra escultórica e a particularidade da expressão fugidia da alma, vislumbra-se um caminho a ser percorrido, do exterior ao interior, do espacial ao temporal. E embora seja dado esse passo na direção da interioridade (e do particular) com relação à escultura, a presença do Conteúdo (*Gehalt*) espiritual no meio exterior da obra pictórica permanece sempre estranha diante da interioridade à qual ela aspira⁹⁵. Assim, é preciso que não somente a espécie de expressão, mas também o “material” trabalhado artisticamente se adeque à urgência de interioridade que um segundo momento da forma romântica deve exigir⁹⁶. Esse é o passo dado pela música na *Estética*; e o som, em suas características marcadamente interiores⁹⁷, é toda a exterioridade dessa arte particular. Como vimos, a música, no som, supera assim a recíproca separação que há entre o “eu” e a obra artística

⁹⁴ Citação presente em DAHLHAUS, 2003, p. 46.

⁹⁵ “pois na pintura certamente a forma exterior ainda é o meio através do qual se revela o interior” (HEGEL, 2002, III: 278. Werke, 15, p. 132).

⁹⁶ “Como essencialmente pertencente ao interior da consciência, o conteúdo espiritual tem então no mero elemento da aparição exterior e no intuir – ao qual se oferece a forma exterior – uma existência ao mesmo tempo estranha para o interior, a partir da qual a arte deve novamente extrair as suas concepções a fim de transpô-las para um âmbito que é, tanto segundo o material quanto a espécie da expressão, para si mesmo de espécie mais interior e mais ideal” (HEGEL, 2014, IV: 11-12. Werke, 15, p. 223).

⁹⁷ Como um vibrar interior dos corpos, o som é um sentido da interiorização por excelência, como Hegel coloca no adendo do parágrafo 401 da parte dedicada ao espírito subjetivo do terceiro volume da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*. Conforme já citamos anteriormente, “à vista, enquanto é o sentido da identidade sem interioridade, contrapõe-se o ouvido enquanto é o sentido da pura interioridade do [ser] corpóreo” (HEGEL, 2011: 98. Werke, 10, pp. 104 e 105).

(como na pintura, a exposição da peça), e a fruição musical é sempre marcadamente interior, auditiva, mnemônica, sentimental, intuitiva etc. Da mesma forma, somente no âmbito musical, a dependência de um texto permaneceria estranha a esse seu traço fundamental:

Se esta subjetividade deve, na música, por assim dizer, chegar ao seu pleno direito, então ela deve se soltar de um texto dado e tomar o seu conteúdo, o curso e a espécie da expressão, a unidade e o desdobramento de sua obra, a execução de um pensamento principal e uma inserção e ramificação episódica de outros etc. puramente a partir de si mesma e, nisso, na medida em que aqui não é invocado o significado do todo por meio de palavras, limitar-se aos meios puramente musicais (HEGEL, 2014, III: 336. Werke, 15, p. 214)

E, se ela assim o faz, ela cumpre com o desígnio interior de sua própria característica e avança no sentido da interioridade e do particular como em nenhum dos momentos anteriores. A música instrumental autônoma, portanto, para Hegel, curiosamente cumpre melhor o desígnio depreendido de sua própria característica enquanto arte particular. Porém, essa mesma interioridade, esse mesmo particular, permanece, no retraimento absoluto que realiza, preso a uma indeterminação. É como se o apelo subjetivo fosse tão longe a ponto de toda a objetividade a ele inerente resultasse na esfera subjetiva – no “eu”, que ouve, que lembra, que sente, que intui (e representa). Na ópera, “o conteúdo se encontra (...) duplicado: a ação exterior e o sentimento interior” (HEGEL, 2014, III: 336. Werke, 15, p. 215), enquanto que na música instrumental autônoma, nas “peças propriamente instrumentais, (...) o compositor e o público estão a um passo de se liberar inteiramente do conteúdo das palavras e de manejar e desfrutar a música por si mesma como arte autônoma” (HEGEL, 2014, III: 336. Werke, 15, p. 215) – “é nesse âmbito principalmente que os diletantes e os conhecedores começam a se distinguir de modo essencial” (HEGEL, 2014, III: 337. Werke, 15, p. 216), e os “problemas” começam a aparecer:

O conhecedor, (...) a quem são acessíveis as relações musicais interiores do som e dos instrumentos, ama a música instrumental em seu emprego artístico de harmonias e entrecimentos melódiosos e Formas alternantes; ele é preenchido inteiramente pela música e possui o interesse mais preciso de comparar o que ouve com as regras e leis que

lhes são familiares, a fim de julgar e de desfrutar completamente o que foi executado, embora aqui a nova genialidade inventora do artista também possa levar o conhecedor com frequência a apuros, que justamente não está acostumado a estes ou aqueles avanços, transições etc. Tal preenchimento completo raramente é favorável ao mero dileitante e logo ele é tomado pelo desejo de preencher este movimento de sons aparentemente destituído de essência, de encontrar pontos de sustentação para a progressão, em geral para o que ressoa em sua alma, de encontrar representações mais determinadas e um conteúdo mais preciso. Nesta relação, a música se torna para ele simbólica, todavia na tentativa de captar o significado ele se encontra diante de temas enigmáticos que se desfazem rapidamente, que nem sempre permitem uma decifração e em geral são passíveis da interpretação mais diversa (HEGEL, 2014, III: 337. Werke, 15, pp. 216 e 217)

Se mesmo o conhecedor pode ver-se em apuros diante de uma interrupção brusca em uma bem humorada sinfonia de Haydn, ou mesmo estranhar a presença inesperada de um grau audaciosamente inserido em uma sequência harmônica modulatória ouvida em um inquietante concerto para piano de Mozart, então para o dileitante, incapaz de identificar as minúcias e características mais íntimas do gesto musical (em particular, o harmônico), quase todo o interesse esvazia-se, até mesmo aquele que diz respeito à grata surpresa inerente à identificação de interrupções e acordes mais espirituosos. O enigma, a impenetrabilidade, longe de condizer com o traço fundamental musical para Hegel, inspira antes um aparente “recuo” do romântico no simbólico, no que diz respeito às formas de arte na *Estética*. Fala-se inclusive de uma aproximação entre música e arquitetura. Contudo, significaria isso, de fato, que quando tão longe da poesia, de um auxílio equilibrado, a música “demasiadamente musical”, aos ouvidos do ouvinte médio, se tornaria a sombra de uma esfinge que há séculos desapareceu? Seria nesse sentido e nessa medida que essa liberação de um conteúdo forâneo avança, aumentando também o prejuízo do “interesse artístico universalmente humano”? As questões, como dissemos, são complexas, e uma outra ainda maior vem à baila quando se desconfia de um suposto, controverso e, acima de tudo, insensato “recuo espiritual” do romântico no simbólico – a tão debatida questão do fim da arte em Hegel.

Entretanto, com efeito, tanto na edição Hotho quanto nos cadernos de alunos, Hegel assume que “a música e a arquitetura têm cada uma assim unidade no que é elementar”⁹⁸ – em um provável diálogo com seu ex-colega de seminário Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775 – 1854), quem, em um movimento contrário, já havia se referido à arquitetura como uma “música petrificada”⁹⁹ – e, para além das considerações musicológicas, ele mesmo teria afirmado:

A música tem em comum com a arquitetura o fato de não possuírem seu conteúdo em si mesmas; assim como a arquitetura necessita de um deus, da mesma forma a subjetividade da música necessita de um texto, pensamentos, representações, que, como conteúdo determinado, não estão nela. A arte discursiva é então aquela que dá esse preenchimento. O som [está ligado] a um conteúdo espiritual enquanto tal. A música não autônoma é somente acompanhamento. Quanto mais autônoma ela se torna, mais ela pertence somente ao entendimento e é uma mera artesanaria, que é apenas para o conhecedor e que se torna infiel à finalidade da arte (caderno de Hotho, 1823)

Corroborando com a posição de quem enxerga na “estética musical” hegeliana um apelo classicista à *la* Goethe, o próprio poeta, já citado nas epígrafes deste capítulo, à sua maneira fazia em 1827 observações de modo a aproximar ambas as artes:

Um nobre filósofo falou da arquitetura como uma música petrificada, e teve de suportar em troca muitos acenos negativos de cabeça. Acreditamos que a melhor maneira de introduzir novamente esse belo pensamento é denominando a arquitetura uma arte muda dos sons. Pense-se em Orfeu que, ao receber um grande terreno deserto de construção, sentou-se sabiamente no lugar mais excelente e, com os sons vivificantes de sua lira, construiu o espaçoso mercado à sua volta. As pedras dos rochedos, tomadas rapidamente por sons violentamente dominadores, mas amigavelmente aliciantes, foram arrancadas de sua totalidade de massas compactas e tiveram de se configurar com arte e ofício, ao se aproximarem entusiasticamente, a fim de se ordenarem

⁹⁸ HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen zur Ästhetik: Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/29)*. Edição de Alain Patrick Olivier e Annemarie Gethmann-Siefert. Munique: Wilhelm Fink, 2017, pp. 152.

⁹⁹ SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. Tradução e notas de Márcio Susuki. São Paulo: Edusp, 2010, p. 219.

convenientemente em camadas e paredes rítmicas. E assim uma rua foi se juntando a outra! E também não faltaram as muralhas de proteção. Os sons se perdem, mas a harmonia permanece. Os cidadãos de uma cidade como esta passeiam e negociam em meio a melodias eternas; o espírito não pode decair, a atividade não pode adormecer, o olho assume a função, a obrigação e o dever do ouvido, e mesmo nos dias mais comuns os cidadãos se encontram em um estado ideal: sem reflexão, sem perguntar por sua origem, participam da fruição ética e religiosa a mais alta. O costume que adquirimos de andar de um lado a outro na Basílica de São Pedro fará com que se sinta um análogo disso que ousamos exprimir aqui.

Ao contrário, o cidadão de uma cidade mal construída, onde o acaso juntou sofrivelmente as casas como a vassoura amontoa os detritos, vive inconscientemente no estado de sede em um deserto; para o estrangeiro, no entanto, é como se ouvisse gaita, pífaros e tamborins, e tivesse de se preparar para assistir a dança dos ursos e os saltos dos macacos¹⁰⁰

A aproximação entre arquitetura e música, desde Schelling (o “nobre filósofo”, no trecho acima), passando por Hegel, até Goethe, revela-se plenamente na música independente, calcada inteiramente no universo harmônico das proporções sonoras mais basilares e das relações estabelecidas sistematicamente entre tonalidades, formas musicais consagradas e equilíbrio orquestral. Ou seja, a “música arquitetônica” corresponderia à música autônoma emancipada, diferente da música “pictórica” outrora pleiteada por Rousseau¹⁰¹ e da música vocal “auxiliada” pela determinação da poesia, e, ao mesmo tempo, como diz Hoffmann na *Crítica à Quinta Sinfonia*, sendo a seu modo “a arte mais oposta às artes plásticas” (HOFFMANN, 2004: 236. VIDEIRA, 2004: 204). Para Hegel, diferente de Schelling – para quem a música estaria completamente definida

¹⁰⁰ Escritos sobre arte, em GOETHE, 2008: 269 e 270.

¹⁰¹ “O gênio do músico submete o universo inteiro à sua arte. Ele pinta todos os quadros com sons; ele faz falar o silêncio mesmo; ele restitui as ideias através dos sentimentos” (ROUSSEAU, J. J. Dictionnaire de musique. Paris: chez la veuve Duchesne libraire, 1775, p. 230) – Diz-se, no final do século XVIII, da música instrumental capaz de representar ideias e até mesmo cenários mais gerais da vida pastoral, do mundo natural etc., mediante programas ou pequenas indicações. Trata-se de uma consequência particular da estética da imitação que marcou o século XVIII, com ênfase na música através dos escritos de Charles Batteux, para quem, “a máxima de Horácio se achou verificada pelo exame: *ut pictura poësis*. Constatou-se que a poesia era em tudo uma imitação, assim como a pintura. Eu ia mais longe: tentava aplicar o mesmo princípio à música e à arte do gesto, e espantou-me a justeza com a qual ele lhes convinha. Foi isso que produziu esta pequena obra (...)” (BATTEUX, C. As belas artes reduzidas a um mesmo princípio. Tradução de Natalia Maruyama. São Paulo: Humanitas, 2009, p. 17).

como “ritmo prototípico da própria natureza e do próprio universo, que por intermédio dessa arte irrompe no mundo figurado” (SCHELLING, 2010: 31)¹⁰² –, não há nada de espiritual no enigma e no código musical sutilmente elaborado a ser decifrado pelos *happy few* dos círculos pretensamente imbuídos da tarefa de afastar o diletantismo da sala de concerto, que puderam testemunhar, muita vez no detalhe, as transformações estruturais promovidas pela contribuição de Beethoven, em particular aquelas de 22 de dezembro de 1808 em Viena (a Azimcourt da época). Tanto para Hegel quanto para o personagem Kreisler de Hoffmann, “um compositor só penetra verdadeiramente os segredos da harmonia se ele é capaz de usar seu poder para afetar o coração humano (HOFFMANN, 2004: 102); a diferença que para este, “as relações numéricas, que permanecem fórmulas sem vida para os pedantes sem gênio, tornam-se prescrições mágicas a partir das quais ele [o compositor] conjura um mundo encantado” (HOFFMANN, 2004: 102), fazendo uma clara distinção entre “eleitos e rejeitados”, que Hegel dificilmente conciliaria com o “interesse universalmente humano” da arte verdadeira. De qualquer forma, em Hegel, há no “sentimento”, ou “sensação”, ou como queira traduzir o termo *Empfindung*, uma relação essencial com o que mais propriamente é capaz de conferir à arte musical a dignidade filosófica de constar entre as belas artes elegidas em seus cursos. “Há uma relação da sensação com o pensar” (caderno de Heimann, 1828-29), e o que há de substancial e efetivamente objetivo na música haveria de se pautar na esfera do subjetivo, “pois a autêntica objetividade do interior como interior não consiste em sons ou palavras, e sim no fato de que tenho consciência de um pensamento, de um sentimento etc., que faço deles um objeto para mim e assim os tenho na representação diante de mim ou então desenvolvo para mim o que reside em um pensamento, em uma representação, desdobra as relações exteriores e interiores do conteúdo de meus pensamentos, relaciono mutuamente as determinações particulares etc.” (HEGEL, 2014, III: 286. Werke, 15, p. 144). Para o filósofo, a verdadeira “harmonia” consiste na unidade (dialética) de uma oposição entre interioridade e exterioridade, conceito e efetividade, fundamental capaz de abranger as relações musicais e avançar para outras mais amplas:

É isso que constitui a autêntica profundidade do soar, o fato de que ele também prossegue para oposições essenciais e não teme a agudeza e o dilaceramento delas. Pois o verdadeiro conceito é certamente unidade

¹⁰² Os cursos sobre filosofia da arte de Schelling (1775-1854) foram apresentados nos anos de 1802 e 1803 em Jena e Würzburg, cerca de 20 anos antes dos de Hegel.

em si mesma; mas não apenas imediata, e sim essencialmente unidade em si mesma dissociada, que se decompõe em oposições. Assim, por exemplo, eu na verdade desenvolvi na minha *Lógica* o conceito como subjetividade, mas esta subjetividade como unidade ideal transparente se supera no que lhe é oposto, na objetividade; aliás, ela mesma como a mera idealidade [*Ideelle*] é apenas uma unilateralidade e particularidade que se conserva diante de um outro, de algo oposto, da objetividade, e é apenas subjetividade verdadeira quando penetra nesta oposição e a supera e dissolve. Assim, no mundo efetivo também é dado às naturezas mais elevadas o poder de suportar e vencer em si mesmas a dor da oposição (HEGEL, 2014, III: 313 e 314. Werke, 15, p. 183)

A unidade está na harmonia; esta harmonia não está no som. Trata-se, portanto, da unidade na multiplicidade na harmonia (Caderno de Heimann, 1828-29)

Sem que avancemos para a *Lógica* hegeliana (embora estejamos a todo momento impelidos para tanto), na música, o que está designado como “harmonia” diz respeito ao “âmbito mais essencial da música” (HEGEL, 2014, III: 306. Werke, 15, p. 171), que, na verdade, “abraça as leis da harmonia” (HEGEL, 2014, III: 306, Werke, 15, p. 171). Considerando que o ressoar musical corresponda a “um vibrar do subsistir espacial” (HEGEL, 2014, III: 307. Werke, 15, p. 173) desenvolvendo-se temporalmente nessa animação interior dos corpos, deve-se ponderar que esse mesmo ressoar se apresenta diverso segundo o vibrar de constituições físicas particulares igualmente diversas. A harmonia, inclusive como subtítulo no capítulo musical da edição Hotho, lida com toda essa diversidade dos sons, diga ela respeito aos vários timbres dos instrumentos, às alturas ou combinações dos sons nos acordes. Vale afirmar que, em Hegel, é aqui onde aparece de maneira sublinhada o “puramente musical” da conexão do som com as notáveis relações numéricas que embasam as leis fundamentais mais simples de uma “doutrina da harmonia”¹⁰³ em sentido próprio (como o filósofo mesmo coloca), cujo apelo excessivo levaria ao “arquitetônico-musical” detrativamente apontado, de interesse apenas do especialista. Tais leis dão conta de formular uma verdadeira sistemática musical elaborada, autônoma e historicamente abrangente – presumivelmente um sistema tonal¹⁰⁴

¹⁰³ *Lehre von der Harmonie*, conforme se lê em HEGEL, 2014, III: 313. Werke, 15, p. 181.

¹⁰⁴ Não se trata da tonalidade como ponto a ser ressaltado por Hegel dentro âmbito harmônico proposto.

como mostram os tratados musicais desde o século XVIII, mas só assim denominado no século XIX provavelmente pela musicologia de língua francesa¹⁰⁵. Em todos os textos examinados, elas estão em grande medida ancoradas na natureza dessas constituições físicas¹⁰⁶ – por exemplo, de que as consonâncias harmônicas correspondam (com a exceção da polêmica quarta justa) aos intervalos entre a fundamental e seus primeiros harmônicos naturais e suas inversões¹⁰⁷ –, porém, para Hegel, como se é de supor, a arte musical não consiste em meramente expor essas correspondências “naturais”, as quais estarão sempre presentes na medida em que se parte de uma tal sistematização, mas sim em animar essas tais relações sonoras com riqueza e espírito, e “nesta medida elevar a expressão a um elemento feito primeiramente por meio da arte e por ela somente, no qual o simples grito se desenvolve numa série de sons” (HEGEL, 2014, III: 323. Werke, 15, p. 197). E através da “audácia” (*Kühnheit*), a composição deve convocar mefistofelicamente “todas as contradições e dissonâncias mais fortes e revela seu próprio poder revolvendo todas as potências da harmonia” (HEGEL, 2014, III: 318. Werke, 15, p. 189), em uma “luta entre a liberdade da fantasia, de se abandonar às suas asas, com a necessidade daquelas relações harmônicas que ela necessita para a sua exteriorização e nas quais reside o seu próprio significado” (HEGEL, 2014, III, 318. Werke, 15, p. 189). A música, assim ligada à notável matéria quantificável do som, não deixa de ser “o ritmo prototípico da própria natureza e do próprio universo, que por intermédio dessa arte irrompe no mundo figurado”, como quis Schelling e bem compreenderam Goethe e Hegel¹⁰⁸, mas, por mais que a arte necessite das formas impregnadas de necessidade provindas das relações harmônicas naturais, ela não deixa de ser obra do livre-arbítrio – “a bela arte, de seu lado, efetuou o mesmo que a filosofia: a purificação do espírito, da sua não liberdade” (HEGEL, 2011, III: 345. Werke, 10, p. 372), como se lê no terceiro capítulo dedicado ao espírito absoluto do terceiro volume da *Enciclopédia*. Conforme se lê em adendo da introdução ao mesmo volume, essa é a sua maneira de reconduzir o que

¹⁰⁵ O termo *tonalité* já aparece na obra do belga François-Joseph Fétis (1784 – 1871).

¹⁰⁶ Há de se fazer uma tal ressalva de que “leis naturais não conhecem exceções” e que “as teorias da arte compõem-se, antes de tudo, de exceções” (SCHOENBERG, 1999: 46) até para sublinhar o quão problemática pode ser uma tentativa de condução absoluta do que é artístico ao terreno do natural, principalmente no contexto romântico do início do século XIX.

¹⁰⁷ De modo geral, é possível dizer que “o que está situado mais próximo da fundamental possui maior afinidade com ela, e o que estiver mais distante possui menor afinidade” (SCHOENBERG, 1999: 223).

¹⁰⁸ Hanslick mesmo chega mesmo a reafirmar (não se trata simplesmente de não negar, como muita vez é o caso em *Do belo musical*) a possibilidade das ideias musicais possuírem em alto grau “aquela sugestividade simbólica, refletora das grandes leis cósmicas, com que deparamos em todo belo artístico” (HANSLICK, 2002: 42), embora não deixem de ser um belo autônomo em si.

é exterior “à interioridade que é o espírito mesmo” (HEGEL, 2011, III: 19. Werke, 10, p. 21).

É no mínimo curioso (e dubitável), no entanto, que Hegel não tenha enxergado essa mesma “audácia” na obra de Beethoven¹⁰⁹, para além do enigma harmônico-estrutural (decorrente dela) em suas obras a partir do opus 55 (*Eroica*). Para Dahlhaus, quem se debruçou sobre o assunto até o final de sua vida (sem que, no entanto, aparentemente tenha examinado mais a fundo os textos dos cadernos), Hegel interpretara a música de sua época mais “através da figura” de um perigo do que simplesmente “como” um perigo¹¹⁰. “O retorno da música ao ‘seu elemento próprio’, a ‘separação’ de um ‘sentimento determinado por conceitos’ e a apelação para o juízo do ‘especialista’ ao invés do sentimento [*Empfindung*] do amador” (DAHLHAUS, 1988: 238) significou antes de tudo a marca das contradições inerentes a um período específico, ou, de maneira mais sintética, tratou-se sobretudo do “espírito do tempo” (DAHLHAUS, 1988: 244) – termo, como foi dito, então muito em voga no discurso poético e filosófico. Ademais, para o filósofo que não se cansa de denunciar a pretensão da filosofia de “ensinar como deve ser o mundo” quando o “pensamento [...] só aparece quando a realidade efetuou e completou o processo da sua formação” (HEGEL, 2009: XXXIX. Werke, 7, pp. 27 e

¹⁰⁹ A esse respeito cf.: NOBBRE, Ernst. Die thematische Entwicklung der Sonatenform, im Sinne der Hegel’schen Philosophie betrachtet. Tese de doutorado defendida em Leipzig, 1922. Faz-se mister neste momento ressaltar também as considerações de Adorno a esse respeito – como se é de esperar em algum momento pelo menos – entre as quais destacamos sinteticamente a seguinte, por mais que envolva muito do que é sumamente próprio ao pensamento do frankfurtiano, que dedicou grande parte de sua obra a considerações acerca da arte musical e da dialética hegeliana: “a música do tipo da de Beethoven, na qual idealmente a repetição, o retorno às reminiscências expostas anteriormente, deveria ser o resultado do desenvolvimento, ou seja, da dialética, oferece um análogo daquilo que transcende a mera analogia. A música altamente organizada também deve ser ouvida de modo multidimensional, para frente e para trás ao mesmo tempo. Seu princípio temporalmente organizacional requer o seguinte: que o tempo possa ser articulado somente através de distinções entre o que familiar e o que ainda não é familiar, entre o que já existe e o que é novo; a condição de mover-se adiante é uma consciência retrogressiva. Deve-se conhecer um movimento completo e estar ciente de cada momento do que veio anteriormente. As passagens individuais devem ser apreendidas como consequências do que veio anteriormente, o significado de uma repetição divergente deve ser avaliado, e o reaparecimento deve ser percebido não meramente como correspondência arquitetônica, mas sim como algo que evoluiu de maneira necessária. O que pode ajudar tanto na compreensão dessa analogia quanto na compreensão do núcleo do pensamento de Hegel é o reconhecimento de que a concepção da totalidade enquanto uma identidade imanentemente mediada pela não identidade é uma lei da forma artística transposta para o domínio filosófico (ADORNO, T. Hegel: Three Studies. Tradução de Shierry Weber Nicholson, Cambridge, Massachusetts.: MIT Press, 1993, 136-7).

¹¹⁰ Estamos lidando aqui com uma interpretação heterodoxa do tão comentado silêncio hegeliano a respeito de Beethoven. De maneira geral, diferente da leitura de Dahlhaus de que partimos, quando não se deixa em aberto a questão, assume-se simplesmente que o filósofo “não gostava” do compositor e apreciava mais o “puramente melódico”, na medida em que “Beethoven oferece (ainda que de modo grandioso) desenvolvimentos puramente harmônicos. Tal como se encontrava o ambiente [sendo Beethoven idolatrado nos círculos cultos do entorno de Hegel na época], talvez considerasse que o mais prudente era se calar” (ESPIÑA, 1996: 9).

28)¹¹¹, é surpreendente o fato de Dahlhaus aludir a mais um possível vaticínio hegeliano, que ao cabo se apresenta muito mais como uma oposição fundamental, cujos primeiros sintomas já se sentiam, ou se ouviam, nos primeiros compassos executados naquela noite fria de 1808:

E, que isso seja a estética musical romântica, a cuja metafísica da música instrumental Hegel se reportou dissimulada e polemicamente, é algo que pode surpreender, uma vez que aponta para o fato da dialética da emancipação e estranhamento [Entfremdung], autonomia e perda da substância, – que, poder-se-ia dizer, surgiria somente na Nova Música do século XX – haver sido concebida, já na época do romantismo, como problema central de uma estética musical fundada histórico-filosoficamente (DAHLHAUS, 1988: 238)

¹¹¹ Linhas fundamentais [*Grundlinien*] da filosofia do direito (1820).

Capítulo 3: O conceito hegeliano de música

A respeito da arte mesma, enquanto leigo, eu pouco posso dizer, e também porque pouco se sabe sobre suas leis (Caderno de Aschemberg, curso de 1820-21)¹¹²

só satisfazem o conhecedor (Caderno de Hotho, curso de 1823)¹¹³

a respeito disso eu não posso dizer muito (Caderno de von der Pforten, curso de 1826)¹¹⁴

Devemos lembrar que Hegel não é nenhum conhecedor de música (Caderno de Kehler, curso de 1826)¹¹⁵

É nessa arte que eu sou menos versado (Caderno de Heimann, curso de 1828-29)¹¹⁶

Mas neste âmbito sou pouco versado e, por isso, devo me desculpar de antemão se eu apenas me restringir aos pontos de vista mais universais e às observações isoladas (Edição Hotho)¹¹⁷

No capítulo anterior, partimos de uma questão crítico-musical e avançamos para uma histórico-musical em um mesmo enquadramento, a saber, da relação de Hegel com a música de seu tempo. Se, por um lado, como dissemos desde a introdução, há todo um

¹¹² HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Edição de Niklas Hebing. Cadernos dos cursos de 1820-21 e 1823. Hamburg: Felix Meiner, 2015, p. 179.

¹¹³ HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen: ausgewählte Nachschriften und Manuskripte Band 2*. Edição de Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Felix Meiner, 1998, p. 270.

¹¹⁴ HEGEL, G. W. F. *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*. Edição de Annemarie Gethmann-Siefert, Jeong-Im Kwon und Karsten Berr. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 2005, p. 221.

¹¹⁵ HEGEL, G. W. F. *Philosophie der Kunst oder Ästhetik nach Hegel. Im Sommer 1826*. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler. Edição de Annemarie Gethmann-Siefert e Bernardette Collenberg-Plotnikov com a colaboração de Francesca Iannelli e Karsten Berr. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2004, p. 194.

¹¹⁶ HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen zur Ästhetik: Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/29)*. Edição de Alain Patrick Olivier e Annemarie Gethmann-Siefert. Munique: Wilhelm Fink, 2017, p. 149.

¹¹⁷ HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética. Volume III*. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014, p. 281.

contexto em que as contribuições de Hegel sobre música forçosamente estão inseridas, na medida de sua apropriação (não à revelia) pelo debate (de seu tempo) acerca da autonomia na arte, por outro, muitos dos desencontros, que inclusive geraram longas e importantes discussões históricas sobre a primazia de um caráter sentimental da música na filosofia hegeliana, podem ter sua raiz em uma incompreensão não apenas das questões mais abstratas e complexas ligadas ao todo da filosofia hegeliana, mas igualmente do próprio conceito que Hegel tem da música, bem como o conceito que tem de *Empfindung* (“sensação” ou “sentimento”), que tantas vezes aparece ao longo dos textos abordados. Cabe perguntar, portanto, o que Hegel entende por “música”? – ele que disse diversas vezes ser tão “pouco versado” no assunto.

Ser ou não pouco versado com efeito pouca relevância tem diante do fato do filósofo ter com efeito tratado de questões teórico-musicais, que aparecem principalmente nos cadernos de alunos, como das notáveis relações e proporções aritméticas entre intervalos, tamanhos de corda, as propriedades resultantes e suas consequências, da natureza e construção dos instrumentos, entre outros temas tão incomumente presentes no discurso filosófico, principalmente na época de Hegel. Mesmo assim, ele certamente afirmou e reafirmou a expressão que se lê em outros textos de sua época como uma escusa antecipada (e necessária) para alguém que se sabe cercado (ou que se presume, mais tarde, lido) por grandes mestres na arte musical e conhecedores perspicazes do período: “eu não devo, no entanto, esconder o fato de que eu não sou músico por profissão, e sempre pude dedicar à arte sonora somente as horas de que dispomos para nossas distrações sociais, contudo dediquei com todo o vigor”¹¹⁸. A citação do excerto “Sobre a pureza da arte sonora” de Anton Friedrich Justus Thibaut (1772-1840) do escrito publicado anonimamente em Heidelberg em 1825 não é gratuita, já que provavelmente ele era “fonte imediata” para algumas colocações musicais do próprio Hegel – texto esse em que o antigo reitor de Heidelberg, lugar por onde Hegel passou de 1816 a 1818¹¹⁹, “destaca a música de Georg Friedrich Händel (1685-1759), Palestrina, Orlando di Lasso, Benedetto

¹¹⁸ THIBAUT, Anton Friedrich Justus. Ueber die Reinheit der Tonkunst. Heidelberg: Verlag J.C.B. Mohr, 1825, p. 4.

¹¹⁹ Não são poucos os textos que tratam dessa aproximação. Destacamos, pela relevância e ampla referência, a de Otto Pöggeler, que, em artigo publicado no caderno 6 da revista Hegel-Studien (1971, p. 94), antes de tratar do texto em questão de Thibaut, relata uma aproximação entre ambos, revelando não somente uma relação pessoal de amizade, mas também uma relação musical entre os dois por ocasião de apresentações, ou “serões musicais”, de que Hegel participava e que fomentava, do grupo vocal formado “depois de 1810” por Thibaut em Heidelberg. Pöggeler parte justamente da predileção pela “música antiga” de ambos como ponto importante para tratar em poucas páginas do subitem da “música como arte romântica”.

Marcello (1686-1739), entre outros, [e o faz] apoditicamente contra o gosto da época, e, por conseguinte, foi criticado violentamente”¹²⁰, curiosamente assim como Hegel. De qualquer modo, se o próprio Hotho, que era sem dúvida “versado no assunto” e, como Hegel e Thibaut, conhecia a música e o repertório de sua época¹²¹, optou na edição de 1835 da *Estética* por deixar de lado grande parte dessas reflexões teórico-musicais presentes nos cadernos (mas não todas), talvez não seja mesmo tão relevante esse aspecto face ao objetivo maior de definir e inserir a arte sonora no âmbito de uma sistematização estético-filosófica, quanto quereria um formalista ou um músico mais cioso de seu *métier* ao ter acesso aos textos hegelianos. Além do que, o capítulo musical da *Estética* de Hegel¹²², ou, mais especificamente, os capítulos musicais que compõem os cursos de estética hegelianos¹²³ só dão pistas da relevância deste ou daquele conceito para o âmbito maior da filosofia de Hegel quando comparados com os demais capítulos e outras partes dos cursos, com a *Enciclopédia*, que contém as teses fundamentais de onde se desdobram os motivos da *Estética* (ESPIÑA, 1996: 14), cartas e outras obras em que entrevemos os fundamentos de sua filosofia. O lugar da música na filosofia hegeliana depende em grande medida da articulação daqueles textos com estes, da primeira parte da *Estética* debruçada sobre a teoria do belo, o Ideal, e assim por diante, assim como o que de partida a música significa nessas articulações e, acima de tudo, o que ela significaria para Hegel. Ademais, se se quer compreender como se constitui o sentido do conceito filosófico de música em Hegel, cabe, inicialmente, reconhecer o “problema a ser resolvido com uma filosofia da música” (PAETZOLD, 1983: 317), caso assumamos a possibilidade de uma, em relação à sua filosofia como um todo.

Há, todavia, um risco inerente à tarefa de se buscar o conceito de música no todo da filosofia hegeliana, a saber, de tornar a tarefa mais básica, embora fundamental, também a mais extensa. Afinal, por que não examinar igualmente os cursos sobre a filosofia da história, os cursos sobre o espírito subjetivo, os dois textos da *Lógica*, a *Fenomenologia do Espírito*, etc.? Haveria decerto para cada uma dessas tarefas alguma

¹²⁰ HEGEL, G. W. F. *Philosophie der Kunst oder Ästhetik nach Hegel*. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler. Edição de Annemarie Gethmann-Siefert e Bernardette Collenberg-Plotnikov com a colaboração de Francesca Iannelli e Karsten Berr. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2004, p. 291 (nota nº 386).

¹²¹ Algo que podemos atestar através de muitas cartas em que fala dos concertos, e principalmente, óperas que assistiu ao longo dos anos.

¹²² Tanto o “capítulo musical” da *Estética* de Hegel, como um tema para a musicologia, quanto a *Estética* de Hegel, como um tema para a história da filosofia.

¹²³ Como já foi dito, dos cadernos de alunos e da edição Hotho.

justificativa. No entanto, tendo apontado a questão e com algumas páginas ter definido os contornos do conceito hegeliano de música, teremos a certeza de não nos excedermos nas nossas considerações. Dito isso, observemos o excerto seguinte, um trecho de anotações de Carl Kromayr do curso de 1823, presente na segunda edição crítica publicada do caderno de Hotho do curso do mesmo ano, no final do capítulo sobre a forma de arte romântica¹²⁴:

O humor pertence essencialmente à relação moderna; ele se mostra mais ou menos em todas as formas de arte que dele sejam capazes, mas em particular onde o sujeito enquanto tal aparece e à sua maneira deixa-se levar sobretudo pelo seu ponto de vista subjetivo, com sua ousadia satisfeita consigo mesma. Isso ocorre no mais das vezes na arte dramática, que, ao lado da música, da arte sonora, ocupa exterior e concomitantemente em nosso tempo uma posição privilegiada. Tais são as formas de arte mais vivazes de nosso tempo, as mais profícuas; elas detêm imediatamente para si o interesse mais universal, o que também as incita de fora para dentro a essa rica produtividade. No que ambas essas artes oferecem, cada um está imediata e instantaneamente em casa¹²⁵: nesse ressoar da sensação humana mais interior, nessa interioridade abstrata, e nessa exposição do sujeito ativo, que aparece em seu caráter determinado, em dadas situações e com a finalidade determinada que quer alcançar. Ali, nossa sensação [*Empfindung*] é evocada imediatamente através do soar, que de nós se apodera e com ele se deixa levar; aqui temos o interesse de considerar o homem nesse modo exterior de sua atividade, nessa exteriorização de seu interior,

¹²⁴ O caderno de Hotho foi editado e publicado duas vezes, uma em 1998 pela professora Annemarie Gethmann-Siefert, e uma em 2015 pelo pesquisador Niklas Hebing (juntamente com o caderno de Ascheberg do curso de 1820-21), segundo metodologias distintas. Nesta edição consta os cadernos de Ascheberg e de Hotho completos, porém com longos trechos marginais de outros cadernos dos mesmos e respectivos cursos, de modo a contrapor, complementar ou simplesmente justapor imediatamente reflexões atinentes a este ou aquele ponto apresentado nos cadernos principais. Já naquela edição, os complementos são bem menores e em geral são apenas notas marginais presentes no próprio manuscrito do caderno de Hotho, como podemos observar no capítulos traduzidos anexados (Ascheberg de Hebing, e Hotho de Gethmann-Siefert) abaixo, muito embora haja, como introdução, uma extensa análise e proposta interpretativa deste caderno, assim como de outros ao longos dos anos dos cursos de estética de Hegel.

¹²⁵ Optamos pela tradução mais literal, porém o sentido de *ist Jeder unmittelbar sogleich zu Haus* é de que “se está (com o que essas artes oferece) à vontade de maneira imediata”, dada a adequação de seu escopo com o sujeito moderno, como o autor mesmo desenvolve. Mesmo assim, é bastante comum identificarmos em traduções de textos filosóficos a primeira opção.

através da expressão de sua sensação [*Empfindung*], através de suas ações em relação aos seus interesses e finalidades determinados. Nós escutamos ambas essas oposições formais cotidianamente em nós mesmos: nós somos os que sentem, interioridade abstrata, e os que agem no modo exterior do sujeito existente. As outras artes, a pintura, a escultura, a arquitetura e a poesia não são para nós tão imediatamente próximas quanto a música e a peça de teatro¹²⁶

Trata-se de um trecho longo e enigmático¹²⁷, mas bastante esclarecedor se acaso temos a paciência de compreendê-lo. Com o que já dissemos, não é difícil reconhecer que as anotações tratam de um tema recorrente no material historiográfico com que trabalhamos. Não são poucos os textos que associam a arte musical à modernidade, assim como a modernidade à arte musical, tanto no âmbito da musicologia, desde os seus primórdios na primeira metade do século XIX, quanto na filosofia da arte no mesmo período. Como foi observado, Hegel poderia ter visto em Hoffmann um modelo para o tratamento dos elementos musicais no contexto próprio de sua filosofia nos cursos de estética, e o próprio poeta com efeito dissera que “os polos mais opostos dos antigos e dos modernos, ou do paganismo e do cristianismo, são na arte a plástica e a música. O cristianismo destruiu aquele e criou esta”¹²⁸, assumindo na música o traço moderno de uma espécie de superação do “plástico” inerente ao antigo¹²⁹. Porém, Hegel teria também em textos anteriores outras fontes para tratar do mesmo tema em termos mais abrangentes e no contexto da estética enquanto disciplina acima de tudo filosófica, a saber, nas primeiras filosofias da arte sistematizadas, que obtêm através da historicidade uma base para pensar criticamente inclusive a arte de seu tempo. Como exemplo, podemos comentar rapidamente a ‘Doutrina da Arte’ (1801) de August Wilhelm Schlegel (1767 – 1845) e a ‘Filosofia da Arte’ (1805¹³⁰) do antigo colega de Hegel em Tübingen, Schelling. Tais contribuições, a despeito de preferências e contradições explicitadas pelos próprios filósofos no que se refere ao próprio conceito de música com o qual trabalham (bastante

¹²⁶ HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Edição de Niklas Hebing. Cadernos dos cursos de 1820-21 e 1823. Hamburg: Felix Meiner, 2015, p. 440. Agradeço ao professor Marco Aurélio Werle pela indicação do trecho em questão, que concerne não somente às nossas discussões sobre a música na filosofia hegeliana, mas também à compreensão mais estrita do sentido intrínseco à *Estética*.

¹²⁷ A tradução do trecho completo encontra-se anexada ao corpo desta dissertação.

¹²⁸ HOFFMANN, E. T. A. *Schriften zur Musik*. Edição de Friedrich Schnapp. Munique, 1963, p. 24.

¹²⁹ Analogamente aos escritos de Tieck e Wackenroder.

¹³⁰ Ano de estreia da *Heroica* em Viena.

diferentes de Hegel), e com o fato dos avanços da música instrumental com o quais também têm de lidar (a música de seu tempo, que não é, entretanto, a música mais cosmopolita de Berlim na década de 20), significaram (vale sempre repetir), assim como a *Estética* de Hegel, a consolidação filosófica, de um jeito ou de outro, de um afastamento de princípios estéticos superados, submetidos (ou reduzidos) ao paradigma imitativo oriundo das poéticas preceptivas mais antigas e da filosofia moral do século anterior¹³¹, e concomitantemente uma aproximação filosófico-conceitual das artesanias específicas e da história de cada uma das artes e das obras, e, o mais importante para nós neste momento, denotando o contraste antigo-moderno, ao qual nos referimos.

No que se refere à parte musical de cada um dos escritos e ao contraste antigo-moderno, Schlegel, em particular, baseou-se na oposição entre “formação natural [*natürlichen Bildung*]” dos antigos e a “formação artística [*künstlichen Bildung*]” da época moderna, contrapondo na música, em específico, “a formação cientificamente artística [*wissenschaftlich künstlichen Ausbildung*]” da polifonia dos tempos recentes ao ‘princípio natural’ da antiga monodia, sem com isso “diminuir uma diante da outra, e sim procurar compreender o significado de sua oposição” (SCHLEGEL, 2014: 213):

[...] segundo uma discussão mais precisa, se verá que o predominante na música antiga era justamente o que também era nas demais artes: o plástico, o puramente clássico, a delimitação rigorosa; na música moderna, ao contrário, é o pitoresco, o romântico ou como se quiser denominá-lo (SCHLEGEL, 2014: 213)

Schelling, por sua vez, teria justificado uma “estética musical” a partir do espírito da filosofia da identidade, contrapondo a música antiga à música moderna paralelamente às oposições marcadas pelo debate pré-musicológico de seu tempo, mesclando motivos de caráter musicais com os histórico-filosóficos e religioso-filosóficos, numa corrente de

¹³¹ No caso hegeliano, lê-se, por exemplo, na terceira parte (Espírito absoluto) do terceiro volume (Filosofia do espírito) da *Enciclopédia*, § 558, que “a arte, para as intuições a serem produzidas por ela, necessita não só de um material exterior dado, a que também pertencem as imagens e representações subjetivas, mas, para a expressão do conteúdo espiritual, [precisa] também das formas dadas pela natureza quanto à sua significação que a arte deve pressentir e possuir (ver § 411). Entre as configurações, a humana é a mais alta e a verdadeira, porque somente nela o espírito pode ter sua corporeidade, e assim sua expressão contemplável.

Com isso se rejeita o princípio da *imitação da natureza* na arte, a respeito do qual nenhum entendimento é possível com uma oposição tão abstrata; enquanto o [ser] natural for tomado apenas em sua exterioridade, não como forma natural rica-de-sentido, característica e significando o espírito” (HEGEL, 2011, III: 342).

dicotomias que vai do “antigo-moderno” e do “Estado-igreja”, passa pelo “finito-infinito” e pelo “afeto-anseio”, até o “ritmo-harmonia”:

A música rítmica, que apresenta o infinito no finito, é mais expressão da satisfação e do afeto pujante, a harmônica, mais da aspiração e do anseio. Por isso, foi necessário que justamente na igreja, cuja visão fundamental se baseia no anseio e na aspiração da diferença por retornar à unidade, a aspiração coletiva e emanada de cada sujeito em particular por ver-se no absoluto uno com tudo deveu se expressar através da música harmônica e sem ritmo. Em contraste, uma união – como nos Estados gregos, onde algo puramente universal, o gênero, se formou inteiramente no particular e era ele mesmo – da mesma maneira como ela [a união] em sua aparição [*Erscheinung*] como Estado era rítmica, na arte também deveria ser rítmica¹³²

Em Thibaut, já que o havíamos comentado, encontramos também uma distinção análoga dentro da esfera musical. No escrito citado, lê-se a todo momento acerca da distinção entre a música cantada ligada ao culto dos tempos antigos, quando “se encontrava por toda parte inocência, simplicidade e força” (THIBAUT, 1825: 19), e a música instrumental dos tempos modernos, quando “infelizmente está tudo invertido” (THIBAUT, 1825: 23)¹³³. Algo distante de uma oposição tão unilateralmente antitética, tão marcadamente descontínua, a questão moderna para Hegel, no entanto, aparece de maneira geral com a subjetividade, a interioridade de nossos tempos, e não uma somente uma “perda” a ser lamentada, embora, no que se refere à música enquanto arte particular, em alguns dos documentos históricos – principalmente o caderno de Kehler do curso de 1826¹³⁴ – não seja uma tarefa tão simples refutar a alegação de um tom análogo na rejeição das experimentações harmônico-formais¹³⁵ mais modernas:

Uma melodia, que se detém bastante próxima à harmonia, possui leves distorções [*Ausbeugungen*], divergências da harmonia fundamental,

¹³² SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Philosophie der Kunst*. Darmstadt, 1959, p. 144.

¹³³ É bastante clara a distinção entre o que esses autores tomam por música moderna e a distinção do que tomam por música antiga. Enquanto, por exemplo, Schlegel toma por antigo a monodia medieval, Schelling parece tratar da Antiguidade clássica. O importante, no entanto, neste momento, é mais o contraste antigo/moderno, diante do qual o discurso hegeliano se coloca no trecho citado.

¹³⁴ Texto este que embasa a maior parte dos escritos a respeito da “preferência” de Hegel pela música vocal à música instrumental moderna.

¹³⁵ No sentido das “formas musicais” tais como a forma-sonata (*Sonatensatzform*).

que se dispersa. Essa música é algo inteiramente diferente daquilo que se denomina música, onde agora mestres da harmonia se dão o reconhecimento. Esta é, pelo contrário, muito mais a música mais composta [*zusammengesetzteste*], dividida em si ao máximo, e que se despedaça. Nós queremos dizer da harmonia simples, em que é escrita a música grande e elevada: o estilo eclesiástico, a grandiosa música sacra, Palestrina e assim por diante, como Hegel tivera a sorte de assistir a uma apresentação¹³⁶ (caderno de Kehler, curso de 1826)

A respeito disso, novamente Dahlhaus busca esclarecer a questão quanto a um caráter não meramente contraditório dessa oposição, ao marcar a divergência entre o antigo e o moderno, oriunda de meados do século XVIII, como algo intrínseco à filosofia do espírito, como podemos ver no trecho a seguir de ‘Hegel e a música de seu tempo’ e em tantos outros comentários do musicólogo:

Assim, sem que seja necessário deixar-se envolver em argumentações complicadas sobre a estrutura da sistemática hegeliana, parece que, no âmbito da música, a música sacra antiga significou uma espécie de culminação “clássica” – entre, de um lado, a fase anterior de desenvolvimento do “simbólico” e, de outro, a mais tardia do “romântico” – assim como no todo do desenvolvimento da arte, a escultura antiga enquanto epítome do “clássico”. Em outras palavras: o esquema da história mundial da arte é replicado em menores proporções no interior da música – como uma arte no todo romântica, pertencente ao terceiro período [...]. Sob a condição de uma “arte romântica” no todo (que como tal era a arte de uma era cristã), a identidade “clássica” da substância religiosa e da Forma intuitiva deve assumir uma forma e significado outros do que na Antiguidade; e pode-se assinalar a mudança, para formular, como deslocamento do objetivo no subjetivo. No entanto, é algo decisivo que o fato tenha tido efeito na estrutura da estética musical, que a filosofia da história da arte de Hegel, assim como

¹³⁶ HEGEL, G. W. F. *Philosophie der Kunst oder Ästhetik nach Hegel*. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler. Edição de Annemarie Gethmann-Siefert e Bernardette Collenberg-Plotnikov com a colaboração de Francesca Iannelli e Karsten Berr. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2004, p. 194.

a filosofia da história da arte em geral, tenha sido inspirada religiosa-filosoficamente em última instância¹³⁷

Ainda em outras palavras, Hegel, para Dahlhaus, teria enxergado na música sacra (amparada pelo texto litúrgico), diferente de Hoffmann, Thibaut, Schelling ou A. W. Schlegel uma espécie de culminar do momento musical da *Estética*, análogo à forma de arte clássica principalmente do mundo grego antigo, como o modo mais adequado de configuração artística, como o Ideal equilibrado em conceito e efetividade (*Wirklichkeit*), como, na edição Hotho, “aquilo que a verdadeira arte é segundo seu conceito” (HEGEL, 2014, II: 157. Werke, 14, p. 13), em oposição à interioridade, subjetividade, religiosidade (e musicalidade) da época moderna¹³⁸. Um tal entendimento sem dúvida contribui para o argumento da “vivacidade” e da “proficuidade” da arte sonora na modernidade, e justifica sua “posição privilegiada” ao lado da arte dramática, porém ainda pouco esclarece acerca do conceito de música com o qual Hegel estabelece seu discurso.

Em um livro interessante sobre ‘Música, filosofia e modernidade’ (2007), o professor e germanista britânico Andrew Bowie (Royal Holloway, Universidade de Londres) dedica um capítulo inteiro ao tema “Hegel, filosofia e música”, em que pondera que “a modernidade é [...] caracterizada por interações entre o musical e o filosófico – algumas das quais, entretanto, são um resultado de uma perda da fé na habilidade da

¹³⁷ DAHLHAUS, C. Hegel und die Musik seiner Zeit. In.: Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber: Laaber-Verlag, 1988, p. 247.

¹³⁸ Sendo válida ou não uma tal analogia dentro da estrutura do próprio pensamento hegeliano, fato é que o que prevaleceu no debate histórico foi a visão de que Hegel tinha suas reservas a uma determinada música de seu tempo, justamente naquilo que suscitara o debate acerca de seu caráter “absoluto”: a música instrumental pura, que através de seus próprios meios se sofisticou estruturalmente, voltando-se, segundo o filósofo, “para um lado da arte [...] para o que é puramente musical da composição e sua habilidade, um lado que é apenas questão para especialista e importa menos ao interesse artístico universalmente humano” (HEGEL, 2014, III: 286 e 287. Werke, 15, p. 145), como já citamos, e que “na medida em que ela se torna mais autônoma, ela perde em poder sobre o ânimo, e ela se torna mais um prazer particular para o conhecedor capaz de admirar a habilidade do artista e o laborioso tratamento dos sons” (caderno de Ascheberg, curso de 1820-21. HEGEL, G. W. F. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Edição de Niklas Hebing. Cadernos dos cursos de 1820-21 e 1823. Hamburg: Felix Meiner, 2015, p. 181). No entanto, insistimos que é necessário compreender o teor filosófico dessas reservas, a fim de que, com o paralelismo entre modernidade e musicalidade, se evidencie nelas as mesmas questões concernentes à filosofia da arte (na poesia, no teatro), à filosofia da história, à filosofia do direito e assim por diante, quando do tratamento daquilo que do ponto de vista conceitual se toma como moderno – de onde aparecem as questões do fim da arte, do fim da história e, em última análise, do fim da filosofia, da passagem, como lemos no prefácio da *Fenomenologia do espírito*, para a “verdadeira figura, em que a verdade existe, [e] só pode ser o seu sistema científico [...] para que a filosofia se aproxime da forma da ciência – da meta em que deixe de chamar-se amor ao saber para ser saber efetivo” (HEGEL, 2002: 25. Werke, 3, p. 14).

filosofia de positivamente atingir metas metafísicas”¹³⁹, não eximindo a música de uma “crise”, que em um dado momento ocorre “em todas as esferas da vida cultural moderna” (Idem), como nas demais artes, na história, no direito e principalmente na filosofia¹⁴⁰. Em Hegel, o mundo moderno é marcado pelo conceito (*Begriff*) que se libera do (seu) aparecer (*Erscheinen*) sensível, isto é, pelo conceito que encontra em seu próprio elemento a forma mais adequada de sua expressão – o Estado moderno, a ciência, o puro pensamento, a modernidade em suma, e, portanto, o fim da arte enquanto maneira mais elevada de exprimir o absoluto: “a dependência de imagens sensíveis [para revelar a verdade, para expor o que move no peito humano] significa que a arte deve dar lugar à filosofia” (BOWIE, 2007: 128), ao conceitual em seu próprio elemento. No entanto, temos a música. E a música está ligada à interioridade (abstrata, como lemos no trecho citado), à subjetividade moderna, ao lirismo que Hegel ao mesmo tempo vê com reservas, em uma atitude crítico-filosófica, e admite como sendo o “traço fundamental elementar” (HEGEL, 2014, II: 262. Werke, 14, p. 141) do romântico, do moderno, segundo uma perspectiva histórico-filosófica. Bowie diz que para Hegel “a história da arte é a de uma relação cambiante entre forma e conteúdo, subjetivo e objetivo” (BOWIE, 2007: 128), não somente desde a “forma de arte simbólica” até a “forma de arte romântica”, mas igualmente desde as obras de arte da antiguidade pré-clássica até a arte romântica moderna (o que não é o mesmo, mas que guarda as relações necessárias do ponto de vista do aspecto histórico-filosófico¹⁴¹ do esforço sistemático hegeliano). Nesse sentido, a arte romântica, sob a égide da “forma de arte romântica”, já não possui, como no passado clássico e pré-clássico, “nenhum relacionamento essencial com o mundo material” (BOWIE, 2007: 129), mas antes condiz com uma espécie de “razão musical”, em que pese, por outro lado, o elementar, o espaço e o tempo como formas a priori da sensibilidade, para utilizarmos a expressão kantiana, e a materialidade (ínfima) do som, a supressão da espacialidade pelo tempo da sucessão, e a recordação das formas que, no limite, res-soam – nada mais. Para além disso, ou seja, do que é “elementar”, o que interessa agora é a figura do sujeito moderno, que constitui “produtivamente a realidade”

¹³⁹ BOWIE, A. Hegel, philosophy and music. In.: Music, Philosophy, and Modernity. Cambridge: CUP, 2007, p. 124.

¹⁴⁰ “A ideia do ocaso da filosofia como aquilo que poderia restaurar e reestabelecer os significados esvaziados pela secularização e pelo surgimento da ciência moderna pode, portanto, ser vista como algo relacionado à crise das formas musicais assinaladas pelo advento do atonalismo e pelo distanciamento crescente do grande público da música que explora radicalmente novas possibilidades” (BOWIE, 2007: 124 e 125).

¹⁴¹ Ao lado do aspecto teórico e crítico inerente à filosofia hegeliana na Estética. Agradeço, neste tocante, as observações do professor Marco Aurélio Werle.

(ESPIÑA, 1996: 146) a partir do “discernimento da finitude de todas as coisas empíricas, que é manifestado em toda arte romântica” (BOWIE, 2007: 129). O conteúdo e a determinação na música (moderna) estão do lado subjetivo, que é o ponto de onde Hegel parte ao tratar da música como arte (espírito absoluto). Lê-se, na edição Hotho,:

[...] a música é dentre todas as artes a que abrange em si mesma a maior possibilidade de se libertar não apenas de cada texto efetivo, mas também da expressão de qualquer conteúdo determinado, a fim de se satisfazer meramente em um decurso em si mesmo acabado de combinações, de mudanças, de oposições e de mediações, que recai no interior do âmbito puramente musical dos sons. Mas então a música permanece vazia, sem significado e, já que lhe falta o lado principal de toda a arte, o conteúdo e a expressão espiritual, ela ainda não pode ser considerada propriamente como arte (HEGEL, 2014, III: 289. Werke, 15, pp. 148 e 149)

Como podemos observar, “o formal da música deve ser elevado a um conteúdo determinado, e esse conteúdo consiste no segundo ponto, em oposição ao meramente elementar”¹⁴² (Caderno de Ascheberg, curso de 1820-21). O elementar de uma obra musical, sua elaboração, que guarda relações com a “música arquitetônica” conforme discutimos¹⁴³, para Hegel não basta, e menos ainda na modernidade, tempo em que “nossas leis não são dadas musicalmente” e “à nossa formação pertencem ainda outras coisas”¹⁴⁴ (Caderno de Hotho, curso de 1823). Se, de um lado, a música que Hegel tem em mente como modelar segundo essa perspectiva não é a de Beethoven, contra a qual dirige desde o ponto de vista da filosofia da arte uma crítica mais ou menos implícita, por outro, tampouco pode ser a música da Antiguidade – a música rítmica de Schelling. Na sequência daquele mesmo trecho citado das anotações de Kromayr, lemos:

Pode-se dizer que esse interesse por seres humanos que sentem e agem é algo antigo, e os gregos conheciam tão bem a música e o drama quanto nós em nossos tempos modernos. É bem verdade que eles também

¹⁴² HEGEL, G. W. F. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Edição de Niklas Hebing. Cadernos dos cursos de 1820-21 e 1823. Hamburg: Felix Meiner, 2015, p. 180.

¹⁴³ Como uma relação na música entre o antigo e o moderno mediada pela discussão do elemento simbólico, ou pré-clássico, pré-artístico, anterior.

¹⁴⁴ HEGEL, G. W. F. Vorlesungen: ausgewählte Nachschriften und Manuskripte Band 2. Edição de Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Felix Meiner, 1998, p. 265.

representaram [*dargestellt*] seus poemas dramáticos, e o poder da música lhes deveria ser bem conhecido, uma vez que eles o exprimem marcadamente em alguns mitos. No entanto, isso não depende tanto do fato de que eles tiveram ambas as formas de arte como nós as temos, do que o que era para eles a antiga matéria. Nem em seu drama nem em sua música se chegou a essa formação mais exterior da subjetividade mais interior, tal como ocorre em oposição na relação moderna como essencial¹⁴⁵

A questão moderna, e musical segundo o conceito de música com o qual Hegel estabelece seu discurso enquanto arte, é a “subjetividade mais interior” que chega “a essa formação mais exterior” – onde se pode dizer verdadeiramente de um conteúdo e de uma determinação –, reconhecendo-se, porém, a subjetividade, no espírito e não mais no meramente sensível. Disso decorre provavelmente em grande medida o “sentimentalismo”, a ideia de uma expressão ingênua, de que é acusado (que inclusive parece constranger Kehler a reafirmar o fato de Hegel não ser nenhum “conhecedor de música”), ou, de maneira mais elaborada, a acusação de tentar tornar essencial a suposta inessencialidade do elemento extramusical. Contudo, Hegel não é presa fácil, e se por um lado lemos na edição Hotho sobre os méritos das óperas grandiloquentes de Rossini¹⁴⁶, da “plenitude de alma que elas contêm” (HEGEL, 2014, III: 333. Werke, 15, p. 211), por outro, como observa Dahlhaus, o modelo que reflete o sentido dos textos que compõem a estética musical hegeliana, que certamente não se resume somente aos capítulos traduzidos aqui¹⁴⁷, parece ser antes a sóbria música da contrarreforma¹⁴⁸:

¹⁴⁵ HEGEL, G. W. F. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Edição de Niklas Hebing. Cadernos dos cursos de 1820-21 e 1823. Hamburg: Felix Meiner, 2015, pp. 441.

¹⁴⁶ Diferente da opinião do próprio Hotho, quem descreve a música de Rossini como “a trivialidade picantemente tediosa de ideias rapsódicas” (NICOLIN, 1997: 271 e 272. Trecho citado em OLIVIER, 1998: 18).

¹⁴⁷ Por exemplo, no parágrafo 713 da Fenomenologia (capítulo sobre a Religião) lê-se a importante consideração, de que “o verdadeiro ser-aí consciente-de-si, que o espírito recebe da linguagem – que não é a linguagem da consciência-de-si estranha e, portanto, contingente, não universal – é a obra de arte [...]: [o hino]. Ele está em contraste com o caráter-de-coisa [*Dinglichen*] da estátua. Como a estátua é um ser-aí estático, o hino é o ser-aí evanescente; como nesse ser-aí estático a objetividade deixada livre carece do Si imediato próprio, assim no hino, ao contrário, fica a objetividade demasiado encerrada no Si, chega demasiado pouco à figuração; e, tal como no tempo, imediatamente já não “é-aí” quando “é-aí” (HEGEL, 2002: 470. Werke, 3, p. 521).

¹⁴⁸ Predileção possivelmente “amenizada” após 1829, ou seja, após o período de renascimento da obra de “Sebastian Bach, um mestre, cuja genialidade grandiosa, autenticamente protestante, vigorosa e todavia, por assim dizer, erudita, apenas em tempos recentes se aprendeu novamente a estimar de modo completo” (HEGEL, 2014, III: 334. Werke, 15, p. 211. Trecho citado em PÖGGELER, O. Musik als romantische Kunst. In.: Hegel-Studien, caderno 6. Bonn: Bouvier, 1971, p. 96). Essa observação opõe-se às observações de Zelter na carta de 22 de março de 1829 supracitada em nota do capítulo anterior, o que em certa medida

Ela [a música de Palestrina] não passa pelo tumulto, [pelo] turbilhão, e tampouco pelas distrações da felicidade; ela é sempre plácida, contida, sempre um estar acima dessa lamúria, de maneira que a alma expresse somente sua satisfação no negativo de si mesma. A alegria, o júbilo, mantém-se somente através do conservar-se do fundamento [e tudo permanece] sempre em sua medida pura e clara¹⁴⁹ (Caderno de Kehler, curso de 1826)

O apelo crítico hegeliano, aparentemente contra o desgarramento moderno romântico e pelo comedimento plácido clássico¹⁵⁰, remonta, como desde o início sugerimos, a uma oposição fundamental intrínseca a filosofia do espírito. No entanto, naquilo que nos interessa, não há comentário possível de uma música clássica, ou melhor, uma música da era clássica, senão um comentário dos escritos antigos acerca da música, ou mesmo de uma mitologia da música no período clássico. Com frequência, Hegel teria falado de Orfeu e de “sua influência sobre a civilização meramente através do soar e da melodia”¹⁵¹ (caderno de Ascheberg, curso de 1820-21), de um arrebatamento que a música hoje já não pode mais produzir como antes, “devido à negação de sua imediatez” (HEGEL, 2011, III: 207. Werke, 10, p. 226), em que “os seres humanos, quanto mais arrebatados estão, e menor é a determinidade do conteúdo, menos representações e pensamentos eles têm”¹⁵² (caderno de Hotho, curso de 1823), o que nos leva à conclusão de que todo o parâmetro musical para Hegel é o da música da era moderna – de Palestrina a Rossini – algo que de saída já confere um estatuto diverso para essa arte em seus cursos, já que em todas as demais artes particulares, a culminância artística do mundo clássico entra em questão¹⁵³. Afinal, como poderia qualquer um “ser versado” na arte musical da era clássica, já que até mesmo nos compêndios de história da música dos séculos XX e XXI há uma dificuldade inerente ao distanciamento histórico no tratamento da sua

corroborar a posição de Olivier acerca da “correção” da estética musical hegeliana supostamente realizada por Hotho.

¹⁴⁹ HEGEL, G. W. F. *Philosophie der Kunst oder Ästhetik nach Hegel*. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler. Edição de Annemarie Gethmann-Siefert e Bernardette Collenberg-Plotnikov com a colaboração de Francesca Iannelli e Karsten Berr. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2004, p. 195.

¹⁵⁰ Algo presente também nos discursos hegelianos sobre a arte poética, mais especificamente no tratamento do drama moderno (cf.: WERLE, 2000: 191 a 219).

¹⁵¹ HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Edição de Niklas Hebing. Cadernos dos cursos de 1820-21 e 1823. Hamburg: Felix Meiner, 2015, p. 180.

¹⁵² HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen: ausgewählte Nachschriften und Manuskripte Band 2*. Edição de Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Felix Meiner, 1998, p. 263.

¹⁵³ Talvez possamos fazer uma ressalva semelhante no que se refere à pintura em Hegel.

documentação, para além da precariedade de sua notação até a doutrina das figuras? A oposição apontada, portanto, não é, nem poderia ser, uma questão de caráter meramente histórico.

Se a subjetividade moderna, como contrapartida e como o outro extremo do predomínio sensível no mundo pré-clássico e na arquitetura¹⁵⁴, “se infiltrou na efetividade, constituindo a cultura da reflexão que governa o Estado e a vida modernos” (WERLE, 2000: 192), então a música moderna, a cultura de concerto, e uma carência em relação a um ideal de perfeição equilibrada entre conceito e efetividade de outrora, compartilham de um mesmo princípio¹⁵⁵. Porém, há também a compreensão do que de fato significa do ponto de vista teórico o “completo retraimento na subjetividade” (HEGEL, 2014, III: 278. Werke, 15, p. 133) ligado à arte musical – o lugar do sentimento no âmbito do espiritual, e não um sentimentalismo ingênuo moderno sob o epítome (mais complexo, é certo) do “patético”, e a relação entre música e sentimentalidade no âmbito da *Estética* hegeliana, para além dos vários discursos que também tratam do assunto.

De um lado, o som, como o elemento musical, possui verdadeiramente uma existência “sensível e autônoma” (HEGEL, 2014, III: 286. Werke 15, p. 144), e, em relação ao conteúdo apontado por Hegel, funciona igualmente como “signo de sentimentos, representações e pensamentos” (Idem); por outro, o que Hegel denomina de objetividade autêntica, de todo interior, redundando no desenvolvimento de um motivo que, como já citamos, “não consiste em sons e palavras, e sim no fato de que tenho consciência de um pensamento, de um sentimento etc., que faço deles um objeto para mim e assim os tenho na representação diante de mim ou então desenvolvo para mim o que reside em um pensamento, em uma representação, desdobro as relações exteriores e interiores do conteúdo de meus pensamentos, relaciono mutuamente as determinações particulares etc.”. Este não é, no entanto, exatamente o domínio da música, cujo discurso tanto na edição Hotho, quanto nos cadernos, avança em outra direção. Mas isso não quer dizer em absoluto que não se trata de um assunto abordado em outros momentos da *Estética* como

¹⁵⁴ “A esse respeito, convergem o subjetivo e o objetivo, a música e a arquitetura. esta última possui a objetividade, a saber, a abstrata, como seu elemento, e da mesma maneira a música [possui] a subjetividade abstrata como o seu. Ambos os extremos têm, por isso, algo a ver com as relações numéricas, com a exterioridade, onde as relações do entendimento estão na base como uma estrutura sólida, de onde a arte da música surge como arte livre. Se se fala, por isso, dos sons como algo sólido e determinado, é preciso que haja números como fundamento, ou qualquer outro nome escolhido para eles, C, D, E, F, etc” (caderno de Ascheberg, curso de 1820-21. HEGEL, G. W. F. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Edição de Niklas Hebing. Cadernos dos cursos de 1820-21 e 1823. Hamburg: Felix Meiner, 2015, p. 182).

¹⁵⁵ Como haveremos de discutir mais adiante.

um todo, e que ao mesmo tempo faça parte do que estamos a poucos passos de assumir ser a filosofia da música presente na *Estética* hegeliana. Progredimos da questão da música e do drama e a modernidade, no trecho que destacamos. A poesia no drama, portanto, ocupa também a mesma posição privilegiada, considerando o sujeito moderno. Assim, tendo em mente o desenvolvimento de intuições, representações e pensamentos, como um tema da *Psicologia do espírito* (figura do espírito) presente na *Enciclopédia*, a percepção como tema para a *Fenomenologia do espírito* (figura da consciência) na mesma obra, assim como o sentimento (ou sensação - *Empfindung*) como subitem da *Antropologia do espírito* (figura da alma), observemos o seguinte trecho da edição Hotho no início do capítulo dedicado à poesia:

A poesia tem em comum com a *música* o ressoar como material exterior. A matéria inteiramente exterior, objetiva no mau sentido da palavra, dissipa-se por fim na sequência de estágios das artes particulares, no elemento subjetivo do som, o qual se subtrai da visibilidade e torna o interior perceptível apenas para o interior. Para a música, no entanto, a configuração deste ressoar como *ressoar* é a finalidade essencial. Pois embora a alma leve ao sentimento o interior dos objetos ou o seu próprio interior no andamento e curso da melodia e suas relações harmônicas fundamentais, este não é todavia o interior enquanto tal, mas a alma enredada do modo mais íntimo com o seu *ressoar*, a configuração desta expressão *musical*, o que confere à música o seu caráter propriamente dito. Este é de tal maneira o caso, que a música, quanto mais predomina nela a familiarização do interior no âmbito dos sons em vez de no âmbito espiritual enquanto tal, tanto mais ela se torna música e arte autônoma. Por isso, ela também é capaz de acolher apenas de modo relativo em si mesma a multiplicidade de representações e intuições espirituais, a expansão ampla da consciência preenchida em si mesma, e permanece em sua expressão na universalidade mais abstrata daquilo que apreende como conteúdo e na intimidade mais indeterminada do ânimo. Pois no mesmo grau em que o espírito desenvolve para si a universalidade mais abstrata em uma totalidade concreta das representações, fins, ações, acontecimentos, e para cuja configuração também se junta a intuição singularizadora, ele

abandona não só a interioridade que meramente sente e elabora a mesma até um mundo de efetividade objetiva, desdobrando igualmente no interior da fantasia mesma, mas deve também renunciar a isso justamente por causa deste aperfeiçoamento, a fim de querer expressar o novo reino do espírito assim conquistado inteira e exclusivamente por meio de relações sonoras (HEGEL, 2014, IV: 14 e 15. Werke, 15, pp. 226 e 227)

Se falamos de uma música que mantém uma proximidade com a arquitetura no capítulo anterior, das formas sonoras ressoantes autônomas, como configuração sonora (*Tongebilde*) burilada e trabalhada artisticamente, há de se discutir agora também um aspecto “poético-musical” ou uma “música poética”, mais limitada em relação à poesia no que se refere à configuração de um mundo “por si mesmo pronto de acontecimentos, ações, disposições do ânimos” (HEGEL, 2014, III: 287. Werke, 15, p. 145), mas que, “se decorreu do ânimo mesmo e foi penetrada por uma alma e sentimento ricos, pode igualmente de novo fazer efeito ricamente” (Idem)¹⁵⁶. Disso decorre que, em uma alma rica, como lemos na edição Hotho, as sensações mais indeterminadas suscitadas pelas sonoridades musicais tornam-se mais precisas, e a determinação dessas sensações, a consciência que se tem delas, não são senão “nossas” (HEGEL, 2014, III: 287. Werke, 15, p. 146), diferentemente da poesia, já que nesta as sensações estão exprimidas objetivamente. Mas, diante dessa nova “insuficiência” musical diante da poesia, justamente em relação a ela, na música há algo de muito mais íntimo (*innig*), já que, em um dado momento, torna-se difícil quebrar a continuidade entre a indeterminação do que me foi suscitado e a determinação ligada à minha própria representação e intuição. Como vimos, na música, “o eu não é mais diferenciado do eu sensível, os sons progridem no

¹⁵⁶ Em geral discordamos, portanto, da posição heterodoxa sintetizada na seguinte contribuição de Jacques Darrulat, diante principalmente da associação entre o lírico e o musical, como algo recorrente na *Estética* como um todo, mas particularmente no textos que versam sobre a forma de arte romântica (conforme já discutimos): “com a música parece que se afirma misteriosamente em Hegel uma plenitude estética que não vem abalar o trabalho de nenhum negativo. Esquece-se com frequência que a poesia, que lhe sucede segundo o grau da espiritualização que hierarquiza as artes, não marca o momento último da história do espírito, mas acompanha pelo contrário o espírito em todas as figuras de seu desenvolvimento: a poesia épica é simbólica nos gestos bárbaros e clássica em Homero, na poesia lírica exprime-se um romantismo medieval, na poesia dramática, um romantismo moderno. É então com a música, e não a poesia, que se chega à realização estética do saber absoluto, ou seja, do espírito que se reconhece a si mesmo como absoluto. Com a música desponta uma presunção da vida sensível: o movimento do conceito, que arrebatou o espírito dele mesmo, determinará sem dúvida esse conteúdo difuso; ele não reencontrará jamais nem o encantamento nem a embriaguez de uma adequação tão perfeita da alma consigo mesma” (DARRIULAT, Jacques. *Le rossignol et la diva. L’art vocal entre expression. et cantabile de Charles Perrault à Hegel*. In.: *Musique et philosophie*. Paris: Éditions L’Harmattan, 2005, pp. 155 e 156).

meu interior mais profundo”¹⁵⁷ (caderno de Hotho, curso de 1823). Ademais, na forma do sentimento, o conteúdo torna-se vivo na esfera da interioridade subjetiva, e, segundo os escritos, nisso consiste a “expressão espiritual”, a qual apenas se restringe a fazer apreensível a interioridade ao interior, de modo que o próprio interior se torne o objeto mais íntimo e mais próprio de si mesmo. Em suma, trata-se de um desenvolvimento da indeterminação que “suscita” (da música) para a determinidade que “expressa” (do eu), de uma continuidade que não é separada, permanecendo “sentimento”, como “subjetividade ampliadora do eu”, “sempre aquilo que apenas reveste o conteúdo” (HEGEL, 2014, III: 290. Werke, 15, p. 150). Para Hegel, é justamente esta “a esfera reivindicada pela música” (Idem) não somente na edição Hotho, mas também, com menos sutileza, dado o caráter do gênero de escrita que lhes é próprio, nos cadernos de alunos:

A sensação e portanto a paixão, não o racional ou o objetivo, mas sim os movimentos do coração e do ânimo são o conteúdo da música. O compositor deve possuir paixão e sensações, o peito humano deve lhe prover o material; esta é a sua única esfera (caderno de von der Pfordten, curso de 1826)¹⁵⁸

Um grande compositor disse: ‘dai-me paixões’. O peito humano deve fornecer-lhe o material; esta é a esfera, onde ele pode tornar tudo efetivo, que ele sozinho é capaz de se propor querer expressar (caderno de Kehler, curso de 1826)¹⁵⁹

¹⁵⁷ HEGEL, G. W. F. Vorlesungen: ausgewählte Nachschriften und Manuskripte Band 2. Edição de Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Felix Meiner, 1998, p. 263.

¹⁵⁸ HEGEL, G. W. F. Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826. Edição de Annemarie Gethmann-Siefert, Jeong-Im Kwon und Karsten Berr. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 2005, p. 220.

¹⁵⁹ HEGEL, G. W. F. Philosophie der Kunst oder Ästhetik nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler. Edição de Annemarie Gethmann-Siefert e Bernardette Collenberg-Plotnikov com a colaboração de Francesca Iannelli e Karsten Berr. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2004, p. 194.

Capítulo 4: A Estética e a Enciclopédia

Do mais ínfimo instinto artesanal e animal ao mais sublime exercício da arte espiritual; dos balbucios e gritos da infância à mais perfeita manifestação do orador e do cantor; das primeiras brigas dos rapazes aos monstruosos preparativos pelos quais se guardam e conquistam países; da mais frágil benevolência e do mais fugidio amor à paixão mais violenta e à mais séria união; do mais puro sentimento da presença sensível aos mais sutis pressentimentos e esperanças do mais remoto porvir espiritual: tudo isso, e muito mais, está jacente no homem e deve ser desenvolvido; mas não em um, mas sim em muitos. Toda disposição é importante e deve ser desenvolvida¹⁶⁰

Entretanto, o espírito não se contenta, enquanto espírito *finito*, com transferir as coisas, por meio de sua atividade representante, para o espaço de sua interioridade, e assim retirar-lhes, de uma maneira ainda exterior, sua exterioridade (HEGEL, 2011, III: 19. Werke, 10, p. 22)

Na sensação [*Empfindung*] – o espírito essente em si, aprisionado na natureza, chega ao começo do ser-para-si e assim, à liberdade (HEGEL, 2011, III: 21. Werke, 10, p. 24)

Adendo: A substância do espírito é a liberdade, isto é, o não-ser-dependente de um Outro, e referir-se a si mesmo. O espírito é o conceito efetivado, essente para si, [e] que a si mesmo tem por objeto (HEGEL, 2011, III: 23. Werke, 10, p. 26)

Partindo de uma questão histórica, ligada à temática da “música e modernidade”, da relação entre a “subjetividade moderna” e a música (e o drama moderno), terminamos o capítulo anterior discutindo de maneira rápida a questão da intimidade (*Innigkeit*) do interior consigo mesmo propiciada pela música, ou seja, a música que torna esse interior

¹⁶⁰ GOETHE, J. W. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 524.

apreensível, objeto íntimo de si mesmo, como o “lado subjetivo” na *Estética* hegeliana. Chegamos assim ao aspecto teórico-filosófico, à *Enciclopédia*, à Filosofia do Espírito, ao tema mais apropriado quando buscamos o intento maior de corresponder o debate filosófico hegeliano sobre a música e oposições que ali aparecem, ao tema geral e original da estética enquanto disciplina filosófica¹⁶¹, ligados à questão da forma e conteúdo (em nosso caso, em Hegel), e razão e sensibilidade (em nosso caso, musicais), respectivamente. Através de Hegel, discutimos o sentido de uma ideia de “música arquitetônica” (desde uma arquitetura musical, como aparece em Goethe), ou de uma “musicalidade arquitetônica” que justifica o aspecto musical da “perspicácia arquitetonicamente inteligível” (HEGEL, 2014, IV: 71. Werke, 15, p. 304), isto é, no limite, uma música autônoma, emancipada e baseada inteiramente nas proporções interno-estruturais das próprias obras musicais e despida de condicionamentos programáticos ou afetivos, em contraposição à ideia de uma música pictórica no século XVIII, em que se “pinta todos os quadros com sons”, que “faz falar o silêncio mesmo” e “restitui as ideias através dos sentimentos”, como disse Rousseau¹⁶²; discutimos também a ideia de uma “música poética”, “penetrada” pela alma e povoada pela “nossa” própria

¹⁶¹ Originariamente no racionalismo tardio, a Estética, “do grego *aísthesis* – sentimento, sensação, percepção” (SCHNÄDELBACH, 2003: 57), surge como uma subdisciplina da chamada psicologia empírica, cujo objeto é o conhecimento sensível da “imediatez”, portador de uma obscuridade que lhe é inerente, em oposição ao conhecimento analítico, claro e distinto, cujo fundamento reside de maneira geral na abstração matemática. Em suma, em sua origem, entre sensibilidade e abstração, “a estética (como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do análogo da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo” (BAUMGARTEN, A. G.. Estética: a lógica da arte e do poema. Coletânea de textos extraídos da edição de Johann Christian Kleyb de 1750. Tradução de Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993, p. 95). Vale notar, porém, que a distinção entre faculdades superiores e faculdades inferiores do conhecimento, ou mesmo entre razão e sensibilidade, não diz de uma separação efetiva ou real, mas antes de uma impossibilidade de reduzir umas às outras, de modo a justificar cada uma delas nos seus respectivos domínios. Enquanto as leis abstratas da mecânica newtoniana continuam tendo sua validade incontestável nas ciências naturais, Alexander Baumgarten (1714-1762), quem teria primeiro fundamentado a possibilidade de uma tal disciplina (*Aesthetica*, 1750), esforçou-se no sentido de demonstrar racionalmente que a estética “merece ser elevada à categoria de ciência porque a psicologia e outras ciências fornecem certos princípios” (Idem, p. 95) e que suas aplicações são de suma importância inclusive para as ciências de maneira geral, tais como a preparação, sobretudo pela percepção, de um material “conveniente às ciências do conhecimento; adaptar cientificamente os conhecimentos à capacidade de compreensão de qualquer pessoa; estender a aprimoração do conhecimento além dos limites daquilo que conhecemos distintamente; fornecer os princípios adequados para todos os estudos contemplativos espirituais e para as artes liberais” (Idem, pp. 95 e 96) etc., de modo que “nenhum discurso pode considerar-se tão científico e intelectual que não lhe sobrevenha sequer uma representação sensível unida a ele” (BAUMGARTEN, A. G.. Reflexiones filosóficas acerca de la poesia. Tradução para o espanhol de Jose Antonio Miguez. Buenos Aires: Aguilar, 1975, 4ª edição, p. 34). Contudo, vale lembrar que o conhecimento sensível e a estética como sua disciplina, para o racionalista tardio nascido em Berlim, vão muito além do âmbito artístico – tudo o que é sensível e de acordo com uma perspectiva correta pode fornecer algum conhecimento. A estética nasce, portanto, como uma disciplina da sensibilidade de maneira geral.

¹⁶² ROUSSEAU, J. J. Dictionnaire de musique. Paris: chez la veuve Duchesne libraire, 1775, p. 230 (conforme havíamos citado).

riqueza interior, intuição e representação, diante de uma “carência” da arte sonora tanto na determinação do que ela mesma apenas “suscita”, quanto no “elementar”, ou seja, na materialidade ínfima e evanescente do som, e suas “notáveis relações”. Em suma, tratou-se da “presencialidade [*Gegenwärtigkeit*] da obra de arte musical” (Werke, 15, p. 218) já na “execução artística” em contraposição à perfeita “objetividade” (*Gegenständlichkeit*), cuja realização mais plena diz respeito ao perfeito equilíbrio entre conceito e efetividade, entre interioridade e exterioridade, conteúdo e Forma, encontrado na escultura clássica – epítome da arte de modo geral nos escritos abordados. Contemplamos paralelamente, portanto, a música e a relação que ela estabelece na *Estética* com as demais artes particulares (arquitetura, escultura, pintura e poesia) de maneira análoga, como vimos, ao que Hegel faz logo no início dos capítulos que versam sobre cada uma delas em relação à sua materialidade.

A partir dessas considerações, muita vez de caráter histórico-musicológico, logramos tanger, do ponto de vista filosófico, os pontos específicos do discurso em questão. No entanto, ao abordá-los como o “assunto” do discurso filosófico hegeliano sobre a música, esses mesmos pontos específicos tornaram-se com frequência também temas gerais no âmbito da história da filosofia como um todo – introduções talvez mais longas que a parte mais central do trabalho, dedicado à questão da música na *Estética*, ou à possibilidade de uma filosofia da música hegeliana lida à luz dos documentos históricos bem como dos vários comentários ao longo do tempo.

As epígrafes deste capítulo dizem respeito a um âmbito mais amplo da filosofia, e foram retiradas justamente da introdução ao terceiro volume da terceira edição da *Enciclopédia* (1830)¹⁶³, que, assim como em outras introduções (e prefácios) em muitos outros escritos hegelianos, contribui de maneira decisiva para o esclarecimento da estrutura da argumentação no restante da obra, apesar de Hegel, aparentemente contrário a essa opinião, “sempre ter levantado fortes objeções contra as introduções”¹⁶⁴. A filosofia (ou ciência) do espírito¹⁶⁵, que é o título deste terceiro volume, a despeito dos demais (e da difícil penetrabilidade de certos aspectos do texto hegeliano), é a seção que parte do

¹⁶³ As outras duas, menores, datam de 1817 e 1827. Há também, assim como na *Estética*, os textos que compõem os cursos sobre o tema. Em particular, chamam a atenção os *Cursos sobre a filosofia do espírito subjetivo* (*Vorlesungen über die Philosophie des subjektiven Geistes*) apresentados em Berlim, de cadernos de alunos nos anos de 1822, 1825 e inverno de 1827/28, recentemente editados pela editora Felix Meiner.

¹⁶⁴ PÖGGELER, O. Qu’est-ce que la Phénoménologie de l’Esprit? Traduzido para o francês por Marcel Régner. In.: *Études Hégéliennes* par Otto Pöggeler. Paris: J. Vrin, 1985, p. 146.

¹⁶⁵ Divide-se, como já dissemos, em três partes: espírito subjetivo; espírito objetivo; espírito absoluto.

universal, do espírito mesmo, efetivo, que se reconhece a si mesmo em todo o seu desenvolvimento, desde o que nele “ainda não é” (a alma, na Antropologia do espírito subjetivo) até o conhecimento da necessidade de todo o seu percurso e conteúdo (a filosofia mesma, no espírito absoluto), “em tudo que há no céu e na terra” (HEGEL, 2011, III: 8. Werke, 10, p. 10), de modo que não haja “absolutamente nada que seja totalmente outro” (Idem) – no sentido forte do termo.

Contudo, a “verdade” desse aspecto, para tratarmos nos mesmos termos hegelianos e segundo seu próprio método, implica igualmente que ele se manifeste “necessariamente” na realidade exterior, na multiplicidade, nas suas múltiplas partes – algo que seja nesse sentido, em relação a ele, “outro”, ao menos de maneira parcial. A primazia do “conceitual” inerente ao conceito de espírito em Hegel, portanto, para além do sentido forte, implica também a ideia de um “outro do espírito”, que consiste precisamente na exterioridade “natural”, inessencial, segundo esse ponto de vista. Logo no início dos *Cursos sobre a história da filosofia* hegelianos, lê-se que “a natureza é como é e suas mudanças são por isso unicamente repetições, seu movimento é unicamente circular [...] [Mas] a ação [do espírito] é saber-se a si mesmo. Eu sou, imediatamente; porém, sou assim somente enquanto organismo vivo; enquanto espírito, eu sou na medida em que me conheço”¹⁶⁶. O “saber” da “natureza” é também espírito, o qual se mostra, ao fim e ao cabo, por isso mesmo, como “seu [princípio] *absolutamente* primeiro” (HEGEL, 2011, III: 15. Werke, 10, p. 17). No entanto, para nós, o espírito tem “a natureza por sua *pressuposição*” (Idem), em uma inversão curiosa que determina o sentido da tarefa no exame proposto pela obra hegeliana sistemática por excelência como um todo:

[...] o conceito do espírito foi apresentado como sendo a ideia efetiva que se sabe a si mesma. A filosofia tem de mostrar esse conceito como necessário, assim como todos os seus outros conceitos; isto é, conhecê-lo como resultado do desenvolvimento do conceito universal ou da ideia lógica. Contudo, nesse desenvolvimento, [o que] precede o espírito não [é] só a ideia-lógica, mas também a natureza exterior. Com efeito, o *conhecer*, já contido na ideia *lógica* simples, é apenas o conceito, por nós pensado, do conhecer, não o conhecer para si mesmo, nem o espírito efetivo, mas simplesmente sua possibilidade. O espírito efetivo, que é

¹⁶⁶ HEGEL, G. F. W. Werke, volume 18. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 51 (trecho citado também em ESPÍÑA, 1996: 165 e 166).

nosso objeto somente na ciência do espírito, tem a natureza exterior por sua pressuposição mais próxima, como tem a ideia lógica por sua pressuposição primeira. Por isso, como seu resultado, a filosofia da natureza – e a lógica, imediatamente – deve ter a prova da necessidade do conceito do espírito. De seu lado, a filosofia do espírito deve verificar esse conceito mediante seu desenvolvimento e efetivação (HEGEL, 2011, III: 15. Werke, 10, pp. 17 e 18)

A natureza, ou melhor, a “filosofia da natureza” precede a “filosofia do espírito”, e ambas são precedidas pela ciência (ou filosofia) da “ideia lógica”, no esforço sistemático filosófico – algo em certa medida diverso do que o que ocorre com a *Fenomenologia do Espírito* (1807), no que ela se ocupa com a questão da “consciência” e seu desenvolvimento até o “saber absoluto”, ali estabelecido, portanto, em uma ordem diversa¹⁶⁷. Com efeito, são estes os três volumes da *Enciclopédia* das ciências filosóficas – a Lógica, a Filosofia da natureza, e a Filosofia do espírito. Nesta, assim como o que ocorre com a música, “todas as atividades do espírito nada são a não ser maneiras diversas de recondução, do que é exterior, à interioridade que é o espírito mesmo” (HEGEL, 2011, III: 18 e 19. Werke, 10, p.), e nesse processo de “recondução”, como tudo em Hegel, há seus vários modos, facetas e considerações: enquanto espírito finito, enquanto consciência religiosa e enquanto pensar filosófico, a saber. Somente neste último, por sua vez, “a natureza idealista do espírito, que já se ativa no espírito finito, chega à sua forma

¹⁶⁷ No entanto, há de se fazer a célebre ressalva, a partir da qual se desdobram as várias leituras do lugar das diversas obras no todo do corpo filosófico de Hegel; de que para Karl Rosenkranz (Hegels Leben. Berlin, 1844, pp. 201 e seguintes), não se trata de um “duplo começo” do esforço sistemático hegeliano: de um lado na *Fenomenologia do Espírito*, e, de outro, na *Lógica* de modo geral. Citando Pöggeler, para o ex-aluno e biógrafo por excelência do percurso filosófico de Hegel, “na *Fenomenologia* [...], Hegel isola um momento do sistema, a consciência, e, por razões pedagógicas, trata dela primeiro. Na *Fenomenologia* de 1807 Hegel teria exposto não somente os graus da “consciência” no sentido estrito (consciência, consciência de si e razão, como o diz Rosenkranz, ao se colocar desde o ponto de vista da última filosofia de Hegel [à qual nos referimos acima]), mas ele também mostrou como a consciência se reconhece na natureza, na ética, na cultura, na moralidade, na religião. A *Fenomenologia* de 1807 distinguir-se-ia daquela da *Enciclopédia*, pois ‘tudo o que é cognoscível está nela misturado’. ‘Em sua *Fenomenologia*, por conseguinte, Hegel percorreu o conjunto do conteúdo concreto da consciência e misturou ali a crítica à filosofia de sua época com uma filosofia da história universal’. Encontra-se na *Fenomenologia* muitas coisas que [segundo Rosenkranz e não Pöggeler, é bom lembrar] não lhe dizem respeito; uma ‘multitude de ramificações acidentais’, que possuíam ‘sobretudo um interesse momentâneo’. Também Hegel teria chamado a *Fenomenologia* de suas ‘viagens de descoberta’” (PÖGGELER, 1985: 193 e 194). Em suma, para Rosenkranz, na *Fenomenologia*, apenas um momento do sistema ainda em gestação teria sido “indevidamente alargado” (Idem, p. 194). No artigo citado, Pöggeler ainda comenta as diversas leituras de Michelet (1838), Gabler (1843), Hinrichs (1835) e Schaller (1837), entre tantos outros autores que versaram sobre a *Fenomenologia* subsequentemente à morte de Hegel em 1831, além de tratar do longo debate acerca do lugar e o sentido desta obra (ou partes dela) na filosofia hegeliana (principalmente à luz de sua produção posterior), que se estende até o século XX em autores como Dilthey (1924), Heidegger (1950), Kojève (1958), entre outros.

consumada, à mais concreta” (HEGEL, 2011, III: 19. Werke, 10, p. 21), ou seja, atinge uma compreensão de si em si mesma, em seu próprio elemento, “e [o espírito] assim [se faz] espírito absoluto” (Idem) – da arte, da religião e da filosofia mesmas¹⁶⁸.

A *Estética*, diante da *Enciclopédia*, tem como objeto, por sua vez, o último dos capítulos desta – aquele dedicado ao espírito absoluto¹⁶⁹. A música, por sua vez, é o penúltimo capítulo da *Estética*¹⁷⁰ de maneira geral. Ou seja, diante das seções sobre o espírito subjetivo, objetivo e absoluto, “a arte, determinada mais precisamente, é para Hegel espírito *absoluto*. Enquanto o espírito subjetivo coincide aproximadamente com o que nós associamos ao campo de investigação da psicologia, Hegel compreende o mundo social e histórico como espírito objetivo, isto é, como a efetividade que não se remete mais à liberdade apenas natural, mas sim à [liberdade] humana, [efetividade] que mostra sua própria objetividade. Absoluto é o espírito segundo Hegel onde sua objetividade se despojou de tudo que lhe é estranho, onde ele existe e atua independentemente [...] de todas as condições exteriores, e esse é o caso segundo Hegel não somente da arte, mas também da religião e, acima de tudo, da filosofia mesma” (SCHNÄDELBACH, 2003: 58)¹⁷¹. Assim, o caráter “avançado” (ou “elevado”) da arte, da religião e da filosofia, ou seja, do lugar da música, enquanto arte, na filosofia hegeliana, confere a ela a perspectiva de um acabamento sistemático, do ponto de vista da *Enciclopédia*, e de um distanciamento que permite à consciência divisar a paisagem, não tão nítida, é bem verdade, mas quase completa de sua própria experiência, já no poente do puro pensamento interior do mundo no mundo, de um possível ponto de vista da *Fenomenologia*¹⁷². Unindo ambos os pontos de vista, “para Hegel, a música é a arte em que o ser humano adentra sua interioridade, [em que] traz essa interioridade para o ressoar tal como ela foi descoberta e retirada da alma cristã reconciliada com Deus” (PÖGGELER, 1971: 96). Para além de “possibilidades” ou interpretações, porém, esse seu “conteúdo”, marcante na subjetividade moderna (romântica), da intimidade do interior consigo mesmo – justamente “a esfera reivindicada pela música”, conforme discutimos – condiz com a

¹⁶⁸ Por mais que nos sintamos compelidos a corresponder de modo geral e indiscriminado o espírito finito a algo da arte, a consciência religiosa a algo da religião e o pensar filosófico a algo da filosofia.

¹⁶⁹ O menor dos capítulos na *Filosofia do espírito*.

¹⁷⁰ O menor (ou um dos menores) dos capítulos da *Estética*.

¹⁷¹ No mesmo artigo, Schnädelbach chama a atenção também para o caráter “cultural” das atividades do espírito absoluto, em particular na música, ao que ela é “produzida culturalmente e historicamente” (p. 59) pelo espírito na sensibilidade.

¹⁷² Por mais que “o pensamento musical na *Fenomenologia do espírito* [seja] somente um pensamento ainda não determinado, que ‘não chega ao conceito, que ‘seria o único modo imanente objetivo [gegenständliche]’ (WERKE, 1980, 9, p. 125)” (OLIVIER, 1998: 10).

primeira parte da filosofia do espírito ao menos na terminologia utilizada, e não de maneira imediata com as (poucas) questões que aparecem sob o subtítulo do espírito absoluto na *Enciclopédia*, de que é atividade. Notadamente, em particular o espírito subjetivo da *Enciclopédia*, da Antropologia, da Fenomenologia do espírito e da própria Psicologia – ou seja, de temas como do princípio da sensação e da alma que sente, da unidade subjetivo-objetiva da consciência de si universal, da intuição e da representação elevadas desde as sensações¹⁷³, etc. – atença nossa curiosidade, diante das demais seções e volumes da *Enciclopédia* como um todo, por alguns elementos com os quais Hegel tratou da arte musical, (sobretudo) nas várias versões da *Estética*, como um tema comum entre elas.

Para tratarmos em termos mais específicos e dar início à discussão acerca dos últimos tópicos deste trabalho, entre o espírito subjetivo da *Enciclopédia* e os capítulos sobre música na *Estética*, observa-se a relevância de duas expressões importantes em comum, discutidos somente de maneira marginal na maior parte dos textos que tratam do assunto da música em Hegel, mas que em nossa argumentação ocupa um lugar de destaque, talvez por esse mesmo motivo. Tem-se de uma parte *Entäusserung* (exteriorização, conforme traduzimos), que diz respeito à corporificação das sensações (*Empfindungen*) – esfera do sentir das “determinidades nascidas no espírito, a ele pertencentes, que para serem como achadas, para serem sentidas, são corporificadas” (HEGEL, 2011: 94. Werke, 10, p. 101); e, de outra parte, o “simbolizar das sensações” (*Symbolisieren der Empfindungen*), que está no referir-se ao interior espiritual (HEGEL, 2011: 102. Werke, 10, p. 109), ou seja, um ser-sentido (*Empfundenwerden*) de um conteúdo, “que para si não é exterior, mas interior” (HEGEL, 2011: 102. Werke, 10, p. 109), através ou por ocasião de um evento externo, como, por exemplo, ouvir um gemido lamentoso da voz humana, de onde se presume (simbolicamente) “a dor que se nutre da premência da alma” (HEGEL, 2011: 108. Werke, 10, p. 116). Em suma, trata-se do interior que no som se exterioriza, e o interior que no som se percebe como exteriorização. Justamente tal dupla conceituação, que expressa uma relação de dupla mão entre a interioridade e a exterioridade da sensação (*Empfindung*), pormenorizada no adendo do

¹⁷³ “O conteúdo que é elevado a intuições são *suas* sensações, assim como são suas intuições que são mudadas em representações e assim por diante: representações mudadas em pensamentos etc.” (HEGEL, 2011: 211. Werke, 10, p. 230).

parágrafo 401¹⁷⁴ da *Enciclopédia*, parece manter conexões íntimas com aquilo que Hegel denomina de “ponto de partida da música” (HEGEL, 2014, III: 290. Werke, 15, p. 151) na *Estética* da edição Hotho.

Hegel refere-se, nos vários textos sobre a música da *Estética*, à questão da interjeição [*Interjektion*] enquanto uma articulação primária, verbal ou mesmo pré-verbal, da premência expressiva do ânimo¹⁷⁵, e também à necessidade (musical) de se “colocar os sentimentos em relações sonoras determinadas e retirar a expressão natural de sua selvageria, de seu irromper rude e moderá-la”, de “preparar artisticamente seu material sensível em um grau mais elevado do que a pintura e a poesia, antes que o mesmo seja capaz de expressar de modo artístico o conteúdo do espírito” (HEGEL, 2014, III: 290. Werke, 15, p. 151) – na edição Hotho, tudo isso sob o subtítulo temático da “concepção

¹⁷⁴ O trecho completo reza que “o homem porém não fica nesse modo animal de seu exteriorizar-se: cria a linguagem articulada pela qual as sensações interiores se tornam palavra, exteriorizam-se em toda a sua determinidade, tornam-se objetivas para o sujeito, e ao mesmo tempo exteriores e estranhas para ele. Por isso, a linguagem articulada é a suprema maneira como o homem se extrusa de suas sensações interiores. É por esse motivo que se entoam cânticos fúnebres nos falecimentos com boa razão, os quais, por enfadonhos que possam às vezes parecer ou ser, têm no entanto a vantagem de que, pela repetida evocação da perda ocorrida extraem a dor que se nutre da premência da alma, para elevá-la à representação, e assim a tornam algo objetivo, algo que se contrapõe ao sujeito repleto de dor. Mas a poesia, em especial tem o poder de libertar dos sentimentos que acabrunham; assim Goethe, por exemplo, mais de uma vez restabeleceu sua liberdade espiritual ao derramar sua dor em um poema” (HEGEL, 1995: 108. Werke, 10, p. 116). A exteriorização, tal como ela aparece no texto da Antropologia, não se trata da música (ou da poesia) propriamente dita, mas de algo que nela se permita dizer do “homem” tomado de modo universal. Para além dos pressupostos da *Enciclopédia*, desde uma espécie de “estado de natureza” como pressuposição universal, de caráter antropológico, do discurso filosófico sobre a música, em nada se confunde a divisão presente na Antropologia hegeliana com os subtítulos que aparecem tanto nos cadernos quanto da edição Hotho da *Estética*. Há, na base do discurso hegeliano acerca da música uma divisão, que é a princípio metodológica, mas que também diz respeito à maneira como se deixam introduzir as determinações espirituais no meio sensível musical ao modo do ideal de beleza expresso na primeira parte da *Estética*, ou seja, em acordo com o conceito que Hegel faz da arte à luz da filosofia. Há, num primeiro momento, o que é mais elementar na consideração da música enquanto arte – o abstrato de sua exterioridade mais imediata, nas “relações quantitativas”. Em segundo lugar, a dotação de um conteúdo através da determinação primeira daquela abstração. E finalmente, “a arte mesma” (caderno de Ascheberg, curso de 1820-21, p. 179) – seguindo algo do próprio itinerário presente no todo deste trabalho. Diante das especulações hegelianas acerca de uma espécie de “origem linguística” da arte musical na determinação de seu conteúdo, anterior a qualquer determinação musical ulterior enquanto “arte mesma”, mas dizendo respeito a princípios consensuais da “filosofia da música” hegeliana conforme observamos nos comentários, antevemos mais um (último) pressuposto oriundo do debate pré-musicológico, que diz respeito a um conhecido discurso acerca da temática geral da gênese linguístico-musical: “com as primeiras vozes formaram-se as primeiras articulações ou os primeiros sons, segundo o gênero das paixões que ditavam estes ou aquelas. A cólera arranca gritos ameaçadores, que a língua e o palato articulam, porém a voz da ternura, mais doce, é a glote que modifica, tornando-a um som. Sucede, apenas, que os acentos são nela mais frequentes ou mais raros, as inflexões mais ou menos agudas, segundo o sentimento que se acrescenta. Assim, com as sílabas nascem a cadência e os sons: a paixão faz falarem todos os órgãos e dá à voz todo o seu brilho; desse modo, os versos, os cantos e a palavra têm origem comum” (ROUSSEAU, J. J. Ensaio sobre a origem das línguas. Tradução de Lourdes Santos Machado. In.: Os Pensadores. São Paulo: ed. Abril, 1978, p. 192).

¹⁷⁵ “as nuances da alegria, da serenidade, do gracejo, do humor, do clamor e do júbilo da alma, igualmente as gradações da angústia, da aflição, da tristeza, do lamento, do desgosto, da dor, da saudade etc. e por fim do respeito, da adoração, do amor etc.” (HEGEL, 2014, III: 290. Werke, 15, p. 150).

musical do conteúdo”. Também nos cadernos, em contextos (sempre) mais dispersos, encontramos um caminho no mesmo sentido, em que se parte assim da disposição subjetiva:

Ainda é necessário indicar mais especificamente a Forma [*Form*] do conteúdo, tal como ela diz respeito mais precisamente à música. Na medida em que o conteúdo é colocado no elemento desta interioridade subjetiva abstrata, que tem no som a expressão adequada, exige-se que o conteúdo possua a forma da sensação [*Empfindung*]. o conteúdo pode ser tomado da intuição exterior, a partir das reflexões do entendimento; porém um tal conteúdo não corresponde às exigências. a expressão de todo simples da sensação através do som é o grito. Ele é o som da sensação, sem ser um signo arbitrário da representação. Na interjeição, o conteúdo não é no modo da representação, mas antes ele se expressa ao modo da modificação do som enquanto tal. Na sensação, a diferença ainda não é entre um subjetivo e um objetivo; eu estou no afeto, eu estou determinado, mas sem que eu tenha avançado para a diferença supracitada. Nós vimos essa exteriorização, que enquanto som está ali, precisamente como essa não diferenciação. esse é o motivo por que a música descritiva e narrativa é na verdade um erro; pois isso é sempre um objeto, em que a contradição vem mais ou menos à tona. A interjeição é, portanto, a Forma [*Form*] verdadeira da sensação, e o cadenciar da interjeição, a arte verdadeira da música. a arte começa ali onde a música faz do demorar da interjeição a finalidade.

Na medida em que a exteriorização da sensação se desenvolve mais e mais, então a pergunta seguinte é pelo modo do desenvolvimento. esse desenvolvimento é uma variação de sons individuais. A maneira como elas então obtêm determinidade e diversidade umas diante das outras é a relação dos sons entre si. essa relação é algo exterior, já que cada som é por si uma existência autônoma, e a unidade se concebe em terceiro lugar (Caderno de Ascheberg, curso de 1820-21)¹⁷⁶

¹⁷⁶ HEGEL, G. W. F. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Edição de Niklas Hebing. Cadernos dos cursos de 1820-21 e 1823. Hamburg: Felix Meiner, 2015, pp. 181 e 182.

[...] a expressão da sensação inicial, da expressão meramente natural, do grito, as interjeições, os suspiros e os soluços – isso ainda não é música; não se trata de sons que sejam signos de representações. A música se detém na exteriorização da sensação, ela faz dela sua finalidade. Essa expressão é sequência da expressão natural (Caderno de Hotho, curso de 1823)¹⁷⁷

Se nós partimos dos sons naturais, então nos é conhecido o que denominamos de interjeição. Trata-se do som da sensação. A expressão através do som, o grito, não tem ainda nada de articulado. Pode-se clamar qualquer palavra num grito, mas isso não é ainda linguagem nem o sinal de uma representação trazida à consciência. Contudo, o som natural ainda não é música, ainda não é arte. A música ativa [*erregt*] a sensação, mas ela se torna bela ao ser trazida para uma relação determinada, e o som é feito objeto; o som elaborado é a melodia, a modificação na exteriorização natural. A sensação permanece por trás; mas o som é formado por uma série de sons (Caderno de Heimann, curso de 1828-29)¹⁷⁸

O fato da presença de um discurso comum entre os dois textos tão diversos entre si quanto aos seus objetivos, como algo que diz respeito tanto ao espírito subjetivo quanto à filosofia da arte (musical), incita-nos a tecer ainda algumas observações acerca de questões mais internas à filosofia do espírito, e a reforçar algumas que já fizemos. Não se deve confundir, porém, nessa aproximação, essa simbolização das sensações no espírito subjetivo da *Enciclopédia* com o preparo artístico (musical) do material sensível, e a “Forma verdadeira da sensação”, que é a interjeição, está longe do (começo) do “ser para si” do espírito, da “liberdade” efetivamente, sendo ainda “espírito finito”. Nota-se aqui claramente que o que é designado como *Form* em Hegel é algo bastante diverso do que o termo *Gestalt* tende a expressar não só em Hegel, mas igualmente no debate musicológico e pré-musicológico ao qual tantas vezes já nos reportamos. “Forma”, diferente de

¹⁷⁷ HEGEL, G. W. F. Vorlesungen: ausgewählte Nachschriften und Manuskripte Band 2. Edição de Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Felix Meiner, 1998, p. 266.

¹⁷⁸ HEGEL, G. W. F. Vorlesungen zur Ästhetik: Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/29). Edição de Alain Patrick Olivier e Annemarie Gethmann-Siefert. Munique: Wilhelm Fink, 2017, p. 153.

“forma”, tal como consta também em nossas traduções, está ligada aqui à interioridade exteriorizada na interjeição, mas que ainda não se desenvolveu no sentido de uma determinação (musical); trata-se, portanto, de uma interioridade sem objeto, abstrata, e é isso que nos interessa no momento, ao tratarmos dessas relações apontadas. Contudo, em relação à essa Forma – cujo “demorar” ou “deter-se” consiste, para Hegel, na “finalidade” da “arte verdadeira da música” enquanto “cadenciar” dessas interjeições –, o filósofo buscou tratar igual e concomitantemente daquilo diz respeito ao conteúdo (*Inhalt*) que lhe corresponde. Ao lidar justamente com a sensação (*Empfindung*) nesses termos, ao assumi-la em seu movimento de “exteriorização” e “simbolização” como uma espécie de origem do ponto de vista musical, em que pese a relação de caráter intrínseco entre Forma e conteúdo (*Form und Inhalt*) apontada, diversa da relação entre Forma e matéria (*Form und Materie*), que até o segundo capítulo foi em grande medida o ponto central¹⁷⁹, Hegel visa a enfrentar ao mesmo tempo um dos pontos centrais apontados do debate sobre a música na época, a obscuridade da sensação – “o surdo tecer do espírito em sua individualidade” (HEGEL, 2011, III: 91. Werke, 10, p. 97)¹⁸⁰ ou o seu “surdo tecer dentro de si” (HEGEL, 2011, III: 225. Werke, 10, p. 246) ainda carente em vários aspectos em sua unilateralidade (formal), mas que se desenvolve e “progride” à reflexão tanto do “Outro sobre si” quanto da “alma consigo mesma” (HEGEL, 2011, III: 91. Werke, 10, p. 97) – ou seja, em seus próprios termos, a interioridade abstrata, que progride à realização (*Erfüllung*) de seu conteúdo. Como um ponto fundamental na filosofia hegeliana, ou seja, na história da filosofia de maneira geral (desde Aristóteles), “tudo o que se põe em evidência na consciência espiritual e na razão tem sua fonte e origem na sensação” (HEGEL, 2011, III: 91 e 92. Werke, 10, p. 97), e um dos sentidos dela na “filosofia do espírito subjetivo de Hegel” é justamente ser “a fonte e a origem de toda a vida do espírito em geral” (HEIMSOETH, 1963: 172), sendo necessariamente a Forma (sensível) de um conteúdo (espiritual), sem o qual perde esse mesmo sentido, essa continuidade e inerência.

Como dissemos, é evidente que a exteriorização, ligada à sensação, enquanto “expressão meramente natural” (HEGEL, 2014, III: 290. Werke, 15, p. 150) de

¹⁷⁹ Ao nosso modo, nos termos hegelianos, chegamos à questão do conteúdo (*Inhalt*) no terceiro capítulo a partir da problematização da questão matéria e Forma nos capítulos anteriores, já que nos textos hegelianos observa-se um movimento semelhante, conforme as considerações acerca do som e interioridade, desde o início das seções sobre música, e também em outras artes particulares.

¹⁸⁰ Trecho citado também em PAETZOLD, 1983: 319.

interjeições, as quais “permitem o coração se aliviar por meio de sua emissão” (HEGEL, 2014, III: 290. Werke, 15, p. 150), e também a possibilidade de elevar simbolicamente a mesma interjeição à representação (*Vorstellung*), de maneira a “progredir” e torná-la algo que se contrapõe ao sujeito que a exterioriza, em sua crueza, estão sempre longe ainda de dizer respeito à elaboração verdadeiramente artística¹⁸¹ do material sensível preenchido (*erfüllt*) de conteúdo e “capaz de espírito”¹⁸², ou seja, ainda distante da relação espiritual com a sensibilidade que cabe à arte. Contudo, a música efetivamente se relaciona com tais movimentos¹⁸³ na medida em que a questão mais importante aqui não é mais a das relações entre os sons no seu aspecto “elementar” e fundamental, mas sim no que lhe é essencial (*wesentlich*), para Hegel, enquanto atividade artística – o aparecimento de uma oposição fundamental expressa na necessidade de “adequação sensível” ao “completo retraimento na subjetividade”, onde o princípio da sensação porventura perde a centralidade¹⁸⁴, mas o “trânsito” da interioridade que ela primeiro estabelece mantém-se, reproduz-se. Assim como em geral a própria natureza (Hegel denomina as tais interjeições de “gritos naturais”) supera “sua exterioridade e singularização – sua materialidade – como algo não verdadeiro, não conforme ao conceito nela imanente, e, acedendo assim à imaterialidade, passa ao espírito” (HEGEL, 2011, III: 44. Werke, 10, p. 45), na música, a unilateralidade subjetiva da articulação primária da Forma da sensação na interjeição é superada em sua própria oposição, ou seja, na objetividade (musical), ora se debatendo “na mais profunda oposição entre (...) interioridade livre e (...) relações fundamentais quantitativas” (HEGEL, 2014, III: 298. Werke, 15, p. 161) que são do domínio puramente musical e seu ofício (elementares), ora sobrepujando imanentemente “a dor da oposição” e realizando assim a reconciliação (*Versöhnung*), a designação do Conteúdo (*Gehalt*) verdadeiro e universal. Dessa maneira, desde a sensação observa-se os contrastes entre os vários caracteres musicais¹⁸⁵, que Hegel aparentemente atribuía apenas à melodia, como

¹⁸¹ “O contraditório entre o conteúdo espiritual e a sensação consiste em que o primeiro é algo universal em si e para si, necessário, verdadeiramente objetivo; ao contrário, a sensação é algo singularizado, contingente, unilateralmente subjetivo” (HEGEL, 2011: 93).

¹⁸² “Dessa forma, Eduard Hanslick prova ser um bom hegeliano quando diz: ‘compor é um trabalhar do espírito em material capaz de espírito’” (SCHNÄDELBACH, 2003: 59).

¹⁸³ Assim o denominamos para reafirmar também nesse nível o caráter “processual” (cf.: LISSA, 1966: 113) do que caracteriza a música no discurso filosófico hegeliano.

¹⁸⁴ “Não é o curso de uma ‘sensação determinada enquanto tal’ que se torna a questão principal, ‘mas sim o interior, que fica acima, que se propaga em seu sofrimento assim como em sua alegria, e desfruta de si mesmo’” (HEIMSOETH, 1963: 173).

¹⁸⁵ Schoenberg compreende que “o termo *caráter*, quando aplicado à música, refere-se não somente à emoção que uma peça deveria produzir e ao estado de ânimo em que foi composta, mas também à maneira pela qual ela deve ser executada. É uma falácia pensar que as indicações de andamento determinam o caráter: na música clássica, ao menos, isto não é correto. Não existe apenas um caráter de *scherzo*, mas

que decompondo o todo musical à sua maneira¹⁸⁶, mas que poderiam bem se identificar com os caracteres das diferentes tonalidades, da ampla diversidade nos andamentos, dos diversos intervalos etc., como consequências lógicas do curso desse pensamento¹⁸⁷.

Na pura sensação tudo se dá primeiro de maneira ainda estreita, contingente e singularizada. A sensação é natural à alma (Antropologia), ao espírito finito, ao que “ainda não é” espírito, mas dá lugar a algo mais elevado quando passa a articular seu modo de exteriorização e a trazer a si mesma, diante de si, temporalmente, objetivamente, simbolicamente, seu próprio conteúdo (*Inhalt*)¹⁸⁸. Só é arte e música onde e quando a finitude se vai assumindo uma fisionomia mais e mais impregnada de espírito de maneira

milhares. Um adágio é lento e um *allegro* é rápido: isto contribui em parte, mas não totalmente, para a expressão do caráter. [...] Toda boa música consiste em muitas ideias conflitantes: cada uma delas adquire personalidade, e validade, em oposição a todas as outras. Heráclito definiu o contraste como o ‘princípio do desenvolvimento’. O pensamento musical está sujeito à mesma dialética que rege qualquer outra forma do pensamento” (SCHOENBERG, 1998: 120 e 121).

¹⁸⁶ De maneira geral, em Hegel, tanto a harmonia quanto o ritmo isolados não são senão abstrações e não possuem meios de se efetivar musicalmente quando pensados alheios ao âmbito que para Hegel os funde em unidade (*in eins bilden*): a melodia. Hegel diz que “compasso, o ritmo e a harmonia, tomados por si mesmos, (...) apenas por meio da melodia e no seio dela, como momentos e lados da melodia mesma, podem chegar a uma existência verdadeiramente musical” (HEGEL, 2014, III: 317. Werke, 15, p. 187). De fato, acordes - particularmente no que diz respeito à tradição da música europeia escrita - podem ser pensados como instantes de melodias concomitantes, assim como medidas temporais neste contexto dizem respeito ao tempo de eventos melódicos, polifônicos ou não. Curiosamente, para Hegel, também a melodia não pode existir sem uma espécie de jurisprudência harmônica, pois os movimentos dos sons somente a ela adequados consistem em meios para a sua efetivação enquanto “o poético da música, a linguagem da alma, que derrama o prazer interior e a dor do ânimo em sons” (HEGEL, 2014, III: 315. Werke, 15, p. 185). Assim, uma interessante relação estabelece-se entre aquilo que é constante das “leis da necessidade para o mundo dos sons” (Idem) e a expressão da alma ancorada na observância dessa “legalidade”, a qual permite uma libertação da “subjetividade do arbítrio contingente na progressão caprichosa e nas mudanças bizarras” (HEGEL, 2014, III: 316. Werke, 15, p. 186) que a audácia pode suscitar. A necessidade inerente às leis harmônicas constitui o “fundamento e o terreno regulares sobre os quais se move a alma livre” (HEGEL, 2014, III: 315. Werke, 15, p. 185). Tais leis são como que condições de possibilidade de uma liberdade mais plena e da reconciliação (*Versöhnung*) do necessário no livre soar da alma que é a melodia, em relação à harmonia e ao ritmo de modo geral.

¹⁸⁷ Dahlhaus mesmo entende muitas das colocações dos formalistas Hanslick e Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) como decorrentes da estética musical hegeliana ao final do capítulo sobre a “dialética da interioridade ressoante” de sua *Musikästhetik* já referida, elaborando para além do elemento eminentemente textual do material historiográfico (no caso dele em particular, a edição Hotho), uma estética das consequências das observações hegelianas sobre a música. Schnädelbach (2003, p. 74) inclui ainda nesse rol Karl Robert Eduard von Hartmann (1842-1906) e Heinrich Adolf Köstlin (1846-1907), ainda que tivessem ao seu modo “corrigido” alguns dos “erros de avaliação” de Hegel a respeito da música, como o autor mesmo coloca. Muitos comentários, citados aqui, justificam-se nesse mesmo sentido, como decorrência de um método dialético hegeliano (para retomar o sentido adornoiano da expressão), entre os quais, as observações de Lissa (1966) sobre o que é “profundamente ocultado” (p. 119) enquanto hipóteses a serem descobertas no exame detido, cuidadoso, mas igual e necessariamente “perspicaz” desse e de outros documentos da *Estética*.

¹⁸⁸ Algo não muito distante do que Hegel diz no prefácio da própria *Fenomenologia* de 1807 acerca da ciência: “na falta de tal efetividade, a ciência é apenas o conteúdo, como o *Em-si*, o fim que ainda é só um *interior*, não como espírito, mas somente como substância espiritual. Esse *Em-si* deve exteriorizar-se e vir-a-ser *para si* mesmo, o que não significa outra coisa que: deve pôr a consciência-de-si como um só consigo” (HEGEL, 2014: 38. Werke, 3, pp. 30 e 31)

progressiva¹⁸⁹, na artesanaria da exteriorização, simbolização e determinação do tempo, impingindo a cada instante o semblante de universalidade. O que é universal (*Allgemeine*), por um lado, não se deixa apreender na música de maneira delimitada o bastante, como é o caso na poesia. Assim, a respeito dele pouco se pode dizer, a não ser que é precisamente o que consiste no ponto principal de intersecção da música, e da arte em geral, com o todo da filosofia do espírito¹⁹⁰. “O universal não se deixa apreender firmemente, e ele também não deve” (caderno de Ascheberg, curso de 1820-21, p. 184), e, por outro lado, em oposição a isso, “não há arte que possa ser conduzida tão artesanalmente quanto esta arte; pois a técnica por si só já possui muito mérito” (Idem). Entre a indeterminação do conteúdo inerente ao artístico ou ao Ideal da arte em Hegel, e a determinação do que é artístico musicalmente (ou da artesanaria musical, para que não confundamos o sentido da arte em Hegel), através de uma “dialética da interioridade ressoante”, novamente Carl Dahlhaus afirma que “o que a música ganha como música perde-o enquanto arte” (DAHLHAUS, 2003: 72), ou perde-o na determinação do que é universal (e do “interesse universalmente humano”, conforme discutimos¹⁹¹). Nesse sentido o diagnóstico da ambiguidade torna-se também (mais uma vez) a sua característica ou traço distintivo.

Dahlhaus, no texto de 1967, em posse do qual ele se torna professor na *Technische Universität* em Berlim, trata ainda de mais um modo duplo desse conceito de exteriorização (oriundo da *Enciclopédia*), tal como aparece na *Estética*, no adendo referido, a partir do próprio texto da edição Hotho:

O modo como a música mergulha num conteúdo pode ou assumir uma orientação objetiva para uma coisa, ou um giro subjetivo, para o íntimo.

A música (nos limites que lhe são traçados pelo seu elemento) ou toca “em um *Crucifixus*, por exemplo, as determinações profundas que

¹⁸⁹ A esse respeito, vale dizer que Schelling, em seus cursos sobre Filosofia da Arte, descreve a sonoridade como a “absoluta formação-em-um do infinito no finito” (SCHELLING, 2010: 394), como sendo um “real intuído de maneira inteiramente ideal” (SCHELLING, 2010: 395). “Na música é objetivada a absoluta formação-em-um do infinito no finito” (SCHELLING, 2010: 396).

¹⁹⁰ No capítulo sobre a arte na seção sobre o espírito absoluto, no parágrafo 560 da *Enciclopédia*, lê-se: “O sujeito é o *Formal* da atividade, e a *obra-de-arte* é a expressão do deus, só quando nenhum sinal de *particularidade* subjetiva há nela, mas o Conteúdo do espírito que a habita é concebido e gerado sem mescla, e não-manchado pela contingência dela” (Werke, 10, p. 369) – o que, em outras palavras, quer dizer que a música e a arte dizem respeito ao espírito absoluto e a ele somente, para além do *Formal*, da materialidade, do sujeito ou unilateralidade que a constitui, desde a não-liberdade do artista, quando da “inspiração” como um “*pathos não-livre*” (Idem), ou do fruidor, que ouve, intui, representa, rememora etc.

¹⁹¹ Além de um terceiro aspecto dessa mesma leitura (integrada às demais), explicitado no excerto do texto ‘Música instrumental e religião da arte’, cuja tradução anexamos também ao corpo da dissertação.

residem no conceito da Paixão de Cristo, enquanto este sofrimento, morte e sepultamento divinos” ou expressa “um sentimento subjetivo da comoção, da compaixão ou da dor singular humana que se expressa sobre este acontecimento” (HEGEL, 2014, III: 320. Werke, 15, p. 192). Se, na composição do *Ordinarium Missae* ou de um texto bíblico, se trata sobretudo da “profundidade interior substancial de um conteúdo como tal”, na qual a música tenta penetrar, nas áreas reflexivas sobre textos madrigalescos representa ela a vida e o atuar “de um Conteúdo em um interior *subjetivo* individual” (HEGEL, 2014, III: 290. Werke, 15, p. 150). Mas nunca sai do seu elemento, da interioridade, e é indiferente se ela se esforça por uma expressão objetiva ou subjetiva. Está sempre restringida “a fazer apreensível a interioridade ao íntimo” (HEGEL, 2014, III: 290. Werke, 15, p. 150), quer seja a interioridade do significado, que reside num conteúdo – “num *Crucifixus*, por exemplo” –, quer seja a interioridade do sentimento subjetivo. E inversamente, a interioridade, a “região da música”, é na filosofia de Hegel um conceito de ampla extensão no qual, para além das sensações que são suscitadas por um conteúdo, se inclui também o próprio “sentido interno de uma coisa”, na medida em que é acessível ao sentimento (DAHLHAUS, 2003: 73¹⁹²)

A seu modo, imbuído de questões relativas a um debate ao qual responde a partir do ponto de vista da história da filosofia, Hegel, para Dahlhaus, estabelece ainda uma dupla orientação dessa exteriorização/simbolização, em que, de um lado os caracteres musicais remetem, à sua maneira, indeterminada mas objetiva, à representação de um conteúdo ora pressuposto ora suscitado por um texto (sagrado) a que o elemento musical se submete, empregando todos os seu meios em nome da profundidade do significado, e, de outro, um apelo maior ao “sentimento mais próprio” (HEGEL, 2014, III: 321. Werke, 15, p. 193), individual, e à intuição, ou ao co-intuir (*Mitanschauen*), que como uma instância simpática do ouvir – “o sentido da pura transformação dos objetos” (STEDEROTH, 2001: 173) –, nos termos hegelianos da Antropologia, é ao seu modo

¹⁹² Ao utilizar a tradução de Artur Morão deste texto específico de Dahlhaus, optamos por substituir sua tradução das citações hegelianas pelos trechos respectivos presentes na tradução com a qual trabalhamos desde o início do trabalho, sem qualquer prejuízo de sentido.

domada pelos mesmos caracteres engenhosamente (geometricamente?) dispostos (compostos?) para tanto. Dahlhaus, eloquente à sua maneira, de modo a evitar excessos interpretativos, compara a música do serviço religioso à dos madrigais, e pondera em seguida que, de todo modo, para Hegel, segundo uma expressão objetiva ou subjetiva de seu escopo textual ou não, a “região da música”, ou a “esfera reivindicada”, é a da interioridade – o “sentido interno de uma coisa”, acessível ao sentimento.

De volta à *Enciclopédia*, o trecho citado de Dahlhaus remete-nos ainda às duas espécies de “sensações internas” descritas no mesmo adendo do parágrafo 401, onde se lê a respeito das sensações que “se referem a algo em si e para si *universal*, ao direito, eticidade, religião, ao belo e ao verdadeiro” (HEGEL, 2011, III: 103. Werke, 10, p. 110) como o são “as determinações profundas que residem no conceito da Paixão de Cristo” acima comentadas pelo musicólogo; bem como a respeito das sensações que “concernem à minha *singularidade* imediata, encontrável em qualquer particular conjuntura ou situação” (HEGEL, 2011, III: 102. Werke, 10, p. 110), como “da dor singular humana que se expressa sobre este acontecimento”, fazendo parte dessas sensações concernentes à singularidade imediata inclusive, por exemplo, a “cólera, vingança, inveja, vergonha, arrependimento” (Idem). No entanto, Dahlhaus em lugar algum se refere à *Enciclopédia* de maneira geral, e avança no mesmo artigo para considerações acerca da recepção histórica do que seria a estética musical hegeliana – aliás, em direção ao formalismo musical – em um caminho em certa medida “retrogradado” em relação ao que tomamos, para falarmos nos termos musicais.

Se, de um lado, considera-se a sensação no que nela se “corporifica”, segundo o que é proveniente de uma exterioridade, o que é apreendido pelos sentidos, discutidos um a um por Hegel no adendo do mesmo parágrafo, de outro, o sentido verdadeiramente *interno* da *Empfindung*, que, segundo as mesmas linhas, remete à terceira parte da doutrina do espírito subjetivo, à Psicologia e não mais à Antropologia, isto é, ao espírito mesmo; refere-se ao que se lê a respeito do espírito teórico¹⁹³, da unidade subjetivo-objetiva, em que, no parágrafo 443, o objeto “aparentemente *estranho* recebe – em vez da forma de um dado, de algo isolado e contingente – a forma de algo interiorizado [*Erinnerten*], subjetivo, universal, necessário e racional” (Werke, 10, p. 237¹⁹⁴). Como

¹⁹³ Como um primeiro momento em relação ao “espírito prático” e ao “espírito livre” no parágrafo 443 da *Enciclopédia*.

¹⁹⁴ Quando indicamos somente a edição alemã, tendo em outros momentos indicado também a tradução, é porque identificamos algum problema na tradução, e propomos assim a correção.

dissemos, a música jamais poderia coincidir com o objeto, primitivo em relação a ela, da Antropologia, a saber, o desenvolvimento do indivíduo singularizado, “segundo o qual as faculdades e forças se consideram como pondo-se em evidência umas depois das outras, e exteriorizando-se na existência” (HEGEL, 2011, III: 214. Werke, 10, p. 234), assim como não é também objeto da Psicologia. Mas antes, como vimos, “os sons progridem no meu interior mais profundo”, onde “a própria subjetividade, a mais interior, é reivindicada e colocada em movimento” e é justamente isso “o que em geral produz o poder dos sons” (Caderno de Hotho, curso de 1823)¹⁹⁵. O sujeito, em sua exteriorização, está neles e o sons se confundem com ele, que não se retém diante deles. O sentido “humano” (SCHNÄDELBACH, 2003: 73) do “*pensar* e do *pensamento* musicais” (Idem) é, em sua origem, igualmente um sentido antropológico, que avança para o espiritual (Psicologia).

Assim, para concluir nossas considerações, retomemos aqui um ponto da Antropologia deixado para ser ulteriormente desenvolvido na Psicologia:

Não é suficiente (é o que se diz) que princípios, religião etc. estejam somente na cabeça; é preciso que estejam no coração, na *sensação*. De fato, o que se tem na cabeça está na consciência em geral, e o conteúdo lhe é tão objetivo que, assim como ele está posto em mim, no Eu abstrato em geral, assim também pode ser mantido afastado de mim segundo a minha subjetividade concreta; na sensação, ao contrário, tal conteúdo é uma determinidade de meu ser-para-si inteiro, embora surdo em tal forma; conteúdo que é, assim, posto como o meu *mais próprio*. O próprio [*Eigene*] é o não-separado do Eu concreto, efetivo, e essa unidade imediata da alma com sua substância e com o conteúdo determinado desta última é precisamente esse ser-não-separado, enquanto não é determinado a ser o Eu da consciência, ainda menos [a ser] a liberdade de uma espiritualidade racional.

Se tanto se lê nos cadernos acerca do “eu abstrato”, do “Formal” (*Formelle*), do eu facilmente aliciado pelo aspecto rítmico da música, pelo “bater [do] compasso”

¹⁹⁵ HEGEL, G. W. F. Vorlesungen: ausgewählte Nachschriften und Manuskripte Band 2. Edição de Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Felix Meiner, 1998, p. 263.

(caderno de Kehler, curso de 1826¹⁹⁶), que está ligado à carência de objeto e de conteúdo no aspecto puramente “exterior” da arte musical, por outro lado, o conteúdo da sensação é já uma determinidade ligada ao “eu concreto”, não mais “abstrato”. Na possível “estética musical” hegeliana, portanto, o “eu concreto” está assim implícito ou em latência, na medida em que o conteúdo da sensação já não se distingue da alma e a “amplia”, conforme identificamos no capítulo anterior, o que também justifica em parte as relações aqui apontadas entre a arte musical e o espírito subjetivo. Porém, a relação (musical) de proximidade com esse conteúdo, a intimidade do eu consigo mesmo mediante a música, não chega, na indeterminação dessa identificação em particular, ao “Eu da consciência”, à “liberdade de uma espiritualidade racional” na letra dos textos hegelianos, por mais que nos sintamos por vezes impelidos a avançar também nesse sentido. Por isso mesmo, em nossa dissertação, detemo-nos aqui. Mas, como dissemos, a apropriação do discurso hegeliano pelo debate posterior, para além de discussões sobre seu modo indevido ou desatento aos detalhes da intrincada rede conceitual elaborada como filosofia do espírito, aponta caminhos no mínimo consideráveis do ponto de vista de suas consequências na história da arte e do pensamento, não só em autores de Hanslick a Adorno, mas também em compositores como Wagner e Liszt, cujas contribuições decisivas deixam marcas indeléveis no desenvolvimento histórico tanto das estruturas (e desestruturas) musicais, quanto da recepção (crítica) das obras.

De todo modo, de um lado, temos o espírito teórico, reagindo contra a consciência dependente de um objeto dado, na Psicologia, de outro a não separação do eu concreto em relação ao que é “substancial”, na Antropologia. A essa altura torna-se quase irresistível retomar a ponderação de que a música em Hegel é justamente a arte cujo traço distintivo diz respeito, de um lado, ao “eu” que não é “mais diferenciado do eu sensível”, e, de outro, o fato de não existir na música “a relação da objetividade”, quando “a mim não me resta nada, e o mais interior é arrastado junto com ela”, conforme citado nas epígrafes do primeiro capítulo, mas sim a da “presencialidade” do elemento processual musical – comungado tanto pelo “artista executor como agente” (HEGEL, 2014, III: 338).

¹⁹⁶ HEGEL, G. W. F. *Philosophie der Kunst oder Ästhetik nach Hegel*. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler. Edição de Annemarie Gethmann-Siefert e Bernardette Collenberg-Plotnikov com a colaboração de Francesca Iannelli e Karsten Berr. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2004, p. 190.

Werke, 15, p. 218) na *Estética*, quanto pelo “ouvir” da Antropologia e o “rememorar” da Psicologia¹⁹⁷, na *Enciclopédia*.

¹⁹⁷ A rememoração (*Erinnerung*) como subitem da representação (*Vorstellung*).

Traduções¹⁹⁸

- a. Seção musical do caderno de Ascheberg, curso de 1820-21 (HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Edição de Niklas Hebing. Cadernos dos cursos de 1820-21 e 1823. Hamburg: Felix Meiner, 2015, pp. 179 a 186)

A música

a música não possui fora de si um Conteúdo, sua essência é a aparência que desvanece. Portanto, a subjetividade deve chegar à comunidade [*Gemeinde*] enquanto reverberação [*Hall*]. Seu elemento é o som, essa realidade exterior e sensível, de maneira que nesse mesmo meio sensível se deixam introduzir determinações espirituais, através do que essa Forma pode ser Forma da beleza, e essa explicação, arte.

Primeiro devemos considerar o elemento como *abstrato*, depois, como *determinado*, dotado de um conteúdo, e finalmente em terceiro lugar, como arte mesma. A respeito da arte mesma, enquanto leigo, eu pouco posso dizer, e também porque pouco se sabe sobre suas leis.

* * *

O elementar é, portanto, o *som*. Ele não é um signo articulado de uma representação, como na linguagem. o som enquanto tal somente pode ser considerado segundo a maneira de seu ressoar; o som enquanto tal é sem estofa e sem conteúdo. o som é exteriorização, mas desvanece imediatamente no momento em que surge; ele é um vibrar, uma exteriorização onde a substância, o material, não penetra, mas antes nele é colocado em movimento, e produz um vibrar. essa exteriorização não se torna objetiva, não possui subsistência alguma por contiguidade [*nebeneinander*] no espaço, é meramente exteriorização abstrata para outros, desvanece imediatamente, mas, assim que

¹⁹⁸ Nas traduções, principalmente dos cadernos de alunos, optamos pela manutenção de considerações marginais tais como notas dos editores, adendos de caráter filológico e possibilidades de substituição de termos ou trechos ocultos, bem como palavras destacadas e ambiguidades do próprio texto, de modo que, para além das nossas observações (devidamente indicadas), o texto encontra-se tal como está transcrito nas edições com as quais trabalhamos.

ela desvanece de modo meramente exterior, após seu desvanecer, ela se torna algo interior. Pois essa exteriorização é tão abstrata quanto a interioridade, na qual eu a percebo, ou através da qual eu a exteriorizo, e também quanto uma interioridade inteiramente abstrata. Na medida em que ela não permanece assim tão abstrata, [na medida em que] ela se determina mais, ela se torna antes de tudo sensação [*Empfindung*]: essa interioridade abstrata constitui a natureza do que lhe é elementar, e é justamente aí que reside o *poder elementar da música*, e não seu poder em outra consideração, enquanto arte: como em qualquer outra arte, ela continua a possuir seu poder através do conteúdo do que é apresentado. esse poder do elementar reside no fato de que a interioridade abstrata não é outra coisa senão o eu mesmo, o Formal [*das Formelle*] da consciência-de-si. Justamente esse Formal é aqui no som o exterior, ou melhor, nesse exterior [o Formal] é imediatamente o interior. por isso, no som é frequente o caso do eu não se sustentar face ao exterior, o que não ocorre com as mais belas obras escultóricas; nestas a relação do intuir permanece sempre disponível; por mais que eu me aprofunde bastante na obra de arte, eu permaneço sempre nessa relação de diferenciação. Em contraste, na música, o eu, o cume mais exterior, entra na obra de arte, e para mim não resta essa contraposição [*Gegensetzlichkeit*]. por isso, o meu eu também oscila junto, eu caio na tentação de bater o compasso, de dançar, etc. Imediatamente se une a isso o desejo de cantar; justamente essa regularidade abstrata do som requer também uma tal exteriorização regular, como cantar, marchar e dançar. A música, portanto, de um lado, parte assim da disposição subjetiva, e quando ela parte da exterioridade objetiva e abstrata, então o meu eu é chamado à mediação [*Mitthun*]. Nesse sentido, portanto, é o interior mais abstrato e mais Formal [*formellste*] o que está contido nessa exteriorização. essa posição [*Sitz*], a mais Formal, do interior é, portanto, o verdadeiro lugar da música. Nas outras artes estamos mais livres; mesmo um conhecedor de música permanece também nesse aspecto mais livre.

Nisso reside justamente a ligação da música com o *tempo*; pois justamente essa interioridade abstrata enquanto intuir é o tempo. pois a interioridade é a unidade, formal e subjetiva, o pontual, a unidade inteiramente negativa, e, portanto, o superar [*Aufheben*] do espacial, do ser-lado-a-lado [*Nebeneinanderseyns*]. No entanto, isso é também aqui como exterior, inclusive enquanto exterior em si mesmo. Portanto, há aqui uma exteriorização, e ela contém desde já uma diversidade. No entanto, essa diversidade é

meramente o ápice da exterioridade, e desvanece instantaneamente na exteriorização; e isso é justamente o tempo, e o som é essencialmente no tempo.

Se nós considerarmos o poder da música, e pensarmos sobre o que nos disseram os antigos sobre isso, então logo sentiremos que para o exercício desse poder é preciso algo além do mero soar; tais deveriam ser as relações do som, e também ainda um conteúdo, que é o conteúdo espiritual para si, representado por meio do elemento melodioso [*Weise*] do soar. – Orfeu não exerceu sua influência sobre a civilização meramente através do soar e da melodia [*Melodie*]. Os animais podem contentar-se com isso, mas o ser humano anseia por algo mais elevado, um conteúdo espiritual. O Formal da música deve ser elevado a um conteúdo determinado, e esse conteúdo consiste no segundo ponto, em oposição ao meramente elementar.

este segundo ponto, o elemento enquanto algo determinado através de um conteúdo, faz, portanto, oposição ao elemento enquanto meramente abstrato e exterior. O conteúdo espiritual pode ser determinado diversamente. esse conteúdo em sua Forma substancial dá, portanto, ao som sua determinidade essencial, e a música é, por assim dizer, a ligação entre o som abstrato e o conteúdo preenchido e espiritual. esse conteúdo possui uma relação com os sons; e na medida em que o espiritual se aproxima dos sons somente enquanto uma *relação*, esse é o aspecto propriamente dito da música. – Há aqui dois aspectos. De um lado, as relações recaem no soar mesmo, de outro, *o espiritual recai no soar enquanto conteúdo*; portanto, trata-se aqui já de uma referência à espiritualidade concreta. a música pode então expressar o conteúdo dessa espiritualidade, ou se isolar inteiramente, e ser o soar por si mesmo¹⁹⁹. Assim, portanto, ou a música é mais por si, ou é de acompanhamento. Principalmente em tempos mais recentes a música tornou-se mais autônoma, por si mesma; contudo, a [música] natural é a música que acompanha o canto. Na medida em que ela se torna mais autônoma, ela perde em poder sobre o ânimo, e ela se torna mais um prazer particular para o conhecedor capaz de admirar a habilidade do artista e o laborioso tratamento dos sons.

Na medida em que a música não se arrancou do acompanhamento, então, de certo modo, a *declamação* é aqui o primeiro momento; porém, o pensamento é ainda a questão

¹⁹⁹ A expressão original em alemão é *für sich*, cuja tradução mais imediata seria “para si”. Porém, não se tratando do uso conceitual lógico hegeliano do termo – o “para si” como momento da consciência presente na filosofia hegeliana – e em nome de evitar qualquer confusão, optou-se pela expressão “por si mesmo”, identificando com clareza a distinção, presente em outros cadernos e na edição Hotho, entre a música instrumental autônoma e a música de acompanhamento. Nota da tradução.

principal e o determinante. No entanto, onde ela surge mais autonomamente, deve ser encontrado principalmente o equilíbrio entre ambos, para que um não prejudique o outro. Um texto em si mesmo de grande importância só pode demandar da música pouca ajuda, como, por exemplo, os coros dos antigos. Se a música deve se tornar mais autônoma, a poesia deve retroceder; por isso, ela não deve possuir descrições da natureza ou históricas, ou em geral possuir demasiada validade objetiva. por conseguinte, é apropriado que a poesia da ópera seja modesta, e por isso mesmo a italiana é mais adequada, na medida em que ela se mantém mais no universal. É por esse mesmo motivo que os poemas de Schiller servem tão pouco para o acompanhamento. No entanto, é necessário também que o texto seja recitado de modo igualmente claro, o que é muito difícil em nossa língua dura. Por conseguinte, conosco ocorre também o contraste assaz curioso de se mostrar um interesse pelo conteúdo e pelo texto, embora esse interesse frequentemente não seja de todo satisfeito²⁰⁰. O conteúdo deve com efeito ser percebido, mas ele não deve através do pensamento ser dominante; a arte suaviza a seriedade do pensamento, bem como o que nele é passionalidade [*so wie das Leidenschaftliche desselben*]. Ela deve expor a paixão, mas, pelo fato de que isso ocorre através da arte, ela é justamente suavizada. Isso Madame Borgondio resolveu assaz belamente, quem, além de cantar com clareza, também não expõe com tanta passionalidade o conteúdo quanto nossos cantores e cantoras. esse recuo do texto ocorre particularmente nas músicas religiosas, cujo texto no mais das vezes é conhecido e é composto de salmos antigos. Em torno desse ponto giram os gostos diversos das nações. Nós nórdicos exigimos que a música parta da declamação, que essa seja a fundação. os italianos são bem mais livres, eles deixam a música caminhar mais por si mesma. por conseguinte, com razão nós valorizamos os artistas que conseguem ambas as coisas, tais como Mozart, Gluck e Haendel. Neles a expressão musical é tão magnífica quanto a apreensão do sentido. mesmo assim, como foi dito, os italianos são mais livres.

Ainda é necessário indicar mais especificamente a *Forma do conteúdo*, tal como ela diz respeito mais precisamente à música. Na medida em que o conteúdo é colocado no elemento desta interioridade subjetiva abstrata, que tem no som a expressão adequada, exige-se que o conteúdo possua a forma da *sensação* [*Empfindung*]. o conteúdo pode ser tomado da intuição exterior, a partir das reflexões do entendimento; porém um tal conteúdo não corresponde às exigências. a expressão de todo simples da sensação

²⁰⁰ Um certo escárnio presente na letra dos cadernos de alunos em alguns momentos evidencia o caráter oral destes textos hegelianos produzidos a partir de preleções – algo a ser sempre considerado e localizado na abordagem desses textos, segundo os próprios editores. Nota da tradução.

[*Empfindung*] através do som é o *grito*. Ele é o som da sensação [*Empfindung*], sem ser um signo arbitrário da representação. Na interjeição, o conteúdo não é no modo da representação, mas antes ele se expressa ao modo da modificação do som enquanto tal. Na sensação [*Empfindung*], a diferença ainda não é entre um subjetivo e um objetivo; eu estou no afeto, eu estou determinado, mas sem que eu tenha avançado para a diferença supracitada. Nós vimos essa exteriorização, que enquanto som está ali, precisamente como essa não diferenciação. esse é o motivo por que a música descritiva e narrativa é na verdade um erro; pois isso é sempre um objeto, em que a contradição vem mais ou menos à tona. A interjeição é, portanto, a Forma verdadeira da sensação [*Empfindung*], e o cadenciar da interjeição, a arte verdadeira da música. a arte começa ali onde a música faz do demorar da interjeição a finalidade.

Na medida em que a exteriorização da sensação se desenvolve mais e mais, então a pergunta seguinte é pelo modo do desenvolvimento. esse desenvolvimento é uma variação de sons individuais. A maneira como elas então obtêm determinidade e diversidade umas diante das outras é a relação dos sons entre si. essa relação é algo exterior, já que cada som é por si uma existência autônoma, e a unidade se concebe em terceiro lugar. Não se trata nela de uma relação organicamente viva. a relação da exterioridade é uma [relação] quantitativa, e, por essa razão, a relação dos sons recai essencialmente em relações numéricas. A esse respeito, convergem o subjetivo e o objetivo, a música e a arquitetura. esta última possui a objetividade, a saber, a abstrata, como seu elemento, e da mesma maneira a música [possui] a subjetividade abstrata como o seu. Ambos os extremos têm, por isso, algo a ver com as relações numéricas, com a exterioridade, onde as relações do entendimento estão na base como uma estrutura sólida, de onde a arte da música surge como arte livre. Se se fala, por isso, dos sons como algo sólido e determinado, é preciso que haja números como fundamento, ou qualquer outro nome escolhido para eles, C, D, E, F, etc.

Aqui residem as 3 determinações: *compasso*, *harmonia* e *melodia*. O *ritmo* é a 4ª, mas a universal. Ele é o particular do movimento, e por isso há o ritmo do compasso, da melodia, etc. o ritmo mais elevado é a conjugação de todos os três, o compasso é a regularidade abstrata entre os desiguais. A harmonia é a relação dos sons entre si; e a melodia é a determinação livre e espiritual da música.

O *compasso* é, portanto, a igualdade inteiramente abstrata e exterior, tendo em vista o tempo. os cortes no compasso devem possuir então uma unidade exterior abstrata,

a unidade da igualdade. Isso ocorre também na arquitetura, onde colunas, janelas, etc. devem ser iguais. Nessa uniformidade do compasso encontra-se a autoconsciência [*Selbstbewusstsein*] como unidade abstrata, unidade do entendimento. o desvanecer, o mergulhar de sua interioridade nessa exterioridade é inibido pelo compasso, e essa inibição não pode ser outra senão a exterior, a inibição através da igualdade. o compasso é, portanto, em geral o fundamento abstrato, a interrupção, que, no entanto, através da igualdade se refere uma a outra. a multiplicidade, que está encerrada em um compasso, deve ser então novamente acentuada, e desintegrar-se em diferenças; essas diferenças devem ser audíveis. essa multiplicidade diversa consiste na determinação mais precisa do compasso em 4 por 4, 3 por 4, 6 por 8, etc. o aspecto do ritmo²⁰¹ é a distinção em tempos iguais, que constitui o compasso. Esse ritmo é diferente do melódico e do harmônico.

O 2º momento a ser considerado é a *harmonia*; a mesma que nós vimos como harmonia das cores. Ela não consiste em uma composição casual, mas sim na relação interna dos sons entre si, que se deixa reduzir a uma relação numérica. A harmonia baseia-se na relação desses números uns diante dos outros. Esse fundamento é inteiramente determinável em números somente na filosofia da natureza. A determinação fundamental universal é a *tríade*. Trata-se de uma unidade que possui uma distinção em si, que, no entanto, é mantida na unidade. os outros sons distanciam-se mais ou menos dessa relação fundamental. o desenvolvimento dessa relação chama-se: *a doutrina do baixo contínuo*. Ela ensina em que medida é possível se afastar desse som fundamental e a ele, ou à tonalidade original, retornar, bem como a maneira como desarmonias [*disharmonien*]²⁰² devem ser preparadas e resolvidas. mas esse detalhe mais específico pertence à própria arte determinada. Na harmonia entra em questão o que se denomina de diferentes tonalidades; é possível vê-las como se elas possuíssem através do som fundamental um caráter diferente; a diferença principal consiste no modo maior e menor; ele é determinado através da relação da terça, a diferença mais determinada possui um outro fundamento. Se se designa um som como fundamental, e se determina sua oitava (em cordas de mesma espessura e tensão, a metade do comprimento, como [numa relação de] 1:2, constitui a oitava), então se tem uma *escala* [*Gamme*]. Quando dentre esses sons se faz de um deles a fundamental, e nessa nova fundamental se busca sua terça e quinta, isso deve ser, em um tal percurso, também harmônico;. Eu posso tomar cada som da escala como sendo a

²⁰¹ *Seite*] segue até o final do texto uma cópia do caderno de Middendorf da mesma preleção de Hegel.

²⁰² Ou dissonâncias. Nota da tradução.

fundamental, e ele deve possuir seu percurso harmônico²⁰³ na escala fundamental. ali surgem intervalos, que delimitam no seu entorno o que eles deveriam ser; mas eles não são bem isso. Ou quando se parte de um som, se dispõe com esse som, e se avança nos semitons puros, então verifica-se justamente que os sons particulares dessa disposição não encontram sua disposição harmônica pura. esse é, portanto, o fundamento, que na intuição da pureza harmônica constitui um caráter diferente. Ali se busca então introduzir uma concordância, obter tanto da pureza de um som, que ele acaba por se adaptar ao outro. a isso se denomina de *têmpera*; isso dá a diferentes tonalidades um caráter diferente. Não se trata, portanto, da fundamental, mas sim da diversidade das relações, a qual constitui o caráter da tonalidade. essa diversidade é para nós bem menor do que para os antigos; nós descobrimos que eles colocavam um grande peso sobre essa diversidade das tonalidades. A respeito do modo jônico eles dizem que ela seria alegre; o dórico teria seriedade e devoção; a tristeza frígia, a dureza e intranquilidade lídias. Entre os antigos, o universal da diferença reside no fato que eles tiveram apenas as 8 notas principais, de dó a dó, sem as notas superiores do piano²⁰⁴. Disso se segue que diferentes posições devem oferecer uma expressão diferente. De mi para fá é um semitom, assim como de si para só; sempre que se faz de um outro som a fundamental, o percurso torna-se um outro lugar. No modo frígio, o mi era a fundamental²⁰⁵; no jônico era o dó. esse é um fundamento principal da diferença, que teve grandes consequências.

A melodia – a alma, que se derrama livremente na música. o interesse prático liberta-se através do livre demorar no perceber de si mesmo. esse aspecto constitui o mais elevado da arte. Somente os conhecedores podem falar determinadamente disso. a natureza da música é a qualidade [*Beschaffenheit*] de ser uma expressão inteiramente indeterminada da sensação [*Empfindung*], e já por si mesmo é algo indeterminado. a natureza da música é o acontecer no som, de maneira que o universal não se deixa apreender firmemente, e ele também não deve. Não é somente a sensação [*Empfindung*], que nele possui o acontecer, mas também a mudança vazia; é a alma que se coloca no cume abstrato, e nega a si mesma; frequentemente não é nem ao menos uma sensação [*Empfindung*], mas a aparência pura da alma nessa mudança. Não há arte que possa ser

²⁰³ Sem dúvida, o termo refere-se ao que denominamos modernamente de campo harmônico. Nota da tradução.

²⁰⁴ Embora a explicação presente no caderno possa soar bastante confusa do ponto de vista teórico-musical, há aqui uma referência aos acidentes (as teclas pretas do piano), já que em outros cadernos a expressão “obern Töne” também aparece em contextos mais elucidativos. Nota da tradução.

²⁰⁵ O termo “fundamental [*Grundton*]” refere-se sem dúvida à finalis da música modal. Nota da tradução.

conduzida tão artesanalmente quanto esta arte; pois a técnica por si só já possui muito mérito.

O ritmo da harmonia e o da melodia são diferentes

Assim como o desenho, como luz e sombras se relacionam na pintura, a relação do harmônico é o meio que o artista possui para expressar-se. o harmônico é, de todo modo, o meio da melodia; mas ele é uma relação múltipla, e ele permanece a escolha através da qual deve progredir. a música leve progride nas relações as mais simples, a música carregada e passional intervém mais profundamente nas relações da música, e progride até as fronteiras da harmonia, até a dissonância, que, no entanto, é conduzida de volta à harmonia. Nessas relações diferencia-se o diletante do músico; o primeiro busca somente o conteúdo. Para o conhecedor, a arte das relações é o essencial; aquele se interessa pela declamação e melodia; este, também pela relação enquanto tal. o conhecedor encontrará aprazimento na música instrumental, que não expressa nenhuma representação; ela é referida à sensação [*Empfindung*] abstrata, a aquele mover-se para lá e para cá enquanto tal, que não é um conteúdo que é expressado, mas sim é o reflexo da concordância e discordância [*Zustimmens und Nichtzustimmens*] universal. Não se trata de um indivíduo, de uma forma. Pelo fato de a música demorar-se nesse movimento abstrato, o interesse musical pode ser algo inteiramente sem espírito; por isso, o gênio musical pode ser inteiramente inculto [*ungebildet*]. Grandes compositores são também via de regra homens os mais destituídos de bagagem cultural [*stoffeleersten Menschen*]. – o tratamento dessas relações constitui o interesse principal; se se não o conhece, então não há interesse; por isso uma tal execução deixa espaço livre para toda representação, por exemplo, mais do que a música, entre pianistas interessa frequentemente o seu movimento dos dedos, e entre violinistas, frequentemente o trabalho com o arco.

Um caráter fundamental de sua diferença é a língua, o métrico da poesia de uma língua. Nosso ritmo possui o iâmbico e o troqueu. esse iâmbico do movimento para frente é, de um lado, marcado e simples, e, de outro, verdadeiramente o pior que se pode possuir. os gregos, italianos e franceses não o possuíram. Na música sacra, onde o latim é a base, o ritmo do metrum está nela (*dies irae*); [e o ritmo] do som agradável das línguas do sul, em comparação com a nossa, não deve ser lembrado. o compositor italiano já é livre da barbaridade do iambo por seu metrum simples; ele deixa a melodia mais livre. Nisso parece residir o motivo principal da diferença entre a música italiana e a alemã. através do iambo é comum em nossa música passar para o simples, o laborioso, o monótono, para

o lírico [*Leiermässige*], o saudoso, o carente, o lamentoso (canções folclóricas). Em tempos mais recentes, os compositores abandonaram o iâmbico, todo alteamento que obstrui. Em Haendel encontra-se também o iâmbico do compasso, por exemplo, em seu Messias. Esse caráter é também um dos motivos pelos quais nos sentimos tão em casa na música de Haendel. Mesmo na mais variada harmonia, majestade e melodia, o iâmbico ele mesmo facilmente faz a mediação delas conosco.

A ligação da melodia com a harmonia é um aspecto primacial [*vornehmliche*] na música. o movimento livre da melodia está compreendido na harmonia. Nisso reside o segredo principal das grandes composições. essa relação representa a luta da liberdade com a necessidade. a harmonia porta o necessário, a liberdade abandona-se às suas asas; ela está, de um lado, ligada à relação, e, de outro, ela deve aparecer livre, na medida em que ela ao mesmo tempo não a prejudica. essa diferença conduz à determinação, de que a melodia se deve mostrar como o elemento predominante, como o que, em toda dependência da *melodia*, permanece mesmo assim junto a si; isso está no modo da liberdade da alma, que se evade e se ouve; e a idealidade, à qual a música nos eleva, reside no fato de que ela nos representa ao mesmo tempo sensivelmente esse pairar sobre o particular e o determinado nesse elemento. Nas artes anteriores, escultura, pintura, nós vimos que o espiritual possui a forma intuída exteriormente; na música o chão para o espiritual é a subjetividade mesma. Nas outras artes a alma torna-se livre através do intuir do exterior, o conteúdo substancial é idêntico à alma mesma. Na música o é a particularidade, que, como sensação [*Empfindung*] determinada, pertence ao sujeito. A música desperta paixões, expressa a alegria, a dor; isso faz a particularidade, e as relações harmônicas determinam a expressão; mas ao mesmo tempo a alma deve elevar-se em regiões, onde ela se retira dessa particularidade. esse aspecto da elevação por sobre o particular (do prazer ou da dor) constitui o canto de uma música em geral. Ela não meramente nos arrasta para dentro dessa sensação [*Empfindung*], mas sim a alma deve manter-se no regozijo de si mesma. esse é o caráter da grande música, de que ela em especial no prazer não flui adiante ao modo das bacantes [*bacchantisch*], mas sim de que o ânimo seria ao mesmo tempo também animado [*seelig*] em si, como os pássaros no céu. isso é o que nós encontramos entre as grandes composições dos italianos, um adentrar na alegria e no sofrimento dos seres humanos, mas ao mesmo tempo o intuir puro da sensação [*Empfindung*] reconciliada. Nós censuramos com frequência a música italiana,

de que ela estaria centrada meramente na melodia, no cantar, e nós, em oposição, ansiamos pela determinidade; mas o que é mais elevado é a união de ambas.

Dessa esfera passamos para uma outra. a música é a última arte da exteriorização, enquanto uma [arte] sensível; mas o elemento sensível da arte é o som, que inclusive desvanece imediatamente. Um extremo era o material em sua formação [*Gestaltung*], o outro extremo é o som. A partir daqui nós passamos para as artes discursivas.

- b. Seção musical do caderno de Hotho, curso de 1823 (HEGEL, G. W. F. Vorlesungen: ausgewählte Nachschriften und Manuskripte, volume 2. Edição de Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Felix Meiner, 1998, pp. 262 a 270)

[As notas de rodapé, onde se localizam, indicam anotações marginais presentes no caderno]

[a música]

Assim, de um lado, na pintura é necessária a forma, de outro, é necessária a magia das cores que lhe concerne²⁰⁶. O elemento objetivo por assim dizer logo se dissipa e o efeito quase não ocorre mais através de algo material. A arte penetra na música inteiramente pelo lado subjetivo. De um lado, ela é a arte da sensação mais profunda, de outro, do entendimento estrito e frio²⁰⁷. No que diz respeito mais precisamente ao elemento da música, ela se contrapõe às artes plásticas: nela é abandonada a exterioridade espacial; o sentido da visão já não oferece o elemento sensível, mas sim [o oferece] o sentido da audição²⁰⁸. O elemento sensível é a aparência evanescente, a subjetividade abstrata, que em sua exteriorização permanece subjetiva, e nada de exterior permanece em repouso, mas sim, como exterior, logo se dissipa. Esse tipo de exteriorização é o som. E é da natureza do som negar sua exterioridade. Trata-se de uma exteriorização imediatamente subjetiva, ou seja, a exteriorização abstrata - o som enquanto som. O que se deve agora indicar é: qual interioridade corresponde a essa exterioridade. Trata-se da interioridade mais abstrata, a objetividade completamente sem objeto, a objetividade completamente subjetiva, a interioridade abstrata²⁰⁹. Esse é o nosso eu totalmente vazio, a eguidade [*Selbstigkeit*] sem conteúdo ulterior. (p. 263) O que na música é reivindicado é a interioridade última. A esse respeito, a música se diferencia, em termos de seu efeito, de

²⁰⁶ Segunda seção; a arte sonora ou a música.

²⁰⁷ Na medida em que [lado subjetivo] a pintura, em seu último círculo, tem como objeto a intimidade enquanto tal, para a qual o Conteúdo é indiferente. Então, para além de si mesma, ela avançou para a música.

²⁰⁸ O material dessa subjetividade enquanto interioridade abstrata é a materialidade que supera [*aufhebende*] a si mesma – o som.

²⁰⁹ A esse material corresponde a interioridade abstrata da subjetividade, o puro estar-consigo [*Bei-sich-Sein*] dela mesma, o eu sem conteúdo.

outras artes onde temos diante de nós algo de objetivo, ante o qual o eu se diferencia ou, nele mergulhando, é por oposição preenchido por um conteúdo em si mesmo exterior.

A realização está sempre diferenciada de mim. A realização é em sua natureza exterior, espacial e, portanto, ainda diferente da interioridade do eu. Na música, porém, essa diferenciação é cessada²¹⁰. O eu não é mais diferenciado do eu sensível mesmo, os sons progridem no meu interior mais profundo²¹¹. A própria subjetividade, a mais interior, é reivindicada e colocada em movimento. Isto é, portanto, o que em geral produz o poder dos sons. O sujeito enquanto tal, em sua exteriorização, está neles, e não se retém diante deles. Quando se diz que a música²¹² entusiasma, como contam as histórias dos antigos²¹³, é, portanto, por conta disso, pois [o] eu não permanece para si, mas sim se sente arrebatado²¹⁴. Entretanto, não se deve por isso ter opiniões de mau gosto acerca do poder

²¹⁰ O eu no som é puro junto a si mesmo, ele é a exteriorização do eu mesmo.

²¹¹ *Mais tarde inserido na borda:*

2) As determinações particulares da música

a) Aspecto ideal

α) Tempo enquanto tal

β) Compasso

γ) Ritmo

b) Aspecto real

α) Diferenças gerais. αα) Instrumentos; ββ) Voz humana; γγ) Unidade de ambos

β) Determinidade física dos sons

γ) Harmonia

c) Melodia.

²¹² Musik] Macht.

²¹³ Isso dá à música o poder veemente.

²¹⁴ *Mais tarde inserido na borda: duas configurações, dentre as quais a segunda (aqui, abaixo) corresponde ao trecho até o ponto 2c), incluindo-o, mais ou menos próximo ao contorno da versão impressa. No ponto 3) Hotho retoma uma inclusão excluída:*

1) Material da música em diferença às artes plásticas

2) Conteúdo do interior subjetivo da sensação

3) Poder arrebatador da música

Divisão

O som como som

1) O temporal do ressoar [*Klingens*]

α) Tempo, β) Compasso, γ) Ritmo

2) O soar real

a) Instrumentos particulares [*Partikulär*]

αα) Instrumentos de sopro

ββ) Instrumentos de corda

γγ) Voz humana

b) Harmonia

c) Melodia

3) Relação com o conteúdo

a) O melódico da expressão

b) O declamatório

c) A liberdade subjetiva da música

d) Composição

e) Execução;

da música. Ela pode entusiasmar, o sujeito pode nela estar inteiramente tomado de excitação. Os seres humanos, quanto mais arrebatados estão, e menor é a determinidade do conteúdo, menos representações e pensamentos eles têm. Somente Orfeu pôde arrebatá-los desse modo, como é relatado. Em nossos tempos, a música já não pode mais produzir isso, ou só momentaneamente e como suporte dos poderes que de outra maneira já envolveram o ânimo. Nos regimentos de tropas militares, se se tem boa música²¹⁵, ela há de inflamar o ânimo na batalha, mas não mais derrubar os muros de Jericó. A música suporta apenas os poderes do ânimo, do dever. – Diz-se que Orfeu amansou os homens, deu-lhes leis por meio da música. Nossas leis não são dadas musicalmente. Só a música, por si só sem conteúdo, não age sobre nós. À²¹⁶ nossa formação pertencem ainda outras coisas. – Tal é a determinação geral do elemento do exterior e do interior que a ele corresponde.

O próximo elemento que intervém é o fato de que à música se acrescenta o tempo. O som, na medida em que é, não é; sua realização física, tal como é, desaparece. Assim ocorre uma abundância de sons no tempo. Este constitui no som o aspecto do negativo, a

Introdução.

Divisão.

- 1) O caráter geral da música
 - a) Material da música em diferença às artes plásticas
 - b) Conteúdo do interior subjetivo da sensação
 - c) Poder arrebatador da música
- 2) Determinações particulares
 - a) O temporal do ressoar
 - α) Tempo, β) Compasso, γ) Ritmo
 - b) O soar real
 - α) Instrumentos particulares [*Partikulär*]
 - αα) Instrumentos de sopro
 - ββ) Instrumentos de corda
 - γγ) Voz humana
 - β) Principais instrumentos (?)
 - γ) Harmonia
 - c) Melodia c) Unidade de Ambos
- 3) A relação com o conteúdo*
 - a) A melodia
 - b) O declamatório
 - c) A liberdade subjetiva da música
 - α) Composição.
 - β) Execução.

*A seguir, o que foi excluído:

A música instrumental e de acompanhamento

- a) A música instrumental
- b) A música de acompanhamento [*begleitende*]
- c) Fundamentos do conteúdo, que substitui o melódico da expressão.

²¹⁵ gute] *Hotho*: z. B. gute.

²¹⁶ Zu] *Hotho*: Bei.

partir do qual a principal determinidade chega ao som. A determinidade abstrata (as relações abstratas dos sons, que são do mesmo modo determinadas materialmente) passa pelo tempo. Deixemos em seguida isso de lado e indiquemos o que constitui a determinidade mais próxima para a interioridade enquanto tal. Essa interioridade abstrata do eu autocentrado tem como próxima particularidade a sensação; essa é a interioridade mais próxima²¹⁷, com a qual a música se relaciona. No que afeta a música, aparece a sensação, a subjetividade que de momento se expande, o eu que se mantém nessas determinidades abstratas. Se falamos, por exemplo, de tristeza, medo e serenidade, tais são sensações. Há ali um conteúdo. Na medida em que eu o tenho em relação com a minha subjetividade, eu sinto esse conteúdo. Enquanto eu suporto essa perda ou a trago em geral à subjetividade, a sensação é produzida²¹⁸. A sensação é somente sempre o revestimento do conteúdo, na medida em que ele se torna relativo à minha subjetividade. E essa é a esfera que de momento é reivindicada pela música.

A partir disso, segue-se logo que um conteúdo da música deve portar sensações. Uma poesia descritiva não é²¹⁹ capaz de receber tratamento musical²²⁰. Elabora-se musicalmente mal uma poesia intrinsecamente dramática; são melhores as obras superficiais, que se detém em sensações gerais. Agora, a expressão da sensação inicial, da expressão meramente natural, do grito, as interjeições, os suspiros e os soluços – isso ainda não é música; não se trata de sons que sejam signos de representações. A música se detém na exteriorização da sensação, ela faz dela sua finalidade. Essa expressão é sequência da expressão natural.

Na música, o sentido interior percebe-se a si mesmo e forma esse perceber. Essa maneira objetiva da expressão da sensação em geral isola a sensação e sua exteriorização, e a forma²²¹. Assim, a questão é: como pode o som em si ser desenvolvido, através de que aspecto advém a ele essa determinação, que ele já não seria um mero grito da sensação, mas sua expressão desenvolvida. A sensação possui um conteúdo, a música enquanto tal, não, e, assim, ao som deve advir um outro que seja determinante. Esse particular pode em

²¹⁷ A próxima determinidade desse eu abstrato é a sensação; tal é, portanto, o objeto da música.

²¹⁸ A sensação é somente a Forma, o fato de que eu trago um conteúdo em relação com a minha subjetividade.

²¹⁹ Passt] passt sich

²²⁰ A música, portanto, não será capaz de expressar um Conteúdo por si só, mas somente de expressar um [Conteúdo] sentido.

²²¹ Na medida em que a música tem como finalidade a expressão das sensações e não meramente o eu abstrato, o som abstrato deve avançar para a determinação em si mesmo.

seguida ser diferenciado em um aspecto material e um ideal²²².²²³ O primeiro é o que depende da natureza dos corpos vibrantes. Pois o som em geral é o vibrar de algo corpóreo, um movimento através do qual o corpo se move em si mesmo, sem que saia de seu lugar ou se desloque de tal maneira que ele, da mesma forma, supere novamente esse movimento. Isso posto, é principalmente no tempo que a determinação ocorre. A particularização material depende da particularização do material; pode ser ar, madeira, metal, cordas etc. A principal diferença é se se trata de uma coluna de ar, como nos instrumentos de sopro, ou um outro material. Tais consistem em linhas ou então em superfícies como no tímpano e na harmônica²²⁴.²²⁵ O som mais perfeito é o da própria voz humana. Assim como a cor da pele²²⁶ tempera em si todas as cores, da mesma maneira a voz humana unifica o instrumento de sopro e o instrumento de cordas. De um lado tem-se o ar incoeso, de outro, algo material que ressoa. Todos os outros instrumentos são somente cordas abstratas. Cada um tem o seu caráter peculiar, e um dos principais conhecimentos na composição é o de utilizá-los corretamente, de modo que eles mostrem (?²²⁷) em sua totalidade um quadro dramático.

O círculo dos instrumentos comuns é um círculo fechado, e todos recém-inventados não querem pertencer a esse círculo. – O aspecto mais importante é aqui o aspecto ideal que diz respeito às relações internas dos sons enquanto tais²²⁸. A primeira coisa com que nos deparamos diante desse aspecto é o tempo. Aqui encontramos primeiro o compasso, segundo, a harmonia, e terceiro, a melodia; o ritmo é a particular relação desses três aspectos. No que diz respeito ao tempo enquanto tal, o compasso é então a primeira unidade que é trazida à variedade dos sons²²⁹. Uma série de sons ocorrem em uma determinada seção musical. Através do compasso são produzidos regimes iguais [*gleiche Bewegungen*] de sons. Essa unidade é uma identidade do entendimento. O igual, mais especificamente, sustenta sua determinidade enquanto algo exterior através do número. O compasso é necessário. Pois os sons existem no tempo, e, para o tempo, o

²²² eine materielle und ideelle Seite] materielle und ideelle

²²³ A determinidade do som se decompõe em seu lado real e ideal.

²²⁴ Hegel provavelmente se refere à "harmônica de vidro", instrumento inventado em 1762 por Franklin. Nota da tradução.

²²⁵ A particularização material depende da particularização do material em si mesmo vibrante. Ou seja: uma coluna de ar (instrumentos de sopro), um material concreto (instrumentos de corda) ou ambos em um (a voz humana).

²²⁶ Hautfarbe] Hauptfarbe

²²⁷ wird] werde

²²⁸ O lado ideal concerne à relação das vibrações enquanto tais.

²²⁹ O compasso:

elemento regulador é a equidade do entendimento. O eu abstrato ele mesmo, na música, se torna somente objetivo. Na variedade dos sons, o eu abstrato enquanto tal deve se tornar então também como que um aspecto objetivo²³⁰. Esse eu abstrato enquanto tal se torna objetivo na variedade enquanto identidade abstrata. Tal é a igualdade. Ela faz do compasso algo objetivo. Isto é, na multiplicidade do que ressoa [*Verklingenden*], em que eu me dissipo, eu retorno a mim²³¹ como eu abstrato através do compasso. Eu me encontro em mim²³² através do compasso, através da igualdade das seções, através da audibilidade da identidade, na qual eu possuo a mim mesmo. Tal é o sentido e a necessidade do compasso. Esse igual deve assim ainda ser divisível em si. Essa divisão possibilita uma desigualdade variada, a qual, no entanto, está sujeita a uma regra. Nisso consistem os vários tipos de compasso. Ao compasso de 3 por 4, por exemplo, subjaz a divisão em três. Ele é, segundo a relação aritmética, igual ao compasso de 6 por 8, mas não ritmicamente, pois a primeira divisão, que subjaz a essa, é em dois; na primeira colcheia de cada²³³ tempo recai a ársis. – Assim, tal igualdade e divisão é o que se deve notar no compasso. – O compasso é seguido pela harmonia, ou seja, a diferença dos sons entre si. O ritmo do compasso subjaz ao harmônico, mas neste não precisa mudar²³⁴. A ársis da melodia pode ocorrer num compasso anterior; e o que no curso do melódico não possui ársis nenhuma pode iniciar²³⁵ com um novo compasso, como na métrica, os versos onde as palavras são distinguidas das partes da medida do verso. No que diz respeito agora à própria harmonia, concerne-lhe a diversidade dos sons. Ela determina as relações fundamentais dos sons. No compasso preponderam os longos e curtos, a duração. Na harmonia surge uma outra distinção. Esta é também condicionada por relações numéricas. O som é movimento oscilante. A igualdade de tempo é para o compasso o essencial, já no harmônico o é a oscilação no mesmo tempo. O maior ou menor número de oscilações produz o que há de determinado no som. A oitava, por exemplo, oscila o dobro de vezes de sua fundamental. A determinação objetiva [da relação] dos sons entre si²³⁶ se baseia em relações numéricas. Nessas relações surgem sons fundamentais, que correspondem a relações numéricas simples: a fundamental, a terça e a quinta originam a tríade harmônica. O harmônico

²³⁰ A necessidade do compasso reside no fato de que, como um aspecto, também a abstração do eu idêntico se torna objetiva.

²³¹ mich] mir

²³² mir] mich

²³³ das...jeder] die zweite (*modificado por Hotho possivelmente só na preparação para a impressão*)

²³⁴ A harmonia: o som determinado no tempo determinado.

²³⁵ anfangen] heben (*modificado por Hotho; o heben acidentalmente não foi apagado*)

²³⁶ zueinander] von einander

reduz-se ao mecânico. Os demais sons determinam-se através de outras relações numéricas. Essas relações fundamentais perfazem a base fundamental, a lei da necessidade, que deve seguir sustentando.

A melodia é primeiro o poético, a alma que se vivencia em sons, que derrama suas dores e sua alegria; o melódico é o que é pleno de alma [*Seelenvolle*] na música²³⁷. À melodia subjaz o harmônico mas não está limitado a ele; no entanto, estão unidos essencialmente. Uma melodia²³⁸ superficial vai para lá e para cá no âmbito das relações simples, no entanto a música fundamentada avança até as fronteiras do inarmônico, ferindo-o, entretanto, de tal maneira que possa depois recobrar desse ferimento. Na unidade da harmonia e da melodia reside o segredo da composição profunda, que convoca as mais profundas oposições da harmonia e delas retorna. – Trata-se, por assim dizer, da luta entre a liberdade e a necessidade, o que se nos apresenta aqui. O elevado é o conclamar e digladiar da oposição.

A música em geral é a princípio acompanhamento²³⁹. Através do som²⁴⁰ ela existe. Isso por si só é sem Conteúdo. Através de suas próprias relações ele recebe o Conteúdo. No entanto, isso não satisfaz o espírito. Assim como a sensação acompanha²⁴¹ o conteúdo do espírito, a música, como sua expressão [*Ausspruch*], é acompanhamento²⁴² de signos de representações, de palavras. O discurso [*Rede*] se encerra na música, e essa é sua determinação original. Ela pode também se tornar autônoma, e isso particularmente nos tempos recentes, quando se estabelecem arquitetônicos edifícios da harmonia, os quais²⁴³ só satisfazem o conhecedor. Em nenhuma arte tal é o caso de que somente um estudo razoável permita a satisfação. A música tem em comum com a arquitetura o fato de não possuírem seu conteúdo em si mesmas²⁴⁴; assim como a arquitetura necessita de um deus,

²³⁷ A melodia: ela é a sensação que se torna real no aspecto abstrato do compasso e da harmonia.

²³⁸ *Posteriormente inserido na margem:*

Melodia:

α) Relação com a harmonia

β) Com a sensação

γ) Liberdade da melodia nessas relações

²³⁹ begleitend] bekleidet

begleitet] bekleidet

²⁴⁰ Na medida em que, no entanto, a sensação, ela mesma, agora é somente a Forma abstrata que acompanha seu conteúdo como sua relação com o eu subjetivo abstrato, a música, enquanto expressão da sensação, também somente acompanha o conteúdo.

²⁴¹ begleitet] bekleidet

²⁴² Begleitende] Bekleidende

²⁴³ die] und (*Hotho*) Kunst] Musik (*Hotho*)

²⁴⁴ O discurso [*Rede*] dá a ela o conteúdo determinado; acompanhá-lo é a determinação da música.

da mesma forma a subjetividade da música necessita de um texto, pensamentos, representações, que, como conteúdo determinado, não estão nela. A arte discursiva é então aquela que dá esse preenchimento. O som [está ligado] a um conteúdo espiritual enquanto tal. A música não autônoma é somente acompanhamento. Quanto mais autônoma ela se torna, mais ela pertence somente ao entendimento e é uma mera artesanaria, que é apenas para o conhecedor e que se torna infiel à finalidade da arte²⁴⁵.

²⁴⁵ O discurso, na medida em que é o conteúdo da arte, da música, reduz esta a um mero meio, e assim percebe-se a si mesmo: a poesia.

c . Seção musical do caderno de von der Pfordten, curso de 1826 (HEGEL, G. W. F. *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*. Edição de Annemarie Gethmann-Siefert, Jeong-Im Kwon e Karsten Berr. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 2005, pp. 215 a 222)

A música é a segunda arte ou o [segundo] lado da comunidade [*Gemeinde*]. A²⁴⁶ música tem para sua mais íntima determinação abstrata justamente a mais pura interioridade abstrata enquanto tal; na medida em que a interioridade enquanto tal se exterioriza, a sua exteriorização não pode ser do tipo espacial. Contudo, a exteriorização da música²⁴⁷ deve ser uma exteriorização da interioridade, uma exteriorização que, assim que surge, logo se dissipa, um ser para outro, que não [possui] nenhuma subsistência por si só, o exterior, [que] por si é incontinente e logo se dissipa. O som [*Ton*] enquanto tal é por conseguinte o elemento dessa arte. O²⁴⁸ som, o discurso, é essa exteriorização [da interioridade]; esse som [é] percebido, e isso é sua exterioridade, e ao mesmo tempo ele se torna novamente interior [*innerlich*]. O²⁴⁹ som pode se tornar discurso, articular-se, e então ele contém a expressão de representações determinadas; isso já é uma exteriorização, que avança para além do âmbito da música por si só – isso é, [a saber], a poesia, onde o som, o sujeito, se torna palavra, objeto. O som não é um signo das representações, mas somente uma exteriorização abstrata. O poder da música decorre imediatamente disso. Os²⁵⁰ antigos nos contaram muito acerca da força [*Gewalt*] da música; não se deve a partir disso imaginar que Orfeu fazia música simplesmente, ou simplesmente tocava, mas antes unia ao canto [sua música], [e assim] ela contém representações²⁵¹. No entanto²⁵², também independente dele²⁵³, a música exerce um poder

²⁴⁶ *Gemeinde*. Die] *Gemeinde*; die

²⁴⁷ sein. Hingegen sol die ... Musik] sein, hingegen die ... Musik soll

²⁴⁸ verschwindet. Der] verschwindet, der

²⁴⁹ innerlich. Der] innerlich, der

²⁵⁰ Musik. Die] Musik, die

²⁵¹ Hegel refere-se possivelmente à *Mitologia concisa ou doutrina dos deuses, semideuses e heróis fabulares da antiguidade* [*Kurzgefasste Mythologie oder Lehre von den fabelhaften Göttern, Halbgöttern und Helden des Altenthums*] de Karl Wilhelm Ramler. Berlim, 1816; ou à edição de Gottfried Hermann da *Orphica*, provida de prolegômenos (Leipzig, 1805). As fontes originais são por exemplo Ésquilo (*Agamemnon*. V. 1629 e seguintes [*Aischylos: Tragödien und Fragmente*, 106 e seguintes]), Eurípedes (*Euripides: Sämtliche Tragödien*. Volume 5, 292 e seguintes), Ovídio (*Metamorphosen*. X. i-XI. 66, 358-399) assim como Píndaro (*Pindar: Singeslieder. Vierte Pythische Ode*. 176, 154 e seguintes). Nota dos editores.

²⁵² Vorstellungen. Aber] Vorstellungen; aber

²⁵³ [do canto]. Nota da tradução.

peculiar sobre o sujeito, e esse poder reside no princípio da música: o²⁵⁴ som é o exterior [78] da interioridade abstrata, o eu mesmo, a interioridade abstrata não se mantém por si só. Na²⁵⁵ escultura e na pintura existe sempre a intuição, ou seja, a consciência de algo objetual [dado], na música [entretanto] não existe a relação da objetualidade [*Gegenständlichkeit*], a mim não me resta nada, e o mais interior é arrastado junto com ela. [Isso] acontece pelo poder [da música]; o outro lado é a fraqueza da música, [que reside no fato] de que ela não possui nem oferece nenhum conteúdo [*Inhalt*] objetivo. Esse movimento ideal [*ideelle*] abstrato não acomete somente os humanos e animais, mas também as coisas inorgânicas, suas determinações espaciais se movem umas para as outras; esse ressoar, esse soar, permanece subjetivo também na exteriorização, [e] na medida em que é repetido ele é a exteriorização diversificada e às vezes até destituída de conteúdo. Esse soar deve ser adequado ao artístico. A próxima determinação nesse soar é alternância diversificada e variação em geral; essa errância do soar deve agora antes de tudo ser estabilizada [*befestigt werden*] e receber uma objetividade em si. Essa primeira objetividade²⁵⁶ não é outra senão o retorno, a repetição de um e o mesmo, a uniformidade na recorrência. Tal²⁵⁷ é o fundamento e necessidade do compasso, que depois de uma profusão de variações surge uma seção e a esta dedica um tempo igual – como nos corpos celestes o repetir-se determinado perfaz leis; isso é o que há de substancial, de subjetivo nele. O objetivo é meramente uma igualdade, que diz respeito ao quantitativo; o quantitativo – mais precisamente – é a medida numérica.

[1. Compasso]

O²⁵⁸ compasso [*Takt*] é a primeira objetividade, substancialidade, a insistência [*das Beharren*]; quando ele muda, então a insistência está na repetição do mesmo: tal²⁵⁹ é a insistência inteiramente abstrata, a objetividade. Uma mera repetição do compasso [ainda] não produz música, mas antes ali deve haver uma variedade, a distinguibilidade [*Unterschiedenheit*] no conceito e [da] ideia em geral. Conta-se essa²⁶⁰ distinguibilidade entre esses elementos onde o número é o determinante; essa distinguibilidade é a diferença entre os compassos de 1 por 2, 1 por 4, 3 por 4, 6 por 8 e assim por diante.

²⁵⁴ Musik: Der] Musik, der

²⁵⁵ sich. Bei] sich, bei

²⁵⁶ erhalten. Diese erste Objektivität] erhalten, diese

²⁵⁷ Wiederkehr. Dies] Wiederkehr, dies

²⁵⁸ Zahlmass. / Der] Zahlmass, der

²⁵⁹ desselben: Dies desselben], dies

²⁶⁰ überhaupt. Diese überhaupt], diese

Este²⁶¹ compasso particular produz um modo de ritmo e entra em colisão com a continuação mais elevada; essa particularidade do compasso é determinada por si, mas a melodia é por si só uma continuação própria – de um lado [78a], ligada ao compasso, de outro, ela pode também engendrar uma diferença. [Na canção [*Lied*]²⁶², a isso se acrescenta] a diferença de métrica²⁶³. As palavras são diferentes dos pés métricos; a compensação pelo que é elevado [*erhöht*] através do compasso particular e o que a frase melódica faz é o ritmo mais elevado. Os sons mais agudos [*höheren*] e mais graves [*tieferen*] baseiam-se em relações quantitativas.

[2. Tonalidade²⁶⁴]

Esses sons têm essencialmente também uma concordância entre si na sua diversidade; esse agudo e grave tem seu limite [*Schranke*], e essa determinidade fundamenta-se nas relações de grandeza²⁶⁵, [na] própria concordância sonora²⁶⁶. A²⁶⁷ interação consonante [*Zusammenklingen*] do som perfaz a tríade harmônica, esta é a disjunção de um som em si. A mecânica indica as relações mais próximas; essas oscilações quem faz é a corda, nos instrumentos de corda, e a coluna de ar, nos instrumentos de sopro. A tonalidade diversa é uma particularidade ainda mais precisa. Os tipos de som [*Tonarten*]²⁶⁸ baseiam-se em um universal, [de maneira que] cada som dentro de sua fundamental [*Grundton*] e sua oitava possui sua determinação mais precisa²⁶⁹, mas cada um desses sons pode também novamente ser a fundamental e possuir para si um sistema harmônico próprio; ele tem sua terça, quinta, quarta, bem como qualquer outro som. O que em um sistema é quinta, [ou] nele mesmo é terça, pode em um outro ser uma segunda²⁷⁰; assim não pode ocorrer que esse som corresponda precisamente ao lugar que ele mesmo deve ocupar em uma outra tonalidade²⁷¹, mas antes isso produz

²⁶¹ 6/8 Takt usw. Dieser] 6/8takt usw., dieser

²⁶² *Lied*. Nota da tradução.

²⁶³ Hegel possivelmente se refere às medidas prosódicas na música. Nota da tradução.

²⁶⁴ Hegel neste parágrafo –[*Tonart*] parece estar se referindo também e de maneira mais ampla aos tipos de som, uma vez que no corpo do texto ele não se refere somente às claves e tonalidades. Nota da tradução.

²⁶⁵ Grössenverhältnisse] grössere Verhältnisse

²⁶⁶ Opta-se por um termo diferente de *harmonia*, pois no texto distinguem-se *Zusammenstimmung* de *Harmonie*, designando esta o âmbito da música que lida em geral com os acordes e tonalidades, que Hegel mais à frente opõe ao âmbito da melodia. Nota da tradução.

²⁶⁷ derselben. Das] derselben; das

²⁶⁸ Die Tonarten] sie

²⁶⁹ Hegel aqui possivelmente se refere à série harmônica natural, que tem na oitava o seu harmônico mais próximo. Nota da tradução.

²⁷⁰ Quinte, in demselben Terz ist, kann bei ... Sekunde] Quinte ist, ist in derselben Terz, bei ... kann er Sekunde

²⁷¹ einer anderen Tonart] anderem Ton

uma divergência – disso decorre a diversidade das tonalidades. Os antigos não possuíam os acidentes [*Obertöne*²⁷²], as teclas curtas; através das diferentes colocações do semitom mi-fá e dó-si^h chegava-se ao lugar que aquelas notas ocupam em um [sistema] dos sons, da oitava²⁷³. Se²⁷⁴ se partiu de um mi e se chegou à quarta²⁷⁵ [de dó]²⁷⁶, então o fá é um semitom; isso resulta em um caráter inteiramente diferente do que quando se parte de dó ou ré, sol [ou] lá. Cada som individual na oitava torna-se novamente a fundamental, já que um e mesmo som deve ser [aquele em um sistema] e este, em um outro; isso ele não pode [ser] perfeitamente, antes há ali modificações. Em²⁷⁷ cada som há tanta acuidade, que em cada tonalidade ele cumpre a sua função. Tais são as determinações dos sons segundo sua progressão, que se baseia na determinidade [*Bestimmtheit*] matemática [79] do mover-se e da vibração, pois isso diz respeito ao movimento e se constitui de números.

[3. Instrumento]

A²⁷⁸ natureza do instrumento [determina-se pelo] que soa. A cor da pele humana contém todas as cores principais dissolvidas em si²⁷⁹, assim também a voz humana é a mais excelente. Trata-se²⁸⁰ de um sopro de ar, que é empurrado para fora; e por meio do envolvimento, por sua vez, a firme fibra movimentada também vibra. Os outros instrumentos somente são unilateralmente ou bem os instrumentos de sopro, em que somente vibra a coluna de ar – o alongamento e o encurtamento da coluna de ar produzem as diferentes alturas [*Töne*] –, ou são as cordas de tripa, a fibra, a tensão. A²⁸¹ voz humana contém ambas, tal é a perfeição existente no humano; os outros instrumentos são somente

²⁷² O termo *Obertöne* deveria ser traduzido moderna e mais literalmente por “sons superiores” (como os harmônicos superiores de uma determinada fundamental), porém pelo que se segue (“teclas curtas”, mesmo que ainda não haja precisão nesta designação) claramente o texto refere-se aos “acidentes” em relação às notas naturais de um acorde ou uma escala, e não à série harmônica. No caderno de Kehler do curso do mesmo ano, lê-se *oberen Töne*, com o mesmo sentido, mas que optamos por traduzir por “sons superiores”, já que assim preservamos a morfologia dos termos e marcamos a divergência entre as versões sem que haja problemas conceituais, pois ali aparece também o termo *Obertöne* em um outro contexto e com um outro sentido, conforme explicamos em notas inseridas no corpo do texto. Nota da tradução.

²⁷³ [*bei den verschiedenen Lagen der halben Töne e-f und c-h kam es darauf an, welche Plätze diese Töne in einem [System] der Töne, der Oktave, einnehmen*]. Nota da tradução.

²⁷⁴ *einnehmen. Wenn] einnehmen, wenn*

²⁷⁵ Aqui é possível notar um engano, que pode causar alguma ambiguidade na interpretação do texto. Opta-se por presumir, já que na edição alemã não há qualquer referência, que “quarta” diz respeito ao referencial “dó”, em cuja tonalidade o intervalo natural (sem acidentes) da terça mi para a quarta fá é de fato de um semitom. Nota da tradução.

²⁷⁶ Interpolação da tradução.

²⁷⁷ *Modifikationen. An] Modifikationen, an*

²⁷⁸ *besteht. / Die] besteht. Die*

²⁷⁹ *tönt. Die ... Hautfarbe enthält alle ... sich] tönt (die ... Hauptfarbe enthält als ... sich)*

²⁸⁰ *Vortrefflichste. Es] Vortrefflichste, es*

²⁸¹ *Starre. Die] Starre, die*

uma segmentação dos elementos da voz humana. Cada²⁸² instrumento possui seu caráter distinto, a depender de ser apropriadamente formado ou do soar ser utilizado somente para grandes estrondos. Mozart é [um] grande mestre no emprego dos instrumentos; os instrumentos de sopro e de cordas ressoaram para Hegel como um diálogo, pois justamente as peculiaridades dos instrumentos foram colocadas em contraste umas diante das outras. A harmônica²⁸³ pode causar uma impressão profunda e também medonha; com ela não se pode cantar, e portanto essa sonoridade não pode entrar para o sistema de sonoridades capazes de acompanhar a voz; na harmônica ressoa a superfície, não a extensão.

[4. Melodia]

Agora [tratamos] da alma, da vivacidade, [do] poético da música [*Poetischen der Musik*] ou da *melodia* – aqui [é onde] menos se deixa determinar de maneira geral. O curso dos sons deve ser ligado no interior da harmonia em progressões rápidas e lentas. O²⁸⁴ que através dela deve ser expressado é a alma que sente²⁸⁵ [*empfindende Seele*]. Essa²⁸⁶ interioridade ou é a interioridade pensante, o puro pensamento, ou, quando²⁸⁷ a interioridade é o subjetivo, então é a sensação [*Empfindung*]: o que eu sinto, o fato de que eu como indivíduo particular sinto. Na medida em que²⁸⁸ o conteúdo é o meu, [ele é] essa sensação; esse conteúdo está em mim, [e assim] depende do conteúdo a maneira como ele endossa [*zustimmt*] o meu interesse e inclinações. [79a]

A sensação [*Empfindung*] e portanto a paixão, não o racional ou o objetivo, mas sim os movimentos do coração e do ânimo são²⁸⁹ o conteúdo [*Inhalt*] da música. O compositor deve possuir paixão e sensações, o peito humano deve lhe prover o material; esta é a sua única esfera.

²⁸² Stimme. Jedes] Stimme. / Jedes

²⁸³ “No caso da ‘harmônica’, segundo a terminologia da época, trata-se do instrumento que hoje é referido como ‘harmônica de vidro’. Este instrumento foi inventado em 1762 por Franklin” (HEGEL, G. W. F. Vorlesungen zur Ästhetik: Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/29). Edição de Alain Patrick Olivier e Annemarie Gethmann-Siefert. Munique: Wilhelm Fink, 2017, p. 213 – nota cccxxxvii). Nota da tradução.

²⁸⁴ Harmonie ... verbunden sein. Was] Harmonie verbunden ... verbunden ist, was

²⁸⁵ Expressão diversa de *fühlende Seele*, tal como aparece como subtítulo da antropologia filosófica, na primeira parte (espírito subjetivo) do terceiro volume da *Enciclopédia das ciências filosóficas*. Nota da tradução.

²⁸⁶ Seele. Diese] Seele, diese

²⁸⁷ oder, wenn] dem

²⁸⁸ empfinde. Indem] empfinde, indem

²⁸⁹ sind] ist

[22 de agosto²⁹⁰]

Eu distingo três tipos de satisfações: primeiro²⁹¹ que a música está unida a um texto, que ela é acompanhamento²⁹², que a música tem um suporte na representação, [em] conteúdos. Há aqui também uma²⁹³ infinita variedade, sobre a qual não se pode dizer nada de determinado; eu notei somente: que há uma melodia que paira sobre a harmonia. Tal²⁹⁴ música é algo distinto daquilo que hoje se chama de música, na qual a harmonia domina, em que a maestria [se] mostraria no harmônico; antes trata-se da harmonia, [a] tríade é o predominante²⁹⁵. Nesse²⁹⁶ estilo é a música elevada [*erhabene*], [composta] no estilo sacro [*Kirchenstil*]; a harmonia, no que diz respeito aos sons, é o seu fundamento, [assim] como o compasso, enquanto o que se repete [*das Wiederholende*], constitui o fundamento nesse cambiante [*Veränderlich*]. Através²⁹⁷ dessa harmonia justamente destaca-se um fundamento, nesse sentido é escrita a grandiosa música sacra antiga. Nela²⁹⁸ reside aquela paz, bem-aventurança, de modo que desses extremos nunca eclodem dissonâncias, mas essa harmonia fundamental está aí presente; a música sacra traz consigo a dor e o lamento, assim como a alegria em equilíbrio. Na dilaceração não se ignora a paixão, mas antes [ambas] se mantêm estreitamente unidas, antes esses lamentos e dores compreendem sempre um estar acima [por sobre a lástima], de maneira que a alma expresse sua satisfação neste negativo de si mesma. Da mesma maneira, a alegria²⁹⁹ se mantêm no soar contínuo [*Forttönen*], igualmente no seu caráter puro e claro, como na música de Mozart e Gluck. Ali³⁰⁰ se encontra aquela liberdade, o estar consigo mesmo do ânimo, e isso se sente também na dor. Tal música é também excelente sem o texto, mas a música derivou sua excelência a partir da pressuposição de um texto determinado. As diferentes linguagens têm ali uma versificação diferente. A³⁰¹ língua latina – língua da música sacra

²⁹⁰ Uma terça-feira do ano de 1826. Nota da tradução.

²⁹¹ Ich unterschiede dreierlei Arten Befriedigungen: Erstens] Meine Unterscheidungen sind: da ich unterschiede dreierlei: Arten Befriedigungen erstens

²⁹² begleitend] bekleidet

²⁹³ Inhalten. Es gibt hier auch eine] Inhalten, da ist auch wie

²⁹⁴ schwebt. Diese] schwebt, diese

²⁹⁵ A “harmonia da tríade”, do predomínio da consonância harmônica, parece se opor à “maestria harmônica” da música atual. Nesse sentido, é possível depreender do texto uma certa aversão às transformações harmônico-estruturais em curso durante os anos de 1820, marcados pela recepção de Beethoven. Cf.: DAHLHAUS, C. Hegel und die Musik seiner Zeit. In.: Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber: Laaber-Verlag, 1988, pp. 230 a 248. Nota da tradução.

²⁹⁶ Überwiegende. In] Überwiegende, in

²⁹⁷ die Grundlage ausmacht. Durch] ausmachend, durch

²⁹⁸ geschrieben. Es] geschrieben, es

²⁹⁹ selbst. Ebenso hält sich die Freude] selbst ebenso die Freude hält sich

³⁰⁰ Musik. Da] Musik da

³⁰¹ Versifikation. Die] Klassifikation, die

– tem uma vantagem bastante grande; o oposto é a métrica ordinária na língua alemã [*ins unserer Sprache*], iâmbico ou troqueu (os gregos trataram a métrica de maneira diferente), essa recorrência vulgar meramente saltitante de um e mesmo ritmo. As composições de Händel são constituídas de frases do velho e do novo Testamento, mesmo assim ouve-se o iâmbico pedante; menos no francês, e ainda menos no italiano. O ritmo do texto deixa o compositor livre, ele tem o sentido do todo [diante de si]. Essa música de acompanhamento³⁰², [80] música que expressa sensações [*Empfindungen*], ela pode muito bem ser a mais formidável.

A³⁰³ segunda Forma da música é a música tal como ela se torna livre; a [Forma]³⁰⁴ elementar que é a música instrumental; (assim, como é cantada e se espera um sentido, deve haver palavras que contenham representações) a respeito disso eu não posso dizer muito. Eu³⁰⁵ considero uma infelicidade que a música se constitua assim tão autonomamente; o mais importante é [que] o melódico e as artes da harmonia surgem³⁰⁶ nela, [de modo que] todas as dissonâncias possíveis e [o] que está compreendido na fundamental [*Grundton*] se tornam autônomos por si só. Uma tal³⁰⁷ arte – onde as cisões são levadas tão longe e onde se faz um todo de cada elemento por si só, cada um concentrando o aspecto harmônico, [em que] cada nota individual é por si só um todo – é a música. Na medida em que³⁰⁸ a música alcança essa perfeição e autonomia, isso deve admirar os teóricos; quem não é capaz de se ocupar com isso deixa³⁰⁹ a suas representações seu livre espaço de jogo [*Spielraum*]. Se o interesse não for despertado pelo texto, então³¹⁰ o será pelo conhecimento teórico; do contrário, entediarse-á. Aqui não se é mais dominado por um caminho da paixão, a sensação [*Empfindung*] permanece vazia³¹¹; e este é com efeito verdadeiramente a determinação essencial do som. Há muitos virtuosos que se deixam contemplar a si mesmos ao invés da música³¹², mas isso é de mal gosto, [pois] o ânimo não é empregado; o gosto, porém, é a postura pela qual a sensação ou a paixão se torna possível.

³⁰² Ganzen [...]. Diese begleitende] Ganzen, diese bekleidende

³⁰³ sein. / Die] sein. Die

³⁰⁴ Interpolação da tradução.

³⁰⁵ sagen. Ich] sagen, ich

³⁰⁶ Melodische und ... da eintreten] Melodische, und ... treten da ein

³⁰⁷ wird. Eine solche] wird; bei

³⁰⁸ Ganzes, ist die Musik. Indem] Ganzes indem

³⁰⁹ lässt] so lässt es

³¹⁰ Wird das Interesse ... geweckt, so] ist es ... so ist es

³¹¹ leer] wird

³¹² statt der Musik] so

Eu imagino a terceira Forma da seguinte maneira: que também o livre abandonar-se [*Ergehen*] pode ter lugar essencialmente no cantar (esse livre abandonar-se do som por si só [de outra maneira também] pode estar presente na música instrumental), que o cantar se eleva por si mesmo; para isso é preciso uma alma desde sempre musical. No³¹³ cantar, o tema [*Thema*] é um traço fundamental [*Grundgang*], [e] no cantar desse tema a alma do artista executante pode se elevar mais livremente; trata-se da alma livre do indivíduo o que se vê diante de si. De um tal³¹⁴ canto só são capazes as nações musicais, como os italianos; na Alemanha só se pode imitá-lo e importá-lo, [pois] de um lado requer a maior formação [*Ausbildung*] e [de outro lado] a maior falta de reflexão, já que a alma se lança inteiramente nessa efusão e assim avança.

³¹³ Seele. Beim] Seele, beim

³¹⁴ sieht. Solcher] sieht, solcher

- d. Seção musical do caderno de Kehler, curso de 1826 (HEGEL, G. W. F. *Philosophie der Kunst oder Ästhetik nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler. Edição de Annemarie Gethmann-Siefert e Bernardette Collenberg-Plotnikov com a colaboração de Francesca Iannelli e Karsten Berr. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2004, pp. 189 a 197*)

IV. Música

A segunda arte³¹⁵ do lado subjetivo, do lado da comunidade [, é a música]. [A] pintura [é] particularidade subjetiva, visível. Na³¹⁶ música o ponto abstrato de determinação é a mais abstrata interioridade puramente enquanto tal, que se anuncia justamente como interioridade; e assim essa exteriorização não deve ser uma espacialidade, pois o espacial é o subsistir da exterioridade. Em contraste³¹⁷, a exteriorização da música deve ser uma exteriorização da³¹⁸ interioridade, que não se sente sustentada pela subjetividade, mas antes desvanece, dissipa, ao aflorar. (360) [Ela é] ser para outro, sem subsistência por si, onde a exterioridade é instável. [O] som enquanto tal é o elemento para essa arte. O discurso [*Rede*], [o] som é a exteriorização da interioridade, o vibrar que se anuncia [*kundgibt*] e desvanece ao aparecer. Este som, percebido, torna-se instantaneamente um outro interior. O som pode articular-se e determinar-se em si de tal maneira que ele se torna discurso. [Ele] é então a expressão de representações determinadas, e assim isto já é uma exteriorização que avança para além do âmbito da música, [a saber, para] a poesia. [Seu elemento é o] som, que se torna discurso, de maneira que esta subjetividade ganha a objetividade que nós denominamos de palavras. [O som é aqui, portanto,] o signo de representações.

[O] som, contanto que ele não [seja tomado] como um³¹⁹ signo de representações, é o elemento universal, o princípio da arte sonora. Liga-se imediatamente a isso esse poder da música, que ela pode exercer. Particularmente os antigos fizeram muitas narrativas [361] a respeito disso; não se deve imaginar [*vorstellen*] que Orfeu teria feito meramente música, tocado violino [*gegeigt*], mas sim [ele uniu sua música] ao canto, que

³¹⁵ Kunst] Seite

³¹⁶ sichtbar. In] sichtbar, in

³¹⁷ Äusserlichkeit. Hingegen] Äusserlichkeit, hingegen

³¹⁸ der] von als der

³¹⁹ sofern er nicht als ein] nicht ein

desata representações³²⁰. Mas³²¹ também independentemente disso a música exerce [um] poder particular, que reside justamente naquilo que foi determinado como princípio da música: o³²² som é a exterioridade da interioridade abstrata, o eu mesmo adentra nessa interioridade e é arrastado. A interioridade abstrata não se mantém para si ante o que aqui é dado; nisso não me resta nada. Avança-se³²³ com a música, isso chega às pernas, deve[-se] bater [o] compasso.

Este movimento ideal e abstrato diz respeito também às coisas inorgânicas, [o soar é] um vibrar delas nelas mesmas, trata-se somente de uma mudança de sua determinação espacial: o som em geral é movimento, movimento interior, mudança de lugar, que ao mesmo tempo permanece idêntica a si. Este ressoar permanece subjetivo; [ele] desaparece assim que é posto. Este som deve [no entanto] tornar-se algo de artístico. A primeira determinação, de que se deve falar (362) nesse soar, é a múltipla alternância em geral, algo³²⁴ de vazio; esta errância do soar deve ser fixada e adquirir uma objetividade em si. Esta primeira objetividade não é outra senão a repetição do um e o mesmo, a uniformidade na variedade. Agora [esta uniformidade] é o que constitui a necessidade do compasso, que se mostra uma seção, e esta contém um tempo de igual extensão [que o anterior]. Nos movimentos do corpo sensível, a repetição determinada constitui a lei, é o universal, e isso não pode possuir nela esta exterioridade de outra maneira senão segundo [a] determinação da igualdade. Este elemento objetivo é meramente uma igualdade [tendo em vista a] quantidade; essa quantidade, determinada mais precisamente, é algo contável.

[1.] Compasso³²⁵

O compasso é a primeira objetividade, substancialidade, constância. Se o aparecer é uma mudança, então o constante é o mesmo repetido, esta³²⁶ universalidade, objetividade, inteiramente abstrata. Os russos [tocam] o tambor com uma baqueta, [assim

³²⁰ Hegel refere-se aqui provavelmente a RAMLER, Karl Wilhelm. *Kurzgefasste Mythologie oder Lehre von den fabelhaften Göttern. Halbgöttern und Helden des Alterthums* (Berlim ?1816) ou a Orphica (Leipzig, 1805), editado com prolegômenos de Gottfried Hermann. A título de exemplo, as fontes originárias são Êsquilo (Agamemnon, V. p. 1629 em diante [Aischylos: Tragödien und Fragmente, pp. 106 em diante]), Eurípedes [Euripedes: Sämtliche Tragödien. Volume 5, pp. 292 em diante], Ovídio (Metamorphosen, X. 1-XI. 66, 358-399) ou Píndaro (Siegeslieder. Vierte Pythische Ode, V. 176, 154 em diante).

³²¹ entfaltet. Aber] entfaltet; aber

³²² ist: Der] ist; der

³²³ übrig. Man] übrig; man

³²⁴ etwas] was

³²⁵ [1.] Takt] *Takt – anotado na margem do manuscrito.*

³²⁶ dasselbe, diese] dasselbe. Diese

surge] um compasso, mas não a música. A diversidade deve ser incluída. As diferenças na ideia em geral contavam-se entre os elementos onde o número é o determinante. (No compasso de 6 por 8, a ársis³²⁷ não pode cair na quarta colcheia). Este tipo particular de compasso constitui um modo [*Weise*] do ritmo que entra, porém, em colisão com a progressão mais elevada. A particularidade do compasso é determinada por si; a melodia por si é novamente uma progressão (363) própria, de um lado ligada ao compasso³²⁸, mas pode introduzir uma variação.

Na métrica [há] seções, mas as palavras, à parte disso, dividem-se por si; do contrário o verso torna-se muito monótono. Assim, as frases musicais não precisam se encontrar ou terminar com o compasso, mas antes podem cair em uma parte [qualquer] de um compasso; e o que segundo o decurso natural do percurso [*Gang*] meramente interior não receberia por si nenhuma ársis, recebe uma, [de maneira] que esta³²⁹ cai em um elevação [*Anhebung*³³⁰] ou em [uma] parte determinada do compasso. Essa diversidade, ademais, é uma combinação livre de sons mais agudos e mais graves, que essencialmente se apoiam em relações quantitativas, relações numéricas, o que pertence a uma outra consideração.

[2. Tonalidade]

Estes sons agora possuem, de modo igualmente essencial, também uma conexão entre si em sua diversidade. Tal como nas cores há uma relação fundamental, assim é também entre os sons. [Também aqui há uma relação fundamental,] que, no entanto, não é determinada pelo caráter de seu movimento; mas antes o agudo e o grave possuem suas limitações, que se fundamentam mais adiante em relações de grandeza e na ligeireza delas mesmas, [sua] simplicidade. Nisso³³¹ reside a consonância da terça e da quinta, [isso] constitui a harmonia [, a] tríade³³²; [isso é uma] disjunção do som em si. [A] corda ou a coluna de ar realiza oscilações.³³³

³²⁷ Ársis: na música, o tempo franco do compasso.

³²⁸ an den Takt] daran

³²⁹ diese] es

³³⁰ *Anhebung* não é a expressão convencional utilizada para designar um tempo forte, para qual hoje se diz simplesmente *Schwerbetonung*. Por esse motivo, optamos por “elevação”. No entanto, é preciso lembrar que essas convenções são mais modernas e o estabelecimento mais ou menos definitivo de uma terminologia musical estava longe de ocorrer na década de 20 do século XIX, quando dos cursos de estética de Hegel. Nota da tradução.

³³¹ Einfachkeit. Da] Einfachkeit da

³³² Harmonie[, den] Dreiklang] Harmonie. Dreiklang

³³³ Grundtons. Da] Grundtons, da

(364) As diversas tonalidades baseiam-se no universal, de que assim um sistema de sons [subsiste], [no qual] cada som possui no espaço de sua fundamental e dos sons superiores [um] lugar determinado³³⁴, mas cada um pode muito bem ser novamente uma fundamental e a partir de si possuir um sistema próprio de harmonia; ele possui sua terça, quinta, quarta. Esses outros sons de seu sistema, no entanto, devem ser também ao mesmo tempo momentos, determinações no sistema de uma outra fundamental. Ali³³⁵ se encontram agora as divergências [*Abweichungen*]; o que em um sistema é precisamente uma quinta ou sexta – de todo o mesmo som –, no outro sistema sua posição não é precisamente correspondente; disso surge o caráter distinto das tonalidades.

Os antigos fizeram grandes diferenças [face às nossas tonalidades]. Por exemplo, eles não possuíam os sons superiores de um piano [*oberen Töne eines Klaviers*³³⁶], as teclas curtas; [no que concerne] à posição do semitom mi e fá ou dó e si, isso [³³⁷] depende de que lugar eles ocupam no sistema de uma das notas [*Töne*³³⁸], da oitava. Se se parte de mi e [se avança] para a quarta [de dó], então chega-se ao fá [num passo de semitom]³³⁹, isso dá [um] caráter inteiramente diferente do que quando se parte [*als wenn von c ausgegangen wird*] de dó³⁴⁰; o primeiro foi o progredir na tonalidade *frígia*, a segunda,

³³⁴ [*in dem*] jeder Ton innerhalb seines Grundtons und der Obertöne [eine] bestimmte Stellung hat. Há aqui alguma margem para uma confusão teórico-musical, já que o entendimento mais modernamente imediato sugere que “em um sistema de sons cada som possui dentro de si um lugar determinado para a fundamental e para os sons superiores (harmônicos superiores)”. No entanto, o que se lê é exatamente a sugestão acima, e aparentemente o texto não está tratando da série harmônica, mas de um acorde ou de um campo harmônico. Nota da tradução.

³³⁵ Grundtons. Da] Grundtons, da

³³⁶ Trata-se obviamente dos “acidentes”. No caderno de von der Pfordten do curso do mesmo ano lê-se no mesmo contexto *Obertöne*, que lá traduzimos por “acidentes”, mas que poderia muito bem ser traduzido moderna e mais literalmente também por “sons superiores” (como os harmônicos superiores de uma determinada fundamental) como ali destacamos. Porém pelo que se segue (“teclas curtas”, mesmo que ainda não haja precisão nesta designação) o texto refere-se, tanto lá com aqui, claramente aos “acidentes” em relação às notas naturais de um acorde ou uma escala, e não à série harmônica. Destaca-se ainda que no presente caderno, lemos a mesma expressão *Obertöne* com um sentido completamente diverso do que encontramos no caderno de von der Pfordten, como podemos observar na nota da tradução imediatamente acima. Nota da tradução.

³³⁷ Há aqui uma adição indevida e desnecessária do ponto de vista da compreensão por parte dos editores: [*bei den Alten*], que se traduz por [entre os antigos]. Nota da tradução.

³³⁸ Opta-se por traduzir neste momento *Töne* por “notas”, ao invés de “sons” (“sistema de um dos sons”), a fim de que se esclareça melhor e mais rapidamente que o texto se refere às diferentes “fundamentais” de diferentes “campos harmônicos”, ou, mais precisamente, às diferentes notas que funcionam como finalis de diferentes séries modais, já que se está tratando agora de teorias harmônicas da música modal dos antigos, e não da música tonal dos modernos. Nota da tradução.

³³⁹ Aqui, assim como no caderno de von der Pfordten, é possível notar um engano, que pode causar alguma ambiguidade na interpretação do texto. Opta-se por presumir, já que na edição alemã não há qualquer referência, que “quarta” diz respeito ao referencial “dó”, em cuja tonalidade o intervalo natural (sem acidentes) da terça mi para a quarta fá é de fato de um semitom. Nota da tradução.

³⁴⁰ Possivelmente o intento era dizer que se chega a dó, como finalis do modo jônico sobre dó. Nota da tradução.

na *jônica*³⁴¹.³⁴² Modificações ulteriores [surtem] do fato de que o mesmo som deve ser este em um sistema, e este em um outro; isso ele não pode (365) ser, por conseguinte [produz-se] modificações. A têmpera igual [conduziu ao fato] de que essa [acuidade] diminuiu, de maneira que o som em cada tonalidade poderia cumprir a sua função³⁴³. – [Isso é a determinação dos] sons segundo sua progressão, o fundamento principal [baseia-se] na determinação matemática do vibrar, o movimento é, por conseguinte, a determinação numérica.

[3. Instrumento]

[Uma] determinação ulterior advém de algo vivo, [da] natureza quantitativa do que soa, do *instrumento*. Diz-se da cor da pele humana, que ela contém dissolvida em si todas as cores particulares. Assim³⁴⁴, a voz humana é o que há de mais excelente entre tudo o que soa, a qual contém os outros tipos do soar. A voz humana é um sopro, que traz a ausência de coesão do ar para o estremecimento [*Erschütterung*], por outro lado é algo firme que é movimentado, a fibra. A voz [de] peito e de cabeça. Os outros instrumentos dedicam-se a um desses aspectos: sopros ou fibras [– cada um construído como] corpo coerente. A voz humana une ambos; ali não há somente essa perfeição sentimental [*empfindsame*], mas também a perfeição física, existente, [que ali subsiste,] de que esses dois momentos se unem. Cada um dos instrumentos particulares possui seu caráter distinto, e depende se ele é empregado com riqueza de sentidos, sensatamente, de acordo com sua particularidade, ou meramente utilizado para fazer ruídos. Mozart ficou conhecido como um grande mestre no emprego dos instrumentos; as sinfonias³⁴⁵ [são] concertos

³⁴¹ Isso pode ser correto do ponto de vista musical, quando se toma o modo frígio com a finalis em fá (como um diapasão em fá) e o modo jônico com a finalis em dó (como um diapasão em dó). A colocação, porém, é confusa, assim como toda a passagem, mas é possível compreender o argumento (inclusive do ponto de vista filosófico), de que o mesmo intervalo (de semitom) pode assumir caracteres diversos, dependendo de qual é a consideração (qual é o modo utilizado). Nota da tradução.

³⁴² As tonalidades da música grega antiga baseavam-se em uma forma modificada da música sacra medieval (modos eclesiásticos). Mais tarde eles foram substituídos, por volta de 1600, pela sistematização do modo maior e menor.

³⁴³ Comparar também, como variante desta passagem: cada som em sua oitava torna-se novamente a fundamental, já que dever ser um e mesmo som, isso ele não pode cumprir perfeitamente, antes há ali modificações, em cada som diminuiu tanto na acuidade, que em cada tonalidade ele cumpre a sua função (caderno de von der Pfordten, curso de 1826, Ms. 78a.). *Porém, um ano depois desta edição do caderno de Kehler, também sob a liderança da professora Gethmann-Siefert, aparece no prelo a edição do caderno de von der Pfordten com o mesmo trecho bastante modificado em relação à esta nota: cada som individual na oitava torna-se novamente a fundamental, já que um e mesmo som deve ser [aquele em um sistema] e este, em um outro; nisso ele não pode [ser] perfeito, antes há ali modificações. Em cada som há tanta acuidade, que em cada tonalidade ele cumpre a sua função. Complemento da tradução.*

³⁴⁴ enthält. So] enthält, so

³⁴⁵ “Sinfonias” foi anotado na margem do manuscrito.

dramáticos entre os instrumentos de sopro e os de cordas, diálogo³⁴⁶. [Isso é] genial no mais alto grau, pois a peculiaridade dos instrumentos é colocada em contraste.

[4. Melodia]

[A] harmônica³⁴⁷ é capaz de causar uma impressão bastante profunda, [particularmente] em pessoas de nervos fracos; [ela] não entra em acordo com a voz humana, não se pode cantar acompanhado dela, por conseguinte, essa sonoridade não pode entrar para o sistema de sonoridades, que é utilizado para o acompanhamento. Na harmônica, ressoa, a saber, a superfície, e não o comprimento. – [A] questão principal [é]: o elemento animador [*das Beseelende*] da música. Tal é a melodia, através da qual a ele se chega de modo mais essencial. Devemos lembrar que Hegel não é nenhum conhecedor de música. É preciso também notar que o baixo contínuo se encontra executado muito determinadamente, mas, no que se refere ao poético (367), a teoria musical³⁴⁸ é da maneira mais pobre, deixa-se determinar da maneira mais ínfima do lado universal. [O] caminho dos sons [é em cada caso um] progredir rápido [ou vagaroso]. O³⁴⁹ que deve ser expresso, é a alma que sente [*empfindende Seele*], essa interioridade é³⁵⁰ a interioridade que pensa, o pensamento puro, que se desenvolve em si. Na medida em que³⁵¹ isso é, no entanto, a interioridade desse sujeito, então é a sensação [*Empfindung*]; o que eu sinto, que eu estou aí como *este*, esta subjetividade é a Forma [*Form*]. [Na medida em que] nesta é colocado o conteúdo mais elevado, na medida em que ele é o que é meu, eu o sinto. Isso depende de que tipo de conteúdo é, se é em si grande, verdadeiro, ou se é em conformidade a mim. [A melodia dirige-se] à sensação [*Empfindung*] e à paixão, e não [está endereçada] ao racional, [ao] objetivo, mas sim ela vai ao coração, os movimentos do ânimo. Um³⁵² grande compositor disse: ‘dai-me paixões’. O peito humano deve fornecer-lhe o material; esta é a esfera, onde ele pode tornar tudo efetivo, que ele sozinho é capaz de se propor querer expressar.

³⁴⁶ Comparar também, como variante, com esta passagem: as sinfonias de Mozart ressoam por vezes como concertos dramáticos entre instrumentos, como um diálogo (Caderno de Aachen, curso de 1826, Ms. 189).

³⁴⁷ Hegel aqui provavelmente se refere à harmônica de vidro – instrumento bastante incomum na cultura de concerto em sua época. Nota da tradução.

³⁴⁸ die Musiktheorie] es

³⁴⁹ Fortschreiten. Was] Fortschreiten; was

³⁵⁰ ist] ist entweder

³⁵¹ entwickelt. Indem] entwickelt, indem

³⁵² Gemüts. Ein] Gemüts. / Ein

[A] melodia [é] a alma da música, esse puro ressoar (368) da interioridade. Há pouco de determinado que se pode dizer a respeito, e menos ainda [a respeito] de casos isolados. Hegel fez a [seguinte] distinção: [ele distingue] três³⁵³ tipos de satisfação:

Primeiro, que a música seja acompanhamento, ligada a um texto; esta é a música verdadeira, detém-se na representação. Quando não se é um verdadeiro conhecedor, que não pode se ocupar com as minúcias do baixo contínuo, então acaba por [facilmente] cair em devaneios [na música instrumental], [em um] curso [associativo] de representações – suscitado mais ou menos pelo que é imediatamente exposto. Certamente há aqui uma quantidade infinita de variedade [*Mannigfaltigkeiten*]. Uma melodia, que se detém bastante próxima à harmonia, possui leves distorções [*Ausbeugungen*], divergências da harmonia fundamental, que se dispersa. Essa música é algo inteiramente diferente daquilo que se denomina música, onde agora mestres da harmonia se dão o reconhecimento. Esta³⁵⁴ é, pelo contrário, muito mais a música composta ao máximo [*zusammengesetztteste*], dividida em si ao máximo, e que se despedaça. Nós queremos dizer da harmonia simples, em que é escrita a música grande e elevada: o estilo eclesiástico (369), a grandiosa música sacra, Palestrina³⁵⁵ e assim por diante, como Hegel tivera a sorte de assistir a uma apresentação. [Há ali] paz, beatitude da alma, bem como enleios, dissonâncias, que logo são reconduzidas de volta, que possuem³⁵⁶ essa harmonia fundamental inteiramente em sua proximidade. Também a dor³⁵⁷, a queixa, o júbilo, a alegria mantêm-se aqui em equilíbrio, nessa beatitude em si mesma. Ela³⁵⁸ não passa pelo tumulto, [pelo] turbilhão, e tampouco pelas distrações da felicidade; ela é sempre plácida, contida, sempre um estar acima dessa lamúria, de maneira que a alma expresse somente

³⁵³ gemacht: [Er unterscheidet] dreierlei] gemacht: / dreierlei

³⁵⁴ geben. Das] geben; das

³⁵⁵ O compositor italiano Giovanni Palestrina (na verdade, Giovanni Pierluigi da Palestrina; *circa* 1525-1594) conduziu, juntamente com Orlando di Lasso (1530 ou 1532-1594), dos países baixos, e mestres de menor expressão, a música ocidental a um primeiro auge, na medida em que ele trouxe à maturidade a música vocal polifônica dos franco-flamengos, e assim se tornou o renovador da música sacra católica. Palestrina fundiu a engenhosa polifonia contrapontística dos franco-flamengos com o sentir harmônico dos modos maior e menor recém-surgidos. Sua música notabiliza-se pelo equilíbrio de todas as partes, linhas melódicas claras e uma simetria simples das formas. – A fonte imediata para a declaração de Hegel é certamente o escrito, surgido anonimamente, de Anton Friedrich Justus Thibaut (1772-1840) ‘Sobre a pureza da arte sonora’ (Heidelberg, 1825), onde ele destaca a música de Georg Friedrich Händel (1685-1759), Palestrina, Orlando di Lasso, Benedetto Marcello (1686-1739), entre outros, [e o faz] apoditicamente contra o gosto da época, e, por conseguinte, foi criticado violentamente. Cf.: Hegel: Briefe. Volume 3. Nº 488, 80-82, aqui, p. 82.

³⁵⁶ diese [...] ganz [...] haben] ganz [...] haben diese [...]

³⁵⁷ Auch Schmerz] Auch im Schmerz

³⁵⁸ selbst. Es] selbst, es

sua satisfação no negativo de si mesma. A alegria, o júbilo, mantém-se somente através do conservar-se do fundamento [e tudo permanece] sempre em sua medida pura e clara.

[Este é o] caráter de toda música grandiosa. [Em] Gluck, Mozart, [descobre-se] que o percurso é expresso em sensações [*Empfindungen*] determinadas e essa (370) liberdade, [esse] estar consigo mesmo reflete-se no que há de mais cindido [*Zerrissensten*]. Isso está ligado ao fato de que há uma³⁵⁹ representação determinada, [um] texto, subjacente. [O texto] aí contribuiu para sua excelência, quando ela é grande também sem texto. Diversos textos e línguas possuem vantagem ou desvantagem pela versificação. O latim possui uma vantagem bastante grande; o contrário é a métrica ordinária em nossa língua, iâmbica ou troqueia. Entre³⁶⁰ os gregos [havia] somente de maneira excepcional tais versos ruins, como os nossos iâmbicos. Este retorno vulgar do iambo é desfavorável. Em Händel ouve-se por todas as peças, progredindo de maneira tão livre, tão magnífica, o ritmo³⁶¹ do iâmbico; [isso] não [ocorre] em francês, e muito (371) menos ainda em latim e em italiano; aí o ritmo do texto permite ao compositor avançar livremente, ele possui o sentido do particular [*einzelnen*] diante de si, sem que ele seja inibido pelo ritmo. Essa música que expressa pensamentos particulares pode muito bem ser a mais admirável.

[A] segunda Forma é a música, tal como ela se torna livre, autônoma. [Esta é a] música instrumental. Ela pode se tornar livre também com a voz; [isso é, no entanto, uma] ocorrência exterior, [pois] com o cantar espera-se um sentido. – No mínimo isso. Para nós é uma infelicidade que a música se constitua³⁶² tão autônoma e elementarmente. [A questão principal é que a música seja] melodicamente cantável, [que intervenham] as artes da harmonia; ali são produzidas as transições em todas as dissonâncias possíveis, de maneira que se faça autônomo [cada momento] naquilo que está contido no interior da fundamental. (372) [Isso é] o que se denomina, acredito eu, de contraponto, ou algo assim³⁶³. Na medida em que a música alcança dessa maneira a perfeição, o conhecedor teórico encontra a satisfação, pode se admirar do percurso, introduzir e resolver dissonâncias. O outro ouvinte queda um tanto atordoado, ou deixa livre espaço de jogo

³⁵⁹ dass eine] wenn

³⁶⁰ trochäisch. Bei] trochäisch, wie es bei uns, bei

³⁶¹ fortgeht, den Rythmus] fortgeht, hört man den Rythmus

³⁶² konstituiert] sich konstituiert

³⁶³ etwas] was

para sua representação. Ele deve ter na música ocupação³⁶⁴. Se não são³⁶⁵ obras [com um texto], então se trata de conhecimento teórico[, que essa ocupação fornece]; se isso não está disponível, [impera a] própria representação ou o tédio. Não se trata mais da expressão da sensação [*Empfindung*], esta permanece mais ou menos vazia. Os virtuosos da execução possuem com frequência o mínimo do gosto, [sua] habilidade em reproduzir sequências difíceis [é] sem ânimo; o gosto é justamente a conduta através do que é substancial, através da paixão, a sensação [*Empfindung*].

Hegel representa a terceira Forma de satisfação de maneira que possa ter lugar também o livre abandonar, essencialmente no cantar. Isso também está presente na música instrumental, mas deve possuir em si uma base fundamental, que corresponda à representação; porém, o cantar é que é capaz antes de tudo de abandonar-se em si mesmo. A isso diz respeito de saída uma alma musical. No instrumento trata-se de algo premeditado; o mestre, no improvisar, caiu em seus hábitos. No cantar, a alma do artista executante pode abandonar-se livremente: [trata-se de] um arrebatamento da alma inconsciente de um poder³⁶⁶ mais elevado, como com o rouxinol³⁶⁷. [O canto livre] desperta uma satisfação outra do que [a de um] um outro instrumento. Nações (374) musicais são capazes de tais cantos. Na Itália todos possuem voz; entre nós se pode imitar, mas [isso] é algo aprendido, incorporado. O fato de que alma se lança inteiramente em sua³⁶⁸ efusão e se deixa ir, de um lado, diz respeito à maior formação, de outro, à maior falta de reflexão.

Isso ocorreu a Hegel na experiência e na reflexão sobre a experiência.

³⁶⁴ Spielraum. Beschäftigung] Spielraum, Beschäftigung

³⁶⁵ haben. Sind] haben, sind

³⁶⁶ Hinreißen [...] Seele von [...] Macht] Hinreißen von [...] Macht [...] Seele

³⁶⁷ wie bei der Nachtigall] wie die Nachtigall

³⁶⁸ ihren] seinen

e. Seção musical do caderno de Heimann, curso de 1828-29 (HEGEL, G. W. F. Vorlesungen zur Ästhetik: Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/29). Edição de Alain Patrick Olivier e Annemarie Gethmann-Siefert. Munique: Wilhelm Fink, 2017, pp. 149 a 158)

Passemos então para a subjetividade a partir do elemento objetivo exterior da arquitetura. A exterioridade espacial em repouso, o exterior, suprimindo a si mesmo e reciprocamente tornado aparente, decai em vibrações, que modificam o seu repouso. Aqui a idealidade da subsistência espacial está para o ouvido; as artes estão somente para o sentido teórico e não para o prático; a arte está então para a teoria, para o contemplar inapetente; os sentidos teóricos são o rosto e o ouvido, os quais se pode nomear ideais, pois perdem o caráter da espacialidade, e a aparência do movimento é a imediata ocultação. Vamos em direção à³⁶⁹ interioridade.

É nessa arte que eu sou menos versado, pois o elemento musical é algo tão abstrato, que, se se deve prosseguir na indicação do específico, ele somente pode ser tratado através de designações técnicas. A natureza do elemento dessa arte e de seu princípio requer de tal maneira a interioridade abstrata e o som, o menos determinado, que passa-se por alto, que só se atinge a determinidade técnica.

Diante da música, pode-se nomear as outras artes de artes objetivas. Estas são unificadas através da forma e conteúdo, sendo que a escultura e a pintura partem de uma mais estrita determinação: as Formas da forma [*Formen der Gestalt*] estão disponíveis e oferecidas; aquelas devem individualizar o caráter da ação, mas esta está certamente disponível. O exterior está igualmente oferecido; as Formas devem ser definidas e idealizadas, mas elas são modelos modificados por fora através da Ideia; mas, para nós, elas são firmes na determinação. Elas trazem para o intuir exterior o que está enredado na representação [118].

Mas a música também possui um tema; ela não opera de dentro para fora; ela procede sinteticamente; trata-se de um caminhar de volta para a sua própria liberdade; cria-se para si uma recordação em si mesma. A unidade deve se concentrar em outras artes - quanto mais determinada a obra se torna, mais fortalecida é a unidade; a formação

³⁶⁹ zur] fort zur (?)

musical é mais um expandir, um afastar e um levar de volta desse expandir à unidade; mas o tema [*Thema*] não se torna mais claro, não é explícito; sua determinação já foi pronunciada e esgotada no tema; nas oposições³⁷⁰ ele é repetido; mas para o entendimento, ele não é mais auxiliado pelos detalhes³⁷¹. A música deve alcançar, para além do tema, o momento da liberdade subjetiva. O artista [se] recorda de sua liberdade, ele vai, vem e conduz. A meta é indicar esse livre-arbítrio, essas fantasias. Ele pode entretecer melodias conhecidas, e proceder para heterogêneas. A música pode ser executada mais detidamente; pode ser mais plástica; mas, a partir daquele [*jenem*] ponto em que o artista se lança ao arbítrio e se detém, se embala e nele vagueia, ele sempre se retira e faz valer sua subjetividade. Se, por um lado, o artista deve estudar a natureza e suas Formas, por outro, a música não possui um tal escopo de Formas e uma tal determinidade diante de si.

O poder da música

Ela tem esse aspecto de que uma certa sensação é expressa: alegria, amor, anseio, coragem. Este conteúdo não é peculiar à música, mas sim deve-se situar nela o que pertence ao seu poder elementar; isto é a pura interioridade, o próprio eu vazio que se percebe em si mesmo, somente um “perceber-se” sonoro sem conteúdo determinado. Considerado esse movimento da pura interioridade do eu, a música se apodera da mais íntima profundidade do interior; se se mergulha na pintura do quadro, este permanece sendo sempre algo de exterior a mim, eu aprecio tanto me aprofundar no espírito que somente algo exterior me detém³⁷². Na música, por outro lado, eu sou inteiramente levado, eu não mais um “eu” ante um objeto, não mais me tomo por mim mesmo, meu “eu” é inteiramente compreendido nesse exprimir. A pura subjetividade aprofundou-se. Assim, nada me resta em troca da realização desse conteúdo. Se eu estiver bastante absorvido por

³⁷⁰ *Gegensätze* – termo utilizado para designar o que na fuga normalmente se denomina de “contra-sujeitos”. Há claramente uma referência direta, ou ao menos alguma alusão, a esse procedimento musical, dado o caráter de “resposta” ao “*Thema*” das *Gegesätze*, muito embora os editores manifestem na nota posterior a opinião de que Hegel se refere à forma-sonata e não à fuga. A princípio não seria possível dizer de “*Gegensätze*” na forma-sonata, a qual é composta de maneira geral pela exposição de dois temas em tonalidades e caracteres melódicos distintos, desenvolvimento de um deles (*Durchführung*), e uma reexposição de ambos na tonalidade principal, além de uma introdução e uma coda. Mas a terminologia é contextualmente variável e uma consolidação definitiva estava longe de ser alcançada, tendo em vista a divergência entre diferentes glossários da época. Nota da tradução.

³⁷¹ Essas passagens não têm equivalentes nas lições anteriores a 1828/29. Elas dizem respeito especialmente à música instrumental, precisamente: à forma-sonata, como ela se desenvolveu no decorrer do século XVIII, em particular na escola de Viena (Haydn, Mozart e Beethoven). Nota dos editores.

³⁷² *fortschreiten*] *fortzuschreiten*

uma pintura, estarei sempre diante de um outro; na música, não; por conseguinte, o conteúdo pertence ao puro som, à interioridade abstrata; (a música militar não oferece a coragem quando ela não está ali, dessa maneira ela revela se o interesse do interior está ocupado com a investida). Portanto, ela não deixa para o sujeito nenhuma liberdade. Se só se sabe do tempo, que é vazio, entedia-se, e ela sabe empregar esse vazio através do estímulo: o poder da música reside então no que foi dito.

Já pedi desculpas a respeito do elemento formal. No que diz respeito ao abstrato, deve-se falar primeiro dos sons [119].

Sons.

O som é uma vibração; dali decorre uma mudança, da qual a subjetividade se fez valer³⁷³. O ar vibra. Em parte, tem-se uma extensão [*Länge*] material, e então tem-se as cordas: uma superfície pode vibrar, como a membrana e os sinos, ou, em um espaço, instrumentos de sopro. Trata-se de uma necessidade particular, na medida em que a extensão vibra, que nos é endereçada. O tímpano e o sino servem menos à música. A harmônica³⁷⁴, sua superfície não provoca aplausos duradouros; nem tampouco pode ser ela ser conjugada a outros instrumentos. Não se pode introduzir a harmônica num concerto. Isso levaria muita gente a ter dor de cabeça. A simples interioridade requer o vibrar da extensão, uma linha de duração [*Linie*], na medida em que ela é um perceber. O soar amplo da superfície, da superfície redonda, não são fisicamente apropriados à força da percepção.

O principal instrumento é a voz humana³⁷⁵. As colunas de ar, os músculos e as fibras naturais³⁷⁶ com suas vibrações se conjugam na voz humana. Cada instrumento tem um caráter próprio; recentemente eles têm sido combinados, de forma que a cada um pertença sua peculiaridade e um elemento mágico [*Magisches*] seja erigido. É como se se produzisse um diálogo nas sinfonias de Mozart³⁷⁷ entre uma parte e outra dos instrumentos [*in den beiden Instrumenten*]. No entanto, o instrumento principal é a voz

³⁷³ As observações acerca da essência do som são apresentadas no curso de 1828/29 de forma mais sucinta. Em compensação, na edição de 1827 da Enciclopédia (parágrafos 300-302) elas são mais amplamente desenvolvidas. Nota dos editores.

³⁷⁴ No caso da "harmônica", segundo a terminologia da época, trata-se do instrumento que hoje é referido como "harmônica de vidro". Este instrumento foi inventado em 1762 por Franklin. Nota dos editores.

³⁷⁵ A afirmação da superioridade da voz sobre todos os outros instrumentos se encontra já na Enciclopédia (parágrafo 351). Nota dos editores.

³⁷⁶ "*Darmsaiten*" refere-se às "cordas de tripa" feitas de intestinos de animais. Nota da tradução.

³⁷⁷ Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Hegel parece ter tido um carinho especial por sua música, particularmente suas óperas. Ele possuía também uma biografia de Mozart escrita por Georg Nikolaus von Nixen (Viena, 1828). Nota dos editores.

humana. Ela é regida pela alma. Ela possui grande variedade e particularidade. A voz italiana³⁷⁸ bem clara e simples é também somente a evidência disso [*die Klare*]. Elas devem ser semelhantes, mas elas se particularizam em nome da clareza. Em vozes impuras ouve-se ruídos, como se se produzisse uma fricção que se faz audível; em oposição deve-se ter uma pura vibração da coluna de ar através da garganta. Se a garganta se enfraquece, então ouve-se a fricção.

Determinações mais abstratas

O compasso é o conceito do tempo, a medida temporal. Se a pintura e a escultura são no espaço, o soar é no tempo; essa exterioridade é, no entanto, negativa; é algo, que já não é mais. O exteriormente afirmativo é o espaço lado a lado. Mas o tempo só pode ser através do desaparecer. Isso se relaciona com o subjetivo e com a simples interioridade abstrata. Por esse motivo, o exterior não pode ser determinado nele. Ao tempo só pode sobrevir agora a medida; o soar não pode esvanecer indefinidamente no tempo, como tentaram alguns músicos; pois o compasso é a reunião do eu em si mesmo, e mesmo contrário a esse progredir abstrato. Esse fluir do tempo é o progredir uniforme de uma linha, de uma exterioridade que extrapassa e desaparece. A interioridade, que é nela mesma [*die Bei sich selbst ist*], se opõe ao vazio da progressão, e a reunião de si mesma é uma interrupção da progressão, que é, porém, sempre igual; sempre a mesma seção é repetida. A repetição igual nos livra desse exterior vazio; no interior do qual eu mesmo me reconheço. [120]

A música e a arquitetura têm cada uma assim unidade no que é elementar, unidade do entendimento a partir da exterioridade; a igualdade é um retorno interior. O natural não possui nenhum compasso, o movimento dos corpos celestes não é regular. Assim, o entendimento viola a natureza, e no exterior ele só pode ser uniformidade. Assim é a uniformidade do relógio. Por isso, o igual deve conter a incongruência em si mesma. Os vários sons são desiguais; um é mais temporalmente prolongado, [um] outro é mais curto; e na incongruência a unidade pode, contudo, governar. A uniformidade nos sons não é o compasso. Trata-se agora de uma relação entre o longo e o curto em uma unidade. Desenvolve-se assim compassos inteiros, metades de compasso, e assim por diante.

A diversa divisibilidade da unidade e diversos tipos do movimento perfazem o ritmo do compasso. O iâmbico e o troqueu são a mesma coisa no que se refere ao

³⁷⁸ Hegel possivelmente está se referindo ao bel canto. Nota da tradução.

compasso, o ritmo é diferente. O [ritmo] da melodia é diferente do ritmo do compasso. Assim, no hexâmetro, as palavras não coincidem com o compasso, o divergente entre ambos os ritmos é o belo na medida silábica e na música.

As medidas silábicas podem ter ritmos puros, e a música se conforma inconscientemente ao ritmo da melodia em seguida. O ritmo iâmbico é o preponderante entre os alemães, uma repetição enfadonha: la lá la lá, etc. Faz-se aos franceses a acusação de que eles só se atentam para o número de sílabas. Para nós, isso parece falta de audição, por mais que o melódico seja ali também diferente, quando não também o rigor das medidas silábicas. Nós queremos ser fortemente afrontados. No italiano a liberdade é ainda maior. Para a música declamatória isso é uma vantagem. Se se utiliza textos latinos, então se está livre do ritmo da medida silábica. A nossa contenção e rude recorrência não está ali presente. Na música também se pode da mesma forma encontrar transições dos sons mais graves para³⁷⁹ os mais agudos, como no Messias de Händel, onde o texto em inglês ainda carrega o acanhamento que se depreende do ritmo iâmbico³⁸⁰. A música de Händel por isso mesmo não produziu nenhum grande efeito nos italianos; pois esse mistério do ritmo contribuiu para tanto. Para nós esse ritmo é adequado; ele é conforme a nossa natureza. Nós não sentimos o acanhamento e a uniformidade dessa maneira.

A determinação elementar do som concerne ao físico, à relação objetiva do som, abstraído da subjetividade. Nisso consiste a harmonia; a determinidade harmônica está de acordo com a determinidade física. Isso se baseia nas relações numéricas, trata-se então de uma determinidade mecânica. O soar é então o vibrar de um corpo elástico extenso [*eines elastischen Körpers einer Länge*]. Cordas e colunas de ar têm uma extensão, que pode oscilar³⁸¹. Importa então também a espessura da coluna de ar; e depois a tensão. Pitágoras fez essa descoberta dos três elementos³⁸². Importa saber se a extensão faz mais ou menos oscilações. Se ela é mais extensa, então a oscilação é maior. Uma oscilação faz a oitava. 5 oscilações ou 4 oscilações da fundamental fazem a terça. Se a oscilação é

³⁷⁹ zu] kann zu

³⁸⁰ Georg Friedrich Händel (1685-1759): O Messias. O oratório foi composto em 1741 e estreado em Dublin no ano de 1742. Hegel criticou menos a música do que o texto passado para o alemão, como fica claro a partir das anotações dos cursos anteriores. Nota dos editores.

³⁸¹ kann] können

³⁸² A descoberta, de que intervalos musicais podem ser expressos através de relações numéricas, foi atribuída à Escola de Pitágoras (575/70 a 500 a. C.), fundada no sul da península itálica. Nesse contexto deve ser apontada também a elaboração sobre harmonia presente na Enciclopédia de 1827 (parágrafo 300). Nota dos editores.

3:2³⁸³, então surge a quinta, e 4:3 perfaz a quarta. O entendimento dos números determina assim a sensação do ouvido. [121]

Trata-se de uma conexão essencial entre ambos. Deve-se apenas distinguir a sensação da consciência objetiva na sensação. Ouvir um som é um simples sentir; mas se essa sensação é conhecida, expressa-se a relação. Isso está ligado à natureza do conceito. Há uma relação da sensação com o pensar. A unidade está na harmonia; esta harmonia não está no som. Trata-se, portanto, da unidade na multiplicidade na harmonia.

Onde a relação dos números é em si mesma simples, geralmente ali há harmonia.

Uma outra relação é aquela entre os modos, das quais os antigos tanto falam, o jônio, o lídio, o eólio, o dório³⁸⁴. O frígio é tomado como triste face ao jônio. Os antigos possuíam somente oito alturas [*Töne*]³⁸⁵. A partir delas tem-se o fundamento para cada modo; no sistema dessas alturas reside uma diversidade na progressão das alturas.

A música concreta.

Aqui está o que há de principal a se falar da melodia, da altura dos sons e da sensação. Se nós partimos dos sons naturais, então nos é conhecido o que denominamos de interjeição. Trata-se do som da sensação. A expressão através do som, o grito, não tem ainda nada de articulado. Pode-se clamar qualquer palavra num grito, mas isso não é ainda linguagem nem o sinal de uma representação trazida à consciência. Contudo, o som natural ainda não é música, ainda não é arte. A música ativa [*erregt*]³⁸⁶ a sensação, mas ela se torna bela ao ser trazida para uma relação determinada, e o som é feito objeto; o som elaborado é a melodia, a modificação na exteriorização natural. A sensação

³⁸³ O sentido dessa observação – “3:2” – reside no fato de que se se multiplicar por três o número de oscilações que corresponde ao som fundamental e dividir o resultado por 2, o som final condizente corresponderá à quinta daquela fundamental. Nota da tradução.

³⁸⁴ Os modos da música antiga grega persistiram de forma modificada na música sacra do medievo (modos gregorianos). Eles foram substituídos mais tarde pela sistematização emergente dos modos maior e menor por volta de 1600. As explicações de Hegel podem ser pensadas a partir de suas leituras dos autores gregos, em particular, Pitágoras, Platão e Aristóteles. Nota dos editores.

³⁸⁵ Opta-se por adotar a terminologia mais corrente em escritos teórico musicais em língua portuguesa. Nota da tradução.

³⁸⁶ A opção pelo verbo “ativar” acompanha o “*activated*” de uma edição britânica dos *Cursos de Estética* [G. W. F. Hegel. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, translated by T. M. Knox. Oxford: Clarendon Press, 1975, p. 40], e também leva em consideração as observações de Julian Johnson acerca da conexão entre parâmetros musicais e a estruturação da subjetividade no tempo (JOHNSON, Julian. *Music in Hegel's aesthetics: a re-evaluation*. In.: *British Journal of Aesthetics* (Oxford), Vol. 31, No. 2, April, 1991). Nota da tradução.

permanece por trás; mas o som é formado por uma série de sons. A melodia constitui então o belo na música. A paixão subjetiva torna-se o preponderante.

Mas particularmente o elemento cantável é sobretudo na melodia o que é cheio de espírito [*Geistvolle*]. Ele é o que reside próximo à voz humana, e então se torna o inibidor da paixão e da vontade transbordante, e, assim, um elemento cheio de espírito. Independentemente do acabamento mecânico de um instrumento, a melodia, como o trinado, é a satisfação do sensível, o imediato, o natural; se a cotovia realiza um trinado, e o rouxinol realiza golpes sonoros, então trata-se de um aprazimento imediato na melodia. Esse melódico no mais elevado sofrimento e alegria, a devoção e a intimidade têm a naturalidade particularmente em si, e esse melódico encontra-se particularmente entre os italianos. Em suas sublimes melodias encontra-se a grandeza simples, trata-se da satisfação da reconciliação, que se expressa em sua música sagrada. O dilaceramento [*Zerrissenheit*] da paixão não se encontra ali, mas sempre a harmonia, na dor. Maria Madalena tem a dor do dilaceramento, que é, no entanto, belo e profundo ao mesmo tempo, trata-se de um estar consigo mesmo [*ein Bei sich sein*] no dilaceramento. Da mesma forma, no burlesco, o belo nunca é o ignorado entre os italianos. Este é, assim, o ponto intermediário da beleza na música. [122]

Se, no entanto, se sublinha o plástico na escultura, o característico [*Charakteristische*] e o profundo na pintura, assim na música deve-se sublinhar o melódico. O simples movimento do sentir não satisfaz; o melódico, no entanto, é satisfatório como o característico de Rafael na pintura.

O sentir e a beatitude do sentir, o jogo com esse perceber é por fim de tal maneira indeterminado que se torna uma determinação geral abstrata da alma; a dor, o deleite, o prazer são essas determinações universais. Porém, elas contêm na efetividade séria a infinita variedade de outras determinações. A dor, a perda, o medo da perda, o objeto da perda – a vida – com sua riqueza, juventude – da donzela, e assim por diante, têm nesse sentido as mais variadas determinações. Essa variedade não está incluída no melódico. O sofrer vira sofrimento³⁸⁷ [*das Leiden wird Leidenschaft*], ele se expressa através de sons, e se intensifica no extremo do dilaceramento ante o aprazimento da alma nela mesma. A necessidade de maior variedade ocorre durante a sequência animada dos sons, que em seu

³⁸⁷ Opta-se aqui por “sofrimento” ao invés de “paixão”, em nome de manter o jogo de palavras com o radical *Leiden* presente no original. Nota da tradução.

curso contém a melodia. Um progredir é a voz no arranjo coral [*Chorstimme*], ele é a riqueza dos sons; um aparece através do outro, e o todo é a harmonia nele mesmo. O soar em progressão é agora harmonia, que pode ser estabelecida nos mais variados enredos. Dessa forma, os percursos são reunidos, sendo um diferente do outro, mas harmônicos entre si. O melódico aparece agora em contraste. Não faltam dissonâncias; mas a elas sobrevém o resolver, o reconciliar.

O saber artístico

A música declamatória - música que possui um texto, poemas ou palavras nas quais se expressa a riqueza da representação, onde o sentir se eleva à representação, e através da qual o sentir humano sobretudo se diferencia do dos animais. Junto ao poema, o melódico pode ser predominante; cada canção [*Lied*] tem um todo de disposições [*Stimmungen*], tal como uma paisagem possui um tom [*Ton*]; da mesma forma, uma canção [*Lied*] no todo é um único tom [*Ein Ton*]; cada verso, no entanto, é diverso na expressão. Uma canção [*Lied*] pode então ser composta de modo que o todo esteja especialmente adequado aos versos. O sentido restringe-se ao tom; sentido e palavra não são prevalentes, somente a melodia. Há versos em que cada um possui disposições diversas, outras sensações, quando a música está fora de lugar, assim como também não se modifica a métrica na sequência. A música aqui se torna um acompanhamento, como nos mais elevados gêneros musicais. A música antiga era dessa forma de acompanhamento. As orações eclesíásticas são ocasiões para música no âmbito da música sacra. Para os protestantes, o principal são os corais, cuja música sacra é mais convenção e aprazimento do que o serviço religioso dos oratórios³⁸⁸. [123]

A música é também drama na ópera, cuja conversação é uma mistura heterogênea de prosa e música, e, portanto, sem entendimento; de outra forma ela é chamada de antinatural; mas ainda mais antinatural é ouvir um herói sempre a cantar numa ópera. Porém, aqui por uma vez deixamos a prosa e nos elevamos ao mundo da arte. Na mistura, porém, há apenas uma justificativa possível, a saber, quando se trata de uma ironia de si mesma, como nas boas operetas francesas. Trata-se de uma paródia de si mesma. O texto

³⁸⁸ A *Singakademie* de Berlim apresentou oratórios de Graun e Händel tanto na igreja quanto no teatro de ópera, isso antes de possuir sua própria sala de concerto em 1827. Nela, e não na igreja, e, portanto, não em um contexto religioso, foi reproduzida a Paixão Segundo São Mateus de Johann Sebastian Bach sob a regência do aluno de Hegel, Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sabe-se que Hegel assistiu às duas apresentações de 11 e 23 de março de 1829. As declarações dos cursos em questão datam de 19 de março, e podem se referir à primeira apresentação. Nota dos editores.

deve, porém, aqui ser considerado e o sentido, apreendido, e a música é apenas acompanhamento; surge então um assomo do cômico. Se, pelo contrário, ela é séria, então a mistura é desprovida de gosto³⁸⁹.

O texto deve possuir um bom conteúdo, quando a têmpera é adequada; não se pode preparar uma lebre quando o que se tem em mãos é um gato assado³⁹⁰ - é possível que o apreciem mesmo assim. O texto é indiferente à música melódica, mas o conteúdo deve sempre estar presente. Um bom texto musical não deve ser trivial, como nas antigas operetas alemãs; mas também não pode ser muito complexo [*gedankenschwer*]; num pathos de Schiller, o que determina o destino é por demais avassalador para a representação para que se possa utilizar da música, como os coros de Sófocles; eles são de tal maneira bem trabalhados, que nada resta para a boa representação se entreter e se sujeitar numa atividade particular. O conteúdo romântico do texto é a poesia reflexiva, ela deve ser poesia popular e ingênua, mas de uma ingenuidade que diante da vulgaridade faz algo de bom. As puras sensações não são ali dominantes, mas sim uma reflexão impingida à sensação. O “tornar belo” [*Schönthuerei*] reside mais como o penetrante nesse sentimento. A sensação falsa, a paixão abjeta, como a maldade diabólica, que quando ocorrem não são verdadeiras por sua abstração, ocorrem nesses textos românticos³⁹¹. A ferocidade, a frivolidade não é a sensação fundamental e verdadeira. O conteúdo deve ser a sensação simples; não a profundidade nem a autoindulgência. A poesia deve ser um certo tipo intermediário de poesia, que nós entre alemães já não tomamos mais por poesia; mas que a tomam por tal os franceses e os italianos. A sensação não deve vir à consciência nem tão profunda nem tão frívola. O texto para as óperas e para a música religiosa pode ser ótimo para a composição, mesmo que não satisfaça o pensar, como é o caso da Flauta Mágica. Schikaneder³⁹², que contrariamente escreveu as coisas mais fantásticas para os subúrbios de Viena, escreveu bem a Flauta Mágica embora

³⁸⁹ Hegel critica aqui um aspecto mais amplo da música alemã: os *Singspiele* ou como se dizia na época, as operetas. Elas se inspiraram nos *vaudevilles* franceses, tal como os fundamentara em Paris Charles-Simon Favart (1710-1792), e compreendidas como uma mistura de melodias leves e diálogos falados. Nota dos editores.

³⁹⁰ *aus einer gebratenen Katze kann man keinen Hasen schafen* – opta-se por manter a analogia e o sentido original da expressão alemã, em nome da fidelidade ao caráter oral do texto dos cursos. Nota da tradução.

³⁹¹ Já em 1816 E. T. A. Hoffmann apresentou em Berlim sua ópera *Undine* com o libreto de La Motte Fouqué. No entanto, foi sobretudo Carl Maria von Weber quem fundamentou a ópera romântica alemã com *Der Freischütz*, que desde sua estreia em Berlim em 1821 obteve enorme sucesso, e depois com *Euryanthe* (1824) e *Oberon* (1826). Nota dos editores.

³⁹² Emanuel Schikaneder escreveu o libreto da ópera *A Flauta Mágica* de Mozart. A ópera estreou em 30 de setembro de 1791 no Theater auf der Wieden em Viena. Schikaneder atuou ele mesmo como o caçador de pássaros Papageno. Nota dos editores.

sem consciência. Os textos franceses e italianos são desse tipo; em seguida, os textos de Händel, que ele mesmo escreveu, encerram situações gerais que possuem relações aproximadas; e também os textos de Gluck³⁹³, tomados de Metastásio³⁹⁴. Marmontel³⁹⁵, fino poeta e ricamente sentimental [*empfindungsreiche*], obtém grande êxito no âmbito do ânimo e da fantasia. Grandes compositores tiveram grandes textos diante de si. A música acompanha, e o que é acompanhado deve ser consistente, se a música é consistente. A tradução é tão perigosa que torna sofrível o equilíbrio musical. Cada palavra deve ser selecionada, para que o efeito não fique a cargo de uma palavra qualquer. [124]

Em uma música, ante a harmonia da beleza estão as relações de contraste; e assim, a disposição alegre do coração na valsa, mas conjuntamente o intenso dilaceramento do ânimo³⁹⁶.

A escultura baseia-se em si mesma, na mesma medida em que se pode nomear a música melódica segundo ela mesma; pode-se comparar a pintura com o declamatório, aqui ocorre um desmembramento de expressão e acompanhamento musical. Diante de ambos, deve-se ainda discutir um terceiro elemento. A subjetividade é o caráter da música em geral, e esse interior é indeterminado. O mais interior no concreto é a subjetividade enquanto tal, sem Conteúdo substancial determinado, que exerce seu arbítrio e se liberta e pode se arrancar do flutuar da melodia, assim como se desprender do conteúdo determinado; esse terceiro elemento sucede, portanto, à consideração do público. Sensação e ação perfazem o conteúdo da música dramática. O verdadeiramente musical é a sensação; a ação pertence menos à música³⁹⁷, ela é mais meditativa, coesa e cheia de Conteúdo. O público logo se desprende do conteúdo exterior e adere ao verdadeiramente

³⁹³ Christoph Willibald Gluck, compositor alemão (1714-1787). Hegel tinha uma predileção pelas óperas de Gluck interpretadas por Anna Milder-Hauptmann em seu tempo, como muitas das pessoas mais próximas a ele e seus contemporâneos relatam. Nota dos editores.

³⁹⁴ Pietro Metastasio, na verdade Pietro Trapassi (1698-1782), foi um libretista e poeta italiano. Gluck, em várias de suas numerosas óperas, recorria sempre a um libreto de Metastasio. Nota dos editores.

³⁹⁵ O músico Niccolò Piccini e seu libretista Marmontel foram os principais opositores em Paris das reformas de Gluck, a qual tendia a privilegiar o conteúdo dramático, e, portanto, o recitativo às custas da melodia. Nota dos editores.

³⁹⁶ Hegel pensa aqui possivelmente no Franco-Atirador de C. M. von Weber. Ainda diante do primeiro cenário, na véspera da prova de tiro e do casamento de Agathe, passa-se imperceptivelmente da alegre dança dos caçadores e camponeses para o desespero de Max e depois para a vingança triunfante de Kaspar. Carl Dahlhaus igualmente vê em passagens correspondentes da edição Hotho da Estética (Hegel: Werke. 10. 3, 205) uma referência ao Franco-Atirador. Carl Dahlhaus: Hegel und die Musik seiner Zeit. In.: Kunsterfahrung und Kulturpolitik um Berlin Hegels. Edição de Otto Pöggeler e Annemarie Gehmann-Siefert, Bonn, 1983, 342 e páginas seguintes. Nota dos editores.

³⁹⁷ zu eigen] zu haben

musical. Essa diferença de conteúdo nos leva ao verdadeiramente musical. Nós não aumentamos uma demanda que o italiano também faz. Durante o recitativo, o italiano conversa e se alimenta, ele só se preocupa com o verdadeiramente musical. O conteúdo nos é conhecido ou desconhecido; se o conhecemos, não estamos mais curiosos; já não podemos mais igualmente nos preocupar com ele, e rompemos com o conteúdo que não é musical.

A Forma da música instrumental é uma outra. O texto não mais compromete, e o compositor pode mostrar todo o seu arbítrio, ele é de todo independente; e seu gênio, a riqueza de seus motivos e arte harmônica se desdobram sem fundamento objetivo; mostra-se uma tarefa constante e busca por apanhar um conteúdo, que é interrompida. O elemento objetivo da melodia não é mais um obstáculo. Tal música, se não ocupa inteiramente, facilmente estimula um devaneio do ouvinte, de seus próprios sentimentos. Não é mais a música que o preenche e lhe interessa. Uma tal música pode também por vezes não expressar nada por si mesma, e somente acompanhar, como no serviço religioso. A devoção nos ocupa, e o soar é um ressoar passageiro. Por isso, a música na igreja não deve ser demasiadamente elaborada, mas antes simples, para não perturbar a devoção, como também as figuras mais simples podem melhor elevar a devoção. Não se deve, portanto, julgar tal música apartada do domínio de sua efetividade.

Se no momento se expressa a subjetividade ao máximo na música instrumental, então deve-se notar ainda uma outra subjetividade no exercício da arte. Na escultura desaparece de todo o artista; não é assim com a música; a pedra é a figura em repouso, e, assim como o poeta na epopeia, aqui desaparece o artista, que só aparece como o rapsodo na epopeia, que não atrai a atenção para seu soar. [125]

O artista em exercício pode igualmente ser rebaixado a trabalhador manual, e passa a ser visto como obediente, que apresenta sua lição. A apresentação pode, no entanto, ser também cheia de alma [*seelenvoll*], de modo que o artista esteja calmo e preparado para a execução - ele está atento à sua apresentação. O artista genial é facilmente absorvido pela execução, que aparece como composição própria, tal como

Rossini³⁹⁸ a tornou fácil³⁹⁹ para o artista expor-se a si mesmo. Uma passagem melódica mostra-se então também na melodia⁴⁰⁰ principalmente; quando então a liberdade do cantor é preponderante, logo tem-se diante de si o atuar artístico; o próprio produzir, portanto, interessa no presente vivo; toda condição desaparece, como a condição da igreja e do conteúdo da música dramática. A alma presente permite-se carecer do texto. Da mesma forma, outros instrumentos podem apresentar-se como coisas onde a existência não mais governa⁴⁰¹. No virtuosismo o instrumento perde seu direito como coisa, torna-se um órgão do artista, o gênio mostra o seu domínio sobre o exterior e a liberdade interior desatada. O momentâneo comprova o arbítrio de prosseguir melodicamente, de interromper-se humoristicamente, e também de explicitar internamente sua liberdade sobre o instrumento [*und auch innerlich seine Freiheit über das Instrument darzuthun*]. O artista pode fazer de um estreito instrumento, como o violino, algo grande, pode fazê-lo suplantá-lo⁴⁰² um caráter e produzir a multiplicidade de timbres de outros instrumentos⁴⁰³. Temos agora diante dos ouvidos o maravilhoso mistério de como um tal instrumento se transformou em um órgão abnegado e animado, e do produzir interior da fantasia genial, como em nenhuma outra arte.

Prosseguimos com o som, como o signo da representação, para a arte discursiva.

³⁹⁸ Gioachino Antonio Rossini (1792-1868) foi um compositor de óperas italiano. Dentro do debate da época, Hegel, ao contrário da maior parte de seus conterrâneos, determinadamente toma partido de Rossini, cujas obras pôde ouvir em Viena e Paris na interpretação de cantores italianos (incluindo O Barbeiro de Sevilha, Otello e Semiramide). À época de Rossini, o cantor podia com efeito modificar o recitativo livremente, variar ornamentos e candências, introduzir novas melodias e abandonar outras. Hegel relata em suas cartas de Viena essas práticas. Nessa ocasião ele escreve sobre uma apresentação de Otello: "(...) nenhuma indolência no cantar ou na produção dos sons, nenhuma lição é recitada, - antes está ali a pessoa inteira por dentro; os cantores, em particular a Mde. Fodor, engendram e inventam a expressão e coloraturas a partir de si mesmos; são artistas, compositores tão bons quanto a ópera no âmbito da música" (Hegel: Briefe. Volume 3, 54). Nota dos editores.

³⁹⁹ leicht] es leicht

⁴⁰⁰ Melodie] vielleicht zu lesen Melodie dann auch

⁴⁰¹ Mais precisamente do que no curso precedente, Hegel atribui, no curso de 1828/29, não só ao canto e ao cantor, como uma concepção ativa ou um ativo concebedor, essa possibilidade de manifestação concreta da subjetividade, mas ele expande essa representação à música instrumental. O virtuosismo no instrumento não é necessário como antes era visto, coisa de conhecedor, não é nenhuma exibição puramente técnica e vazia de sentimento. Nota dos editores.

⁴⁰² überwinden] überwindet

⁴⁰³ Não eram raras em Berlim as ocasiões de se ouvir virtuosos do violino. Entre março e junho de 1829 houve uma série de concertos de Niccolò Paganini (1782-1840), aos quais Hegel assistiu. O primeiro concerto ocorreu em 4 de março e o segundo, em 13 de março de 1829. A descrição do virtuosismo no curso de 1829 deixa-se interpretar como uma descrição implícita dos concertos de Berlim de Paganini. Ver: Alain Patrick Olivier: Hegel et la musique. Paris 2003, p. 78 e seguintes. Nota dos editores. Schnädelbach descreve ainda uma carta, a Hegel endereçada, de G. Hermann Franck, datada de 15 de abril do mesmo ano, onde o remetente se lamenta não ter atendido ao concerto de Paganini e, por isso, não ter se encontrado com o filósofo (cf.: Briefe von und na Hegel. Volume III. Berlim, 1970, p. 251; apud. SCHNÄDELBACH, 2003: 65). Nota da tradução.

f. Excerto retirado do caderno de Carl Kromayr (variante) do curso de 1823 no final do capítulo sobre a forma de arte romântica (HEGEL, G. W. F. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Edição de Niklas Hebing. Cadernos dos cursos de 1820-21 e 1823. Hamburg: Felix Meiner, 2015, pp. 440 a 442)

[Caderno de Kromayr, curso de 1823]

O humor pertence essencialmente à relação moderna; ele se mostra mais ou menos em todas as formas de arte que dele sejam capazes, mas em particular onde o sujeito enquanto tal aparece e à sua maneira deixa-se levar sobretudo pelo seu ponto de vista subjetivo, com sua ousadia satisfeita consigo mesma. Isso ocorre no mais das vezes na arte dramática, que, ao lado da música, da arte sonora, ocupa exterior e concomitantemente em nosso tempo uma posição privilegiada. Tais são as formas de arte mais vivazes de nosso tempo, as mais proíficas; elas detêm imediatamente para si o interesse mais universal, o que também as incita de fora para dentro a essa rica produtividade. No que ambas essas artes oferecem, cada um está imediata e instantaneamente em casa: nesse ressoar da sensação humana mais interior, nessa interioridade abstrata, e nessa exposição do sujeito ativo, que aparece em seu caráter determinado, em dadas situações e com a finalidade determinada que quer alcançar. Ali, nossa sensação é evocada imediatamente através do soar, que de nós se apodera e com ele se deixa levar; aqui temos o interesse de considerar o homem nesse modo exterior de sua atividade, nessa exteriorização de seu interior, através da expressão de sua sensação [*Empfindung*], através de suas ações em relação aos seus interesses e finalidades determinados. Nós escutamos ambas essas oposições formais cotidianamente em nós mesmos: nós somos os que sentem, interioridade abstrata, e os que agem no modo exterior do sujeito existente. As outras artes, a pintura, a escultura, a arquitetura e a poesia não são para nós tão imediatamente próximas quanto a música e a peça de teatro. O instante produz ambas, e, da mesma forma como se dá a sua aparição, em um instante desaparecem; portanto, para perceber o que nos é demandado, nós somos compelidos, através dessa forma fluida da aparição, a nos entregar, a logo nos recordar [*festzuhalten*] do seu início e a nos abandonar ao seu desenvolvimento até o final, pois se trata de um anseio inteiramente natural, uma necessidade habitual de considerar cada aparição que se

nos apresenta como algo em desenvolvimento, e também como algo desenvolvido, acabado e inteiro. Esse anseio pela resolução, pelo desfecho, é de início certamente apenas um interesse formal, mas ele não está presente dessa maneira nas obras das outras artes, e nas da música e da arte dramática ele renuncia ao móbil [*Movens*] natural e necessário de se permanecer junto à questão, que devemos primeiro experimentar. É através desse interesse, que em nós a atividade é despertada e mantida⁴⁰⁴, que única e sozinha ela estabelece aqui a relação com a questão, de modo a persistir na conexão contínua junto ao seu desenvolvimento e perceber os momentos em suas relações. Nisso devemos mergulhar inteiramente; daí essa calma e tranquilidade da música e da peça de teatro; nós somos, por assim dizer, domados por esse poder da aparição viva, nós estamos nela confinados, nós sentimos e pensamos somente dentro dela e na conexão que ela mesma desenvolve diante de nós e nos prescreve. Podemos perceber qual poder reside nos modos de ambas as artes a partir de experiências frequentes na vida regular: se ouvimos, por exemplo, de modo inteiramente inadvertido [*unvermutet*] um único som puro que talvez expresse alguma sensação [*Empfindung*], dor, alegria, tristeza, lamento e assim por diante, um tal som pode, inteiramente a partir de nós mesmos, implicar-nos nessa sensação [*Empfindung*] que ele expressa; ou nós vemos um sujeito nessa atividade exterior alcançar alguma finalidade, que para nós só pode ser de pouquíssimo interesse, ou o vemos no conflito com um outro sujeito por um interesse de/terminado; assim, nós estamos (certamente a depender do caso) ali não para ver o objeto; mas sim para ver a vontade do interesse formal, como o sujeito alcança ou falha em alcançar sua finalidade, como ele retém o seu interesse e luta por ele; avança-se involuntariamente com essa curiosidade pela resolução. Pode-se dizer que esse interesse por seres humanos que sentem e agem é algo antigo, e os gregos conheciam tão bem a música e o drama quanto nós em nossos tempos modernos. É bem verdade que eles também representaram [*dargestellt*] seus poemas dramáticos, e o poder da música lhes deveria ser bem conhecido, uma vez que eles o exprimem marcadamente em alguns mitos. No entanto, isso não depende tanto do fato de que eles tiveram ambas as formas de arte como nós as temos, do que o que era para eles a antiga matéria. Nem em seu drama nem em sua música se chegou a essa formação mais exterior da subjetividade mais interior, tal como ocorre em oposição na relação moderna como essencial. A máscara e o coro adequaram-se totalmente ao conteúdo no drama antigo: pois não está ali o sujeito enquanto tal, o caráter

⁴⁰⁴ *Unterhalten*. A questão moderna é a subjetividade. Nesse sentido, na pintura já não faz sentido

particular, que aparece também com seu aspecto abstrato e formal, mas sim a ação baseia-se no conflito de poderes verdadeiros, de um lado do indivíduo, e de um poder objetivo, como por exemplo do interesse público e geral, do Estado, das leis divinas, dos deuses; também o fatum, o destino obscuro é lá frequentemente um poder absoluto, em conexão com a justa vingança dos deuses, e assim por diante. Os poderes objetivos não têm ainda no mundo clássico essa firmeza e formação de amplo alcance, e não mantêm ainda essa relação verdadeira com as legitimações do indivíduo, que deveria ser submetido a eles tão perfeitamente, subordinados tão inteiramente e sujeitados, tal como o vemos no estado [Zustand] legal do mundo moderno. Assim, o indivíduo pode ali ainda incorrer no conflito com esses poderes objetivos, quando ele encontra sua decadência.

g. DAHLHAUS, C. Hegel und die Musik seiner Zeit. In.: Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber: Laaber-Verlag, 1988, pp. 230 a 248.

Hegel e a música de seu tempo

1

A relação [*Verhältnis*] dos grandes filósofos alemães dos séculos XVIII e XIX com a música – Nietzsche representa a exceção – é estranhamente caracterizada por uma relação [*Relation*] enviesada entre a experiência musical, a compreensão filosófica e o efeito histórico musical. O fato da experiência musical ter sido escassa – como em Kant e Schelling – ou influenciada por preconceitos – como em Hegel e Schopenhauer – não impediu de maneira alguma que os filósofos, em certa medida compelidos pelo sistema, chegassem a conhecimentos estético musicais, que foram aceitos pelos músicos, embora relutantemente no início, e foram integrados ao pensamento “sobre” a música e muitas vezes mesmo ao pensamento “na” música. A diferenciação de Hermann Kretschmar entre a “estética dos músicos”, que se distingue pela proximidade com o assunto [*Sachnähe*], e uma “estética dos filósofos”, que flutua no ar rarefeito das abstrações, é historicamente cega, pois negligencia o fato paradoxal, mas óbvio, de que as consequências histórico musicais as mais palpáveis estão baseadas justamente nas especulações as mais abstratas. Inicialmente pode ser irritante que o efeito histórico se deva em parte a mal-entendidos, porém, para um historiador, que não se ilude acerca da amplitude das casualidades na história pelas doutrinas, isso é um fenômeno comum, pelo qual ele de modo algum se sente inquieto e desafiado a artifícios interpretativos para conseguir extirpar do mundo a discrepância perturbadora.

Se, portanto, se deve tornar compreensível que o tema “Hegel e a música de seu tempo” não é inofensivo à história da cultura, mas sim precário na história das ideias, então um aparente desvio, um excuro sobre a recepção de Kant e Schopenhauer, deve ser o procedimento acessível o mais imediato.

É um fato histórico, tanto do ponto de vista da recepção quanto da sua influência, que o assim chamado formalismo estético musical foi justificado através da Crítica da faculdade do juízo de Kant, e seria absurdo negá-lo, embora estranhamente ele atravesse a intenção da qual Kant partiu. Nos capítulos que Kant fala sobre música, não é sem sinais de embaraço que ele se mostra um apoiador aberto da doutrina dos afetos. O efeito

histórico do livro, assim como o estético musical, originou-se nos parágrafos em que o juízo estético, expresso concisamente, designa o “puramente formal”. O fato da análise kantiana do conceito se tornar a carta de fundação do formalismo estético musical baseia-se no erro de, contrariamente à visão de Kant, sem mais se igualar o juízo estético ao juízo artístico. Expresso de outro modo: o juízo artístico, que segundo a convicção de Kant implicava traços distintivos [*Bestimmungsmerkmale*] éticos e práticos, se a arte deve ser não o mero “aprazimento” mas antes “cultura” [*Kultur*], é reduzido ao juízo estético, que exclui momentos éticos e práticos da compreensão do “belo em si”. E o resultado da redução errônea foi o formalismo estético-musical, que Kant não queria, mas provocou. E o mal-entendido com efeito fez história pelo fato da teoria do juízo estético ter servido como justificação filosófica de uma ideia que concomitantemente, nos anos de 1790, foi concebida literariamente por Wackenroder e Tieck: a ideia de uma música instrumental autônoma e absoluta, que não necessita ser legitimada nem através de funções que ela cumpre, nem através de afetos que ela apresenta ou evoca. A música, proclamou Tieck, é “um mundo à parte por si mesmo”, e a música, à qual ele se referiu, era uma “música instrumental”, que, em contrapartida à estética tradicional da música vocal, foi elevada no romantismo a paradigma do filosofar sobre a música. Que a ideia de música absoluta adveio menos de experiências musicais do que se enraizou em pressupostos literários – ela surgiu através da transferência do “topos do indizível” poético para a música –, não impediu que ela tenha ocasionado um efeito histórico verdadeiramente avassalador; um efeito histórico, a cuja origem pertenceu o prestígio, que aumentara para o gênero da sinfonia nos anos de 1790 na consciência dos ilustrados de toda a Europa através dos êxitos de Haydn em Londres.

A configuração das distinções conceituais de Kant, o entusiasmo de Wackenroder e Tieck inspirado por Jean Paul, e o enobrecimento da sinfonia alcançado por Haydn com dura consequência desde o frívolo *divertissement* a um fenômeno cultural de classificação comparável com a literatura e a pintura, são certamente algo estranho e paradoxal; mas dificilmente se pode negar que deles resultou as representações sobre música, que se tornaram depois, em interação com a prevalência promovida por Beethoven, a doutrina estético musical dominante de todo o século XIX.

Quando não deixa enganar pela interpretação harmonizadora, a relação entre a intenção e o efeito histórico na filosofia musical de Schopenhauer, sem dúvida a mais influente do século XIX, se revela de maneira similarmente contraditória. O que

Schopenhauer delineou em 1819, no primeiro volume de *O mundo como vontade e representação*, não era nada senão uma metafísica da música instrumental, concebida sob influência de Wackenroder e Tieck. No entanto, pelo fato de Wagner ter se apropriado desde 1854 da filosofia de Schopenhauer, esta adentrou um contexto histórico musical, no qual cumpriu uma função, que apesar de ser significativa, lhe era insolitamente estranha, e que dificilmente era coerente com o sentido original.

Para Wagner, a recepção de Schopenhauer significou nada menos que uma derrubada, embora não admitida, das convicções estético musicais e dramáticas anteriores. Se ele explicara ainda em 1851, em *Ópera e Drama*, a música como meio para a finalidade do drama, duas décadas depois, inteiramente no espírito de Schopenhauer, ele dizia, justamente pelo contrário, do drama “tornando-se visivelmente um fato da música”. A música expressa a verdadeira substância de uma ação, para a qual os acontecimentos cênicos e seu suporte linguístico representam um reflexo exterior. Em suma: o drama ilustra a música, e não a música, o drama.

Que Wagner tenha se tornado schopenhaueriano é evidentemente algo que não se explica através da mera influência “a partir de fora”, mas sim está ligado – sem mencionar as implicações políticas que estão misturadas com as estéticas – às experiências referentes à relação entre a música e o drama, que se impuseram a Wagner durante a composição de *Tristão e Isolda*: experiências que contrariaram a sua teoria anterior proclamada em *Ópera e Drama*. No entanto, como consequência histórico musical da recepção wagneriana de Schopenhauer, segue-se o estranho fato, de que ao final do século XIX justamente os gêneros musicais confundidos com a literatura – o drama musical e o poema sinfônico, que constituíram o terreno vocal e instrumental ligados ao “partido progressista musical” vinculado a Wagner e Liszt – foram concebidos e também recebidos esteticamente sob as premissas de uma filosofia, que originalmente, como foi dito, era uma metafísica da música instrumental autônoma e absoluta. E a interpretação estética não foi de maneira alguma, como poderia crer um detrator da filosofia, um apêndice ideológico contrário à verdadeira realidade musical que se manifesta nas obras, mas antes pelo contrário formou uma máxima profundamente influente na prática composicional e no pensamento “na” música, de modo que um teórico musical deve levá-la em conta da mesma maneira que o deve fazer com o que “reside nas notas” [*in den Noten steht*]. Ela implica, por exemplo, que Richard Strauss, embora escrevesse música programática, insistia na afirmação de que a forma musical fundamentalmente seria e deveria ser

autônoma: uma afirmação no espírito de Schopenhauer, pois, enquanto a música expressa a “essência” da coisa [*Dinge*], e o programa, apenas seu “fenômeno” [*Erscheinung*], não é de bom trato que a música enquanto estrutura tenha de ser fundamentada em si mesma e ser consistente. E Gustav Mahler, igualmente como um schopenhaueriano em seu respeito piedoso à memória de Wagner [*aus Pietät gegenüber Wagner*], pôde primeiro manter e mais tarde revogar o conteúdo programático de suas primeiras sinfonias, sem que por isso tenha mexido da substância da obra, pois o programa representava para ele um mero “aspecto exterior” da música, não importando em última instância metafísica qual a função psicológica que [o programa] cumpre na concepção ou recepção da música: mesmo que se pôde, tanto o compositor quanto o ouvinte, utilizar um programa como veículo da imaginação musical, devia-se estar ciente de que a finalidade da contemplação estética consistia em nada além de desembaraçar-se das escoras auxiliares [*Hilfskonstruktionen*] para se avançar na compreensão da música; uma música, na qual a essência do mundo assumia a forma sonora, segundo Schopenhauer.

2

O excuro sobre os caminhos tortuosos, sobre os quais as filosofias de Kant e de Schopenhauer intervêm na história da música, foram necessários para tornar patente e plausível que, se graves simplificações devem ser evitadas, deve-se discernir mais precisamente entre a experiência musical subjacente a uma estética, as intenções filosóficas a ela subsequentes, e os efeitos histórico musicais que dela emanam, como habitualmente ocorre.

Portanto, se o tema “Hegel e a música de seu tempo” não é simplesmente um motivo para se pintar um quadro de gênero histórico cultural, mas além disso reivindica um interesse na história das ideias, então seu fundamento reside na expectativa de uma análise suficientemente diferenciada prometer explicações acerca da relação precária entre a experiência musical, a motivação filosófica e o efeito histórico, que se desviam de modo característico e significativo dos pontos de vista obtidos a partir da recepção de Kant e Schopenhauer. Portanto, para se resgatar a hipótese, poder-se-ia mostrar que a relação de Hegel com os acontecimentos musicais essenciais dos anos de 1820 em Berlim – o “frenesi por Rossini” [*Rossini-Taumel*], a recepção de Beethoven, a première de *O Franco-Atirador* e a redescoberta da *Paixão Segundo São Mateus* – está tão intimamente

entrelaçada com as motivações filosóficas da estética musical hegeliana, que o efeito histórico da influência no pensamento “sobre” e no pensamento “na” música teve sua origem diretamente na relação ainda que paradoxal entre experiência e especulação. (Não deve ter surpreendido o fato da redescoberta da *Paixão Segundo São Mateus* ter sido subsumida ao conceito de “música dos anos de 1820” – verdadeiramente a primeira descoberta de uma obra, que cem anos antes permaneceu sem ressonância. Uma época dificilmente fica em menor medida marcada pelo que recebe do que pelas obras que ela produz. Para exemplificarmos na atualidade: para os anos de 1960 e 1970, a *renaissance* de Mahler, que coincidiu com a tendência do estilo juvenil, não foi menos característica do que as tendências composicionais, que sob a influência de John Cage dominaram a música posterior; e só depois, se se relacionar ambos os fenômenos entre si, a afinidade com Mahler e as modernas técnicas de montagem e colagem assim como a “nova tonalidade”, que na verdade é uma “nova expressividade”, e se se puder entendê-los como dois lados de uma mesma questão, talvez seja possível decifrar a assinatura histórico musical do presente).

3

Nada seria mais falso do que assumir que Hegel não percebeu eventos significativos que estavam ao alcance. Que ele não tenha mencionado um nome, como o de Hölderlin – pode-se também dizer: evitou mencionar – não quer dizer de maneira alguma, que ele ignorou a questão, pela qual o nome respondia. Em todo caso, os acontecimentos ou as obras, a respeito das quais ele silencia ou parece silenciar, não são menos características e instrutivas para os motivos do que os eventos a que ele se refere, ou os documentos que ele cita.

Portanto, o silêncio de Hegel sobre Beethoven – que mesmo tendo sido constatado pelos exegetas, não foi, entretanto, interpretado – é sem exagero um silêncio eloquente pedindo para ser decifrado. Se o historiador da música vienense Raphael Kiesewetter, na busca por resumir em uma fórmula a assinatura musical da época primeira da restauração, falava de uma “era de Beethoven e Rossini”, então Hegel face à dicotomia, que não era nada menos que uma oposição entre duas concepções a respeito do que a música em geral seria, encerraria ou expressaria, tomou inequivocamente partido de Rossini e foi contra Beethoven. A acusação de vazio interior levantada contra Rossini feita pelos puristas

estéticos, que deram o tom em Berlim, foi resolutamente rechaçada por Hegel, cuja honestidade intelectual não permitiu uma negação das [suas] simpatias musicais. “Os opositores vociferam nomeadamente contra a música de Rossini como se se tratasse de cócegas auditivas; mas quando se se detém mais atentamente em suas melodias [*lebt man sich aber näher in ihre Melodie hinein*], então, pelo contrário, essa música se torna altamente plena de sentimentos, espirituosa e penetrante para o coração e o ânimo, mesmo que ela não se enquadre no tipo característico que particularmente agrada o severo entendimento musical alemão”. O “frenesi por Rossini”, que na época foi sentido em toda Europa, também não deixou, portanto, Hegel incólume, que aproveitou uma estadia em Viena acima de tudo para desfrutar das óperas de Rossini; e não falta ironia ao se ler uma invectiva contra o severo entendimento musical alemão em uma estética que emergiu de uma *Fenomenologia do Espírito*.

Beethoven, pelo contrário, como foi dito, não é em lugar algum o assunto, e a conjectura consiste em que o silêncio conspícuo surgiu de um sentimento ambíguo, um sentimento desconcertantemente misto de desconfiança face à orientação da música instrumental perseguida por Beethoven e da timidez em polemizar indisfarçadamente contra um fenômeno musical de inquestionável alcance. A hipótese, que antes de tudo parece ser consequência do veredito de Gottfried Benn (de que a psicologia seria uma mera insolência), consolida-se na probabilidade filologicamente fundada, na medida em que se nota que a teoria de Hegel da música instrumental compreende uma réplica velada da apologia de Beethoven feita por E. T. A. Hoffmann, que em 1810 aparecia no *Jornal Musical Geral* [*in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*] e cuja parte essencial foi mais tarde incorporada por Hoffmann no primeiro volume das *Phantasiestücke* [*Fantasiestücke in Callots Manier*], de maneira que dificilmente se pode supor que Hegel, leitor insaciável, não tenha conhecido o escrito de Hoffmann. Afinal, em Berlim, mesmo quando se mantinha internamente distância, vivia-se em imediata proximidade um do outro.

A passagem da Estética que resume ao máximo a opinião de Hegel sobre a música instrumental parte da diferença entre a linguagem, que utiliza o som como mero meio para a finalidade da compreensão conceitual, e a música, na qual os sons tendem a servir não como signos, mas sim para reivindicar uma existência autônoma e significado. “Se olharmos para a diferença do emprego poético e musical do som, veremos que a música não oprime o som em som verbal, e sim faz do som mesmo por si seu elemento, de modo

que ele, na medida em que é som, é tratado como finalidade. Desse modo, o reino dos sons, já que não deve servir apenas para a mera designação, pode neste ‘livre tornar-se’ [*Freiwerden*] chegar a ser um modo de configuração que permite à sua própria Forma, como configuração sonora [*Tongebilde*] ricamente artística, tornar-se sua finalidade essencial. Particularmente em época mais recente, a música, rompendo com um Conteúdo por si mesmo já claro, retornou assim ao seu próprio elemento, mas para isso perdeu também tanto mais poder sobre todo o interior, na medida em que o prazer que ela pode oferecer apenas se volta para um lado da arte, ao mero interesse, a saber, para o que é puramente musical da composição e sua habilidade, um lado que é apenas questão para especialista e importa menos ao interesse artístico universalmente humano”⁴⁰⁵.

Que Hegel, o antirromântico, se reporte secretamente à crítica de Hoffmann à quinta sinfonia de Beethoven nas sentenças citadas é algo extremamente provável na medida em que Hoffmann e Hegel descrevem o mesmo acontecimento significativo do ponto de vista histórico musical, um acontecimento que para consciência dos contemporâneos foi representado antes de tudo pela obra de Beethoven; mesmo assim eles tomam partido em sentido oposto.

O “puramente musical” – que Hegel via como um encolhimento e, portanto, um modo deficiente da música – não é nada além da música instrumental autônoma, a respeito da qual Hoffmann entusiasticamente proclamou que, “desdenhando de qualquer ajuda e qualquer mistura com outra arte, ela expressa de maneira pura a essência peculiar da arte, que somente nela mesma se pode reconhecer”. A “separação de um Conteúdo [*Gehalt*] por si mesmo já claro”, a qual Hegel lamentou, foi exaltada por Hoffmann como emancipação e como conversão da música em uma cifra do “indizível”: a música, que graças à sua carência de “determinidade” foi sentida no século XVIII como subalterna à linguagem verbal, foi pelo mesmo motivo mais tarde elevada acima da linguagem verbal – através da inversão não das premissas, mas das consequências. “A música abre para os seres humanos um reino desconhecido; um mundo, que não tem nada em comum com o mundo sensível exterior que o circunda, e que nele deixa para trás todos os sentimentos determináveis por conceitos, para se dedicar ao “inexprimível” [*Unaussprechlichen*]”. A “ausência de conceito” [*Begriffslosigkeit*] da música, que na época do esclarecimento incitou a suspeita de que ela não seria nada além de um ruído vazio, foi por Hoffmann

⁴⁰⁵ Trecho traduzido retirado de HEGEL, G. W. F. Cursos de estética, Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014, v. III, p. 286 e 287. Nota da tradução.

reinterpretada como uma expressão de “pressentimentos” [*Ahnungen*], em que, ainda que vagamente, se faz audível um fragmento de metafísica. E finalmente a perda do “interesse artístico universalmente humano”, que Hegel diagnosticou, – uma perda que veio à luz no século XX como divisão do público entre conhecedores e desinteressados – foi reconhecido por Hoffmann como um preço inevitável que a música deve pagar para que ela expresse de maneira pura sua “essência peculiar”. Se ele diz ainda de Haydn, que ele “seria mais comensurável para a maioria” do que Mozart ou ainda mais Beethoven, então a música de Beethoven, como Hoffmann quis dizer, somente se abre através de um “exame bastante aprofundado da estrutura interior”.

As tendências que Hegel enxergou como perigos [*als Gefahren*]: o retorno da música ao “seu elemento próprio”, a “separação” de um “sentimento determinado por conceitos” e a apelação para o juízo do “especialista” ao invés do sentimento [*Empfindung*] do “amador” – para expressar na linguagem do século XVIII –, são em suma as mesmas [tendências], em que Hoffmann reconheceu os sinais do tempo; um tempo, entretanto, com o qual ele se sentiu, ao contrário de Hegel, em concordância. E, que isso seja a estética musical romântica, a cuja metafísica da música instrumental Hegel se reportou dissimulada e polemicamente, é algo que pode surpreender, uma vez que aponta para o fato da dialética da emancipação e estranhamento [*Entfremdung*], autonomia e perda da substância, – que, poder-se-ia dizer, surgiria somente na Nova Música do século XX – haver sido concebida, já na época do romantismo, como problema central de uma estética musical fundada histórico-filosoficamente.

Contudo, o contexto filosófico, a partir do qual a dialética da música instrumental autônoma de Hegel deve ser compreendida, apesar de ter sido ignorado pelos exegetas, claramente não consiste em nada diferente da tese conhecida e constantemente citada do fim da arte – ou mais precisamente: da perda de substância da arte.

Repetir ainda uma vez o que a tese diz e o que ela não diz seria um pedantismo desnecessário. Será suficiente lembrar-se das implicações: que a perda na substância religiosa não exclui de modo algum um ganho no virtuosismo artificial, mas justamente constitui seu lado inverso. “Para nós a arte não vale mais como o modo mais alto segundo o qual a verdade proporciona existência para si [...] Podemos bem ter esperança de que a

arte vá sempre progredir mais e se consumir, mas sua Forma deixou de ser a mais alta necessidade do espírito”⁴⁰⁶.

O evento histórico, que Hegel apostrofou como “fim da arte”, é o mesmo que os estetas e historiadores da arte via de regra caracterizam como a passagem da funcionalidade para a autonomia, como a “liberação” da arte para si mesma, para a existência e a significação autônomas⁴⁰⁷. E se Hegel, na sentença que fala da perda de substância da arte, de maneira nenhuma exclui, por outro lado, a possibilidade de que “a arte vá sempre progredir mais e se consumir”, então a formulação ambígua e dialética não significa outra coisa senão que a autonomia da arte seria um progresso da artificialidade (formal), que deveria ser pago através de um prejuízo de Conteúdo (religioso). A unidade da substância e da forma artística, que Hegel viu realizada na antiga “religião da arte” – na presença corpórea do deus na estátua do deus – foi desintegrada. E com um exagero pontual, mas não em contradição com Hegel, poder-se-ia afirmar que a tese do fim da arte diz que o fim da arte enquanto religião aponta para o início da arte enquanto arte. De qualquer modo, no pensamento de Hegel o sentido metafísico e o caráter estético-técnico da arte – ou seja, o que sob as premissas dos tempos modernos faz da arte, arte – surgem em oposição um ao outro.

A correlação entre a experiência musical e a motivação filosófica, cuja reconstrução de início foi designada como o propósito da investigação, deveria, portanto, ser evidenciada. O silêncio a respeito de Beethoven – que pode expressar o fato da teoria da música instrumental autônoma de Hegel poder ser decifrada como uma polêmica enrustida contra a apologia de Beethoven feita por E. T. A. Hoffmann – revela, no entanto, acima de tudo que Hegel enxergava na música absoluta (que se arranca de um conteúdo sentimental determinado por conceitos, e por isso mesmo reivindica, como forma pura ou estrutura, a dignidade metafísica enquanto linguagem além e acima do nível verbal) um caminho errático por onde o “interesse artístico universalmente humano” teve de se exaurir. Não que ele tivesse ignorado a grandeza de Beethoven, sobre a qual nos anos de 1820 quase já não mais havia controvérsia; mas ele diagnosticou nela, em estranha analogia com a crítica de Schoenberg a alguns conservadores no século XX, uma grandeza que conduzia à fatalidade.

⁴⁰⁶ Trecho traduzido retirado de HEGEL, G. W. F. Cursos de estética, Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2001, v. I, p. 177. Nota da tradução.

⁴⁰⁷ [zu *selbständiger Existenz und Bedeutung*]. Nota da tradução.

A dialética, da música que através de seu próprio progresso, pelo qual ela chega “a si mesma”, ela perde em substância, foi portanto no contexto da estética ou filosofia histórica da arte hegeliana uma versão específica (submetida a uma subárea) da tese do fim da arte, uma tese que igualmente, como foi dito, como o outro lado de uma perda de Conteúdo religioso, constatou ou previu ou ao menos não excluiu um acréscimo de artificialidade.

A resposta a Hegel formulada em 1854 por Eduard Hanslick, de que a forma musical enquanto tal seria “espírito” – uma sentença, que apresenta a fórmula mais concisa para o evento histórico-musical que se deu com a música instrumental de Beethoven – foi justamente o que Hegel negou e teve de negar diante das premissas de seu sistema. Hegel provavelmente compreendeu inteiramente o que ocorria do ponto de vista histórico-musical e o que se manifestava nas sinfonias de Beethoven, mas se debateu contra isso.

4

Assim, se Hegel acreditou reconhecer na música absoluta, que se arranca de um conteúdo determinável por conceitos ou de uma expressão afetiva, um caminho errático, no qual um ganho na diferenciação formal deveria ser pago com uma perda no “interesse artístico universalmente humano”, da mesma forma ele viu no extremo mais oposto como isso igualmente o confrontou nos anos de 1820: na sujeição sem reservas da música aos propósitos do caráter [*Charakteristik*] cênico ou textual, justamente uma ameaça para a essência da música: um abuso, que ele confrontou com franca polêmica. O objeto que incitou a censura de Hegel foi espantosamente o *Franco-Atirador* de Weber, cuja première em Berlim de junho de 1821 fora um triunfo, que ainda naquele ano ou no próximo se propagou por quase todos os palcos alemães. É improvável que o juízo duro de Hegel tenha sido determinado por um partidarismo a favor dos apoiadores de Spontini e contra os de Weber, apesar de não se poder fazer então uma representação unilateral ou fraca demais da influência do partido de Spontini berlinense, não somente nos círculos da nobreza, mas também entre os burgueses. (Na fórmula simples, de que a uma ópera de orientação franco-italiana feita para a nobreza se opunha uma ópera nacional burguesa, a controvérsia não pode de maneira alguma ser compreendida). O veredito de Hegel, em vez de ser um mero ponto de vista partidário, lembra mais a perplexa indignação de Franz

Grillparzer diante da música de Weber, que ele censurou por dilacerar e despedaçar a melodia no que se refere ao caráter, e, portanto, por destruir ou fazer retroceder o vínculo progressivo, a conexão melódica por longos percursos, em nome de efeitos momentâneos. Até mesmo Wagner, que se sentia como que o herdeiro da ópera romântica alemã e declarou entusiasticamente ser Weber o seu modelo, dizia em 1851, em *Ópera e Drama*, do “estranho mosaico melódico” [*seltsamer Mosaikmelodik*].

O contexto filosófico, a partir do qual a crítica hegeliana de Weber deve ser entendida, deu origem à disputa acerca do característico na arte, que nos anos de 1790 era conduzida tanto nos círculos dos classicistas de Weimar bem como nos do romantismo de Jena, mesmo que sob premissas diferentes e com resultados divergentes. Basta lembrar do diálogo de Goethe *O colecionador e sua família* (1798/99), do artigo de Humboldt *Sobre a forma masculina e feminina* (1795) e do tratado de Friedrich Schlegel *Sobre o estudo da poesia grega* (1797). Sem que se tivesse de prosseguir até as minúcias e ramificações da discussão, na qual se manifestou um sentimento preciso (marcando particularmente os anos de 1790) por sutilezas da teoria estética, pode-se supor, em um excuro da história das ideias que tenha Hegel como alvo, que uma controvérsia se inflamou primeiro a partir do problema, se o característico seria admissível somente como um momento dependente e subordinado do belo ou se a arte estaria sujeitada a uma lei de desenvolvimento [*Entwicklungsgesetz*] que compeliaria o belo a progredir para o característico ou a dependência para a autonomia. Pode-se, quando não se despreza as fórmulas reunidas da história das ideias, chamar uma concepção de classicista-normativa e a outra de romântico-histórico-filosófica.

Portando, a crítica de *O Franco-Atirador* é sinal e expressão de um sentimento fundamental classicista, que Hegel partilhava com Goethe e Humboldt. A autonomização do característico aparece como unilateralidade – em linguagem hegeliana: como “abstração” –, da qual resulta um endurecimento da música, um estranhamento de sua própria essência. “Igualmente importante é, além disso, a relação na qual devem aqui surgir, por um lado, o característico, por outro lado, o melódico. A exigência principal parece-me ser nesta relação a seguinte: a vitória sempre há de ser atribuída ao melódico, enquanto a unidade concentradora, e não à separação em traços característicos singularmente dispersos. Assim, por exemplo, a música dramática atual procura muitas vezes seu efeito em contrastes violentos, na medida em que comprime paixões opostas, em um e mesmo desenvolvimento musical. [...] Tais contrastes do dilaceramento, que nos

lançam sem unidade de um lado para o outro, são tanto mais contra a harmonia da beleza quanto mais unem imediatamente em caracterização aguda coisas opostas, onde então não se pode mais falar do gozo e do retorno do interior para si mesmo na melodia. Em geral, a união do melódico e do característico traz consigo o perigo de facilmente ultrapassar, segundo o lado da descrição mais determinada, os limites suavemente traçados do belo musical [...] Tão logo a música aqui se entrega à abstração da determinidade característica, ela é quase inevitavelmente conduzida para desvios, a penetrar na agudeza, no que é duro, inteiramente não melódico e não musical e mesmo a abusar do desarmônico”⁴⁰⁸. Uma passagem no primeiro volume da *Estética*, que chama o objeto da aversão pelo nome, mostra que Hegel, com os “contrastes do dilaceramento”, que na “música dramática atual” destroem a “unidade concentradora” da melodia, se referia ao *Franco-Atirador* de Weber. “Riso e choro podem, contudo, separar-se abstratamente e, nesta abstração, foram também empregados de modo falso como um motivo para a arte, por exemplo, no coro do riso no *Franco-atirador* de Weber. O riso em geral é um desencadeamento explosivo que, contudo, não deve permanecer incontrolado, caso o ideal não deva ser perdido”⁴⁰⁹. Que Hegel, como parece, não pudera compreender musical e estruturalmente a “explosão incontrolada” do coro zombeteiro – trata-se, falando tecnicamente, de um prolongamento metricamente irregular do acorde de quinta e sexta⁴¹⁰ do IV grau: de uma argumentação no irritante compasso de oito tempos –, que ele portanto quisera dizer que o coro zombeteiro não seria além de um realismo bruto e advindo da estrutura musical, é de um amadorismo musical que Hegel abertamente confessou ser dificilmente culpável. No entanto, a experiência musical negativa, que Hegel fazia da música romântica moderna na figura de *O Franco-Atirador* nos anos de 1820, está por outro lado assaz misturada com motivos filosóficos subjacentes à estética musical hegeliana (nada muito diferente da confrontação com a música absoluta na interpretação de E. T. A. Hoffmann), sem que por ora seja possível desenredar completamente os problemas cronológicos e filológicos associados.

Que o sistema hegeliano da estética apresente conjuntamente uma filosofia da história da arte ou, inversamente, que a filosofia da história da arte apresente

⁴⁰⁸ Trecho traduzido retirado de HEGEL, G. W. F. Cursos de estética, Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014, v. III, p. 332. Nota da tradução.

⁴⁰⁹ Trecho traduzido retirado de HEGEL, G. W. F. Cursos de estética, Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2001, v. I, p. 171. Nota da tradução.

⁴¹⁰ Primeira inversão da téttrade. Nota da tradução.

conjuntamente um sistema da estética, é um lugar comum da história da filosofia, que no entanto não deveria ter induzido à frase harmonizadora de que o sistema e a filosofia da história sempre se coadunam perfeitamente. Como esteta musical, Hegel era antes de tudo um classicista e não um filósofo-historiador [*Gechichtsphilosoph*], como mostra justamente a crítica a *O Franco-Atirador* e sua fundação através de um ceticismo primevo face à categoria do característico. Estava ao alcance de Hegel a possibilidade de enxergar no desenvolvimento para um estabelecimento autônomo e não submetido ao belo do característico a assinatura estética dos modernos, uma vez que ela havia sido esboçada já por volta de 1800, embora aforisticamente, nas formulações crassas e provocativas de Friedrich Schlegel. E na estética musical da metade do século, cujas ferramentas a dialética hegeliana forjou, nos textos e declarações jornalísticas de Adolph Bernhard Marx e Franz Brendel, as tendências do “partido progressista musical” – os esforços de Meyerbeer no drama [*Drastik*] cênico-musical, a música programática de Franz Liszt, o regionalismo [*Lokalkolorit*] na ópera romântica e a emancipação do timbre como um parâmetro autônomo da composição musical em Berlioz – foram justificadas e explicadas esteticamente pelo apelo para a categoria do característico ainda reprimida por Hegel.

Hegel contra isso insistia, diferentemente dos hegelianos da época anterior à revolução de março de 1848, na tese de que o característico musical só seria admitido esteticamente como um momento parcial não autônomo do belo, que, portanto, em outras palavras, o efeito momentâneo na unidade e continuidade do melódico deveria ser superado [*aufgehoben*]. Como parece, por alto poder-se-ia afirmar que Hegel, em oposição a seus posteriores adeptos, decidiu-se pelo momento estético normativo-classicista e contra o histórico-filosófico; de uma estética, que no entrecruzamento paradoxal buscava simultaneamente ser a construção de um sistema e representação [*Darstellung*] da história.

No entanto, não vai longe a simples tese de que a identidade de sistema e história tenha sido mera aparência, que estava constantemente ameaçada de dentro para fora, e que, face às situações concretas como a da tendência moderna para o característico, forçava uma decisão unilateral ou pelo classicismo ou pelo historicismo. Se Hegel, como se mostrou, confrontou a irritante música absoluta com a fórmula dialética de que a música através de seu acabamento enquanto arte autônoma padece por outro lado de uma perda na substância espiritual, então não é menos distinta e informativa a interpretação

do característico, a qual pode ser reconstruída todavia de maneira plausível, mesmo que não se apresente na forma de uma coleção de citações.

O característico musical foi enaltecido por apologetas como Marx e Brendel, que, como foi mencionado, orientaram-se conceitualmente segundo Hegel, como o progredir para a marca [*Ausprägung*] do espírito na música, como a suplantação do que Marx denominou de “ponto de vista da sensibilidade”. Hegel, em contrapartida, interpretou o processo histórico, sentido por adeptos posteriores como a história do progresso, justa e contrariamente como a história do declínio. “A arte romântica [...]; seu interior ela também tece com a contingência da cultura [*Bildung*] exterior e concede aos traços marcados do não-belo um amplo espaço de jogo”⁴¹¹. Por outro lado, para fazer jus à intenção de Hegel não basta o simples esclarecimento de que sob as premissas da filosofia da história, que era concomitante e internamente uma estética classicista-normativa, deveu surgir um período pós-clássico necessariamente como época da decadência; ainda que isso não fosse falso, seria, no entanto, enviesado. Pois o ponto da dialética hegeliana do característico musical reside precisamente no fato de que a elevação do espírito por sobre a esfera das artes, a passagem do primado da arte para a filosofia, na arte, que se mantém apesar da perda de substância, induz a um estado que, de um lado, aparece como declínio através do recuo do espírito para fora da arte, e, de outro, no entanto, também apresenta-se como um paralelo à marca antes de tudo filosófica do espírito. Se a arte padece de uma diminuição na substância espiritual, por outro lado, ela participa do espírito do tempo [*Zeitgeist*] representado acima de tudo pela filosofia. Indo além de Hegel, mas no sentido de seu pensamento, pode-se afirmar que permanece na dupla determinação a essência do característico musical, a qual determinou o desenvolvimento da música no início e na metade do século XIX, um desenvolvimento que se pode interpretar com as categorias de sua filosofia, de acordo com a reivindicação de Hegel de designar as próprias épocas em conceitos. O que os hegelianos proclamaram estético-musicalmente por volta de metade do século XIX era, enquanto pensamento musical no espírito de Hegel, ao mesmo tempo ilegítimo e legítimo: ilegítimo, pois a unidade da substância espiritual e forma artística, que Hegel viu realizada unicamente nas estátuas de deuses antigas, assim como do característico musical foi imputada à tendência estética dos modernos; porém também legítima, pois também para Hegel entre o caraterístico

⁴¹¹ Trecho traduzido retirado de HEGEL, G. W. F. Cursos de estética, Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014, v. II, p. 261. Nota da tradução.

musical que ele abominava e o espiritual que emigrou da arte para a filosofia permanecia um tipo de afinidade interior, que o conceito do “espírito do tempo” (vocábulo em voga na época anterior à revolução de março de 1848) expressa. Se se julga a partir de normas classicistas, pode parecer tratar-se da distorção de um espírito que ganha feições a partir do característico enquanto arte de uma época antes de tudo filosófica, mas é espírito.

5

A redescoberta da *Paixão Segundo São Mateus* – a descoberta de que a obra de Bach pode ser admirada não somente enquanto monumento morto, mas reproduzido como obra de arte viva para a práxis musical – foi um evento, que em 1829, como lembrou Eduard Devrient (o cantor no papel de Jesus), “causou um furor extraordinário no círculo culto de Berlim”. Aparentemente também Hegel, assim como Schleiermacher, Droysen e Heine, esteve presente na primeira apresentação em 11 de março, ou ao menos na reapresentação em 21 de março, pois no banquete subsequente se se relata uma anedota maliciosa sobre Hegel, que Therese Devrient conta em suas memórias⁴¹².

Que Hegel, como escreveu Zelter em 22 de março para Goethe, deva ter dito: tal “não é música verdadeira; que agora se estaria mais avançado, apesar de se estar a um longo caminho do que é correto”, é um testemunho, que antes de tudo parece ser sumamente improvável, mas que, como mais tarde será apontado, merece uma interpretação séria.

A passagem na *Estética*, em que Hegel encomiou entusiasticamente a música sacra de Bach, particularmente “a forma do oratório [...] que primeiro se consumou no protestantismo”⁴¹³, fala em uma língua inteiramente diversa do que a da sentença proferida por Zelter. Apesar disso, há de se considerar que os *Cursos de Estética* foram dados pela última vez no semestre de inverno de 1828/29, de maneira que permanece em aberto a possibilidade de que Hegel inicialmente, na *Estética*, julgara Bach com base em rumores exaltados que circulavam em Berlim e somente depois pôs em palavras uma

⁴¹² Therese Devrient descreve um jantar promovido pelo compositor Carl Friedrich Zelter (1758-1832) após a segunda apresentação da *Paixão Segundo São Mateus* relatada, em que Hegel, sentado ao lado dela (do outro, estava Felix Mendelssohn-Bartholdy, o regente e idealizador do projeto), teria com sua galanteria desajeitada cometido algumas indelicadezas. Cf.: DEVRIENT, Therese. *Jugenderinnerungen*. Stuttgart: Carl Krabbe Verlag, 1905, pp. 308 e 309. Nota da tradução.

⁴¹³ Trecho traduzido retirado de HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*, Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014, v. III, p. 334. Nota da tradução.

experiência musical no sentido do relato de Zelter: uma experiência, cuja decifração filosófica, como foi dito, vale o esforço, apesar de permanecer necessariamente especulativa.

Na Estética Hegel dá o mesmo tom com o qual Adolf Bernhard Marx, no *Jornal Musical Geral Berlinense* [*in der Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung*], aplainou jornalisticamente o caminho para o feito de Mendelsohn. “Como primeiro tipo principal nós podemos designar a música sacra, a qual, na medida em que ela não tem a ver com a sensação subjetivo-individual, mas sim com o Conteúdo substancial de todas as sensações ou com a sensação geral da comunidade enquanto totalidade, permanece na solidez épica, embora ela não relate nenhum evento enquanto evento [...] sua posição verdadeira, na medida em que ela diz respeito à intercessão sacerdotal em nome da comunidade, ela encontrou no interior do culto católico, enquanto missa, e em geral enquanto elevação nas diferentes formas de ações e festividades eclesiásticas. Também os protestantes forneceram músicas semelhantes da maior profundidade tanto no sentido religioso quanto no da solidez musical e riqueza de invenção e execução: como, por exemplo, Sebastian Bach acima de tudo, um mestre, cuja genialidade estupenda, verdadeiramente protestante, vigorosa e mesmo assim erudita [*gelehrte*] só há pouco tempo se aprende de novo a apreciar integralmente. Entretanto, desenvolve-se aqui primorosamente, à diferença do direcionamento católico, a partir das festas da Paixão, a Forma do oratório consumada primeiro no protestantismo”.

Diante do pano de fundo da sistemática filosófica, de onde foi eduzida [*getragen wurde*] a estética musical hegeliana, surge, todavia, a distinção, se a *Paixão Segundo São Mateus* representou para Hegel, tal como ele a ouviu (em vez de meramente ler sobre ela), uma marca pura ou turvada do religioso na música – turvada por aquilo que Moritz Hauptmann⁴¹⁴ denominou de “espuma francesa” –, de ser de menor significação do que a interpretação estética histórico-filosófica geral mais ampla, de Palestrina a Bach, que ele buscou dar à toda música sacra, tanto a católica quanto a protestante.

Se a música aparece em geral no sistema de Hegel por princípio e em primeira instância como arte da “interioridade abstrata” e sem objeto: como arte na qual o coração e o ânimo percebem-se a si mesmos nos sons, então Hegel viu na música sacra além disso a possibilidade realizada da “Coisa mesma” [*die Sache selbst*] e não somente de seu

⁴¹⁴ Moritz Hauptmann (1792-1868) foi um musicólogo e compositor alemão. Nota da tradução.

reflexo subjetivo no sentimento do indivíduo “traduzido em sons”. “Em músicas sacras antigas, em um *Crucifixus*, por exemplo, as determinações profundas que residem no conceito da Paixão de Cristo, enquanto este sofrimento, morte e sepultamento divinos, foram variadamente apreendidas no sentido de que não é um sentimento *subjetivo* da comoção, da compaixão ou da dor singular humana que se expressa sobre este acontecimento, e sim é, por assim dizer, a coisa mesma que move, isto é, a profundidade de seu significado por meio da harmonia e seu decurso melódico”⁴¹⁵. O ouvinte não deve, portanto, “*intuir* a dor da crucificação, a deposição, não deve formar uma *representação* universal disso, e sim em seu mais interior si-mesmo [*Selbst*] ele deve vivenciar [*durchleben*] o mais interior desta morte e desta dor divina, mergulhar nisso com todo o ânimo, de modo que a coisa se torne algo percebido nele mesmo, que apaga todo o resto e preenche o sujeito apenas com este um elemento”⁴¹⁶.

A unidade da substância espiritual e religiosa na Forma sonora, que Hegel acreditou assim ter descoberto em algumas obras da música sacra antiga, como interpretação estético-histórico-filosófica, lembra involuntariamente a representação de um passado encarnado dos deuses nas antigas estátuas: lembra uma ideia, portanto, para a qual Hegel cunhou o termo “religião da arte” na *Fenomenologia do Espírito*. Assim, sem que seja necessário deixar-se envolver em argumentações complicadas sobre a estrutura da sistemática hegeliana, parece que no âmbito da música a música sacra antiga significou uma espécie de culminação “clássica” – entre, de um lado, a fase anterior de desenvolvimento do “simbólico” e, de outro, a mais tardia do “romântico” – assim como no todo do desenvolvimento da arte, a escultura antiga enquanto epítome do “clássico”. Em outras palavras: o esquema da história mundial da arte é replicada em menores proporções no interior da música – como uma arte no todo romântica, pertencente ao terceiro período.

É evidente que, sob a condição de uma “arte romântica” no todo (que como tal era a arte de uma era cristã), a identidade “clássica” da substância religiosa e da Forma intuitiva deve assumir uma forma e significado outros do que na Antiguidade; e pode-se assinalar a mudança, para formular, como deslocamento do objetivo no subjetivo. No entanto, é algo decisivo que o fato tenha tido efeito na estrutura da estética musical, que

⁴¹⁵ Trecho traduzido retirado de HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*, Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014, v. III, p. 320. Nota da tradução.

⁴¹⁶ Trecho traduzido retirado de HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*, Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014, v. III, p. 320. Nota da tradução.

a filosofia da história da arte de Hegel, assim como a filosofia da história da arte em geral, tenha sido inspirada religiosa-filosoficamente em última instância. E, com respeito à combinação da história da arte e da religião, a sentença proferida por Zelter acerca da *Paixão Segundo São Mateus*, de tão tacanha que ela parecia no início, parece tomar um novo rumo filosófico. Entretanto, a interpretação, para atingir o alvo, deve fazer um aparente desvio, na esteira do qual Hegel e E. T. A. Hoffmann são mais uma vez confrontados.

O escrito de Hoffmann sobre “A música sacra antiga e moderna” do ano de 1814, que Hegel sem dúvida conhecia, parte de um problema árduo que determina a estrutura do texto, mas que torna também mais difícil sua compreensão: nomeadamente, a discrepância de Hoffmann, de um lado, elogiar a música sacra de Palestrina a Bach como a irrepetível realização da substância religiosa na música, perdida para o presente, e, de outro, em contrapartida ter visto na música instrumental de Beethoven um progresso musical que não se limitou ao momento técnico-formal, mas antes reivindicou uma significação metafísica. Ao final do escrito, Hoffmann, mesmo que de uma forma vaga, deixa também em aberto a possibilidade de uma restituição da substância autenticamente religiosa a partir do espírito de uma música instrumental interpretada metafisicamente.

Se referirmos agora a sentença que Zelter proferiu como uma declaração hegeliana acerca da *Paixão Segundo São Mateus* ao problema esboçado por Hoffmann, então ele está dizendo nada menos que enfim Hegel, ao final de sua vida, após a conclusão da *Estética*, ainda considerou a possibilidade da substância religiosa não estar compreendida exclusivamente na música sacra antiga, cuja obra protestante mais importante seria para ele desapontadora enquanto experiência musical, mas antes poderia ser restituída sob as premissas da música instrumental beethoveniana, de cuja interpretação metafísica Hegel já havia suspeitado através de Hoffmann.

A tentativa de interpretação, cujo fundamento filológico é inegavelmente extremamente frágil, pertence sem dúvida àqueles que quase automaticamente atraem para si mesmos a acusação de “interpretar demasiadamente”: uma acusação, que deveria ser suportada, entretanto, por todo aquele que luta para sair do lugar ao invés de meramente parafrasear textos e com suas próprias e mais fracas palavras orbitar o assunto.

h. Excerto de DAHLHAUS, C. Instrumentalmusik und Kunstreligion. In.: Die Idee der absoluten Musik. Kassel: Bärenreiter, 1994, pp. 94 a 104.

Se, nas ‘Fantasias sobre a arte’, é a música em geral, mas particularmente a sinfonia, o que Wackenroder e Tieck aproximam da devoção religiosa, então o entusiasmo de E. T. A. Hoffmann aparece estranhamente dividido: tanto a polifonia vocal de Palestrina como também a sinfonia de Beethoven devem valer como a expressão musical mais elevada da “era moderna, cristã e romântica”. A arte religiosa e a religião da arte entram, por assim dizer, em concorrência histórico-filosófica uma com a outra.

No ensaio ‘Música sacra antiga e nova’, que Hoffmann publicou em 1814 no ‘Jornal musical geral [*Allgemeine musikalische Zeitung*]’ de Leipzig, quatro anos após a recensão da quinta sinfonia de Beethoven, a “arte sonora sagrada”, cujo tempo histórico foi a época entre Palestrina e Händel, aparece como um passado irrepetível. A veneração por Palestrina, por mais nostálgica que seja, não implica em uma exigência de se copiar seu estilo, como procuraram fazer no século XIX Eduard Grell e Michael Haller, mas antes está ligada à visão da impossibilidade de uma restauração “de dentro para fora”: a “arte sonora sagrada” é um monumento da recordação, e uma restituição em um presente que não é mais substancialmente cristão seria uma tentativa inglória. “É com efeito puramente impossível que um compositor agora pudesse escrever como Palestrina, Leo, e também, mais tardiamente, como Händel, entre outros. – Aquela época, principalmente quando o cristianismo ainda brilhava em plena glória, parece ter para sempre desaparecido da Terra, e com ela, aquela ordenação sagrada de artistas. Um músico compõe um miserere, como os de Allegri ou Leo, tão escassamente, quanto um pintor pinta uma madonna como o fizeram Rafael, Dürer ou Holbein”. No entanto, entre a pintura e a música, Hoffmann reconhece a diferença profunda, que, para expressar incisivamente, a decadência espiritual traz consigo uma decadência técnica na pintura, enquanto que na música a atrofia da substância cristã não impede o fato de que “na habilidade técnica os músicos mais novos evidentemente superam em muito os antigos”. “Todavia, ambas as artes, pintura e música, oferecem visões diferentes a respeito de seu progredir e avançar no tempo. Quem poderia duvidar de que os grandes pintores daquela época antiga na Itália levaram a arte ao seu grau mais elevado? A força e a graça mais elevadas estavam em suas obras, e mesmo na habilidade técnica eles superaram os novos

mestres, que em todos os sentidos aspiram em vão alcançá-los [...] Mas com a música é diferente”. A dialética, de que a música ganharia enquanto “arte” ou “técnica” o que ela perderia em “espírito” e “interesse substancial”, uma dialética que reaparece na ‘Estética’ de Hegel, não é, no entanto, a última palavra de Hoffmann sobre a música da época moderna. Antes a diferenciação da técnica composicional foi reconhecida por Hoffmann como o vestígio que um “progredir” do “espírito imperante” [*waltenden Geistes*] deixou para trás. (Hoffmann suplantou Hegel, para quem faltou a experiência imediata, através da visão de que na arte o espírito se prende ao detalhe técnico; ele não podia pensar em um progresso da técnica sem um desenvolvimento do espírito). Mas a arte, na qual o tempo por volta de 1800 chega à consciência de si mesmo, é primeiro a música instrumental, a sinfonia. Ela, e não mais a música vocal, é a linguagem, em que se pôde imediatamente falar – sem o olhar nostálgico para trás – das “maravilhas do reino distante”. “Mas com a música é diferente. A frivolidade do ser humano não pôde deter o espírito imperante, que avança no escuro, e somente quem é profundamente perspicaz – que desviou seu olhar da imagem sem sentido, na qual se movem os seres humanos que se dispensam de tudo que é sagrado e verdadeiro – percebeu os raios, que, ao declarar a existência do espírito, romperam as trevas; e nele crê. Reconhecer o aspirar maravilhoso, aquele imperar do espírito vivificador da natureza, o nosso ser nele, nossa pátria supraterrana, o que na ciência se revela, é algo que foi sugerido pelos sons cheios de pressentimento da música, que falou de modo mais variado e mais perfeitamente das maravilhas do reino distante. Já se sabe que a música instrumental em tempos mais recentes se alçou a uma elevação, que os mestres antigos não pressentiram [*ahneten*], assim como na habilidade técnica os músicos mais novos evidentemente superaram em muito os antigos”⁴¹⁷.

Poder-se-ia dar a entender que o “espírito natural”, que se revela na sinfonia, deveria ser drasticamente distinguido do espírito do cristianismo, que a polifonia vocal expressa. No entanto, o “espírito natural” também é um [espírito] religioso, e não uma mera categoria de contos de fadas. E por menor que possa parecer o peso teológico do “pressentimento do infinito”, que Hoffmann ouviu por detrás da música instrumental, o significado de sua intuição foi profundo na história das ideias. A sugestão de Hoffmann, de que um compositor não deveria de modo algum desprezar a riqueza moderna da música

⁴¹⁷ HOFFMANN, E(rnst) T(heodor) A(madeus). *Schriften zur Musik*. Edição de Friedrich Schnapp. Munique, 1963, p. 229 e seguinte.

instrumental na música sacra, apoiou-se na representação de que se trataria do “espírito progressivo do mundo” [*der forttreibende Weltgeist*], que se revelaria na música instrumental “da época mais recente, a qual almeja a espiritualização interior”. “Porém sabe-se que para os compositores hodiernos uma música dificilmente brotará no interior de outro modo senão no ornamento oferecido a ele pela abundância da riqueza atual. O brilho dos instrumentos variados, alguns dos quais ressoando tão magnificamente na abóboda alta, reluz em toda parte: e por que se deveria fechar os olhos a isso, uma vez que é o próprio espírito progressivo do mundo que lançou esse brilho na arte misteriosa da época mais recente, a qual almeja a espiritualização interior?”⁴¹⁸ A “arte sonora sagrada” de Palestrina não é a única forma musical de expressão da consciência religiosa. Antes trata-se do mesmo espírito da época moderna, que se manifesta na polifonia vocal enquanto espírito cristão, e na sinfonia, enquanto espírito romântico. No conceito da “época moderna, cristã e romântica”, uma vez que o “espírito do mundo” é um espírito “progressivo”, o acento do momento cristão deslocou-se para o romântico. Se a “glória do cristianismo” “desapareceu da Terra” para sempre, e, com ela, “toda aquela ordenação sagrada do artista”, então, por outro lado, somente “Beethoven é um compositor puramente romântico (e, justamente por isso, um compositor verdadeiramente musical)”⁴¹⁹.

A perda da substância cristã não foi para Hoffmann, como parece, o mesmo que a decadência da consciência religiosa em geral. A “arte sonora sagrada” de Palestrina e a música instrumental de Beethoven – que fala das “maravilhas do reino distante” – aparecem muito mais como formas musicais de expressão de diferentes graus de desenvolvimento de um espírito moderno, que Hoffmann, de modo similar a Hegel, primeiro concebeu em categorias filosófico-religiosas. A “glória do cristianismo” foi substituída pelo vago “pressentimento do infinito”. Porém, poder-se-ia confundir Hoffmann, se se rebaixar a forma romântica de expressão do religioso a um modo deficiente do cristão, ou se não se permitir a ela de maneira alguma valer como forma [*Gestalt*] da consciência religiosa. As sinfonias de Beethoven são também, para frisar, música “religiosa”, pois elas representam os graus de desenvolvimento, pelos quais, através do “espírito progressivo do mundo”, um cristianismo bem definido é

⁴¹⁸ HOFFMANN, p. 232.

⁴¹⁹ HOFFMANN, p. 36. [A tradução para o português deste excerto foi retirada de VIDEIRA JR, M. R. A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão. Tese de doutorado defendida no ano de 2009 na Universidade de São Paulo, p. 206].

transformado em mero pressentimento das “maravilhas do reino distante”, que, entretanto, não representam [*darstellen*] um resto estéril de religião, mas sim a religião de uma época, “a qual almeja a espiritualização interior”. (Uma “nova música sacra” pode, segundo Hoffmann, surgir, se os compositores se apropriarem do espírito da música instrumental moderna, que é um espírito religioso, para compor obras para uma igreja, onde a forma cristã é transformada no símbolo de uma religião, cuja substância está para além da forma, no inominável). “Sempre adiante, o espírito imperante do mundo progride mais e mais; as formas [*Gestalten*] desaparecidas jamais retornarão, tal como elas se moviam no desejo do corpóreo: mas o verdadeiro é eterno e imperecível, e uma maravilhosa comunidade de espíritos enlaça com sua fita misteriosa o passado, o presente e o futuro”⁴²⁰.

O modelo hermenêutico, pelo qual Hoffmann se orientou como esteta da música, o encadeamento de dicotomias tais como “antigo/moderno”, “pagão/cristão”, “clássico/romântico” e “plástico/musical”, enraizou-se, como foi apontado, na história da música no debate acerca da “prima” e da “seconda prattica”, e na história das ideias na “Querelle des anciens et des modernes”. No início do século XIX, o sistema de categorias foi interpretado, em Hoffmann assim como em Hegel, primeiro histórico-religiosamente ou filosófico-religiosamente. Os gêneros artísticos opostos ao extremo entre si, a escultura antiga enquanto ideal do “plástico” e a sinfonia moderna enquanto ideal do “musical”, aparecem como marcas de formas contrastantes da consciência religiosa. A estátua do deus grega não é uma mera imagem do deus, mas sim atesta sua presença imediata; a religião manifesta-se como arte e a arte, como religião. (O termo “religião da arte” na ‘Fenomenologia do espírito’ de Hegel de 1805 aponta para a fusão “clássico-antiga” da forma [*Gestalt*] estética com a significação religiosa, e para a presença de uma na outra; um termo que, em Hegel, diferentemente de Schleiermacher, não permite, quando tomado estritamente, uma transferência para a arte de uma época cristã – ou ainda marcada na secularização pelo cristianismo).

No cristianismo, a “ideia” – que determina o curso do desenvolvimento da arte –, cuja substância é a representação do deus de uma época, retira-se da exterioridade do aparecer espacial-plástico para a “interioridade” da consciência de si que resiste no tempo,

⁴²⁰ HOFFMANN, p. 235.

e do “sentimento”. Porém, a arte da “interioridade” – portanto, da “época moderna, cristã e romântica” – é, no sistema e na filosofia da história de Hegel, a música.

Parece coerente encontrar o processo religioso do retiro para o interior refletido no desenvolvimento musical de uma separação do texto e de afetos bem delineados; portanto, parece coerente apostrofar, como o fez E. T. A. Hoffmann, a música instrumental “absoluta” como a “arte misteriosa da época mais recente, a qual almeja a espiritualização interior”⁴²¹. No entanto, a dialética da “interioridade ressoante [tönenden]” de Hegel, em cujo contexto ele interpretou a música instrumental moderna, é mais complexa. A simples fórmula, de que a música “absoluta” justamente por sua separação e liberação da palavra se elevaria ao “pressentimento do infinito” e do “absoluto”, de que ela seria uma “linguagem acima da linguagem”, deve ter parecido para Hegel – quem se aferrava à tradição de que o espírito seria a “palavra”, e quem por isso deixou a história filosófica da arte concluir-se na poesia, e a odisséia do espírito do mundo, na filosofia – profundamente estranha e suspeita de ser um entusiasmo excessivo [Schwärmerei]. Por outro lado, no entanto, exprimiu-se na metafísica romântica da música instrumental uma tendência, que foi abarcada também pelo sistema estético e pela linha do pensamento de Hegel, e que não se deixou reprimir.

“Pois, o espírito é a subjetividade infinita da Ideia que, enquanto interioridade absoluta, não se pode configurar livremente para si quando necessita permanecer fundida ao corpóreo como sua existência adequada. A partir deste princípio, a Forma de arte romântica supera aquela unidade indivisa da Forma de arte clássica, porque adquiriu um conteúdo que transcende esta Forma e seu modo de expressão. Este conteúdo – para lembrar representações já conhecidas – coincide com o que o cristianismo afirma acerca de Deus como espírito, à diferença da crença nos deuses dos gregos que constitui o conteúdo essencial e o mais adequado para a arte clássica”⁴²². Enquanto “subjetividade

⁴²¹ HOFFMANN, p. 232.

⁴²² HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Ästhetik*. Edição de Friedrich Bassenge. Frankfurt am Main (sem ano). Volume I, p. 85 e seguinte. (A tradução para o português deste excerto foi retirada de HEGEL, G. W. *Cursos de estética*, Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014, v. I, p. 94). [Optou-se por traduzir *Form* por Forma (com a inicial maiúscula), de modo a diferenciar este termo no contexto hegeliano de *Gestalt*, aqui traduzido por forma (com a inicial minúscula). O mesmo ocorre com *Gehalt* (Conteúdo) e *Inhalt* (conteúdo). “A diferença básica entre *Form* e *Gestalt* reside no fato de que *Gestalt* é necessariamente uma forma efetiva, determinada, ao passo que a *Form* possui um cunho mais geral, universal e indeterminado. (...) Em termos gerais, *Gehalt* designa um conteúdo em sentido mais amplo, um conteúdo impulsionado pelo estado do mundo sobre os indivíduos ou um conteúdo que a subjetividade do artista traz mediado consigo. Já *Inhalt* é o conteúdo geralmente tematizado no horizonte da relação forma [*Form*] e conteúdo [*Inhalt*] e pode designar qualquer conteúdo, no sentido de um conteúdo individual e particular” (p. 12 do v. I da ed. brasileira)].

infinita” e “interioridade absoluta”, o espírito impele a arte de uma época “plástica” para além da “objetividade” e “finitude”, experienciadas como limitação, das antigas estátuas de deuses. No entanto, o movimento do separar-se [*Sich-Loslösens*], no qual a “interioridade” encontra a si mesma, resulta, na filosofia da música de Hegel, em uma relação precária e ambígua com a estabilidade e substancialidade do “conteúdo” [*Inhalts*] conquistado pela arte através do cristianismo. Com efeito, Hegel reconhece na música a possibilidade de ela, ao invés de compreender enquanto música vocal o “conteúdo” [*Inhalt*] segundo uma significação determinada, expressar enquanto música instrumental somente uma “disposição” [*Stimmung*] indeterminada, que ele⁴²³ suscita ou provoca. “Mas a interioridade pode ser de natureza *dupla*. Tomar um objeto em sua interioridade, a saber, pode significar, por um lado, apreendê-lo não em sua realidade exterior do fenômeno, e sim segundo o seu *significado ideal*; por outro lado, porém, pode significar o fato de expressar um conteúdo de tal modo que ele está vivo na subjetividade do *sentimento*”⁴²⁴ [*Empfindung*]. Mas se a música se retrai por fim inteiramente em si mesma – e a tendência para isso é para ela como que inata – a partir da exposição de um “conteúdo” [*Inhalt*], então ela resulta vazia e abstrata. “Particularmente em época mais recente, a música, rompendo com um Conteúdo por si mesmo já claro, retornou assim ao seu próprio elemento, mas para isso perdeu também tanto mais poder sobre todo o interior, na medida em que o prazer que ela pode oferecer apenas se volta para um lado da arte, ao mero interesse, a saber, para o que é puramente musical da composição e sua habilidade, um lado que é apenas questão para especialista e importa menos ao interesse artístico universalmente humano”⁴²⁵. “Mas a música permanece vazia, sem significado e, já que lhe falta o lado principal de toda a arte, o conteúdo e a expressão espiritual, ela ainda não pode ser considerada propriamente como arte”⁴²⁶. No entanto, justamente uma música que tende para a abstração – portanto, a “arte sonora pura e absoluta” – é para Hegel, quase em nada diferente do que é para Hoffmann e mais tarde para Hanslick, a música “verdadeira”. “Para a expressão musical, por isso, é unicamente apropriado o interior inteiramente sem objeto, a subjetividade abstrata enquanto tal. Esta é nosso eu

⁴²³ Dahlhaus refere-se ao “conteúdo” (*Inhalt* – substantivo masculino). No original consta o pronome masculino “er”, o que impede a interpretação de que Dahlhaus estaria se referindo à música instrumental (*Instrumentalmusik* – substantivo feminino) ou à disposição (*Stimmung* – substantivo feminino). Nota da tradução.

⁴²⁴ HEGEL, II, p. 304. (p. 320 do v. III da ed. brasileira).

⁴²⁵ HEGEL, II, p. 269. (p. 286 e 287 do v. III da ed. brasileira).

⁴²⁶ HEGEL, II, p. 271. (p. 289 do v. III da ed. brasileira).

inteiramente vazio, o si-mesmo [*Selbst*] sem conteúdo mais amplo”⁴²⁷. O que a música perde enquanto “arte”, que concerne ao “interesse artístico universalmente humano”, ela ganha enquanto música, enquanto expressão do “si-mesmo [*Selbst*] sem conteúdo mais amplo”. Na medida em que a música chega a si mesma, ela se afasta do “conteúdo”, no qual Hegel vê fundamentada sua “função cultural”. “O músico (...) certamente também não abstrai de todo e qualquer conteúdo, mas encontra o mesmo em um texto que ele põe em música, ou reveste, de modo mais independente, qualquer disposição na Forma de um tema musical, que ele então a seguir configura; mas a região mais própria de suas composições permanece a interioridade mais formal, o puro ressoar, e em vez de um figurar para o exterior, seu aprofundamento no conteúdo torna-se muito mais um recuo para dentro da própria liberdade do interior, uma entrega de si em si mesmo e em alguns âmbitos da música inclusive uma certificação de que ele, como artista, é livre do conteúdo”⁴²⁸. A lei do movimento da música, depreendida do trecho, – a dialética do “aprofundamento” e do “recuo” – parece conduzir inexoravelmente em direção à abstração, que se completa na “arte sonora pura e absoluta”.

O recuo da música na “interioridade” é, portanto, de um lado, uma separação e uma liberação, na qual ela encontra a si mesma, e, de outro, um esvaziamento e formalização, uma perda da substância. E que justamente a abstração progressiva de um “Conteúdo por si mesmo já claro” – uma abstração que está prefigurada na música absoluta, por assim dizer, como rota-de-fuga histórica – devesse ser entendida como a forma sonora de expressão de uma experiência essencialmente religiosa, seria uma interpretação nutrida da herança da mística, e profundamente estranha a Hegel, o filósofo do “concreto”. Por outro lado, não se pode, no entanto, negar que o “recuo para dentro da própria liberdade do interior”, apesar de ao cabo poder conduzir ao vazio, é a tendência em que a ideia de música absoluta convergiu com o espírito do cristianismo, tal como Hegel o entendeu. Que a sinfonia fosse o emblema de uma religião da arte da época cristã, era um pensamento, que – apesar da circunscrição de Hegel do conceito de religião da arte à escultura clássico-antiga, e apesar de sua desconfiança protestante face à representação de uma linguagem acima da linguagem – estava escondido no interior da Estética de Hegel, sem que aflorasse à superfície.

⁴²⁷ HEGEL, II, p. 261. (p. 279 e 280 do v. III da ed. brasileira).

⁴²⁸ HEGEL, II, p. 266. (p. 283 e 284 do v. III da ed. brasileira).

Na Estética de Hegel, cuja substância é uma filosofia da história, as formas de arte, desde a arquitetura até a música e até a poesia, agrupam-se em torno de um centro elevado, um “*point de la perfection*”. A arte “clássica”, cujo paradigma constitui a antiga estátua de deuses, diferencia-se, de um lado, da arte “simbólica”, na qual a unidade da Ideia e do fenômeno ainda não é alcançada, e, de outro, da arte “romântica, na qual ela [a unidade] novamente se desintegra, pois o espírito impele para além do fenômeno estético, ao invés fundir-se com ele.

Contrário a Hegel e ao mesmo tempo dele dependente, Christian Hermann Weisse [1801-1866] – cujo ‘Sistema da estética’ apareceu em 1830, portanto, entre a “publicação” da Estética hegeliana como ciclo de cursos e sua versão impressa – construiu um esquema triádico fundamentado na ideia de um progresso até o presente, ao invés de um pensamento de um centro proeminente que pertence ao passado. Se em Hegel a arte “romântica” estava de fato acima da “clássica” enquanto grau de desenvolvimento do espírito, mas abaixo desta enquanto fenômeno estético, para Weisse a arte mais evoluída espiritualmente é ao mesmo tempo a mais completa esteticamente. No entanto, isso quer dizer nada menos que é na arte que a odisséia do espírito do mundo se completa (e não, como em Hegel, na religião e na filosofia, para os quais o espírito se dirige quando ele deixa a arte para trás).

Weisse decompôs o conceito, cunhado por August Wilhelm Schlegel, E. T. A. Hoffmann e Hegel, de “época moderna, cristã e romântica” em momentos parciais; e, do “ideal clássico” enquanto primeiro e do “ideal romântico enquanto segundo, ele destacou um “ideal moderno” enquanto terceiro grau. A filosofia da história das formas artísticas é, entretanto, como em E. T. A. Hoffmann e Hegel, fundada na filosofia da religião: a arte clássica foi cunhada segundo Weisse a partir do mito, a romântica, a partir do cristianismo, e a moderna – um “serviço religioso da pura beleza” – a partir da consciência religiosa, para a qual a religião é arte, e a arte, religião. E a forma de arte, na qual o “ideal moderno” se manifesta de maneira mais pura, é a música instrumental “absoluta”. “A música instrumental é por isso a existência [*Dasein*] pura e imediata do ideal absoluto ou moderno, livre de toda figuração [*Gestaltung*] particular – como ela também historicamente pertence inteiramente a este [*ideal*], e, apesar de ser a primeira para o conceito, pois é a mais abstrata, é com efeito, segundo o surgimento histórico, a mais

jovem de todas as artes”⁴²⁹. A música instrumental é “livre” e “absoluta”, pois ela se separou de significados, que aderem à música por conta de sua origem no “som natural” ou na linguagem. “Aquele significado, que o som possui também fora da música na natureza ou no mundo do espírito humano – este último nomeadamente como voz humana e como linguagem –, permanece nesta arte ou excluído ou, quando ela é incorporada, o mesmo só pode ocorrer através da mediação da ideia, que, como essencialidade pura e distanciada de toda forma finita, revela-se no soar [*Tönen*], na medida em que são sons [*Töne*] e não na medida em que são meras sonoridades [*Klänge*”⁴³⁰. Weisse formula filosoficamente o que E. T. A. Hoffmann expressou poeticamente: que os afetos, embora em si estranhos a “música pura”, assim que nela penetram através do canto, são “revestidos do brilho púrpuro do romantismo”⁴³¹.

O “som”, no qual, segundo Weisse, a “ideia” se manifesta, é o som instrumental “artístico”, em contraste com a “sonoridade natural” da voz; e é a “artesanaria” [*Künstlichkeit*] que torna o material musical “capaz de espírito”, para falar como Hanlick. “Os sons, que através do ritmo e da harmonia são unidos à melodia e à obra de arte musical, não são imediatamente sonoridades naturais, mas sim serão produzidos pela arte mecânica; não somente para submetê-los exterior e completamente ao arbítrio do espírito que governa e aspira, mas também para purificá-los de toda significação particular e finita, que, como um conteúdo estranho, perturbaria e turvaria o [conteúdo] absolutamente espiritual, que neles deve ser instituído”⁴³². Contudo, o “conceito puro da arte”⁴³³, que a música instrumental realiza, é, segundo Weisse, uma forma [*Gestalt*] da consciência religiosa; se de fato a teoria de Weisse da música instrumental antecipa o formalismo de Hanlick, o mesmo ocorre no espírito da filosofia do absoluto hegeliana. “A vitalidade do espírito, que oferece a si mesmo sua forma peculiar, diferenciada de toda particularidade que fica atrás do reino da beleza, na música instrumental, exterioriza-se nesta arte como um ondular ou flutuar constante entre os dois polos opostos da tristeza e da alegria, ou do lamento e do júbilo, e ambas as sensações [*Empfindungen*] e estados aqui chegam em sua pureza ao fenômeno como atributo do espírito absoluto ou divino (caso se queira já aqui utilizar essa expressão), sem referência imediata ao que ela, de

⁴²⁹ WEISSE, Christian Hermann. *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*. Reeditado: Hildesheim, 1966, volume II, p. 49 e seguinte.

⁴³⁰ WEISSE, II, p. 51.

⁴³¹ HOFFMANN, p. 35.

⁴³² WEISSE, p. 49.

⁴³³ WEISSE, p. 55.

outra maneira, desperta, varia e acompanha no espírito finito dos seres humanos. Como a mudança desses estados deveriam ser pensados também em uma essência perfeita e possuidora de uma eternidade no presente (– o que decerto sempre dará ímpeto a uma tal filosofia, que desde o vazio de sua abstração nunca chega ao conceito de uma divindade viva): é o que justamente aquela arte nos ensina mais imediatamente e mais claramente do que o faria uma outra arte ou uma ciência”⁴³⁴. Se Schopenhauer falava em 1819 de sentimentos “in abstracto” expressados através da música, Weisse eleva com efeito as sensações [*Empfindungen*] sem objeto e separadas das condições terrenas a “atributos do espírito absoluto e divino”: a metafísica da música instrumental enraíza-se, similarmente a Wackenroder, em uma estética do sentimento como que “sacralizada”. (O assombro de Weisse diante do fato de que o “mecânico” dos instrumentos artísticos basta para produzir a “maravilha da arte sonora” também lembra Wackenroder). Mas as “sensações e estados”, que se expressam na música absoluta, foram arrebatados de afetos terrenos. “Todas as visões habituais da música que permanecem por detrás do conceito de uma arte puramente ideal, de que em primeiro lugar essa expressão seria a sensação, a paixão (e assim por diante) subjetivas, admitem nessa música aparentemente só uma aplicação forçada; já que aqui elimina-se também aquele brilho de uma causalidade imediata do subjetivo, que no canto pôde gerar essa opinião”⁴³⁵. A música “absoluta”, na qual o “absoluto” se manifesta, está tão separada dos afetos, tal como uma estética mais antiga procurou justificá-la como sua “linguagem” [dos afetos], quanto de textos e funções. No entanto, o “absoluto” que ela expressa é na “época moderna” uma ideia religiosa, que se revela como arte. O que Hegel dizia da antiga estátua de deuses – que em sua forma [*Gestalt*] estética a ideia não é somente “simbolizada”, mas estaria imediatamente presente –, Weisse transmitiu à música instrumental moderna. Nela completa-se a história mundial da arte; no fim histórico sobressai-se a origem ontológica. Se Hegel sentiu a abstração do “conteúdo” [*Inhalt*] como esvaziamento da música, para Weisse, nela [na abstração⁴³⁶] mostra-se a verdade da arte. Weisse, uma figura marginal da história da filosofia, é o verdadeiro apóstolo de uma religião da arte, que circunda a ideia de uma arte “pura”.

⁴³⁴ WEISSE, p. 57.

⁴³⁵ WEISSE, p. 53.

⁴³⁶ Há no original uma ambiguidade. Pelo contexto, no entanto, depreende-se que o autor se refere a “abstração” [*Abstraktion*] e não a “música” [*Musik*] ao dizer “nela” [*in ihr*]. Nota da tradução.

Considerações finais

[...] a narrativa se parece com a música no sentido de que ambas dão um conteúdo ao tempo; “enchem-no de uma forma decente”, “assinalam-no” e fazem com que ele “tenha algum valor próprio” e que “nele aconteça alguma coisa”, para citarmos, com a melancólica piedade que se costuma devotar aos ditos dos defuntos, algumas observações ocasionais do saudoso Joachim, palavras essas que há muito se perderam no espaço; nem sabemos se o leitor é capaz de dizer claramente quanto tempo se passou desde que foram pronunciadas. O tempo é o elemento da narrativa, assim como é o elemento da vida; está inseparavelmente ligado a ela, como aos corpos no espaço. É também o elemento da música, que o mede e subdivide, carregando-o de interesse e tornando-o precioso. Nesse ponto, como já mencionamos, assemelha-se à narrativa e difere da obra de arte plástica que surge diante de nós de uma vez, em todo o seu esplendor, e não se acha relacionada com o tempo senão à maneira de todos os corpos. A narrativa, porém, não se pode apresentar senão sob a forma de uma sequência de fatos, como algo que se desenvolve, e necessita intimamente do tempo, mesmo que deseje estar toda presente a cada instante que transcorre⁴³⁷

A música detém em geral uma atenção particular não somente desde o romantismo nas artes, mas igualmente na cultura alemã como um todo. No que diz respeito ao trecho acima, além daquilo que é resgatado da “filosofia da música” hegeliana quanto a “dar um conteúdo ao tempo”, na determinação e qualificação da “conexão quantitativa” entre os instantes enquanto “pontos temporais”, não é fortuito no decorrer da narrativa referida o mais vivo interesse do jovem Hans Castorp pelas gravações dos discos que encontra no sanatório em ‘A montanha mágica’, após quase o ciclo completo de seu “tratamento”, de sua formação inusitada e do romance de Thomas Mann (1875-1955), de onde retiramos a epígrafe dessas nossas breves considerações derradeiras. Tal como aparece no romance,

⁴³⁷ MANN, Thomas. *A Montanha Mágica*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Círculo do livro, 1983, p. 653.

a canção de Schubert ‘Der Lindenbaum’⁴³⁸, junto da qual o jovem avança para o fim (da narrativa), diz dos “doces sonhos” de outrora, sonhados “sob a sombra da tília (*Lindenbaum*)”, mas que hoje, na “noite profunda”, não representam senão um “sussurro” cada vez mais “distante” – um passado para o qual já não se ousa “voltar (*sich wenden*)” ou olhar, mas somente “ouvir”. Como se é de esperar, há com efeito alusões a Hegel nas páginas da versão de Mann do romance de formação⁴³⁹ – uma atualização do início do século XX do gênero estabelecido desde ‘Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister’ (1795), também citado ao longo desta dissertação. Para além do que tanto foi dito dos paralelismos possíveis entre o gênero literário e a obra filosófica de Hegel, principalmente no que se refere à *Fenomenologia* de 1807 (o “romance” filosófico de formação da experiência da consciência) e o romance de Goethe, a música, que de fato tanto na *Estética* de Hegel quanto no romance de Goethe não cumpre um papel tão central ou decisivo quanto se poderia esperar – algo que, como dissemos, não compromete o intuito deste trabalho tendo em vista principalmente as consequências das contribuições –, assume já em Thomas Mann, na modernidade cultural alemã em geral, um protagonismo entre as artes⁴⁴⁰, a que aparentemente estava destinada a ter desde pelo menos o debate pré-musicológico (à luz do que se vê mais claramente hoje), em que precisamente ousamos inserir essas mesmas contribuições hegelianas. Ou seja, mais do que paralelismos, diz-se da continuidade que atravessa as várias oposições entre os vários autores, com os quais buscamos trabalhar.

A placidez de uma arte longínqua, de uma realidade artística mais plena – da arte clássica, nomeadamente, de que Hegel trata nas páginas das várias versões da *Estética* –, parece, diante de nossas considerações, ecoar (distante) no sentido nostálgico de um passado perdido na canção de Schubert tão marcante na vida do jovem alemão⁴⁴¹, bem

⁴³⁸ Canção nº 5 das 24 que integram o ciclo ‘Winterreise’ (Viagem de inverno) composto justamente durante o período dos cursos de estética de Hegel.

⁴³⁹ Como nas várias observações do personagem Leo Naphta em suas disputas político-filosóficas com Lodovico Settembrini.

⁴⁴⁰ “Ela é a primeira, a rainha das Artes. O objetivo [*Ziel*] de toda arte é tornar-se como a música” (SCHOPENHAUER, A. *Handschriften Nachlass* volume IV [Neue Paralipomena]. Edição de Eberhard Grisebach. Leipzig: Reclam, 1931, p. 30. Op. cit. RAPOSO, R. R. A música instrumental como ideal romântico. In.: *Revista dos Anais do SEFIM: interdisciplinar de música, filosofia e educação*, v. 3, nº 3, 2017, pp. 73 a 84).

⁴⁴¹ “Poderá o leitor nos dar crédito se afirmarmos que o nosso singelo herói, depois de tantos anos de desenvolvimento hermético-pedagógico, penetrara bastante fundo na vida espiritual para ter consciência do ‘significado’ do seu amor e do objeto amado? Afirmamo-lo e asseguramos que ele teve essa consciência. Aquela canção significava muito para Hans Castorp, um mundo inteiro e justamente um mundo que ele amava, não há dúvida; pois, não fosse assim, não se enamoraria a tal ponto do símbolo que o substituíra. Sabemos o que estamos dizendo quando acrescentamos – talvez sob forma um tanto obscura – que o seu

como o despontar da arte musical após a decretação do “fim da arte” hegeliana passa a assumir esses mesmos caracteres: “nesse ultrapassar da arte sobre si mesma [...] ela é igualmente um recuar do ser humano em si mesmo, uma descida em seu próprio peito” (HEGEL, 2014, II: 342. Werke, 14, p. 237).

Em Hegel, assim como a religião e a filosofia, a arte é domínio do espírito absoluto, porém não sua última figura. A arte, em sua relação íntima com a sensibilidade, seu esteio, na medida em que depende da materialidade da obra para se constituir, encontra na religião o seu contrário. Justamente aquilo que a arte afirmar na efetividade finita – o sensível limitado pela obra –, a religião reafirma na recíproca negação – a representação espiritual pura e ilimitada. A filosofia – uma das personagens principais no romance de Mann – é, por sua vez, diante do homem já mais implicado com uma realidade que se faz mais e mais sua e mais “humana” no sentido universal da palavra, um momento conciliatório da efetividade com o conceito de maneira a contemplar livremente o todo em seu próprio elemento. Diante desta conciliação, a relação entre a arte e a “verdade” é superada definitivamente, comprometendo esta (no saber absoluto) e libertando aquela (na autonomia).

A diferenciação e definição de arte, religião e filosofia, segundo a compreensão essencial que o conceito tem de si mesmo na filosofia, são centrais para o percurso presente nos cursos de *Estética*, pois assim como a realidade vai adquirindo processualmente em suas oposições (musicalmente) uma fisionomia mais e mais impregnada de espírito, em um caminho que parte da relação intrínseca que a arte mantém com a finitude, passando pela negação representativa interiorizada da religião até a leveza do momento filosófico, também a arte em seus movimentos internos realiza o mesmo percurso: parte de uma arte materialmente inflacionada (arquitetura) e chega a uma arte “filosófica”, por assim dizer, mais integrada (e dependente) aos tempos de reflexão modernos, quando a “verdade” se exprime ao modo científico, no trabalho da ciência. Do impulso da fantasia em erguer-se da natureza para o sublime no símbolo até o encontro da justa medida de adequação e equilíbrio entre significado e forma na obra de arte por

destino teria tomado um rumo diferente, se a sua alma não houvesse sido particularmente receptível às tentações da esfera sentimental, da atitude espiritual que esse Lied resumia de um modo mágico e insinuante. Esse mesmo destino, porém, trouxera consigo progressos, aventuras, descobertas, e colocara-o diante de problemas ‘governamentais’ que o haviam tornado capaz de criticar intuitivamente esse mundo, bem como o símbolo que o representava, por mais admirável que fosse, e que o jovem tivesse escrúpulos de consciência com respeito a todos os três, o mundo, o símbolo e o amor” (MANN, 1983: 791).

excelência, na arte clássica; da cisão cristã e uma “insuficiência” da efetividade diante do conceito até a insatisfação constante (crônica) do espírito livre em seu transbordar interior exigindo mais do que pode oferecer qualquer exposição sensível e recolhido na filosofia; justamente na experiência da consciência, desde o ascender sensível da matéria até a ideia, análogo ao crescimento humano, à eclosão de um ovo ou ao brotar de uma árvore, pois a natureza é também um momento do espírito ou seu reflexo - é que o absoluto se deixa pressentir na efetividade em si e para si.

Nesse mesmo sentido, a arte (em Hegel, mais especificamente a bela arte) está longe de ser apenas uma chave de compreensão mais substancial (e sensível) do sentido histórico, da sabedoria e das representações culturais de um povo ou dos povos em geral, cujo valor antropológico já garantiria o interesse científico por si só, mas antes a própria obra de arte (ou manifestação artística, para alargarmos seu conceito um tanto indevidamente do ponto de vista da letra hegeliana) coloca diante de nós as “forças” que determinam o curso de sua história. Desde o ponto de vista da *Estética*, da filosofia da bela arte, em Hegel, da arquitetura das pirâmides à poesia de Goethe, da maciça escultura clássica à interioridade ressoante musical, há um percurso histórico e historial de si mesmo instaurador. A “marcha do espírito” para a máxima interioridade não está meramente “representada” pela arte através dos tempos, ela é propriamente este percurso, que se manifesta também na própria particularidade das várias formas de arte e individualidade de suas obras. O “belo artístico” responde pela exposição sensível do absoluto e não está além da sensibilidade, mas sim sua essência está com esta implicada. Portanto, esta “historicidade do absoluto”, na medida em que é sensível e na medida em que a obra de arte é o produto mais bem acabado do elemento sensível para a estética enquanto disciplina filosófica desde o século XVIII, garantirá que a conciliação entre efetividade e conceito promovida pela arte exprima esse mesmo caráter absoluto – um Conteúdo (*Gehalt*). “O reino da bela arte é o reino do espírito absoluto” (HEGEL, 2011, I: 109. Werke, 13, p. 130), e isso se justifica através do próprio fenômeno artístico. O acolhimento (*Umgebung*) do deus promovido pela arquitetura, a assumpção de sua unidade na escultura, sua vida imaginada na pintura, sua paixão recolhida na música e seu pensamento expresso na poesia permitem à *Estética*, em suas várias versões, uma peculiar importância na história da filosofia, que dá escopo para justificar a célebre frase em Hegel.

Quanto à música, os tópicos abordados ao longo desta dissertação, mesmo os que dizem respeito à especificidade musical, apontam inequivocamente para o todo da *Estética* e, logo, para a filosofia do espírito. Isso significa que o movimento realizado pela música na filosofia hegeliana, o “problema” que uma filosofia da música ali resolve, como colocou Paetzold, quando apropriado pelo debate musicológico e pré-musicológico, implica também que nos vestígios da estética musical hegeliana no todo do debate se encontre igualmente marcas da filosofia do espírito, como nos mostra Dahlhaus, ao referir-se a Hanslick e Vischer, e Schnädelbach, ao referir-se a Hartmann e Köstlin. Já no século XX, Heinz Heimsoeth, ao analisar esses tópicos a partir da edição Hotho, evidenciou a relevância da filosofia do espírito subjetivo ao tratar desses mesmos temas quase que inauguralmente. Em tempos mais recentes, Olivier analisa os cadernos de alunos (além de contribuir para sua edição crítica), a partir dos quais elabora sua tese sobre as transformações do que seria a “estética musical hegeliana” ao longo dos anos dos cursos, de maneira a considerar de modo central as experiências musicais de Hegel no período berlinense, bem como no período imediatamente anterior em Heidelberg. Os caminhos não coincidem, porém o objetivo das diferentes pesquisas, segundo as diversas perspectivas, resulta do exame da documentação histórica, cujo interesse, como vimos, tem sido cada vez maior desde então, tanto na *Estética* (edição dos cadernos), quanto no que diz respeito ao espírito subjetivo (edição dos cursos sobre a filosofia do espírito subjetivo). Oferecemos as traduções das seções musicais desses cadernos, bem como de excertos e artigos que contribuem para a leitura proposta. Não é a única possível, mas a partir da qual não só os dissensos ficaram mais claros, mas igualmente pudemos vislumbrar através dela os contornos de questões, de caráter musical, mas que extravasam o domínio da “estética musical” e até mesmo da filosofia da arte.

A música ao lado da filosofia e da “modernidade” enquanto tema filosófico lidam na letra hegeliana (e na história da literatura filosófica contemporânea), como vimos, com algumas questões em comum. À luz da abordagem proposta, que diz respeito à questão “forma e conteúdo” nos textos hegelianos sobre a música na *Estética* e que na filosofia de Hegel como um todo têm um destaque particular, podemos apenas entrever os contornos da verdadeira dimensão dessas mesmas questões apenas identificadas. Um trabalho necessariamente mais amplo, que as tenha mais propriamente como objeto, não deixará, entretanto, de avançar mais rigorosa e vigorosamente nos vários assuntos deixados em aberto. Contudo, na medida em que a partir dos textos que compõem a

“estética musical” hegeliana, à luz de uma proposta de leitura e tradução, torna-se possível conjecturar com alguma segurança os primeiros passos para o desenvolvimento daquilo que de agora em diante se toma como premissas na conclusão deste trabalho, o caminho é demasiado íngreme e já não podemos, pelo menos por ora, manter o seu curso – mas “onde faltam as palavras, fala a ação”⁴⁴².

⁴⁴² GOETHE, J. W. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 472.

Bibliografia

Básica

- HEGEL, G. W. F. Vorlesungen über Ästhetik III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- _____. Cursos de estética. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014.
- _____. Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- _____. Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio (três volumes). Tradução de Paulo Menezes. São Paulo: Loyola, 2011.
- _____. Fenomenologia do espírito. Tradução de Paulo Menezes. São Paulo: Vozes, 2014.
- _____. Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826. Edição de Annemarie Gethmann-Siefert, Jeong-Im Kwon und Karsten Berr. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 2005.
- _____. Princípios da filosofia do direito. Tradução de Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães, 1959.
- _____. Vorlesungen: ausgewählte Nachschriften und Manuskripte Band 2. Edição de Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg: Felix Meiner, 1998.
- _____. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Edição de Niklas Hebing. Cadernos dos cursos de 1820-21 e 1823. Hamburg: Felix Meiner, 2015.
- _____. Vorlesungen zur Ästhetik: Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/29). Edição de Alain Patrick Olivier e Annemarie Gethmann-Siefert. Munique: Wilhelm Fink, 2017.
- _____. Werke (20 volumes). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Sobre a música em Hegel

BERTINETTO, A. Musica assoluta e musica dell'assoluto: Hegel e l'improvvisazione musicale. In.: Verifiche, Anno XLV, N. 1-2 Gennaio-Dicembre. Piazzola sul Brenta, 2016. Ed. Francesco Campana e Luca Illetterati.

BILLETER, B. Die Musik in Hegels Ästhetik. In.: Musikforschung 26, 1973, pp. 295 a 310.

COHEN-LEVINAS, D. Les icônes de l'écoute, d'après une lecture de Platon et de Hegel. In.: Musique et philosophie. Paris: Éditions L'Harmattan, 2005, pp. 101 a 122.

DAHLHAUS, C. Hegel und die Musik seiner Zeit. In.: Hegel-Studien, caderno 22, pp. 333 a 350 (designado no trabalho como do ano de 1988 quando de sua publicação revisada no livro "Estética musical clássica e romântica").

DARRIULAT, J. Le rossignol et la diva. L'art vocal entre expression. et cantabile de Charles Perrault à Hegel. In.: Musique et philosophie. Paris: Éditions L'Harmattan, 2005, pp. 155 e 156.

DÖDERLEIN, J. L. Hegel und die Aufgabe der Musikphilosophie. In.: Hegel-Jahrbuch, 1965, pp. 65 a 69.

GETHMANN-SIEFERT, A. Das "moderne" Gesamtkunstwerk: die Oper. In.: Hegel-Studien, caderno 34. Bonn: Bouvier, 1992, pp. 165 a 230.

HEIMSOETH, H. Hegels Philosophie der Musik. In.: Hegel-Studien, caderno 2, 1963, pp. 161 a 201.

ELDRIDGE, R. Hegel on music. In.: Hegel and the arts. Edição de S. Houlgate. Evanston: Northwestern University Press, 2007, pp. 119 a 145.

ESPIÑA, Y. La razón musical en Hegel. Navarra: EUNSA, 1996.

FEIGE, D. M. Die Zeitlichkeit der Musik als Form der Zeitlichkeit des Subjekts: Hegel über Musik und Geschichte. In.: Anais do XXIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Philosophie (28 de Setembro a 2 de Outubro). Seção: Ästhetik und Kunstphilosophie. Münster, 2014.

- JOHNSON, J. Music in Hegel's aesthetics: a re-evaluation. In.: *British Journal of Aesthetics* (Oxford), Vol. 31, No. 2, April, 1991.
- LISSA, Z. Die Prozessualität der Musik. In.: *Hegel-Jahrbuch*, 1965, pp. 27 a 38.
- MAYER, G. Hegel und die Musik. In.: *Beiträge der Musikwissenschaft* 13, 3, 1971, pp. 152 a 173.
- NOBBRE, E. Die thematische Entwicklung der Sonatenform, im Sinne der Hegel'schen Philosophie betrachtet. Tese de doutorado defendida em Leipzig, 1922.
- NOWAK, A. Hegels Musikästhetik. Regensburg: Gustav-Bosse, 1971.
- OLIVIER, J. P. Das Musikkapitel aus Hegels Ästhetikvorlesung von 1826. In.: *Hegel-Studien, caderno 33*. Hamburg: Felix Meiner, 1998, pp. 9 a 52.
- _____. Hegel's Last Lectures on Aesthetics in Berlin 1828/29 and the Contemporary Debates on the End of Art. In.: *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 2017, pp. 385 a 397.
- _____. Les experiences musicales de Hegel et leur théorisation dans les cours d'esthétique de Berlin. In.: *Musique et Philosophie*. Paris: Centre national de documentation pédagogique, 1997, pp. 79 a 111.
- PAETZOLD, H. Hegels Philosophie der Musik. In.: *Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1983, pp. 317 a 328.
- PÖGGELER, O. Hegel und Heidelberg. In.: *Hegel-Studien, caderno 6*. Bonn: Bouvier, 1971. (Subitem: Musik als romantische Kunst, pp. 92 a 99).
- ROLLMANN, V. J. Das Kunstschöne in Hegels Ästhetik am Beispiel der Musik. Marburg: Tectum, 2005.
- SCHNÄDELBACH, H. Hegel. Kunst und Musik. In.: *Musik in der deutschen Philosophie: eine Einführung*. Stuttgart: Metzler, 2003.
- SCHÜTTAUF, K. Melos und Drama: Hegels Begriff der Oper. In.: *Hegel-Studien, caderno 27*. Bonn: Bouvier, 1986, pp. 183 a 194.
- STEINKRÜGER, A. Die Ästhetik der Musik bei Schelling und Hegel: ein Beitrag zur Musikästhetik der Romantik. Tese de doutorado defendida em Bonn, 1927.

WERLE, M. A. Notas sobre a filosofia da música em Hegel. In.: Revista Música, do programa de pós-graduação em Música da ECA/USP, vol. 15, nº 1, 2015.

Complementar

ADORNO, T. W. *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970-1986.

_____. *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Unesp, 2011.

_____. *Palavras e Sinais: modelos críticos 2*. Tradução de Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2012.

AYRAULT, R. *La genèse du romantisme allemand: situation spirituelle de l'Allemagne dans la deuxième moitié du XVIII siècle*. Paris: Aubier, 1961.

BAUMGARTEN, A. G. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Coletânea de textos extraídos da edição de Johann Christian Kleyb de 1750. Tradução de Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993

_____. *Reflexiones filosóficas acerca de la poesia*. Tradução para o espanhol de Jose Antonio Miguez. Buenos Aires: Aguilar, 1975, 4ª edição.

BOWIE, A. *Music, Philosophy, and Modernity*. Cambridge: CUP, 2007, p. 124.

BRELET, G. *Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Paris: PUF, 1949.

CANDÉ, R. *História universal da música (2 volumes)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CASTAGNA, P. *A musicologia como método científico*. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, nº 1, 2008, pp. 7 a 31

CHABANON, M. P. G. *Éloge de M. Rameau*. Paris: Imprimerie de M. Lambert, 1764.

COHEN-LEVINAS, D. (org.). *Musique et philosophie*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1982.

- DAHLHAUS, C. *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*. Laaber: Laaber-Verlag, 2000.
- _____. *Estética musical*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003.
- _____. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1994.
- _____. *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag, 1988, pp. 230 a 248
- DAHLHAUS, C. (org.). *Geschichte der Musik (7 volumes)*. Laaber: Laaber Verlag, 2008.
- DENORA, T. *Beethoven and the construction of genius. Musical politics in Vienna, 1792-1803*. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- DEVRIENT, T. *Jugenderinnerungen*. Stuttgart: Carl Krabbe Verlag, 1905.
- EGGEBRECHT, H. H.; DAHLHAUS, C. *Was ist musik?* Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 2001.
- ESPIÑA, Y. *La estética musical del romanticismo*. Vol. monográfico. *Anuario filosófico* 29 (Navarra), 1996.
- GEHTMANN-SIEFERT, A. *Phänomen versus System: Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst*. *Hegel-Studien, caderno 34*. Bonn: Bouvier, 1992, pp. 9 a 40.
- GODWIN, J. *Harmony of the spheres: a sourcebook of the pythagorian tradition in music*. Rochester, Vermont: Inner Traditions International, 1993.
- GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006.
- _____. *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche (1828-1832)*. Volume 11 (38). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993.
- GOETHE, J. W.; ZELTER, C. F. *Letters from Goethe to Zelter with extracts of those from Zelter to Goethe*. Seleção, tradução e anotações de A. D. Coleridge. Londres: George Bell and sons, 1892.

GROUT, D.; PALISCA, C. V. História da música ocidental. Tradução Ana Luísa Faria. Lisboa: ed. Gradiva, 2007, 5ª edição.

GUÉROULT, M. La philosophie de l'histoire de la philosophie. Paris: J. Vrin, 1956.

GUTHRIE, K. S. (org.). The pythagorean sourcebook and library. Michigan: Phanes Press, 1987.

HARNONCOURT, N. Discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical. Tradução Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

HANSLICK, E. Sämtliche Schriften. Viena: Böhlau, 1993.

_____. Do belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2002.

HEIDEGGER, M. Hegel. Tradução de Alain Boutot. Paris: Gallimard, 2007.

HOFFMANN, E. T. A. Schriften zur Musik. Darmstadt: wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.

_____. Hoffmann's musical writings. Cambridge: CUP, 2004.

HÖSLE, V. O sistema de Hegel: o idealismo da subjetividade e o problema da intersubjetividade. São Paulo: ed. Loyola, 2007.

JEITELLES, I. Ästhetisches Lexikon. Viena: Carl Oerold, 1835.

KANT, I. Crítica da faculdade do juízo. Tradução de A. Marques e V. Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional, 1998.

KIVY, P. Introduction to a philosophy of music. Oxford: Clarendon, 2002.

LANDELS, J. G. Music in ancient Greece & Rome. Londres: Routledge, 1999.

LESSING, G. E. Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LOESSER, A. Men, women and pianos: a social history. New York: Simon and Schuster, 1954.

LOVELOCK, W. História concisa da música. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: *Martins Fontes*, 2001.

LUCAS, M. I. Humor e agudeza em Joseph Haydn: quartetos de cordas op. 33. Tese de doutorado defendida no ano de 2005 no Instituto de artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

MANN, T. Der Zauberberg. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2002.

_____. A Montanha Mágica. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Círculo do livro, 1983.

MARCUSE, H. Razão e revolução: Hegel e o advento da teoria social. Tradução de Marília Barroso. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

MATHESON, J. Der vollkommene Kappelmeister. Hamburg: Christian Herold, 1739.

MCCLAIN, E. G. The pythagorian Plato: prelude to song itself. York Beach, Maine: Nicolas-Hays Inc., 1978.

MORITZ, K. P. Popular-Philosophie. Reisen. Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997.

NEUBAUER, J. The emancipation of music from language: departure from mimesis in eighteenth-century Aesthetics. New Haven: Yale University Press, 1986.

NICOLIN, G. (org.). Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen. Hamburg: Felix Meiner, 1970.

PÖGGELER, O. Études Hégéliennes par Otto Pöggeler. Paris: J. Vrin, 1985.

RAMEAU, J. P. Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels. Genebra: Slatkine Reprints, 1992.

_____. Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe. Paris: Prault, 1754.

RIZEK, R. A teoria da harmonia em Platão: um estudo sobre a identidade da música ocidental. Tese de mestrado defendida no ano de 2003 na Universidade de São Paulo.

ROSENKRANZ, K. G. F. W. Hegels Leben. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.

ROSEN, C. A geração romântica. Tradução de E. Seincman. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. Beethoven's piano sonatas. New Haven: Yale University Press, 2002.

_____. Sonata forms. New York: Norton, 1988.

_____. The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven. London: Faber&faber, 1984.

ROUSSEAU, J. J. Dictionnaire de musique. Paris: chez la veuve Duchesne libraire, 1775.

_____. Ensaio sobre a origem das línguas. Tradução de F. M. L. Moretto. Campinas: ed. Unicamp, 2003.

SHELLING, F. W. J. Filosofia da arte. Tradução e notas de Márcio Susuki. São Paulo: Edusp, 2010.

SCHILLER, F. Do sublime ao trágico. Organização Pedro Süsskind. Tradução Pedro Süsskind; Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SCHOENBERG, A. Harmonia. Tradução Marden Maluf. São Paulo: ed. UNESP, 1999.

_____. Fundamentos da composição musical. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: ed. Edusp, 2008.

_____. Style and idea: selected writings of Arnold Schoenberg. Tradução de Leo Black. London: Faber&Faber, 1975.

SCHUMANN, R. Schumann on music: a selection from the writings. Tradução de H. Pleasants. Nova York: Dover, 1988.

SORGNER, S. L.; FÜRBEETH, Oliver (org.) Musik in der deutschen Philosophie: eine Einführung. Stuttgart: Metzler, 2003.

STEDEROTH, D. Hegels Philosophie des subjektiven Geistes. Berlin: Akademie Verlag, 2001.

TAYLOR, C. Hegel. Cambridge: CUP, 1978.

TOMÁS, L. Música e filosofia: a estética musical. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

_____. Ouvir o lógos: música e filosofia. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

VIDEIRA JR, M. R. A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão. Tese de doutorado defendida no ano de 2009 na Universidade de São Paulo.

_____. Do idealismo ao formalismo: Hanslick e o belo musical. Tese de mestrado defendida no ano de 2004 no Instituto de artes da UNESP.

WACKENRODER, W. H. Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe in 2 Bänden. Heidelberg: Winter Verlag, 1991.

WERLE, M. A. A aparência sensível da ideia: estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe. São Paulo: Loyola, 2013.

_____. A forma da representação poética: filosofia e poesia em Hegel. Tese de doutorado defendida no ano 2000 no departamento de filosofia da USP.

_____. A questão do fim da arte em Hegel. São Paulo: Hedra, 2011.

WINDELBRAND, W. A history of philosophy. Tradução J. H. Tufts. New York: Macmillan, 1923.