UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

PABLO DE MORAIS

A música em Hegel e Hanslick: transição de uma estética musical do conteúdo para uma estética musical da forma

SÃO PAULO

2018

PABLO DE MORAIS

A música em Hegel e Hanslick: transição de uma estética musical do conteúdo para uma estética musical da forma

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Júnior

São Paulo

2018

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.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Morais, Pablo de
A música em Hegel e Hanslick: transição de uma estética musical do conteúdo para uma estética musical da forma / Pablo de Morais; orientador, Mário Rodrigues Videira Júnior. - São Paulo, 2018. 318 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original.

1. Estética musical. 2. Forma e conteúdo. 3. Música instrumental. 4. Hegel. 5. Hanslick. I. Rodrigues Videira Júnior, Mário II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Nome: MORAIS, Pablo de

Título: A música em Hegel e Hanslick: transição de uma estética musical do conteúdo para uma estética musical da forma

Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Para Márcia Raquel Fraga de Souza, pelo apoio ao longo do período de elaboração deste trabalho.

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Júnior, pela orientação, generosidade, disponibilidade e incentivo.

Ao Prof. Dr. Marco Aurélio Werle e à Profa. Dra. Lia Vera Tomás, pelas orientações imprescindíveis, durante o processo de definição desta pesquisa.

Ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, pela oportunidade de realização do curso de mestrado.

Resumo

MORAIS, Pablo de. **A música em Hegel e Hanslick: transição de uma estética musical do conteúdo para uma estética musical da forma**. 2018. 318 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Esta dissertação trata da questão do significado da música segundo a filosofia da arte de G. W. F. Hegel e as problematizações musicológicas de E. Hanslick, tendo como principal objetivo apresentar o modo como cada autor tratou desse tema, mas apontando alguns aspectos referentes à maneira como Hanslick dialogou com Hegel, e que estariam diretamente vinculados a uma transformação do modo de conceber a música autônoma instrumental, principalmente no que se refere ao significado da *forma* musical, em função da maneira como cada autor concebeu sua relação com o *conteúdo* tendo em vista que Hegel se posicionou como filósofo da arte e Hanslick como musicólogo. O cerne do trabalho está fundamentado na análise do capítulo referente à música dos *Cursos de Estética*, de Hegel, e na análise de *Do Belo Musical*, de Hanslick, assim como no repertório musical a que cada autor esteve exposto.

Palavras-chave: Estética musical. Conteúdo. Forma. Música instrumental. Hegel. Hanslick.

Abstract

MORAIS, Pablo de. **Music in Hegel and Hanslick: transition from a Musical Aesthetic of Content to a Musical Aesthetic of Form**. 2018. 318 f. Dissertation (Master's Degree in Music) - Department of Music - School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2018.

This dissertation deals with the question of the meaning of music according to the philosophy of art of G. W. F. Hegel and the musicological problematizations of E. Hanslick. The main objective is to present the way in which each author deals with this theme, but pointing out some aspects referring to the way Hanslick dialogued with the Hegelian aesthetics and that would be directly linked to a transformation of the way of conceiving autonomous instrumental music, especially with regard to the meaning of the musical form, in function of the way each author conceived its relation with the content, in view of the fact that Hegel was a philosopher of art and Hanslick a musicologist. The core of this work is based on the analysis of the chapter on music of Hegel's *Lectures on Aesthetics* and Hanslick's essay *On the Musically Beautiful*, as well as on the musical repertoire that both authors were exposed to.

Keywords: Musical aesthetics. Content. Form. Instrumental music. Hegel. Hanslick.

Sumário

Introdução 11

Parte I: **Hegel**

Capítulo 1: *O caráter da abordagem estética hegeliana em relação à música* 21

1.1. O espírito subjetivo 31

1.1.1. A alma, a sensação e o sentimento 34

1.1.2. A consciência: certeza sensível, percepção e entendimento 44

1.1.3. O espírito teórico: intuição, representação e fantasia 46

1.2. As divisões temáticas do capítulo sobre a música 54

Capítulo 2: *O caráter geral da música segundo a sua comparação com as demais artes*

2.1. A música no interior do sistema das artes particulares: o movimento duplamente negativo do material sonoro e a transição da individualidade à interioridade 57

2.2. Comparação entre a música e a arquitetura 60

2.3. Comparação entre a música e as artes plásticas: transição da Forma Clássica à Forma Romântica e a questão do desenvolvimento das obras de arte

2.3.1. A Forma Clássica 62

2.3.2. A Forma Romântica 63

2.3.3. Comparação entre a música e as artes plásticas do ponto de vista do desenvolvimento das obras 71

2.4. Comparação entre a música e a poesia: situação, colisão, ação, caráter e o uso do material sonoro

2.4.1. Situação, colisão, ação e caráter 77

2.4.2. Comparação entre música e poesia do ponto de vista do uso do material sonoro e o caso da música de acompanhamento 84

Capítulo 3: *A determinidade particular dos meios de expressão musical*

3.1. O efeito da música sobre o ânimo 89

3.1.1. O efeito da música segundo a definição da relação que estabelece com a interioridade e a associação entre a depuração dos sentimentos e a adequação do material sonoro segundo a atividade regulatória do entendimento 91

3.2. Os elementos musicais 103

3.2.1. A medida temporal na música 103

3.2.2. O timbre, os intervalos singulares, as escalas, as tonalidades e a doutrina da harmonia 108

3.2.3. A melodia e sua realização como canção, melodia coral e contraponto 120

Capítulo 4: *A relação dos meios de expressão musical com o conteúdo: as espécies gerais da expressão musical*

4.1. A música de acompanhamento 127

4.1.1. O *cantabile* e sua associação à poesia 131

4.1.2. O recitativo, o oratório e a canção dramática 135

4.1.3. A unidade mediada entre o recitativo e o *cantabile* 137

4.2. A música autônoma instrumental 145

4.2.1. A execução artística 155

Parte II: **Hanslick**

Capítulo 5: *A estética musical formalista de Hanslick no ensaio Do Belo Musical* 159

5.1. A estética do sentimento 165

5.2. A "representação do sentimento" não é o conteúdo da música 167

5.3. O belo musical 177

5.4. Análise da impressão subjetiva da música 192

5.5. A percepção estética da música em oposição à patológica 194

5.6. As relações da música com a natureza 196

5.7. Os conceitos de “conteúdo” e de “forma” na música 198

Parte III: **Hegel e Hanslick**

Capítulo 6: *A música em Hegel e Hanslick: transição da filosofia da arte à musicologia* 205

6.1. As referências de Hanslick a Hegel em *Do Belo Musical* 217

Conclusão 231

Referências bibliográficas 237

Referências musicais 239

Anexos 242

Introdução

A presente dissertação trata da questão do significado da música segundo Hegel e Hanslick, tendo como objetivo geral apresentar o modo como cada autor apreendeu o problema da forma musical e da música autônoma instrumental, e que estaria diretamente vinculado a modos diversos de conceber a relação entre forma e conteúdo na música. Entende-se que a aproximação entre os dois autores poderia levar a um aprofundamento acerca da compreensão das teses elaboradas por Hanslick em *Do Belo Musical*, uma vez que permitiria apreender as referências que Hanslick faz a Hegel. Essa aproximação, por outro lado, só pode ocorrer desde que se delimite claramente o posicionamento assumido por cada autor. Hegel, enquanto filósofo da arte associado ao idealismo alemão, pensa a música não a partir dela própria, mas segundo o ponto de vista do sistema filosófico do saber dela. Hanslick, por sua vez, está inserido em um período onde há grande necessidade de escrever sobre música apenas a partir dela mesma. Hanslick, diferentemente de Hegel, não tem um sistema das artes, sendo esta é a principal diferença em relação a Hegel. Isso significa que aquilo que caracteriza o modo como cada autor concebeu a estética está associado, mais do que apenas a uma ênfase sobre o âmbito do conteúdo em Hegel ou da forma em Hanslick, ao posicionamento assumido por cada qual: em Hegel a partir da filosofia, em Hanslick a partir da musicologia. A relação entre forma e conteúdo está presente nos dois autores, com a diferença de que em Hegel a ênfase recai sobre o conteúdo e em Hanslick sobre a forma.

A primeira parte do trabalho pretende expor o significado da música do ponto de vista da estética de Hegel. Trata-se de destacar que Hegel, apesar de insistir no conteúdo, não o separa da forma; na verdade, o problema da relação entre forma e conteúdo só fica plenamente estabelecido a partir da filosofia de Hegel. Para esclarecer essa questão, trata-se, em primeiro lugar, de definir o caráter da abordagem hegeliana acerca da música, buscando compreender em que sentido sua análise estaria predominantemente voltada para a indicação do princípio e da divisão geral da música e não para um aprofundamento teórico-musical em obras específicas. Entende-se que esta abordagem seria decorrente do fato de a estética hegeliana estar direcionada para a apreensão da atividade artística no interior de uma concepção sistemática do *conceito ideal*, distinguindo, a partir de uma reflexão de caráter filosófico, o lugar ocupado pela arte no interior do sistema absoluto, no horizonte de todos os outros âmbitos do saber humano, enfatizando, com isso, a definição do *ideal* segundo a delimitação e desenvolvimento das Formas de arte e do sistema das artes particulares (o que

faz com que a universalidade da exposição da estética hegeliana seja determinada nela mesma, por meio do seu próprio conceito desdobrado).

Em segundo lugar, trata-se do *espírito subjetivo* como fundamento da abordagem hegeliana em relação à música, apreendendo-se o seu significado como *unidade constitutiva* que fornece o *fundamento especulativo* a partir do qual a funcionalidade da razão musical opera enquanto progressão da relação entre forma e conteúdo vinculada ao elemento material sonoro (ESPIÑA, 1996). A música é, dessa forma, associada ao desenvolvimento progressivo das figuras constitutivas do espírito subjetivo no interior da esfera da *vida individual*, desde a *alma natural*, que abarca as categorias da *sensação* e do *sentimento* (vinculadas ao conteúdo musical), passando pela *consciência*, no interior da qual se define a categoria do *entendimento* (associada ao âmbito da estruturação formal da música), e indo até os aspectos mais intelectuais, referentes ao *espírito teórico*, no interior do qual estão as categorias da *intuição* - através da qual se define o âmbito da arte, no caso da música, como idealização do elemento sonoro - da *representação*, associada, no caso da música, à atividade de *rememoração* vinculada à apreensão da estrutura sonora musical segundo sua unidade artística, assim como as categorias da *imaginação* e da *fantasia*. Através da associação ao espírito subjetivo, a música é revelada como uma arte capaz de atingir, do ponto de vista do conteúdo, o mais profundo *sentimento* e, do ponto de vista da forma, o mais rigoroso *entendimento* (ESPIÑA, 1996).

Destaca-se, entretanto, que é principalmente pela relação entre sentimento e conteúdo que se mostra a associação entre o significado da música e a atividade subjetiva, pois, para Hegel, o sentimento é o campo onde a música opera manifestando o Espírito como vivificação do conteúdo espiritual na interioridade subjetiva. Entende-se que isso seria não apenas uma consequência da concepção estética hegeliana, mas também uma decorrência do fato de que o período da história da música no qual Hegel estava inserido ainda não abrangia a totalidade dos desenvolvimentos referentes à música instrumental (conforme demonstram os exemplos musicais anexados a este trabalho), o que limitava a possibilidade de apreender plenamente a relação entre a atividade subjetiva e a racionalidade das formas musicais, que apenas em etapas posteriores do romantismo musical pôde se mostrar claramente, estando associada a um deslocamento do acento das discussões teóricas acerca da música, do âmbito do conteúdo para o âmbito da forma.

A partir do levantamento desses pressupostos, passa-se a uma análise do capítulo sobre a música dos *Cursos de Estética*, destacando-se as suas subdivisões temáticas conforme o seguinte:

Em primeiro lugar, trata-se do caráter geral da música segundo a sua comparação com as demais artes, começando pela delimitação do lugar por ela ocupado no interior do sistema das artes, em função do movimento duplamente negativo do material sonoro e da transição da *individualidade* à *interioridade* realizados no âmbito da música, a partir do que se define a tarefa da música como sendo a de deixar ressoar a maneira como a subjetividade abstrata move-se em si mesma a partir da subjetividade ideal.

Passa-se, então, à comparação entre música e arquitetura, destacando-se o caráter do conteúdo musical segundo a possibilidade de estabelecer vinculação direta entre a interioridade do ânimo e os sons musicais. E do ponto de vista da forma, destaca-se o modo como na música o desdobramento da invenção espiritual da Forma está associado à atividade normativa e regulatória do entendimento.

A comparação entre a música e as artes plásticas está associada à transição da Forma Clássica à Forma Romântica, assim como à questão do desenvolvimento e aprofundamento no conteúdo das obras musicais. Na Forma de arte Clássica, há a identificação entre a escultura e a bela individualidade ensimesmada, o *ideal* verdadeiramente belo em repouso sereno, associado ao estado do mundo da "época dos heróis", caracterizado pela relação entre o ideal e a contingência, que, segundo a *situação*, leva às colisões e resoluções e conduz à efetivação do Universal no Particular. Entretanto, com a dissolução da Forma Clássica e o advento da Forma Romântica, o ideal da arte se dissolve em exterior e interior, conduzindo à "conquista da interioridade absoluta como infinitude e liberdade" (HEGEL, 2014, p. 262), onde o Conteúdo espiritual passa a encontrar sua forma correspondente na subjetividade espiritual, referente ao âmbito das manifestações humanas do ânimo e do sentimento. Isso significa que na Forma Romântica a relação entre conteúdo e forma adquire um caráter fundamentalmente *musical*, estando o conteúdo determinado da representação associado ao *lírico*, mas ao mesmo tempo em que há uma minimização do papel da *subjetividade particular* em detrimento da *história da arte* e da manifestação do Espírito em suas figuras mais elevadas como *religião* e *filosofia*, por mais que "pertençam ao ideal, a liberdade e a autonomia da subjetividade" (HEGEL, 1999, p. 191). A música está, dessa forma, diretamente associada à *interioridade moderna* entendida como interioridade que busca transcender as

limitações da finitude, sendo a música a arte que permite que essa interioridade se afirme segundo sua natureza mais própria como negatividade infinita e ilimitada.

Por outro lado, na medida em que a Forma Romântica, na época moderna, é também marcada pela inadequação entre a Ideia e a sua configuração, pela negação subjetiva como cisão entre sujeito e objeto, corre-se o risco de recair no dilaceramento e na dissonância do interior, no aprofundamento das contraposições representadas, retendo-se a cisão e perdendo-se a serenidade do ideal. Essa inadequação é especialmente revelada através da música instrumental autônoma em seus desenvolvimentos complexos, assim como por obras musicais que se aprofundam em sentimentos particulares abstratos (como ocorre nas óperas de Weber), que, nesse sentido, ao mesmo tempo em que seriam o ápice do desenvolvimento musical também seriam a anunciação do fim da música como arte, que, dessa forma, revela em si mesma a necessidade de superação e transição a Formas mais elevadas, como a poesia e a filosofia.

Em decorrência das dificuldades de adequação da arte Romântica, torna-se necessário avaliar "em que medida as determinidades, nas quais o ideal penetra, contêm imediatamente por si mesmas a idealidade ou podem, em maior ou menor grau, tornar-se aptas para ela" (HEGEL, 1999, p. 188), definindo-se, com isso, a categoria da *autonomia* e sua relação ao estado do mundo prosaico moderno, onde os ideais estão limitados a esferas muito restritas, pois

> o mais importante permanece apenas o aspecto subjetivo do modo de pensar; o conteúdo mais objetivo é dado pelas relações estabelecidas já existentes e, assim, pois, o modo como ele aparece nos indivíduos e em sua subjetividade interior, em sua moralidade etc. deve permanecer o interesse o mais especial (HEGEL, 1999, p. 202).

Para que seja possível a "reconstrução da autonomia individual" (HEGEL, 1999, p. 203) no estado do mundo prosaico, deve-se levar em conta a determinidade exterior do ideal e o lugar da arte como *elevação* na modernidade. O ser humano possui uma existência concreta exterior a partir da qual ele se fecha em si mesmo como sujeito, mas permanecendo, nesta unidade subjetiva, igualmente consigo mesmo referido à exterioridade, o que conduz para a amplitude das relações e complicações no exterior e relativo. Segundo estas relações,

> o ideal intervém de modo imediato na realidade exterior comum, no cotidiano da efetividade e, assim, na prosa comum da vida. [...] Neste sentido, a arte é vista como potência espiritual, que deve elevar-nos para além do conjunto da esfera das necessidades, da urgência e da dependência, e nos libertar do entendimento e da espirituosidade que o ser humano está acostumado a esbanjar neste campo (HEGEL, 1999, p. 249).

Nesse contexto, a arte musical deve necessariamente atender a certas expectativas no que se refere ao tratamento da exterioridade abstrata, da conformação simétrica e da

depuração do material sonoro, assim como em relação ao *modo de ordenação* da exterioridade em sua efetividade concreta, como "concordância com a subjetividade do interior humano colocado em tal ambiente" (HEGEL, 1999, p. 250), segundo a regularidade das leis determinadas pelo sujeito, que no âmbito musical estão associadas às leis do *compasso* e da *harmonia*. Mas, em *terceiro lugar*, a obra musical deve também satisfazer o gozo da intuição, atendendo as expectativas de "um público que tem a pretensão de reencontrar-se a si mesmo no objeto artístico segundo sua verdadeira fé, sentir e representação, e de conseguir entrar em sintonia com os objetos expostos" (HEGEL, 1999, p. 250), de modo que tanto a totalidade subjetiva interior do *caráter*, e seus *estados* e *ações*, como também a totalidade objetiva da existência exterior da obra musical não podem ser indiferentes e disparatados, mas devem mostrar "uma concordância e uma correspondência recíproca" (HEGEL, 1999, p. 256). A obra musical deve ser o meio entre uma existência carente e meramente objetiva e uma representação meramente interior, oferecendo-nos os próprios objetos a partir do interior sem cedê-los para uma outra utilidade, limitando o interesse à abstração da aparência ideal e à visão teórica. Nessa idealidade formal, entretanto, não deve ainda ser o próprio conteúdo o que deve atrair a atenção, mas a *satisfação* do *produzir espiritual*. Por outro lado, a música também pode, por meio do sentimento, ser associada aos conteúdos mais elevados do Espírito.

Após tratar da questão da transição da Forma Clássica à Romântica, delimitando-se o lugar da música nessa transição, passa-se à comparação entre a música e as artes plásticas do ponto de vista do desenvolvimento e do aprofundamento no conteúdo. No caso da música, o desenvolvimento se define segundo o caráter relacional decorrente da atividade duplamente negativa que a caracteriza, podendo se dar tanto a partir de um *tema* (especialmente no caso da música instrumental), como também a partir da associação ao conteúdo de um poema (no caso da música de acompanhamento). Ressalta-se, entretanto, que o desenvolvimento musical, de maneira geral, revela-se frágil, no sentido de ser propenso a um aprofundamento na interioridade que pode levar a um rompimento com o Conteúdo.

No que se refere à comparação com a poesia, esta é revelada como sendo a arte capaz de levar a *situação* e suas *colisões* ao máximo desenvolvimento. No caso da música, a situação está mais diretamente ligada ao âmbito da música de acompanhamento, especialmente a ópera, e, de forma mais restrita, ao âmbito do desenvolvimento harmônico e melódico da música instrumental (segundo a relação entre liberdade e necessidade exposta através destes âmbitos). Destaca-se a importância de escolher situações que repousem sobre

violações impulsionadoras de "relações que não podem perdurar", trazendo, assim, a necessidade de uma solução que as reconfigure, pois a *beleza do ideal* está justamente na "unidade, repouso e completude imaculados nele mesmo" (HEGEL, 1999, p. 211). Pode-se fazer uso das colisões as mais diversas, mas a necessidade da reação não deve ser ocasionada por algo bizarro ou adverso (conforme ocorre em obras musicais do romantismo), e sim apenas "por meio de algo em si mesmo racional e legítimo" (HEGEL, 1999, p. 227).

Ainda no âmbito da comparação com a poesia, trata-se do elemento sonoro segundo a autonomia que este adquire no âmbito da música, como fim em si mesmo, o que afasta a música da objetividade interior das representações e intuições da poesia, tornando-se, com isso, uma arte suscetível de rompimento com o Conteúdo espiritual e com o interesse artístico, restrita a uma simpatização indeterminada entre os movimentos espirituais do elemento sonoro musical e os sentimentos. Destaca-se, entretanto, o caso da *música de acompanhamento*, que ao associar música e poesia proporciona o acolhimento, em uma mesma obra, dos conteúdos advindos das duas artes.

Passa-se então ao tema do *efeito da música* e da determinidade particular dos *meios de expressão musical*. Nesta seção, refere-se ao modo como a música provoca o efeito de conduzir a consciência, apreendendo, transformando e movimentando o *ânimo* e a profundidade ensimesmada do sentimento, assim como a percepção-de-si abstrata associada à autoconsciência dispersa em intuições isoladas e ainda incapaz de prosseguir para considerações intelectuais, como nos casos em que o corpo humano é impelido a movimentar-se e a acompanhar a regulação sonora. Mas, nesses casos, a potência peculiar da música constitui-se ainda como uma potência *elementar*, uma potência intrinsecamente associada ao som como elemento material.

A essência elementar e efetiva do elemento musical é primordialmente constituída pelo *tempo*, cuja determinação geral é o *ritmo*, que mesmo desprovido de Espírito proporciona a relação comum que unifica os elementos constitutivos da música, em decorrência da coincidência que há entre o tempo *do som* e o tempo *do sujeito*. Mas uma vez constituída a identidade abstrata do sujeito, este precisa de outro elemento que o determine e lhe confira individualidade, que lhe faça perceber-se a si mesmo como *este sujeito específico*, e isso se realiza através da relação estabelecida entre os próprios sons, passando-se com isso ao âmbito das *leis* do compasso e da harmonia. Mas em terceiro lugar, a forma identificada à regulação musical deve ser elevada a um conteúdo determinado como melodia (o que ocorre especialmente no caso da música de acompanhamento, onde a melodia está diretamente

associada ao canto), pois o poder *efetivo* da música não pertence ao propriamente musical apenas formal, mas ao Conteúdo espiritual: o vínculo entre a música e a subjetividade só se mostra plenamente quando o Conteúdo espiritual manifestado como sentimento age sobre o ânimo. Neste caso, uma obra musical pode conduzir e absorver completamente a consciência através da comoção do ânimo interior. No caso da música instrumental, entretanto, conduz-se para além do âmbito do desenvolvimento melódico segundo a sua capacidade para acolher um conteúdo, levando-se o desenvolvimento musical ao limite, conduzindo, com isso, a uma dissociação em relação ao Conteúdo.

A partir disso, passa-se à investigação mais pormenorizada do âmbito dos elementos musicais, começando por destacar o processo de depuração tímbrica e frequencial do material sonoro, como ordenação do *ressoar em relações sonoras determinadas*, concomitantemente à depuração do sentimento, que, através da música, passa da interjeição em sua irrupção natural à interjeição cadenciada.

A música deve, por conseguinte, tornar o material sonoro apto a constituir uma totalidade de diferenças passíveis de serem divididas ou unidas em diversas espécies de sintonias, para com isso poder acolher os sentimentos. Para que isso se produza, o som precisa oferecer uma regularidade em suas sucessões, o que implica que a determinação do som musical manifeste uma *quantificação interna* que mostre algum tipo de *lei* no decurso dessa quantificação, lei que se constitui - segundo o caminho progressivo de afirmação da interioridade - primeiramente como aquilo que na música se denomina como *compasso*, que é o elemento que permite a livre movimentação do ritmo. Mas em segundo lugar, há o âmbito da *ressonância*, referente tanto à diferença real dos sons como diversidade tímbrica dos materiais que ressoam, como também às relações recíprocas entre os sons musicais segundo a doutrina dos intervalos, das escalas, das tonalidades e da harmonia. O ponto mais alto da música e ao mesmo tempo o mais subjetivo, entretanto, é a *alma vivificadora dos sons*, a *melodia*, pela qual os âmbitos do tempo e da ressonância adquirem expressão espiritual livre como livre movimento da fantasia, dando o acabamento necessário aos sons musicais para que estes se tornem aptos a compor uma *totalidade livre*.

A melodia está diretamente associada à *canção*, o que conduz à investigação dos tipos principais de canção em função do tratamento harmônico, como melodia acompanhada, textura homofônica e textura em contraponto. A partir disso, passa-se ao estudo da música de acompanhamento segundo o tipo de conteúdo que ela pode manifestar, partindo do *cantabile* e avançando à sua relação com o texto poético, em uma gradação pela qual o *recitativo* evolui para o *oratório* e para a *canção dramática*. Mas o desenvolvimento da mediação entre o

cantabile e o recitativo leva ao desenvolvimento dos *gêneros*, associados ao uso da poesia lírica e dramática e, no caso da música sacra, aos textos litúrgicos, ressaltando-se a necessidade de respeitar o equilíbrio entre o *cantabile* e o característico e entre texto e música.

Encerra-se a análise do capítulo sobre a música com o caso da música autônoma instrumental e do intérprete instrumentista, que, após a música de acompanhamento, constituem, respectivamente, o segundo e o terceiro meios de expressão musical. Nesses casos, o Conteúdo está imediatamente associado às melodias e sua elaboração harmônica, ou pode até mesmo inexistir, quando a figuração harmônico-melódica se dá de maneira completamente independente. Entra-se, com isso, no polêmico campo referente ao significado da música instrumental, que como ápice do desenvolvimento da arte musical é também o seu fim.

A interioridade como si-mesmo concreto, repousante sobre si mesma em liberdade sem entraves, sem ser determinada por qualquer Conteúdo firme, constitui o princípio da *música autônoma*, que para encontrar o seu "pleno direito" (HEGEL, 2002, p. 336) deve desvincular-se de qualquer texto dado, tomando a unidade e seu desdobramento, o conteúdo e seu desenvolvimento segundo uma espécie de expressão baseada apenas em seus meios puramente musicais, sendo incapaz de constituir um decurso de representações em si mesmo claro, limitando-se, assim, à expressão do sentir mais abstrato em geral dos movimentos puramente musicais da orquestração, da rítmica, da harmonia e da melodia. A partir do contexto das considerações hegelianas acerca da música instrumental, trata-se brevemente do significado atribuído por Theodor W. Adorno ao debate acerca da música autônoma.

Com isso, passa-se à segunda parte do trabalho, referente ao significado da música do ponto de vista das teses desenvolvidas por Hanslick em *Do Belo Musical*. Após uma breve contextualização das influências intelectuais de Hanslick, passa-se a uma análise de seu argumento, começando pela tese denominada como "negativa", referente ao significado da música instrumental e estritamente associada a um ponto de vista contrário à ideia de que a estética musical e as considerações críticas acerca das obras musicais devam se apoiar sobre uma *estética do sentimento*, segundo a qual a música *representaria* sentimentos.

Em segundo lugar, trata-se da tese denominada como "positiva", referente à definição positiva do significado da música, pela qual se delimita aquilo que constitui o objeto próprio à atividade crítica e estética, isto é, o *belo musical*, espécie autônoma de beleza identificada à

noção de “formas sonoras em movimento” (*tönend bewegte Formen*), referente *apenas* ao âmbito musical e que fornece as bases para repensar a estética musical como um todo.

Para Hanslick, a *tarefa* da estética musical é a de submeter os sentimentos ao âmbito do belo e apreender a obra musical como um objeto autônomo, referindo-se *apenas* a ele. Entretanto, Hanslick também considera a obra musical do ponto de vista de sua revelação “como um meio ativo entre duas forças vivas: a de onde provém e para onde se dirige, ou seja, o compositor e o ouvinte”, passando pela intermediação do intérprete (HANSLICK, 1992, p. 91), a partir do que, delimita-se mais claramente o âmbito em relação ao qual o sentimento deve ser mantido, isto é, a vida psíquica do compositor ou do ouvinte, onde a atividade artística da fantasia não pode isolar-se, mas “atua em estreita reciprocidade com os sentimentos e as sensações” (HANSLICK, 1992, pp. 91-92).

Nas partes seguintes, acompanha-se o modo como Hanslick trata da questão referente ao modo como os materiais musicais, do ponto de vista do sistema tonal e da atividade composicional, estão relacionados aos materiais do mundo natural. No que se refere ao seu vínculo com a natureza, o belo musical teria algo de natural na medida em que as leis composicionais estão, em certo sentido, radicadas em leis naturais, mas na relação que estabelece com estes materiais ele é *artificial*, pois na natureza não encontramos melodia, nem harmonia, somente padrões rítmicos e frequenciais rudimentares. A melodia e a harmonia, para Hanslick, são criações do espírito humano e o que ouvimos na natureza não é o musicalmente belo, mas somente ruídos.

Finaliza-se a análise do ensaio com a investigação do conteúdo associado ao belo musical, como inseparabilidade entre forma e conteúdo associada à racionalidade musical.

Na parte final deste trabalho, propõe-se uma interpretação daquilo que seria a transição entre os modelos estéticos de Hegel e Hanslick, havendo, de um lado, uma estética musical voltada para o âmbito do conteúdo e, de outro, uma estética musical voltada para o âmbito da forma, entendendo-se que a passagem da estética musical hegeliana conteudista à estética musical formalista de Hanslick se dá segundo uma transformação do significado das relações entre forma, conteúdo e sentimento, dentro do contexto de desenvolvimento da atividade composicional na transição entre classicismo e romantismo. Nesse sentido, a concepção formalista de Hanslick poderia ser compreendida como resultado de uma transformação de pressupostos abordados pela estética conteudista hegeliana, mas estando também, por outro

lado, em conformidade ao grande desenvolvimento no âmbito da música instrumental ocorrido durante o romantismo.

Um dos pontos fundamentais para compreender essa transição se refere ao modo de conceber a relação entre sentimento e conteúdo musical, considerando que tanto em Hegel como em Hanslick há a associação entre o conteúdo musical e a atividade da interioridade subjetiva. A partir do reconhecimento da associação entre *atividade subjetiva* e música, revelada pela estética hegeliana ainda no âmbito do classicismo (momento em que ainda não era possível perceber plenamente a densidade formal da subjetividade na música), inicia-se um processo de desenvolvimento do elemento da subjetividade através do aprofundamento da interação entre reflexão e prática musical nas obras instrumentais do período romântico (a atividade subjetiva associada à atividade musical se *complexifica* a partir do trabalho de contínua associação entre a atividade reflexiva e as práticas de composição musical), fazendo com que aquilo que para Hegel aparecia como *conteúdo*, sedimente-se, tornando-se, para Hanslick - que desenvolve seu posicionamento a partir de uma tradição musical já consolidada por Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert e Brahms -, *forma*, o que é reforçado pelo fato de suas pretensões serem essencialmente musicológicas e não filosóficas. Assim, Hanslick dialoga com uma época em que o acento das discussões, no âmbito da música, se deslocou para a questão da forma, fazendo com que o problema do conteúdo deixe de ser o foco principal e passe a ser considerado em estrita vinculação à forma. Decorre disso, portanto, a transição necessária de uma estética conteudista a uma estética formalista, o que faz com que Hanslick também se contraponha, em alguns aspectos, ao ponto de vista de Hegel.

O trabalho é concluído com o levantamento de algumas noções hegelianas a que Hanslick se refere diretamente em seu ensaio, sendo elas: *sensação*, *sentimento*, *Ideia*, *história*, *conteúdo musical*, *individualidade* e *interioridade*, que Hanslick interpreta, em parte, segundo seu próprio quadro teórico, especialmente vinculado à noção de *belo musical*. Juntamente com este levantamento, indicam-se, brevemente, os significados originais destas noções hegelianas, tendo em vista o contexto original em que foram concebidas.

Parte I: **Hegel**

Capítulo 1 - *O caráter da abordagem estética hegeliana em relação à música*

No que se refere à abordagem dedicada à análise da música, nos *Cursos de Estética*[1], Hegel pretende indicar de maneira geral o *princípio* e a *divisão* da música, restringindo-se a um ponto de vista *universal*, sem aprofundar-se em aspectos *particulares*, referentes a obras musicais específicas.

Em parte, a escolha por esse tipo de abordagem decorre da grande abstração formal associada à definição dos elementos de estruturação musical, o que impede que se analisem obras particulares sem recair imediatamente em determinações técnicas que exigem conhecimento musical altamente especializado. Por outro lado, ressalta-se que o intuito principal da estética hegeliana não é apenas realizar um aprofundamento crítico nas determinações técnicas e regras abstratas das obras particulares, ainda que isso constitua um de seus aspectos, mas também definir a atividade artística no interior de uma concepção sistemática do *conceito ideal*, apreendendo, a partir de uma reflexão de caráter filosófico[2], o lugar ocupado pela arte no interior do sistema absoluto, no horizonte de todos os outros âmbitos do saber humano. A arte, como "o verdadeiro enquanto objeto absoluto da consciência", é apreendida segundo seu pertencimento "à esfera absoluta do espírito" (HEGEL, 1999, p. 115), como expressão dos interesses universais e da transcendência das limitações da finitude (no âmbito do romantismo vinculado à época moderna). Deve-se, destacar, entretanto, que Hegel não negligencia o aspecto formal da música, mas o apreende a partir da relação que estabelece com o Conteúdo espiritual, isso significa que Hegel em nenhum momento separa forma e conteúdo.

O *absoluto* é a suprema reconciliação, efetivada na medida em que o reconciliado se identifica consigo mesmo e os elementos constitutivos da realidade total são apreendidos na superação da diferença como identidade da identidade e da não identidade, é o espírito que se

---

[1] Os *Cursos de Estética* não estão entre os textos publicados pelo próprio Hegel. Hegel realizou cinco cursos sobre estética: um em Heidelberg em 1818 e quatro na Universidade de Berlim (1820-21, 1823, 1826, e 1828-29). H. G. Hotho, aluno de Hegel, compilou os manuscritos do filósofo e as notas dos estudantes que assistiram aos três últimos cursos oferecidos, elaborando aquilo que hoje conhecemos sob o título de *Cursos de Estética* (SPEIGHT, 2008, p. 381).

[2] Neste contexto, entende-se a *reflexão filosófica* como o *pensar movido pelo conceito*, isto é, o pensar como *imanência* do objeto, que observa o desenvolvimento próprio ao objeto sem modificá-lo com a ingerência de representações impostas pelo sujeito ou de ideias subjetivas. Segundo essa concepção, a tarefa filosófica é definida como a descrição do desenvolvimento do espírito até a apreensão de si mesmo como *espírito livre*, isto é, do desenvolvimento necessário da ideia eterna e da ciência do espírito a partir do próprio conceito do espírito.

manifestou completamente a si mesmo, "consciente-de-si, infinitamente criador" (HEGEL, 1995, §384, pp. 27-28), "o espírito na unidade - *essente em si e para si* e produzindo-se eternamente - da objetividade do espírito e de sua idealidade, ou de seu conceito: o espírito em sua verdade absoluta" (HEGEL, 1995, §385, p. 29), que revela que aquilo "que é posto pelo espírito deve ser apreendido, ao mesmo tempo, como um essente imediato" (HEGEL, 1995, §385, p. 30). Tendo chegado

> a essa meta, o espírito tanto retornou ao seu começo, à unidade consigo mesmo, como [também] avançou até a unidade absoluta consigo, a unidade verdadeiramente determinada em si, uma unidade em que as determinações não são determinações naturais, mas determinações conceituais (HEGEL, 1995, §387, p. 41).

Dessa forma, o espírito absoluto não apenas abarca a filosofia, mas - desde o ponto de vista transcendental da verdade revelado pela filosofia - a realidade como um todo, que então adquire uma ordenação em relação à verdade, como Conteúdo[3] total do espírito sistematicamente ordenado segundo a verdade do conceito, onde os elementos da realidade, especialmente a arte, a religião e a filosofia, são mostrados através da razão absoluta em sua necessidade, estabelecendo-se a plena identificação entre o real e o racional. Com isso, a realidade, em todos os seus níveis, mostra a necessidade de sua presença através do movimento do conceito, que perfaz o caminho realizado como passagem do *ser* até o *conceito*, passando pela *essência*. Determina-se, assim, a realidade *verdadeira* como totalidade dos momentos desenvolvidos do conceito na unidade do *espírito absoluto* apreendida pela razão absoluta: tudo está em constante movimento, cabendo à razão mostrar a origem e o fim de toda atividade operante de modo efetivo na realidade, origem e fim que são a própria razão absoluta, como realidade ordenada em sua necessidade segundo o conceito.

> O verdadeiro certamente apenas têm existência e verdade em seu desdobramento para a realidade exterior; mas, por outro lado, o verdadeiro é de tal modo capaz de

---

[3] Em relação às traduções dos termos *Gestalt*, *Form*, *Gehalt* e *Inhalt*, adota-se aqui o critério proposto pela tradução brasileira dos *Cursos de Estética* realizada por M. A. Werle e O. Tolle: "*forma*" (letra inicial em minúscula) é a tradução para *Gestalt*, "no sentido de forma efetiva, determinada" (HEGEL, 1999, pp. 12-13), referindo-se ao elemento sensível em que se manifesta o espiritual, isto é, à espiritualização das formas naturais através do trabalho de configuração dos elementos realizado pelo artista, ao termo do qual a forma é em-si-e-para-si significante. "*Forma*" é a tradução para *Form*, designando um caráter "geral, universal, indeterminado, decorrente do uso lógico do termo, referindo-se à forma enquanto aquilo que compreende o conteúdo na medida em que o próprio conteúdo advém efetivamente, dando a si a forma que convém ao que ele é. Assim se passa com as Formas de arte, que constituem as três modalidades em que a ideia do belo se diferencia em si mesma" (HEGEL, 1999, p. 13). "*conteúdo*" (letra inicial em minúscula) é a tradução para *Inhalt*, designando o conteúdo como individual e particular, "aquilo que é em si mesmo simples, a coisa mesma reduzida a suas determinações mais simples" (HEGEL, 1999, p. 13). E "*Conteúdo*" é a tradução para *Gehalt*, no sentido de um conteúdo em sentido amplo, como conteúdo total "impulsionado pelo estado de mundo sobre os indivíduos e mediado pela subjetividade do artista" (HEGEL, 1999, p. 13), como conteúdo de teor determinado, mediatizado, referindo-se à qualidade mesma do conteúdo, como conteúdo da razão necessariamente ordenado à verdade.

> reunir e manter a separação recíproca da realidade numa unidade, que cada parte do desdobramento faz nela surgir esta alma, o todo (HEGEL, 1999, p. 165).

No interior dessa ordenação sistemática do conteúdo espiritual, o âmbito da arte está associado ao *ideal*, que é a Ideia enquanto belo artístico, ou seja, a *manifestação sensível* da Ideia *configurada* segundo seu conceito como efetividade concreta, mas de tal modo que a Ideia e sua configuração concreta estabeleçam vínculo de plena adequação uma em relação à outra. Isso significa que o ideal, como conceito em atividade na efetividade configurada da Ideia, é a Ideia "com a determinação precisa de ser efetividade essencialmente individual", e, por outro lado, a "configuração individual da efetividade acompanhada da determinação de deixar a Ideia aparecer essencialmente em si mesma" (HEGEL, 1999, p. 89), mostrando-se como "uma totalidade de diferenças essenciais, as quais têm de surgir como tais e efetivar-se" (HEGEL, 2014, p. 19).

> A natureza do ideal artístico deve, pois, ser procurada nesta recondução da existência exterior ao espiritual, de tal modo que o fenômeno exterior, como adequado ao espírito, torne-se a revelação dele. Esta é, contudo, uma recondução ao interior que ao mesmo tempo não prossegue até o universal na Forma abstrata, até o extremo do pensamento, mas fica presa ao ponto médio, no qual coincidem o apenas exterior e o apenas interior. Logo, o ideal é a efetividade tomada de volta da amplitude das singularidades e das contingências, na medida em que o interior aparece como *individualidade viva* nesta própria exterioridade elevada contra a universalidade (HEGEL, 1999, p. 168).

Há, dessa forma, uma relação direta entre o ideal enquanto belo artístico e a noção de *individualidade*,

> pois a subjetividade individual, que traz em si mesma um Conteúdo substancial e ao mesmo tempo o faz aparecer nela mesma externamente, se situa neste centro no qual o substancial do conteúdo não pode sobressair-se abstratamente para si segundo sua universalidade, mas ainda permanece aprisionado à individualidade e, desse modo, aparece entrelaçado numa existência determinada - que também, por sua vez, arrancada da mera finitude e da condicionalidade [*Bedingtheit*], também entra numa livre sintonia com o interior da alma (HEGEL, 1999, p. 168).

Isso significa que o conceito ideal é fundamentalmente definido pela *bela individualidade ensimesmada* da Forma Clássica, que é delimitada pelas duas outras Formas históricas de arte em que se dá a relação entre o Conteúdo e a existência determinada: a Forma Simbólica e a Forma Romântica, no primeiro caso, ainda como não identificação entre forma e conteúdo, no segundo, como um ultrapassamento do conteúdo em relação à forma[4]. E

---

[4] Na Forma de arte simbólica, "a ideia é incerta, confusa, indeterminada" (BAYER, 1998, p. 324), constituindo-se ainda como uma ideia abstrata, que se mantém no exterior, trata-se de uma inadequação da Ideia, que dessa forma permanece simbólica, não obstante a beleza concreta da arte. Surge com isso o esforço para amplificar a Ideia, sem nunca atingir a categoria do belo, mas restringindo-se à categoria do sublime, constituindo-se como um "panteísmo" artístico. Já na arte clássica, "a encarnação adequada da Ideia se efetua em uma forma adequada a essa ideia", paradoxo que pode se realizar na medida em que "existe na natureza um ser privilegiado em que

a partir das três Formas de arte, determina-se a *diferenciação* e a *especificação* das artes particulares: arquitetura, escultura, pintura, música e poesia.

Dessa forma, a universalidade da exposição da estética hegeliana é determinada nela mesma por meio do seu próprio conceito desdobrado na "totalidade de modos de configuração particulares da arte" (HEGEL, 2014, p. 19) e não, portanto, segundo uma determinação externa. A abrangência da noção de ideal se mostra na divisão geral do sistema estético hegeliano, onde a arte como ideal é revelada segundo três âmbitos principais: em primeiro lugar, há o momento da *determinidade* do ideal, que apresenta o quadro universal da arte segundo a atividade conceitual, seguindo-se a isso, em segundo lugar, o momento referente às *Formas de arte*, isto é, à expressão da particularização histórica da arte, finalizando-se com o momento referente à *configuração da realidade*, onde se desenvolve a confrontação do ideal com o sensível, a adequação e a configuração da matéria sensível pelo ideal, revelando-se a diversidade das artes particulares segundo a ordenação sistemática imposta pela atividade dialética do conceito ideal, impulsionada pela necessidade de autoreconhecimento do espírito absoluto e dada como movimento de progressiva subjetivação do conteúdo, da forma e do elemento material das obras de arte.

Para Hegel, a arte se encaminha para uma conciliação entre a realidade exterior sensível e perecedora e o pensamento puro, ou entre a natureza como realidade finita e a liberdade infinita do pensamento conceitual. Dentro do sistema constituído pelo movimento hierárquico das três Formas em que o espírito absoluto se revela como atividade progressiva visando à plena inteligibilidade do real através da filosofia, a arte, como em-si, é o momento anterior à religião (para-si) e à filosofia (em-si-para-si), apresentando-se como o primeiro momento em que o espírito realiza a necessidade racional de seu autoreconhecimento, identificando-se a si mesmo através da realidade concreta constituída pela diversidade das manifestações artísticas, segundo o modo como o Conteúdo espiritual é acolhido por cada uma dessas manifestações. A arte "reconduz o que na existência em geral está contaminado

---

esta harmonia é levada a cabo" (BAYER, 1998, p. 324): o ser humano. Os traços e movimentos do corpo humano são representados mediante a escultura, "em que o espiritual se presta como por si só à encarnação sensível" (BAYER, 1998, p. 324). E na arte romântica, continua a atividade da Ideia, que agora manifesta sua superioridade e sua inadequação essencial a todo objeto finito e sensível, estabelecendo-se uma nova inarmonia: "o espírito recorda que ele é a subjetividade infinita da ideia" e o verdadeiro divino se mostra como algo que vai além de toda encarnação artística, como uma "aspiração", fazendo com que o artista tome consciência da impossibilidade de "cristalizar o infinito" (BAYER, 1998, p. 324). Intervém aqui uma nova característica: "não é mais a exterioridade da Ideia, mas sua intimidade espiritual, interior, a que cria o desequilíbrio [...], a Ideia é consciente de si mesma e deixa de ser indistinta e indeterminada: rompe a envoltura" (BAYER, 1998, p. 324), sendo a música o verdadeiro paradigma desta Forma de arte.

pela contingência e exterioridade [à] harmonia com seu verdadeiro conceito [afastando] tudo o que no fenômeno não corresponde ao conceito, e apenas por meio desta *purificação* produz o ideal" (HEGEL, 1999, p. 167). Em uma palavra,

> a arte tem a determinação de apreender e expor a existência em seu fenômeno enquanto verdadeira, isto é, em sua adequação ao conteúdo conforme a si mesmo e existente em si e para si. A verdade da arte não pode, por isso, ser uma mera exatidão, ao que se limita a assim chamada imitação da natureza, mas o exterior deve concordar com um interior que em si mesmo concorda consigo e justamente por meio disso pode revelar-se enquanto si mesmo no exterior (HEGEL, 1999, p. 167).

A unidade da obra de arte configurada se constitui, assim, de tal modo que a alma e a espiritualidade internas possam ser

> vistas em todos os pontos. E ela não deve permitir que apenas a forma corporal, as feições do rosto, os gestos e a posição se transformem por toda parte em olho - no qual a alma livre se deixa conhecer em sua infinitude interior -, mas igualmente também as ações e os acontecimentos, os discursos e os sons, e a série de seus decursos, passando por todas as condições do aparecer (HEGEL, 1999, p. 166).

Passando à questão da especificidade das análises que Hegel desenvolve acerca do significado da música, destaca-se que o fundamento de suas considerações está diretamente associado ao âmbito do *espírito subjetivo* (desde o qual se constituem as manifestações artísticas como um todo) e sua relação com a *interioridade*, assim como ao âmbito da atividade composicional a que o filósofo estava exposto, que, ressalta-se, não abarcava a totalidade dos desenvolvimentos formais empreendidos pelo romantismo musical no campo da música autônoma instrumental (das referências musicais românticas, Hegel refere-se explicitamente apenas às óperas de Rossini e Weber, mostrando-se mais próximo daquele do que deste).

A categoria da *subjetividade*, em contraste com a de *individualidade*, refere-se ao âmbito da interioridade moderna, estando diretamente associada à música. Hegel define a noção de subjetividade tendo em vista "as ambiguidades" associadas não apenas ao uso do termo *subjetividade* (*Subjektivität*), mas também dos termos *subjetivo* (*subjektiv*) e *sujeito* (*Subjekt*), "especialmente em sua aplicação ao sujeito humano" (INWOOD, 1997, pp. 301-02). Hegel nota que a principal fonte de ambiguidade refere-se a que o termo *sujeito* "pode referir-se tanto ao puro e auto-reflexivo Eu, como também pode incluir seus estados, atividades e carências, que, entretanto, diferem de pessoa para pessoa, sendo, pois, contingentes e *subjetivos*" (INWOOD, 1997, p. 302) num sentido depreciativo. O Eu enquanto tal, em contrapartida, "não varia de pessoa para pessoa e não é, por conseguinte, contingente ou arbitrário, originando-se, segundo essa constatação, a definição de *sujeito* no

sentido kantiano", associada às categorias subjetivas (HEGEL, 2012, §41) e à noção de *subjetividade* como aptidão do sujeito no sentido de "endossar reflexivamente o que lhe é apresentado para sua aceitação cognitiva prática" (INWOOD, 1997, p. 302), conforme Hegel expõe na *Filosofia do Direito*, §26. Com isso, Hegel distingue entre uma subjetividade como "subjetividade ruim ou finita" e uma subjetividade como subjetividade infinita, "associada ao cristianismo na medida em que é atribuída a Deus", referindo-se, por conseguinte, ao "valor infinito" (INWOOD, 1997, p. 302) da subjetividade humana (HEGEL, 2012, §147).

Hegel distingue três fases no interior do desenvolvimento da noção de *subjetividade*: a primeira delas refere-se à "retirada do sujeito para dentro de si, como puro Eu, mas envolvendo também a objetividade em virtude de sua associação ao conceito" (INWOOD, 1997, p. 301). A segunda fase refere-se à "manifestação do sujeito em uma variedade de estados ou atividades" (INWOOD, 1997, p. 301), tanto psicológicos (como, por exemplo, as opiniões e os desejos) quanto físicos (referentes, por exemplo, às ações e à criação de obras de arte), mas também envolvendo a objetividade, ainda que em um sentido depreciativo, associado à "má infinitude", "uma vez que aqui os objetos referem-se apenas aos caprichos subjetivos do sujeito" (INWOOD, 1997, p. 301). E a terceira fase refere-se à "solicitação do sujeito racional em relação a suas objetificações externas", como por exemplo, "sua manifestação em um Estado racional e seu endossamento deste" (INWOOD, 1997, pp. 301-02), havendo também neste caso, mas agora como reconciliação verdadeira, uma coincidência entre a subjetividade e a objetividade.

O *espírito subjetivo*, por sua vez, constitui a *unidade constitutiva* que fornece o *fundamento especulativo* a partir do qual a funcionalidade da razão musical opera (ESPIÑA, 1996), de modo que a progressão da relação entre a forma e o conteúdo musicais, em seu vínculo com o elemento material sonoro, está fundamentada nos âmbitos que constituem a atividade do espírito subjetivo, constituídos segundo a atividade progressiva do conceito[5]: a

[5] Refere-se aqui ao movimento conceitual como em-si, para-si e em-si-para-si, pelo qual o espírito se eleva gradativamente em relação ao grau de consciência sobre si mesmo. No conceito do espírito - semelhante ao modo como em um ser vivo "tudo já está de uma maneira ideal contido no gérmen" (HEGEL, 1995, §379, p. 12), sendo tudo produzido a partir desse gérmen e não por uma potência externa -, a efetivação do conceito não prescinde de estímulos externos, pois sua própria natureza abarca em si mesma a contradição entre a simplicidade e a diferença, fazendo, nessa inquietude, com que o conceito seja impelido a efetivar-se, desenvolvendo-se, inicialmente, a *diferença*, presente no conceito primeiramente apenas de modo ideal "na forma contraditória da ausência de diferença", mas sendo conduzida, em segundo lugar, à *suprassunção* dessa simplicidade, como diferença efetiva unilateral, sendo o conceito, na medida em que nessa unilateralidade é deficiente, impelido, em terceiro lugar, "a formar efetivamente o todo, do qual inicialmente só contém a possibilidade" (HEGEL, 1995, §379, p. 12). A efetivação do conceito é, assim, apreendida pela filosofia na medida em que o próprio conceito põe o limite de seu autodesenvolvimento, dando-se a "efetividade que lhe

alma e as categorias da sensação e do sentimento (associadas ao conteúdo musical), a *consciência* e a categoria do entendimento (associada ao âmbito da estruturação formal musical e suas regras), e o *espírito teórico* e as categorias da intuição (que define o âmbito da arte, neste caso, como idealização do elemento sonoro na música) e da representação (associada à atividade de *rememoração* vinculada à apreensão da estrutura sonora musical).

Segundo o vínculo entre espírito subjetivo e música, a música é caracterizada como uma arte capaz de atingir, do ponto de vista do conteúdo, o mais profundo *sentimento* e, do ponto de vista da forma, o mais rigoroso *entendimento*, sem estabelecer, necessariamente, uma oposição inconciliável entre esses dois lados (ESPIÑA, 1996). Entretanto, é principalmente pela relação entre sentimento e conteúdo que se mostra a associação entre o significado da música e a atividade subjetiva, pois o sentimento é o campo onde a música, sem abandonar a atividade do entendimento referente ao âmbito de sua estruturação formal, opera manifestando[6] o espírito como vivificação do Conteúdo espiritual na interioridade subjetiva.

Por outro lado, a ênfase sobre o aspecto do conteúdo como sentimento remete ao momento da história da música a que Hegel estava exposto, momento onde ainda não era possível apreender plenamente a relação entre a atividade subjetiva e a racionalidade das formas musicais: à época de Hegel, a atividade composicional ainda não havia elevado o discurso tonal ao limite de sua complexificação; o teor de racionalidade das obras musicais ainda não havia se desenvolvido plenamente, de modo que o aspecto formal da música dificilmente poderia adquirir proeminência a ponto de tornar-se o foco principal das problematizações filosóficas referentes à questão do significado da música. Assim, não sendo ainda possível perceber nitidamente a densidade formal da atividade subjetiva na música

---

corresponde plenamente", de tal modo que quando o espírito, através da filosofia, chega à plena consciência de seu conceito, o *produzido* passa a ser apreendido como "um só e o mesmo com o que *produz*" (HEGEL, 1995, §379, p. 12). Constitui-se, assim, através da consideração do espírito como processo de autoefetivação do seu conceito, o conhecimento acerca do *espírito em sua verdade*.

[6] É importante destacar a especificidade do significado da noção de *Darstellung*, que é usada por Hegel para definir o Conteúdo espiritual das obras de arte como *manifestação* ou *exposição* do espírito, e que não deve ser confundida com as noções de *expressão* (*Vorstellung*) ou de *representação* de sentimentos. *Darstellung* expressa o pleno desenvolvimento do conceito no sentido de ser a superação da separação entre o conceito e sua realidade, entre interior e exterior, concretizando a plena representação do espírito. *Vorstellung*, por sua vez, refere-se a um nível de representação que está aquém do conceito.

Em relação ao conteúdo musical, *Darstellung* refere-se à manifestação do espírito através da interioridade subjetiva dos sentimentos, como *mimetização* da atividade do espírito operante através do âmbito da interioridade subjetiva do sentimento, não estando associada, portanto, à *expressão* do espírito como sentimento.

vinculada ao tonalismo, a subjetividade associada à atividade musical permanece ainda, neste momento, essencialmente vinculada ao âmbito dos sentimentos.

A formação gradativa do tonalismo remonta à polifonia medieval e se consolida passo a passo ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, quando se pode dizer que o sistema já está constituído. Na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX, época do estilo clássico que vai de Haydn a Beethoven, o "tonalismo vigora em seu ponto de máximo equilíbrio balanceado", passando em seguida por uma *saturação* e *adensamento* afirmados "programaticamente nas primeiras décadas do século XIX; nesse arco histórico, que inclui a afirmação e a negação do sistema, a linguagem musical contracanta, à maneira polifônica, com aquilo que se costuma entender, em seu sentido mais amplo, por *modernidade*" (WISNIK, 1989, p. 113).

> A música tonal produz a impressão de um movimento progressivo, de um caminhar que vai evoluindo para novas regiões, onde cada tensão (continuamente reposta) se constrói buscando o horizonte de sua resolução. Nesse movimento de tensões e repousos, que se desenrola graças à nova organização do campo das alturas, ela põe em cena uma procura permanente, uma demanda que só se reencontrará com seu próprio fundamento à custa de um recurso muitas vezes longo (e cada vez mais longo ou, no limite, errático, à medida que o tonalismo avança em sua história) (WISNIK, 1989, p. 114).

Isso significa que o desenvolvimento da tradição musical do período romântico ocorre em estreita conexão ao desenvolvimento do elemento da subjetividade: através do trabalho de contínua interação entre a atividade subjetiva reflexiva e as práticas de composição musical e elaboração do significado musical, aquilo que no interior das reflexões de Hegel aparecia como *conteúdo*, "sedimenta-se" e se torna - na medida em que a tradição musical romântica se consolida - *forma*, surgindo a necessidade de repensar a questão da relação entre sentimento e música e a questão referente aos critérios universais de apreensão das obras musicais, em detrimento da mera opinião pessoal.

De maneira geral, a técnica composicional do século XIX constitui-se como uma resposta às "exigências estéticas implícitas no princípio da autonomia", fundamentando-se em "um conjunto de pautas entre cujas características figuram a independência da música instrumental" como emancipação em relação a objetivos extra-musicais ou ao seu uso ritualístico funcional, através da expansão da harmonia tonal como base para a construção formal, isto é, do uso da *tonalidade* como elemento que dá coerência - por meios puramente musicais - ao desenvolvimento formal sem recorrer a textos ou programas, assim como do método de desenvolvimento temático e motívico vinculado à ideia de "variação evolutiva"

(DAHLHAUS, 2009, p. 178, tradução nossa[7]). A música que pretende existir por si mesma se apresenta como *discurso sonoro* ou *exposição sonora* de uma *lógica efetiva*, do ponto de vista da estrutura tonal e das relações temáticas e motívicas.

A música do século XIX realiza, pois, "através da lógica tonal e motívica - estritamente vinculadas entre si - a aspiração implícita no princípio da autonomia e da ousadia estética [referente à] emancipação da música instrumental" (DAHLHAUS, 2009, p. 178) que remonta a meados do século XVIII. "O que hoje se vê como algo natural, o direito à existência de uma música que não expressa um texto nem um programa e que não serve para dançar nem para produzir assombro pelo virtuosismo, era um paradoxo por volta de 1800" (DAHLHAUS, 2009, pp. 178-79).

De forma geral, a música da geração romântica "é mais intimamente delimitada segundo a experiência aural do que a das gerações anteriores" (ROSEN, 1995, p. 38), como mostra, por exemplo, o desenvolvimento referente ao uso das *dinâmicas*. Compositores do final do século XVIII, como Franz Joseph Haydn (1732-1809), "já haviam integrado o uso das *dinâmicas* às composições não mais como simples contrastes, mas segundo seu valor expressivo, ainda que não fosse a elas atribuído significado motívico claro" (ROSEN, 1995, p. 38). Haydn exerceu grande influência em relação ao desenvolvimento da sinfonia e do quarteto de cordas, tendo levado ambos os gêneros a um alto nível de sofisticação e expressão artística, dando-lhes um novo peso intelectual através da elaboração do estilo de desenvolvimento e lançando, com isso, as bases para as estruturas mais amplas elaboradas por Beethoven. Já em sinfonias compostas a partir de 1770 começa a expandir os horizontes musicais, indo de um estilo ligeiro e de entretenimento para peças mais amplas e originais, como por exemplo, as sinfonias de número 26, 39, 44 e 52 (muitas delas em tonalidades menores, de clima dramático, dentro das tendências sinfônicas alemãs e austríacas comuns à época). Entre 1768-72 compõe três grupos de quartetos de cordas, sendo que o op. 20, em especial, mostra o início de um gênero de quarteto "mais ousado e integrado" (SADIE, 1994, verbete "Haydn"). Entre as óperas deste período encontram-se *Lo speziale*, *L'infedelità delusa* (1773), *Il mondo della luna* (1777) e *La fedelità premiata* (1779). Até então suas óperas vinham sendo em grande parte no gênero cômico, mas em *Orlando paladino* (1782) e *Armida* (1783) desenvolve o gênero dramático. As obras da década de 1780 também incluem sonatas

[7] As traduções presentes nesta dissertação, salvo indicação contrária (cf. referências bibliográficas), são de nossa responsabilidade.

e trios para piano, sinfonias (as de número 76 a 87) e seus influentes quartetos do op. 33 (1782), que foram revolucionários. Ao final desta década compõe os quartetos opp. 50, 54, 55 e 64, mostrando em todos eles "crescente engenho, originalidade e liberdade de estilo, além de fluência melódica e domínio da forma" (SADIE, 1994, verbete "Haydn"). Compõe, nesta época, em Londres, suas doze últimas sinfonias, assim como uma sinfonia concertante, peças corais, trios e sonatas para piano, canções sobre textos ingleses e arranjos de canções folclóricas. Nos últimos anos compõe seis missas na tradição austríaca, mas revigorando-as com seu domínio da técnica sinfônica. Entre outras obras deste período, incluem-se os quartetos opp. 71, 74, 76 e 77, mostrando "grande densidade de estilo e seriedade de conteúdo", mas conservando a "vitalidade e fluência de expressão", além do oratório *A criação*, inspirado em Händel e marcado pelo "senso de júbilo sincero e natural em relação ao Homem, ao Animal e à Natureza, e sua gratidão a Deus pela criação dessas coisas em nosso benefício" (SADIE, 1994, verbete "Haydn"), fazendo uso de uma densa escrita coral, de tipo inédito em sua produção.

Beethoven, por sua vez, dá prosseguimento ao desenvolvimento do uso das dinâmicas, "integrando-as ao elemento temático e submetendo-as a desenvolvimentos e transformações em larga escala ao longo de uma obra" (ROSEN, 1995, p. 38). Nas décadas seguintes, aquilo que Haydn e Beethoven fizeram com as dinâmicas foi aplicado ao *timbre*, "que apenas a partir da geração romântica torna-se elemento de estruturação formal, através de compositores como Schumann e Liszt" (ROSEN, 1995, p. 38). A natureza revolucionária desse desenvolvimento é evidenciada pela transformação em relação ao significado das *transcrições*: "antes da geração da década de 1830, as transcrições não costumavam capturar e reter as qualidades instrumentais do original, sem que isso afetasse o resultado final" (ROSEN, 1995, pp. 38-39), a partir do romantismo, entretanto, as transcrições só são possíveis a custo de uma descaracterização completa das obras originais. O esforço dos compositores românticos vai ao sentido de desenvolver um espaço expressivo próprio à música, pelo qual esta possa não apenas diferenciar-se, mas também adquirir certo privilégio face às outras artes. Dessa forma, a música instrumental autônoma, precisamente em virtude da sua pureza e alheamento em relação a outros tipos de expressão, torna-se o símbolo de uma "nova linguagem privilegiada que nos permite ascender a regiões do ser de outra forma inacessíveis" (FUBINI, 2008, p. 124).

Mas, no que se refere ao significado da música no âmbito das considerações hegelianas, entende-se ser necessário, em primeiro lugar, investigar mais precisamente o

modo como se constitui o *espírito subjetivo*, conforme Hegel expõe no terceiro volume da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* (§§387-482).

1.1. O espírito subjetivo

Hegel, no capítulo sobre a música, trata do âmbito dos sentimentos, como dimensão de manifestação do Conteúdo que se desenvolve concomitantemente ao processo de depuração do elemento material sonoro e de elaboração do aspecto formal da música. Para apreender o sentido do tratamento atribuído por Hegel ao sentimento como campo de manifestação do espírito e ao âmbito das regras de elaboração formal da música, é necessário investigar o desenvolvimento do *espírito subjetivo*, conforme exposto por Hegel no terceiro volume da Enciclopédia das Ciências Filosóficas. Pretende-se, dessa forma, expor algumas das categorias que compõem o espírito subjetivo, especialmente aquelas que servem de fundamento para a música, começando por uma definição geral do espírito subjetivo e avançando para a análise de algumas de suas figuras constitutivas, sendo elas a alma (no interior da qual se desenvolvem as categorias da sensação e do sentimento), a consciência (no interior da qual se desenvolvem as categorias da certeza sensível, da percepção e do entendimento, sendo esta responsável pela elaboração do aspecto formal da música), e o espírito teórico (no interior do qual se desenvolvem as categorias que permitem a apreensão da unidade entre forma e conteúdo na música, isto é, a intuição, a representação, a imaginação, a fantasia e a memória. Com isso, o intuito desta seção do trabalho é o de oferecer, acompanhamento a sequência do desenvolvimento exposto por Hegel na seção dedicada ao espírito subjetivo, os fundamentos que possibilitam a compreensão da parte seguinte do trabalho, referente à análise pormenorizada do capítulo que Hegel dedica à música nos *Cursos de Estética*.

Pretende-se destacar a partir da análise de sua relação com o espírito subjetivo, o modo como os elementos de estruturação formal da música, partindo de um processo de depuração do material sonoro, se definem progressivamente segundo sua capacidade para manifestar o Conteúdo espiritual e, por conseguinte, de afetar a subjetividade conduzindo-a da individualidade à interioridade, estabelecendo-se com isso os sentimentos como campo de manifestação do Conteúdo espiritual associado à música, como âmbito, portanto, onde se dá a articulação entre subjetivo e absoluto na música. Segundo Hegel, ainda que o som, em sua condição natural como manifestação espontânea de emoções, já seja expressivo por si mesmo,

constituindo-se enquanto tal como ponto de partida para a associação entre sentimento e conteúdo musical, não se pode simplesmente retomar a expressão dos sentimentos em sua irrupção natural, mas deve-se primeiramente desenvolver o ressoar em relações sonoras determinadas, para com isso poder elevar os sentimentos "a um elemento feito primeiramente por meio da arte e por ela somente" (HEGEL, 2002, p. 323).

Na filosofia de Hegel, a noção de *espírito* abrange tanto o lado da *subjetividade* como o lado da *objetividade*, mas põe-se em primeiro lugar na forma da subjetividade, como espírito que provém da natureza, da "não espiritualidade", da realidade "mais incongruente para o espírito" (HEGEL, 1995, §385, p. 29). Seu desenvolvimento se dá como elevação de si mesmo à sua verdade, sendo os degraus dessa elevação as potências da *alma* como autodiferenciação e transformação reconduzida da diferença à unidade do conceito, onde cada determinidade em que o espírito subjetivo "se mostra é momento do desenvolvimento" que progride para a sua meta "[que] é fazer-se e tornar-se *para si* o que é *em si*" (HEGEL, 1995, §387, p. 37). Dessa forma, cada grau do espírito subjetivo "é no interior desse seu processo; e o seu produto é que *para o espírito* (isto é, para a forma de espírito que tem esse grau) ele seja o que no seu começo era somente em si, ou para nós" (HEGEL, 1995, §387, p. 37), considerando-se que o espírito subjetivo só se revela desde o ponto de vista da filosofia do espírito, o estágio superior onde a totalidade já está conceitualizada.

O espírito subjetivo está associado ao espírito como *cognoscente*, ao espírito considerado na relação consigo mesmo, "que se desenvolve na sua idealidade" visando à compreensão de si mesmo "como idealidade de sua realidade imediata" (HEGEL, 1995, §387, p. 37), referindo-se ao modo como o espírito se determina em relação ao *conhecimento*, que neste caso não deve ser confundido com o conhecimento "tal como ele é a determinidade da ideia enquanto lógica" (HEGEL, 1995, §223, p. 357). O espírito subjetivo constitui o primeiro estágio de manifestação do espírito, a primeira realidade do *conceito* do espírito; é o essente em si, a ideia indeterminada ou a determinação universal imediata não desenvolvida. Neste estágio, a Ideia ainda está no modo do ser, que é o modo mais abstrato da realidade; o espírito ainda não tornou objetivo para si o seu conceito, ainda que em sua forma subjetiva o espírito também seja, como realidade imediata, objetivo, pois o espírito subjetivo não é simplesmente subjetivo, mas, como Ideia, é "uma unidade do subjetivo e do objetivo", conforme revela a progressão do espírito subjetivo constituída como atividade de ultrapassamento da "primeira subjetividade simples do espírito" (HEGEL, 1995, §387, p. 38), isto é, como progressão do desenvolvimento da realidade objetiva do espírito subjetivo.

O desenvolvimento progressivo no interior do âmbito do espírito subjetivo produz uma série de *figuras*, que ainda que sejam empiricamente reconhecíveis na medida em que são colocadas exteriormente lado a lado, do ponto de vista da consideração filosófica não devem permanecer nesta condição, mas devem "ser conhecidas como a expressão correspondente de uma série necessária de conceitos determinados", apenas tendo "interesse para o pensar filosófico na medida em que exprimem tal série de conceitos" (HEGEL, 1995, §387, pp. 38-39). E isso implica na necessidade de apreender o espírito em seu processo de *realização*, como conhecimento gradativo daquilo que ele mesmo é, de modo que sua investigação deve começar por sua realidade mais incongruente, e não pelo espírito livre em-si-e-para-si: a divisão presente na análise referente ao espírito subjetivo tem a finalidade de revelar as distinções necessárias para elaborar a descrição da totalidade da atividade interna do espírito subjetivo como atividade do conceito.

Mais especificamente, o espírito subjetivo engloba a *vida individual* desde a *alma natural* (HEGEL, 1995, §§391-402), objeto da *Antropologia*, onde o espírito subjetivo tem a forma da *universalidade* abstrata (referindo-se às qualidades e alterações corporais: a *sensação*, o *sentimento* e o *hábito*), passando pela *consciência* ou *Eu*, objeto da *Fenomenologia do Espírito*, onde o espírito subjetivo tem a forma da particularização (referente ao espírito em relação a seus objetos intencionais distintos de si mesmo, assumindo sucessivamente três formas: a *consciência* ou *certeza* sensível (HEGEL, 1995, §418), que é o conhecimento imediato de dados sensíveis, vistos simplesmente como indivíduos a serem referidos ou apontados; a *percepção* (HEGEL, 1995, §§420-421), que é o conhecimento mediado de dados sensíveis, como coisas com propriedades; e o *entendimento* (HEGEL, 1995, §422-423), que é o conhecimento, segundo leis determinadas, das coisas como manifestações de forças e aparências), indo até os aspectos mais intelectuais da psique, referentes ao âmbito da *Psicologia*, cujo objeto é o espírito considerado em si mesmo, o *espírito essente para si*, onde o espírito subjetivo tem a "forma da *singularidade*" (HEGEL, 1995, §387, p. 39), isto é, do *pensamento* ou *inteligência*, que por sua vez é constituída pelo *espírito teórico* (HEGEL, 1995, §445) - composto pela *intuição* (HEGEL, 1995, §446), pela *representação* (HEGEL, 1995, §451) como *internalização* (ou *recordação*), pela *imaginação* e pela *memória* -, e pelo o *espírito prático* ou *vontade livre* (HEGEL, 1995, §§481-482), composto pelas categorias do sentimento prático, dos impulsos, do arbítrio e da felicidade (HEGEL, 1995, §§387-482), fazendo a transição para o *espírito objetivo* (INWOOD, 1997, pp. 118 e 222).

Assim, pretende-se expor os elementos que permitem a articulação entre a progressão dos elementos de estruturação formal da música conforme exposta nos *Cursos de Estética* (assim como na seção dedicada ao exame do elemento sonoro no segundo volume da *Enciclopédia das Ciências filosóficas*, denominado *A Filosofia da Natureza*), passando por ritmo, harmonia e melodia, e as categorias abarcadas pelas figuras do espírito subjetivo, que constituem a *unidade constitutiva* que fornece o *fundamento especulativo* a partir do qual a funcionalidade da razão musical opera (ESPIÑA, 1996), servindo como embasamento para definir a determinidade particular dos elementos musicais e pelas quais se expõe o gradativo movimento de interiorização subjetiva, começando pela alma, onde o espírito se eleva progressivamente avançando desde a limitação da *sensação* (primeira determinação da alma) até a conquista do *sentimento de si*, delimitando a transição para apreensão de si do espírito como consciência. Neste estágio, destaca-se a definição hegeliana dos sentimentos, campo onde, em associação à música, o espírito se manifesta. No estágio seguinte, referente à consciência, o espírito deixa de estar difundido no fora-um-do-outro da natureza e passa a se contrapor, como essente para si, à natureza inconsciente da alma, fazendo da natureza seu objeto, abarcando, com isso, o âmbito do entendimento, que é a categoria responsável pela determinação dos objetos segundo leis, referentes, no caso da música, aos âmbitos da ordenação do compasso e da doutrina da harmonia. Do terceiro e último estágio do espírito subjetivo, onde ocorre a unidade entre alma e consciência, constituindo-se a *totalidade imediata* consciente que abarca sujeito e objeto, destaca-se o espírito teórico, no interior do qual se desenvolvem as categorias da intuição e da rememoração, que constituem os fundamentos através dos quais a música pode ser definida como arte do ponto de vista da unidade artística e da manifestação do Conteúdo espiritual.

1.1.1. A alma, a sensação e o sentimento

A *alma* refere-se à sensação e à vitalidade natural, constituindo já

> uma individualidade subjetiva, embora apenas interior, que está presente *em si* na realidade, sem saber-se a si mesma enquanto retorno a si e, desse modo, como infinita em si mesma; trata-se do primeiro momento do desenvolvimento do espírito subjetivo, como em-si, Universal. Seu conteúdo, por conseguinte, permanece ele mesmo limitado e sua manifestação conduz em parte apenas a uma vitalidade, inquietação, mobilidade, avidez, angústia e temor formais desta vida dependente, e em parte apenas à exteriorização de uma interioridade em si mesma finita (HEGEL, 1999, pp. 166-67).

A partir da alma, o espírito se eleva progressivamente, avançando desde a limitação da *sensação* (primeira determinação da alma) até a conquista do *sentimento de si*, delimitando a transição para apreensão de si do espírito como *consciência*.

A alma é o espírito subjetivo ainda como *em si* ou *imediato*, é o despertar da consciência como *espírito-da-natureza*, o que a caracteriza como objeto da *Antropologia*, que é a ciência onde "o conceito pensado do espírito está somente em nós, que o consideramos, e ainda não no objeto mesmo", apreendendo o objeto como o "conceito simplesmente essente do espírito", como o espírito que "ainda não apreendeu o seu conceito" e está "ainda essente fora de si" (HEGEL, 1995, §387, p. 39), preso à corporeidade da natureza. A Antropologia acompanha, assim, a atividade de desenvolvimento progressivo da alma como natureza, progressão que encaminha a alma natural ao conceito do espírito, indo desde a superação do *imediato* até à *consciência* do espírito, segundo o modo como "a própria natureza suprassume sua exterioridade e singularização - sua materialidade - como algo não-verdadeiro, não conforme ao conceito nela imanente" (HEGEL, 1995, §389, p. 44), ascendendo, com isso, à imaterialidade e passando ao espírito, como subsunção da natureza ao pensamento e afirmação da independência do espírito em relação à natureza.

Em seu desenvolvimento, a alma deve levar a cabo a luta pela libertação da "imediatez de seu conteúdo substancial, para tornar-se perfeitamente dona de si mesma, e correspondente a seu conceito; para fazer-se o que é em si, ou segundo seu conceito, a saber, subjetividade simples, que existe no Eu, [e] que se refere a si mesma" (HEGEL, 1995, §387, p. 39). O ser-posto da natureza tem a forma da imediatez indeterminada, do ser fora da ideia, constituindo-se como forma que "contradiz a interioridade da ideia que põe a si mesma", isto é, que contradiz o conceito do espírito, pois o que está presente de modo imediato no espírito na verdade não é algo imediato, "mas é em si algo posto, mediatizado", constituindo-se, assim, a contradição pela qual "o espírito é impelido a suprassumir o imediato, o Outro, com o qual ele se pressupõe a si mesmo" (HEGEL, 1995, §385, p. 30). A Ideia, como espírito essente-em-si "dormente na natureza, suprassume a exterioridade, a singularização e a imediatez da natureza" criando "para si um ser-aí conforme a sua interioridade e universalidade", tornando-se, assim, o espírito como tal, "refletido sobre si mesmo, essente para si, consciente de si, desperto" (HEGEL, 1995, §385, pp. 29-30).

A progressão do desenvolvimento da alma, da natureza até a refutação de sua contradição, é, assim, inicialmente impulsionada pela auto-superação do material da natureza

por meio do espírito em si que nela trabalha, consumando-se na substância da alma como idealidade do material da natureza, de modo que tudo aquilo que é *matéria*, por mais que se reflita na representação como independente, é reconhecido frente ao espírito como algo dependente, e nesta relação de dependência a alma se mostra como *substância*. Dessa forma, o caráter de *imaterialidade* que define a alma não é apenas para a alma mesma, mas é também a imaterialidade universal da natureza, a vida ideal simples da natureza, a partir da qual a alma adquire o caráter de *substância* como base absoluta de toda a particularização e singularização do espírito, como unidade entre pensamento e ser. Assim, ainda que apenas como uma determinação *abstrata*, o espírito tem na alma o material de sua determinação, tem nela sua idealidade penetrante e idêntica: a alma é "o sono do espírito - o νοῦς *passivo* de Aristóteles, que segundo a *possibilidade* é tudo" (HEGEL, 1995, §389, p. 42), ou seja, é a totalidade apenas como mera possibilidade, mas que na vigília do espírito se revela, através da atividade do *νοῦς*, no gradativo processo de despertar como autoconstituição da realidade, como a luta por libertação que a alma realiza contra a imediatez de seu conteúdo substancial, e que é revelada pela Antropologia, mais especificamente, segundo uma sequência em três etapas:

Primeiramente, a alma ainda se refere ao conceito na modalidade do imediato, ao conceito como *vida*, que se diferencia de sua objetividade penetrando em si sua objetividade, isto é, pondo a objetividade *como meio*, mas ao mesmo tempo como *imanência* da alma: o conceito como alma, neste estágio, se dá *na* objetividade e *com* a objetividade, como fim realizado e idêntico consigo mesmo. A alma está aqui *em sua determinidade natural imediata*, como alma *apenas essente*, é a alma em-si "em *unidade imediata*, *indiferenciada* com sua objetividade [...] absorta no *sonhar* e no pressentir de sua vida *natural, concreta*" (HEGEL, 1995, §402, p. 112), é "a substância ainda totalmente universal, imediata, do espírito, do simples pulsar, do simples mover-se em si da alma", que constitui a primeira vida espiritual, onde ainda não foi "posta nenhuma diferença, nem da individualidade em contraste com a universalidade, nem da alma em contraste com o [ser] natural" (HEGEL, 1995, §390, p. 48).

Essa primeira vida espiritual simples tem sua explicitação na natureza e no espírito sem referência a um ser-aí determinado. Entretanto, assim como na Lógica o ser deve passar para o ser-aí, a alma também deve necessariamente avançar de sua indeterminidade à determinidade. E essa determinidade tem, primeiramente, a forma da naturalidade, isto é, da determinidade-natural da alma apreendida como totalidade, como determinação qualitativa

universal da alma ligada às determinações naturais das "*diversidades raciais* do gênero humano, tanto físicas como espirituais, assim como as diferenças dos espíritos nacionais" (HEGEL, 1995, §390, p. 48). Constitui-se aqui a relação entre o sensível e o espiritual sem que ainda a alma se constitua como espírito em sentido último: o espírito se manifesta aqui apenas como *alma natural*, que em sua substância convive com a vida natural universal do planeta, isto é, com a "diferença dos climas, a alternância das estações, das partes do dia etc.: uma vida natural que nele só chega, em parte, a humores sombrios" (HEGEL, 1995, §392, p. 50).

Mas, em segundo lugar, a alma para-si está cindida em si mesma, "[saindo] desse "ser-um" imediato com a sua naturalidade, entra a alma na oposição e luta com ela (aqui se situam os estados do desvario e do sonambulismo)" (HEGEL, 1995, §387, p. 39), onde, se por um lado, a alma já é dona de si, por outro, ainda está presa à particularidade singular em que tem sua efetividade, realizando-se a oposição da alma à sua naturalidade, o que conduz à vitória da alma sobre sua corporeidade, de tal modo que esta, na medida em que a idealidade da alma nela emerge, é rebaixada a signo, e a realidade do espírito, ainda que de uma maneira corporal, é posta idealmente. Constituem-se, assim, as particularizações universais umas fora das outras que são "recuperadas na unidade da alma" e "conduzidas à singularização", e a alma universal da natureza chega à efetividade dividindo-se "em uma multidão infinita de almas individuais" singulares (HEGEL, 1995, §390, p. 48).

Assim, em seu segundo estágio, a alma abandona sua determinidade natural imediata e passa a se opor "a suas qualidades naturais, a seu ser universal, que precisamente por isso é rebaixado ao Outro da alma, a um simples lado, a um estado transitório, a saber, ao *estado do sono*", ao qual se segue "o *despertar natural*, o despontar [matinal] da alma", mas sem que ainda se avance à consideração do "preenchimento que compete à consciência desperta", atendo-se aqui ao "ser-desperto somente enquanto é um estado natural" (HEGEL, 1995, §390, pp. 48-49). O sono é a submersão da alma em sua unidade indiferenciada e a vigília a dissolução da alma como oposição a essa unidade. Mas nessa alternância entre sono e vigília a *vida natural* do espírito subsiste, pois ainda que a imediatez inicial da alma como sono tenha sido suprassumida, sendo, no estado de vigília, rebaixada a simples estado, o ser-para-si da alma que se realizou pela negação daquela imediatez aparece na vigília ainda também na forma de um *simples estado*: "o ser-para-si - a subjetividade da alma - não se reuniu ainda com sua substancialidade essente em si", de modo que sono e vigília "aparecem ainda como estados" alternados "que se excluem mutuamente [...]. No ser-para-si da alma desperta está

contido o ser enquanto momento ideal" (HEGEL, 1995, §398, p. 85). A *alma desperta* encontra dentro de si mesma as determinidades de conteúdo de sua natureza enquanto alma dormente, que como em sua substância estão, em si, nela, mas o espírito ainda está rebaixado à forma de algo natural e imediato, ainda vinculado à oposição gerada no despertar da alma, no qual a alma encontra apenas a si e ao mundo.

Entretanto, é introduzida, com isso, uma *oposição* ou *particularização real*, pela qual a alma retira de seu Outro a fixidez de um estado e dissolve-o em sua identidade, retornando à unidade consigo mesma, fazendo a transição da singularidade universal essente-em-si "à *singularidade efetiva essente para-si* e, precisamente por isso, à *sensação*" (HEGEL, 1995, §390, p. 48), passando-se, com isso, ao terceiro estágio da alma. A alma em-si-para-si "torna-se dona de sua *individualidade natural*, de sua *corporeidade*", rebaixando-a a um meio que lhe obedece, na medida em que projeta para "*fora* de si mesma, como um mundo *objetivo*, o conteúdo de sua totalidade substancial, [no que este é] *não* pertencente à sua corporeidade" (HEGEL, 1995, §402, p. 112). Ao chegar a este grau, a alma pode se encaminhar para emergir na "liberdade abstrata do *Eu*" (HEGEL, 1995, §402, pp. 112-13), tornando-se *consciência*.

A sensação

> O conteúdo da sensação [*Empfindung*] ou é proveniente do mundo externo, ou é pertencente ao interior da alma: assim a sensação ou é *exterior* ou *interior*. Temos aqui a considerar as sensações da última espécie, somente quando se *corporificam*; segundo o lado de sua interioridade, incidem no âmbito da Psicologia. Ao contrário, as sensações exteriores são exclusivamente objeto da Antropologia (HEGEL, 1995, §401, p. 96).

Isso significa que "a noção de sensação desenvolve-se, em Hegel, num âmbito que vai desde a pura afecção do imediato exterior, percebido pelos sentidos, até uma concepção próxima ao sentimento" (ESPIÑA, 1996, p. 222).

As sensações surgem no âmbito do desenvolvimento da alma na medida em que as particularizações universais umas fora das outras, como qualidades naturais, "são recuperadas na unidade da alma singular do homem", recebendo, "em lugar da forma da exterioridade, a figura das *mudanças* naturais do sujeito individual que nelas persiste", mudanças que, tanto do ponto de vista espiritual como físico, "emergem no curso das *idades da vida*", fazendo com que a diferença deixe "de ser uma diferença exterior" (HEGEL, 1995, §390, p. 49) para tornar-se uma diferença interior.

A alternância entre sono e vigília, como alternância entre negação e afirmação, constitui uma *relação formal* dada em uma *progressão infinita*, pela qual os dois lados caem sempre na determinação oposta a sua unilateralidade, nunca atingindo a unidade concreta, ainda que tendam para ela. A sensação é, pois, a efetividade da unidade concreta entre sono e vigília: com a sensação, o ser-para-si abstrato presente na alma desperta recebe - segundo as determinações que estão contidas na natureza adormecida da alma, isto é, no ser substancial da alma - seu primeiro preenchimento, na medida em que a sensação estabelece a oposição pela qual a alma retira de seu Outro a fixidez de um estado e dissolve-o em sua identidade, retornando, com isso, à unidade consigo mesma e passando à *singularidade efetiva essente para-si*. A sensação é, assim, a alma *desperta* como *ser particular determinado*: a alma, efetivada segundo esse preenchimento, se assegura de seu *ser-para-si*, de seu *ser-desperto*, deixando de ser simplesmente em si, para também se por "como *essente* para si", isto é, "como subjetividade, como negatividade de suas determinações imediatas. Só assim [é que] a alma atingiu sua *verdadeira* subjetividade" (HEGEL, 1995, §399, p. 90).

No que se refere à especificidade do *conteúdo* dado na forma das *sensações externas*, estas estão vinculadas ao âmbito da alma natural, mas não são por ela produzidas ou postas em si mesmo por aquele que sente, sendo *desenvolvidas* apenas a partir da *inteligência* que *sente*, já no interior do âmbito do *espírito teórico*, onde o sujeito da sensação é determinado como *individualidade formal*, e as sensações se constituem como determinações imediatas da corporificação, na medida em que, provenientes do mundo externo, são recebidas através dos sentidos:

> "só mediante a corporificação das determinações exteriores o sujeito vem a senti-las. Com efeito, para serem sentidas, é necessário que sejam postas tão distintas do sujeito quanto idênticas a ele; mas as duas [condições] só ocorrem pela extrusão, pela corporificação das determinações internas do que-sente" (HEGEL, 1995, §401, p. 102).

A corporificação é, assim, o elemento que reveste o *conteúdo* dado na forma das sensações externas, determinando e definindo sua existência e proporcionando a identificação à *individualidade formal*, que caracteriza o sujeito que sente na medida em que ele é posto em movimento pelas sensações em sua própria individualidade.

Isso significa que a individualidade do sujeito que sente se determina na medida em que a forma do corpo exterior se transforma na forma própria à alma, sendo submetida à atividade de *generalização* que a alma traz em si, de modo que a alma é passivamente possuída pelas sensações externas ao mesmo tempo em que as sensações externas se referem

diretamente à individualidade daquele que sente, ou seja, ao mesmo tempo em que a sensação externa vem de fora para dentro, ela também faz com que o sujeito sinta a si mesmo, sendo determinado individualmente segundo esta sensação de que se apropriou. E a determinação da individualidade do sujeito pela sensação está inserida no âmbito da individualidade da consciência, o que caracteriza a sensação externa como um *conhecimento*: através da sensação - como atividade subjetiva que converte um conteúdo *passivo* em algo que pertence ao sujeito que o sente e que com isso é individualizado - "a possibilidade do significado é sentida" (ESPIÑA, 1996, p. 223). A sensação constitui, assim, o primeiro modo e o mais imediato em que o espírito se põe em evidência na consciência espiritual e na razão, na medida em que a sensação como conteúdo é uma determinidade do ser-para-si inteiro do sujeito, sendo, ao mesmo tempo, posta como o mais próprio do sujeito, como não-separado do Eu concreto efetivo.

A razão da sensação está, assim, dada segundo o princípio da unidade revelado através da generalização da sensação e de seu estabelecimento como ponto médio da atividade de recepção daquilo que provém tanto da exterioridade como da interioridade. Essa unidade na sensação representa a primeira experiência de unificação entre a exterioridade e a interioridade no sujeito, ainda que aqui não se estabeleça a diferenciação entre a existência do subjetivo e do objetivo segundo a reflexão da consciência, mas apenas manifestando a forma da identidade pela qual a alma que sente constitui a unidade imediata entre o sujeito que percebe e a sensação percebida. Assim, ainda que segundo sua existência a sensação constitua uma atividade diferenciada entre o objeto percebido e o órgão sensorial que o percebe, ela não pode ser separada de quem a sente e é por ela determinado.

Mas na medida em que o conteúdo da sensação externa é algo dado, estabelece-se também uma relação de contradição entre a reflexão da alma em si mesma e a sua exterioridade: ao mesmo tempo em que a determinação imediata se insere na generalidade da alma como conteúdo da sensação, sendo assim posta de forma ideal, a determinação imediata é também negada na medida em que a alma encontra a si mesma nesta determinação. Com isso, no sujeito da sensação, as sensações externas também se excluem mutuamente, permanecendo apenas a alma como *substrato senciente*: o sujeito persiste como alma ao longo do transcorrer temporal do gradativo desaparecer das sensações, ou seja, o ser pontual das sensações é negado e *superado* na alma na medida em que ela se *conserva*.

Na sensação,

> *toda* determinidade é ainda *imediata*, posta [como] não desenvolvida [tanto] segundo o conteúdo, quanto segundo a oposição de algo objetivo ao sujeito, como pertencente à sua *peculiaridade* natural, *particularíssima*. O conteúdo do sentir é, justamente por isso, *limitado* e transitório, por pertencer ao ser natural, imediato - portanto ao [ser] qualitativo e finito (HEGEL, 1995, §400, p. 91).

Assim, se como *forma*, a *sensação* refere-se apenas ao *singular contingente*, isto é, àquilo que é dado *imediatamente*, como *conteúdo*, a sensação aparece à alma como sensação de sua própria efetividade concreta. Através da sensação sente-se apenas a *forma*, não a matéria, o que proporciona para a alma a sua própria persistência como *conteúdo* (o qual apenas através da consciência poderá ser claramente exprimível). A alma se constitui, dessa forma, segundo a sensação, como um *espaço infinito, formal e abstrato*, mas ainda incapaz de manifestar o conhecimento em um sentido posto pelo conceito.

A forma da sensação adotada pelo conteúdo espiritual - como singular sensível imediato carente de conexão - ainda detém traços comuns com a alma animal, sendo incompatível com a forma do *espírito livre*. O conteúdo na forma da sensação é, assim, necessariamente singularizado, contingente e unilateralmente subjetivo, contradizendo o conteúdo espiritual em-si-e-para-si, necessário e verdadeiramente objetivo, de modo que quando o conteúdo espiritual entra na forma das sensações ele adquire semelhança com aquilo que é exteriormente sentido nessa figura singular, o que impede que a natureza mais alta e abrangente do conteúdo espiritual se evidencie pela sensação, conforme o é através do pensar conceituante.

Mas ainda que a sensação não seja determinada a ser o Eu da consciência ou "a liberdade de uma espiritualidade racional" (HEGEL, 1995, §400, p. 92), ela estabelece a unidade imediata da alma com sua substância, referindo-se à subjetividade da alma que sente como uma subjetividade imediata, mas ainda incapaz de diferenciar-se de si, de se apreender como um subjetivo frente a um objetivo. Por outro lado, mesmo o conteúdo espiritual sendo em si oposto a esse conteúdo essente, ele se torna, na forma da sensação e no modo da imediatez, um conteúdo *existente*. Por conseguinte, na medida em que o conteúdo na forma das sensações é um conteúdo contingente que se manifesta na subjetividade natural, recebendo determinações pertencentes unicamente ao sujeito singular que sente, ele também constitui o *pressuposto* para que a interioridade como Eu se constitua como conteúdo do espírito subjetivo, pois na medida em que o espírito subjetivo percebe o diferente de si mesmo como objeto existente, ele se torna capaz de *pôr* um conteúdo na consciência.

O sentimento

Inicialmente, o sentimento se refere ao momento em que a alma desperta de sua vida natural reclusa em si e encontra em si mesma as determinações-de-conteúdo de sua natureza adormecida, constituindo-se como *alma que sente*. Mas a suprassunção dos limites da sensação leva ao *sentimento de Si*, ao sentimento de sua própria totalidade, prosseguindo à apreensão de Si como Eu, onde as determinações-de-sentimento, do ponto de vista da consciência, são a materialidade separada da alma que se manifesta na forma de um objeto autônomo em relação à consciência.

Mas o conteúdo da alma que-tem-sentimentos ainda não se desenvolve até a separação entre o universal e o singular, entre o subjetivo e o objetivo, assim, ainda que a alma que-tem-sentimentos seja independente da presença sensível imediata, ela não se refere ao universal, pois este só pode ser atingido através da mediação do puro pensar. Isso significa que a forma assumida pelo conteúdo como sentimento, na medida em que se manifesta na forma da própria individualidade imediata do sujeito, não é, a princípio, posta pelo conceito. Aqui, o sujeito está imediatamente presente no conteúdo, na medida em que ele próprio é aquilo que sente como sentimento: "a alma aparece ainda como o sujeito e o centro de todas as determinações-do-conteúdo, como a potência que reina de maneira imediata sobre o mundo do sentimento" (HEGEL, 1995, §402, p. 110). Entretanto, a forma da singularidade imediata peculiar ao sujeito assumida pelo sentimento também *avança*, sendo possível nela também pôr "qualquer conteúdo a que a consciência atribua objetividade" (ESPIÑA, 1996, p. 231).

Do ponto de vista das *sensações externas*, estas podem ser determinadas como *sentimentos* na medida em que não apenas são definidas segundo a percepção dos sentidos, mas também se tornam algo *simbólico*, remetendo imediatamente a um significado interno. Mediante a simbolização, as sensações se associam ao interior espiritual, sendo elevadas, através da mediação da consciência, desde a forma da *individualidade* até a forma da *generalidade*, e, com isso, determinadas como *sentimentos* interiorizados no ser-para-si da alma passíveis de serem *recordados* (HEGEL, 1995, §401, pp. 100-01).

E em relação às *sensações internas*, estas se referem às determinidades nascidas no espírito, procedentes da mais alta esfera do espírito e reduzidas à forma da individualidade, sendo exteriorizadas mediante a corporificação como generalidade, e com isso transformadas em *sentimentos*, fazendo com que a alma *venha a ser para si mesma* e se constitua como *subjetividade*. As sensações internas podem ser classificadas segundo duas tipologias:

Em primeiro lugar, há a mera manifestação reativa do sujeito frente à exterioridade, na medida em que a *atividade de recepção* ocorre segundo a determinação *qualitativa* e a determinação *quantitativa intensiva*, sendo a determinação qualitativa referente ao tipo de sentido que apreende a sensação externa e a determinação quantitativa intensiva referente à força com que as sensações afetam e determinam a interioridade do sujeito, fazendo com que este manifeste uma reação frente à exterioridade, qualificando-a como agradável ou desagradável, estabelecendo-se com isso uma relação imediata inconsciente com a interioridade espiritual do sujeito, sem referir-se ainda à atividade da consciência (HEGEL, 1995, §401, p. 100). Avança-se, com isso, para as sensações internas que se referem à *individualidade* do sujeito, a algum estado emocional particular seu, isto é, à "singularidade imediata, encontrável em qualquer particular conjuntura ou situação", como por exemplo, "cólera, vingança, inveja, vergonha, arrependimento" (HEGEL, 1995, §401, p. 102), adquirindo um ser-aí imediato na forma de gesto, de enrubrecimento, risada, choro etc.

Mas, em segundo lugar, as sensações internas dirigem-se também, já no âmbito da Psicologia, para a *intuição*, podendo ser identificadas à expressão de conteúdos gerais, referindo-se ao em-si-e-para-si universal de conteúdos extraídos da exterioridade e concentrados como intuição na forma simples da sensação, como por exemplo, o direito, a eticidade, a religião, o belo e o verdadeiro, constituídos enquanto tais em decorrência da intermediação das sensações externas através do âmbito da consciência, estando, dessa forma, associados aos âmbitos do espírito teórico e do espírito prático autodeterminado, estágios finais do espírito subjetivo (ESPIÑA, 1996). O sentimento adquire, com isso, a significação de ser uma forma que o espírito atribui a si mesmo, como unidade e verdade da alma e da consciência no momento do *espírito livre*, onde o conteúdo do sentimento é libertado da dupla unilateralidade presente segundo o ponto de vista da cisão entre alma e consciência: "o conteúdo tem agora a significação de ser em si tanto objetivo como subjetivo; e a atividade do espírito se orienta agora só na direção de pô-lo como unidade do subjetivo e do objetivo" (HEGEL, 1995, §446, p. 225).

Assim, o sentimento também carrega em sua própria constituição aquilo que conduz ao momento da reflexão: o espírito exige não apenas que aquilo que está nos sentimentos esteja presente nas *representações* ou "que à sensação corresponda o que se sente" (ESPIÑA, 1996, p. 231), mas também exige que a vivacidade da sensação não permaneça apenas em uma concentração sem movimento, ocupando-se também de verdades objetivas. Isso significa que na sensação e no sentimento em geral já está presente a matéria total do espírito, como

um elemento impulsionador do pensamento: um sentimento jurídico, ético-religioso, é um sentimento e, portanto, uma experiência de tal conteúdo que tem sua raiz e sua sede só no pensamento, conduzindo às autodeterminações do espírito em sua universalidade e necessidade, para o âmbito dos direitos e dos deveres.

Ainda que sentimento, intuição, vontade, representação e pensamento constituam formas diferentes, todas elas são determinadas pelo conteúdo que preenche a consciência. Esse conteúdo geral que se manifesta em todas essas formas de apresentação do espírito na consciência humana é, segundo o ponto de vista absoluto da filosofia, a *realidade efetiva* ou *efetividade* (*Wirklichkeit*), pela qual o espírito se revela como causa do mundo. E o conteúdo como efetividade é o verdadeiro conteúdo, pois tem a determinação de estar

> em unidade com a certeza de si mesmo [...]. O homem deve estar ali, ele mesmo, seja apenas com seus sentidos exteriores, ou então com seu espírito mais profundo, sua essencial consciência-de-si. Este princípio é o mesmo que chamamos fé, saber imediato, a revelação no exterior e sobretudo no interior próprio [do homem] (HEGEL, 2012, §7, pp. 46-47).

Mas isso não significa que se deva ater e aprofundar nos sentimentos em detrimento da racionalidade pensada em formas como o direito, o dever e a lei, "pois o que no sentimento e no coração há *mais* do que neles, é só a subjetividade particular, a vaidade, e o arbítrio" (HEGEL, 1995, §471, p. 266). Pelo mesmo motivo tampouco convém, "na consideração científica dos sentimentos, interessar-se por algo mais que por sua *forma*" (HEGEL, 1995, §471, p. 266), voltando-se para a consideração de seu conteúdo, pois

> para a consideração específica dos sentimentos práticos, assim como das inclinações, só restariam os egoístas, maus e ruins; pois só eles pertencem à singularidade que se fixa contra o universal; seu conteúdo é o contrário do conteúdo dos direitos e deveres, mas justamente só em oposição a eles obtém sua determinidade precisa (HEGEL, 1995, §471, pp. 266-67).

1.1.2. A consciência: certeza sensível, percepção e entendimento

A *consciência* constitui o *segundo estágio* do espírito subjetivo, pelo qual o espírito deixa de estar difundido no fora-um-do-outro da natureza e passa a se contrapor, como essente para si, à natureza inconsciente, fazendo da natureza seu objeto. O espírito agora reflete sobre a natureza e recupera "a exterioridade da natureza na interioridade do espírito", idealizando a natureza: "o espírito vem a ser, no seu objeto, para si mesmo" (HEGEL, 1995, §385, p. 29), como reflexão idêntica sobre si e sobre o Outro, pela qual o espírito subjetivo se dá como *particular relacionado*. Trata-se aqui, em primeiro lugar, da consciência como *certeza*

sensível, como conhecimento imediato acerca dos dados sensíveis vistos simplesmente como indivíduos a serem referidos ou apontados.

> Na sua exterioridade, interioriza-se [*erinnert*] em si, e é relação infinita para consigo mesma. Esse ser-para-si da livre universalidade é o mais alto despertar da alma, para [fazer-se] *Eu*, para a universalidade abstrata, enquanto ela existe *para* a universalidade abstrata, que é assim *pensar* e *sujeito* para si; na verdade, determinadamente sujeito do seu juízo no qual o Eu exclui de si mesmo a totalidade natural de suas determinações, como um objeto, um mundo *externo a ele*, e se lhe refere de modo a ser, nesse mundo, imediatamente refletido sobre si: [é] a *consciência* (HEGEL, 1995, §412, p. 180).

Mas a consciência passa, com isso, ao momento da *reflexão*, da *percepção* como conhecimento mediado de dados sensíveis enquanto coisas com propriedades, referente ao âmbito

> da *relação* do espírito: do espírito como *fenômeno*: o Eu é a relação infinita do espírito a si mesmo, mas como relação subjetiva, como *certeza de si mesmo*. A identidade imediata da alma natural é elevada a essa identidade ideal pura consigo; o conteúdo daquela é, para essa reflexão essente para si, *objeto*. A pura liberdade abstrata, por si, deixa sair sua determinidade, a vida natural da alma, para fora de si, como *objeto* tão livre quanto *autônomo*; e é desse objeto, como *exterior a ele*, que o Eu sabe, antes de mais nada; e assim é consciência. O Eu, enquanto é essa negatividade absoluta, é em si a identidade no ser-outro; o Eu é, ele mesmo, e pervade o objeto como objeto suprassumido em si; é um dos lados da relação, e é a relação *toda*; a *luz* que manifesta a si mesma e ainda manifesta outra coisa (HEGEL, 1995, §413, p. 182).

E em terceiro lugar, a consciência progride ao *entendimento*, a consciência do objeto como fenômeno, "a *verdade* mais próxima do perceber" (HEGEL, 1995, §422, p. 192). Aqui, sua reflexão-sobre-si é o *interior* e universal essente para si, onde, de um lado, constitui-se a identidade abstrata e, de outro, a multiformidade como conteúdo, "porém como *diferença interior simples*, que permanece idêntica a si mesma na alteração dos fenômenos. Essa diferença simples é o reino *das leis* do fenômeno, sua tranquila cópia universal" (HEGEL, 1995, §422, p. 192).

> A contradição recebe sua primeira solução quando as determinações multiformes do sensível - autônomas umas em relação às outras, e em relação à unidade interior de cada coisa singular - são rebaixadas ao *fenômeno* de um *interior* essente para si mesmo, e o objeto é assim desenvolvido desde a contradição entre sua *reflexão sobre si mesmo* e sua *reflexão-sobre-Outro*, à relação essencial de si a si *mesmo*. Mas quando a consciência se eleva, da *observação* da singularidade imediata, e da *mescla* do *singular* e do *universal*, à apreensão do interior do objeto, [e] assim determina o objeto da mesma maneira que o *Eu*, a consciência se torna consciência-*de-entendimento*. Só nesse interior não sensível o entendimento acredita ter o verdadeiro. No entanto, esse interior é algo *abstratamente idêntico*, *em si mesmo indiferenciado*, tal interior temos diante de nós na categoria da *força* e da *causa*. Ao contrário, o *verdadeiro* interior deve ser designado como *concreto*, como *diferenciado* em si *mesmo*. Apreendido desse modo, é o que chamamos *lei*. Com efeito, a essência da lei - quer se refira à natureza externa, quer à ordem ética do mundo - consiste em uma *unidade inseparável*, em uma *conexão interna necessária*

> de determinações *diferentes* [...]. Sem dúvida, essa unidade só é concebida pelo pensar especulativo da *razão*; mas já é descoberta pela consciência *de-entendimento* na multiformidade dos fenômenos. As leis são as determinações do entendimento imanentes ao mundo mesmo; nelas, a consciência de-entendimento reencontra sua própria natureza e assim se torna objetiva para si mesma (HEGEL, 1995, §422, pp. 192-93).

1.1.3. O espírito teórico: intuição, representação e fantasia

O espírito teórico é a unidade da *alma* e da *consciência*, pondo o essente da consciência como algo anímico e fazendo do anímico algo objetivo, constituindo a *totalidade imediata* consciente que abarca sujeito e objeto. A atividade teórica da inteligência inclui todas as atividades intelectuais cognoscitivas que constituem *modos de conhecer*, como o *intuir*, o *representar*, o *imaginar* e o *recordar*, revelando a verdade dessas atividades cognoscitivas não enquanto elas estão presentes de um modo isolado, mas enquanto constituem "um momento da totalidade, do conhecer mesmo" (HEGEL, 1995, §445, p. 222). A inteligência ultrapassa, portanto, como espírito teórico, o saber já possuído pela consciência que conhece o objeto como exterior, passando a apreender *em que* consiste a *substância* do objeto, distinguindo na sensação e na intuição o racional como aquilo que é idêntico e imanente ao espírito, sendo a atividade que, produzida desde a interioridade do espírito, reconverte aquilo que é recebido enquanto sensação como efetivação do saber substancialmente ligado à materialidade.

E ao atingir a consciência de que é de si mesmo que o espírito retira o conteúdo, o espírito torna-se *vontade*, elevando-se ao ser-para-si, ao espírito que se sabe como livre e que faz com que o ser-aí se torne livre na medida em que a inteligência "mede pelo padrão absoluto da razão o conteúdo objetivo que se lhe contrapõe - ainda afetado pela forma do ser-dado e da singularidade" (HEGEL, 1995, §387, p. 41). Isso significa que neste estágio o espírito subjetivo *se determina em si mesmo* como sujeito para si ou espírito livre e a consciência *se põe como razão*, despertando imediatamente para ser "razão que se sabe, e que por sua atividade se libera para [ser] a objetividade, para [ser] a consciência do seu conceito" (HEGEL, 1995, §387, p. 37).

Desvanece, assim, o dualismo da natureza autônoma, do espírito difundido no "fora-um-do-outro" e "do espírito que apenas começa a tornar-se para si, mas não concebe ainda sua unidade com o primeiro" (HEGEL, 1995, §384, p. 27). O espírito se compreende agora "como [sendo] ele mesmo quem põe o ser, como produzindo ele mesmo o seu Outro, a

natureza e o espírito finito" (HEGEL, 1995, §384, p. 27), passando-se ao espírito subjetivo "tal como no objeto se refere somente a si mesmo, e aí só tem a ver-se com suas próprias determinações, [e] só apreende o seu próprio conceito" (HEGEL, 1995, §387, p. 40), o que constitui um restabelecimento do primeiro estágio, referente à alma, mas enquanto nesta a unidade é ainda imediata e abstrata, avança-se agora para a unidade através da suprassunção da oposição como *consciência dessa unidade* ou unidade mediatizada: "a ideia do espírito, assim, [saindo] da forma - que o contradiz - do conceito simples, e da separação - que o contradiz também - de seus momentos, chegou à unidade mediatizada, e desse modo à efetividade verdadeira" (HEGEL, 1995, §387, pp. 40-41). O espírito subjetivo supera, dessa forma, tanto a identidade imediata da alma natural como também a diferença entre sujeito e objeto estabelecida pela consciência, revelando tanto a subjetividade da alma como também a objetividade estabelecida pela consciência e fazendo com que alma e consciência adquiram as características uma da outra.

A absoluta certeza de si mesmo do espírito é o *saber da razão*, da unidade do subjetivo e do objetivo, do conceito existente para si e da realidade, "saber de que seu objeto é o *conceito*, e o *conceito* é o *objetivo*" (HEGEL, 1995, §440, p. 211). A consciência de si universal é a razão, o *espírito* é a razão tal como ela se separa, de um lado, como *forma pura e infinita*, e de outro lado como *objeto*. A razão como *forma pura e infinita* é o saber que tem a "determinação de abarcar em si toda a objetividade", e que, portanto, não tem "nenhum conteúdo além de si mesmo" (HEGEL, 1995, §440, p. 211). Dessa forma, a razão como objeto não é algo incompreensível e vindo de fora do espírito, mas o próprio espírito, que, dessa forma, constitui-se como espírito livre, como "*certeza de si mesmo*, *pura e simplesmente universal*, *absolutamente sem oposição*", seguro "de que no mundo encontrará a si mesmo, de que o mundo deve ser amistoso para com ele" (HEGEL, 1995, §440, p. 211). No espírito livre ultrapassa-se o limiar da passividade, passando-se ao âmbito da atividade pura, unificando-se e superando-se todos os níveis que se apresentam na consciência; o objeto perde a determinação que o põe como algo negativo frente à consciência, passando a ser posto como algo que está *no sujeito*.

Intuição

A *intuição* refere-se à exterioridade do sensível determinada pelas formas abstratas do tempo e do espaço, pelo "[ser] *fora-de-um-outro*, cujas formas abstratas mais precisas são: o

[ser]-*ao-lado*-de-um-outro e o [ser]-*ao-lado* e *depois*-de-um-outro" (HEGEL, 1995, §20, p. 70), mas constituindo-se como ponto de confluência entre o *espírito como matéria* e a *matéria como espírito*, o ponto onde as sensações adquirem um caráter puramente espiritual e onde o espiritual se refere de modo imediato ao substrato material. A intuição se mostra como o *sensível não sensível*, configurando o sensível como o puramente espiritual nas formas da exterioridade abstrata do tempo e do espaço, realizando a confluência entre o exterior e o interior do espírito, a conversão imediata da exterioridade na interioridade e da interioridade na exterioridade, onde o *puramente sensível* é a *forma*, e o *puramente espiritual* é o *conteúdo* (ESPIÑA, 1996).

Isso significa que, mediante a intuição, as sensações são *elevadas* pelo espírito à dimensão *formal* do espaço e do tempo, constituindo-se com isso a esfera do espírito em que a inteligência está como algo essente fora de si, isto é, como *submersa* na espacialidade e na temporalidade da materialidade externa (ESPIÑA, 1996, p. 237). Mediante a intuição tem lugar "a transformação da forma da *interioridade* na forma da *exterioridade*", constituindo o "primeiro modo - embora ainda um modo *formal* - como a inteligência se torna *determinante*" (HEGEL, 1995, §448, p. 230), elevando-se a *diferença indeterminada* entre sujeito e objeto referente ao momento da sensação até a *diferença determinada* entre ambos.

> Na atenção encontram lugar uma separação e uma unidade do subjetivo e do objetivo. Enquanto a atenção, porém, se apresenta primeiro no [plano do] *sentimento*, o predominante nela é a *unidade* do subjetivo e do objetivo; assim, a diferença entre esses dois lados é ainda algo *indeterminado*. Mas a inteligência necessariamente segue adiante para desenvolver essa diferença, para diferenciar, de maneira *determinada*, o objeto do sujeito. A *primeira* forma sob a qual realiza isso é a *intuição*: nela, a *diferença* entre o subjetivo e o objetivo prepondera tanto como [o faz], na atenção formal, a *unidade* dessas determinações opostas (HEGEL, 1995, §448, p. 229).

Assim, com a intuição, a sensação adquire a exterioridade espiritual abstrata vinculada à forma do espaço e do tempo: "o [objeto] sentido, ao tornar-se um objeto exterior à *interioridade do espírito*, recebe a forma de algo *exterior-a-si-mesmo*, já que o espiritual ou racional constitui a natureza *própria* dos objetos" (HEGEL, 1995, §448, p. 230). Ou seja, por sair do *espírito como tal* essa transformação do que é sentido, "o que é sentido adquire uma exterioridade *espiritual*, isto é, *abstrata*, e, por meio dela, aquela universalidade de que pode participar *imediatamente* o [objeto] exterior, a saber, uma *universalidade sem conteúdo*, [e] ainda totalmente *formal*" (HEGEL, 1995, §448, p. 230), como espaço e tempo.

A intuição se refere, com isso, ao *início* do conhecimento, como *espanto* da razão: a Coisa inspira espanto à razão subjetiva, pois a intuição, como razão subjetiva, tem a certeza,

ainda que indeterminada, de reencontrar a si mesma no objeto afetado pela forma da irracionalidade (ESPIÑA, 1996). O sujeito humano se percebe "como *mesmidade* onde há um conteúdo verdadeiro", sendo isso aquilo que constitui a condição indispensável para a verdade desse conteúdo, cabendo ao *pensamento* "elevar o conteúdo da experiência, que existe como *dado*, à categoria da *necessidade*" (ESPIÑA, 1996, p. 246).

O espírito absoluto é o fundamento unitário que faz, na intuição, a confluência entre o sensível e o espiritual: o sensível imediato pode elevar-se até a intuição porque o espírito, ainda que não plenamente desenvolvido, já está presente desde o início, por isso, a intuição se constitui como processo de *redução* e *concentração* desde o espírito plenamente constituído. O puramente espiritual, como permanência do espírito subjetivo na generalidade total, precisa concentrar-se na intuição e fazer-se presente na individualidade imediata; a intuição faz a *redução*, isto é, a individualização e a generalização das determinações do sensível, apreendendo o absoluto como uma generalidade abstrata, onde natureza e espírito permanecem unidos de forma imediata, constituindo-se, com isso, o início do conhecimento referente aos conteúdos mais elevados do espírito, isto é,

> a etapa inicial da exteriorização do espírito, como apreensão do que é exterior *ao* espírito, mas não como algo recolhido *do* exterior, algo que vem simplesmente de fora, mas sim um reflexo do próprio espírito que se reconhece em sua imediatez. A intuição se limita diante do que vem antes na *Enciclopédia*..., a consciência, e do que vem depois dela, a representação: diante da consciência ela se diferencia porque não é imediata, mas mediada; porém, pelo fato de sua mediação ser imediata, ainda exterior, ela se distingue da representação, como inflexão para o universal (WERLE, 2005, pp. 111-12)

A intuição permanece ainda no âmbito da contraposição formal entre sujeito e objeto, pois para ela o objeto ainda não se mostra como *pertencente* ao sujeito. Mas na medida em que se desprende do singular, ela é consciência preenchida pela razão, constituindo-se como o momento primeiro da organização racional do exterior, embora nela ainda não predomine o momento da reflexão.

Ao ser posta por meio da intuição na forma espacial e temporal, a sensação (exterior ou interior) é *separada* do sujeito, como objetivação das sensações frente ao sujeito. Com isso, em relação à objetivação das sensações *internas*, o sujeito torna-se capaz de atribuir a si mesmo a potência de suas impressões, como por exemplo, no caso em que ele se dá a intuição, em um poema, "dos sentimentos de alegria ou de dor que o avassalam", separando de si aquilo que "oprime seu espírito" (HEGEL, 1995, §448, p. 229), e conseguindo para si, com isso, alívio e liberdade. A objetivação permite que se faça a consideração dos múltiplos

lados das sensações internas, fazendo com que o poder dessas sensações diminua. Ou seja, a sensação é *removida* do sujeito na medida em que o objeto sentido é transformado em um objeto presente fora do sujeito, fazendo das sensações algo que se contrapõe exteriormente ao sujeito (HEGEL, 1995, §448, p. 229).

No âmbito das sensações externas, os diversos graus de separabilidade e objetificação das sensações, realizadas através da mediação da intuição, se dão segundo o critério da *subsistência* e da *evanescência* do objeto, determinado pelo modo de apreensão que caracteriza cada um dos sentidos humanos. Na relação entre a intuição como consciência imediata e o objeto, este é mantido em sua individualidade imediata, entretanto, a intuição, na medida em que se insere no âmbito da inteligência, se mostra como um estado do espírito individual que pressupõe a superação da imediatez do objeto, revelando-o, para além de um singular "dilacerado em diversos lados dissociados uns dos outros", como "uma *totalidade*, uma *plenitude* coesa de determinações" (HEGEL, 1995, §449, p. 232).

A representação ou consciência representativa

A *representação* constitui o momento da *apreensão* da intuição: "por meio deste entrar em si mesmo, a inteligência se eleva ao nível da *representação*. O espírito representador tem a intuição; esta encontra-se nele *suspendida*, não *desaparecida*, não é *apenas algo do passado*" (G. W. F. Hegel apud WERLE, 2005, p. 112). Ou seja, a *consciência representativa* refere-se ao momento em que o sujeito reflete que é ele mesmo quem tem a intuição, onde o objeto se mostra como *pertencente* ao sujeito (HEGEL, 1995, §449, p. 232). Isso significa que o *conteúdo* da *representação* é o mesmo que o da *intuição*, mas na forma que adquire estando no sujeito como determinação daquilo que pertence a ele mesmo, isto é, na forma da *generalidade* (ESPIÑA, 1996, pp. 239-40).

A transição do estágio da *intuição* ao da *representação* ocorre mediante a atividade de *rememoração* (*Erinnerung*), pela qual a inteligência põe o conteúdo da sensação na interioridade como algo *recordado* no espaço e no tempo próprios à interioridade, adquirindo, com isso, o caráter de ser algo *pertencido* pelo sujeito. A rememoração remete, assim, tanto à *reprodução* de uma representação tida *em outro tempo*, como também à atividade de *internalização*: "o conhecimento acerca do que é geral é um *ir para si mesmo* (*Erinnerung*), segundo o qual aquilo que primeiramente se mostra exteriormente é determinado como uma

multiplicidade que se converteu em algo geral através do movimento de internalização no sujeito" (ESPIÑA, 1996, p. 240), que, com isso, ao mesmo tempo, traz sua própria interioridade à consciência. O movimento de internalização no sujeito faz com que a consciência se conheça como *mediação*, levando à superação da fixidez da consciência no *aqui* e no *agora*, o que faz com que o sujeito passe a se reconhecer como identidade na mudança das representações de sua existência empírica no mundo, como a *unidade essencial* da mediação e da não mediação que se põe a si mesma.

No que se refere à definição da *memória* (*Erinnerung*) (HEGEL, 1995, §§451-64), Hegel trata "*Erinnerung*, *Einbildungskraft* e *Gedächtnis* como fases sucessivamente mais elevadas de *Vorstellung*", que é primeiramente usado no sentido mais amplo de "representação interna", mas adquirindo também o sentido de "concepção" (INWOOD, 1997, p. 220) à medida que a definição se desenvolve. *Erinner*, refere-se não à ideia de "trazer à memória", mas à ideia de "internalizar-se, recolher-se" (INWOOD, 1997, p. 220), sendo usado frequentemente como contraste para *entäusseren* (referente à ideia de "externalizar-se"), quando a memória não está sendo explicitamente considerada, e sobretudo para a suprassunção de uma entidade em relação a suas condições ou à sua mediação.

> A recordação de um evento passado é, em certo sentido, uma internalização do evento: por assim dizer, o evento está em mim e não a alguma distância de mim no espaço e no tempo. Mas, para recordar um evento, eu devo, na época do evento, tê-lo internalizado e adquirido uma lembrança dele que pode ser mais tarde relembrada [...]. Assim, Hegel considera que *Erinnerung* não é primordialmente recordação, mas a internalização de uma intuição sensória como uma imagem; a imagem é abstraída da posição espaço-temporal concreta da intuição e a ela se confere um lugar na inteligência (a qual tem o seu próprio espaço e tempo subjetivo). Mas a imagem é fugaz e sái da consciência. A imaginação é necessária, portanto, para reviver ou reproduzir a imagem. A imaginação é sucessivamente reprodutiva, associativa e produtiva ou criativa (*Phantasie*) (INWOOD, 1997, pp. 220-21).

Assim, se em relação à *sensação* e à *intuição* é necessária ainda a presença espacial imediata dos objetos, com a entrada no âmbito da *representação* passa-se a atribuir *duração* ao conteúdo da sensação e da intuição, de modo que o elemento da duração é inserido "na reflexão acerca do sensível" (a partir da noção de *força*, responsável por conferir "*entidade* àquilo que é *passageiro*", sendo a totalidade como atividade interna da forma; através da força a interioridade se constitui como atividade interna) (ESPIÑA, 1996, p. 240, grifo nosso).

Isso significa que a *representação* realiza um *salto qualitativo* no plano do espírito: com ela o elemento sensível passa da condição de *singular evanescente* à condição de algo que *permanece*, e que, em decorrência disso, podemos *conhecer* por meio da consciência reflexiva (HEGEL, 1995, §21, p. 74). Nesse primeiro ser-para-si, entretanto, o espírito ainda é

imediato e abstrato, o "ser-fora-de-si-mesmo" (HEGEL, 1995, §385, p. 29) não foi ainda suprassumido absolutamente. O espírito ainda não pode, neste estágio, reconhecer "sua unidade com o espírito em si essente", permanecendo ainda "em uma relação de exterioridade com a natureza" (HEGEL, 1995, §385, p. 29): ainda que em sua relação a Outro já reflita sobre si como consciência de si, o espírito ainda deixa subsistir a unidade da consciência e da consciência-de-si como uma unidade exterior, de modo que a consciência-de-si e a consciência ainda incidem uma fora da outra. O espírito, ainda que como "ser-junto-de-si", está também junto de um Outro, mas "sua unidade com o espírito essente-em-si, ativo no Outro, ainda não vem-a-ser para ele" (HEGEL, 1995, §385, p. 29).

Na representação, portanto, "o ser-posto da natureza pelo espírito não é ainda um ser-posto absoluto, mas somente um ser-posto que tem lugar na consciência reflexiva: a natureza, pois, não é ainda concebida [como] subsistindo só pelo espírito infinito, enquanto criação dele" (HEGEL, 1995, §385, p. 29), mas como *limite* para o espírito, que, dessa forma, constitui-se ainda como *espírito finito* que deixou de estar submerso na natureza e passou a refletir-se sobre si e a referir-se à natureza como espírito que *aparece* em sua *relação* com a efetividade, de modo que o que inicialmente era objeto apenas para nós, torna-se agora objeto para o espírito mesmo.

A fantasia

A *fantasia* é a faculdade geral da produção artística, que não deve ser confundida com a imaginação "meramente passiva" (HEGEL, 1999, p. 282). "A esta atividade criadora pertence inicialmente o dom e o sentido para a apreensão da efetividade e suas formas, que imprimem no espírito, por meio da escuta e da visão atentas, as mais variadas imagens do *que existe*" (HEGEL, 1999, p. 282), a fantasia está associada à apreensão determinada do que é efetivo em forma real, assim como à retenção do que foi intuído, sendo uma atividade intrínseca à elaboração das obras de arte.

Mas é também necessário unir a este conhecimento acerca da forma exterior a "familiaridade com o interior do ser humano, com as paixões do ânimo e com todos os fins do peito humano" (HEGEL, 1999, p. 282). E a este duplo conhecimento deve ainda "se ajuntar a familiaridade com o modo como o interior do espírito se expressa na realidade e aparece através da exterioridade dela" (HEGEL, 1999, p. 282). Mas em *segundo lugar*, a fantasia

também avança para a "verdade e a racionalidade em si e para si existentes do efetivo", que "deve chegar ao fenômeno exterior" (HEGEL, 1999, p. 282). Isso significa que as obras de arte não podem se fundamentar na "leviandade da fantasia", mas devem ser criadas a partir de um trabalho de reflexão, devendo, por exemplo, um compositor, ponderar profundamente acerca da matéria em todas as suas direções, o que não significa, por outro lado, que ele deva fazer uso de Formas de pensamento filosóficas,

> pois a tarefa da fantasia consiste unicamente no fato de fornecer a si uma consciência daquela racionalidade interior na forma concreta e na efetividade individual e não na Forma de enunciados e representações universais. O artista deve, por conseguinte, expor o que nele vive e fermenta nas Formas e nos fenômenos, cuja imagem e forma ele acolheu em si, na medida em que sabe dominá-los para os seus fins a tal ponto que também sejam, por seu lado, capazes de acolher neles mesmos o verdadeiro e expressá-lo de modo completo. Nesta elaboração mútua do conteúdo racional e da forma real, o artista deve, por um lado, buscar ajuda na ponderação lúcida do entendimento, por outro lado, na profundidade do ânimo e no sentimento animado (HEGEL, 1999, pp. 282-83).

A fantasia conduz o espiritual ao âmbito da intuição (que por si só é inadequada para manifestar conteúdos espirituais), nela concentrando os níveis já desenvolvidos da representação e do pensamento. Através dessa atividade de *redução* realizada pela fantasia imaginativa, a forma sensível e o conteúdo espiritual se fundem na intuição, conduzindo ao momento do espírito em que a forma se identifica absolutamente ao conteúdo, onde o conteúdo espiritual se concentra na forma abstrata da exterioridade e onde o sensível, elevado à forma abstrata, se identifica com o conteúdo espiritual.

A *intuição sensível* se limita à redução do racional à esfera da exterioridade abstrata, que é inadequada ao conteúdo espiritual, a *fantasia*, por sua vez, é a razão formal que traz para a intuição sensível o mais alto conteúdo espiritual, fazendo com isso a unificação entre intuição sensível e conteúdo espiritual. "A fantasia, enquanto é a atividade [produtora] dessa união, é razão; mas apenas a razão *formal*, porquanto o Conteúdo [*Gehalt*] da fantasia é como tal indiferente, enquanto a razão como tal determina também o *conteúdo* [*Inhalt*] como *verdade*" (HEGEL, 1995, §457, p. 245).

A fantasia é, assim, o espiritual trazido à consciência na medida em que é por ela posto em uma forma sensível através da *imaginação criadora*, que é o órgão mediante o qual a autoconsciência configura o abstrato imediato interior e exterior pondo-o como concreto, isto é, pondo a objetualidade natural como signo da interioridade do espírito. A fantasia está, dessa forma, identificada à atividade *subjetiva produtora da arte*, sendo a arte, que assim mostra sua

verdadeira importância em seu retorno desde a identidade, o momento absoluto da intuição, pelo qual a intuição se manifesta como *necessidade de expressão*.

1.2. As divisões temáticas do capítulo sobre a música

Da análise desenvolvida por Hegel no capítulo dedicado à música, pretende-se destacar três aspectos principais, cada qual enfatizando um lado específico da atividade musical, considerando-se a movimentação conceitual presente na relação entre forma e conteúdo, pela qual o espírito toma consciência de si como conteúdo musical.

O primeiro aspecto, identificado ao âmbito do Universal, trata da definição do *caráter geral da música* através da comparação entre a música e as demais artes (arquitetura, artes plásticas e poesia) do ponto de vista das semelhanças e diferenças no que se refere à especificidade do material concreto empregado por cada arte e à especificidade da relação estabelecida entre a Forma (Simbólica, Clássica ou Romântica) e o Conteúdo espiritual, estabelecendo-se, com isso, o lugar e a tarefa da música no interior do sistema das artes particulares e o aprofundamento na questão referente à transição do âmbito da individualidade subjetiva à interioridade subjetiva, na passagem da Forma Clássica à Forma Romântica, passando pela definição do *ideal* e das categorias de *bela individualidade*, *interioridade*, *estado universal do mundo*, *situação*, *colisão*, *ação* e *caráter*. Nesta primeira parte, trata-se também da questão referente ao modo como a música apreende e expõe o Conteúdo, investigando-se a especificidade da concepção musical do Conteúdo como manifestação do espírito na forma do sentimento.

Passa-se então ao segundo aspecto, referente à *determinidade particular dos meios de expressão musical*, passando pela especificidade do *efeito* da música sobre o ânimo e pelo significado da manifestação do conteúdo como sentimento do ponto de vista da recepção do ouvinte. Abordam-se também nesta parte os elementos de estruturação formal do discurso musical, do ponto de vista da duração temporal - no que se refere à significação musical da temporalidade e do elemento rítmico - e do ponto de vista das diferenças qualitativas de seu ressoar real, pelas quais os sons musicais se desdobram e se medeiam, passando pelos âmbitos do timbre, dos intervalos, das escalas, das tonalidades, da harmonia e da melodia. O fundamento desta análise encontra-se no desenvolvimento do espírito subjetivo como consciência, que, neste caso, tem como objeto a música do ponto de vista da regulamentação

de seus elementos de estruturação, segundo a progressão conceitual pela qual o ritmo é revelado como momento do ser-em-si, a harmonia como momento do ser-para-si e a melodia como momento do ser-em-si-para-si.

E o terceiro e último aspecto, refere-se à investigação da *relação entre os meios de expressão musical e o conteúdo musical*, tratando-se do conteúdo musical tanto do ponto de vista da música de *acompanhamento*, onde há associação aos sentimentos já representados por um texto poético, como também da música *instrumental autônoma* e da *execução* artística do *intérprete*, sendo estes dois últimos os casos em que a música pode mover-se livremente em seu próprio âmbito sem vincular-se a qualquer elemento extra-musical ou ao Conteúdo espiritual.

Capítulo 2 - *O caráter geral da música segundo a sua comparação com as demais artes*

2.1. A música no interior do sistema das artes particulares: o movimento duplamente negativo do material sonoro e a transição da individualidade à interioridade

Destaca-se, em primeiro lugar, a importância que há, para Hegel, em estabelecer a relação entre a música e as demais artes, que vale a pena destacar, autores como Schelling e Schopenhauer também estabeleceram. O interesse decorre da grande vantagem que há em pensar a música não apenas nela mesma, mas também em relação a todo universo artístico, o que traz implicações para a própria música, permitindo pensa-la a partir de um quadro mais amplo. Pretende-se, assim, nesta seção, expor, a partir das análises de Hegel, as conexões mais próximas entre a música as demais artes, e que se dão principalmente em relação à poesia, ainda que assumindo o risco de acabar tomando certa distância do desenvolvimento traçado por Hegel no capítulo sobre a música.

O *sistema das artes particulares* é constituído segundo a atividade conceitual que determina os modos de estabelecer a relação entre forma e conteúdo em associação à especificidade do material concreto empregado por cada arte particular, constituindo-se como movimento espiritual de progressiva subjetivação e revelação sensível da verdade e sua superação, e que está identificado às três Formas históricas de arte e suas subdivisões particulares (arquitetura, escultura, pintura, música e poesia), em correspondência às experiências de conhecimento referentes aos três modos fundamentais em que consciência e mundo estabelecem relação segundo a determinação lógica da necessidade racional da trajetória do Espírito.

A hierarquia das artes repousa sobre três princípios fundamentais: que o objeto principal da arte - o divino, isto é, tudo aquilo que é considerado por possuir um valor intrínseco - desenvolve-se historicamente, em uma gradação que vai do sensível a um afastamento do sensível; que a *arte em geral*, do ponto de vista da Forma, "cresce, floresce e declina" (WICKS, 2014, p. 416) de acordo com seu desenvolvimento histórico, e que, em terceiro lugar, *cada uma das artes particulares* acompanha esse desenvolvimento e declínio, indo de formas de arte mais ligadas ao sensível a formas que se encaminham para sua negação.

A música, como momento do para-si[8] no interior da Forma de arte Romântica, se concentra no som, empregando-o como elemento concretizador da projeção da subjetividade na interioridade e conduzindo, com isso, ao abandono definitivo da espacialidade em detrimento da temporalidade. A temporalidade, por sua vez, é o elemento que determina o caráter duplamente negativo do som, segundo o movimento que o encaminha da pura *negatividade finita*, como negação da espacialidade associada ao ressoar exterior do som (ainda que se preserve, mas não mais como corpo para si mesmo subsistente, a objetividade material do corpo elástico que vibra), à *negatividade infinita*, como negação do som em relação a si mesmo na medida em que este se aniquila em sua própria exteriorização e, já no âmbito musical, segundo a necessidade da sucessão dos sons musicais, levando, com isso, à transição da *individualidade* para a *interioridade*.

Do ponto de vista da física, o som, como *sensação*, é a vibração de um corpo no espaço que atinge o corpo do ouvido interno, que em sua vibração nega a *persistência* material do corpo vibrante, realizando, dessa forma, "a passagem da espacialidade material para a temporalidade material" (HEGEL, 1997, §300, p. 182). O sentido da audição, na medida em que é sensibilizado pela vibração, põe a corporalidade espacial na temporalidade, apreendendo o *desaparecer imediato* de sua *objetividade exterior* constantemente renovada, isto é, apreendendo a *idealidade como mudança*, o movimento de contínuo aparecer e desaparecer através do qual a espacialidade material, ao manifestar-se no som, se torna temporalidade material (ESPIÑA, 1996, p. 248). O elemento sonoro é, assim, uma *idealidade* posta como alteração constituída pelo movimento de dupla negação, onde

> o negar do consistir (fora-um-do-outro) das partes materiais é negado do mesmo modo como o restabelecer do ser-fora-um-do-outro e de sua coesão; esta é uma idealidade como troca das determinações que suprassumem umas as outras, o estremecer interior do corpo em si mesmo (HEGEL, 1997, §299, p. 181).

Trata-se neste primeiro momento da *individualidade abstrata* que, posta em movimento, constitui o *Eu*, a mesmidade sem outro conteúdo que o próprio Eu, "onde a interioridade do objeto está plenamente identificada à interioridade do sujeito" (ESPIÑA, 1996, p. 249): "o som por si é o Si da individualidade" que se evidencia "como tempo do movimento na coerência [...]. À individualidade pertencem matéria e forma; o som é esta forma total, que se dá a conhecer no tempo - individualidade total, que não é mais nada senão

---

[8] A música constitui, como momento do conceito ideal, a *essência*, ou seja, a transição dialética entre *ser* e *conceito*, entre o ser-em-si da pintura e o ser-em-si-para-si da poesia, sendo também uma arte fundamentalmente marcada pelo caráter dialético, duplamente negativo.

que esta alma agora com o material é posta em um e o domina como um tranquilo subsistir" (HEGEL, 1997, §300, pp. 183-84). A unidade subjetiva que o sujeito alcança neste pôr da interioridade, na medida em que é uma negação da espacialidade, é uma *unidade negativa*, o Eu constituído como o movimento vazio e contínuo de oposição e superação do outro.

Mas o desenvolvimento do som leva, em segundo lugar, à transição para o plano da *interioridade*, como um elemento pensado desde o *espírito subjetivo*: a determinação da existência física do fenômeno sonoro se dá na medida em que o som é percebido como um acontecimento exterior que mediante a audição ocorre como um acontecimento *no sujeito*, como exterioridade imediatamente subjetiva, realizando-se a conversão imediata do espacial em temporal na medida em que o sujeito percebe o som, de modo que o som percebido pela audição torna-se a *manifestação da interioridade* como *interioridade produzida*. "No ouvido o objeto deixa de ser uma coisa" (HEGEL, 1997, §358, p. 486) para tornar-se parte constituinte do sujeito que o percebe: o som como manifestação da interioridade é uma manifestação "produzida pela interioridade enquanto interioridade" (HEGEL, 1997, §358, p. 486).

Passa-se, a partir disso, ao âmbito dos *sons musicais*, cujo conteúdo é o sentimento e cuja forma é a atividade regulatória do entendimento. Os sons musicais na medida em que ressoam na alma, comovem-na e põem-na em movimento em sua subjetividade ideal como atividade viva do sentimento, proporcionando a interiorização imediata de impressões e fazendo com que penetre na interioridade a profundidade interior substancial do conteúdo, realizando, com isso, a transição da individualidade abstrata para a interioridade.

Dessa forma, o conteúdo musical, na medida em que se dá como aquilo que reveste o modo de particularização da interioridade enquanto sentimento é constituído pela própria interioridade subjetiva. O sentimento, portanto, não é simplesmente apropriado pela música para tornar-se seu conteúdo, pois ele está *posto no Eu* e *indiferenciadamente relacionado* à interioridade, constituindo-se como âmbito de manifestação do espírito. Por outro lado, o elemento da interioridade não apenas constitui o campo onde se manifesta o Conteúdo espiritual na música, sendo também o elemento que *sustenta* a *forma*, como *comunicação organizada* definida segundo a atividade do entendimento.

Define-se, com isso, a tarefa atribuída à música no interior do sistema das artes: deixar ressoar a maneira como a subjetividade abstrata move-se em si mesma a partir da subjetividade ideal, isto é, fazer com que, através do som, a individualidade apreenda a si

mesma como atividade ideal interior, proporcionando o auto-reconhecimento do espírito através da eliminação da distinção radical entre sujeito e objeto.

Se na pintura o espaço mantém-se na separação indiferente, na música, por outro lado, o espaço é idealizado como unidade pontual concreta, e isso ocorre porque o "ponto", a "nota musical" (BONDS, 2014. p. 130), existe como idealidade inicial da espacialidade em movimento, da vibração do material em si mesmo. "O processo de animação sonora se move na dimensão temporal, onde a vibração do corpo que produz a nota corresponde à negatividade sensorial que é ao mesmo tempo em que não é", e que em seu não-ser já produz seu ser novamente, fazendo surgir "da auto-negação incessante da vibração aquilo que é negado" (BONDS, 2014. p. 130). O movimento do corpo vibrante "envolve um padrão de presença e auto-negação que precisa ser apreendido como unidade caso o fenômeno deva existir enquanto tal": uma nota musical apenas pode se constituir na medida em que cada vibração surge como negação da anterior ao mesmo tempo em que mantém conexão com ela, "sendo a nota musical, a instância temporal da incompatibilidade material, segundo a qual cada oscilação exclui as outras ao mesmo tempo em que se torna inteligível apenas como parte de um todo estruturado" (BONDS, 2014. p. 130).

Assim, se em um primeiro momento a inteligibilidade é constituída no nível da sensação (o material sonoro, como meio de interiorização abstrata, é o meio imediato da sensação indeterminada que ainda não pôde progredir para uma determinação sólida nela mesma), "cabe à música expressar o ressoar e o desaparecer, formando o ponto médio da subjetividade na arte, o ponto de transição da abstração sensitiva à abstração mental; o ideal musical é uma transição entre natureza e cultura, entre o não semântico e o semântico" (BONDS, 2014. p. 130).

2.2. Comparação entre música e arquitetura

A arquitetura, associada à arte oriental como expoente da Forma Simbólica, produz formas inadequadas à manifestação do espírito, pois está inteiramente baseada no princípio de organização da forma exterior espacial, da massa sensível pesada em seu um-ao-lado-do-outro imóvel, configurada em estrita submissão às leis da gravidade e da simetria, estando, assim, disposta apenas para a apreciação da intuição exterior. Em decorrência do tipo de material concreto que lhe serve de fundamento, a arquitetura estabelece um modo de configuração formal incapaz de estabelecer vínculo direto com o Conteúdo espiritual, não conseguindo ir além de uma harmonização das Formas e de uma animação eurrítmica, sendo sua tarefa no

interior do sistema a de colocar, pela primeira vez na história da arte, conteúdo e forma em relação, ainda que do ponto vista de sua contradição: as formas arquitetônicas servem como "abrigo" para o Conteúdo espiritual que em si mesmas não são capazes assimilar, preparando, com isso, a objetividade espacial na medida em que acolhem, no interior de sua edificação, a manifestação do Conteúdo na forma da estátua.

Na comparação com a arquitetura, do ponto de vista da diferença, trata-se do caráter do conteúdo musical segundo a possibilidade de estabelecer vinculação direta entre a interioridade do ânimo e os sons musicais, em decorrência do movimento de dupla negação que liberta a alma do som da espacialidade material, fazendo o som penetrar imediatamente no ânimo, conduzindo-o através das diferenças qualitativas inerentes ao fluxo contínuo da ressonância em seu movimento temporal. Em decorrência dessa vinculação íntima com a atividade viva e livre da interioridade da alma, o conteúdo musical se identifica com o sentimento, estabelecendo-se, com isso, uma associação entre as representações do sentimento já expressas por si mesmas na consciência e os sons musicais.

Do ponto de vista da forma, entretanto, há proximidade com a arquitetura, pois tanto na arquitetura como na música o desdobramento da invenção espiritual da Forma, sua configuração inventiva, está associado à atividade normativa e regulatória do entendimento, que se mostra em ambas as artes no uso e desenvolvimento de relações quantitativas segundo critérios de regularidade e simetria. Nesse sentido, a maior proximidade possível ocorre nos casos em que em uma obra musical o aprofundamento na atividade formal do entendimento leva ao prevalecimento ou à autonomização da forma em relação ao conteúdo, o que faz com que a música adquira um caráter arquitetônico, especialmente em obras instrumentais. Neste caso, entretanto, a música se mostra incapaz de estabelecer a plena identificação entre forma e conteúdo, limitando-se ao desenvolvimento formal, ainda que, diferentemente da arquitetura, na música a atividade do entendimento se dê em completa autonomia em relação à existência da objetividade material, realizando-se, por exemplo, como *harmonia*, no interior da qual se estabelecem leis baseadas em relações quantitativas com o intuito de ordenar a disposição das diferentes frequências e alturas, ou como *ritmo*, referente à ordenação dos sons segundo as leis da acentuação métrica.

Assim, se no caso da arquitetura, conteúdo e forma estabelecem relação fixa de oposição, no caso da música essa oposição é *acolhida* e *ultrapassada*, pois nela, forma e conteúdo estão plenamente identificados à interioridade.

2.3. Comparação entre a música e as artes plásticas: transição da Forma Clássica à Forma Romântica e a questão do desenvolvimento das obras de arte

2.3.1. A Forma Clássica

A transição da arquitetura para a escultura, arte vinculada à antiguidade grega como expoente da Forma Clássica, está associada - em decorrência do elemento material que lhe serve de base (mármore, bronze, madeira, materiais mais suscetíveis à manipulação do que a pedra, associada à arquitetura) - à possibilidade de adequar a Forma da matéria pesada ao trabalho do espírito, permitindo um maior grau de determinação do conteúdo do que a arquitetura. A escultura permite fazer do espiritual mesmo seu objeto ao concretizar a penetração do Conteúdo substancial no fenômeno corporal orgânico, revelando o sair de si do ser através da representação da figura humana como individualidade subsistente em si mesma, constituindo-se como a arte que conserva maior autonomia, tanto do ponto de vista da Forma, em sua vinculação ao âmbito da espacialidade, como do Conteúdo, como individualização da substancialidade espiritual.

A escultura é a *bela individualidade ensimesmada*, o ideal verdadeiramente belo, "na medida em que o belo é apenas enquanto unidade total, mas subjetiva, pelo que o sujeito do ideal também deve aparecer recolhido em si mesmo para uma totalidade e autonomia superiores, fora da dispersão de outras individualidades e seus fins e esforços" (HEGEL, 1999, p. 169). O "traço fundamental do ideal [é] o repouso e a beatitude serenos, o autocontentamento em seu próprio fechamento e satisfação. A forma artística ideal permanece à nossa frente como um deus beato" (HEGEL, 1999, p. 169).

Dessa forma, a arte grega é, de maneira geral, caracterizada pelo "repouso sereno de suas formas", pela "força da individualidade, este triunfo da liberdade concreta em si mesma" (HEGEL, 1999, p. 170), estando identificada ao *estado universal do mundo* associado à "época dos heróis", onde a *contingência* é o elemento que leva ao aparecimento do ideal.

> No estado que reivindicamos para a representação artística [*Kunstdarstellung*], o ético e o justo devem [...] conservar sem exceção forma individual, [dependendo] exclusivamente dos indivíduos e apenas chegando neles e por meio deles à vitalidade e efetividade [...]. Um tal estado estamos acostumados a atribuir à *época dos heróis* (HEGEL, 1999, p. 194).

"No ideal da individualidade particular" exige-se "perante a mediação e distinção do pensamento, a Forma da imediatez para a unidade do universal e do individual, e a autonomia

que estamos levando em consideração adquire a forma da autonomia imediata", a ela unindo-se a contingência,

> pois se o universal e o predominante da vida humana estão *apenas* presentes de modo imediato na autonomia dos indivíduos, como seu sentimento [*Gefühl*], ânimo e disposição de caráter subjetivos e não devem adquirir nenhuma outra Forma da existência, então eles justamente por meio disso já são deixados ao acaso da vontade e da realização (HEGEL, 1999, p. 191).

A contingência caracteriza, aqui, o estado universal como base e modalidade para aparecimento do ideal que, do ponto de vista dos indivíduos, constitui-se como o terreno que se abre à particularização, "para colisões e complicações que se tornam as ocasiões para os indivíduos manifestarem o que eles são e se mostrarem como forma determinada" (HEGEL, 1999, p. 206). No estado de mundo antigo, a *diferença* e a *oposição* constituem aquilo que impulsiona para fora o "*Conteúdo essencial* que o estado do mundo carrega em si mesmo", de modo que o universal substancial "prossegue de *tal modo* para a particularidade e singularidade", levando a "*si* à existência, na medida em que certamente dá a si a aparência da contingência, da discórdia [*Spaltung*] e da cisão [*Entzweiung*], mas justamente de novo elimina por meio disso esta aparência, para *se* deixar aparecer nela" (HEGEL, 1999, p. 206).

Mas para que tal manifestação do Conteúdo ocorra, as circunstâncias externas devem ser essencialmente apreendidas segundo uma relação pela qual alcancem

> importância através do que são *para o espírito*, a saber, pelo modo em que são apreendidas pelos indivíduos e, assim, fornecem a ocasião para levar à existência a necessidade espiritual interna, os fins, os modos de pensar e em geral a essência determinada das configurações individuais. As circunstâncias e os estados determinados formam, enquanto esta ocasião mais precisa, a *situação*, a qual constitui o pressuposto mais específico para a autêntica exteriorização de si e efetuação de tudo o que no estado universal inicialmente ainda se encontra oculto e não desenvolvido (HEGEL, 1999, p. 207).

2.3.2. A Forma Romântica

A Forma de arte Romântica "é caracterizada por uma elevação do espírito a si mesmo desde a unificação corporal presente na arte plástica grega" (HEGEL, 2014, p. 262). Com a passagem ao Cristianismo, o ideal da arte se dissolve em exterior e interior, conduzindo à "conquista da interioridade absoluta como infinitude e liberdade" (HEGEL, 2014, p. 262). Tal conteúdo encontra sua forma correspondente na subjetividade espiritual, referente ao âmbito das manifestações humanas do *ânimo* e do *sentimento*. Na Forma Romântica, a relação entre conteúdo e forma adquire um caráter fundamentalmente musical, pois o conteúdo determinado da representação se associa ao lírico (HEGEL, 2014, p. 262), ainda que, por outro lado, tanto do ponto de vista da

> manifestação produtiva ou criativa do gênio quanto da recepção ou fruição pelo sentimento ou pela imaginação do espectador, e mesmo como atuação ou ação de

> um caráter no interior de uma obra poética ou artística, a subjetividade, tomada em sua unilateralidade e sua abstração, não constitua, na estética de Hegel, uma determinação central [...] "exclusiva" para a verdade da obra de arte (WERLE, 2013, pp. 105-106).

Há uma minimização do papel da subjetividade em detrimento da história da arte e da manifestação do espírito em suas figuras mais elevadas, por mais que "pertençam ao ideal, a liberdade e a autonomia da subjetividade" (HEGEL, 1999, p. 191). Mas, com isso, não se atinge "o conceito romântico de subjetividade, pois este se apresenta depurado pela história da arte como o princípio da subjetividade livre" (WERLE, 2013, p. 106). Trata-se aqui de uma subjetividade pensada em sentido amplo, "como resultado de uma decantação do processo histórico, uma subjetividade ideal, que 'traz em si mesma a determinidade de agir, de se mover e ser ativa em geral, na medida em que deve executar e realizar o que está nela'" (HEGEL, 1999, p. 189 apud WERLE, 2013, p. 107). "A atividade subjetiva produtora é o terceiro aspecto do ideal da arte, surgindo [...] depois da determinação mais universal do ideal" - referente à ideia do belo, à bela individualidade e sua determinidade (*Bestimmtheit*) - "como o divino, o estado universal do mundo, a situação, a colisão, a ação e o caráter" (WERLE, 2013, p. 107).

Dessa forma, a interioridade da qual se trata na música não é a *mera interioridade* ou uma *interioridade genérica*, mas é a interioridade determinada pelo estágio referente à história da época moderna romântica, caracterizada por possuir uma "envergadura que transcende toda e qualquer determinação finita" (WERLE, 2015, p. 100). Nesse sentido, a música seria, segundo Hegel, uma arte que só poderia alcançar um desenvolvimento mais pleno com o advento da subjetividade moderna, "mais precisamente no momento em que a filosofia, a cultura e a religião modernas se voltam para o interior e a intimidade, e afirmam o princípio da interioridade como o critério de verdade" (WERLE, 2015, p. 97), caracterizando-se como a arte "que permite que a interioridade se afirme segundo sua natureza mais própria na época moderna, que é a sua negatividade infinita e ilimitada" possibilitando dar "vazão" (WERLE, 2015, p. 100) a essa interioridade.

Mas Hegel compreende, por outro lado, os desenvolvimentos da música instrumental autônoma em termos de uma separação entre o subjetivo e o objetivo, separação que é exemplificada pelo estilo Weberiano, "vinculado ao desenvolvimento de formas de pensamentos baseadas na individualização do sujeito na modernidade e na perda da vida em comunidade fundada em crenças religiosas compartilhadas" (BOWIE, 2007, p. 129).

Na transição para a Forma Romântica, passa-se ao âmbito da inadequação entre a Ideia e sua configuração, à negação subjetiva como cisão entre sujeito e objeto[9]. Na Forma Romântica, a arte renuncia "a mostrar o deus enquanto tal na figura exterior e por meio da beleza", o divino se subtrai à exterioridade, aparecendo apenas "como contingente quanto à sua significação" (HEGEL, 1995, §562, pp. 343-44). Se na tragédia antiga, o herói trágico, mesmo submetido ao destino, em seu ânimo "ainda assim se recolhe ao simples estar consigo" (HEGEL, 1999, p. 170), na transição para a Forma Romântica, associada à transição ao Cristianismo[10], o dilaceramento e a dissonância do interior prosseguem, aprofundando-se as contraposições representadas e retendo-se a cisão. E "nesta insistência na cisão [...] perde-se a serenidade do ideal" (HEGEL, 1999, p. 170).

> O desdobramento não é sem unilateralidade e cisão. O espírito total pleno, que se expande em suas particularidades, sai de seu repouso e defronta-se consigo mesmo em meio à oposição ao mundano confuso e, nesta dissociação [*Zerspaltung*], também não consegue mais subtrair-se ao infortúnio e à desgraça do finito (HEGEL, 1999, p. 188).

Esta relação de oposição, entretanto, traz a necessidade de superação e reconciliação, a necessidade do saber da unidade revelada no conceito como unidade mediada do em-si-para-si, levando a um esforço da arte para se ultrapassar a si própria, ainda que sem ultrapassar completamente os seus limites e que a arte não mais possa conduzir "à serenidade e à satisfação do ideal" (HEGEL, 1999, p. 170). A arte clássica foi a revelação máxima do divino, mas a arte deixou de ser a suprema necessidade do espírito, agora a unidade entre o divino e a natureza humana, fundamento da arte clássica, foi elevada da *imediatidade* ao *saber da unidade*.

> Em termos religiosos, isso significa que agora é o Cristianismo que traz Deus, superando a imaginação artística através do espírito e conduzindo ao âmbito da *interioridade espiritual*. E em termos filosóficos, isso significa que o pensamento e a reflexão, mais do que a representação artística, constituem o âmbito crucial das atividades culturais da era moderna (SPEIGHT, 2008, p. 384).

E na medida em que a particularidade do ideal entra, segundo tal desenvolvimento, em uma relação com o exterior, introduzindo-se "num mundo que, em vez de expor a

---

[9] A necessidade de obter a certeza da objetividade imediata leva ao desenvolvimento da atividade de universalização do significado da objetividade através da reflexão do entendimento, que, entretanto, não pode apreender ainda a efetividade do Conteúdo universal, limitando-se, portanto, à *certeza* do objeto, sem ainda alcançar a sua *verdade*. Trata-se aqui do momento do para-si, isto é, do momento da cisão entre sujeito e objeto, apreendendo-se o fundamento da certeza sensível indo para além desta, atribuindo-se aos objetos significados inapreensíveis a partir deles próprios, o que leva a uma condição de contradição entre o saber do objeto e o próprio objeto.

[10] O Cristianismo, segundo Hegel, é a "religião verdadeira", é a superação da Forma de arte Clássica e sua intuição politeísta, de modo que "o conteúdo limitado da ideia passa, em si e para si, para a universalidade idêntica da forma infinita; a intuição, o saber imediato ligado ao sensível, passa para o saber que se mediatiza a si mesmo, para um ser-aí que é o saber, ele mesmo, no *revelar*, de modo que o conteúdo da ideia tem por princípio a determinação da inteligência livre, é enquanto *espírito* absoluto, é para o espírito" (HEGEL, 1995, §563, p. 345).

concordância livre e ideal do conceito e de sua realidade em si mesma, mostra antes uma existência que pura e simplesmente não é como deve ser", torna-se necessário apreender, na consideração desta relação, "em que medida as determinidades, nas quais o ideal penetra, contém imediatamente por si mesmas a idealidade ou podem, em maior ou menor grau, tornar-se aptas para ela" (HEGEL, 1999, p. 188).

Neste estágio, a determinação do ideal deve ser ressaltada em sua *autonomia*, exigindo-se "do estado universal do mundo que ele apareça na Forma da autonomia para poder acolher em si mesmo a forma do ideal" (HEGEL, 1999, pp. 189-90), de modo que a universalidade substancial, "para ser autônoma, deve possuir nela mesma a forma da subjetividade", e o modo como se dá o "aparecimento [*Erscheinungsweise*] desta identidade [...] é o do pensar". Pois o pensamento é subjetivo ao mesmo tempo em que "tem a universalidade como produto de sua verdadeira atividade" (HEGEL, 1999, p. 190), constituindo a universalidade e a subjetividade em livre unidade. Entretanto, "o universal do pensamento não pertence à arte em sua beleza" (HEGEL, 1999, p. 190), e a "restante individualidade particular em sua naturalidade e forma e em sua ação e realização práticas não está em sintonia com a universalidade dos pensamentos", definindo-se, segundo essa perspectiva, os "atuais estados prosaicos" (HEGEL, 1999, p. 190), que constituem um modo de existência oposto ao da época dos heróis e

> presente onde o conceito ético, a justiça e sua liberdade racional já se elaboraram e se resguardaram na Forma de uma ordem legal, de modo que ele também está presente no exterior como necessidade em si mesma imóvel, sem depender da individualidade e da subjetividade particulares do ânimo e do caráter (HEGEL, 1999, p. 191).

Nesse estado de mundo, constituído segundo relações jurídicas, morais e políticas, as áreas onde ainda resta espaço livre para decisões particulares autônomas são poucas, os ideais estão limitados a esferas muito restritas, e mesmo a "estes ideais falta o Conteúdo mais profundo" (HEGEL, 1999, p. 202), de modo

> que o mais importante permanece apenas o aspecto subjetivo do modo de pensar. O conteúdo mais objetivo é dado pelas relações estabelecidas já existentes e, assim, pois, o modo como ele aparece nos indivíduos e em sua subjetividade interior, em sua moralidade etc. deve permanecer o interesse o mais especial (HEGEL, 1999, p. 202).

Cada indivíduo singular pertence "a uma ordem subsistente da sociedade", não aparecendo como forma viva autônoma, "total e ao mesmo tempo individual desta própria sociedade, e sim apenas como um membro limitado dela", de modo que o indivíduo só pode agir na medida em que nela se envolve, sendo "o interesse por tal forma, assim como o Conteúdo de seus fins e atividades, [...] infinitamente particular" (HEGEL, 1999, p. 203).

Entretanto, o interesse e a necessidade por uma "totalidade individual efetiva" e por uma autonomia viva "não poderão nunca nos abandonar", ainda que se reconheçam as vantagens e a racionalidade do "desenvolvimento dos estados na vida política e civil constituída", de modo que se faz necessária a "reconstrução da autonomia individual" (HEGEL, 1999, p. 203). E tal reconstrução deve levar em conta a determinidade exterior do ideal e o lugar da arte como elevação na modernidade.

O ser humano possui uma existência concreta exterior a partir da qual ele se fecha em si mesmo como sujeito, mas permanecendo, nesta unidade subjetiva, igualmente consigo mesmo referido à exterioridade, o que conduz para a amplitude das relações e complicações no exterior e relativo. Segundo estas relações,

> o ideal intervém de modo imediato na realidade exterior comum, no cotidiano da efetividade e, assim, na prosa comum da vida. Por isso, se levarmos em conta a representação nebulosa do que é o ideal nos tempos modernos, pode parecer que a arte deva romper com toda a conexão com este mundo do relativo, na medida em que o aspecto da exterioridade é o que é totalmente indiferente, inclusive o que é baixo e indigno perante o espírito e sua interioridade[11]. Neste sentido, a arte é vista como potência espiritual, que deve elevar-nos para além do conjunto da esfera das necessidades, da urgência e da dependência, e nos libertar do entendimento e da espirituosidade que o ser humano está acostumado a esbanjar neste campo (HEGEL, 1999, p. 249).

Do mesmo modo que o ser humano constitui uma totalidade subjetiva, fechando-se contra o exterior, o mundo exterior é um todo conectado em si mesmo e acabado de modo consequente. Mas nesta exclusão mútua, os dois mundos estão em relação essencial e apenas nesta conexão constituem "a efetividade concreta, cuja exposição fornece o conteúdo do ideal" (HEGEL, 1999, p. 250) na época moderna. A esse respeito, devem-se distinguir três aspectos em relação à elaboração das obras de arte na época moderna: *primeiramente*, a exterioridade completamente abstrata, como espaço, tempo, forma, cor, "que por si necessita de uma Forma adequada à arte"; em *segundo lugar*, o exterior em sua efetividade concreta, que exige da obra de arte "uma concordância com a subjetividade do interior humano colocado em tal ambiente"; e, em *terceiro lugar*, a obra de arte como destinada ao gozo da intuição, "para um público que tem a pretensão de reencontrar-se a si mesmo no objeto artístico segundo sua verdadeira fé, sentir e representação, e de conseguir entrar em sintonia com os objetos expostos" (HEGEL, 1999, p. 250).

No primeiro caso, trata-se da arte enquanto voltada ao extremo da exterioridade, "onde a unidade em si mesma total do ideal não é mais capaz de aparecer segundo sua

---

[11] "A finalidade da arte consiste justamente em abandonar tanto o conteúdo quanto o modo de configuração do que é cotidiano e em apenas elaborar, mediante atividade espiritual a partir do interior, o em si e para si racional para a sua forma exterior verdadeira. - O artista não deve, por conseguinte, ir atrás da objetividade meramente exterior, para a qual falta a substância plena do conteúdo" (HEGEL, 1999, p. 288).

espiritualidade concreta" (HEGEL, 1999, p. 251), sendo os modos de configuração do exterior a *regularidade*, a *simetria* e a *conformidade a leis*, mas, por outro lado, também a unidade na *depuração* do material sensível, que a arte deve primeiramente apreender como elemento exterior para concretizar a existência de suas configurações. Este primeiro aspecto, referente à conexão entre sujeito e objeto, está associado ao âmbito da teoria musical e suas regras, assim como ao trabalho de depuração que transforma o ruído em som apropriado ao uso musical.

A obra de arte ideal, entretanto, deve, em segundo lugar, elevar-se acima do meramente simétrico e exterior. No caso da música, a regulação da duração do som, como aspecto da mera exterioridade incapaz de assumir outro modo de configuração mais concreto, deve ser superada pelo compasso. A indeterminidade do tempo deve ser configurada segundo a regularidade do *compasso* em sua determinidade e repetição regular, dominando, desse modo, "o progresso ao desmesurado" (HEGEL, 1999, p. 253). No compasso reside uma força à qual o ouvinte não pode se subtrair, sentindo-se impelido a acompanhá-lo sem que propriamente o saiba. O retorno de intervalos de tempo idênticos segundo uma regra determinada não é "algo que pertence objetivamente ao som e à sua duração", sendo "indiferente para o som enquanto tal e para o tempo serem divididos e retomados deste modo regular" (HEGEL, 1999, p. 253). Na verdade, o compasso aparece como algo *feito pelo sujeito*,

> de modo que também no ouvir temos a certeza imediata de possuir nesta regulação do tempo apenas algo de subjetivo e, na verdade, de possuir o fundamento da pura igualdade consigo mesmo, o qual o sujeito possui em si mesmo enquanto igualdade e unidade consigo e seu retorno em toda a diversidade e na mais variada multiplicidade (HEGEL, 1999, p. 253).

O compasso, ressoando até o mais íntimo da alma, toca-nos como subjetividade "abstratamente idêntica consigo mesma" (HEGEL, 1999, p. 253). Entretanto, não se trata aqui ainda do Conteúdo espiritual, "da alma concreta do sentimento que nos fala pelos sons, do som enquanto som que ressoa no mais íntimo", mas apenas da "unidade abstrata introduzida pelo sujeito no tempo que ressoa na mesma unidade do sujeito" (HEGEL, 1999, p. 253).

Ainda nesse âmbito, além da simetria do compasso há também a *harmonia*, que, diferentemente da simetria rítmica, "não mais se refere ao que é meramente quantitativo, mas às distinções essencialmente qualitativas, que não mais persistem como meras oposições umas às outras, mas devem ser levadas a uma sintonia", como por exemplo, na relação entre a fundamental, a terça e a quinta de um acorde, que é uma relação onde sons essencialmente diferentes "se unem ao mesmo tempo numa unidade, sem permitir que sua determinidade soe

como oposição e contradição aguda" (HEGEL, 1999, p. 254) no caso dos acordes consonantes (havendo também o caso dos *acordes dissonantes*, que necessitam de solução).

E no que se refere à exterioridade do *material sensível*, exige-se também um tratamento específico para o ressoar dos sons, atribuindo-se, por exemplo, tensão e comprimento determinados a uma corda para que o som produzido a partir dela seja uma determinidade simples em si mesma, tornando-se *falso* em caso contrário, como quando ao invés de uma vibração pura, ouve-se o esfregar e o raspar. "Esta clareza e pureza livres de toda mistura estranha, em sua determinidade firme, destituída de oscilação constituem nesta relação meramente sensível a beleza do som, pelo que se distingue do ruído" (HEGEL, 1999, p. 255).

Mas, em terceiro lugar, no que se refere à concordância do *ideal* com a sua *realidade exterior*, à idealidade em que a arte nos oferece os objetos como o nosso próprio interior, assim como à satisfação do produzir individual daí decorrente, a *individualidade* deve aparece *livre*, "habituada à natureza e a todas as relações exteriores" (HEGEL, 1999, p. 256), suprimindo-se o que é indiferente ao conteúdo. De modo que tanto a totalidade subjetiva interior do *caráter*, e seus *estados* e *ações*, como também a totalidade objetiva da existência exterior não se separem "indiferentes e disparatados, mas mostrem uma concordância e uma correspondência recíproca" (HEGEL, 1999, p. 256), dada segundo três aspectos: em *primeiro lugar*, "a unidade de ambos pode permanecer um mero em-si e apenas aparecer um vínculo secreto e interior"; em *segundo lugar*, sendo a espiritualidade concreta e sua individualidade o ponto de partida e o conteúdo essencial do ideal, "a concordância com a existência exterior também deve partir da atividade humana e se exprimir enquanto produzida por meio dela"; e em *terceiro lugar*, o "mundo produzido pelo espírito humano é mesmo novamente uma totalidade, que em sua existência constitui para si uma objetividade" (HEGEL, 1999, p. 256) e com a qual os indivíduos estabelecem uma conexão essencial. Dessa forma, ainda que

> na arte romântica o sofrimento e a dor atinjam de modo mais profundo o ânimo e o interior [*Innere*] subjetivo do que nos antigos, nela [...] também pode vir à exposição uma interioridade [*Innigkeit*] espiritual, uma alegria na resignação, uma beatitude na dor e um encanto no sofrimento, mesmo uma voluptuosidade até o martírio. Mesmo na música religiosa-séria italiana este prazer e transfiguração da dor perpassam a expressão da lamentação. No romântico, em geral, esta expressão é o sorriso através de lágrimas. A lágrima pertence à dor, o sorriso à serenidade, e assim o sorriso no choro designa o estar tranquilizado em si mesmo junto ao martírio e ao sofrimento [...] como o suporte e a liberdade do belo a despeito de todas as dores (HEGEL, 1999, pp. 170-71).

Nos casos em que riso e choro são abstratamente separados, estes são "empregados de modo falso como um motivo para a arte" (HEGEL, 1999, p. 171), como ocorre, por exemplo,

> no coro do riso no *Franco-atirador* de Weber [vide ANEXO A]. O riso em geral é um desencadeamento explosivo que, contudo, não deve permanecer incontrolado, caso o ideal não deva ser perdido. O riso análogo em um dueto de *Oberon* de Weber possui abstração idêntica, onde podemos nos angustiar e ficar temerosos pela garganta e peito da cantora. Em contrapartida, como impressiona de modo diferente o riso indelével dos deuses de Homero, riso que decorre do repouso beato dos deuses e é apenas serenidade e não animação abstrata. Por outro lado, o choro, enquanto lamentação incontida, tampouco pode surgir na obra de arte ideal, como, por exemplo, novamente podemos ouvir tal desconsolo abstrato no *Franco-atirador* de Weber [vide ANEXO B]. Na música em geral, o canto é este contentamento e prazer de se perceber a si, tal como a cotovia canta ao ar livre; expressar enfaticamente a dor e a alegria ainda não constitui nenhuma música, pois mesmo no sofrimento o doce som da lamentação deve perpassar e esclarecer a dor, de tal modo que pareça valer a pena o esforço de sofrer assim para perceber tal lamentação. Esta é a doce melodia, o canto em toda arte (HEGEL, 1999, pp. 171-72).

Tido como um dos pioneiros do romantismo, a música de Carl Maria von Weber (1786-1826) é marcada por um caráter emocional inovador, tendo tido grande relevância para o emergente nacionalismo alemão. Destaca-se sua "sensibilidade para com a natureza e as impressões literárias e pictóricas" e "sua dedicação ao desenvolvimento de um novo gênero de ópera, integrando todas as artes, e [...] sua ânsia por transmitir sentimentos" (SADIE, 1994, verbete "Weber"). Seu estilo melódico e harmônico fundamentou-se, inicialmente, em princípios clássicos, mas à medida que foi amadurecendo, fez experiências com o cromatismo, sendo o acorde de 7ª diminuta uma de suas preferências particulares. Foi também um dos mais sutis orquestradores de sua época, "escrevendo para combinações orquestrais pouco comuns, porém dramaticamente apropriadas e vivazes" (SADIE, 1994, verbete "Weber"), associando , por exemplo, clarinete e trompa ou fazendo uso concomitante ou contrastado de cordas presas e cordas soltas. De forma geral, toda a sua música tem algum grau de inspiração dramática. Como diretor de ópera em Praga (1813-16), concentrou-se na execução de óperas francesas que pudessem contribuir para a elaboração de uma tradição lírica alemã, mas suas reformas profundas não foram bem aceitas. Foi só com a grande repercussão de *O Franco Atirador* (de 1821, *Singspiel* que exalta o folclore alemão e a vida no campo, utilizando um estilo matizado pela canção folclórica alemã através do hábil uso de motivos musicais e de concepções visuais, instrumentais e harmônicas - especialmente para a cena da Garganta dos Lobos, o mais destacado exemplo em música do tratamento dado pelo romantismo ao sinistro e ao sobrenatural -, elevando a ópera a uma nova envergadura criativa), que sua luta por uma autêntica ópera alemã ganhou apoio generalizado. Mas a oposição oficial continuou tanto por parte do *status quo* operístico italiano estabelecido em Dresden, quanto por Spontini em Berlim. Weber respondeu aos críticos com a *grand opéra* heroica *Euryanthe*, de 1823, ópera onde Weber avança ainda mais na unidade das estruturas harmônica e formal, indo no sentido de uma ópera de caráter mais livre e contínuo. Produz

também *Oberon*, ópera inglesa de 1826, caracterizada pelos números isolados, mas conservando a sutileza no tratamento dos motivos e na descrição dos elementos naturais e sobrenaturais.

A partir dessa alusão à Weber, Hegel pode expor a idealidade da arte como o meio entre uma existência carente e meramente objetiva e uma representação meramente interior, que nos oferece os próprios objetos a partir do interior e não os cedendo para uma outra utilidade, mas limitando o interesse à abstração da aparência ideal, para a visão teórica, o que, no âmbito da música, está identificado ao *cantabile*. Nessa idealidade formal não é o próprio conteúdo que atrai a atenção, mas a satisfação do produzir espiritual, de modo que a exposição deve aparecer natural, mas sem que nela apareça a naturalidade enquanto tal, pois "o poético e ideal em sentido formal é o fazer [*Machen*], a eliminação justamente da materialidade sensível e das condições exteriores" (HEGEL, 1999, p. 175). O conteúdo não é aqui simplesmente "representado em Formas nas quais ele se nos oferece em sua existência imediata", mas "enquanto apreendido pelo espírito", sendo também "ampliado e empregado de um outro modo no seio daquelas Formas", pois a representação "tem em si a determinação do universal e o que dela resulta já adquire desse modo o caráter da universalidade" (HEGEL, 1999, p. 176). Neste contexto, a música tem "a vantagem de ser de maior amplitude e, assim, ser capaz de apreender o interior", ressaltando-o e explicitando-o, cabendo-lhe a tarefa de "apreender o objeto em sua universalidade e suprimir em sua aparição [*Erscheinung*] exterior aquilo que permaneceria meramente exterior e indiferente para a expressão do conteúdo" (HEGEL, 1999, p. 176).

2.3.3. Comparação entre a música e as artes plásticas do ponto de vista do desenvolvimento das obras

A Forma Romântica, como momento da efetivação do conteúdo subjetivo, encontra na pintura, na música e na poesia, a possibilidade de colocar a consciência como objeto de si mesma, como expressão do auto-reconhecimento da subjetividade no mundo, manifestando, através de suas formas particularizadas, o Conteúdo espiritual como interioridade subjetiva. No próprio interior da Forma Romântica, a transição de uma arte a outra se dá como gradação da efetivação da interioridade do Espírito, havendo um progressivo abandono da matéria exterior em direção ao momento da síntese: pintura, música, e poesia, constituem-se, respectivamente, como momentos do ser-em-si, do ser-para-si e do ser-em-si-para-si.

A pintura, que atingiu seu ponto culminante na Renascença italiana, refere-se ao subjetivo projetado na exterioridade espacial, reduzindo a tridimensionalidade presente na arquitetura e na escultura à superfície bidimensional da tela, manifestando através do elemento material da cor o conteúdo como ação ou imagem, inserindo o ser-para-si interior no âmbito da exterioridade particularizada e permitindo que o ânimo se volte para si mesmo a partir da existência corporal exterior. Cabe à pintura a tarefa de introduzir a paixão subjetiva ideal - em seus mais diversos estados, ações e finalidades - como Conteúdo da arte, abandonando o ensimesmamento que caracteriza a escultura como objeto para si mesmo autônomo, tornando-se livre para entrar em uma conexão mais precisa com o espectador que a vê e sente e para voltar-se a sua interioridade singular, ainda que também permita, por outro lado, que a subjetividade conserve liberdade para estabelecer reflexões independentes acerca da relação entre o todo e as partes que compõem a obra.

Ressalta-se, entretanto, que tanto na pintura como na escultura, por conta da preponderância do elemento da exterioridade, o *desenvolvimento* do Conteúdo se dá em estreita vinculação com a Forma, concedendo-se individualidade concreta ao universal da representação ao mesmo tempo em que se espiritualizam as Formas singulares extraídas do fenômeno exterior da natureza, postas diante do sujeito em posições determinadas e submetidas a uma relação de interdependência regida pelo Conteúdo universal da situação temática escolhida. Dessa forma, nas artes plásticas em geral, o Conteúdo está associado à espacialidade objetiva das Formas efetivas já dadas fora da arte, e seu desenvolvimento se dá como aprofundamento no próprio Conteúdo universal imposto pela situação externa tematizada pela obra, através da elaboração do tratamento e do reforço dos vínculos de interdependência das imagens das Formas singulares[12] efetivas que a compõem. A unidade totalizante das artes plásticas caracteriza-se como uma *difusão do coexistir positivo de formas espaciais*: no caso da escultura, como uma difusão *efetiva*, e no da pintura, como uma difusão *aparente*.

O tipo de relação constituída nas obras plásticas assemelha-se àquela estabelecida na articulação entre os elementos singulares de um organismo vivo recolhido subjetivamente como forma orgânica, como vitalidade de uma unidade orgânica em-si-e-para-si, onde uma

---

[12] Há, entretanto, uma distinção entre escultura e pintura no que se refere ao caráter do conteúdo, decorrente das especificidades do material concreto que serve de base a cada arte: se na escultura o conteúdo está plenamente identificado ao universal - na medida em que está restrito a se desenvolver em estrita vinculação com o elemento da exterioridade - na pintura, o conteúdo pode não apenas vincular-se à exterioridade, como também desenvolver-se como manifestação na interioridade.

única determinidade indica todas as restantes, como ocorre, por exemplo, nas relações estabelecidas entre as Formas da natureza paisagística, onde cada qual distingue, a partir de si mesma, seu próprio significado e expressão como particularidade dependente de uma associação a outros elementos particulares.

Mas no caso da música, vai-se além da pintura no que se refere ao aprofundamento na interioridade, possibilitando que esta se afirme em sua natureza mais própria como *negatividade infinita*, o que caracteriza a música como a arte diretamente associada aos anseios da modernidade - época caracterizada por entrever na própria interioridade o lugar da verdade -, e que, em decorrência disso, permite dar vazão à interioridade moderna, vindo a alcançar, com isso, o seu pleno desenvolvimento apenas entre os séculos XVIII e XIX.

Se a pintura reduz o *volume* ao *plano*, a música reduz o *plano* ao *ponto*, fazendo dele uma vibração e reduzindo o espaço ao tempo, constituindo-se como a arte da "interioridade subjetiva capaz de mergulhar no coração da alma" (BRÁS, 1990, p. 92). A música pôde encontrar essa capacidade em sua natureza formal, pois não tendo o som existência independente, nada pode restar dele após sua emissão além do sentimento interiorizado pelo ouvinte. Em decorrência dessa negação da exterioridade a música pode se afirmar "como expressão da pura interioridade", permitindo que o artista manifeste "sua inteira liberdade em face de todos os conteúdos; o espírito se reencontra então junto a si após ter atravessado e animado o mundo exterior" (BRÁS, 1990, p. 92).

Na música, a unidade totalizante incorpora o princípio da dupla negação intrínseco à constituição do elemento temporal, que se define não apenas como negação da *espacialidade*, mas também como a negação da *coexistência*, na medida em que nega em si mesmo a *separação* ou *diferença recíproca* que há entre os pontos temporais, isto é, a sucessividade exterior que se estabelece do ponto de vista da diferença que há entre um ponto temporal autônomo e outro. Segundo esta dupla negatividade, o tempo é o fluir uniforme da duração em si mesma destituída de diferença, onde o surgir e desaparecer ininterruptos presentes na sucessividade temporal é revelado como abstração não particularizada: os pontos temporais abandonam a condição de negação mútua, reconhecendo-se em sua semelhança e estabelecendo, a partir disso, uma *vinculação*.

No que se refere ao som, o movimento de negação se mostra, em primeiro lugar, como negação do movimento corporal oscilatório em sua Forma espacial, apreendido, já no âmbito da relação entre consciência e música, como configuração da duração temporal da sucessão de

suas oscilações, segundo a qual se definem as diversas frequências como notas musicais definidas. E, em segundo lugar, transitando ao âmbito da estruturação formal da música, a partir do qual se constitui a sua unidade totalizante, onde o movimento de negação se mostra como negação da autonomia dos elementos em movimento de sucessividade, fazendo com que o verdadeiro significado destes elementos seja revelado a partir do reconhecimento da relação que estabelecem uns com os outros, de modo que cada elemento singular se fixa como único ao mesmo tempo em que estabelece conexões quantitativas com outros elementos.

O *fundamento essencial* da potência elementar da música está, assim, intrinsicamente vinculado à *interioridade*, constituindo-se como uma existência que se volatiliza em diluição temporal imediata e que adquire significado a partir dela mesma como aprofundamento no desenvolvimento formal do *ensimesmamento* do material sonoro. A música é, com isso, incapaz de constituir a plena intuibilidade de uma existência exterior subsistente por si mesma no espaço, constituindo-se, por outro lado, como uma forma apta a acolher a manifestação do Conteúdo espiritual enquanto interioridade do sentimento, o que leva à minimização da diferenciação entre a música e o sujeito que a percebe, ainda que o ressoar efetivo de uma obra musical possa ser considerado como uma existência sensível com certo teor de autonomia.

Por conseguinte, no caso da música, diferentemente das artes plásticas, o conteúdo não pode ser extraído de uma *situação exterior*, mas apenas de uma *disposição anímica* sugerida por um poema ou extraída da própria interioridade do artista e então configurada sob a Forma da estrutura sonora musical denominada como *tema*[13]. O tema é o elemento que, no interior de

---

[13] No que se refere à constituição histórica do elemento temático, no período barroco ainda predominavam o *polifônico fugal* e o *homofonismo monotemático*, não havendo ainda um desenvolvimento temático com o intuito de explorar todas as suas possibilidades, fundindo-o, transformando-o e dramatizando-o. Já no estilo clássico, há uma elaboração do processo de transformação temática, principalmente através da *forma sonata*, que começa a se desenvolver com Pergolesi, Domenico Scarlatti, Johann Christian Bach e Carl Philipp Emanuel Bach, chegando ao ápice no classicismo de Haydn, Mozart e Beethoven.

A forma sonata é encontrável comumente no primeiro movimento, mais longo e denso, de sonatas para piano, trios, quartetos, concertos e sinfonias, tendo sido descrita esquematicamente pelos românticos como uma forma que começa pela exposição de dois temas, seguidos de um desenvolvimento das relações entre ambos, desembocando em uma reexposição. Esse esquema triádico, de uma simetria do tipo A-B-A', teria ainda uma particularidade indispensável: "depois da exposição do primeiro tema, e ainda na parte A, ocorre uma ponte modulatória para a área da dominante, onde se dá o segundo tema, numa nova tonalidade que entra em tensão com a tonalidade inicial, na qual ocorrera o primeiro tema. O desenvolvimento (B), que ocorre por fora da região da tônica, só reconduz de volta a ela na entrada da reexposição (A'), quando os dois temas são expostos, agora na mesma tonalidade original" (WISNIK, 1989. p. 150). Segundo Charles Rosen, a forma sonata deve ser pensada menos como uma forma do que como um *estilo*, "onde o fundamental é a simetria e a modulação" (WISNIK, 1989. p. 150). A obra de Beethoven pertence a esse contexto clássico, mas já apontando para uma violação que aponta para fora dele. Foi, em sua fase inicial, diretamente influenciado por Haydn, mas por volta de 1804, período que coincide com a Sinfonia nº 3 (*Heroica*) e com a Sonata para piano op. 53 (*Waldstein*),

uma obra musical, concentra e esgota em si mesmo o conteúdo musical, fundamentando o desenvolvimento formal da unidade estrutural da obra, e seu desenvolvimento ocorre como um aprofundamento na liberdade formal do puro ressoar da interioridade do artista, segundo as determinações técnicas estabelecidas pelo próprio tema. Entretanto, há também os casos em que se pode levar a um rompimento em relação ao conteúdo temático, e, por conseguinte, em relação ao próprio Conteúdo espiritual, ao levar-se até o limite extremo o aprofundamento na região do puro ressoar da interioridade formal do artista através do *livre fantasiar*, como no caso da improvisação, ou ainda nos casos em que o desenvolvimento é excessivamente elaborado.

No primeiro caso, o desenvolvimento ocorre como um processo de *repetição* e *variação* do elemento temático inicial, fazendo com que ele se transforme gradativamente em um segundo tema. Prossegue-se então colocando os dois temas em relação através de alternâncias, contrastes, passagens, entrelaçamentos, conflitos, tensões e resoluções, o que provoca o efeito de difusão, separação, distanciamento e retomada do conteúdo concentrado no elemento temático. Com isso, a obra musical adquire um caráter *plástico*, no sentido de se constituir como uma totalidade articulada em si mesma a partir das relações de interdependência de suas partes singulares (seja do ponto de vista da atividade composicional ou da execução, neste caso, realizando-se interpretações mais contidas, empenhadas em revelar rigorosamente a obra em sua unidade). Ressalta-se, entretanto - tendo em vista que o tema musical esgota integralmente em si mesmo o conteúdo da obra -, que não se trata aqui de um desenvolvimento em sentido estrito, como aprofundamento na unidade da obra através da elaboração de relações de interdependência entre seus elementos singulares, através do detalhamento destes elementos, onde a elaboração do singular implica diretamente em um aprofundamento no conteúdo (como ocorre no caso das artes plásticas).

---

ocorrem as primeiras manifestações da grande expansão a que Beethoven submeterá a forma sonata clássica. Segundo esta expansão o princípio de desenvolvimento é estendido a toda a sonata: o caráter evolutivo e tensionante toma conta da obra como um todo.

Adorno, por sua vez, interpreta essa "demanda expansionista do desenvolvimento" como "uma pressão da subjetividade sobre o tema": se o tema, que é normalmente um elemento de identidade sonora, uma figura melódica em princípio estável e que permanece igual a si mesma, é levado a modificar-se "profundamente a todo momento, é porque a subjetividade autônoma não coincide mais com a convenção. O sujeito, em processo de deslocamento em relação à linguagem constituída pela tradição clássica, não se identifica com o tema acabado, mas com o tema em estado de transformação, que extrai contraditoriamente seu caráter da 'não identidade da identidade'" (WISNIK, 1989, pp. 153-54). Assim, se para Hegel, "contemporâneo de Beethoven, a contradição (histórica) expressa na dissonância precisa retornar à conciliação da consonância", pois nisso consistiria "o seu 'único movimento verdadeiro'", para Adorno, contemporâneo de Schönberg, "o único movimento verdadeiro da contradição está justamente em recusar-se à conciliação, como forma de negar as relações sociais coisificadas" (WISNIK, 1989, p. 170).

No segundo caso, entretanto, o desenvolvimento musical concede amplo espaço de jogo à liberdade subjetiva do músico em detrimento da unidade estrutural regida pelo material temático, conduzindo para um aprofundamento na liberdade formal interior que pode até mesmo levar ao completo abandono do Conteúdo espiritual. Em obras desenvolvidas segundo esse tipo de abordagem, o conteúdo se constitui como a própria movimentação arbitrária do livre fantasiar do artista e, portanto, como um conteúdo desprovido de espiritualidade, o que também pode se estender ao âmbito da interpretação, nos casos em que o executante introduz na exposição da unidade da obra elementos derivados de livres divagações movidas em sua própria vitalidade interior, distanciando-se da unidade da própria obra.

De forma geral, entretanto, a música apresenta uma dificuldade inerente para se ater ao desenvolvimento do Conteúdo temático, em decorrência do fato de as obras musicais serem estruturadas em conformidade a leis elaboradas a partir do âmbito dos sons mesmos, o que impossibilita o estabelecimento de uma associação direta entre a forma e um conteúdo determinado, restringindo-se a possibilidade de incorporar elementos extra musicais para além de disposições anímicas extraídas da interioridade subjetiva do artista ou de textos poéticos. Com isso, a música adquire, de maneira geral, uma tendência para voltar-se ao aprofundamento na liberdade da interioridade formal do artista, mesmo em obras que se mantêm mais estritamente ligadas ao Conteúdo temático.

Assim, se nas artes plásticas - onde o desenvolvimento do conteúdo se dá como aprofundamento na exterioridade das relações de interdependência entre formas singulares - quanto mais se desenvolve a obra, mais se concentra a unidade da obra em si mesma, na música - onde o desenvolvimento formal do conteúdo se dá como aprofundamento na região do puro ressoar da interioridade formal do artista - acontece o contrário, pois o desenvolvimento temático não é apenas uma concentração na unidade da obra, mas um ato extensivo da concentração na unidade do sujeito, de modo que a realização do desenvolvimento de uma obra musical está sempre de algum modo associada à liberdade subjetiva em seu livre desenvolvimento, podendo, em alguns casos, conduzir a um rompimento da unidade da obra e em relação a seu Conteúdo.

2.4. Comparação entre a música e a poesia: situação, colisão, ação, caráter e o uso do material sonoro

2.4.1. Situação, colisão, ação e caráter

Na poesia, o elemento sonoro é tratado como *signo* do discurso, constituindo-se como objetividade exterior imanente destituída de significado em si mesma, que possui existência autônoma em relação ao Conteúdo espiritual para cuja comunicação ele é empregado. O elemento sonoro como signo comunica o Conteúdo espiritual apreendendo a objetividade da interioridade como *consciência* de pensamentos ou sentimentos na forma de *intuições* e *representações*, articulando-as como determinações particulares em relações exteriores e interiores.

Ao tratar o som como signo, a poesia leva ao limite máximo a desvinculação entre a matéria concreta e o Conteúdo, sendo, com isso, a arte mais apta a desenvolver, através da atividade da *fantasia*, a objetividade interior dos sentimentos e pensamentos em um mundo já em si mesmo pronto de intuições e representações, pondo-as diante da consciência espiritual como acontecimentos, ações, disposições de ânimo, exteriorizações de paixões e objetos exteriores, permitindo a plena revelação da representação do conteúdo subjetivo sob a forma da interioridade. Com isso, a poesia constitui a arte capaz de levar a *situação* ao seu máximo desenvolvimento, entendendo-se a situação como, por um lado, "o estado em geral, *particularizado em determinidade*", sendo, nesta determinidade, por outro lado, o estímulo para a exteriorização determinada do conteúdo, "que deve apresentar-se na existência por meio da exposição artística" (HEGEL, 1999, p. 207).

Distinguir situações interessantes, que façam "aparecer os interesses profundos e importantes", o "verdadeiro Conteúdo do espírito", constitui o aspecto mais importante da arte em geral (HEGEL, 1999, p. 207). Mas no que se refere a esta relação, as exigências para cada arte são distintas: "a escultura, por exemplo, mostra-se limitada no que diz respeito à multiplicidade interior das situações, a pintura e a música já são mais livres, a mais inesgotável em termos de situações é, todavia, a poesia" (HEGEL, 1999, p. 207).

O significado da noção de *situação* desenvolve-se através de três estágios, conduzindo à noção de *ação*: em primeiro lugar, "antes de se ter desenvolvido em si mesma em determinidade", a situação "ainda mantém a Forma da *universalidade* e, assim, da *indeterminidade*, de tal modo que inicialmente temos diante de nós apenas a situação por

assim dizer da *ausência de situação*" (HEGEL, 1999, p. 208). Mas a partir desta universalidade surge, em *segundo lugar*, a situação na particularização, tornando-se determinidade autêntica, embora inicialmente ainda como situação *inócua*, como "determinidade que ainda não dá ocasião para uma *oposição* e sua solução necessária" (HEGEL, 1999, p. 208). E em *terceiro lugar*, há a cisão e sua determinidade, constituindo-se, com isso, a *essência* da situação "que, desse modo, torna-se uma colisão, a qual, por sua vez, conduz a reações e neste sentido forma tanto o ponto de partida quanto a passagem para a autêntica ação" (HEGEL, 1999, p. 208).

A situação tem, assim, o significado de ser, mais precisamente, o "estágio intermediário entre o estado universal do mundo, em si mesmo imóvel, e a ação [*Handlung*] concreta aberta em si mesma para a ação [*Aktion*] e reação [*Reaktion*]". Por isso, a situação "também deve expor em si mesma o caráter tanto de um quanto de outro extremo e nos conduzir de um para o outro" (HEGEL, 1999, p. 208).

Destaca-se, entretanto, a proximidade que há entre aquilo que Hegel define como sendo o *terceiro tipo de situação* e o âmbito da música de acompanhamento, na medida em que nela se constituem motivos que fornecem "a ocasião para manifestações ulteriores, mais ou menos estreitamente associadas a ela" (HEGEL, 1999, pp. 211-12). Disposições de ânimo e sentimentos particulares constituem situações que podem se tornar conscientes e ser apreendidas de modo poético e que, "em relação com circunstâncias externas, festividades e vitórias etc., também [impulsionam] para esta ou aquela expressão e formas mais abrangentes ou mais delimitadas de sentimentos [*Gefühlen*] e representações" (HEGEL, 1999, pp. 211-12). O que inicialmente está apenas preso de modo firme no interior, se desata,

> transformando-se em objeto exterior, do qual o ser humano se libertou - tal como as lágrimas aliviam, nas quais se desfaz a dor [...]. O ânimo enquanto tal pode igualmente, em sua disposição interior, se recolher em si mesmo de toda conexão exterior restante e tomar como ponto de partida a intensidade de seus estados e sentimentos (HEGEL, 1999, pp. 211-12).

A *seriedade* e a *importância* da situação em sua particularização são definidas segundo a determinidade da *diferença essencial*, que enquanto em *oposição* contra um outro, funda uma *colisão*. A colisão se fundamenta, assim, sobre uma violação que introduz a modificação que desarmoniza o *estado*, modificação que por sua vez deve ser ela mesma também modificada e superada. Mas a colisão ainda não constitui a *ação* propriamente dita, pois ela apenas contém os inícios e os pressupostos para a ação, conservando, "enquanto mero motivo, o caráter da situação [...] na medida em que a colisão em geral necessita de uma solução que sucede a luta das oposições" (HEGEL, 1999, p. 212).

Situações sérias trazem em seu conceito dificuldades na medida em que "repousam sobre violações e impulsionam relações que não podem perdurar", trazendo a necessidade de uma solução que as reconfigure, pois a *beleza do ideal* reside justamente na "unidade, repouso e completude imaculados nele mesmo" (HEGEL, 1999, p. 211). A colisão perturba a harmonia do ideal em sua unidade e repouso, pondo-o em dissonância e oposição; a violação do ideal incumbe à arte a tarefa de, por um lado, nesta diferença, não deixar sucumbir a *beleza livre* e, por outro lado, "apenas apresentar a cisão e sua luta, para que, por meio da solução dos conflitos, se mostre como resultado a harmonia e, deste modo, primeiramente se destaque a harmonia em sua essencialidade completa" (HEGEL, 1999, p. 211). Entretanto, não é possível estabelecer determinações universais acerca do limite até o qual a dissonância pode ser impulsionada, pois no que a isso se refere cada arte particular segue seu caráter peculiar.

Em relação às *espécies de colisões*, em primeiro lugar, há colisões que derivam de *estados puramente físicos e naturais*, como algo de negativo, de ruim e perturbador. Trata-se da natureza exterior e suas doenças, males e debilidades, que apresentam circunstâncias perturbadoras da harmonia. Tais colisões não possuem nenhum interesse em si e para si, sendo apenas acolhidas na arte devido às discórdias que podem desenvolver-se enquanto consequência de tais infortúnios. "Assim, por exemplo, na *Alceste* de Eurípedes, que também forneceu a matéria para a *Alceste* de Gluck, o pressuposto é a doença de Admeto" (HEGEL, 1999, pp. 213-14, grifo nosso). Reconhecido como um dos progenitores da tradição musical vienense e como reformador da ópera segundo o modelo francês, Gluck (1714-1787) expôs as suas teses no prefácio da ópera *Alceste* (1767, com libreto de Calzabigi), pelas quais propõe um novo equilíbrio entre música e drama, incorporando a trama dramática à música ao invés de limitar-se a ilustrá-la, fazendo com que a música expresse as situações do enredo sem interrompê-lo com *ritornellos* orquestrais ou acréscimos de ornamentos. Também estabeleceu que a abertura deve ser elaborada em função de sua relevância para o drama, e a orquestração em plena adequação às palavras; tampouco devem haver contrastes acentuados entre recitativo e ária e "todos os abusos" (SADIE, 1994,verbete "Gluck") devem ser excluídos. A ópera *Orfeo* (1762), primeira de suas óperas reformadas, exemplifica esses princípios, com seu abandono do recitativo simples em favor de uma textura mais contínua (com recitativo orquestral, arioso e ária inserindo-se um no outro) e com seus amplos contextos dramático-musicais, em que tipos diferentes de canto-solo, dança e música coral são totalmente integrados. Sua trama é simples e direta, baseada em emoções de fácil compreensão, capazes de prender a atenção da plateia de uma forma não alcançada pela *opera seria*, com suas intrigas, disfarces e subtramas complexos.

Mas em segundo lugar, Hegel destaca também "as colisões espirituais que repousam sobre bases naturais que, embora sejam em si mesmas positivas, ainda assim trazem em si mesmas para o espírito a possibilidade de diferenças e oposições" (HEGEL, 1999, pp. 213-14). Trata-se aqui dos conflitos cujo fundamento é constituído pelo *nascimento natural*.

E em terceiro lugar, há as discórdias fundamentadas em diferenças espirituais, constituindo as oposições verdadeiramente interessantes, já que provêm da própria atividade humana. Aqui, "os conflitos não permanecem no antagonismo", e tais oposições e perturbações constituem "a ocasião a partir da qual as potências da vida em si e para si espirituais se destacam e se combatem umas contra as outras em suas diferenças" (HEGEL, 1999, pp. 213 e 220). O espiritual apenas pode ser ativado pelo espírito, de modo que para poderem surgir em sua forma autêntica, as diferenças espirituais também devem adquirir sua efetividade a partir da atividade humana.

A situação, entretanto, não é o espiritual ou a autêntica forma artística, mas concerne apenas ao material exterior "no qual e junto ao qual um caráter e um ânimo devem desdobrar-se e expor-se", pois o principal "não é o curso e a mudança externos dos acontecimentos [...] e sim a configuração ética e espiritual e os grandes movimentos do ânimo e do caráter, os quais se mostram e se descobrem por meio do processo desta configuração" (HEGEL, 1999, pp. 222-23) dada pela situação.

O ânimo é provocado a *agir* segundo as oposições e complicações da situação, pondo-se contra o que "perturba e obstrui" e "se opõe a suas finalidades e paixões" (HEGEL, 1999, p. 223), de modo que a autêntica *ação* começa quando a oposição que a situação continha se mostra. E na medida em que "a ação colidente viola um lado que se lhe opõe, ela suscita contra si nesta diferença a potência atacada e oposta e, assim, à ação está imediatamente associada a reação" (HEGEL, 1999, p. 223). E apenas assim se constitui o ideal em "determinidade e movimento plenos", já que os dois interesses, "arrancados de sua harmonia, se opõem lutando um contra o outro e, em sua contradição recíproca, exigem necessariamente uma solução" (HEGEL, 1999, p. 223).

A ação constitui, assim, o momento posterior ao *estado universal do mundo* e à *situação determinada*: a ação não está no "começo empírico", mas surge das "circunstâncias que, abraçadas pelo ânimo individual e suas necessidades, justamente produzem a colisão determinada, cujo conflito e solução constituem a ação particular" (HEGEL, 1999, p. 225).

A exposição da ação como *ação*, *reação* e *solução* "pertence especialmente à poesia, pois às demais artes é apenas facultada a apreensão de um momento no decurso da ação e de seu produzir-se" (HEGEL, 1999, p. 225). Apesar de sua "riqueza de meios" as outras artes,

nestes meios de expressão, "não se igualam em vista da clareza do discurso" da poesia (HEGEL, 1999, p. 225).

O "círculo das ações adequadas à exposição" através da arte é limitado àquilo que a arte precisa percorrer segundo "o círculo do agir tornado necessário pela Ideia" (HEGEL, 1999, p. 225). A arte expõe a ação se a situação e seu conflito são os estímulos de modo geral, "mas o próprio movimento, a diferença do ideal em sua atividade, apenas surge por meio da reação" (HEGEL, 1999, pp. 225-26). E este movimento contém, primeiramente,

> as potências universais que formam o Conteúdo e a finalidade essenciais pelos quais se age [...], em segundo lugar, a efetuação destas potências por meio dos indivíduos agentes [...] e em terceiro lugar, estes dois aspectos devem reunir-se naquilo que aqui pretendemos designar de modo universal como sendo o caráter (HEGEL, 1999, pp. 225-26).

Entretanto,

> por mais que na consideração do agir também nos encontremos no estágio da determinidade e da diferença do ideal, cada aspecto da oposição, para os quais se revelam os conflitos, deve, no verdadeiramente belo, ainda trazer em si a marca do ideal e não pode, por isso, dispensar a racionalidade e legitimidade (HEGEL, 1999, p. 226).

Tais interesses são as "necessidades essenciais do peito humano, os fins em si mesmos necessários do agir, em si mesmos legítimos e racionais e, desse modo, justamente as potências universais, eternas, da existência espiritual" (HEGEL, 1999, p. 226). Pode-se fazer uso das colisões as mais diversas, mas a necessidade da reação não deve ser ocasionada por algo bizarro ou adverso, e sim apenas "por meio de algo em si mesmo racional e legítimo" (HEGEL, 1999, p. 227). De modo que o verdadeiro conteúdo da ação ideal deve ser apenas fornecido "pelas potências em si mesmas afirmativas e substanciais" (HEGEL, 1999, p. 227).

Entretanto, quando representadas, essas forças impulsionadoras não devem surgir em sua universalidade, embora sejam, no seio da efetividade do agir, os momentos essenciais da Ideia, mas devem ser configuradas como indivíduos autônomos. Se isto não acontece, elas permanecem apenas como pensamentos universais ou representações abstratas que não pertencem ao âmbito próprio da arte. Quanto menos elas devem ter "sua origem em meras arbitrariedades da fantasia, tanto mais devem prosseguir para a determinidade e acabamento e, desse modo, aparecer como em si mesmas individualizadas", mas nesta determinidade "não podem nem expandir-se até a particularidade da existência exterior nem contrair-se na interioridade subjetiva" (HEGEL, 1999, p. 229).

No que se refere à arte da época moderna, há uma apreensão de potências determinadas que são em si mesmas ao mesmo tempo universais, mas que em grande parte são "apenas alegorias estéreis e frias", como por exemplo, o ódio, a inveja, o ciúme, os vícios, ou as virtudes da fé, da esperança, do amor, da fidelidade, "nos quais não depositamos crença

alguma" (HEGEL, 1999, p. 230), pois apenas pela subjetividade concreta é que sentimos um interesse mais profundo em relação às representações artísticas. As abstrações por si mesmas não são desejáveis,

> mas apenas enquanto momentos e aspectos dos caracteres humanos e de sua particularidade e totalidade [...]. Não temos, por isso, a visão de muitas potências objetivas que repousam em si mesmas, que por si poderiam vir à exposição como indivíduos divinos, mas antes encontramos o Conteúdo essencial deles ou como efetivado objetivamente no único Deus ou como efetivado no modo particular e subjetivo em caracteres e ações humanos [...]. O conteúdo dos deuses é a propriedade, a paixão individual, a decisão e a vontade dos seres humanos; por outro lado, porém, os deuses não são, enquanto em si e para si existentes, mas são forças que impulsionam e determinam, de tal modo que as mesmas determinações são expostas uma vez na individualidade divina autônoma e outra vez como o elemento mais próprio do peito humano (HEGEL, 1999, pp. 230-31).

Mas se esta relação se dá de tal modo que "o ser humano atuante se contrapõe externamente ao Deus enquanto o substancial, a relação de ambos permanece totalmente prosaica" (HEGEL, 1999, p. 231): a "relação autenticamente ideal consiste na identidade entre os deuses e os homens" e deve estar presente "mesmo quando as potências universais são confrontadas como livres e autônomas com as pessoas atuantes e suas paixões" (HEGEL, 1999, p. 232).

As potências universais apresentadas não apenas em sua autonomia, mas também "vivas no peito humano" movendo seu ânimo "no seu ser mais íntimo" (HEGEL, 1999, p. 238), constituem o *pathos*, "o autêntico domínio da arte", sendo a sua exposição "o que principalmente atua e produz efeito na obra de arte assim como no espectador [...]. O *pathos* move porque é a potência em si e para si na existência humana" (HEGEL, 1999, p. 238).

Ao contrário, tudo aquilo que se fundamenta sobre doutrinas, como por exemplo, o conhecimento científico, não constitui "nenhuma potência universal motriz do peito humano" (HEGEL, 1999, p. 240). Por outro lado, "confiamos ao peito humano todo o *pathos* e todos os motivos de potências éticas que são de interesse para a ação" (HEGEL, 1999, p. 240), o que faz com que o âmbito de momentos substanciais da vontade onde o *pathos* se situa seja pequeno.

> Principalmente a ópera quer e deve manter-se num círculo limitado dos mesmos, e nós sempre novamente escutamos as queixas e as alegrias, a felicidade e infelicidade do amor, da fama, da honra, do heroísmo, da amizade, do amor materno, do amor filial, conjugal etc. (HEGEL, 1999, p. 240).

O *pathos* exige "exposição e ilustração" (HEGEL, 1999, p. 240), e uma alma em si mesma rica, capaz de introduzir em seu *pathos* a riqueza do interior, para além da concentração em si mesma, exteriorizando-se extensivamente e elevando-se a uma forma desenvolvida. As potências universais do agir se efetivam como *pathos* que se move na individualidade humana: o universal das potências universais "necessita unir-se em si mesmo

em totalidade e singularidade nos indivíduos particulares", totalidade que se constitui como "o ser humano em sua espiritualidade concreta e na subjetividade desta, a individualidade total enquanto *caráter*" (HEGEL, 1999, p. 241, grifo nosso), que é "o autêntico ponto central da exposição artística ideal, na medida em que reúne em si mesmo os aspectos [...] considerados enquanto momentos de sua própria totalidade" (HEGEL, 1999, p. 241), e que se constitui segundo três etapas: *primeiramente*, como "riqueza do caráter em si mesmo", individualidade total; em *segundo lugar*, como caráter determinado, onde a totalidade aparece imediatamente como particularidade, impondo-se a exigência da particularidade e da individualidade do caráter: exige-se para a ação limitação e determinidade da forma, ainda que no caráter em sua particularidade deva aparecer um aspecto principal dominante, "no seio da determinidade a plena vitalidade e a plenitude devem permanecer conservadas, de modo que seja deixado espaço para o indivíduo voltar-se para muitos lados [e essa] multiplicidade interna deve ser exigida [especialmente] na pintura, na música e na poesia" (HEGEL, 1999, p. 244). E em *terceiro lugar*, há o caráter "enquanto é em si mesmo um", unindo-se a determinidade em seu ser para si subjetivo, realizando-se como "caráter em si mesmo firme" (HEGEL, 1999, p. 242).

Assim, do ponto de vista da comparação com a poesia, destaca-se o modo como a música de acompanhamento acolhe a situação segundo o tipo de texto a que se vincula, permitindo, assim, a atividade que levará à manifestação do Conteúdo, segundo a qualidade das oposições suscitadas, sobre as quais se sustentam as discórdias fundamentadas em diferenças espirituais, constituindo as oposições verdadeiramente interessantes, provenientes da própria atividade humana, violações que introduzem a modificação que desarmoniza o *estado*, modificação que por sua vez deve ser ela mesma também modificada e superada, conduzindo o ânimo para a ação. A relação entre situação e ação se mostra em óperas de compositores como Haydn e Mozart, e, de forma mais limitada, na atividade harmônica em sua relação com o desenvolvimento melódico.

2.4.2. Comparação entre música e poesia do ponto de vista do uso do material sonoro e o caso da música de acompanhamento

No que se refere à comparação entre música e poesia, do ponto de vista das semelhanças, destaca-se o fato de que ambas as artes fazem uso do material sonoro, e do ponto de vista das diferenças, destaca-se o tipo de tratamento que cada arte atribui a esse material, levando a modos diversos de estabelecer relação com a interioridade e, por conseguinte, de manifestar o Conteúdo espiritual, ainda que exista a possibilidade de união entre as duas artes na forma da *música de acompanhamento*. Trata-se também da *necessidade* da transição da música à poesia.

O primeiro aspecto que se destaca é o uso do elemento sonoro na música, que se caracteriza pela autonomia própria que este adquire, sendo tratado como fim em si mesmo, o que afasta a música da objetividade interior das representações e intuições poéticas, tornando-a uma arte passível de rompimento com o Conteúdo espiritual e o interesse artístico, perdendo, com isso, sua força sobre a interioridade, como no caso das obras musicais de grande elaboração formal, voltadas apenas ao interesse de especialistas em técnica composicional.

Na música, a distinção entre o material sonoro e o significado que o articula é mínima, pois o som em si mesmo é tratado como elemento e finalidade essencial, limitando-se ao estabelecimento de uma associação indeterminada entre os sentimentos - que por si mesmos já transitam da intimidade indeterminada para a representação mais universal de um Conteúdo, como intuição concreta produzida na própria interioridade e não pelo tratamento musical dos sons - e os sons musicais, penetrando o ânimo de alma e sentimento através da simpatização indeterminada entre o ânimo e os movimentos espirituais do elemento sonoro musical, entre a intimidade da alma e a fruição auditiva, apresentando à consciência as determinidades das impressões do ânimo já dadas na própria consciência.

Mas há também o caso da *música de acompanhamento*, que associa música e poesia, proporcionando o acolhimento, em uma mesma obra, dos conteúdos advindos das duas artes, isto é, o conteúdo como objetividade interior da consciência e o conteúdo como sentimento. Para que tal associação seja viável, entretanto, deve-se buscar um equilíbrio entre as duas artes, de modo que uma não predomine sobre a outra, pois isso levaria a anulação da manifestação do conteúdo da arte subjugada, como por exemplo, na música dos "coros dramáticos dos antigos", que atribui valor autônomo ao poema, empregando a música apenas

como “um acompanhamento meramente subordinado” (HEGEL, 2002, p. 288). “Elaborações poéticas de pensamentos profundos fornecem tampouco um bom texto musical bem como descrições de estados da natureza exteriores ou da poesia descritiva em geral” (HEGEL, 2002, p. 288), como por exemplo, os poemas de Schiller (1759-1805) [vide ANEXO C e ANEXO D], que “se revelam como muito pesados e inaproveitáveis para a composição musical” (HEGEL, 2002, p. 288). Apesar de Schiller não ter sido músico, seus dramas e sua poesia exerceram grande impacto sobre compositores, especialmente Beethoven, que musicou versos da sua *Ode à alegria* na Nona Sinfonia. Entre outras obras baseadas em textos de Schiller incluem-se *Guilherme Tell*, de Rossini, *Don Carlos*, de Verdi, assim como canções de Schubert e de outros compositores românticos (SADIE, 1994, verbete “Schiller”).

Para obter o equilíbrio adequado,

> cantos, árias de óperas, textos de oratórios etc. podem, por conseguinte, no que se refere à execução poética mais precisa, ser insuficientes e de uma certa mediocridade; o poeta, caso o músico deva conservar livre espaço de jogo, não deve querer ser admirado como poeta. Segundo este lado, particularmente os italianos tiveram grande habilidade, como, por exemplo, Metastasio[14] [vide ANEXO E] (HEGEL, 2002, p. 288).

Por outro lado, quando a música é tratada como o essencial e o predominante, complexificando-a atribuindo-se plena autonomia ao desenvolvimento temático musical, a poesia se torna superficial e incompreensível, pois fica incapacitada de se desenvolver para além de sentimentos e representações universais excessivamente abstratos.

Um dos principais exemplos de equilíbrio adequado entre música e poesia encontra-se na *música sacra* [vide ANEXO F], onde o texto

> é muitas vezes ou um credo conhecido ou composto por passagens singulares dos salmos, de modo que as palavras devem ser vistas apenas como ocasião para um comentário musical, que se torna por si uma execução própria e não deve porventura elevar o texto, mas toma dele basicamente apenas o universal do conteúdo (HEGEL, 2002, pp. 288-89).

Entretanto, mesmo quando associada à poesia - seja fazendo uso desta para esclarecer seu próprio significado, seja a ela se subordinando - a música é incapaz de produzir, a partir

---

[14] Pietro Metastasio (1698-1782): poeta reconhecido pelos textos para obras cênicas e oratórios. Escreveu cerca de setenta libretos, que foram musicados mais de oitocentas vezes por compositores de toda Europa durante o século XVIII e início do XIX, como por exemplo, Händel, Gluck e Mozart. Seus textos mais famosos são aqueles escritos para óperas heroicas em três atos, apresentando comportamentos nobres e conflitos interiores, mas geralmente finais felizes para mostrar o triunfo da razão e da virtude, assim como a benevolência de Deus e dos reis. Exerceu enorme influência sobre a *opera seria* e suas formas derivadas (SADIE, 1994, verbete “Metastasio”).

dela própria, representações ou pensamentos tais como estes são apreendidos pela autoconsciência, pois a proximidade entre as relações sonoras musicais e a interioridade só se dá em relação ao âmbito do sentimento. Assim, na associação entre música e poesia, a possibilidade de expressar um Conteúdo como sentimento determinado através de intuições e representações para a consciência é atribuível apenas à poesia, restando à música apenas a possibilidade de associar-se a sentimentos. Revela-se, com isso, a limitação da música, que em decorrência de sua condição essencialmente dialética e negativa, é incapaz de constituir configurações objetivas, seja na Forma de fenômenos exteriores ou de intuições e representações espirituais, limitação que aponta para a necessidade da transição à poesia, quinta e última arte do sistema.

Hegel argumenta

> que a transição da natureza à cultura começa com a libertação em relação ao elemento sensível musical, chegando a sua culminação com a plena espiritualização do sensível, quando o som deixa de ser o ressoar do sentimento nele mesmo, para tornar-se *signo*. O som musical é apenas uma forma de imediatidade, de modo que a música fica limitada pela natureza de seu material. No estágio seguinte à música, o som abandona a referência a um sentimento indeterminado, associando-se a uma ideia que, com isso, se torna concreta (BONDS, 2014, p. 130).

A música, como arte da temporalidade, é a arte que expressa o caráter da interioridade do espírito, como espírito que já alcançou sua identidade para além do mero *processo*, representando o limite entre o tempo da consciência como pura expressão da sucessão permanente, que permanece referida a unidade do Eu e sem outro conteúdo que esta pura relação a si mesmo, e o absoluto que se encontra como a verdade na especulação que supera toda contradição, verdade que é a identidade reflexiva que tudo abarca. A música "é a pura formalidade de um espírito que encontra o limite entre uma realidade temporal e uma idealidade concentrada na forma do tempo", e isso se apresenta como um acontecimento na consciência do sujeito mesmo, cujo livre desenvolvimento como Eu, sem outras determinações, "expressa em si mesmo sua temporalidade inerente, em íntima unidade com a temporalidade de um absoluto que não pode renunciar à forma do tempo, a custo de perder seu caráter de verdade" (ESPIÑA, 2008, pp. 66-68).

O que isso mostra é o fato de que a música, no sistema hegeliano, não poderia estar em outra posição. A mediação que caracteriza o processo geral do espírito tem um objetivo: a quietude da identidade; e a música, como paradigma da arte romântica, pertence ao absoluto que já alcançou sua identidade. A música é a única arte em que não se produz nenhuma separação entre os materiais exteriores e a Ideia, pois nela se dá a identidade entre forma (os

sons em sua temporalidade) e conteúdo (o espírito como sentimento), conduzindo à indistinção entre sujeito e objeto no fluxo da consciência (ESPIÑA, 2008).

A poesia é, por sua vez, o ápice de todas as artes, mas também o limite da própria arte, pois ela abandona a abstração infinita da temporalidade, como pura expressão de si mesma na música, e, contendo em si mesma a representação das palavras, conduz à sua própria superação como pensamento filosófico. Isso significa que a poesia "penetra em toda Forma de arte (...) e que sua força procede de seu poder representativo: enquanto ligada à representação, a poesia está, desde o princípio, diretamente imbuída do poder do espírito" (ESPIÑA, 2008, p. 67). Por isso, a poesia não é a arte propriamente romântica, como é a música, mas é muito mais "o poder do espírito presente em toda arte"; "a música seria a expressão mais adequada ao conceito da arte, pois com ela se mostra que a arte alcançou sua posição definitiva no sistema absoluto", a poesia, por sua vez, já está "identificada ao poder racional da fantasia, como razão poética, expressão da temporalidade do espírito não somente como expressão do caráter temporal da experiência dialética" (ESPIÑA, 2008, pp. 67-68).

Capítulo 3 - *O efeito da música e a determinidade particular dos meios de expressão musical*

3.1. O efeito da música sobre o ânimo

A música tem o efeito de conduzir a consciência, apreendendo, transformando e movimentando o *ânimo*, a esfera que concentra a vida íntima da interioridade e da qual decorrem os movimentos da alma, a profundidade ensimesmada do sentimento e a percepção-de-si abstrata associada à autoconsciência dispersa em intuições isoladas, ainda incapaz de prosseguir para considerações intelectuais. Esse efeito se realiza segundo diversos graus de profundidade: em um primeiro momento, trata-se de um efeito meramente físico, e em um segundo momento, de um efeito mais propriamente identificado ao ânimo, conduzindo ao momento da plena manifestação do conteúdo espiritual como sentimento. Além disso, o efeito da música pode ser considerado segundo o ponto de vista do *ouvinte* ou do *intérprete*, em ambos os casos delimitando-se a possibilidade da realização musical com ou sem Conteúdo espiritual.

O primeiro modo em que se dá o efeito da música, refere-se aos casos em que o corpo humano é impelido a movimentar-se acompanhando a acentuação métrica do compasso quando sob efeito de uma música de forte apelo rítmico, assim como aos casos em que se entra em contato com qualquer tipo de atividade - ainda que não musical ou desprovida de Conteúdo - que apresente um caráter de regularidade uniforme, exigindo do sujeito a exteriorização precisa de tal regularidade, que assim se transforma em um modo subjetivo para o sujeito. Ainda neste contexto, há também as situações em que a música é empregada em função da eficácia de seu efeito ordenador, quando da necessidade de regrar ambientes muito ruidosos e movimentados, para que assim não haja incômodo, ou ainda durante o tempo ocioso, para que este seja adequadamente preenchido, afastando-se a desordem dos pensamentos e das distrações.

Mas, nesses casos, a potência peculiar da música constitui-se ainda como uma potência *elementar*, uma potência intrinsecamente associada ao som como elemento material. Nas fábulas de Orfeu, por exemplo, os sons musicais abstratos surtem efeito apenas sobre animais selvagens, não sobre seres humanos, pois estes exigem Conteúdo espiritual para que sejam afetados em seu ânimo.

> O autêntico entusiasmo encontra o seu fundamento na Ideia determinada, no interesse verdadeiro do espírito [...] e que pode ser elevado por meio da música para um sentimento instantaneamente mais vivo, na medida em que os sons, o ritmo, a melodia, arrastam consigo o sujeito que a eles se entrega (HEGEL, 2002, p. 295).

O fato de a música estabelecer forte conexão com a interioridade faz com que ela seja marcadamente diferente das instâncias da beleza natural. “A música não é natural, mas uma manifestação profunda da espiritualidade humana, sendo uma das artes mais espirituais, já que até mesmo o elemento material que a compõe é criação humana. A música não deve ser som vazio, mas expressão vital daquilo que o humano é” (BOWMAN, 1998, pp. 110-11).

Outro exemplo refere-se aos cantos de guerra de Tirtaio, que teriam incitado os lacedemônios, depois de tantas lutas em vão, a um entusiasmo irresistível que fez com que conseguissem a vitória sobre os messênios. Neste caso,

> o conteúdo das representações suscitadas por estas elegias era a questão principal, embora também não possa negar ao lado musical seu valor e seu efeito, em povos bárbaros e particularmente em épocas de paixões profundamente revoltas. Os assobios dos escoceses contribuíram essencialmente para o incitamento da coragem, e a potência da Marselhesa, do *Ça ira* etc., na Revolução Francesa, não pode ser negada (HEGEL, 2002, p. 295).

Hegel considera que em sua época não mais se admite a possibilidade de o lado meramente musical desprovido de Conteúdo espiritual ser capaz de produzir por si mesmo um efeito sobre as disposições do ânimo. Não mais se acredita, por exemplo, que com a música regimental utilizada pelos exércitos para coordenar sua movimentação, seja possível obter a vitória sobre o inimigo: “o entusiasmo do pensamento, os canhões, a genialidade dos generais são o que agora provocam este efeito e não a música, que apenas pode valer como suporte para as potências que de outro modo já preencheram e cativaram o ânimo” (HEGEL, 2002, pp. 295-96), como no caso das marchas militares, cujo acompanhamento musical de forte apelo rítmico tem apenas o intuito de estimular a interioridade para as regras da marcha, mergulhando o sujeito nesta ocupação.

É característico dos modernos, “em tudo que a prudência faz aparecer como conveniente [...] decidir-se por si mesmo; os indivíduos privados [...] decidem por si mesmos: a vontade subjetiva [...] deslinda todas as razões da reflexão e se determina ao ato” (HEGEL, 1995, §392, p. 54). Os antigos, ao contrário,

> que ainda não tinham chegado a essa potência da subjetividade [...] deixavam-se determinar em seus negócios por oráculos, por fenômenos exteriores, em que buscavam garantia e confirmação de seus projetos e intenções. Então, no que particularmente respeita ao caso da batalha, o que aí importa não é simplesmente o senso ético, mas também o humor da vivacidade, o sentimento da força física (HEGEL, 1995, §392, p. 54).

Assim, na modernidade o vínculo entre a música e a subjetividade só se mostra plenamente quando o Conteúdo espiritual manifestado como sentimento age sobre o ânimo. Neste caso, uma obra musical pode conduzir e absorver completamente a consciência através

da comoção do ânimo interior segundo um Conteúdo espiritual, não se limitando a uma apreensão do sujeito segundo um Conteúdo determinado, mas também como uma *reivindicação* do sujeito em sua própria *individualidade* na medida em que ele mesmo é colocado em atividade, sendo elevado segundo o seu si-mesmo simples, isto é, segundo o "centro de sua existência espiritual" (HEGEL, 2002, p. 293) para dentro da obra musical.

E no que se refere ao efeito da música sobre o ânimo segundo a atividade viva do executante, vinculada ao processo de efetivação da obra musical, trata-se da reprodução da obra musical como *vivificação renovada*, através da *comunicação* de um *sujeito vivo*, em decorrência do fato de as obras musicais não possuírem uma subsistência objetiva duradoura, como no caso das obras plásticas. Nessa comunicação, o intérprete também introduz sua própria interioridade, como manifestação do Conteúdo espiritual na própria interioridade do intérprete. Isso é mais evidente no caso da *canção*, em decorrência do uso da voz, e menos explícito na música instrumental, já que neste caso a execução se dá através da habilidade viva, espiritual e técnica, do artista em relação à manipulação da mecânica de um instrumento externo. Adverte-se, entretanto, da possibilidade de a subjetividade viva do artista, em seu processo de vivificação da obra, isolar-se no extremo unilateral do virtuosismo, valorizando-o como o ponto principal e único conteúdo da fruição, em detrimento da exposição da unidade da obra.

3.1.1. O efeito da música segundo a definição da relação que estabelece com a interioridade e a associação entre a depuração dos sentimentos e a adequação do material sonoro segundo a atividade regulatória do entendimento

Trata-se aqui de apreender mais precisamente aquilo que constitui o *elemento musical*, caracterizado por apresentar em si mesmo uma dependência em relação àquilo que vivifica e por proporcionar a relação que se manifesta entre todos os elementos que compõem uma obra musical, permitindo que se constitua um todo que transcorre no tempo, como um sistema de sons determinados que tende a uma resolução final. A *essência elementar e efetiva* do elemento musical é primordialmente constituída pelo *tempo*, cuja determinação geral é o *ritmo*, que mesmo desprovido de espírito proporciona a relação comum que unifica os elementos constitutivos da música, isto é, o *fato originário do ouvir*, a *relação entre consonância e dissonância*, as *relações numérico-quantitativas em geral* e o *sentimento* (ESPIÑA, 1996, p. 268). O ritmo ordena o Eu em sua apreensão das relações sonoras:

mediante o ritmo, o Eu mantém a diferença, mas sustenta a identidade precisamente em seu persistir como diferença.

O elemento rítmico constitui a abstração imediata das relações temporais organizadas segundo proporções numéricas determinadas, constituindo o elemento que fundamenta a *unidade* da atividade musical, o *poder elementar* da música: o ritmo é a "latência do Eu no tempo musical" (ESPIÑA, 1996, p. 267), que se expressa mediante a relação entre os sons musicais, como permanente referência da fluidez do movimento à unidade do Eu. O ritmo está em relação direta com a constituição *temporal* do som musical, ganhando sua determinação intuitiva mediante a sensação do movimento dos sons em sua sucessão, sendo "a expressão do geral na música em seu sentido *formal* [...], a expressão subjetiva do tempo como atualização, pois o que significa o ritmo é que o sujeito se encontra no tempo, e assim o ritmo *efetua* a pura experiência do tempo" (ESPIÑA, 1996, p. 262). Nessa percepção da continuidade diferenciada do movimento, se desenvolve a constituição do Eu enquanto tal.

A preponderância do ritmo, como determinação geral do elemento musical, decorre da coincidência que há entre o tempo *do som* e o tempo *do sujeito* regulado segundo a igualdade estabelecida pela atividade do entendimento, pela qual o Eu devém como *identidade abstrata* em sua recepção da diversidade dos sons, e persiste em função da ordem imposta pelo *número* ao som, como unidade temporal (ESPIÑA, 1996, p. 264). Mediante o número, o Eu, continuamente movimentado pelo ritmo, se torna a referência *intuitiva* que *persiste* e dá unidade à diversidade dos sons musicais, sendo o tempo a *pura forma da intuição* a qual o Eu chega segundo a qualidade numérica presente nas relações entre os sons (HEGEL, 1995, §459, p. 247).

Se por um lado a *subjetividade* constitui a *atividade ideal no âmbito da interioridade*, por outro, o *tempo* constitui a *atividade ideal no âmbito da exterioridade*:

> o tempo, como a unidade negativa do ser-fora-de-si, é igualmente um, sem mais nem menos, abstrato, ideal. - Ele é o ser, que, enquanto *é, não é*, e, *enquanto não é*, é; ele é o vir-a-ser *intuído*, isto é, [tal] que são determinadas as diferenças simplesmente *momentâneas*; isto é, [as que] imediatamente se suprassumem como *exteriores*, isto é, que são apesar disso exteriores a si mesmas (HEGEL, 1997, §258, p. 54).

Cabe à música ordenar o fluxo indeterminado do tempo, impondo medida e ordem a sua sucessão, segundo as leis da medida. Mas o Eu tampouco é uma continuidade indeterminada, sem fixação: sua identidade real só se mostra quando recolhe os momentos dispersos de sua existência, operando um retorno sobre si mesmo. E este retorno sobre si, como reconhecimento de sua identidade, o Eu pode efetuá-lo graças à temporalidade da

música, a qual exerce uma função unificadora, reguladora e até catártica, em relação "ao tumulto desordenado de nossa vida sentimental [...]. O Eu se encontra novamente a si mesmo e se reconhece na música, na essência sensível e profunda desta, ao libertar-se da mutabilidade e do movimento próprios de existências simplesmente exteriores" (FUBINI, 2005, pp. 284-85).

Mais especificamente, a conexão entre a interioridade e a temporalidade ocorre porque a interioridade, como unidade subjetiva consciente ou Eu, é também uma *unidade negativa* na medida em que se constitui como negação ativa do subsistir-lado-a-lado indiferente no espaço, fazendo de si mesma uma objetividade de espécie ideal que permanece consigo mesma abstrata e vazia. Mas o fazer-se de si objeto leva, em segundo lugar, à superação dessa objetividade, na medida em que a interioridade reconhece a si mesma como produtora de si enquanto unidade subjetiva.

O tempo, assim como a subjetividade em sua negação ativa do subsistir-lado-a-lado indiferente no espaço, elimina o *um-ao-lado-do-outro* da espacialidade, contraindo-o como ponto temporal no *agora*. E o agora se mostra como negação imediata de si mesmo, pois tão logo é agora, já se suprime para um outro agora. Mas nesse suprimir de si mesmo, por outro lado, o agora permanece o mesmo, pois os pontos temporais em sua diversidade se igualam, na medida em que se constituem como "agoras" ou pontos temporais *igualmente diferenciados* uns dos outros, constituindo-se, dessa forma, como *unidade temporal*.

> As dimensões do tempo, o *presente*, *futuro* e *passado* são o vir-a-ser, como tal, da exterioridade e a sua [do vir-a-ser] dissolução nas diferenças do ser como do passar para nada e do nada como do passar para ser. O imediato desaparecer dessa diferença na *singularidade* é o presente como *agora*, o qual [agora] - enquanto *excluindo* a singularidade e sendo ao mesmo tempo simplesmente *contínuo* para os outros momentos - é ele próprio apenas este esvaecer de seu ser em nada e do nada em seu ser (HEGEL, 1997, §259, pp. 57-58).

E o mesmo ocorre em relação ao Eu abstrato do objeto, isto é, à subjetividade que é objeto de si mesma, como objetividade de espécie ideal que permanece consigo mesma abstrata e vazia, onde o Eu se suprime ao mesmo tempo em que se reúne consigo mesmo. Neste caso, a diferença está dada não entre pontos temporais, mas na relação entre sujeito e objeto, diferença que se suprime através do auto-reconhecimento da subjetividade em si mesma, que assim se constitui como *unidade subjetiva* ou *consciência*.

Assim, o Eu efetivo *pertence* ao tempo na medida em que com ele *coincide* ao constituir-se como o movimento vazio de se por como um outro e de superar esta diferença,

alcançando a si mesmo neste movimento. O Eu efetivo, portanto, *é* no *tempo*, e o tempo constitui o ser do sujeito mesmo, e o que primeiramente se apresentou como mera duração indeterminada, adquire, no *rememorar* do Eu, uma referência unitária que proporciona a determinação da duração e que permite apreender o Eu como este Eu específico, estabelecendo-se, com isso, o vínculo entre a unidade temporal e a unidade do sujeito (ESPIÑA, 1996, p. 251).

Em decorrência da coincidência que há entre o tempo do som e o tempo do sujeito, torna-se possível o efeito do som musical sobre o ânimo, penetrando no si-mesmo simples e apreendendo-o segundo a sua existência, pondo o Eu em movimento *primeiramente* através do movimento temporal ritmicamente ordenado. Neste caso, o som é recebido pelo sujeito como *sensação externa*, sendo a sensação o elemento que constitui o "sujeito como individualidade", pelo qual o sujeito tem a si mesmo como algo espiritual de modo imediato, o que significa que o som, como sensação, não apenas é definido em si mesmo como forma na identidade abstrata, mas também como pressuposto da "identidade da determinação" (HEGEL, 1997, §300, p. 184) pela qual o Eu constitui a subjetividade como *unidade da sensação*, no contínuo aparecer e desaparecer das *vibrações espaciais* que o Eu converte de modo imediato em *vibrações temporais*, na medida em que estas são interiorizadas e põem a interioridade em movimento. O som é em si mesmo algo já mediado pela interioridade, pois seu modo de produção implica em uma unidade entre o que soa e aquele que ouve, sendo o Eu a subjetividade que mantém a unidade da sensação nesse permanente aparecer e desaparecer das vibrações espaciais, convertendo-as de modo imediato em vibrações temporais. Por conseguinte, o som põe em movimento o próprio sujeito, o que constitui o início da identidade do sujeito, mas ainda apenas como identidade abstrata posta em movimento.

Mas uma vez constituída a *identidade abstrata* do sujeito, este precisa de outro elemento que o determine e lhe confira *individualidade*, que lhe faça perceber-se a si mesmo como sujeito específico, e isso se realiza graças à relação que se estabelece entre os sons, proporcionado assim uma determinação à mera duração, levando, com isso, à individualização do sujeito. O som, como elemento da música deve ser algo mais além de uma mera sucessão do som sustentando, que é algo em si mesmo indeterminado, devendo, através de um preenchimento mais determinado, reivindicar o sujeito em sua própria individualidade, "tocando-o e transportando-o" (HEGEL, 2002, p. 295) através da figuração artística dos sons associada à manifestação do Conteúdo como sentimento. Isso significa que o tempo se refere ao sujeito não apenas na medida em que este o mantém em seu perpétuo

diferenciar-se, mas também na medida em que o sujeito o determina segundo a capacidade relacional do elemento sonoro em sua elaboração artística (ESPIÑA, 1996, p. 252). Essa relação se apresenta na música, primeiramente, sob a forma do *número*, que racionaliza o compasso e sobre o qual se estabelece a *harmonia* e se desenvolve a *melodia*. Mas essa atividade inicial, identificada ao compasso e suas leis, refere-se ainda apenas ao puro Eu vazio, gerando a necessidade de concretização do Conteúdo: "a forma identificada ao poder elementar da música deve ser elevada a um conteúdo determinado, pois o poder *efetivo* da música não pertence ao propriamente musical apenas formal, mas ao Conteúdo espiritual" (ESPIÑA, 1996, pp. 267-68).

A música em seu poder efetivo associa o *sentimento* ao elemento musical determinado mediante o número e mediante as relações dos sons entre si baseadas em diferenças quantitativas efetuadas segundo relações de *consonância* e *dissonância*, determinado, segundo isso, "o relacionar-se inconsciente da sensação externa com o interior espiritual" (HEGEL, 1995, §401, p. 100). E em um âmbito mais determinado, o som percebido provoca um *estado de ânimo*, neste caso a sensação auditiva devém para o sujeito como algo que manifesta uma natureza *simbólica*, segundo a qual o que é escutado se une imediatamente a um significado interno essencial. Isso significa que o conteúdo mais elevado também pode ser *sentido* e convertido em sentimento, constituindo-se como a própria interioridade do sujeito *na forma do indivíduo*: no sentimento como Conteúdo, o sujeito *está* no Conteúdo e o Conteúdo está *no sujeito*, de modo que a maneira como o Conteúdo enquanto sentimento se apresenta constitui também "o próprio modo que a interioridade adquire para *acolher* seu conteúdo" (ESPIÑA, 1996, p. 270).

Uma vez que a música e o sentimento compartilham uma estrutura temporal, os padrões do som em movimento constituem-se como modos superiores de exibição da estrutura do sentimento humano. E uma vez que a música é simplesmente temporal e não espacial, a materialidade de seu suporte dissolve-se ainda mais, na medida em que "seu objeto - o fluxo dinâmico do sentimento humano - projeta-se a si mesmo no plano imediato da experiência estética" (WICKS, 2014, p. 420).

Destaca-se, entretanto, que no caso da *música instrumental*, a questão do conteúdo é mais complexa do que no caso da *música de acompanhamento*. O Eu que aparece na música se determina imediatamente como sentimento e a determinação formal da música precisa estar a ele unida; mediante a forma musical, manifesta-se o sentimento, entretanto, a música, como

estrutura formal, não tem um conteúdo. Assim, a associação da *música instrumental* ao Conteúdo ocorre quando a música se refere a um Eu não apenas posto em movimento pelo som e determinado individualmente em decorrência das relações numéricas, mas na medida em que é também determinado de modo imediato como sentimento, o Conteúdo se converte em algo dado por meio da forma que adquire quando posto pela intuição na forma do sensível, isto é, do espaço e do tempo, o que leva a uma *concentração* do Conteúdo (ESPIÑA, 2008, pp. 60-63).

Para que a identificação entre a interioridade e o material sonoro artisticamente preparado possa se consumar plenamente, o material sonoro deve tornar-se apto a acolher o Conteúdo espiritual como interioridade do sentimento, sendo, para tanto, necessário submetê-lo a um processo de *adequação*. Em função disso, Hegel desenvolve (HEGEL, 2002, p. 296 e segs.) a análise da *possibilidade* e da *necessidade* de os sons musicais não serem um mero *grito natural* do sentimento, mas uma expressão artística *configuradora* do sentimento, atribuindo-se ao elemento sonoro sua determinidade efetiva autêntica através do tratamento artístico que o habilita - extraindo-o de seu estado bruto e submetendo-o à determinidade que o transforma em som musical segundo seu ressoar real e sua duração temporal - a acolher em si mesmo a expressão da vida interior do sentimento como Conteúdo espiritual, através de relações imediatas de oposição e unidade, realizando-se a transição da interjeição natural à *interjeição cadenciada* ordenada segundo as leis do entendimento, que realiza a determinação quantitativa dos sons musicais como ritmo, harmonia e melodia.

Ainda que o som, em sua condição natural como manifestação espontânea de emoções, já seja expressivo por si mesmo, constituindo-se enquanto tal como ponto de partida para a associação entre sentimento e conteúdo musical, não se pode simplesmente retomar a expressão dos sentimentos em sua irrupção natural, mas deve-se primeiramente desenvolver o *ressoar em relações sonoras determinadas*, para com isso poder elevar os sentimentos "a um elemento feito primeiramente por meio da arte e por ela somente" (HEGEL, 2002, p. 323).

O elemento primário que antecede a elaboração sonora musical é a *interjeição*, isto é, a expressão natural imediata dos estados da alma e dos sentimentos, que alivia e liberta o coração, e cujo conteúdo constitui-se apenas como uma expressão dada no modo da modificação do som enquanto tal, limitando-se apenas a dar a conhecer no som uma disposição do ânimo e um sentimento nele introduzidos de modo imediato. Com isso - ainda que não progrida para uma libertação no sentido artístico ou para a elaboração de signos de representações indicativos de um Conteúdo universal -, a interjeição, em seu caráter

expressivo primário, já se caracteriza como autoprodução objetiva da alma como alma, estando entre o âmbito do não consciente e o âmbito do retorno em si mesmo para pensamentos interiormente determinados, isto é, entre a *alma* e a *consciência*, já apontando, portanto, para o campo da *produção teórica*, mas precisando ainda ser purificada da irrupção selvagem presente em sua expressão natural.

A interjeição é, assim, superada pela *interjeição cadenciada*, já identificada à arte musical: a música interrompe a interjeição ao traduzir os sentimentos em relações sonoras determinadas. A tarefa da música é, dessa forma, a de submeter o conteúdo como sentimento extraído da mera interjeição a um trabalho de *adequação artística* através da elaboração intencionada e racional dos elementos musicais segundo a atividade produtiva da *fantasia*, tornando o material sonoro apto a constituir uma totalidade de diferenças passíveis de serem divididas ou unidas em diversas espécies de sintonias imediatas, oposições e mediações essenciais, obtendo-se, assim, relações sonoras capazes de expressar a natureza interior do Conteúdo como sentimento universal ou particular.

O som musical é fundamentalmente caracterizado como algo que está em *relação*, como *articulação* pela qual o som adquire determinações ideais, sendo a *tonalidade* o primeiro modo em que esta relação articulada se dá: "as modificações dos sons produzidas pela regularidade recorrente das oscilações são agora os tons; esta é a mais importante [comparativa] variedade dos sons que se mostra na *música*" (HEGEL, 1997, §301, p. 188). A determinidade da articulação das relações imediatas de oposição e unidade, entretanto, não pertence aos sons musicais mesmos em sua singularidade segundo seu conceito, como se já fosse algo dado na natureza, mas é algo *exterior* a eles, produzido pela atividade humana, e, nesta medida, algo *que parte* da elaboração de um terceiro e *que é apenas para* um terceiro que apreende essas relações. Mais especificamente, a fundamentação da determinidade externa das relações musicais está na Forma do *entendimento*, como atividade de quantificação numérica das relações de igualdade e desigualdade, pela qual se constituem diferenças quantitativas segundo relações mensuráveis que afetam a *duração* e a *altura*:

> por causa desta exterioridade da relação, a determinidade dos sons e sua combinação repousam no *quantum*, nas relações numéricas que, sem dúvida, estão fundamentadas na natureza dos sons mesmos, mas são empregadas pela música de tal modo que são primeiramente encontradas por meio da arte mesma e nuançadas de modo o mais variado (HEGEL, 2002, p. 297).

O som adquire, com isso, uma qualidade intuitiva para o pensamento - qualidade que constitui, em relação a sua determinação sensível, a condição de possibilidade do som como

arte, através da qual a música pode acolher como Conteúdo a vida interior dos sentimentos -, onde a consciência da quantificação do movimento do som musical em suas determinações formais constitui também a consciência do movimento da pura interioridade. A interioridade se constitui como algo firme frente à mera sucessão indeterminada, ligando-se ao exterior na medida em que é consciência da abstração do tempo como número, cujo princípio é o uno e sua determinação como aplicação à multiplicidade, o conceito no modo do puramente quantitativo. O número tem o uno como princípio e elemento, apresentando-se, em sua referência necessária à multiplicidade, como algo repetível, o que é particularmente relevante em relação à possibilidade de determinação do som na música, já que o som musical se define na medida em que mantém relações *determinadas* com outros sons, tanto no que se refere a sua duração como a sua altura. Não basta a mera percepção dos sons, mas também deve ser apreendida a relação estabelecida entre eles, pela qual é posto em atividade um modo de sustentação da interioridade abstrata: o Eu formal da autoconsciência, a subjetividade que atua mantendo a unidade da sensação na apreensão do som como movimento (ESPIÑA, 1996).

Assim, na apreensão musical, desaparece a objetualidade como algo que está frente ao sujeito, o sujeito não mais permanece contemplativo ante um objeto estático, mas é envolvido no *próprio objeto*, que se converte em algo não somente interior e individual, pois isto já está dado na recepção do som como mera sensação, mas em algo *pertencente* ao sujeito. Para que isso se produza, o som necessita oferecer uma regularidade em suas sucessões, o que implica que a determinação do som musical manifeste uma quantificação interna que mostre algum tipo de *lei* no decurso dessa quantificação, lei que se constitui, segundo o movimento de afirmação da interioridade, primeiramente como aquilo que na música se denomina como *compasso*, isto é, o âmbito do *tempo* identificado ao *ritmo*, como base geral abstrata sobre a qual recai o som. Trata-se da *necessidade* da medida temporal como *acentuação métrica* do compasso, isto é, da mensuração rígida que rege a determinação da movimentação rítmica variada segundo diferenças entre durações longas, curtas, pausas e acentuações, assim como a reconstituição da unidade nestas diferenças (ESPIÑA, 1996, p. 255).

Mas em segundo lugar, há também o âmbito da *ressonância*, referente tanto à diferença real dos sons como diversidade tímbrica dos materiais que ressoam, como também às relações recíprocas entre os sons musicais segundo a doutrina dos intervalos, das escalas, das tonalidades e da harmonia. Trata-se da distinção das qualidades específicas dos materiais sensíveis por meio de cuja vibração surge o som como *timbre*, assim como da investigação acerca das determinações da *doutrina da harmonia*, que regulamenta as diferenças essenciais

de oposição, mediação e concordância, segundo as quais se estabelecem as relações sonoras do ponto de vista de sua sobreposição sincrônica.

E em terceiro lugar, está o ponto mais alto da música e ao mesmo tempo o mais subjetivo: a *alma vivificadora dos sons*, a *melodia*, pela qual os âmbitos do tempo e da ressonância adquirem expressão espiritual livre, como *livre movimento da fantasia*, dando o acabamento necessário aos sons musicais para que estes se tornem aptos a compor uma *totalidade livre*, estabelecendo-se, com isso, a união concreta entre os sons musicais e o Conteúdo espiritual (HEGEL, 2002, p. 299).

Dessa forma, em decorrência da coincidência que há entre o tempo do som e o tempo do sujeito, torna-se possível o efeito do som musical sobre o ânimo, penetrando no si-mesmo simples e apreendendo-o segundo a sua existência, pondo o Eu em movimento primeiramente através do movimento temporal ritmicamente ordenado, pelo qual o som musical manifesta uma quantificação interna segundo as leis do *compasso*, isto é, do âmbito do *tempo* identificado ao *ritmo*, como base geral abstrata sobre a qual recai o som, determinando a movimentação rítmica variada segundo diferenças entre durações longas, curtas, pausas e acentuações, assim como a reconstituição da unidade nestas diferenças (ESPIÑA, 1996, p. 255). Mas uma vez constituída a identidade abstrata do sujeito, este precisa de outro elemento que o determine e lhe confira individualidade, que lhe faça perceber-se a si mesmo como sujeito *específico*, e isso se realiza graças à relação que se estabelece entre os sons, proporcionado assim uma determinação à mera duração, o que, por conseguinte, leva à *individualização* do sujeito. Refere-se aqui ao âmbito da *ressonância*, referente tanto à diferença real dos sons como diversidade tímbrica dos materiais que ressoam, como também às relações recíprocas entre os sons musicais segundo a doutrina dos intervalos, das escalas, das tonalidades e da harmonia, que regulamenta as diferenças essenciais de oposição, mediação e concordância, segundo as quais se estabelecem as relações sonoras do ponto de vista de sua sobreposição sincrônica.

Mas, em um âmbito mais determinado, o som percebido provoca um estado de ânimo, neste caso a sensação auditiva devém para o sujeito como algo que manifesta uma natureza simbólica, segundo a qual o que é escutado se une imediatamente a um significado interno essencial, de tal modo que o Conteúdo mais elevado no plano do espírito é *sentido* e *convertido em sentimento*, constituindo-se como a própria *interioridade* do sujeito na forma do indivíduo. Dessa forma, o som, como elemento da música, deve ser algo mais além do que

uma mera sucessão do som sustentando, o que é algo em si mesmo indeterminado, devendo, através de um preenchimento mais determinado, reivindicar o sujeito em sua própria interioridade, "tocando-o e transportando-o" (HEGEL, 2002, p. 295) através da figuração artística dos sons associada à manifestação do Conteúdo como sentimento. Trata-se aqui do ponto mais alto da música e ao mesmo tempo o mais subjetivo: a *alma vivificadora dos sons*, a *melodia*, pela qual os âmbitos do tempo e da ressonância adquirem expressão espiritual livre, como *livre movimento da fantasia*, dando o acabamento necessário aos sons musicais para que estes se tornem aptos a compor uma totalidade livre, estabelecendo-se, com isso, a união concreta entre os sons musicais e o Conteúdo espiritual como sentimento (HEGEL, 2002, p. 299). Assim, a gradativa depuração do elemento sonoro e musical está diretamente associada ao progressivo acolhimento do Conteúdo espiritual pela música.

Dessa forma, no sentimento como Conteúdo, o sujeito *está no Conteúdo* e o Conteúdo *está no sujeito*, de modo que a maneira como o Conteúdo enquanto sentimento se apresenta constitui também "o próprio modo que a interioridade adquire para *acolher* seu conteúdo" (ESPIÑA, 1996, p. 270). O sentimento, portanto, não é simplesmente apropriado pela música para tornar-se seu conteúdo, já que ele está posto no Eu e indiferenciadamente relacionado à interioridade, constituindo-se como âmbito de manifestação do espírito. Os sons musicais, na medida em que ressoam na alma, comovem-na e põem-na em movimento em sua subjetividade ideal como atividade viva do sentimento, proporcionando a interiorização imediata de impressões e fazendo com que penetre na interioridade a profundidade interior substancial do Conteúdo. Uma vez que a música e o sentimento compartilham uma estrutura temporal, os padrões do som em movimento constituem-se como modos superiores de exibição da estrutura do sentimento humano. E uma vez que a música é simplesmente temporal e não espacial, a materialidade de seu suporte dissolve-se ainda mais, na medida em que "seu objeto - o fluxo dinâmico do sentimento humano - projeta-se a si mesmo no plano imediato da experiência estética" (WICKS, 2014, p. 420).

Essa articulação progressiva dos elementos musicais e seu modo de afecção sobre o sujeito é impulsionada, do ponto de vista da música, pelo caráter duplamente negativo do som, segundo o movimento que o encaminha da pura negatividade finita, como negação da espacialidade associada ao ressoar exterior do som (ainda que se preserve, mas não mais como corpo para si mesmo subsistente, a objetividade material do corpo elástico que vibra), à negatividade infinita, como negação do som em relação a si mesmo na medida em que este se

aniquila em sua própria exteriorização e, já no âmbito musical, segundo a necessidade da sucessão dos sons musicais.

Com isso, Hegel atribui à música, no interior de seu sistema estético, a tarefa de deixar ressoar a maneira como a subjetividade abstrata move-se em si mesma a partir da subjetividade ideal, isto é, a tarefa de fazer com que, através do som, a individualidade apreenda a si mesma como atividade ideal interior, proporcionando o auto-reconhecimento do espírito através da eliminação da distinção radical entre sujeito e objeto. Isso significa que, na apreensão musical, desaparece a objetualidade como algo que está frente ao sujeito: o sujeito não mais permanece contemplativo ante um objeto estático, mas é envolvido no próprio objeto, que se converte em algo não somente interior e individual, pois isto já está dado na recepção do som como mera sensação, mas em algo *pertencente* ao sujeito.

Avançando para além da questão acerca do modo como se dá, progressivamente, a associação entre forma e conteúdo na música, destaca-se também as duas possibilidades que Hegel distingue no interior da definição do sentimento como conteúdo da música. De um lado, há o sentimento como conteúdo que se apodera da interioridade de um objeto, e que, dessa forma, é apreendido não em sua realidade exterior fenomênica, mas em seu significado ideal, enquanto sentimento abstrato e universal vinculado à profundidade interior substancial de um Conteúdo, como por exemplo, o respeito, a adoração e o amor. Este tipo de Conteúdo pode ser encontrado "em *músicas sacras antigas*, em um *Crucifixus*, por exemplo", onde "as determinações profundas que residem no conceito da Paixão de Cristo, enquanto este sofrimento, morte e sepultamento divinos", são apreendidos não no sentido "de um sentimento *subjetivo* da comoção, da compaixão ou da dor singular humana que se expressa sobre este acontecimento", e sim deixando a coisa mesma mover-se na "profundidade de seu significado por meio da harmonia e seu decurso melódico" (HEGEL, 2002, pp. 320-21).

Entretanto, a música também pode manifestar um segundo tipo de Conteúdo, como subjetividade do sentimento que acompanha as *ações humanas* e a *expressão da vida interior*, isto é, o *sentimento particular* vinculado a todas as nuanças de bem-estar e mal-estar, à manifestação da *atividade viva* do Conteúdo no ânimo da interioridade singular, despertado através da percepção de acontecimentos ou como co-intuição de ações. A impressão do ouvinte é assim suavizada, acalmada e idealizada, na medida em que simpatiza com o sentimento manifestado como conteúdo. E no interior deste segundo tipo de conteúdo distinguem-se ainda duas possibilidades:

De um lado, há a possibilidade mais indeterminada, referente à música autônoma instrumental, onde a obra musical se constitui como uma unidade estrutural desenvolvida a partir da associação do conteúdo como sentimento a um *elemento temático*, provocando, através dos sons musicais, a movimentação da interioridade em si mesma. Neste caso, entretanto, o aprofundamento na Forma pode levar à desconsideração das restrições impostas pelo elemento temático e, consequentemente, à autonomização em relação ao Conteúdo espiritual, fazendo com que a obra se volte apenas para o âmbito puramente musical dos sons, o que pode transformá-la em um mero decurso fechado em si mesmo de combinações, mudanças, oposições e mediações ou em um exercício de habilidade técnica sem significado artístico. Do ponto de vista musicológico, pretende-se ilustrar a relação entre espírito subjetivo e forma musical no que se refere à relação entre o conteúdo e o elemento temático, expondo a relação entre forma e conteúdo segundo a associação indeterminada entre o material temático e os sentimentos, através da análise do desenvolvimento temático de obras como a sonata para piano nº 33 em dó menor, Hob. XVI: 20, de F. J. Haydn, ou a sonata para piano nº 8 em lá menor, k. 310, de W. A. Mozart.

Mas de outro lado, há também o caso da música de acompanhamento, onde a manifestação do Conteúdo espiritual, como atividade viva na esfera da interioridade subjetiva, ocorre de modo mais determinado, através de uma estreita associação entre música e texto poético, produzindo-se representações para o elemento da interioridade subjetiva do sentimento. Neste caso, a possibilidade de incorrer em um rompimento com o Conteúdo é menor, pois a música é preenchida com o sentido das palavras expressas segundo a *situação* e a *ação*, encontrando e configurando

> musicalmente desde o seio desta animação interior uma expressão plena de alma. Assim o fizeram todos os grandes compositores. Eles não fornecem nada de estranho às palavras, mas eles tampouco deixam perder a livre efusão dos sons, o decurso e o curso imperturbado da composição, a qual, desse modo, existe devido a ela mesma e não meramente por causa das palavras (HEGEL, 2002, p. 323).

Mas, de maneira geral, segundo Hegel tanto a música autônoma instrumental como a música de acompanhamento são aptas à valorização do conteúdo do ressoar para o si-mesmo interior, na medida em que se apoderam do sujeito segundo sua concentração simples, limitando "a liberdade vagueante do pensamento, da representação, da intuição e o estar-além de um Conteúdo determinado", prendendo "o ânimo a um conteúdo particular" (HEGEL, 2002, p. 321) e movendo e preenchendo o sentimento neste círculo.

Hegel observa, entretanto, a exigência de que na música a manifestação do sentimento como seu conteúdo não se deixe tomar pela agitação das paixões, nem permaneça presa à "cisão do desespero", mas "dome a expressão dos afetos", conduzindo para a liberdade e a felicidade em sua efusão tanto do "júbilo do prazer" como da "suprema dor" (HEGEL, 2002, p. 324), proporcionando com isso a satisfação da consciência em si mesma e consigo mesma nessa percepção de si mesma.

3.2. Os elementos musicais

3.2.1. A medida temporal na música

O compasso: a definição do compasso e a sua relação com a consciência

O compasso, como medida abstrata da acentuação métrica regulada segundo o entendimento, é a primeira determinidade particular da expressão musical pela qual se constitui uma unidade. Através dele, o tempo é subsumido segundo uma ordenação determinada, proporcionando uma unidade determinante como medida e regra para a diversidade das durações entre os sons singulares, isto é, como *igualdade abstrata* do progredir contínuo dos sons no tempo através da *repetição uniforme* de uma mesma *unidade temporal determinada*.

O compasso constitui, com isso, a *objetividade* na *subjetividade* do tempo, pois na medida em que se constitui como uniformidade na repetição, efetua o recolhimento do Eu em si mesmo, como unidade do puro entendimento frente à sucessão abstrata. Isso significa que também a consciência se reencontra como unidade, pois o reconhecimento do compasso leva o si-mesmo simples, o ser-em-si, a por a si mesmo como objeto, como ser-para-si que reconhece *sua própria interioridade* como base abstrata da *interioridade espiritual do Eu* e que constitui a regra dominante que ordena a multiplicidade arbitrária da duração dos sons musicais, *satisfazendo-se* ao perceber que a unidade e a uniformidade do compasso não são atribuíveis ao tempo, aos sons musicais ou a qualquer corpo natural, mas apenas ao próprio Eu, sendo por ele introduzidas no tempo para a satisfação de si mesmo (HEGEL, 2002, pp. 301-02).

"A música requer divisão temporal, pois o tempo se mantém em relação com o Eu, que deve perceber sua própria interioridade no som" (BOWIE, 2007, p. 142). O Eu contradiz a mera acumulação de uma progressão vazia de momentos sucessivos "porque sua natureza essencial é o retorno para si, e ao retornar para si mesmo, interrompe-se a falta de determinidade da sequência temporal pontual, fazendo com que o sujeito se lembre de si mesmo e encontre a si mesmo na experiência musical" (BOWIE, 2007, p. 142). A ordem temporal da música não está dada na natureza, e a satisfação que ela proporciona não pertence nem ao tempo nem às notas em si mesmas, mas a algo que apenas pertence ao Eu. "Essa satisfação permite que o Eu apreenda seu próprio significado, através da sensação de si segundo sua relação com o objeto sonoro" (BOWIE, 2007, p. 142).

E o que possibilita esse reencontro da unidade do Eu consigo mesmo através da determinidade das durações temporais (conforme examinado no item 3.1.1), é a conexão intrínseca que há entre a consciência e o tempo, entre o ser-em-si e o elemento da temporalidade definido como sucessividade particularizada. Assim como ocorre em relação ao tempo, o recolhimento em si mesmo da consciência como ser-para-si leva o si-mesmo simples a deixar de ser um subsistir indeterminado como duração destituída de sustentação. A mudança meramente indeterminada do tempo como sucessividade entre pontos temporais é interrompida na medida em que o ser-em-si, em seu auto reconhecimento como ser-para-si, se distingue do movimento de um mero sair-fora-de-si, pondo a si mesmo como objeto de si e se reconhecendo nesse por-diante-de-si a si mesmo, realizando, com isso, o movimento de dupla negação que o liberta da continuidade abstrata.

Isso significa que o compasso é a primeira *substancialidade* na música, pois consolida a unidade do Eu através da ordem imposta à sucessão temporal dos sons segundo a atividade do entendimento. A "identidade entre a unidade do compasso e a unidade do Eu se mostra na consideração da uniformidade na diferença dos compassos" (ESPIÑA, 1996, p. 256). Nesse sentido, Hegel compara a uniformidade e regularidade do compasso com a uniformidade e regularidade dos movimentos do céu, revelando ser o fundamento geral de ambos o mesmo, isto é, a lei posta pelo entendimento, onde a *uniformidade* é uma imposição do entendimento sobre o natural. Fazendo, por outro lado, a comparação com a arquitetura, o compasso exerce a mesma tarefa que o princípio arquitetônico da *eurritmia*, segundo o qual os componentes de uma estrutura são regulamentados através da repetição homogênea de uma determinidade firme.

Mas a ordenação do compasso, assim como ocorre no elemento da temporalidade, não se mantém em um progredir indeterminado, como série indiferenciada de momentos autônomos, mas transita para a constituição da determinação de seus momentos temporais segundo uma unidade determinada que subsume a si as particularidades, como identidade exterior que leva as diversas quantificações singulares a uma unidade, regulamentando a unidade da progressão temporal contínua dos sons, que nesse progredir são abstratamente igualados. Torna-se, necessário, com isso, passar à análise das espécies de *fórmulas de compasso* e da *diversidade rítmica*.

As espécies de fórmulas de compasso e o acento métrico

Para que a unidade determinada do compasso seja apreendida como regra, não basta que o Eu retorne a si mesmo percebendo sua própria identidade na unidade da multiplicidade dos sons e sua duração temporal, mas o Eu deve também perceber-se naquilo que na música não é uniformemente regrado. Isso significa que a determinidade da medida deve também acolher a multiplicidade contingente, permitindo que a uniformidade surja na não uniformidade e que a determinidade em si mesma do compasso também seja dada diante das diversas espécies de fórmulas de compasso, possibilitando, posteriormente, a elaboração da diversidade rítmica regida segundo a acentuação métrica.

As espécies de compassos são definidas segundo o padrão fixo de acentuação que é aplicado sobre as partes idênticas repetidas que dividem o compasso, que por sua vez podem ser em número par ou ímpar, definindo-se, com isso, diversas maneiras de dividir e ordenar a multiplicidade. Da *primeira espécie*, são os tipos de compasso cuja soma das partes idênticas configura uma unidade constituída por numeração par, isto é, os compassos em *dois por quatro* e em *quatro por quatro*. E da *segunda espécie*, o compasso em *três por quatro*, onde as partes, ainda que idênticas entre si, configuram uma unidade constituída por numeração ímpar. A reunião de ambas as determinações, par e ímpar, está dada na *terceira espécie* de compasso, o compasso em *seis por oito*, que na subdivisão de sua unidade de tempo toma como princípio o padrão ternário, assemelhando-se ao compasso em três por quatro, mas que no que se refere à sua acentuação métrica, toma como princípio a divisão em dois, assemelhando-se ao compasso em dois por quatro.

Entretanto, a determinação de cada espécie de compasso, no que se refere ao modo particular como cada qual submete a multiplicidade das durações temporais, não implica em um domínio que se estende a ponto de submeter essa multiplicidade de modo inteiramente abstrato, o que impediria a existência de notas musicais com valor de duração superior ou inferior à unidade de tempo estipulada pelo compasso. Ou seja, a *regularidade estrita* se limita à *unidade de compasso* e não ao modo como o compasso é constituído do ponto de vista das possibilidades de subdivisão ou soma das unidades de tempo.

Por outro lado, por mais que possam se desenvolver mudanças "ricas de Conteúdo" naquilo que se refere à subdivisão ou à soma das unidades de tempo, é também necessário que as seções essenciais do compasso, isto é, as *acentuações métricas*, mantenham-se como o elemento fundamentador da diversidade dessa vivificação rítmica, constituindo aquilo que se denomina como *unidade de compasso*. Tal relação se dá na medida em que o acento métrico, colocado sobre partes determinadas do compasso segundo uma hierarquia que organiza a distribuição de acentos fortes e fracos, caracteriza o modo como cada espécie de compasso singular se articula, permitindo que se constituam os movimentos de elevação e diminuição que definem a atividade rítmica: em um compasso em quatro por quatro, a ársis é dupla, já que os acentos métricos fortes estão localizados sobre o primeiro e o terceiro tempos, o segundo e o quarto tempos constituindo-se como as partes fracas do compasso. Em um compasso em três por quatro, o acento forte recai apenas sobre o primeiro tempo; e no caso de um compasso em seis por oito, o acento forte recai sobre a primeira e a quarta colcheias, dividindo-se o compasso em duas metades iguais.

A relação entre a acentuação métrica e a melodia e entre o ritmo musical e o ritmo poético

No que se refere à relação entre a abstração rígida do retorno regular da acentuação métrica e o ritmo próprio à melodia, há uma aproximação com a poesia, onde o início e o fim das palavras, frases e períodos não necessitam concordar com o início e o fim dos pés do verso. Preferindo-se, ao contrário, a dessincronia, como por exemplo, nos casos em que se encerra um período no início, no meio ou próximo do último pé, mas nunca coincidindo com este exatamente.

Da mesma forma ocorre em relação à música: os períodos melódicos não necessitam começar concomitantemente ao início de um compasso e terminar exatamente ao fim de um

outro, de tal modo, por exemplo, que a ársis principal de uma melodia recaia sempre sobre o tempo fraco de um compasso. Inversamente, é preferível que o som não acentuado do decurso melódico recaia sobre o tempo forte de um compasso. Uma melodia que em sua rítmica se atém exatamente à métrica do compasso bloqueia a livre movimentação, tornando a música destituída de inventividade, como no caso das melodias populares alemãs identificadas aos "sentimentos de lamento de um coração partido", ou lenta e pesada como em muitos dos coros e árias do *Messias*, de Händel (1685-1759) [vide ANEXO G], neste caso, mais especificamente, em decorrência da forte influência da escanção jâmbica uniforme (formada pela alternância entre uma sílaba breve e uma longa), que tem como elemento de sua expressão, predominantemente, uma progressão monótona, o que acaba com o "livre e alegre abandono-de-si da melodia e impede uma elevação e reviravolta mais amplas" (HEGEL, 2002, p. 305).

A esse respeito, é importante contextualizar Händel, ressaltando os aspectos fundamentais de sua música, e que permitem caracterizá-la segundo os aspectos destacados por Hegel. Suas óperas e oratórios mostram que dominava um vasto âmbito expressivo, seu senso dramático, em especial, era muito admirado, assim como sua grande originalidade de invenção, sendo considerado um dos maiores mestres do Barroco. Entre 1706 e 1710, desenvolve trabalho composicional na Itália, onde teve óperas e outras obras dramáticas apresentadas (como por exemplo, o oratório *La resurrezione*), assim como cantatas italianas, aperfeiçoando sua técnica de musicar palavras italianas para o canto lírico e de composição de canções eclesiásticas latinas. Entre 1718-28, como diretor musical da *Royal Academy of Music*, companhia que tinha o objetivo de estabelecer a ópera italiana em Londres, compõe as óperas *Radamiso*, *Ottone*, *Giulio Cesare*, *Rodelinda*, *Tamerlano* e *Admeto*. Em 1732 compõe *Esther*, versão cênica de uma obra bíblica, assim como o oratório *Athalia* , a ópera *Orlando* e os balés *Ariodante* e *Alcina*, tidas entre suas melhores obras. Até o fim de 1730 oscilou entre a ópera italiana e as formas inglesas de oratórios e odes. Após a estreia do *Messias* em 1741-42, abandona a ópera, dedicando-se a apresentar récitas de oratórios baseados no Velho Testamento, como por exemplo, *Samson*, *Belshazzar*, *Joseph*, *Joshua*, *Solomon*, mas também fazendo experiências com a mitologia clássica (*Semele*, *Hercules*) ou a história cristã (*Theodora*), marcando a transição para um estilo de composição diretamente identificado às observações de Hegel (SADIE, 1994, verbete "Haendel").

Uma obra musical deve ser, preferencialmente, livre em relação à rigidez da acentuação métrica e em relação à uniformidade rítmica, como ocorre, por exemplo,

tipicamente na música italiana, que explora a diversificação rítmica dos movimentos melódicos. No âmbito da música alemã, Reichardt (1752-1814) [vide ANEXO H] aparece como alguém que, à época de Hegel, soube trazer vida rítmica nova às composições de cantos, tendo abandonado a monotonia do metro jâmbico. Compositor e ensaísta de música alemão, Johann Friedrich Reichardt foi *Kapellmeister* da ópera real de Berlim de 1775 a 1794. Enquanto ali predominava a ópera tradicional italiana, suas próprias obras eram encenadas em outros centros musicais. Mais tarde, obras suas de caráter alemão passa a ganhar reconhecimento, em especial seu *Singspiel Claudine von Villa Bella* (de 1789, sobre libreto de Goethe). Sua produção abarca principalmente música vocal e suas cerca de mil e quinhentas canções têm o espírito do primeiro romantismo, afastando-se do estilo simples da escola de Berlim, indo de partituras em estilo folclórico até cenas quase operísticas. Em suas obras dramáticas abandonou os estilos antigos da *opera seria* em favor da ópera italiana e de formas germânicas mais progressistas. Também escreveu música incidental (por exemplo, para *Macbeth*, de 1787), balés, oratórios, cantatas, música sacra e obras instrumentais para teclado. Como editor da *Musikalisches Kunstmagazin* (1782-91), foi um pioneiro do jornalismo musical moderno (SADIE, 1994. verbete "Reichardt").

No que se refere ao caso da *música de acompanhamento*, entretanto, que vincula poesia e música, Hegel destaca que o uso do ritmo musical deve submeter-se ao ritmo da poesia. Deve-se, assim, evitar colocar uma sílaba acentuada segundo o ritmo do verso em uma parte fraca do compasso ou então colocar a cesura em uma parte forte, pois com isso produzir-se-ia uma falsa contradição entre o ritmo da poesia e o ritmo da música. Do mesmo modo ocorre no caso da relação entre a duração das sílabas e a duração dos sons musicais, que devem concordar de tal modo que as sílabas mais longas recaiam sobre notas igualmente longas e as sílabas mais curtas sobre notas também curtas. Mas neste caso a concordância não precisa se dar com máxima exatidão, sendo permitido ceder à música um espaço de jogo para sustentar notas mais longas que as sílabas ou para elaborar subdivisões rítmicas em contraposição a sílabas longas.

3.2.2. O timbre, os intervalos singulares, as escalas, as tonalidades e a doutrina da harmonia

Das relações temporais articuladas pelo compasso e pelo ritmo, como "primeira animação interior que se faz valer diante da mera separação recíproca sensível" (HEGEL, 2002, p. 307), passa-se ao lado pelo qual se preenche a abstração do compasso e do ritmo, isto

é, aos meios empregados pela música para seu ressoar efetivo e sua concretização propriamente dita: o timbre, os intervalos, as escalas e a doutrina da harmonia e suas leis. Aqui, a vibração de um corpo, como negação da Forma espacial, não apenas é apreendida em seu desenvolvimento como Forma temporal, mas também como configuração artística da diversidade de seu ressoar segundo sua *constituição física particular* e sua duração como *frequência vibratória* sustentada.

O timbre

A música, como arte que se move em um elemento feito por meio da arte e para a própria arte - diferentemente das artes plásticas e com exceção da voz humana, que é dada imediatamente pela natureza - não encontra seu material sensível já pronto para o uso artístico, mas precisa criar para si os próprios meios de seu ressoar efetivo através de uma complexa preparação prévia, segundo a qual se define as *famílias dos instrumentos* e suas combinações, assim como seu princípio de divisão segundo a *direção linear* e o *elemento da superfície*, destacando-se o lugar ocupado pela voz.

> O *qualitativo* do som em geral, como do som que a si mesmo se articula, do tom, depende da densidade, coesão e do modo de coesão ulteriormente especificado do corpo soante, porque a idealidade ou subjetividade, que é o estremecer, como negação daquelas qualidades específicas, as tem como conteúdo e determinidade; com isto este estremecer e o próprio som são segundo isto especificados e os instrumentos têm o seu próprio som e timbre (HEGEL, 1997, §300, p. 183).

O *timbre* é o elemento pelo qual se diferenciam os instrumentos particulares independentemente da diversidade de relações recíprocas estabelecidas entre as notas musicais, constituindo-se como a negação da espacialidade do ponto de vista da elaboração da unidade ideal das propriedades do material vibrante, pela qual se constitui o "círculo de sons distintos" (HEGEL, 2002, p. 306) necessários para que a música possa existir como totalidade. A constituição qualitativa dos materiais que ressoam é amplamente variada, tanto do ponto de vista de sua natureza física como de sua construção artificial. Segundo esta variedade os instrumentos musicais podem ser divididos em quatro grandes âmbitos: a família dos instrumentos de sopro, a família dos instrumentos de cordas, a família da percussão, e o âmbito referente à voz humana, sendo todos eles classificados segundo dois princípios fundamentais:

Primeiramente, o princípio da *direção linear*, que pode tanto se constituir, no caso dos instrumentos de sopro, como uma *coluna de ar*, como também, no caso dos instrumentos de cordas, como uma *coluna material* esticada rigidamente, mas conservando elasticidade suficiente para poder vibrar.

E em segundo lugar, há o *elemento da superfície*, associado aos instrumentos de caráter subordinado, vinculados à família da percussão. O *caráter subordinado* decorre da "simpatia secreta" (HEGEL, 2002, p. 307) pela qual o ser-em-si, para que possa se aperceber de si mesmo, exige a vibração resultante do princípio da *direção linear* ao invés da vibração proveniente do *elemento da superfície*: a interioridade como ser-em-si é o *ponto espiritual* exteriorizado através do som, cuja superação se constitui como *direção linear* e não como *superfície*. Isso significa que as superfícies largas e redondas, características dos instrumentos da família da percussão, não são adequadas à necessidade e à força da percepção da consciência, o que os caracteriza como instrumentos subordinados.

Mas dentre todos os instrumentos, destaca-se a voz humana como o instrumento mais livre e completo, na medida em que reúne em si mesma, simultaneamente, o caráter dos instrumentos de sopro e de cordas, isto é, tanto o elemento da *coluna de ar* que vibra, como também, por meio dos músculos constitutivos do aparelho fonador, o princípio da *corda rigidamente esticada*, o que a torna capaz de acolher a totalidade ideal do ressoar, em contraste com os demais instrumentos, que são apenas capazes de se desdobrar em suas diferenças particulares.

Além disso, a voz humana também se caracteriza como o ressoar da alma mesma a partir de seu próprio corpo, constituindo o som que tem como expressão o interior segundo sua natureza, e que em decorrência disso é capaz de se desdobrar, tal como o ânimo subjetivo e o sentimento mesmo, em uma grande multiplicidade de particularidades, segundo as características naturais próprias a cada nacionalidade.

O que ocorre na voz, como puro fenômeno físico, é que a excitação externa e o soar do corpo são homogêneos: "é na voz que primeiro se encontra esta subjetividade ou independência da forma; este movimento apenas tremulante contém assim algo à medida do espírito" (HEGEL, 1997, §300, p. 185). Efetivamente, se o som pressupõe a identidade da determinação e é forma em si mesmo, na voz humana se produz uma coesão imediata entre o elemento puramente físico e a natureza propriamente espiritual. Assim, "na voz regressa o sentido a seu interior e é Si negativo ou desejo" (HEGEL, 1997, §358, p. 271), produzindo-se

novamente uma conversão imediata, já que a voz é "o puro Si, que se põe como algo geral, que exprime dor, desejo, alegria, contentamento" (HEGEL, 1997, §358, p. 271). Em todas estas exteriorizações do espiritual tem lugar apenas o voltar-se exterior dos movimentos da alma, necessário para o sentir desses movimentos ou para mostrar o interno.

> Mas esse exteriorizar-se só se realiza plenamente por tornar-se extrusão, por tornar-se eliminação das sensações interiores. Tal corporificação extrusante do interior mostra-se no *rir*, mais ainda porém no *chorar*, no gemer e soluçar; de modo geral, na voz, já ainda antes que seja articulada, ainda antes que se torne a *linguagem* (HEGEL, 1995, §401, p. 105).

A voz se apresenta, assim, como o instrumento que possui a maior capacidade de extrusão das sensações internas, pois nela a sensação alcança uma corporificação que desaparece enquanto aparece, constituindo-se, assim, como um ponto médio na consideração da sensação, pois como sensação que provém da natureza física é imediatamente una com o interior. Segundo este ponto de vista, em relação à sensação, a voz se constitui como algo que não é livremente determinado pela vontade produtora do ser humano, mas como algo quase animal, como algo imediato, o que coloca a música, do ponto de vista do canto, entre o grito natural e a linguagem articulada, partindo da pura expressão inarticulada da sensação e do sentimento e submetendo-a a elaboração do tratamento artístico dos sons. E nos casos em que a linguagem (o ponto mais alto da exteriorização, o ápice do espírito teórico e o mais adequado para expressar aquilo que o ser humano é) é incorporada ao canto, na música de acompanhamento, entra-se no campo da representação, fazendo com que o conteúdo apareça na música como algo anexo a ela (ESPIÑA, 1996, p. 272).

E no que se refere ao uso conjunto de instrumentos de famílias diversas, uso que apenas a época de Hegel se desenvolveu mais plenamente, apresenta-se grandes dificuldades, pois o caráter peculiar a cada instrumento dificulta a adaptação mútua imediata, exigindo-se grande experiência e conhecimento técnico para que na movimentação de tais particularidades em suas oposições, mediações, mudanças e avanços, não se sinta falta do Conteúdo espiritual.

> Assim, por exemplo, nas sinfonias de Mozart [vide ANEXO I] que era um grande mestre também na instrumentação e em sua multiplicidade plena de sentido, igualmente viva quanto clara - a alternância dos instrumentos particulares muitas vezes se mostrou como um concerto dramático, uma espécie de diálogo, no qual em parte o caráter de uma espécie de instrumento se estende até o ponto em que o caráter do outro é indicado e preparado, em parte um dá uma resposta a outro ou acrescenta aquilo que, para ser expressado adequadamente, não é facultado ao som do que o precedeu, de sorte que assim surge de um modo o mais gracioso um colóquio do som e do ressoar, do começar, do continuar e do completar (HEGEL, 2002, p. 309).

As inovações desenvolvidas por Mozart (1756-1791), às quais Hegel se refere, decorrem da familiarização do compositor, entre 1770-73 com o estilo italiano, e que o levam a compor as óperas *Mitridate* e *Lucio Silla*. De 1774-77, como *Konzertmeister* na corte do príncipe-arcebispo de Salzburgo, também compõe sinfonias, concertos para violino, sonatas para piano, serenatas e divertimentos, e seu primeiro grande concerto para piano (k 271). A ópera era um de seus focos principais, e no final de 1780 compõe *Idomeneo*, retratando emoções dramáticas e heroicas "com uma riqueza sem paralelo em suas outras obras, com uma atraente escrita orquestral e uma abundância de recitativos orquestrais profundamente expressivos" (SADIE, 1994, verbete "Mozart"). Em Viena, estreia *O rapto do serralho* (1782), um *Singspiel* que superou os limites da tradição fazendo uso de canções longas e elaboradamente escritas. Nestes anos, também escreveu seis quartetos de cordas caracterizados por sua variedade expressiva e por suas texturas complexas concebidas como um discurso em quatro partes, onde as ideias musicais estão ligadas segundo um novo modo de conceber o tratamento integrado do gênero. Os quinze concertos para piano compostos entre 1784-86 representam o auge de suas atividades, sendo uma de suas maiores realizações, com sua mestria formal, "suas relações sutis entre piano e orquestra (especialmente com os instrumentos de sopro) e sua combinação de brilho, lirismo e desenvolvimento sinfônico" (SADIE, 1994, verbete "Mozart"). Em 1786, escreve a primeira de suas três óperas cômicas, *As bodas de Fígaro*, nesta e em *Don Giovanni* (1787) Mozart trata "a interação de tensões sociais e sexuais com uma percepção aguda do caráter humano" - como aconteceria novamente "na comédia sexual de cunho mais artificial" (SADIE, 1994, verbete "Mozart") que é *Così fan tutte* (1790) -, transcendendo o arcabouço cômico tradicional, tal como também fez em *A flauta mágica* (1791), com seus elementos rituais e alegóricos sobre a harmonia e o esclarecimento humanos, sob influência dos ensinamentos maçônicos. Entre as obras instrumentais da década de 1790 incluem-se sonatas para piano, quartetos e quintetos de cordas, "incluindo uma de suas obras mais profundamente sentidas" (k 516) e "umas de suas mais nobremente espaçosas" (k 515), assim como suas últimas sinfonias, dentre elas a nº 38 (vide ANEXO I), chegando, com o "lirismo" da nº 39 e a "sugestividade" (SADIE, 1994, verbete "Mozart") da nº 41, ao ápice de sua música orquestral.

Os intervalos singulares, as escalas, as tonalidades e a doutrina da harmonia

Em relação à determinidade do som em si mesmo e à relação objetiva entre os sons musicais, enquanto ressoar musical que constitui uma totalidade articulada segundo relações quantitativas organizadas em séries e tonalidades, observa-se, *primeiramente*, a *doutrina dos intervalos singulares*, isto é, a expansão do som em um círculo de sons singulares, os quais ao mesmo tempo em que estão firmemente determinados em si mesmos, estabelecem uma relação essencial entre si segundo diferenciações quantitativas e proporções numéricas. Em segundo lugar, observa-se o domínio das *escalas*, isto é, das séries combinadas dos sons em sucessões simples, onde um som remete imediatamente ao outro. Em terceiro lugar, trata-se das *tonalidades particulares*, como totalidade composta pelo conjunto de todas as espécies de escalas. Finalizando-se, em quarto lugar, com a *doutrina da harmonia* propriamente dita.

A doutrina dos intervalos singulares

No que se refere à especificidade do uso do material sonoro no âmbito da música, Hegel destaca a relação entre a "formalidade do oscilar" e o "movimento interno" de libertação da subjetividade, relação cuja

> identidade tem, por causa de sua universalidade abstrata, somente diferenças quantitativas. Portanto, dentro desse reino do som e dos tons, sua ulterior diferença mútua, sua harmonia e desarmonia se baseia sobre *relações numéricas* e na interconexão mais simples ou mais complexa e remota dessas relações (HEGEL, 1997, §301, pp. 186-87).

Isso significa que para que os sons singulares conservem a determinidade do ressoar por meio de um corpo vibrante, tal vibração não deve ser *contingente* ou *arbitrária*, mas deve - em função da especificidade das medidas de *extensão*, *espessura* e *tensão* do material que compõe o corpo que ressoa - ser em si mesma *determinada* como uma *frequência vibracional específica*. Por conseguinte, as relações intervalares estabelecidas entre os sons singulares, e sua qualificação como *dissonância* ou *consonância*, são definidas em função das transformações das *medidas* que caracterizam o material do corpo vibrante.

> Da diferente espessura, comprimento e tensão [esticamento] das cordas ou colunas de ar que se põem a soar, conforme seja o instrumento de cordas ou de sopro, depende a variedade dos tons. Pois se, das três determinações da espessura, comprimento e tensão, duas são respectivamente iguais, então o tom depende da diferença da terceira determinidade (HEGEL, 1997, §301, p. 188).

A apreensão de tais relações intervalares através da percepção auditiva, entretanto, não depende do conhecimento referente às proporções aritméticas estabelecidas nessas relações. E no que se refere à mera *visualização* das oscilações do corpo vibrante, não seria possível, neste caso, apreender a relação precisa entre as *proporções segundo sua designação numérica* e o *som resultante*. Por outro lado, a constatação do fato de que o sentimento do ouvir é em si mesmo simples não constitui um fundamento válido para objetar contra a possibilidade de estabelecer vínculo entre relações sonoras e relações numéricas, pois aquilo que fornece uma impressão simples pode ser em si mesmo, segundo seu conceito e sua existência, multiplamente variado ou pode também estabelecer uma relação essencial com um outro elemento. É este, pois, o caso dos sons musicais, que, por mais que possam ser percebidos como algo em si mesmo simples, repousam sobre uma multiplicidade constituída pelo número determinado de oscilações do material vibrante em um intervalo de tempo determinado. E de tal forma que, no que se refere à sua classificação, as relações intervalares entre os sons musicais são definidas como *dissonantes* ou *consonantes* de acordo com a relação numérica estabelecida entre as oscilações vibratórias que constituem cada nota.

> Sendo os tons um modo de nossa sensação, eles são para nós agradáveis ou desagradáveis; este modo objetivo do bem estar [*Wohlklang*, eufonia, harmonia] é uma determinidade que penetra neste campo do mecânico. O interessantíssimo é a coincidência daquilo em que o ouvido encontra uma harmonia segundo [com] as relações numéricas, [pela qual] o harmônico repousa na facilidade das consonâncias e é uma unidade sentida na diferença, como a simetria na arquitetura [...]. As relações numéricas mais fáceis, que são o fundamento do harmônico nos tons, são aquelas que são mais fáceis de compreender; e elas são de preferência as [expressáveis] por meio do número *dois* [...]. O fato é que o ouvido toma e encontra agradável sensação nas divisões por meio de números simples, 2, 3, 4, 5; eles podem expressar determinadas relações, que são análogas às determinações do conceito, enquanto os outros números, como multíplices composições em si mesmos, se tornam indeterminados (HEGEL, 1997, §301, p. 189).

Assim, as relações consonantes são aquelas cuja diversidade não se mostra como uma oposição, caracterizando-se como sendo de espécie mais simples, como por exemplo, os intervalos de oitava - onde o som mais agudo realiza exatamente o dobro de oscilações do som mais grave -, de quinta - onde o som mais agudo realiza três oscilações contra duas oscilações do som mais grave - e de terça, onde há cinco oscilações do som mais agudo para cada quatro oscilações do som mais grave. As relações dissonantes, por sua vez, são aquelas em que os sons estabelecem relações complexas no que se refere à contraposição das frequências vibracionais, como ocorre no caso dos intervalos de segunda - onde o som mais agudo realiza nove oscilações para cada oito oscilações do som mais grave - e de sétima, que contrapõe quinze oscilações do som mais agudo contra oito oscilações do som mais grave.

As escalas e as tonalidades

Os intervalos singulares por si mesmos, entretanto, não são suficientes para que se constitua uma *totalidade* no âmbito da música, sendo necessário que eles estabeleçam *relações*, não de maneira arbitrária, mas segundo uma necessidade interior que determine tanto o lado particular como também a totalidade, de tal modo que os intervalos singulares não permaneçam indiferentes uns em relação aos outros, mas sejam revelados em sua união constitutiva como uma totalidade. Nesse contexto, as *escalas* representam o primeiro conjunto de sons capaz de constituir tal totalidade, ainda que apenas como sucessão abstrata sistemática, incapaz de constituir uma sintonia concreta de sons diversos.

As escalas constituem a sucessão dada segundo uma relação mútua simples, determinada apenas pelo posicionamento sequencial das notas a partir de sua identificação à determinação fundamental da *tônica*, que, para concordar imediatamente consigo mesma, precisa voltar para si mesma através de sua repetição em sua oitava, posicionando-se os seis sons restantes no interior deste duplo limite segundo a relação, em maior ou menor grau, de concordância ou divergência que estabeleçam com a tônica. Existe uma

> necessidade formal de querer o ouvido prosseguir numa série de tons, que sobem e descem ao longo de iguais *intervalos*. [...] O *limite harmônico* deste subir é dado pela razão 1:2, o tom fundamental e sua oitava; entre estes devem-se pois tomar também os tons absolutamente determinados (HEGEL, 1997, §301, pp. 190-91).

A totalidade formada pela escala, por sua vez, está diretamente vinculada à *tonalidade*, que é o elemento ordenador que determina as regras segundo as quais se pode transformar qualquer nota musical na *nota fundamental* de uma nova escala. “Cada tom é representável [...] como fundamento de um sistema. No sistema de cada tom aparecem portanto tons que também figuram no sistema dos outros; mas aquilo que num sistema é a terça, isso [mesmo] no outro é a quarta ou a quinta” (HEGEL, 1997, §301, p. 190), por exemplo.

As relações entre tonalidades diversas se dão segundo o princípio da *modulação* aplicado conforme a proximidade e o parentesco que há entre as escalas, permitindo que se transite de uma tonalidade a outra *diretamente* ou através de *progressões mediadas*, nos casos em que a transição se dá entre tonalidades distantes. As modulações permitem explorar as diferenças de caráter que existem entre uma tonalidade e outra, ainda que tais diferenças sejam mais explícitas no caso da *música modal* produzida pelos *antigos*, ou nos casos em que na *música tonal* se transita entre os modos maior e menor. O *modo* pode ser definido segundo as três aplicações principais em que pode ser empregado - todas elas relacionadas a acepções

da palavra latina *modus* -, como *medida*, *padrão* ou *maneira*: a primeira diz respeito à relação entre valores de notas na notação antiga, a segunda a intervalos da antiga teoria medieval e a terceira ao tipo de escala e ao tipo de melodia utilizados em uma composição. No sentido empregado por Hegel, trata-se da seleção de notas usadas como base para uma composição, segundo a teoria dos intervalos referente aos modos eclesiásticos da Idade Média e da Renascença, seleção que tem implicações a respeito de onde as melodias devem terminar, das formas que podem assumir e do seu caráter expressivo (SADIE, 1994, verbete "modo").

A doutrina da harmonia

Os sons musicais não apenas adquirem significação por meio de relações *diacrônicas* realizadas através de intervalos, escalas e tonalidades, mas também através de relações *sincrônicas* constituídas segundo as leis determinadas pela *harmonia*, pelas quais se estabelecem relações de *oposição*, *mediação* e *consonância* entre os sons, permitindo que eles transitem e progridam através de combinações diversas. Na harmonia, assim como no âmbito dos intervalos e das escalas, a qualidade numérica fica oculta, pois a representação das oscilações das frequências mostra-se como algo diferente das relações numéricas presentes no âmbito do compasso: "o harmônico repousa na facilidade das consonâncias e é uma unidade sentida na diferença, como a simetria na arquitetura" (HEGEL, 1997, §301, pp. 188-89). O que não significa que se deva permanecer no mero ouvir, mas deve-se, ao contrário, conhecer a *determinação objetiva* que aparece nas relações harmônicas, para que se possa captar o profundo *caráter racional* daquilo que primeiramente se mostra como algo de que simplesmente gostamos ou não. Mas não se trata aqui, por outro lado, da relação interna dos sons uns com os outros, redutível a relações numéricas segundo suas propriedades acústicas, pois estas não são "perceptíveis em sua mera audição imediata", já que "aquilo que as fundamenta só pode ser determinado pela filosofia da natureza, no que se refere ao estudo da física" (ESPIÑA, 1996, pp. 258-59).

O *movimento racional* que fundamenta a regularidade das relações numéricas estabelecidas pela harmonia, a relação dos sons entre si segundo sua oscilação, é comparável às relações fundamentais entre as cores: assim como há uma racionalidade na relação entre as *cores*, há na música leis determinadas para ordenar as disposições das *alturas* em suas relações sincrônicas. Segundo esta comparação, a qualidade intuitiva dos sons apresenta uma relação imediata com o natural, dada segundo a racionalidade numérica determinada pela

legalidade imposta à natureza, mas fundamentada na própria natureza, a qual, "em sua concordância interna com esta legalidade, manifesta seu caráter profundamente espiritual" (ESPIÑA, 1996, p. 259).

O primeiro modo em que a racionalidade das relações que fundamentam a harmonia se mostra refere-se ao caráter do ressoar sincrônico que fundamenta o *conceito de acorde*, isto é, o critério de regularidade que determina quais espécies de combinações entre sons determinados são favoráveis ou não ao uso musical, assim como também, em segundo lugar, a ordenação do *conjunto dos acordes* segundo sua particularidade e diversidade mútuas, formando-se uma totalidade de acordes particulares classificados conforme o seguinte:

Em primeiro lugar, há os acordes *triádicos consonantes*, constituídos por sons que concordam imediatamente uns com os outros, como um soar simultâneo sem oposição. Os acordes desta espécie constituem a Forma mais simples da expressão da natureza do conceito em geral da harmonia, pois ainda que formados por uma totalidade de sons diferentes, essas diferenças se mostram como uma unidade imperturbada, isto é, como uma *identidade imediata* que assimila ao mesmo tempo a particularização e a mediação sem que a mediação fique presa à autonomia dos sons diferenciados entre si, mas realizando efetivamente a unificação na medida em que retorna em si mesma para a imediatidade.

Em segundo lugar, há as espécies de tríades que revelam o "surgir efetivo de uma oposição mais profunda" (HEGEL, 2002, p. 313), na medida em que incorporam as dissonâncias que no âmbito das escalas são estabelecidas em relação à tônica, especialmente as sétimas e as nonas. As dissonâncias têm o sentido de ser aquilo que *ainda* não está resolvido e que é submetido às leis da harmonia do ponto de vista de seu movimento, como momento do negativo ou do contraste com a consonância. O papel das dissonâncias está centrado no fato mesmo de sua superação, sendo sua necessidade a necessidade mesma do conceito, "pois o verdadeiro conceito é certamente unidade em si mesma, mas não apenas imediata, e sim essencialmente unidade em si mesma dissociada, que se decompôs em oposições" (HEGEL, 2002, pp. 313-14).

Quando as dissonâncias são sobrepostas à fundamental do acorde, a unidade triádica consonante é abalada, provocando uma *oposição* e uma *diferença determinada* dadas como *dissonância*, conduzindo-se, assim, à "autêntica profundidade do soar" pela qual se prossegue aos contrastes e dilaceramentos das "oposições essenciais" (HEGEL, 2002, pp. 313-14), constituindo-se a *unidade mediada* em si mesma dissociada em oposições, que prossegue ao

repouso da *unidade imediata*. Os acordes dissonantes são caracterizados, assim, por manter "em uma e mesma unidade elementos opostos nesta Forma da oposição mesma", introduzindo no âmbito da música os meios que são capazes de expressar a "luta das oposições" e os "abismos da dor" (HEGEL, 2002, p. 314), tanto em sua significação interior, como também como sentimento subjetivo do Conteúdo, como por exemplo, o Conteúdo de caráter religioso-cristão.

A dissonância expressa a dor na contradição,

> o lado obscuro das leis luminosas da harmonia, mas que (no contexto do conteúdo religioso-cristão) deve resolver-se sempre [...] desde a contradição. Efetivamente, o conceito de dissonância imperante na época de Hegel leva sempre consigo o de dissolução da dissonância nos acordes consonantes (ESPIÑA, 1996, p. 266).

A unidade das oposições constitui uma contradição que não se sustenta, pois uma oposição, segundo seu conceito, não possui sustentação firme nem em si mesma nem em sua oposição, exigindo-se a superação dessa oposição. Isso significa que com a oposição já está imediatamente dada a necessidade da dissolução da dissonância e do retorno às tríades consonantes, proporcionando, nesse movimento de regresso da identidade a si mesma, o *verdadeiro* e a satisfação do ouvido e do ânimo daí decorrentes.

A relação entre os acordes dissonantes e o conceito como unidade mediada se dá segundo o desenvolvimento do conceito como subjetividade, pelo qual, conforme descrito na *Ciência da Lógica*, a subjetividade como mera "unidade ideal transparente" é a unilateralidade particular que se conserva diante de um outro que a ela se opõe como objetividade, tornando-se uma subjetividade verdadeira apenas quando penetra nessa oposição, superando-a e dissolvendo-a.

> Este movimento, como regresso da identidade a si mesma, é primeiramente, em geral, o verdadeiro. Na música, porém, esta identidade plena é ela mesma apenas possível como uma separação recíproca temporal de seus momentos, os quais, por isso, tornam-se uma sucessão, revelam todavia seu pertencimento recíproco pelo fato de que se apresentam um diante do outro como um progresso em si mesmo fundamentado e como um decurso essencial de mudança (HEGEL, 2002, p. 314).

Segundo essa progressão, mostra-se a referência interior mútua que há entre os acordes, segundo a natureza dos acordes mesmos e das tonalidades para as quais estes conduzem, assim como no caso das notas que compõem as escalas, que não permanecem isoladas e autônomas, mas trazem a necessidade da mudança e do progredir.

Isso significa que a temporalidade essencial da música mostra a contradição não de um modo *lógico*, mas de um modo *atual*: na dissonância a contradição se mostra *na forma mesma*

da contradição, como unidade irrevogavelmente predestinada ao *passar*. "A reconciliação é o motor principal da especulação de Hegel, e também, por conseguinte, de sua compreensão da música. Desde este ponto de vista [...], a dissonância possui a perspectiva de *futuro* nessa grande construção temporal que é a música para Hegel" (ESPIÑA, 1996, p. 266).

Uma obra musical, como o espírito em geral, deve sempre voltar ao ponto de partida: todo seu desenvolvimento se dá através de contrastes progressivamente superados até o acorde final consonante, que é a plenitude daquilo que já desde o princípio estava como unidade não desenvolvida, e que ocorre no sujeito interiorizado através da *rememoração*, como o encontro e a concordância entre a resolução presente e o seu passado, estabelecendo-se, com isso, o caminho pelo qual o espírito *adquire* a obra musical. A "*interiorização* põe *anterioridade* e *posteridade* ao som musical pontual, integrando-o a um sistema determinado de sons no interior da obra e no interior do âmbito mais amplo do sistema tonal" (ESPIÑA, 1996, p. 264), onde cada som tende à resolução final e é tomado como parte de um todo que transcorre no tempo. Isso significa que a unidade da obra musical se manifesta na *memória* do sujeito, que, dessa forma, é levado, simultaneamente, à percepção de sua *própria subjetividade* como *este* Eu específico onde se dá a atividade de rememoração (ESPIÑA, 1996, p. 264).

Conforme WISNIK (1989, p. 115), o trabalho da contradição assume forma discursiva na música à medida que o sistema tonal vai se definindo mais claramente", estabelecendo-se definitivamente a partir do início do século XVIII, quando se adota o *temperamento igual*, abrindo-se a possibilidade para que J. S. Bach escreva uma obra como o *Cravo bem temperado*, e para que Rameau publique o seu *Tratado de harmonia*. Nesta época, constitui-se, ainda sob forte influência da polifonia, a primeira grande forma tonal: a *fuga* (especialmente segundo o modo como Bach a desenvolve), que levará à *forma-sonata* (cujo auge se dá com a Primeira Escola de Viena), e mais tarde, com o declínio do sistema tonal, à *melodia infinita* wagneriana. "Pode-se dizer que o tonalismo exibe a crise interna ao sistema de trocas sonoras mostrando as possibilidades de sua resolução. No movimento cadencial a crise é introduzida e harmonizada: o sistema se constitui admitindo o conflito na medida em que este pode ser solucionado dentro do horizonte do próprio código" (WISNIK, 1989, p. 115).

O estilo clássico é especialmente caracterizado pelo equilíbrio entre os intercâmbios do poder tensionante e do poder resolutivo da tonalidade. Com o tempo e o uso, entretanto,

"cresce o grau de tensão e diminui o poder de resolução: o ponto crítico será a ruptura do sistema, tal como foi encenada pelos atonalismos contemporâneos, mas, em especial, pelo dodecafonismo (depois de passar pelas formas extremas do *cromatismo*, com Liszt, Wagner e Mahler)" (WISNIK, 1989, p. 115).

A história da tonalidade é, assim, a "história da modernidade em suas duas acentuações: a constituição de uma linguagem capaz de representar o mundo através da profundidade e do movimento, da perspectiva e da trama dialética, assim como a consciência crítica que questiona os fundamentos dessa mesma linguagem e que põe em xeque a representação que ela constrói e seus expedientes" (WISNIK, 1989, p. 115). Tal desenvolvimento está atrelado à progressão da *série harmônica*, na medida em que se incorpora, a cada fase da história da música, um novo patamar, de modo que aquilo que anteriormente era incluído como dissonância ou como consonância parcial, torna-se consonância no momento seguinte. "A ampliação da faixa daqueles intervalos aceitos como consonância iria seguindo historicamente os passos da série harmônica" (WISNIK, 1989, pp. 115-16) até a dissipação da oposição entre consonância e dissonância com o advento da Segunda Escola de Viena.

Do ponto de vista da filosofia de Hegel, a extensividade da obra musical, condição de seu desenvolvimento temporal, significa uma concentração no Eu mediante a interiorização como rememoração, remetendo à unidade na medida em que põe anterioridade ao som pontual, integrando-o, no contraste entre a *liberdade* da sucessão horizontal dos sons como melodia e a *necessidade* vertical das leis da harmonia, à luta entre liberdade e necessidade, conduzindo à expressão daquilo que o espírito é em si mesmo. A harmonia, como totalidade que envolve a sucessão melódica, constitui a garantia da volta das evoluções da alma ao uno, sendo a melodia, como *belo musical*, a linguagem da alma e a expressão de sua subjetividade (ESPIÑA, 1996, p. 264).

3.2.3. A melodia e sua realização como canção, melodia coral e contraponto

O último âmbito abordado no que se refere à determinidade particular dos meios de expressão musical é o da *melodia*, "o aspecto ideal das relações internas entre os sons apreendidas em sua imersão no tempo" (ESPIÑA, 1996, p. 259), pelo qual se manifestam o livre soar da alma e o lado poético mais elevado da música, permitindo que esta acolha os

sentimentos artísticos que proporcionam tanto a unidade dos elementos rítmicos e harmônicos, como também o *desdobramento* e a *unificação* verdadeiramente livres dos sons. Hegel também trata, no âmbito referente à melodia, da definição dos tipos de melodia, segundo o tratamento harmônico.

Na melodia,

> o movimento livre da fantasia, essa modalidade de configuração imagética interior, em contraste com a imaginação plástica das demais artes, supera o âmbito da necessidade sonora presente nas relações harmoniosas [culminando] na consideração hegeliana de que a música instrumental está acima da música vocal (WERLE, 2015, pp. 99-100).

Compasso, ritmo e harmonia - que tomados por si mesmos constituem abstrações sem nenhuma validade musical, referindo-se apenas ao âmbito das relações essenciais estabelecidas segundo a lei da necessidade - somente por meio da melodia e em estreita vinculação com ela podem se mostrar como a base substancial sobre a qual a alma livre pode se mover, chegando, com isso, a uma existência verdadeiramente musical. Por outro lado, a própria melodia encontra nestes âmbitos os únicos meios de que dispõe para sua efetivação, adequando-se às relações essenciais e em si mesmas necessárias próprias a cada um deles. O movimento e a existência da melodia estão, portanto, presos a esses meios, sem que possam ir contra a legalidade deles, por outro lado, é em função da melodia, como *livre desdobramento dos sons*, que se ordenam os usos da harmonia e do compasso. "É o jogo da liberdade frente à regra, ainda que sempre dentro da ordem e da unidade impostas pela generalidade do espírito" (ESPIÑA, 1996, p. 260). Se a harmonia foi definida como a lei da necessidade que rege os sons, a raiz profunda da natureza apreendida pelo entendimento, a melodia é definida como a *linguagem da alma*, seu livre discorrer pelo reino dos sons, dando forma ao elemento puramente artístico da música.

Através da melodia, realiza-se a configuração ideal dos sons que determina a forma musical: "a melodia é na verdade a infinita capacidade de determinação e a possibilidade no movimento progressivo de sons, os quais, porém, devem ser conduzidos de modo que sempre um todo em si mesmo total e fechado permaneça diante dos nossos sentidos" (HEGEL, 2002, p. 318).

Hegel identifica especialmente a voz à melodia, na medida em que esta expressa na música aquilo que a voz humana é em relação ao ser humano. A melodia é, assim, mais propriamente definida segundo sua identificação ao *cantabile*, a expressão imediata e livre dos movimentos do coração; na melodia, aquilo que se sente é a paixão subjetiva, mas com a possibilidade infinita de movimento, pelo qual o retorno ao uno é sempre acessível. O

melódico identifica-se ao cantável, pois a cantabilidade faz recordar a voz humana, e a voz humana pertence ao espírito. A melodia está diretamente identificada, com isso, ao *belo musical*: nas mais elevadas oscilações e evoluções "da devoção e padecer da alma" (HEGEL, 2002, p. 318) através da melodia, se faz perceptível o belo musical.

A melodia, na medida em que constitui uma totalidade autosuficiente, é o espelhamento da liberdade da subjetividade autosuficiente do Eu. "Na estética hegeliana, a dialética da liberdade melódica e da lógica harmônica sempre se resolve em uma satisfação reconciliada, afirmando a autonomia melódica do sujeito" (CHUA, 1999, p. 187), sendo o *cantabile* aquilo que constitui o propriamente melódico da melodia, fundamentando-a em sua infinita capacidade de determinação através do encadeamento progressivo dos sons, mediando-os nesse desenvolvimento de modo que se torne possível a apreensão da estrutura da obra como uma totalidade em si mesma. O *cantabile* faz, assim, com que a melodia se constitua como um movimento em si mesmo articulado, mas de tal modo que, nesse retorno para si mesma, seja a expressão do "ser-junto-a-si-mesmo livre da subjetividade" (HEGEL, 2002, p. 318). É através do *cantabile*, portanto, que a melodia exerce, na medida em que se submete à necessidade harmônica e rítmica, a *idealidade* e a *libertação* que conduzem a alma à percepção de uma esfera mais elevada, partindo do elemento peculiar da interioridade, que se torna imediatamente exteriorização, para a partir desta se tornar imediatamente interioridade novamente.

Através da melodia o som adquire caráter de expressão da subjetividade, sem deixar de obedecer aos princípios determinados pela harmonia e pela lei do compasso. Nesse contraste entre "a liberdade da sucessão horizontal dos sons e a necessidade vertical das leis sonoras da natureza" (ESPIÑA, 1996, p. 260), Hegel apreende a luta entre *liberdade* e *necessidade*, luta que é expressão daquilo que o espírito é em si mesmo: "a harmonia, a totalidade que envolve o belo suceder melódico dos sons, é a garantia da volta das evoluções da alma da música a um ponto sólido, seguro" (ESPIÑA, 1996, p. 260).

É a partir da oposição entre liberdade e necessidade, que a melodia se constitui como o elemento que permite fazer da comoção da interioridade a percepção de si mesmo, proporcionando a "libertação da pressão advinda da alegria e do sofrimento" (HEGEL, 2002, p. 316) e a elevação desses impulsos para além da força natural do sentimento. Ainda que, por outro lado, tal conteúdo permaneça indeterminado e vago, pois, por mais que uma obra musical consiga acolher em si mesma um Conteúdo espiritual fazendo dos movimentos interiores do sentimento o objeto de sua expressão, fixar e ressaltar "de modo mais universal

algo de determinado e particular" (HEGEL, 2002, p. 316) é dificilmente possível através da música. Acrescenta-se a isso o fato de que nem sempre as mudanças musicais em uma dada obra implicam necessariamente em mudanças de sentimento, constituindo-se, nestes casos, apenas como progressões de um movimento articulado meramente segundo as regras da composição musical.

O que deve ser ressaltado aqui, entretanto, é a compreensão de que a autêntica liberdade não se põe *contra* a necessidade, como se esta fosse uma potência opressiva, mas tem nesta sua base substancial, a essência que é com ela idêntica. As exigências da necessidade, na verdade, constituem a própria lei da liberdade e aquilo que possibilita a satisfação de sua própria natureza. A vinculação à harmonia e ao ritmo, portanto, não implica na perda da liberdade da melodia, mas em sua verdadeira libertação, na medida em que lhe dá autonomia em relação à subjetividade do arbítrio contingente, que apenas a conduziria para progressões caprichosas e mudanças bizarras.

Mas a oposição entre liberdade e necessidade também está presente na relação entre consonância e dissonância no desenvolvimento harmônico sobre o qual se desenvolve a melodia, como violação da consonância imediata para em seguida a ela retornar ou como violação que se mantém na dissonância, e que a partir disso pode se expandir até ao abandono da progressão harmônica meramente consonante, acalentando as lutas e com isso também "a certeza de festejar a vitória satisfatória do repouso melódico" (HEGEL, 2002, pp. 316-17). O modo como se conduz essa relação de oposição, segundo Hegel, constitui um dos aspectos mais fascinantes a ser observado nas grandes composições e aquilo através do que se mostra a "audácia da inventividade" (HEGEL, 2002, p. 317) de uma obra musical, o que é revelador no sentido de apontar aquilo que para Hegel constituiria música instrumental autônoma capaz de manifestar Conteúdo. Nesse sentido, distinguem-se três modos principais de desenvolver a melodia segundo o tratamento harmônico: a *canção*, a *melodia coral* (homofonia) e as *texturas em contraponto* (polifonia).

No primeiro caso, referente à *canção*, o decurso harmônico associado à melodia se atém a um círculo inteiramente simples de acordes e tonalidades, expandindo-se unicamente através de relações sonoras concordantes, como ponto de *sustentação geral* para a figuração e a movimentação melódica. Melodias de canções "se deixam levar mais facilmente assim para lá e para cá nas mais simples relações da harmonia", o que não significa que não possam "ser de profunda alma de expressão" (HEGEL, 2002, p. 317). Esse tipo de melodia não se volta a

embates com enredamentos harmônicos complexos, contentando-se com "passagens e modulações que, para provocar uma concordância recíproca, não se impelem para oposições agudas e não exigem mediações variadas, antes que a unidade satisfatória tenha de ser produzida" (HEGEL, 2002, p. 317). Segundo esse tipo de tratamento, pode-se, por outro lado, ainda que o vazio da melodia não seja o "efeito necessário da simplicidade da base harmônica", também

> conduzir para a superficialidade, como em muitas melodias italianas e francesas modernas, cuja sequência harmônica é de espécie inteiramente superficial, ao passo que o compositor apenas procura substituir o que lhe falta nesta direção por meio do estímulo picante do ritmo e de outros temperos (HEGEL, 2002, p. 317).

O segundo modo de desenvolvimento melódico segundo o tratamento harmônico, refere-se ao *coro a quatro vozes*, identificado a texturas homofônicas, caso em que cada som singular da melodia é posicionado no interior do todo concreto de um acorde, obtendo-se com isso não apenas uma maior elaboração harmônica em comparação com a canção, mas também um estreitamento da relação entre harmonia e melodia: "a harmonia e a melodia permanecem então um e mesmo todo compacto, e uma mudança num lado é ao mesmo tempo uma mudança necessária noutro lado. Isso ocorre, por exemplo, particularmente nos coros a quatro vozes" (HEGEL, 2002, p. 318). Neste caso, portanto, em comparação com a canção, não há mais uma diferença explícita determinada entre a melodia - que, dessa forma, deixa de ter uma autonomia autoexplicativa - e a harmonia, que não mais se caracteriza apenas como acompanhamento fundamentador da melodia.

E o terceiro modo possível se refere às *texturas em contraponto*, pelas quais se pode tanto constituir um decurso harmônico a partir da mescla entre a melodia principal e as outras vozes, como também sobrepor sincronicamente diversas melodias *independentes*, de tal modo que o encontro dos sons determinados dessas melodias forneça progressões harmônicas sem que se anule a divisão das diversas melodias em cursos divergentes uns dos outros,

> como, por exemplo, ocorre com frequência nas composições de Johann Sebastian Bach (vide ANEXO J) [onde] a progressão se divide [...] em cursos que divergem variadamente um do outro, que parecem autonomamente coexistir ou misturar-se, todavia conservam mutuamente uma referência essencialmente harmoniosa, que desse modo novamente introduz uma coesão necessária (HEGEL, 2002, p. 318).

A produção musical de Bach (1685-1750) abrange praticamente todos os gêneros musicais de sua época, exceto os gêneros dramáticos da ópera e do oratório. Ele inaugurou novas dimensões em todos os setores de trabalho criativo a que se dedicou, no formato, na qualidade musical e nas exigências técnicas. Sua produção criativa esteve, em sua maior

parte, ligada aos interesses de seus empregadores, mas ainda assim sua obra apresenta grande densidade e complexidade, estando impregnada de significados religiosos e numerológicos. Apesar de muitos de seus contemporâneos terem considerado sua música complexa e carente de apelo melódico imediato, suas harmonizações corais e obras em estilo fugal foram adotadas como modelos pela nova geração de músicos.

O percurso do desenvolvimento musical de Bach não se deixou desviar, apesar de não ter deixado inteiramente de se influenciar, pelas mudanças no estilo musical que ocorriam à sua volta. Juntamente com Händel, Bach foi o último grande representante do Barroco, numa época em que já florescia o estilo vinculado ao pensamento Iluminista. Entre 1708-17, compôs muitas de suas melhores obras para órgão. Em 1717, como *Kapellmeister* em Cöthen, dedicou-se à composição instrumental, datando deste período seus concertos para violino e os *Concertos de Brandenburgo*, bem como numerosas sonatas, suítes e obras para teclado, incluindo várias de caráter didático, como as *Invenções* e o *Cravo bem temperado*. Em 1723, já como *director musices* de Leipzig e *Kantor* de *Thomasschule* na mesma cidade, volta-se para a composição de músicas para os serviços e festas religiosos, compondo música eclesiástica, incluindo cinco ciclos de cantatas, o *Magnificat* e as *Paixões* segundo São João e segundo São Mateus. A partir de 1729 o seu interesse pela composição de música eclesiástica decai, e a maior parte de suas obras sacras depois desta data, incluindo a *Missa em si menor* e o *Oratório de Natal*, consiste principalmente de paródias ou arranjos de músicas anteriores. O artifício contrapontístico predomina na obra da sua última década, durante a qual sua filiação (a partir de 1747) à erudita Sociedade de Ciências Musicais influenciou profundamente seu pensamento musical, inspirando-o a compor as *Variações Canônicas* para órgão e *A arte da fuga* (SADIE, 1994, verbete "Bach, J. S.").

No que se refere ao significado atribuído por Hegel à melodia, esta se dá como o elemento unificador de uma obra musical, é a manifestação do conteúdo espiritual como liberdade, em relação de necessidade com harmonia e ritmo, da interioridade subjetiva, segundo esta se percebe como sentimento. Hegel associa a melodia ao canto e, por conseguinte, ao identificação ao *cantabile*, a expressão imediata e livre dos movimentos do coração, o que faz com que Hegel estabelece um limite para o desenvolvimento melódico segundo aquilo que caracteriza como progressões caprichosas ou mudanças bizarras, devendo ater-se àquilo que Hegel denomina como canção, melodia coral e as texturas melódicas em contraponto.

Capítulo 4 - *A relação dos meios de expressão musical com o conteúdo: as espécies gerais da expressão musical*

4.1. A música de acompanhamento

Em decorrência de seu componente de conteúdo a *música de acompanhamento* ou *música vocal* é a forma mais elevada de música na ordem do espírito. Neste tipo de música o Conteúdo espiritual penetra no movimento musical tal como já foi desenvolvido e apreendido pela representação das palavras do texto poético, e não apenas, portanto, como Conteúdo na interioridade abstrata de seu significado como sentimento subjetivo. O que não significa que o Conteúdo representado como texto não seja apreensível por si mesmo ou que ele perca sua autonomia em relação à expressão musical a ele acrescentada.

A voz, ao mesmo tempo em que canta, expressa as palavras do texto poético, indicando a representação de um Conteúdo que, de *sentimento indeterminado*, passa a *representação determinada* passível de ser adequada aos meios musicais. A expressão musical estabelece, com isso, uma ligação estreita com o Conteúdo determinado fornecido pelo texto, o que impossibilita que a consciência do ouvinte recaia em um sentimento destituído de representação. Cabe à música trazer esse conteúdo da poesia à forma do sentimento, desenvolvendo o "lado da interioridade do conteúdo já apresentado para a representação por meio do texto" (HEGEL, 2002, p. 321) através da voz humana e da união desta com a música instrumental, que por sua vez deve apenas acompanhar a voz sem tornar-se autônoma de modo absoluto ou constituir o interesse principal.

A *música vocal* se encontra, dessa forma, mais do que a parte instrumental, submetida à categoria de *acompanhamento*, pois ao mesmo tempo em que fala palavras articuladas para a representação, o canto é também uma nova modificação ulterior do conteúdo das palavras, realizando-as para o sentimento interior do ânimo. No caso da *música instrumental de acompanhamento*, não cabe nenhuma representação, pois ela se restringe "aos próprios meios de seu modo de expressão puramente musical" (HEGEL, 2002, p. 321).

O conceito de acompanhamento, entretanto, não se refere a uma conformidade a finalidades meramente servis da música em relação ao texto, como se ela devesse abrir mão do "livre fluir de seus movimentos" (HEGEL, 2002, p. 323), pois com isso a música se tornaria um mero exercício intelectual artificial, pelo qual os meios de expressão musical seriam apenas utilizados com o intuito de designar um conteúdo externo à música, e não para

criar uma obra como uma totalidade ensimesmada. Inversamente, é o texto que deve estar a serviço da música, não devendo possuir nenhuma validade para além de produzir para a consciência uma representação mais precisa do sentimento que o compositor escolheu como objeto determinado de sua obra. Ou seja, se por um lado, a música de acompanhamento não pode adicionar nada de estranho ao significado das palavras, devendo manter-se completamente voltada a esse Conteúdo, por outro lado, isso não significa que a "livre efusão dos sons" (HEGEL, 2002, p. 323) em seu decurso deva ser abandonada. A autêntica liberdade da música de acompanhamento está, portanto, no uso combinado dos dois âmbitos, preservando-se certo grau de autonomia em ambos. E essa liberdade pode se dar segundo as duas possibilidades de constituição do sentimento que a música reivindica:

De um lado, há o sentimento como conteúdo que se apodera da *interioridade de um objeto*, e que, dessa forma, é apreendido não em sua realidade exterior fenomênica, mas em seu significado ideal, enquanto *sentimento abstrato e universal* vinculado à profundidade interior substancial de um Conteúdo, como por exemplo, o respeito, a adoração e o amor. Este tipo de Conteúdo pode ser encontrado "em *músicas sacras antigas*, em um *Crucifixus*, por exemplo" [vide ANEXO K], onde "as determinações profundas que residem no conceito da Paixão de Cristo, enquanto este sofrimento, morte e sepultamento divinos", são apreendidos não no sentido "de um sentimento *subjetivo* da comoção, da compaixão ou da dor singular humana que se expressa sobre este acontecimento", e sim deixando a coisa mesma mover-se na "profundidade de seu significado por meio da harmonia e seu decurso melódico" (HEGEL, 2002, pp. 320-21).

Hegel faz aqui alusão às obras associadas à história da Crucificação, tal como registrada nos Evangelhos. Em época mais antiga, foram desenvolvidos *tons de lição* especiais para a recitação da Paixão e a partir do século XIII tornou-se habitual dividi-la entre três cantores. No século XV teve início a prática de se musicar polifonicamente algumas das seções da *turba* (passagens de falas de grupos), resultando na Paixão em estilo de *responsório*, denominada como Paixão *coral* ou *dramática*. E na Paixão em moteto, o texto completo, incluindo o do narrador (Evangelista), era musicado polifonicamente.

A Paixão segundo São João, de Scandello (1561), foi a primeira em alemão a incluir as palavras de Cristo, mantendo somente a parte narrativa em canto homofônico. A Paixão segundo São João, de Lechner (1594), é representativa da Paixão alemã do século XVI. Outros compositores baseiam-se na Paixão alemã de autoria de Joachim Burck, uma versão

resumida do Evangelho segundo São João, que abandona o antigo *tom de lição*. Dentre estas, a Paixão segundo São Mateus, de Machold, destaca-se como aquela que dá início à tradição que insere versos de *hinos* na Paixão.

Na Alemanha luterana dos séculos XVII e XVIII, onde se deu a evolução mais importante da Paixão, encontram-se tanto o tipo *responsorial* como o em *moteto*. O compositor continuou responsável apenas pelas seções polifônicas, sendo usado o tom tradicional de recitação para a narrativa, ainda que Schütz, em suas três Paixões (1665), tenha criado uma forma própria de recitação, altamente expressiva. Por volta de 1650, os compositores do norte da Alemanha começaram a inserir nas Paixões, sinfonias e novos versos de madrigais. As primeiras destas *Paixões em oratório* foram as de Selle, que incluíam *contínuos* e outros instrumentos. No início do século XVIII, a Paixão em oratório era o tipo mais difundido, pois era mais próxima das exigências devocionais luteranas (dada a ausência do narrador e o uso de textos poéticos), tendo atingido seu auge com a *Paixão segundo São João* (1724) e a *Paixão segundo São Mateus* (1727-29), de J. S. Bach. Desta época, há também a Paixão em *meditação*, de caráter *lírico*, que se desenvolveu na Itália, como por exemplo, *La Passione di Gesù Cristo*, com texto de P. Metastasio (SADIE, 1994, verbete "paixão").

Hegel também ressalta, entretanto, que também no caso da Paixão trabalha-se para o sentimento do ouvinte, que deve não "*intuir* a dor da crucificação", formando "uma *representação* universal disso", mas vivenciar em seu mais interior si-mesmo "o mais interior desta morte e desta dor divina", nisso mergulhando com todo seu 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" (HEGEL, 2002, p. 320). E no que se refere ao ânimo do compositor - "para que a obra de arte alcance o poder de produzir uma tal impressão" -, este deve também "ter se acostumado inteiramente à coisa e apenas a ela, e não meramente ao sentimento subjetivo dela, e apenas querer tornar ela sozinha viva nos sons para o sentido interior" (HEGEL, 2002, pp. 320-21).

Entretanto, a música também pode manifestar um segundo tipo de Conteúdo, como *subjetividade do sentimento* que acompanha as *ações humanas* e a *expressão da vida interior*, isto é, o *sentimento particular* vinculado a todas as nuanças de bem-estar e mal-estar, à manifestação da *atividade viva* do Conteúdo no ânimo da interioridade singular, despertado através da percepção de acontecimentos ou como co-intuição de ações. A impressão do

ouvinte é assim suavizada, acalmada e idealizada, na medida em que simpatiza com o sentimento manifestado como conteúdo. E no interior deste segundo tipo de conteúdo distinguem-se ainda duas possibilidades:

De um lado, há a possibilidade mais indeterminada, referente aos casos em que a obra musical se constitui como uma unidade estrutural desenvolvida a partir da associação do conteúdo como sentimento a um *elemento temático*, provocando, através dos sons musicais, a movimentação da interioridade em si mesma. Neste caso, entretanto, o aprofundamento na Forma pode levar à desconsideração das restrições impostas pelo elemento temático e, consequentemente, à autonomização em relação ao Conteúdo espiritual, fazendo com que a obra se volte apenas para o âmbito puramente musical dos sons, o que pode transformá-la em um mero decurso fechado em si mesmo de combinações, mudanças, oposições e mediações ou em um exercício de habilidade técnica sem significado artístico.

E de outro lado, há o caso em que a manifestação do Conteúdo espiritual, como atividade viva na esfera da interioridade subjetiva, ocorre de modo mais determinado, através de uma estreita associação entre música e *texto poético*, produzindo-se representações para o elemento da interioridade subjetiva do sentimento. Neste caso, a possibilidade de incorrer em um rompimento com o Conteúdo é menor. Mas deve-se, ainda assim, precaver para que a música de acompanhamento, tal como era a moda das composições italianas da época de Hegel, não se emancipe "quase completamente do conteúdo do texto, cuja determinidade aparece então como uma amarra", aproximando-se "do caráter da música autônoma" (HEGEL, 2002, p. 323). A música deve, ao contrário, preencher-se com o sentido das palavras expressas, e com a *situação* e a *ação* (conforme abordado na subseção 2.4, dedicada à comparação entre música e poesia), e então

> encontrar e configurar musicalmente desde o seio desta animação interior uma expressão plena de alma. Assim o fizeram todos os grandes compositores. Eles não fornecem nada de estranho às palavras, mas eles tampouco deixam perder a livre efusão dos sons, o decurso e o curso imperturbado da composição, a qual, desse modo, existe devido a ela mesma e não meramente por causa das palavras (HEGEL, 2002, p. 323).

Mas, de maneira geral, tanto a música de acompanhamento como a música autônoma instrumental são aptas à valorização do conteúdo do ressoar para o si-mesmo interior, apoderando-se do sujeito segundo sua concentração simples e limitando "a liberdade vagueante do pensamento, da representação, da intuição e o estar-além de um Conteúdo

determinado", prendendo "o ânimo a um conteúdo particular" (HEGEL, 2002, p. 321) e movendo e preenchendo o sentimento neste círculo.

4.1.1. O *cantabile* e sua associação à poesia

A *disposição do ânimo* é aquilo que constitui a alma mais própria da música, como ressoar da interioridade do sentimento através da melodia, onde, na medida em que se faz ressoar a alma imediatamente para si mesma, o sentimento se torna objeto para a própria consciência, que com isso retorna para si mesma, constituindo-se, assim, o *cantabile*, o *canto* da música, isto é, o auto-comprazimento da alma em sua elevação acima do conteúdo como sentimento, que conduz à livre reconciliação consigo mesma, seja através do elemento melódico apenas associado ao ressoar melódico enquanto tal, como fruição abstrata, seja através da associação a um conteúdo mais determinado em associação com a poesia.

Por outro lado, ao lançar sua potência sobre um sentimento particular, nele se aprofundando, o ânimo pode também se envolver no movimento crescente dos afetos e dos conflitos entre as paixões, direcionando-se para a luta e a cisão e afastando-se da concretização do "gozo feliz da alma em si mesma" (HEGEL, 2002, p. 326). Exige-se, assim, da música, que na manifestação do sentimento como seu conteúdo, ela não se deixe tomar pela agitação das paixões, nem permaneça presa à "cisão do desespero", mas "dome a expressão dos afetos", conduzindo para a liberdade e a felicidade em sua efusão tanto do "júbilo do prazer" como da "suprema dor" (HEGEL, 2002, p. 324), proporcionando com isso a satisfação da consciência em si mesma e consigo mesma nessa percepção de si mesma.

> Desta espécie é a música verdadeiramente ideal, a expressão melódica em Palestrina[15] [ANEXO F], Durante[16] [ANEXO L], Lotti[17] [ANEXO K], Pergolesi[18]

---

[15] Giovanni Pierluigi da Palestrina (1526-1594): juntamente com Lassus e Byrd, foi um dos grandes mestres do Renascimento. Compôs missas, motetos e outras obras sacras, bem como madrigais. Foi, ao contrário de Lassus, um conservador, tendo, em sua música sacra, assimilado e refinado as técnicas polifônicas de seus antecessores para produzir uma textura sem costuras, buscando equilíbrio entre todas as vozes. O caráter "nobre e sóbrio" (SADIE, 1994, verbete "Palestrina") faz de suas obras o modelo clássico da polifonia renascentista. Publica suas primeiras missas em 1554. Durante os anos 1560-1570 sua influência cresceu rapidamente, sendo-lhe pedido, em 1577, que reescrevesse os principais livros de cantochão da igreja, seguindo as linhas mestras do Concílio de Trento. Sua missa mais famosa, *Missa Papae Marcelli*, pode ter sido composta para satisfazer as exigências do Concílio sobre o poder de convocação da música e inteligibilidade do texto.

[16] Francesco Durante (1684-1755): tido como o maior professor de composição de Nápoles, teve dentre seus alunos Pergolesi e Piccinni. Ao contrário de outros compositores da época, não escreveu óperas, apesar de ter escrito dramas sacros e seculares e cantatas. Suas obras sacras incluem todos os gêneros litúrgicos e devocionais correntes, dentre eles, missas no estilo tradicional de Palestrina (das quais, destaca-se a *Missa in Palestrina,* de 1739), a que Durante acrescentou aspectos mais modernos, e obras no *stile moderno* com instrumentos, tais

> [ANEXO M], Gluck, Haydn [ANEXO N], Mozart [ANEXO O]. O repouso da alma não se perde nas composições destes mestres; na verdade, a dor igualmente se expressa, mas ela sempre é dissolvida, a justa medida clara não se dispersa em nenhum extremo, tudo permanece firmemente junto numa Forma dominada, de modo que o júbilo nunca degenera num furor tumultuoso e fornece ele mesmo ao pranto o mais sereno descanso [...]. A natureza concedeu especialmente aos italianos [...] o dom da expressão melódica, e nós encontramos em suas músicas sacras mais antigas, ao lado da suprema devoção religiosa, ao mesmo tempo o puro sentimento da reconciliação; e mesmo que a dor também tome profundamente a alma, ainda assim encontramos a beleza e a beatitude, a simples grandeza e a configuração da fantasia, no gozo de si mesma, aberta para a multiplicidade (HEGEL, 2002, p. 324).

A plena realização da finalidade intrínseca é aquela onde a existência e a essência não são nitidamente distinguíveis, levando à concretização da verdade no âmbito ao qual pertence o objeto. O núcleo do conceito hegeliano de verdade é definido segundo uma avaliação teleológica derivada de sua análise da consciência humana, e que se situa no centro de seu sistema filosófico. Para Hegel, "a consciência é, ela mesma, orientada a uma finalidade: [...] reconhecer-se a si mesma através daquilo que é outro em relação a ela e reconciliar-se com essa alteridade que, em um sentido transindividual, é sua própria projeção" (WICKS, 2014, p. 427). A partir dessa estrutura dialética de autorealização constitui-se o discurso que envolve "as noções teleológicas de verdade como autocorrespondência, de beleza como perfeição na sensação e de bondade como perfeição na prática social" (WICKS, 2014, p. 427).

Em sua avaliação acerca de obras particulares, Hegel as considera segundo o teor de incorporação do "propósito específico da *forma de arte*" (WICKS, 2014, p. 429), pelo qual se distinguem quais das categorias e finalidades relacionadas são essenciais, e o modo como a obra realiza essas respectivas finalidades, assim como o critério de ponderação acerca da importância comparativa de suas próprias finalidades. Isso faz com que o tema ou o objeto da obra determine significativamente o seu valor estético: Hegel não restringe seus juízos críticos

---

como motetos, salmos, sonatas para cravo e obras didáticas, usando texturas ligeiras e contrastes temáticos e harmônicos, assim como fortes dissonâncias, dinâmicas variadas e orquestrações expressivas.

[17] Antonio Lotti (1667-1740): escreveu música sacra para a igreja de S. Marcos e para o *Ospedale degli Incurabili*, e a partir de 1692 compôs óperas, na maioria *serie*. Sua produção inclui oratórios, cantatas seculares, duetos, madrigais, peças instrumentais, missas, motetos e salmos. A maior parte de suas obras corais sacras não tem acompanhamento orquestral, dentre elas, destaca-se o *Miserere*, de 1733. Sua produção une os estilos do último Barroco e do primeiro Classicismo, e suas obras tardias são "notáveis pela elegância e pelo hábil contraponto" (SADIE, 1994, verbete "Lotti").

[18] Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736): apresentou sua primeira obra cênica em 1731, um *dramma sacro*, assim como outras obras cênicas e a *opera seria L'Olimpiade* (1735). Postumamente, Pergolesi ganhou fama como figura de destaque na ascensão da ópera cômica italiana. Escreveu duas *comedie musicali*, com elementos tanto *bufos* quanto *serie*, e três *intermezzos cômicos*, cada qual encenado junto a *operas serie* de sua autoria. O *intermezzo La serva padrona* (1733) é um grande exemplo do estilo bufo, "cheia de espírito, com nuances de sentimento e com uma característica nítida e animada", tendo sido a obra que deu início à *Querelle des Buffons* (SADIE, 1994, verbete "Pergolesi").

à "superfície" da obra de arte, mas considera o objeto da obra em relação a seu propósito, não separando "aquilo que é percebido daquilo que *deve* ser percebido" (WICKS, 2014, p. 429). Por conseguinte, Hegel pode atribuir perfeição a uma obra de arte segundo o modo como idealiza um objeto, que assim pode ser percebido como representando idealmente o sujeito, identificado com essa aparência na medida em que ela exibe perceptivelmente a sua própria essência (WICKS, 2014, p. 431).

Por outro lado, também o princípio da unidade orgânica determina a beleza como um modo de perfeição, pelo qual a beleza de uma obra de arte "corresponde ao seu grau de organização ou integração", de modo que nenhum elemento pareça arbitrário, identificando-se a beleza à sistematicidade, ao modo como se estabelece a "unidade na diversidade" (WICKS, 2014, p. 432) no campo da aparência. No domínio do valor estético, o princípio da unidade orgânica reflete o aspecto da autoconsciência referente aos momentos organicamente relacionados de sua própria estrutura, onde "aquilo que aparece inicialmente como 'outro' é posteriormente reconhecido como 'mesmo'" (WICKS, 2014, p. 433).

No caso da música, esta deve elevar a alma mergulhada no sentimento particular acima do conteúdo da paixão e da fantasia, formando para ela uma "região" na qual possa se recolher livre e reconciliada no puro sentir de si mesma. Constituindo-se, com isso, uma obra musical verdadeiramente ideal, onde tudo permanece "firmemente junto numa Forma dominada" (HEGEL, 2002, pp. 324-25), impedindo que o júbilo e a dor degenerem em extremos e conduzindo ao repouso da alma.

Violentas justaposições abruptas são incompatíveis com a unidade espiritual. A genuína beleza musical requer que o mesmo tom fundamental de beleza pervada a peça toda (BOWMAN, 1998, p. 108). Mas, o vazio da experiência musical pode se mostrar na falta de alma da abstração interior, na medida em que a música se refere a um Eu vazio desvinculado da externalidade e voltado à vida interior indefinida, não à sua manifestação particular. A música deve, ao contrário, ser a expressão da vida interior em sua articulação artística, não como mera distensão emocional, mas como uma ordenação das emoções segundo os sons musicais relacionados, como estruturas definidas, que domem a irrupção natural dos sentimentos. A música, com isso, *transforma* o sentimento, conferindo-lhe o tipo de ordem e regularidade adequados ao ideal.

> A música, na medida em que deixa a paixão e a fantasia fluírem no soar, deve, ao mesmo tempo, todavia, elevar acima delas a alma que mergulha neste sentimento, fazê-la pairar acima de seu conteúdo e assim formar para ela uma região onde pode

> ter lugar sem obstáculos o recolhimento de seu estar mergulhado, o puro sentir de si mesmo (HEGEL, 2002, p. 325).

Segundo isso, e em reforço às considerações anteriores referentes ao significado do elemento melódico, define-se aquilo que propriamente constitui o *cantabile*, segundo o qual não é "apenas o curso do sentimento determinado como tal, do amor, da nostalgia, da alegria etc. que se torna a questão principal, e sim o interior, que está acima disso, se espalha e desfruta de si mesmo em seu sofrimento como em sua alegria" (HEGEL, 2002, p. 325). Segundo Hegel, especialmente a música italiana, onde predomina o princípio do *cantabile*, costuma passar "para o ressoar melódico como tal", abandonando "o sentimento e sua expressão determinada, porque ela justamente se dirige para o gozo da arte como arte, para a eufonia da alma em sua autosatisfação[19]" (HEGEL, 2002, p. 325).

> A mera determinidade de expressão, embora ela já esteja presente, ao mesmo tempo se suprime, na medida em que o coração está mergulhado não em um outro, em algo determinado, mas na percepção de si mesmo e, tal como o intuir-a-si-mesmo da pura luz, fornece assim somente a suprema representação da interioridade e reconciliação felizes (HEGEL, 2002, p. 325).

Mas "o mero sentir-a-si-mesmo da alma" e o jogo que ressoa dessa percepção de si, são, "como mera disposição, muito gerais e abstratos" (HEGEL, 2002, p. 325), e podem levar a um afastamento do conteúdo expresso pelo texto poético associado à música, decaindo-se no vazio.

No que se refere à associação com a poesia - ainda que esta possa conter em si mesma um todo de disposições, intuições e representações diversas -, esta deve se ater, do ponto de vista da música, a um único sentimento, cuja apreensão e reprodução devem ser o efeito principal da melodia, acostumando o ânimo do ouvinte a esse sentimento único efetivado no

---

[19] "Em sua terceira tese sobre a concepção do belo, Hegel desenvolve a ideia de que toda obra de arte tem seu fim em si mesma", como "um simples instinto natural a reproduzir e que se satisfaz quando a representação tenha sido lograda" (BAYER, 1998, p. 323). Reproduzir o que já existe ou copiar a natureza seria um empenho vão, as representações não constituem a verdadeira meta da arte, mesmo os retratos verdadeiros não são o que mais se parece com os modelos. "O fim das belas artes não é imitar, mas suscitar, mediante determinados espetáculos, nossas paixões e nossos sentimentos, despertar os acontecimentos humanos através dos multiformes espetáculos da natureza" (BAYER, 1998, p. 323). Assim, à definição geral da beleza como "aparência sensível da ideia", Hegel acrescenta que "aquilo que é humano constitui o centro e o conteúdo da beleza e da arte verdadeiras", caracterização que "decorre da concepção de Hegel de que a essência da humanidade, com seu consequente princípio de autoconsciência, expressa e incorpora, de maneira superior, a essência metafísica das coisas, e de que o dever da beleza é exibir à sensação esse aspecto 'divino' do cosmos" (WICKS, 2014, p. 423). A teoria hegeliana da beleza exalta, assim, as aparências e ações humanas como muito acima da beleza natural, de tal modo que os diferentes graus de beleza correspondem aos diversos graus em que a autoconsciência torna-se perceptível. Sendo o objeto artístico ideal a autoconsciência humana em seus diversos modos, estabelece-se uma conexão entre a arte e a liberdade, entendida como o modo de ser que Hegel atribui a uma autoconsciência social ou espiritualmente desenvolvida. As melhores obras de arte expressam, assim, a liberdade humana perceptível, de modo que, uma vez que na perspectiva de Hegel a liberdade e a moralidade se interpenetram, "a estética e os valores morais também se entrelaçam ao mais alto nível de valor estético" (WICKS, 2014, p. 423).

interior do conteúdo fornecido pelo poema, de tal modo que a alma efetiva do ouvinte apreenda tal disposição anímica como um ressoar em sua vida interior, segundo o contexto de circunstâncias, relações, situações, ações e acontecimentos determinados pelo poema. O sentido determinado das palavras, entretanto, não pode se constituir como o elemento predominante, pois a melodia, simples por si, deve pairar por sobre a diversidade. Na prática, isso implica em reproduzir uma mesma melodia ao longo de todo o poema, repetindo-a em relação a todos os versos, mesmo que estes variem em seu conteúdo determinado. Essa repetição provoca o efeito de aprofundamento no Conteúdo, ainda que este seja apenas diretamente associável a poucos versos do poema, não entrando em correspondência direta com os restantes.

Assim, de forma geral, se o texto poético, por um lado, indica a determinação do conteúdo, por outro, no elemento autenticamente melódico, no *cantabile*, a entrega a esse conteúdo determinado pode acabar sendo menor, possibilitando que se ponham em segundo plano as relações determinadas elaboradas pelo poema. Entretanto, havendo associação entre música e poesia, *exige-se* da música que ela acolha a interioridade preenchida por um conteúdo determinado como sentimento particular expresso pela poesia.

4.1.2. O recitativo, o oratório e a canção dramática

Para a totalidade da expressão musical, não basta apenas explorar o lado da adequação ao "canto autenticamente melódico da alma" (HEGEL, 2002, p. 327), ao *cantabile*, mas é também necessário considerar um segundo aspecto do elemento melódico, que constitui aquilo que permite caracterizar a *canção* mais propriamente como música de acompanhamento: o *recitativo* e sua progressão até o *oratório* e a *canção dramática*.

No modo de expressão do recitativo, diferentemente do canto melódico - caracterizado como uma melodia em si mesma acabada e voltada à apreensão de um único sentimento determinado, "em cujo desenvolvimento a alma se percebe a si mesma como subjetividade unida consigo mesma", podendo ou não associar-se a um poema - o "conteúdo das palavras se imprime nos sons segundo toda a sua particularidade" (HEGEL, 2002, p. 327), determinando seu decurso em relação às alturas e às durações [vide ANEXO P].

O recitativo é, assim, caracterizado como uma declamação sonora estritamente vinculada ao decurso das palavras, tanto do ponto de vista do significado como da

combinação sintática, mas a ela acrescentando a elevação do sentimento. A vinculação entre o movimento melódico e o texto se dá segundo a determinidade particular das palavras e do metro do texto, que não necessariamente é rígido e uniforme, devendo a música se desenvolver em estrita submissão à necessidade expressiva do texto. Do ponto de vista da execução musical, isso significa que não existem necessariamente compasso e ritmo uniformes, e que a acentuação, a aceleração e a desaceleração rítmicas devem ser conduzidas segundo o sentimento associado ao conteúdo das palavras, produzindo-se um efeito de *acentuação livre*.

E no que se refere ao uso da *modulação* (no sentido da construção melódica segundo seu desenvolvimento fraseológico), não há o mesmo acabamento característico do canto melódico, que delimita claramente os movimentos de início, progressão, interrupção, suspensão, reinício e finalização. No caso do recitativo, aparecem acentos imprevistos, transições pouco mediadas, alternâncias e conclusões repentinas, que podem se desenvolver, segundo a exigência do Conteúdo, como uma exteriorização fragmentada, em sintonia com a manifestação de uma paixão dilacerada.

Por outro lado, o recitativo - para além da expressão da paixão dilacerada ou da "descrição anímica rica de sentimento" que conduz a interioridade ao centro de uma situação determinada, despertando o coração do ouvinte para tudo que nela se move "em sons da alma vivos para a simpatia" - também se mostra apto a "considerações silenciosas" e "relatos tranquilos de eventos" (HEGEL, 2002, p. 327), dando origem, com isso, ao *oratório* e à *canção dramática*.

O *oratório* está identificado ao gênero *épico* (gênero que no interior da poesia é o momento do ser-em-si, referente à linguagem na exterioridade), caracterizando-se como um recitativo com um modo de exteriorização mais conectado, que pode se dar tanto como uma *recitação narrativa*, como também como uma *introdução* mais viva a um acontecimento instantâneo [vide ANEXO Q]. De forma geral, o oratório "se constitui como uma obra extensa, sobre texto sacro normalmente não litúrgico; exceto por uma ênfase maior no coro ao longo de parte de sua narrativa", as formas e os estilos de oratório "tendem a se aproximar dos da ópera e o modo habitual de execução exige cenários, figurinos ou ação" (SADIE, 1994, verbete "oratório").

A *canção dramática*, por sua vez, caracteriza-se como um modo de exteriorização mais fragmentário, como um recitativo que manifesta as nuances de uma comunicação fugaz e de toda espécie de paixão.

E no que se refere à associação com a música instrumental, esta é empregada, tanto no *oratório* como na *canção dramática*, para indicar pontos de sustentação harmônica, assim como para propor interrupções ao canto, "pintando musicalmente" (HEGEL, 2002, p. 328) lados e movimentos da situação apresentada pela narrativa.

4.1.3. A unidade mediada entre o recitativo e o *cantabile*

Falta ao recitativo aquilo que caracteriza o *canto melódico*, isto é, a "expressão da interioridade da alma" e a "unidade introduzida em um conteúdo particular", pelos quais se dá a conhecer a união consigo mesmo como uma "concentração subjetiva", superando-se a dispersão em "lados singulares" (HEGEL, 2002, p. 328). Em decorrência de sua vinculação estrita ao texto, o recitativo não satisfaz plenamente a expressão musical no que concerne à caracterização mais determinada de seu conteúdo através do texto poético. O que não significa, por outro lado, que a "mera diferença do melódico" (HEGEL, 2002, p. 328) em relação ao significado particular das palavras, satisfaça a manifestação do Conteúdo.

O mais adequado é procurar a mediação entre os dois extremos, como no caso da diferença entre harmonia e melodia, onde a melodia incorpora a harmonia como sua base universal ao mesmo tempo em que esta se mantém em si mesma determinada e particularizada, permitindo que a melodia adquira liberdade de movimento, mas também força e determinidade análogas àquelas alcançadas pelo organismo humano através da firmeza da estrutura óssea, a qual elimina posições e movimentos *inapropriados* e proporciona sustentação e segurança aos movimentos *adequados*.

A mediação entre esses dois extremos dá origem a um *terceiro modo de expressão*, pelo qual o canto melódico que acompanha o texto se volta para a caracterização particular, incorporando o princípio predominante no recitativo, mas a ele acrescentando uma articulação mais orgânica, permitindo, com isso, um acabamento pleno de unidade. O caráter específico do elemento puramente melódico, cujo Conteúdo é a disposição anímica "ocupada consigo mesma e com sua interioridade" (HEGEL, 2002, p. 329), constitui uma unidade que corresponde à unidade e ao retorno acabado do elemento melódico consigo mesmo, mas para

que se constitua como uma unidade concreta, o melódico não pode permanecer vazio e indeterminado, devendo também permitir que aquilo que inicialmente parecia ter de se mover fora dele seja também sua propriedade, preenchendo-se, assim, daquilo que caracteriza a declamação recitativa, e chegando, com isso, a uma expressão *verdadeiramente concreta*.

Quanto a isso, observam-se três aspectos: primeiramente, deve-se estabelecer qual o tipo de *texto poético* mais apropriado para esse tipo de composição, tanto do ponto de vista do conteúdo das palavras, como também de sua adequação à expressão musical. Em segundo lugar, trata-se da especificidade da relação entre o elemento melódico e a declamação, isto é, entre o *melódico* e o *característico*, do ponto de vista da atividade composicional. E em terceiro lugar, é necessário observar os *gêneros* nos quais essa espécie de modo de expressão musical encontra seu lugar principal.

O texto poético

A música deve não apenas acompanhar o Conteúdo em geral da poesia, mas deve também caracterizá-lo mais precisamente, exigindo-se do poema, por outro lado, que seu Conteúdo tenha em si mesmo consistência verdadeira e autêntica, mas desde que este conteúdo não seja de profundidade pesada e filosófica, como é o caso da poesia lírica de Schiller [vide ANEXO C e ANEXO D], "cuja amplidão grandiosa do *pathos* sobrevoa a expressão dos sentimentos líricos", e dos "coros de Ésquilo e Sófocles que, em sua profundidade de intuições, ao mesmo tempo são elaboradas tão ricamente em fantasia plenos de sentido e fundamentados no que se refere aos detalhes e tão poeticamente já acabados por si mesmos, que não resta mais nada para a música acrescentar" (HEGEL, 2002, p. 330). De tipo oposto e também inapropriadas, são poesias da época de Hegel identificadas a "modos de tratamento da chamada poesia romântica", caracterizados pela "ingenuidade de preciosismo, artificial, inventada, que em vez de chegar a um sentimento puro, verdadeiro, apenas chega a sentimentos forçados" (HEGEL, 2002, p. 330).

O mais apropriado é uma espécie intermediária de poesia, identificada ao *gênero lírico* (que no âmbito da poesia, é o momento do ser-para-si, referente à linguagem na interioridade), capaz de indicar a situação e o sentimento de maneira simples e com poucas palavras, ainda que sem perder a profundidade de sentimento, podendo expressar tanto a plenitude concentrada da alma, como a leveza e o prazer vinculados a quaisquer disposições

ou situações do coração. Particularmente adequados, são os "poemas menores plenos de sentimento [...], os mais simples, pobres em palavras, profundos em sentimento, que expressam concentradamente e plenos de alma qualquer disposição e situação do coração, ou também mais leves, mais prazerosos" (HEGEL, 2002, p. 331).

"Longe de ser uma expressão imediata e irrefletida dos sentimentos", a poesia lírica, de acordo com Hegel, "apresenta-se como o meio mais adequado para extrair a intencionalidade que permanece adormecida em um sentimento dado", considerando a qualidade emotiva "de tal modo que ela possa constituir um fenômeno claramente reconhecido" (PFAU, 2005, pp. 210-11).

E nos casos em que se opta por poemas do *gênero dramático* (que na poesia, está vinculado ao momento do ser-em-si-para-si, em relação ao qual a linguagem está, por meio da ação, na interioridade *e* na exterioridade), associados à ópera, deve-se evitar a caracterização poética de obras completas, aprofundando-se em enredos complexos ou no conteúdo de detalhes singulares, sob pena de tornar a declamação "mesquinha" e "dispersa" (HEGEL, 2002, p. 330) em lados diversos, fazendo com que a unidade se perca e se enfraqueça o efeito total da obra. Quando se estabelece associação com tal gênero de poesia, deve-se apenas destacar o *contorno narrativo* do poema, que deve fornecer ao compositor a "base universal" (HEGEL, 2002, p. 330) sobre a qual ele irá desenvolver, segundo sua própria inventividade, a estrutura da obra.

> A este respeito, nos encontramos muitas vezes no erro ao julgarmos sobre a excelência ou insuficiência de um texto. Quantas vezes não ouvimos, por exemplo, dizer que o texto da Flauta Mágica [vide ANEXO P] é muito melancólico, e todavia esta obra de mestre pertence aos mais notáveis libretos de ópera. Schikaneder, depois de muita produção extravagante, fantástica e trivial, encontrou aqui o ponto justo (HEGEL, 2002, pp. 330-31).

Baseado na história *Lulu*, de Liebeskind, a partir do *Dschinnistan*, de Wieland, e outras fontes, a ópera *A Flauta Mágica* (1791, Viena) é um *Singspiel* em dois atos sobre libreto de Schikaneder (1751-1812), dramaturgo, cantor e compositor austríaco, que, inicialmente trabalhando como dançarino e ator, dirigiu uma companhia entre 1778-85 para a qual escreveu peças e libretos. A partir de 1789, em Viena, começa a produzir suas próprias peças e a encomendar partituras para seus libretos de óperas e *Singspiele*, destacando-se *A flauta mágica*, na qual ele próprio interpretava Papageno. "Foi um dos homens de teatro mais talentosos e influentes de sua época; no total, escreveu cerca de cinquenta libretos (dois dos quais ele próprio musicou)" (SADIE, 1994, verbetes "Schikaneder" e "A flauta mágica").

Ainda no campo do dramático, Hegel também cita Metastasio [vide ANEXO E] e Marmontel (1723-1799) [vide ANEXO R], personalidade literária dos meios letrados de Paris que escreveu libretos operísticos para Rameau, Grétry, Piccinni e apoiou a música italiana, sendo alguns de seus textos para Piccinni adaptações à italiana de textos de Quinault, e "que no dramático sabia ligar graça e serenidade com a habilidade para o desenvolvimento e o que é interessante da ação" (HEGEL, 2002, p. 331), mas sobretudo ressalta os textos das "óperas de Gluck [vide ANEXO N], que se movem em motivos simples e se mantêm para o sentimento no círculo do mais sólido conteúdo [deixando] se desenvolver por si silenciosamente estes motivos simples e as colisões substanciais" (HEGEL, 2002, p. 331).

Hegel também se refere à música religiosa [vide ANEXO F e ANEXO K], tendo como insuperáveis os textos latinos antigos e as combinações de salmos das grandes missas e réquiens que apresentam com "grande simplicidade e brevidade" tanto o conteúdo o mais universal da fé, como também os "estágios substanciais correspondentes no sentimento e na consciência da comunidade dos fiéis" (HEGEL, 2002, p. 331), mas permitindo ao compositor a maior amplitude de desenvolvimento. Do mesmo modo, "Händel compôs ele mesmo seus textos para uma totalidade acabada, [...] a partir de dogmas religiosos [...], de passagens bíblicas [e] de situações que permitem uma relação simbólica" (HEGEL, 2002, p. 331).

O melódico e o característico: a relação entre a declamação e o *cantabile* do ponto de vista da atividade composicional

Para que uma obra musical contemple em sua expressão tanto o *característico* quanto o *melódico*, é necessária a conformação do elemento melódico ao Conteúdo da poesia. A poesia, por sua vez, deve não apenas conter a "seriedade do coração, a comicidade e a grandeza trágica das paixões, as profundidades da representação e do sentimento religiosos, as potências e destinos do peito humano", mas também deve ceder espaço para que o compositor participe "com todo o seu ânimo" (HEGEL, 2002, p. 332), a partir de sua própria vivência desse Conteúdo. O *cantabile* deve, entretanto, prevalecer como unidade concentradora em detrimento do característico, já que este está voltado à separação em traços singulares dispersos.

Hegel refere-se à música dramática de sua época, especialmente a de Weber, como exemplo de abuso do elemento característico: "a música dramática atual procura muitas vezes

seu efeito em contrastes violentos, na medida em que comprime paixões opostas, lutando de modo plenamente artístico, em um e mesmo desenvolvimento musical", expressando tanto a alegria quanto o ódio, "de modo que entre o prazer, a alegria, a música dançante se agitam ao mesmo tempo a rixa impetuosa e a mais repugnante cisão [...] onde então não se pode mais falar do gozo e do retorno do interior para si mesmo na melodia" (HEGEL, 2002, p. 332).

Outros exemplos disso são os casos em que se pretende deliberadamente expressar a "violência, o egoísmo, a maldade, a impetuosidade e outros extremos de paixões unilaterais", gerando contrastes no "dilaceramento" (HEGEL, 2002, p. 332), conduzindo, com isso, para desvios, para o que é não melódico e não musical, abusando-se do desarmônico e lançando-se o ouvinte de um lado ao outro, sem unidade. Nesses casos, ao buscar-se a união imediata entre traços característicos muito contrastantes, valorizando-se o predomínio da abstração da determinidade característica, ultrapassa-se, segundo o lado da descrição mais determinada, os limites do belo musical. Quanto mais se unem imediatamente em caracterização aguda coisas opostas, tanto mais se vai contra a harmonia da beleza, pois traços característicos particulares fortemente fixados e pronunciados, facilmente se separam uns dos outros e se autonomizam, levando à interrupção do curso e da unidade da obra.

O belo musical só pode se manifestar segundo uma relação constante na progressão do movimento do desdobramento musical na transição do melódico ao característico, devendo, "no interior desta particularização" permanecer "conservado o melódico como alma portadora, unificadora" (HEGEL, 2002, p. 332), que conduz e dá unidade à obra. Ou seja, o particular característico deve se mostrar apenas como um *relevo* de lados determinados que devem ser reconduzidos, a partir de dentro e através do melódico, para a unidade, ao mesmo tempo em que o melódico se torna pleno de significado na medida em que se constitui como animação penetrante e concentradora de toda determinidade. Encontrar o equilíbrio entre os dois âmbitos é, segundo Hegel, especialmente difícil no caso da música, pois nela facilmente se decai em uma separação estrita entre esses dois modos opostos de expressão, conforme mostra a própria história da música, onde o juízo a respeito das obras musicais oscilou entre o predomínio de um e outro:

> uns dão preferência ao que é predominantemente apenas melódico, outros ao que é mais característico. Händel, por exemplo, que também em suas óperas muitas vezes exigia um rigor da expressão para momentos líricos singulares, já em sua época entrava em disputas com seus cantores italianos e se voltou, por fim, quando também o público se colocou do lado dos italianos, inteiramente para a composição de oratórios, nos quais seu dom de produção encontrou o seu âmbito mais rico. Também na época de Gluck foi famosa a longa e viva controvérsia entre os

> gluckistas e os piccinnistas; Rousseau, por seu lado, em oposição à falta de melodia dos franceses mais antigos, privilegiou novamente a música rica em melodias dos italianos; agora, por fim, se discute de modo semelhante a favor ou contra Rossini e a recente escola italiana. Os adversários repudiam a música de Rossini [vide ANEXO S] especialmente como um agrado vazio para os ouvidos; mas se nos acostumamos mais precisamente à melodia, então esta música é ao contrário sumamente plena de sentimento, rica de espírito e penetrante para o ânimo e o coração, mesmo que ela não se entregue também à espécie do característico, tal como ela agrada particularmente ao entendimento musical rígido alemão (HEGEL, 2002, p. 333).

Hegel faz aqui alusão à controvérsia cuja primeira aparição se manifestou com a *Querelle des Bouffons*, ocorrida em Paris, e que buscou decidir sobre os méritos das músicas francesa e italiana, particularmente no que se referem à ópera. Foi deflagrada em 1752 quando das récitas de *La serva padrona*, de Pergolesi. A *Lettre sur Omphale* (1752), de F. M. Grimm, defendia o idioma "natural" italiano e criticava as obras "artificiais" francesas; a *Lettre sur la musique française* (1753), de Rousseau, expressava pontos de vista semelhantes. Mas o estilo francês, defendido por J. - B. Jourdan, continuou popular e a querela se encerrou sem que se chegasse a qualquer conclusão (SADIE, 1994, verbete "querelle des bouffons").

Piccinni (1728-1800), aluno de Durante, teve suas óperas encenadas a partir de 1750 e sua importância foi crucial tanto para a ópera italiana quanto para a francesa. Suas óperas italianas são notáveis por uma "variada expressão e elegância de estilo, assim como pelas texturas e orquestração progressistas" (SADIE, 1994, verbete "Piccinni"). Na ópera cômica foi um pioneiro no *finale* multi-seccional e suas óperas dramáticas, tanto italianas quanto francesas, também refletem essa abordagem flexível da forma. As suas obras francesas estabelecem uma síntese do moderno estilo à italiana com as formas tradicionais francesas, menos radicais, porém mais influentes do que as de Gluck. Também compôs oratórios e outras obras sacras, cantatas e peças instrumentais. De 1760 é *La Chechinna* ou *La buona figliuola.* Suas *tragédies lyriques*, *Roland* (1778), *Iphigénie em Tauride* (1781) e *Didon* (1783), são exemplos notáveis de sua produção, apesar da contestação por parte dos admiradores de Gluck.

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), por sua, que além de filósofo era compositor francês, fez suas primeiras tentativas em ópera francesa datam dos anos 1740. Seu *intermède Le devin du village* (1752), tomando como modelo os *intermezzos* italianos, obteve grande reconhecimento e influenciou o crescimento da *opéra comique* francesa, com uma simplicidade típica da música folclórica, incluindo trechos ao estilo italiano, mas nenhum diálogo declamado. Também influente foi *Pygmalion* (1770), monodrama declamado com música, que contribuiu para a constituição do gênero conhecido como *melodrama*. Os pontos

de vista de Rousseau sobre música exerceram um forte impacto, apesar de nem todos se traduzirem em suas composições, estando essencialmente fundamentados em sua crença de que a música deve expressar sentimentos em vez de ideias, influenciando, com isso, o pensamento romântico. Ele alegava que a expressão de sentimentos em detrimentos de ideias, no âmbito da música, só era possível através da linguagem e, em sua *Lettre sur la musique française* (1753) atacou a ópera francesa e louvou a música italiana (SADIE, 1994, verbete "Rousseau").

E quanto a Rossini (1792-1868), destaca-se o início de sua trajetória composicional com *La pietra del paragone* em 1812, ópera cômica, mas sendo suas primeiras grandes óperas datam de 1813: a ópera dramática *Tancredi* e a farsa cômica *L'italiana in Algeri*, a primeira demonstrando uma "fusão de expressão lírica e recursos dramáticos", fazendo uso de "melodias cristalinas, inflexões harmônicas e uma escrita orquestral cheia de colorido", a outra movimentando-se com fluência entre o "sentimental, o patriótico, o absurdo e o puramente lunático" (SADIE, 1994, verbete "Rossini"). A partir de 1815, concentra-se na ópera dramática, apesar de serem também desta época as comédias *O Barbeiro de Sevilha* e *La Cenerentola*. A primeira, "com suas melodias elegantes, ritmos embriagadores e soberba escrita para *ensemble*, é considerada por muitos como a maior de todas as óperas cômicas italianas, eternamente viçosa em seu espírito e inventividade" (SADIE, 1994, verbete "Rossini"), admirada por Beethoven e Verdi. A segunda, "um conto encantadoramente sentimental do qual a heroína passa de um estilo de cançoneta tocante e popular, próprio a uma serviçal, para uma coloratura brilhante, adequada a uma donzela da realeza" (SADIE, 1994, verbete "Rossini"). Das obras seguintes, *Otello* (1816), em seu terceiro ato, caracteriza-se pela "forte estrutura unitária", marcando "sua maturidade como dramaturgo musical" (SADIE, 1994, verbete "Rossini"). As óperas deste período, ainda que dependentes do canto solista, mostram grande expansão dos recursos musicais, com *ensembles* mais numerosos e mais longos e usando o coro como participante ativo; o recitativo acompanhado é mais dramático e a orquestra tem maior proeminência. Rossini também abandona as aberturas tradicionais, estimulando o envolvimento do público no drama desde o princípio das obras. Da década de 1820, destaca-se *Maometto II* (1820), *Semiramide* (1823) e *Guilherme Tell* (1829), "amplamente considerada seu *chef d'oeuvre*, e de longa duração, é uma rica tapeçaria de sua música mais inspirada, com orquestração elaborada, muitos *ensembles*, balés e procissões espetaculares, na tradição francesa, escrita orquestral opulenta e uma nova ousadia harmônica" (SADIE, 1994, verbete "Rossini").

> Músicas como as de Rossini estimulam os sentidos e suscitam emoções, mas o que é significante em relação à música não é a progressão de uma determinada emoção como aquelas indicadas por palavras como amor ou alegria, mas o significado interno que reside acima disso, que exterioriza, em seu sofrimento ou entusiasmo, o deleite (BOWMAN, 1998, p. 108).

A partir desse aspecto destacado em Rossini, ressalta-se a importância, segundo Hegel, de distinguir entre sentimentos particulares que a música possa suscitar e o campo mais indeterminado da interioridade que é o verdadeiro conteúdo espiritual:

> a música adequada à profundidade espiritual é uma experiência da mais íntima concepção ideal, onde a pura interioridade emocional da alma não é simplesmente o despertar de um sentimento específico, sendo crucial diferenciar entre o conteúdo especificamente musical e a vida íntima ideal que deve refletir em suas estruturas (BOWMAN, 1998, p. 108).

Os gêneros: música sacra, música lírica e música dramática

A *música sacra*, em detrimento do sentimento subjetivo singular, vincula-se ao "Conteúdo substancial do sentir" e ao "sentimento universal da comunidade" (HEGEL, 2002, p. 334), estando diretamente associada à consciência épica, ainda que não trate do relato de acontecimentos históricos. Para Hegel, a música religiosa está entre aquilo que de mais profundo e rico de efeito a arte pode produzir e "sua posição mais própria, na medida em que se refere a pregações sacerdotais para a comunidade, ela encontrou no interior do culto *católico* como missa [vide ANEXO T], em geral como elevação musical nas mais variadas ações e festas eclesiásticas" (HEGEL, 2002, p. 334). No âmbito do protestantismo, também foram concebidas "músicas da maior profundidade tanto [no] sentido religioso como [na] consistência e riqueza musical da invenção e execução, como, por exemplo, sobretudo Johann Sebastian Bach" [vide ANEXO J, ANEXO P e ANEXO Q], no caso do protestantismo, entretanto, "à diferença da direção católica, se desenvolveu [...] de início a Forma do oratório em celebrações da Paixão" (HEGEL, 2002, p. 334).

A *música lírica*, por sua vez, é a expressão melódica de uma disposição anímica singular, distanciando-se daquilo que é apenas característico e declamatório, embora também acolha o Conteúdo particular das palavras em sua expressão, excetuando-se aquele referente à expressão do "dilaceramento interior das paixões impetuosas sem repouso e desfecho" ou à "cisão não solucionada do coração" (HEGEL, 2002, p. 334), que são conteúdos pouco apropriados para a lírica.

E no que se refere à *música dramática*,

> já a tragédia antiga era musical, todavia, a música ainda não alcançava nela nenhuma preponderância, uma vez que em obras autenticamente poéticas devem predominar a expressão da linguagem e a execução poética das representações e dos sentimentos, e a música, cujo desenvolvimento harmônico e melódico nos antigos ainda não alcançou o grau da época cristã posterior, podia principalmente apenas servir para elevar vivamente, pelo lado rítmico, o ressoar musical das palavras poéticas e torná-las mais penetrantes para os sentimentos (HEGEL, 2002, p. 334).

Mas, com o desenvolvimento do campo da música sacra e da expressão lírica, e com o advento do *vaudeville*, da *opereta* e da *ópera moderna*, a música dramática conquistou autonomia. No *vaudeville*, entretanto, volta-se apenas para passagens isoladas, "rimas picantes", e para "melodias já conhecidas e adoradas", de modo que aqui o cantar é "apenas uma ironia[20] sobre si mesmo" (HEGEL, 2002, pp. 334-35). E no caso da *opereta*, trata-se, do ponto de vista do canto, de uma "espécie intermediária inferior, que apenas mistura externamente a fala e o canto" (HEGEL, 2002, p. 334). Apenas com a *ópera autêntica* ou moderna é que se executa uma ação de modo inteiramente musical, elevando-nos

> de uma só vez desde a prosa para um mundo artístico mais elevado, em cujo caráter também se mantém toda a obra, quando a música toma por seu conteúdo principal o lado interior do sentimento, as disposições singulares e universais nas diversas situações, os conflitos e as lutas das paixões (HEGEL, 2002, p. 334).

4.2. A música autônoma instrumental

O segundo meio de expressão musical, diferentemente da música de acompanhamento, desvincula-se de qualquer conteúdo já pronto por si mesmo através das palavras, autonomizando-se em seu próprio campo como *música autônoma puramente instrumental*. Neste caso, o Conteúdo está imediatamente associado às melodias e sua elaboração harmônica, ou pode até mesmo inexistir, podendo a figuração harmônico-melódica se dar de maneira completamente independente em relação ao Conteúdo, o que aponta para o fim da música como arte no interior do sistema estético hegeliano, e que Hegel considera tanto do ponto de vista da recepção do ouvinte como também do ponto de vista da composição

---

[20] A *ironia* "é a consciência clara da eterna agilidade, do caos infinitamente pleno, [da] forma do paradoxal", onde, segundo a "mudança eterna de entusiasmo", exprime-se uma "simetria atraente de contradições" (ROSENFELD, 1969, p. 155). Trata-se do "conceito aperfeiçoado até a ironia, [da] síntese de antíteses absolutas, [da] constante mudança" (ROSENFELD, 1969, p. 155), sem que seja possível uma síntese absoluta, a não ser em aproximação infinita, o que implica em movimento constante, conforme descrito por Schiller. Esse oscilar entre contradições, diz Novalis, exige "uma versatilidade infinita do intelecto culto", que com isso pode "retirar-se de tudo, virar e inverter tudo, conforme quer" (ROSENFELD, 1969, pp. 155-56). "Há neste pensamento contraditório, que antecipa a dialética de Hegel, uma leveza espiritual muitas vezes levada à leviandade. É possível [...] que a violenta polêmica de Hegel contra a ironia romântica (na *Estética*) decorra desse parentesco [...]. Hegel [...] censura que a ironia transforma tudo em aparência", levando à perda do comprometimento e à desvinculação em relação "a todos os laços e todos os interesses substanciais" (ROSENFELD, 1969, p. 157).

musical, no que se refere a atividade de manifestação do Conteúdo espiritual na época moderna, o que leva às considerações referentes à recepção da estética hegeliana em relação à música instrumental do romantismo.

"Hegel aceita a capacidade reveladora da arte em geral quando ele define a beleza como manifestação da Ideia. Mas ele não atribui essa capacidade à música instrumental, no sentido de que esta é não-conceitual, aproximando-se, a esse respeito, de Kant" (BONDS, 2014, p. 120).

> A infelicidade da música consiste em perder algo de essencial [...], no momento em que, como "puro ressoar", chega inteiramente a si própria. A "retirada para a própria liberdade do íntimo" corre perigo de ser um passo para o vazio e o abstrato. O que a música ganha como música perde-o enquanto arte, ao que diz respeito ao "interesse artístico humano universal" (DAHLHAUS, 2003, p. 72).

A capacidade para derivar o Conteúdo espiritual de configurações formais é, na visão de Hegel, "uma possibilidade não amplamente compartilhada: artistas e conhecedores a possuem, mas o ouvinte leigo não. A síntese entre o conteúdo ideal e a unidade formal neste tipo de música é precária. Na verdade, a excelência formal por si mesma pode recair no mais frágil e superficial" (BOWMAN, 1998, p. 111), abdicando-se do elemento genuinamente musical e dos valores humanos mais elevados.

Para Hegel, a música instrumental tende ao mero exercício técnico de conhecedores, não sendo adequado, conforme fizeram os compositores do romantismo, "atribuir tamanha universalidade a esse vazio" (CHUA, 1999, p. 259). Hegel levanta contra a música instrumental as mesmas acusações que ele proferiu contra Schlegel, atribuindo a ela uma qualidade científica, não-orgânica, caracterizando-a como irônica por natureza e definindo-a como movimento essencialmente caracterizado como atividade negativa. Sendo a verdade, do ponto de vista hegeliano, a totalidade, a música instrumental, como atividade negativa, nunca pode objetivar-se como verdade. Sem conceitos que definam sua forma, a liberdade da música instrumental é meramente arbitrária, sendo suscetível a todo tipo de excentricidades, contrastes e efeitos bizarros derivados da "atitude irônica do compositor" (CHUA, 1999, p. 259).

A forma apenas, não pode alcançar o ideal musical, e a música autônoma teria uma tendência ao excesso em relação ao aprofundamento na forma, sendo, em decorrência disso, o tipo de música que revela a própria obsolescência da arte musical. "A filosofia da arte hegeliana é um longo e eloquente epitáfio acerca da arte"; o idealismo de Hegel e a prioridade que ele atribuí à metafísica "o levam a negar à música o valor intrínseco que muitos lhe atribuem" (BOWMAN, 1998, p. 112), mantendo-a dentro dos padrões e expectativas de

adequação ao ideal. O fundamento dialético do pensamento hegeliano *exige* a obsolescência da música: a música é um estágio indispensável na progressão para a Ideia absoluta, mas seu momento já foi superado. O ressoar interior da música, "seu conteúdo evocativo de emoções, não constitui a interioridade última, faltando-lhe a pura e livre autoconsciência do Espírito, que apenas a filosofia pode alcançar" (BOWMAN, 1998, p. 112).

Entretanto, a autonomização da música instrumental tem sua origem na própria música de acompanhamento, pois a execução da caracterização particular determinada leva a "uma plenitude de traços que o curso sempre mais simples da voz humana não pode desenvolver em toda a riqueza" (HEGEL, 2002, p. 335), sendo necessário acrescentar - quanto mais a música se move para essa vitalidade multifacetada - o acompanhamento instrumental. Isso significa que o impulso para a libertação da música autônoma em relação ao texto poético começa a se mostrar no interior da própria música de acompanhamento, onde, se por um lado, a palavra poética reprime os sons musicais, por outro, estes também são inevitavelmente preservados em sua autonomia frente à determinidade particular das palavras. E do mesmo modo ocorre em relação à ópera, onde o conteúdo se encontra distribuído entre a ação exterior e o sentimento interior: o ouvinte - ainda que na ópera a ação (e não a melodia) é o que constitui o elemento que congrega as partes singulares, sendo uma arte predominantemente elaborada *recitativamente* e não *musicalmente* - facilmente se liberta do conteúdo, abdicando de atribuir sua atenção ao diálogo recitativo para manter-se apenas no que é musical e melódico.

Há, assim, uma gradativa cisão no interior da própria música vocal de acompanhamento que leva ao desenvolvimento da música instrumental, autônoma em relação à necessidade de um texto fundamentador e voltada ao desenvolvimento do âmbito da música estritamente limitada ao seu próprio círculo, cisão que só se estabelece plenamente a partir do século XIX.

A música instrumental se caracteriza como uma música exclusivamente dependente do sujeito, especialmente do conhecedor especializado, ao qual se atribui a tarefa de dar sentido às evoluções puramente abstratas das obras musicais. Do ponto de vista do ouvinte, exige-se grande componente de reflexividade, o que pode conduzir à perda do sentido próprio à música, como manifestação do Conteúdo.

"Na intuição, estamos imersos na consideração da *Coisa*; então o tempo nos parece curto, quando recebe um preenchimento sempre *variável*; e, ao contrário, parece longo quando sua *uniformidade* não é interrompida por nada" (HEGEL, 1995, §452, p. 237). No

caso da música, esse interesse é desperto e se mantém apenas mediante instâncias puramente reflexivas (o que impede que o ouvinte possa apreender obras complexas, realizando a rememoração (*Erinnerung*), sem entregar-se à mera *intuibilidade* em sua relação com a obra) e não relacionadas ao sentimento como conteúdo da música. No caso do ouvinte diletante, este se vê, perante tal tipo de música, impulsionado a completar o movimento dos sons, que para ele se mostram como destituídos de essência, estabelecendo, através de representações que proporcionam um conteúdo mais determinado, pontos de sustentação para a progressão musical a partir daquilo que ressoa em sua alma. Mas com isso a música instrumental autônoma se torna *simbólica*, o que impossibilita que o ouvinte apreenda o verdadeiro significado dos temas em sua complexidade, já que deles faz apenas uma interpretação simbólica a mais diversa. Aquele que compreende a técnica musical pode apreciar as complexidades harmônicas, a orquestração, o contraponto, na medida em que escuta uma obra, mas aqueles que não a compreendem, pouco podem apreender além de uma "vaga experiência auditiva e emocional, sendo este um dos principais argumentos de Hegel para revelar a limitação do âmbito da música autônoma instrumental" (BONDS, 2014, p. 216).

Assim, a interioridade como si-mesmo concreto, repousante sobre si mesma em liberdade sem entraves e sem ser determinada por qualquer Conteúdo firme, constitui o princípio da música autônoma, que para encontrar o seu "pleno direito" (HEGEL, 2002, p. 336) deve desvincular-se de qualquer texto dado, tomando a unidade e seu desdobramento, o Conteúdo e seu desenvolvimento, segundo uma espécie de expressão baseada apenas em seus meios puramente musicais, sendo incapaz de constituir um decurso de representações em si mesmo claro, já que se limita à expressão do sentir mais abstrato em geral dos movimentos puramente musicais da orquestração, da rítmica, da harmonia e da melodia.

O retraimento da música na interioridade é "um distanciar-se e um libertar-se no qual [ela] encontra a si mesma" (DAHLHAUS, 1999, p. 98), mas ao mesmo tempo, um esvaziar-se como formalismo, que leva à perda da substância. Por outro lado, pode-se interpretar a abstração crescente, que historicamente prefigura a música absoluta, como tendo partido de um conteúdo claro por si como forma expressiva sonora da experiência religiosa. Nesse sentido, o retrair-se para a própria liberdade interior, ainda que com isso se chegue ao vazio, seria a tendência que leva a ideia da música absoluta a sua convergência com o espírito do Cristianismo, tal como Hegel o entendia (DAHLHAUS, 1999). Assim, que a sinfonia seja o símbolo da religião da arte na época cristã, seria um "pensamento que - apesar da limitação hegeliana do conceito de religião da arte à escultura da antiguidade clássica, e apesar de sua

desconfiança protestante contra a ideia de uma linguagem para além da linguagem - [...] [estaria] oculto no interior da estética de Hegel, sem mostrar-se à superfície" (DAHLHAUS, 1999, p. 98). A ideia de que o retorno da arte à interioridade vazia, como o lugar da música absoluta que chegou a ser por si mesma, pode obter dignidade metafísica, é algo que "teria causado surpresa a Hegel, que não queria renunciar ao predomínio da palavra claramente delineada frente à intuição sem forma" (DAHLHAUS, 1999, p. 149). Mas o paradoxo de que o "reconhecimento de si mesmo significa *elevação* é o que faz tanto da *poésie absolue* como da música absoluta atividades dialéticas" (DAHLHAUS, 1999, p. 149).

Do ponto de vista do compositor, este pode tanto optar por introduzir um significado mais determinado através de um Conteúdo de representações e sentimentos em um decurso articulado fechado, como também optar por abdicar de tal Conteúdo, voltando-se apenas para a "riqueza espiritual" (HEGEL, 2002, p. 338) da estrutura puramente musical. Com isso, entretanto, corre-se o risco de desenvolver uma obra destituída de pensamento e sentimento, para cuja compreensão não é necessária uma consciência profunda do ponto de vista da formação e do ânimo, ainda que, paradoxalmente, por outro lado, do ponto de vista da técnica composicional, a música instrumental seja o que há de mais profundo, voltando-se à expressão de um conteúdo indeterminado estritamente ligado à estrutura musical, através da mediação recíproca dos elementos musicais e do reforçamento e da caracterização de seus elementos isolados. Este de tipo de música é essencialmente caracterizada por acolher a subjetividade "livre de entraves" do compositor, como subjetividade autônoma em relação a um conteúdo já afirmado por si mesmo, o que não significa que necessariamente deva constituir um "livre jogo arbitrário", mas "um espaço de jogo não rigidamente delimitável" (HEGEL, 2002, p. 338) que pode ou não dar vazão à arbitrariedade.

Embora existam regras e Formas determinadas referentes à composição da música instrumental autônoma, tais leis concernem apenas aos aspectos mais gerais, funcionando apenas como um impedimento para que não se recaia no mero capricho. Dessa forma, no que se refere aos detalhes, "está aberto um círculo infinito", no qual a subjetividade pode "pôr e dispor a seu bel-prazer" (HEGEL, 2002, p. 338), desde que se mantendo sempre no interior dos limites da natureza mesma das relações sonoras. No decurso do desenvolvimento do gênero instrumental o arbítrio subjetivo se torna um "mestre sem amarras" (HEGEL, 2002, p. 338) no que se refere ao desenvolvimento da expressão melódica.

Mas apesar do posicionamento de Hegel em relação à música instrumental do romantismo, chamam a atenção as similaridades entre a música de Beethoven, voltada para o desenvolvimento da música instrumental, e o idealismo alemão. "Nas obras de Fichte, por exemplo, desponta o mesmo ímpeto enérgico de afirmação incondicional da liberdade humana a partir da vontade e da ação" (WERLE, 2015, p. 98) presente na música de Beethoven. E a movimentação dialética da filosofia de Hegel, "que coloca todos os conceitos num fluir" (WERLE, 2015, p. 98), assemelha-se aos movimentos das estruturas sinfônicas de Beethoven. Tanto a música de Beethoven quanto a filosofia do idealismo alemão "se nutrem de um mundo em devir e o fomentam inversamente, mundo esse pautado pela autodescoberta do homem como ser pensante e sujeito em conflito, não imóvel, tal como apregoa Hegel na *Fenomenologia do Espírito*" (WERLE, 2015, p. 98).

"Na comparação entre a dialética hegeliana e as estruturas das sinfonias de Beethoven, a resolução temática e tonal da forma sonata conforme desenvolvida por Beethoven mostra-se como um processo de síntese", ainda que o próprio Hegel tenha compreendido a expansão proposta pela música de Beethoven como a "derrota dialética" de uma música incapaz de alcançar a verdade e a liberdade, de integrar-se à totalidade (CHUA, 1999, p. 259).

Adorno, em especial, é um dos autores que identifica vínculos entre a filosofia de Hegel e a música de Beethoven. Para Adorno, tanto a música de Beethoven como a filosofia de Hegel se voltam para a integração das contradições e tensões em uma dinâmica totalizante que dá significado a suas partes constitutivas.

> Da mesma forma que Hegel começa com os momentos indeterminados do pensamento, com a noção de ser, que só adquire plena determinação ao final do sistema, Beethoven faz uso, em suas obras, de materiais temáticos que a princípio possuem pouco interesse musical intrínseco (CHUA, 1999, p. 259),

adquirindo sua identidade e significância na medida em que são integrados em novos contextos, como por exemplo, o "ritmo simples e o intervalo de terça maior que dão início à Sinfonia nº 5 [vide ANEXO W], ou as quintas abertas e os acordes menores da abertura da Sinfonia nº 9" (CHUA, 1999, pp. 259-60).

Dahlhaus, por sua vez, revela algumas ambivalências no modo como Hegel compreendeu a música instrumental, decorrentes da ausência de referências à Beethoven, cuja obra provavelmente conheceu" (BOWIE, 2007, p. 141). Hegel faz referências a Rossini, destacando características de sua música que se opõem diretamente a música de Beethoven. "Segundo Dahlhaus, a ausência de referências a Beethoven seria, provavelmente, uma reação à famosa crítica de E. T. A. Hoffmann sobre a Sinfonia nº 5 de Beethoven, cuja escuta levaria o ouvinte "a pôr-se diante de todos os sentimentos que possam ser determinados",

conduzindo-o à "devoção do indizível" (BOWIE, 2007, p. 141). Hegel relega "a música absoluta capaz de levar às lágrimas" ao campo do que está afastado de um conteúdo como sentimento determinável por conceitos, e por essa razão entende que atribuir dignidade metafísica a formas puramente musicais, apreendendo-as como uma linguagem que estaria acima do nível das palavras, conduziria, necessariamente, "ao declínio do interesse humano universal" (BOWIE, 2007, p. 141). Provavelmente, Hegel compreendeu claramente o que estava acontecendo na história da música e como a música de Beethoven estava vinculada a essas transformações, em decorrência dessa compreensão, Hegel teria deliberadamente omitido referências diretas ao compositor.

Adorno, entretanto, critica as resoluções tonais totalizantes presentes nas conclusões de algumas das obras de Beethoven, como, por exemplo, as da Sinfonia nº 5, pois seriam resoluções vinculadas à "cumplicidade hegeliana com as tendências dominantes da modernidade", caracterizada pelo "obscurecimento da particularidade das coisas pela forma mercadoria" (BOWIE, 2007, p. 125). A crítica adorniana da relação entre Beethoven e Hegel tem como alvo principal o sistema filosófico hegeliano, "que integra tudo em formas modernas de racionalidade; para Adorno a própria forma assumida pelo aspecto aparente das obras de arte já harmoniza os particulares em um todo integrado, abrindo mão da apreensão da racionalidade efetivada conforme pretendeu Hegel" (BOWIE, 2007, p. 125).

Segundo Adorno, as sinfonias e os quartetos de Beethoven ou as óperas de Wagner, por exemplo, "podem oferecer chaves de compreensão da modernidade", na medida em que, "por conta de sua indeterminidade, articulam algo que a filosofia não poderia articular" (BOWIE, 2007, p. 136). Segundo isso, a música teria uma dimensão cognitiva e comunicativa específica (o que de certo modo dialogaria com um autor formalista como E. Hanslick), em contraste com a racionalidade progressiva da filosofia de Hegel, posta em questão a partir da constatação "do curso catastrófico do mundo no qual tal progressão ocorre" (BOWIE, 2007, p. 136), abrindo espaço para que o desenvolvimento da estrutura musical fosse se definindo como capaz de apreender as contradições nas quais tal progressão ocorre, mais especificamente, o desenvolvimento musical apreenderia as contradições da experiência moderna vinculadas à natureza da *liberdade*.

A modernidade "é caracterizada tanto pela superação e desintegração da ordem tradicional como pela insegurança em relação à precariedade das novas formas de ordenação" (BOWIE, 2007, p. 136). A música moderna seria um modo de tomar posição em relação a essas questões sociais, ao mesmo tempo em que seria confrontada com a percepção do caráter arbitrário das novas ordens sociais, e com a natureza do tempo e da subjetividade, "mas de

modo a fazer transcender temporariamente esses problemas, mesmo quando utilizados como seu conteúdo, articulando-os em dimensões que não poderiam ser reduzidas ao modo discursivo" (BOWIE, 2007, p. 136).

Outra maneira de interpretar a perda de substância da arte e sua reconciliação com as expectativas estéticas indicadas por Hegel, é o modo - que Adorno entende ser de grande importância - como a arte desafia o comprometimento com a indústria cultural e com a repressão política, fazendo a inversão da preocupação hegeliana sobre a perda dos interesses humanos universais na arte, em nome da *esperança* que estaria presente em obras de arte autênticas, como resistência social. Adorno aprova o distanciamento através da arte em relação à distorção dos interesses coletivos referentes à falsa universalidade da indústria cultural, valorizando aquilo que preocupava Hegel em relação a Beethoven, isto é, o potencial de alienação da obra musical em relação a um público mais amplo. Adorno expõe, com isso, o tema do efeito social da arte e do engajamento em relação à minimização da expressão das atitudes dominantes desconhecidas da própria sociedade. A música preencheria uma função crítica contra as condições sociais vigentes, ainda que sob o risco de ser apenas um protesto simbólico, incapaz de influenciar significativamente o pensamento e a ação da maior parte das pessoas. A ambivalência hegeliana em relação "a como a substância da comunidade moderna deve se constituir em relação à música seria indicador de uma tensão estrutural intrínseca à música moderna" (BOWIE, 2007, p. 144): o desenvolvimento da estrutura musical estaria vinculado à crise da perda da substância, revelando-a de uma maneira que a linguagem discursiva não poderia.

Mas para Hegel, a música instrumental não pode ter importância histórica relevante, pois para ele, a arte "floresce e decai", como parte do esforço humano para realizar sua liberdade essencial: a "liberdade é a destinação mais alta do espírito" (CHUA, 1999, p. 259), e a função da arte é a de converter essa liberdade em uma forma sensorialmente perceptível. O sujeito humano, entretanto, ao reagir ao seu destino, destrói a adequação entre conteúdo e forma presente na arte clássica, transitando para um mundo onde não pode mais realizar belamente a si mesmo em formas materiais; em sua busca por liberdade espiritual, a subjetividade nega a forma, transcendendo a beleza rumo a uma síntese acima da arte: a consciência reflexiva da modernidade requer a filosofia e não a arte para articular a sua liberdade. Os primeiros românticos, entretanto, "surdos ao espírito da história", insistem na ideia de que se deve "viver artisticamente" (CHUA, 1999, pp. 259-60), consequentemente, sua aspiração de liberdade termina como uma contradição entre a realidade e a unidade desejada. A desintegração da arte moderna é sintomática de uma sociedade composta por

indivíduos românticos, onde a liberdade universal é meramente um conceito formal imposto à realidade, mas não encontrada na experiência real.

"O homem moderno projeta uma totalidade estética, pensando-se a si mesmo como livre apenas porque está cego para sua falta de liberdade" (CHUA, 1999, p. 259). Por conseguinte, ao invés de sintetizar as divisões da modernidade, a música moderna meramente as promulga, "cobrindo as rachaduras com uma fachada de liberdade abstrata" (CHUA, 1999, p. 259). "Se a música não deve ser nada além de música", diz Hegel, então ela é "completamente livre" (CHUA, 1999, pp. 259-60), mas apenas abstratamente. Como ironia subjetiva, "a música descobre o seu ser apenas para encontrar sua liberdade presa à auto-reclusão do Eu vazio, incapaz de alcançar o universal, como ilusão do indivíduo isolado que rejeita o mundo exterior para desaparecer dentro do Eu vazio" (CHUA, 1999, p. 260).

O desenvolvimento da música instrumental se refere, assim, ao Eu vazio, constituindo-se como algo sem nada de definido para dizer além do desdobramento temporal, devendo ser apreendida como um tipo de música que deve abandonar o arco histórico para dar lugar a outras formas. Isso significa que o fim da música *deve* ocorrer com a música instrumental, uma música sem propósito, associada à sucessão da "má infinitude" (CHUA, 1999, pp. 259-60). O que não significa que Hegel esteja indicando a morte *absoluta* da música ou que ela deva *deixar existir*, "mas que está anunciando a dissolução do Romantismo e da música instrumental como algo necessário à sociedade moderna" (CHUA, 1999, p. 260), onde o desenvolvimento da música instrumental seria um falseamento do absoluto, uma música vazia e sem significado, algo que não é arte.

Hegel e os primeiros românticos reconhecem a abstração e a autonomia da música instrumental, mas há discordâncias no que se refere à interpretação dessa característica como anunciação de seu esgotamento histórico. Por um lado, há aqueles que não manifestam a intenção de objetificar a música como realidade, vendo em seu vazio conceitual a promessa de uma utopia que deve ser deixada como inefável. Para Hegel, por outro lado, "a realidade não pode ser eternamente afastada na esperança de uma *parousia* secular materializada", negando, por conseguinte, um tipo de estética que seria "meramente a desculpa para um sujeito inepto que assevera seu status absoluto fazendo tudo à sua própria imagem" (CHUA, 1999, p. 261) e que se confunde em decorrência de uma visão utópica da existência humana. "A ideia de um sujeito que salva a si mesmo de si refere-se ao mesmo vazio tautológico do significado musical" (CHUA, 1999, p. 261), desprovido de conteúdo espiritual e incapaz de trazer a Ideia, que é Deus, à consciência.

A arte romântica, na medida em que deve expor a verdade, deve ser sacra, sendo por isso que Hegel denomina a era cristã como romântica, o que, por outro lado, revela também o caráter de dissolução da arte romântica da época moderna como dissolução de um romantismo secular. O verdadeiro romantismo é a arte auto-transcendente na própria forma da arte, que expõe a intimidade do divino na esfera estética. Mas o momento do romantismo moderno separa a si mesmo de Deus, "revelando as limitações da humanidade e fechando a estética em um mundo inarticulado simbolizado pela música instrumental, tornando tanto a humanidade como a estética impotentes em sua autonomia" (CHUA, 1999, p. 261). Consequentemente, não há mais transcendência, mas apenas negação de si em um processo dialético, "como monólogo de uma tentativa esquizofrênica de encontrar um caminho para fora da realidade" (CHUA, 1999, p. 261). Nesse sentido, a superação da estética "seria uma tentativa de romper com o radicalismo do romantismo moderno", já que "a própria consciência moderna irônica e a moderna música instrumental exaurem a energia revolucionária utópica", levando não à transformação do mundo, "mas apenas à auto-aniquilação" (CHUA, 1999, p. 261).

Para Adorno, por outro lado, a metafísica da música instrumental assinala a morte da própria metafísica, repetindo a dissolução hegeliana da arte, mas do ponto de vista da sua reversão, "fazendo da liberdade humana a apoteose negativa da história", onde "a liberdade absoluta na arte contradiz a permanência da não liberdade na totalidade social" (CHUA, 1999, p. 262). Uma arte autônoma depende da ideia de humanidade, mas desde que a sociedade se tornou "inumana [...] não há mais motivo para aliviar o autoengano da arte" (CHUA, 1999, p. 267). Para refazer a dissolução, Adorno transfere a reconciliação entre espírito e matéria, que Hegel associava à escultura da Grécia clássica, à autonomia da música do classicismo vienense, que Hegel entendia como vazia de significado. O fim hegeliano tornou-se, para Adorno, o começo, "pois a sua visão de utopia é a catástrofe hegeliana do puramente humano" (CHUA, 1999, p. 267). Para Adorno, a liberdade humana, prometida pela Revolução Francesa, reflete-se na música absoluta, particularmente naquilo que ele chama de "dinâmica de desdobramento da totalidade no período médio de Beethoven" (CHUA, 1999, pp. 267-68), associada à ideia de harmonização entre o indivíduo livre e a estrutura social.

Em uma sinfonia de Beethoven, por exemplo, os temas particulares e as leis da construção formal parecem modelar um ao outro livremente, formando um organismo auto-legislado que é a imagem da humanidade reconciliada consigo mesma e com a natureza. "Adorno assimila o significado histórico da música absoluta em termos técnicos, mas a consequência histórica desta percepção é devastadora: tendo a humanidade falhado, Adorno faz a música manifestar toda a escuridão e culpa do mundo" (CHUA, 1999, p. 267). A música

absoluta torna-se aquilo que poderia remotamente preservar a possibilidade de redenção, superando o mundo negativamente, por isso o Beethoven tardio é interpretado por Adorno como a dissolução dos ideais revolucionários através da autoaniquilação, "o começo de uma longa crucificação em que o sujeito humano, alienado nas últimas obras de Beethoven, é enterrado na fria objetividade de uma tumba dodecafônica - sem sinal, como antes, de uma ressurreição" (CHUA, 1999, pp. 267-68) -, em uma música que tem como objetivo o esquecimento.

4.2.1. A execução artística

O terceiro modo de expressão que Hegel define refere-se à execução do *intérprete*, a quem o compositor confia a efetivação viva de suas obras, e de quem se exige "tanto pelo lado do elemento técnico quanto pelo do espírito vivificador interior", a *genialidade virtuosa*, "uma atividade artística e não apenas do tipo artesanal" (HEGEL, 2002, p. 322) como no caso da arquitetura. Ao contrário do que ocorre no caso da pintura e da escultura - onde a obra de arte está presente por si mesma como resultado objetivo da atividade artística - na música, a presença da obra de arte depende diretamente da ação do artista intérprete.

> Particularmente nesta relação se apresentaram atualmente dois milagres na música - bem como já na época da ópera italiana mais antiga, ao passo que em outras artes não foram feitas novas descobertas: um milagre relativo à concepção, outro relativo à genialidade virtuosa na execução, em consideração às quais se ampliou sempre mais também para os maiores conhecedores, o conceito do que é a música e o que ela é capaz de fazer (HEGEL, 2002, p. 322).

A atividade do intérprete - da mesma forma como uma obra musical pode tanto se adequar a um conteúdo determinado como também se desenvolver em autonomia livre - distingue-se segundo duas espécies principais: o intérprete pode tanto mergulhar inteiramente na obra sem reproduzir nada além daquilo que a obra já contém, como também pode extrair uma expressão própria através dos meios proporcionados por sua relação com o instrumento musical.

Se no âmbito da poesia, o gênero épico fornece o modelo segundo o qual a execução poética prevalece sobre o ressoar efetivo - na medida em que prevalece o desdobrar de um mundo objetivo de eventos e modos de ação sem que se conceda espaço para a manifestação da subjetividade individual do rapsodo recitador -, na música, segundo este modelo, determina-se a *primeira espécie* de execução musical, fundamentalmente vinculada às composições de "consistência objetiva" (HEGEL, 2002, p. 339), nas quais o compositor

coloca os sentimentos em sons estando inteiramente preenchido por eles, exigindo-se do intérprete a mesma objetividade, devendo ele submeter-se completamente ao caráter da obra. O que não significa que o intérprete deva passar a impressão de um "autômato", como se apenas estivesse repetindo mecanicamente uma lição musical, mas que ele deve ser capaz de se mover com *virtuosismo* e *plena liberdade* na superação das dificuldades técnicas propostas pela composição, evitando toda aparência de luta e de dificuldade penosa, ao mesmo tempo em que deve buscar o sentido e o espírito indicados pelo compositor, com plenitude de alma. A genialidade, aqui, consiste em deixar entrar efetivamente na vida a altura espiritual do compositor através da reprodução minuciosa da obra.

A *segunda espécie* de execução musical, por sua vez, se refere às obras musicais onde há predominância da liberdade e do arbítrio subjetivos do compositor, cabendo ao intérprete procurar não uma consistência completa na expressão ou no tratamento dos elementos musicais de estruturação da obra, mas sim a aplicação do seu virtuosismo e genialidade de modo que ele próprio adquira autonomia producente, compondo *durante* a execução com o intuito de completar aquilo que falta à obra, aprofundando o que é superficial e animando o que for destituído de alma.

> Assim, por exemplo, na ópera italiana sempre foi deixada muita coisa a cargo do cantor; particularmente em adornos, ele possui um espaço de jogo mais livre; e na medida em que a declamação aqui se afasta mais da ligação rígida com o conteúdo particular das palavras, também este executar mais independente se torna um fluxo melódico livre da alma que se alegra por ressoar por si mesma e por se elevar às suas próprias asas. Quando, por conseguinte, se diz, por exemplo, que Rossini [vide ANEXO S] facilitou o trabalho dos cantores, isto é em parte correto. Ele igualmente dificulta o trabalho para eles, já que ele os remete variadamente à atividade de seu *genius*[21] autônomo (HEGEL, 2002, p. 340).

Essa espécie de interpretação proporciona ao ouvinte não apenas a presentificação da obra de arte, mas também a efetividade do produzir artístico através de uma presença completamente viva, que faz esquecer de todos os elementos externos condicionantes, como

---

[21] O *gênio* ou *talento* é a atividade produtora da fantasia "por meio da qual o artista elabora em si mesmo na forma real o em si e para si racional enquanto sua própria obra [...] é a capacidade geral para a verdadeira produção da obra de arte bem como a energia para o desenvolvimento e o acionamento desta capacidade. Mas igualmente esta aptidão e energia são ao mesmo tempo apenas subjetivas, pois produzir espiritualmente apenas pode um sujeito autoconsciente, que estabelece para si como finalidade um tal produzir" (HEGEL, 1999, p. 284). Deve-se, assim, estabelecer uma distinção entre *genius* e *talento*, pois "ambos não são imediatamente idênticos, embora sua identidade seja necessária para a perfeita criação artística. A arte, com efeito, na medida em que em geral individualiza os seus produtos e deve dar-lhes uma aparição real, requer também para as espécies particulares desta efetivação capacidades particulares diferenciadas. Uma tal capacidade podemos designar de talento [...]. Mas um mero talento apenas num aspecto muito singularizado da arte pode levar a algo de consistente, e exige, contudo, para ser em si mesmo completo, sempre novamente a capacidade artística e animação gerais, que unicamente são proporcionadas pelo *genius*. Por conseguinte, o talento sem o gênio não consegue ir muito além da habilidade exterior" (HEGEL, 1999, p. 284).

por exemplo o lugar e a ocasião onde a obra está sendo executada, ou até mesmo o conteúdo e o sentido da situação dramática, prescindindo-se do texto. Permanece apenas o som universal do sentimento, "em cujo elemento a alma do artista que repousa sobre si mesma se entrega à sua efusão, comprova sua genialidade da invenção, sua interioridade do ânimo, sua maestria da execução" (HEGEL, 2002, p. 340), podendo o artista até mesmo, desde que com espírito, habilidade e elegância, interromper a melodia para abandonar-se à livre improvisação.

Mas há também uma *terceira espécie* de execução musical: trata-se da *vitalidade virtuosística*, pela qual o instrumento musical torna-se um *órgão próprio* e *completamente formado* da alma artística, referindo-se ao artista que *cria* e *executa* simultaneamente. Neste caso, o instrumento musical deixa de estar, em seu ressoar, afastado da expressão da alma, como uma "coisa morta exterior" (HEGEL, 2002, p. 340), sua exterioridade desaparece completamente para que a música, como atividade interior e movimento, possa penetrar inteiramente na realidade exterior. É o ápice do virtuosismo, que atesta um domínio extraordinário sobre a exterioridade ao mesmo tempo em que permite a exteriorização da "liberdade interior sem palavras"[22] do executante, exercendo completo domínio sobre dificuldades aparentemente não solucionáveis e divagando através de uma atividade criativa instantânea que introduz "ocorrências subjetivas, artifícios, troças, caprichos chistosos", tornando até mesmo "o que é barroco desfrutável em invenções" (HEGEL, 2002, p. 341). Essa espécie de execução permite que o ouvinte desfrute do "topo máximo da vitalidade musical", do "mistério maravilhoso" que é um instrumento externo tornar-se "um órgão completamente animado" (HEGEL, 2002, p. 341), ao mesmo tempo em que tem diante de si a exteriorização instantânea da concepção interior viva da fantasia genial.

---

[22] Refere-se aqui ao *entusiasmo*, "a atividade da fantasia e a execução técnica, consideradas por si mesmas enquanto estados no artista" (HEGEL, 1999, p. 287), é o "ser preenchido completamente pela coisa, [o] estar totalmente presente na coisa e não descansar até o momento em que a forma artística estiver exprimida e em si mesma acabada" (HEGEL, 1999, p. 289). Adverte-se, entretanto, que "um entusiasmo, no qual o sujeito se ostenta e se faz valer enquanto sujeito, em vez de ser o órgão e a atividade viva da própria coisa, é um mau entusiasmo" (HEGEL, 1999, p. 289).

Parte II: **Hanslick**

Capítulo 5: *A estética musical formalista de Hanslick no ensaio Do Belo Musical*

No prefácio à oitava edição de *Do Belo Musical*, Hanslick observa que na época da primeira edição (1854), os defensores da "música do futuro" estavam no auge, o que o motivaria, em algumas partes de sua argumentação, a assumir certo tom polêmico. Àquela época, as teses de Wagner foram suplementadas pelo desenvolvimento das sinfonias programáticas e pelos poemas sinfônicos de Liszt, que levaram, mais do que nunca até aquele momento, a um afastamento em relação à tradição composicional que atribui significado autônomo à música instrumental. À luz desses desenvolvimentos, Hanslick entende ser necessário enfatizar aquilo que seria o elemento imutável e definidor da música, o *belo musical* apreendido segundo uma estética musical de caráter formalista e diretamente associado a obras de compositores como Beethoven e Brahms, e que deveria, segundo Hanslick, continuar sendo cultivado por todos os inovadores musicais genuínos.

Tido como um dos mais importantes teóricos da estética musical do século XIX, "Hanslick era partidário do romantismo tradicionalista de Brahms e um adepto das ideias do filósofo Robert Zimmermann", propondo em *Do Belo Musical* uma contraposição à prática musical wagneriana e à teoria do sentimento, "segundo a qual a música seria uma arte imitativa que produz representações sonoras dos sentimentos ou os provoca mediante sensações sonoras, segundo uma relação causal" (SOTO, 2009, p. 175). Hanslick realizou essa contraposição "através de uma reavaliação do lugar e do significado atribuídos à música instrumental autônoma por Kant, Hegel e Wagner", para os quais, "ainda que esse tipo de música pudesse expressar emoções, ela não seria propícia ao acolhimento de conceitos ou à manifestação espiritual" (BONDS, 2014, p. 157).

Com isso, Hanslick foi um dos autores responsáveis por retomar e impulsionar os debates referentes à questão da forma no século XIX, que, a partir das teses referentes ao âmbito da música em *Do Belo Musical*, estende-se ao campo das belas artes em geral. Mas a validade de seus argumentos não se restringe à sua época, tendo sido retomados sempre que se tratou do tema referente às relações e contraposições entre a música de acompanhamento e a música instrumental autônoma. Em épocas anteriores, especialmente no século XVIII, o tema da forma, quando tratado, era considerado predominantemente no âmbito da poesia, do ponto de vista do uso do material sonoro como signo. Mas partir do século XIX, o âmbito da forma, a partir dos esforços no sentido de desenvolver o aprofundamento de seu significado,

passa a ser definido segundo sua referência à aparência do objeto artístico, como aquilo que é diretamente dado aos sentidos e que tem como correlato o conteúdo (TATARKIEWICZ, 1992, p. 264).

No século XVIII, os teóricos buscaram incluir a música "dentro de uma teoria unificada das belas artes, a partir do princípio da imitação associado à *mimesis* aristotélica", assumindo que "a música imita, representa ou expressa não os objetos naturais, mas sim as emoções subjetivas" (GREY, 2011, p. 362). Estimulado pela ubiquidade dessa tese, presente ainda no século XIX, e pela falta de rigor comum à crítica musical de sua época,

> Hanslick propõe uma confrontação que desafia esse modelo, reconhecendo a origem da estética como filosofia ou ciência das sensações que considera os efeitos da arte segundo as categorias do gosto e da percepção, mas vendo a necessidade de reorientar a estética moderna segundo o modelo das ciências naturais (GREY, 2011, p. 362).

Do ponto de vista das influências teóricas, destaca-se o fato que os estetas alemães do século XIX, "sob influência da *Crítica do Juízo*, de Kant, seguiram vários caminhos de investigação" (ROTHFARB, 2011, p. 167). Um desses caminhos "voltou-se para o formalismo, através de Johann Friedrich Herbart e Robert Zimmermann" (ROTHFARB, 2011, p. 167). As outras vertentes "tomam uma direção voltada para o âmbito dos sentimentos, com a rejeição de Johann Gottfried Herder em relação a Kant, assim como com o pensamento de Hegel, Friedrich Theodor Vischer, Robert Vischer, Karl Köstlin e Johannes Volkelt" (ROTHFARB, 2011, p. 167). Hanslick, por sua vez, "toma certa distância de ambas as vertentes, voltando-se, de um lado, para Kant, do ponto de vista do foco rigoroso nos fenômenos e na forma intencional, evitando o âmbito das emoções", e, de outro lado, "ao âmbito da espiritualidade da arte segundo Hegel", referente ao conteúdo ideal, "mas associando-o a seu próprio modo de caracterizar o especificamente musical, que para Hanslick constitui, por si só, um âmbito completo de idealidade" (ROTHFARB, 2011, p. 167).

Na *Crítica do Juízo*, Kant, em alguns momentos, trata da música como uma arte do *agradável* e não do *belo*, pondo-a na região mais baixa de sua hierarquia das artes. Contrapondo-se a esse ponto de vista, Hanslick pretende definir o belo musical e elevar a música ao mesmo lugar ocupado pelo desenho no sistema kantiano. Mas quando Hanslick "afirma que ainda não se reconheceu 'a plenitude da beleza que vive no puramente musical' ou o fato de que toda arte deve ser entendida a partir de suas próprias determinações técnicas, em ambos os casos o fundamento pode ser localizado em Kant" (E. Hanslick apud NATTIEZ,

2005, p.123). Os princípios kantianos que podem ser reconhecidos na argumentação de Hanslick, referem-se à concepção kantiana de *desinteresse*, associada à ideia de que o objeto belo não pode produzir efeitos segundo o princípio da causalidade objetiva, constituindo-se como forma pura, e embora possa associar-se aos mais diversos fins, seu conteúdo, porém, não é outro que ele mesmo. O elo entre a apreensão da beleza, a forma e a ausência de finalidade é constante na *Crítica do Juízo* (NATTIEZ, 2005, p.124).

Hanslick nega a associação entre conteúdo musical e sentimento, explorando a ideia de que um juízo de gosto só pode ser puro na medida em que seu princípio determinante não é associado ao prazer. Ocorrendo tal associação, a emoção, que não pertence ao âmbito da beleza, passa a interferir no julgamento do belo. O esforço de Hanslick vai ao sentido de mostrar que a música é uma forma sem propósito extra-musical, o que remeteria ao tratamento atribuído por Kant ao desenho, como essência da arte plástica desvinculada de elementos externos ao seu âmbito (NATTIEZ, 2005, p. 125).

Hanslick também remete a Kant ao comparar, na terceira parte de seu ensaio, a música ao arabesco, mas elevando a música da condição de *arte agradável* à condição de *arte bela*. E assim como Kant, Hanslick insiste na diferenciação entre *sensação* e *sentimento*, entendendo a sensação como a percepção de qualidades sensoriais, e o sentimento como a consciência acerca de uma ativação ou inibição como bem-estar ou mal-estar. Mas segundo essa diferenciação, Hanslick também procura superar as dificuldades que poderiam surgir com a associação kantiana entre a sensação e o belo, no sentido de evitar qualquer vinculação entre música e sentimento, pois isto rebaixaria a música à condição de arte agradável (NATTIEZ, 2005, p. 125).

Os dois autores, entretanto, convergem no que se refere à *contemplação estética*, pois para ambos a postura contemplativa, afastada de qualquer interesse material, estaria associada à apreensão das obras de arte. Hanslick também retoma, na sua definição da *imaginação* como órgão da pura contemplação, a concepção kantiana de *gênio* no que se refere à teoria do esquematismo, pois para Hanslick, a imaginação atua como um intermediário entre a intuição e o conceito, estando a obra musical voltada para a fantasia do ouvinte a partir da fantasia do artista; para Kant, as faculdades "cuja união (em certas relações) constitui o gênio, são a imaginação e o entendimento", o encontro entre palavras e ideias (NATTIEZ, 2005, p. 125). Segundo isso, entretanto, se Kant se refere à representação da imaginação como algo que não se adequa a qualquer pensamento particular ou conceito, que a linguagem não pode alcançar

ou definir plenamente, para Hanslick, a música é a arte do belo por excelência, justamente porque as ideias musicais com as quais o compositor se expressa não são redutíveis à linguagem (NATTIEZ, 2005, p. 125).

No que se refere à associação entre Hanslick e a filosofia de J. F. Herbart, ainda que tenha tido contato com ela através de Ferdinand Exner, sabe-se que a sua auto-declaração como partidário do pensamento herbartiano teria sido decorrente dos aconselhamentos de R. Zimmermann, visando à obtenção do cargo de professor na Universidade de Viena, em 1856. Hanslick, entretanto, daria provas de sua associação à filosofia de Herbart "ao apontar como sua abordagem filosófica da música o mantém distanciado das discussões puramente metafísicas e, por conseguinte, das filosofias de Kant e de Hegel" (BONDS, 2014, p. 159), considerando-se, segundo isso, próximo ao sistema filosófico de Herbart. O filósofo e psicólogo Moritz Lazarus (1824-1903), entretanto, em sua análise de *Do Belo Musical*, teria observado que "Hanslick não estava familiarizado com as conquistas de Herbart, caso contrário, seu trabalho teria sido mais completo e frutífero" (Lazarus apud BONDS, 2014, p. 159). E o próprio Zimmermann teria alegado que Hanslick não era "nem filósofo nem herbartiano", mesmo depois de ter admitido, em outra ocasião, que os pontos de vista de Hanslick sobre a música eram "inteiramente consistentes" (BONDS, 2014, p. 162) com o pensamento herbartiano.

De qualquer forma, os elementos herbartianos em *Do Belo Musical*, reivindicados por Hanslick, seriam os seguintes: a "ideia de que cada arte deve ser entendida em seus próprios termos e não em relação a qualquer outra arte"; a "distinção nítida entre a *essência* de uma arte e o seu *efeito*"; a definição da filosofia como "esclarecimento de conceitos" segundo o princípio da não-contradição (contrariamente ao modo de pensar que caracterizaria a filosofia especulativa, "cuja metafísica depende da aceitação da contradição como unidade entre sujeito e objeto"; os adversários do idealismo, por sua vez - incluindo J. F. Herbart, Bernard Bolzano, R. Zimmermann e Hanslick - estariam empenhados em buscar "resultados *verificáveis*"); a construção técnica e o belo "como elementos centrais para a definição da essência de cada arte"; a consideração do aspecto sensorial da arte "como porta de entrada para o âmbito do intelecto"; o "lugar fundamental atribuído ao formalismo para a definição do belo", em detrimento da noção hegeliana de beleza "como harmonia entre forma e conteúdo" (BONDS, 2014, pp. 160-62).

A influência de Bernard Bolzano (1781-1848) também é ressaltada por alguns comentadores da obra de Hanslick. "Leibniziano, Bolzano se opunha a Kant e acreditava que

objetos, verdades e proposições existiam independentemente do pensamento"; Bolzano buscava a verdade clara e objetiva, "que, segundo ele só seria obtida através da lógica, o principal órgão do conhecimento, pelo qual seria possível reduzir cada conceito individual ao seu menor elemento constituinte" (BONDS, 2014, p. 162). E como vários de seus contemporâneos, "incluindo Ignaz Jeitteles (1783-1843), Wilhelm Hebenstreit (1774-1854) e Hanslick, Bolzano acreditava que a estética poderia ser apreendida segundo uma base racional e objetiva, independente de qualquer resposta emocional à arte" (BONDS, 2014, p. 163).

Zimmermann, por sua vez, "promoveu a ideia de que a estética deveria ser estruturada sobre uma base inteiramente objetiva, para assim permitir o reconhecimento do belo, como um padrão comum de julgamento aplicável a todas as artes" (BONDS, 2014, p. 163). Para Zimmermann, "deve haver uma lei para a beleza, assim como há uma lei para a justiça e a verdade" (BONDS, 2014, p. 163), sendo o dever da estética criar um terreno comum para a crítica e para a arte, que possibilite "o reconhecimento e o julgamento da beleza e a superação da 'anarquia' e da 'barbárie'" (BONDS, 2014, p. 163). "Em *Aesthetik* (1858-65), Zimmermann endossa a abordagem de Herbart referente à questão do gosto", voltando-se a uma concentração no objeto em detrimento do sujeito que percebe, "definindo a beleza em função de proporções estruturais e entendendo como o propósito da estética a identificação do belo" (BONDS, 2014, p. 164).

Segundo Zimmermann, a escola romântica teria levado ao afastamento da "beleza objetiva" em favor de "preferências subjetivas" (BONDS, 2014, p. 164), substituindo o *consenso* pelo *gosto pessoal*. Implícito nesta crítica está "o mito de uma idade de ouro perdida" em decorrência do "destronamento da objetividade" realizado pelo "sujeito idealista" (BONDS, 2014, p. 164), que elevou o egoísmo a princípio da arte, da crítica e da vida. Zimmermann condena toda a estética especulativa de Kant, Fichte, Schelling e Hegel, pois para ele o idealismo - em decorrência de seu método, que apreende o belo como produto da história - levaria à "agitação social" e à "'revolução permanente'" (BONDS, 2014, p. 164). Em face dessa "anarquia espiritual" (BONDS, 2014, p. 164), o crítico teria a responsabilidade de identificar o belo como uma qualidade universal, independentemente do tempo e do espaço.

Hanslick "também teria uma dívida intelectual com Hans Georg Nägeli, pois tanto a terminologia como o núcleo da tese de Hanslick" (BONDS, 2014, p. 164), já teriam aparecido nos textos desse autor. Nägeli "valorizou a música instrumental autônoma e associou a essência característica da arte musical à performance, enfatizando o aspecto do *movimento* associado aos sons, como 'fundamento elementar da música'", rejeitando "a ideia de que a

música instrumental seria uma imitação da música vocal, ou que as origens da música estariam vinculadas à voz" (BONDS, 2014, p. 164). Para Nägeli, a música "não tem um conteúdo para além dela própria, tem apenas formas, concatenações e séries ordenadas de sons que constituem uma totalidade" (BONDS, 2014, p. 164). Nägeli também recorreu "à analogia entre a música, o arabesco e a arquitetura gótica", que em seu jogo de linhas cria um efeito que pode ser tido como "um substituto antecipado da música instrumental pura que surge muito mais tarde [...] atribuindo à *forma* o mesmo significado que Hanslick lhe atribuiria, três décadas depois" (BONDS, 2014, pp. 164-65).

"*System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit* (1830), de Christian Hermann Weisse, é outra fonte a qual Hanslick teria recorrido, ainda que não explicitamente indicada em *Do Belo Musical"* (BONDS, 2014, p. 165). O título do tratado de Weisse "reflete uma perspectiva hegeliana, mas sua atitude em relação à música, do ponto de vista da análise de obras particulares, é mais aprofundada do que a de Hegel" (BONDS, 2014, p. 165). Como Herbart, "Weisse enfatiza os aspectos técnicos das obras de arte, ressaltando a dificuldade em distinguir a beleza dos elementos espirituais e dos elementos técnicos" (BONDS, 2014, p. 165). Ele também enfatiza a "importância da *fantasia* na percepção da arte e sustenta que cada arte tem um tipo próprio de beleza" (BONDS, 2014, p. 165).

Outra fonte importante para a estética de Hanslick é o "*Aesthetik der Tonkunst* (1837-41), de Ferdinand Gotthelf Hand (1786-1851)" (BONDS, 2014, p. 166). Em sua autobiografia "Hanslick reconhece ter estudado cuidadosamente o trabalho de Hand e o cita explicitamente em seu ensaio" (BONDS, 2014, p. 166). Hand "lamentava a crescente polarização de opinião entre aqueles que consideravam a música instrumental como pouco mais do que um jogo agradável de sons, e aqueles que acreditavam que a música instrumental possui algum significado subjacente" (BONDS, 2014, p. 166). A primeira opinião, "nega a possibilidade de qualquer processo intelectual associado à música", e a segunda, "nega a possibilidade de que o belo musical seja suficiente por si só" (BONDS, 2014, p. 166). A música seria, para Hand, "a representação da beleza através dos sons, sendo a beleza o objetivo de toda a arte, de modo que 'a vida imbuída de Espírito em sua forma livre possa satisfazer e agradar'" (Hand apud BONDS, 2014, pp. 166-67) a percepção do sujeito similarmente imbuído de Espírito. "A música seria a mais pura de todas as artes e, portanto, a mais capaz de apresentar a beleza ideal. Uma obra musical se constitui enquanto tal através da beleza, que por sua vez não reside no material sonoro, mas na forma dada a ela pelo compositor" (BONDS, 2014, p. 167): o propósito da obra de arte musical é *ser bela*, ainda que Hand, contrariamente a Hanslick, também admitisse que as respostas emocionais à música seriam decorrentes do belo musical.

A corrente de pensamento constituída por esses pensadores promoveu o estabelecimento de uma teoria estética caracteristicamente austríaca, que se estendeu até a segunda metade do século XIX.

5.1. A estética do sentimento

Em *Do Belo Musical*, Hanslick pretende, de maneira geral, defender duas teses principais: em primeiro lugar, a tese denominada como "negativa", associada ao significado da música instrumental como ponto de vista contrário à ideia de que a estética musical e as considerações críticas acerca das obras musicais devam se apoiar sobre uma *estética do sentimento*, segundo a qual a música *representaria sentimentos*; e em segundo lugar, a tese denominada como "positiva", referente à definição positiva acerca do significado da música, pela qual se delimita aquilo que constitui o objeto próprio à atividade crítica e estética, isto é, o *belo musical*, espécie autônoma de beleza identificada à noção de formas sonoras em movimento (*tönend bewegte Formen*), referente *apenas* ao âmbito musical e que fornece as bases para repensar a estética musical como um todo. Hanslick instaura, com isso, o fundamento para uma estética musical que serve como base objetiva para a prática da crítica, "e para a definição dos campos da musicologia e da análise musical, apesar de não ter escrito uma estética musical completa", tendo optado por dedicar-se "à publicação de trabalhos críticos acerca da atividade musical vienense, condensados em *Geschichte des Concertwesens in Wien*" (GRIMES, 2015), onde as suas teses são confrontadas às práticas musicais vigentes à sua época.

Segundo Hanslick, os defensores da estética do sentimento e, mais especificamente, os defensores da *estética do efeito*, se equivocam ao estabelecer uma associação entre conteúdo musical e sentimento concebendo a música como *expressão de sentimentos* e ao deduzir, a partir disso, que a finalidade da música é a de despertar *sentimentos específicos* no ouvinte e que, por conseguinte, as obras musicais devem ser analisadas e compreendidas segundo esse parâmetro.

Hanslick, baseando-se em um modelo *científico* de investigação que privilegia a observação do *objeto musical* em detrimento do *sujeito sensitivo* posto em relação com ele, defende que o *belo musical* é algo inerente à própria *forma musical*, e que esta não visa a nada além de si mesma, de modo que ainda que a contemplação musical produza sentimentos

agradáveis, estes nada têm a ver com o belo musical em si mesmo. Para Hanslick, portanto, uma obra musical é autônoma no que se refere a seu próprio significado, independente do modo como o ouvinte é por ela afetado, de modo que os *interesses estéticos* devem se voltar à análise das características específicas constitutivas das obras musicais, e não aos possíveis efeitos emocionais que a música possa despertar, ainda que Hanslick admita que os sentimentos possam ser estimulados pelo belo musical, como comprazimento.

Mais especificamente, Hanslick entende que a música está orientada para a *atividade imaginativa*[23] do ouvinte, de modo que ainda que seja admitida a possibilidade de que sentimentos sejam despertados e de que o belo musical produza comprazimento, estes não passam de efeitos secundários e periféricos, que não ocupam papel relevante na fundamentação da estética musical. E tampouco se deve estabelecer associação direta entre o estímulo sensorial e a indução de sentimentos *específicos*: Hanslick faz uma distinção fundamental entre as noções de *sensação* e *sentimento*, sendo a *sensação* a percepção das *qualidades sensíveis* da obra de arte, pré-requisito para a apreensão do musicalmente belo, e o *sentimento* a *consciência* acerca da *incitação* ou *inibição* de estados anímicos, como distinção entre bem-estar e mal-estar (HANSLICK, 1992, p. 17). Segundo Hanslick, essa distinção seria contrária à definição atribuída à "escola hegeliana":

> Quando percebo (*percipere*) simplesmente com meus sentidos o aroma ou o sabor, a forma, a cor ou o som de uma coisa, tenho a sensação dessas qualidades; quando melancolia, esperança, alegria ou ódio me exaltam visivelmente acima do estado de espírito habitual, ou me deprimem, então experimento um sentimento (HANSLICK, 1992, p. 17). Nesta especificação conceitual os mais antigos filósofos concordam com os modernos fisiólogos, e devemos preferi-la incondicionalmente às denominações da escola *hegeliana* que, como se sabe, faz uma distinção entre sensações internas e externas (HANSLICK, 2011, p. 10).

---

[23] A *imaginação* está associada à *fantasia*, tendo o sentido de ser a *atividade passiva* da produção artística, como contemplação atenta do ouvinte em relação às formas sonoras musicais, sendo a *fantasia* a instância estética principal, o "órgão genuíno do belo" (HANSLICK, 1992, p. 19), a própria atividade contemplativa, associada ao entendimento, como um *representar* vinculado à escuta atenta ou pura contemplação da sucessão das formas sonoras, alheia a todo interesse material.

A *imaginação* é, dessa forma, mais especificamente aquilo que *governa* a pura contemplação musical, não podendo ser reduzida ao entendimento ou aos sentimentos, mas estando entre essas duas categorias: a experiência contemplativa predominantemente intelectual é lógica e não imaginativa, e a experiência contemplativa que sucumbe ao sentimento é patológica, dessa forma, a imaginação, e não o intelecto ou o sentimento, é a autoridade estética suprema que estabelece um equilíbrio entre os dois extremos, de modo que seus produtos não são nem puramente racionais nem puramente emocionais (BOWMAN, 1998, p. 142). A imaginação, como faculdade da percepção estética, não é meramente desinteressada, conforme propõe Kant, mas também envolve um engajamento ativo com o objeto percebido, como um contemplar com compreensão ativa. Para Hanslick, a compreensão estética e o ajuizamento segundo tal engajamento devem necessariamente apoiar-se sobre um conhecimento acerca da natureza e das regras da arte, voltando-se para a constituição fixa da obra e não para os efeitos por ela produzidos (GREY, 2011, pp. 362-63).

A distinção entre sensação e sentimento constitui ponto fundamental do argumento de Hanslick, pois a partir dela refuta-se a tese defendida pela estética do efeito, que toma como fato empírico um nexo constante e estrito entre uma obra musical e os sentimentos específicos que ela possa despertar. Segundo Hanslick, ao contrário, os efeitos emocionais de uma obra musical referem-se unicamente a características particulares do ouvinte, o que estaria de acordo com Hegel, que

> demonstrou como a análise das "sensações" (segundo nossa terminologia, dos sentimentos) provocadas por uma arte permanece totalmente indefinida e não leva em consideração o próprio conteúdo concreto. "O que sente" - diz ele - "fica envolvido na forma da subjetividade singular mais abstrata, e por isso também as diferenças do sentimento (sensação) são de todo abstratas, não diferenças da coisa mesma" (*Estética* I, p. 42) (HANSLICK, 1992, p. 168).

Assim, para Hanslick, o belo musical afeta somente os sentidos, de modo que o que deve constituir a primeira instância da apreensão musical são as sensações, a partir das quais a *fantasia* pode acolher o belo musical, levando ao afastamento da tendência à excitação dos afetos: "a arte deve, antes de tudo, representar um belo. O meio pelo qual se entra em contato com o belo não é o sentimento, mas a fantasia, enquanto a atividade de pura contemplação" (HANSLICK, 1992, p. 18).

5.2. A "representação do sentimento" não é o conteúdo da música

A segunda parte da análise de Hanslick em *Do Belo Musical* é dedicada ao desenvolvimento do argumento referente à *tese negativa*, que tem o intuito de revelar aquilo que o belo musical *não é*. Trata-se, fundamentalmente, de refutar a tese de que os sentimentos são o conteúdo da música, desenvolvendo uma argumentação que passa pelo *significado* da obra de arte, demonstrando a impossibilidade de a música representar sentimentos determinados na medida em que ela fica restrita à associação, do ponto de vista de seu conteúdo, com a representação de *movimentos dinâmicos* referentes a eventos acústicos e sentimentos e com a *hermenêutica do simbolismo*. Hanslick também trata do caso da música vocal e de sua relação com a perda da autonomia da música, mostrando que quanto mais se busca impor à música um conteúdo externo, mais evidente fica a impossibilidade de fazer uma síntese entre texto e música, deduzindo, com isso, que o conteúdo emocional da poesia não pode ser absorvido pela música e que em associação a um texto poético, a música pode apenas propor impressões auditivas dinamicamente análogas aos fenômenos representados pelo texto. Hanslick também ressalta a importância dos debates surgidos com o

desenvolvimento da ópera, a partir dos embates entre gluckistas e piccinnistas, que antecipam a investigação científica acerca do fundamento da estética musical.

Em primeiro lugar, trata-se da necessidade filosófica de examinar o significado do conteúdo das obras de arte, a partir de uma definição de obra que está em concordância com as concepções do filósofo Fr. Th. Vischer, como *aparição sensível do belo* ou *corporificação de uma ideia determinada*, isto é, como unidade entre Forma e ideia, havendo para cada arte um âmbito peculiar de ideias representado através dos meios próprio a cada qual. A Forma corporifica a ideia determinada, sendo a unidade entre esses dois âmbitos aquilo que define o conceito de beleza, de modo que a investigação científica no campo das artes deve basear-se na observação da relação entre Forma e ideia:

> A obra de arte isolada incorpora [...] uma determinada ideia como belo em aparição sensível. Esta ideia determinada, a forma que a incorpora e a unidade de ambas são condições do conceito de beleza, do qual não se pode mais separar a investigação científica de nenhuma arte (HANSLICK, 1992, p. 32).

A noção de *ideia* também é compreendida por Hanslick conforme a definição de Vischer, para quem a *ideia* designa o conceito puro em sua realidade, sendo a *ideia determinada* o *reino da vida*:

> Vischer (*Ästhetik*, §II, nota) define as ideias determinadas como os reinos da vida, ao passo que a realidade delas é correspondentemente pensada como conceito. De fato, ideia designa sempre o conceito pensante, de modo puro e perfeito, em sua realidade (HANSLICK, 1992, p. 168).

A partir dessa consideração, Hanslick aponta a origem do erro referente à associação entre conteúdo musical e sentimento: tal erro seria decorrente de uma comparação entre o conteúdo musical e os conteúdos próprios à poesia e às artes plásticas, caracterizados por serem expressos por palavras ou elucidados por conceitos. "A absorção mais ou menos perfeita do conteúdo assim determinado com o fenômeno artístico é a base [...] de nosso juízo acerca da beleza da obra de arte" (HANSLICK, 1992, p. 32) poética ou plástica, ou seja, os juízos acerca das obras poéticas e plásticas baseiam-se na apreensão da adaptação entre conteúdo e manifestação artística.

Entretanto, por contraposição a essas artes, o conteúdo musical é erroneamente associado ao âmbito dos sentimentos, dado o teor de indeterminação próprio à música em comparação à poesia e às artes plásticas. Mas compreender o conteúdo musical por contraposição ao conteúdo da poesia e das artes plásticas é um erro, pois se nestas artes o conteúdo é passível de elucidação conceitual precisa, disso não se pode deduzir, por

contraposição, que o conteúdo musical seria constituído pelos sentimentos. O primeiro problema apontado por Hanslick refere-se ao fato de que segundo essa concepção o belo musical estaria associado não à elaboração artística dos sons musicais, mas ao suposto significado emocional a eles associado. E para apreender a autonomia dos meios musicais, Hanslick faz a distinção entre os *sentimentos indeterminados* e os *sentimentos determinados*, defendendo a ideia de que "a representação de um determinado sentimento ou emoção não está absolutamente em poder da música" (HANSLICK, 1992, p. 33).

Os *sentimentos determinados* precisam ser representados e condicionados por conceitos, juízos e representações, dependendo do âmbito do pensamento intelectual e racional mais do que do movimento anímico a eles associado, ou seja, os sentimentos não aparecem isoladamente em quem os sente, mas associados a representações racionais, ainda que se costume "contrapor o sentimento como algo antagônico" ao pensamento (HANSLICK, 1992, p. 33). Logo, "se, confessadamente, a música, na qualidade de linguagem indeterminada, não consegue traduzir conceitos", ela tampouco pode expressar sentimentos determinados, pois "o que torna os sentimentos determinados é justamente seu núcleo conceitual" (HANSLICK, 1992, p. 34).

Tampouco as relações de *intensidade* e *debilidade* podem ser aquilo que faz com que um sentimento se transforme em um sentimento determinado, pois estas podem ser iguais para sentimentos diversos, como também podem ser diferentes para um mesmo sentimento, logo, não podem ser aquilo que *determina* um sentimento. É somente através de representações e juízos que essa determinação pode acontecer, "se se abstrai disso, resta uma emoção indefinida, no máximo a sensação de um bem-estar ou mal-estar genéricos [...]. Não o modo como se manifesta, mas seu núcleo conceitual, seu real conteúdo histórico é que transformam essa emoção anímica em amor" (HANSLICK, 1992, p. 34), por exemplo.

Por ouro lado, a música tampouco deve representar e suscitar sentimentos *indeterminados*, em decorrência de uma suposta falta de determinação conceitual da música. O erro apontado por Hanslick nessa tese refere-se ao fato de que representar o indeterminado é uma contradição, logo, um sentimento indeterminado não pode ser um conteúdo. Na verdade, o único que se pode admitir é que a música pode acolher o *movimento do sentir*, o *aspecto dinâmico* dos afetos. Ideias relacionadas ao movimento das *variações acústicas* podem ser vinculadas ao conteúdo musical, pois as sucessões de sons musicais que se manifestam à fantasia do compositor têm, em suas relações tonais, *qualidades dinâmicas*,

como, por exemplo, o atributo do *movimento* dinâmico referente a "variações acústicas da força, do movimento, das proporções", como "a ideia de crescer, diminuir, acelerar, retardar, do entrelaçamento artificial, da simples progressão etc." (HANSLICK, 1992, p. 35). Dessa forma, "a música pode reproduzir o movimento de um processo psíquico segundo seus diversos momentos: *presto*, *adagio*, *forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo*" (HANSLICK, 1992, p. 37)

Entretanto, as ideias relacionadas ao movimento dinâmico dos *sentimentos* podem apenas constituir o âmbito da representação musical de emoções definidas segundo a expressão dos *adjetivos* que as acompanham, não podendo representar o sentimento em sua substantivação. Isso significa que ao fazer-se uso de terminologia afetiva, só é possível referir-se apropriadamente às qualidades dinâmicas que as ideias musicais e os estados emocionais têm em comum, o que não significa que haja alguma relação necessária entre os sentimentos e as relações sonoras, mas apenas uma relação referente ao aspecto inessencial do caráter de um estado emocional. Dessa forma, "a expressão estética de uma música pode [...] ser chamada de graciosa, suave, vivaz, enérgica, elegante, fulgurante: tantas ideias que, nas relações sonoras, encontram uma correspondente manifestação sensível" (HANSLICK, 1992, p. 35), mas a música não pode designar o *próprio sentimento*.

E há também a teoria da *música descritiva*, que defende o conteúdo da música como *representação* de sentimentos. Segundo essa teoria, se a música, por um lado, não pode pintar o fenômeno mesmo, por outro, pode expressar o sentimento que tal fenômeno suscita. Para Hanslick, entretanto, é o contrário que ocorre: "a música só pode aspirar a imitar o aspecto externo, mas nunca o sentir específico por ele provocado" (HANSLICK, 1992, p. 50) através da produção de impressões auditivas associadas à altura, intensidade, velocidade e ritmo, dinamicamente análogas aos fenômenos que se pretende pintar musicalmente, de modo que pretender descrever com sons o sentimento que nos despertam esses fenômenos seria algo impossível. A fim de comprovar sua tese, Hanslick refere-se a vários exemplos de música instrumental, como a abertura *As Criaturas de Prometheus* [vide ANEXO U], de Beethoven, e óperas diversas, "que evidenciam o caráter genérico e fluido da expressão musical e sua resistência a formas de significação inequívocas e exclusivas" (GREY, 2011, p. 363).

Isso significa que a música concretiza um âmbito próprio de ideias, não podendo ser caracterizada como a arte da indeterminação cuja tarefa seria a de representar sentimentos indeterminados. No âmbito da música, assim como no de todas as artes, a concepção de obra

está dada como unidade entre Forma e ideia, pois "somente ideias - isto é, conceitos que se tornaram vivos - [constituem] o conteúdo da realização artística" (HANSLICK, 1992, p. 37).

Assim, se no caso da poesia e das artes plásticas as *ideias abstratas* não são o conteúdo, na medida em que estas representam coisas concretas, o mesmo ocorre na música, já que ela não pode representar ideias abstratas de sentimentos. As ideias representadas pelo compositor são *musicais*, apresentando-se à sua fantasia como *belas melodias determinadas*, que não são nada além delas mesmas. Do ponto de vista da atividade criativa do compositor - como atividade artística que consiste em individualizar ideias gerais, moldando o determinado a partir do indeterminado, o particular a partir do geral -, se o intuito fosse fazer com que a música representasse algo de indefinido, uma obra musical jamais poderia se concretizar.

Por outro lado, Hanslick também destaca que para além do âmbito da analogia com o movimento, há também o âmbito do *simbólico*, que se aproxima de estados anímicos determinados atuando "externamente e antes de qualquer intenção artística" como "força que, por essência, se coloca numa relação de simpatia com certos estados de espírito" (HANSLICK, 1992, p. 38). Hanslick se refere aqui a certas conformações de fenômenos musicais em particular, como por exemplo, as diversas tipologias de acordes, tonalidades, recursos harmônicos, modos, timbres etc., que, considerados isoladamente, detêm uma conexão psico-fisiológica superficial com os sentimentos, sendo capazes de simbolizar estados anímicos. O que não significa que essas conformações estabeleçam relações *necessárias* com sentimentos, pois não é o elemento musical que possui ou representa um sentimento específico, na verdade, "essa relação natural está muito longe de um exprimir ou de um representar", denominando-se como *simbólica* na medida em que "não representa de imediato o conteúdo, restando [...] uma forma essencialmente diversa dele" (HANSLICK, 1992, p. 39). Essa hermenêutica simbólica dos elementos musicais, entretanto, se neutraliza sob a uniformidade da unidade da obra como um todo, pois os elementos musicais, "utilizados artisticamente, obedecem a leis de todo diferentes daquele efeito que apresentam quando isolados [...] do domínio estético", de modo que "semelhantes autonomias elementares neutralizam-se sob a uniformidade de leis superiores" (HANSLICK, 1992, p. 39).

Dessa forma, os únicos meios que a música instrumental possui para representar ou pintar estados anímicos determinados são dados segundo a *analogia* com o movimento e o simbolismo dos sons. Para além disso, no que se refere à experiência da escuta da música instrumental, cada ouvinte tem uma opinião própria acerca dos sentimentos, já que os sons

musicais são incapazes de representar sentimentos determinados, não sendo possível provar com razões claras qual afeto constituiria o conteúdo de uma peça instrumental. Ninguém poderia "indicar um sentimento determinado como conteúdo de um tema, pois se cada qual tem uma opinião distinta quanto ao conteúdo, tal diversidade de opiniões pode ser tomada como prova de que não se pode dizer que a música representa um sentimento determinado" (VIDEIRA, 2006, pp. 117-18).

O único que se pode apreender como comum à percepção de todo ouvinte são as determinações estruturais da obra, sendo impossível reconhecer em um tema musical outro conteúdo além daquele expresso por essas determinações técnicas.

E no que se refere à representação de sentimentos determinados como um *ideal* da música ao qual ela deveria sempre buscar se aproximar, embora nunca possa alcançá-lo plenamente - como uma tentativa constante de rompimento com as barreiras de sua indeterminação para transformar-se em linguagem concreta -, tampouco isso seria uma consideração possível. Ao rejeitar a possibilidade da representação musical de sentimentos, Hanslick também está rejeitando a opinião de que tal representação poderia servir de princípio estético da música: mesmo que fosse possível a exatidão da representação dos sentimentos através da música, isso não constituiria o belo musical.

Hanslick entende, dessa forma, que a investigação científica acerca da música, visando caracterizar sua *essência*, sua *natureza* e seus *limites*, deve basear-se principalmente na música instrumental: "somente o que se pode afirmar acerca da música instrumental vale para a arte dos sons como tal. Do que a música instrumental não consegue, jamais pode dizer-se que a música o pode; pois só ela é a música pura, absoluta arte dos sons" (HANSLICK, 1992, p. 43). Somente através da música instrumental é que se pode "mostrar com clareza e evidência um conteúdo, 'colocá-lo' diante dos nossos olhos" (HANSLICK, 1992, p. 43).

Mas Hanslick também examina o caso da representação dos sentimentos através da música vocal, onde o objeto a descrever é especificado através de palavras que a música deve vivificar e comentar através de analogias segundo o movimento dinâmico e o simbolismo dos sons, dando expressão à interioridade individual do objeto determinado pelas palavras (HANSLICK, 1992, p. 54). Hanslick observa que se o conteúdo da música fosse a representação dos sentimentos, a música vocal seria sua expressão mais perfeita, entretanto,

> considerando mais de perto, chegamos à conclusão de que, na maior parte das vezes, a sólida adaptação dessas representações musicais está em relação inversa à sua

> beleza autônoma, e que, portanto, a exatidão declamatória e dramática e a perfeição musical avançam apenas até o meio do caminho, mas depois se separam (HANSLICK, 1992, p. 54).

A música vocal é, por conseguinte, inadequada como fundamento para a estética musical. Na verdade, a união entre música e poesia leva à perda da autonomia individual de ambas as artes, mas principalmente da música, de tal modo que seria impossível obter uma síntese plena. Isso seria comprovado pelo fato de que na música vocal, "mesmo a pior poesia, se bem musicada, não consegue diminuir o prazer que se sente ouvindo a composição, mas a maior obra prima poética não consegue sequer sustentar uma música monótona" (HANSLICK, 1992, p. 169). Outro argumento que expõe a inviabilidade de estabelecer uma síntese plena entre música e poesia, está no fato de que uma mesma estrutura musical pode servir de acompanhamento aos mais diversos textos, não estando associada a um conteúdo emocional único, podendo no máximo representar o movimento dinâmico dos objetos determinados pelas palavras propondo impressões auditivas dinamicamente análogas aos fenômenos ou fazendo uso do caráter simbólico de seus elementos, conforme demonstra o exemplo da ária *J'ai perdu mon Eurydice*, da ópera *Orphée et Eurydice* (Wq 41) de C. W. Gluck, sobre libreto de R. de Calzabigi. Segundo Hanslick, caso esta ária tivesse algumas de suas palavras substituídas por palavras de significado oposto em nada seria comprometida, conforme os exemplos a seguir[24] (sendo o primeiro exemplo referente à versão com a letra original e o segundo exemplo referente à versão com a letra trocada):

[24] Os dois exemplos foram editados por Glaucio Adriano Zangheri (glauciozangheri@yahoo.com.br).

Vivace

Orfeo

J'ai per - du mon Eu - ry - di - ce Rien n'é -

ga - le mon mal - heur Sort cru - el! Quel - le ri -

gueur! Rien n'é - ga - le mon mal -

-heur Je sue - com - be à ma dou - leur!

Vivace

Orfeo

J'ai trou - vé mon Eu - ry - di - ce Rien n'é -

ga - le mon bon - heur Des - tin bien - veill - ant! Quel - le do -

ux! Rien n'é - ga - le mon bon -

-heur Je sue - com - be à mon plai - ser!

Uma melodia de efeito dramático constituída por movimento rápido, elaborada com intuito de expressar raiva, pode também expressar um amor apaixonado quando associada a um texto poético que contenha tal tipo de conteúdo. Exemplo disso é o trecho final de *Les Huguenots*, de G. Meyerbeer, que foi transformado em *Os Guibelinos em Pisa*, alterando-se cenário, época, personagens, acontecimentos e texto, mas preservando-se a música:

> num mesmo trecho melódico, afetos inteiramente opostos podem encontrar uma expressão musical igualmente correta. Ora, se a música fosse capaz de representar um sentimento ou conteúdo determinado, não seria possível trocar os textos de uma determinada melodia, como tantas vezes ocorre (VIDEIRA, 2006, p. 119).

E de maneira geral, destaca-se o fato de ser prática comum entre os compositores o uso de melodias iguais para diferentes textos.

Portanto, a música possui plena autonomia em relação ao texto, de modo que a estética musical deve basear-se apenas na música instrumental, em detrimento da música vocal, pois apenas a partir da música instrumental é possível deduzir aquilo que de fato pertence ao âmbito da arte dos sons enquanto tal, e mesmo no caso da música de acompanhamento a preferência deve ser dada à parte instrumental, pois a parte instrumental, ainda que deva se submeter ao texto, jamais poderá estabelecer um vínculo irrevogável com o conteúdo trazido pelo poema. O exemplo do *recitativo* [vide ANEXO E e ANEXO P] é emblemático, pois nele a música é maximamente submetida à forma e ao conteúdo do poema, visando à cópia fiel de estados anímicos determinados através da expressão declamatória ou do acento da palavra individual, tornando-se com isso insignificante e completamente desvinculada de movimentos anímicos determinados. Se a teoria da representação musical dos sentimentos fosse correta, o recitativo seria o que de mais perfeito se poderia fazer na música, seria a força musical suprema, mas na verdade, o que ocorre é uma perda da autonomia da música quando ela é associada ou submetida a um texto, e isso fica claro quando se toca um recitativo omitindo-se as palavras: perde-se o valor e o significado musical, demonstrando-se com isso que a expressão de estados psíquicos determinados não é algo possível para a música, mas é algo que até se opõe a ela; impor à música a expressão de sentimentos determinados faz com que ela fique abaixo do texto. Quanto mais se busca impor à música um conteúdo externo, mais evidente fica a impossibilidade de fazer uma síntese entre texto e música.

A genuína beleza da música exige desdobramento independente. Em formas artísticas mais elevadas que o recitativo, como a ópera, encontra-se também a comprovação "de que a beleza musical está sempre propensa a evitar a expressão demasiadamente particular, porque

aquela exige um desenvolvimento autônomo, ao passo que essa exige uma abnegação servil" (HANSLICK, 1992, p. 55).

> Satisfazer em proporções iguais as exigências da música e as do drama é considerado, como se sabe, o ideal da ópera. Que, no entanto, a essência dessa seja, exatamente por isso, uma luta perpétua entre o princípio da exatidão dramática e o princípio da beleza musical, um incessante conceder de um para o outro, isto, que eu saiba, jamais foi estudado em profundidade (HANSLICK, 1992, p. 55).

A ópera é um gênero ambíguo que está entre o drama falado e a pura música instrumental, exigindo combinação e conciliação incessante, sem deixar que um predomine sobre o outro. O que torna o princípio da ópera "vacilante e difícil" é a sua

> situação não-livre, que obriga texto e música a um sobrepujar ou a um ceder contínuos [...]. Essa luta, na qual o artista deve deixar vencer ora um, ora outro princípio, é o ponto onde têm origem todas as insuficiências da ópera e onde devemos refazer todas as regras artísticas que queiram dizer algo de decisivo justamente para a ópera. Observados em suas consequências, o princípio musical e o princípio dramático devem necessariamente interpolar-se. Mas as duas linhas são longas o bastante para dar ao olho humano, a uma distância considerável, a impressão de serem paralelas (HANSLICK, 1992, pp. 55-56).

O compositor de ópera deve ter como objetivo a união entre os dois lados e não o predomínio de um ou de outro, o que faria com que o embate entre poesia e música instrumental fosse levado ao limite em busca de uma síntese irrealizável. "Na dúvida, porém, ele se decidirá em favor da exigência musical, porque a ópera é antes de tudo música, não drama [...]. A negligência musical sempre nos será muito mais sensível" (HANSLICK, 1992, pp. 56-57).

Remete-se, com isso, ao debate que de um lado coloca Gluck e Wagner e de outro Piccinni e Mozart, sendo os dois primeiros adeptos da primazia do drama, e os dois últimos, da primazia da música. A disputa entre os partidários de Gluck e Piccinni trouxe à tona "o conflito íntimo da ópera através do contraste de seus dois fatores, o musical e o dramático", ainda que à época não se "estivesse cientificamente consciente da enorme importância de princípios dessa decisão", mas chegando-se perto de superar o erro do princípio dramático, sem que se soubesse que com isso realizava-se uma aproximação em relação ao "princípio vital mais íntimo" (HANSLICK, 1992, p. 57) da ópera, do qual depende a própria existência da ópera, isto é, o princípio do belo musical. Hanslick entende que esse debate possibilitou uma aproximação em relação àquilo que constituiria a verdadeira definição do belo musical, na medida em que pôs em questão o significado da autonomia da música, ainda que não tenha conseguido levar a conclusões definitivas que separassem definitivamente o belo musical do âmbito da expressão dos sentimentos.

Segundo Hanslick, portanto, Gluck e Wagner defenderiam um ponto de vista equivocado a respeito da ópera, ao colocarem o drama acima da música. Para Wagner, ao contrário, comete-se grande erro ao tentar fazer música não-medíocre baseada em texto medíocre. Mas segundo Hanslick, quanto mais se busca determinar para a música um conteúdo externo a ela, mais enganosa parece a indissolubilidade da relação entre música e poesia. É possível arruinar uma melodia vocal alterando-se o texto na tentativa de buscar a expressão dos sentimentos, mas sem que com isso se diminua a exatidão da expressão dos sentimentos: estaria nisto a prova de que o belo musical não pode consistir na expressão dos sentimentos. Do ponto de vista do sentimento como conteúdo da música, não se pode explicar como é possível que uma peça vocal exprima impecavelmente o texto, mas ao mesmo tempo seja ruim.

E assim como ao se tratar do efeito da poesia não se recorre ao seu uso no contexto da ópera, da mesma forma, ao se tratar do princípio fundamental da estética musical a ele também não se deve recorrer. Ainda que se reconheça nos elementos musicais beleza e significado simbólicos capazes de transformar um poema medíocre numa revelação mais efusiva, em uma composição vocal não são os sons que representam o conteúdo, mas sim o texto, assim como em uma pintura é o desenho, e não o colorido, que determina o objeto representado.

O princípio do belo na música é, pois, um elemento totalmente diverso e independente, sendo a especificidade de sua definição exposta segundo a tese positiva desenvolvida por Hanslick na terceira parte de seu ensaio.

5.3. O belo musical

Hanslick tratou o belo musical autonomamente, não se referindo ao belo do ponto de vista de seu significado geral. Nenhum autor até este momento havia se dedicado a tal exclusividade em relação à música, com o intuito de tornar a estética musical mais objetiva e voltando-se exclusivamente à observação das obras musicais, defendendo a ideia de que tudo aquilo que fosse dito a respeito de obras musicais deveria ser *escutável* segundo os parâmetros constitutivos da própria obra e não dependente de conceitos, teorias ou sistemas de pensamentos externos à música, incluindo o próprio conceito geral de belo.

O segundo elemento radical do ensaio de Hanslick, para além de seu formalismo, é a sua estratégia "essencialista", que privilegia "a *autonomia* em detrimento da *interação*, a *estaticidade* em detrimento das *mudanças*" (BONDS, 2014, p. 176). Hanslick apreende a "música como um objeto, não como uma prática", sendo o intuito principal de *Do Belo Musical* definir o *que é* a música, e não o seu funcionamento, "atendo-se às qualidades intrínsecas à música e excluindo de sua consideração os vários modos em que uma obra musical pode ser interpretada por um executante, percebida por um ouvinte ou utilizada em contextos sociais diversos" (BONDS, 2014, p. 176).

Por conta de sua natureza fundamentalmente ahistórica, "o essencialismo permitiu a Hanslick isolar o belo musical, como qualidade atemporal comum a todas as obras musicais" (BONDS, 2014, p. 177). De fato, "a capacidade de uma obra musical de transcender sua época e localidade específicos seria um indicador de sua beleza inerente" (BONDS, 2014, p. 17). Foi segundo este fundamento que Hanslick afirmou sua superação do embate em relação aos adeptos da música programática e da ópera wagneriana: o belo musical seria uma qualidade aplicável a obras musicais de qualquer época, e não limitada a obras do classicismo ou do romantismo, "apesar de sua argumentação parecer apontar claramente para uma tradição específica de composição musical", vinculada à Primeira Escola de Viena e a Brahms (BONDS, 2014, p. 177).

Dessa forma, para definir a natureza específica do belo musical, Hanslick precisa tratar, em primeiro lugar, do belo musical associando-o ao âmbito dos sons em sua conexão artística sem recorrer a qualquer conteúdo externo, como algo referente apenas aos sons musicais em suas relações segundo os princípios do discurso tonal e seu desenvolvimento artístico, através das diversas combinações possíveis entre melodia (elemento fundamentador da beleza musical), harmonia e ritmo. A partir deste material, a música expressa ideias musicais, formando estruturas completamente autônomas em relação a qualquer elemento extra-musical, definindo-se, segundo isso, aquilo que de fato constitui o *conteúdo* musical. "*Conteúdo*, *belo* e *música* são em alguns momentos do argumento tratados como termos equivalentes", mas mais explicitamente, "Hanslick põe em relação de equivalência o conteúdo e a forma musicais, equivalência que provê o fundamento para sua teoria da música absoluta e sua estética musical formalista" (GREY, 2011, p. 364).

O belo musical refere-se, fundamentalmente, à *ligação artística* entre os sons musicais, caracterizada como uma "combinação engenhosa" que estabelece "relações significativas dos sons em formas livres" e que, apresentadas à "contemplação do espírito" ou

"intuição espiritual [*geistige Anschauung*]" (HANSLICK, 1992, p. 61), proporcionam prazer. O primeiro elemento musical que compõe essas relações significativas "é a eufonia", isto é, "o som agradável", sendo a essência da eufonia o ritmo, que por sua vez pode ser compreendido de duas formas: como ritmo em sentido amplo, isto é, como "concordância de uma construção simétrica" e como ritmo em sentido restrito, "como movimento alternante e regular de membros singulares no compasso" (HANSLICK, 1992, pp. 61-62).

A eufonia, movida pelo ritmo, constitui o conjunto das notas musicais, que são o material a partir do qual o compositor cria, obedecendo a hierarquia segundo a qual a melodia é a figura principal da beleza musical e a harmonia o elemento que fornece as suas bases, ao que se acrescenta as colorações diversas segundo o uso dos timbres. E o que é expresso através desse material sonoro são *ideias musicais*, definindo-se, com isso, o significado primordial da tese positiva de Hanslick: a ideia musical é um "belo autônomo" (HANSLICK, 1992, p. 62) na medida em que se constitui, através dos elementos musicais, como um fim em si mesmo e não como um meio para representar sentimentos e ideias extra-musicais. Com isso, Hanslick pode voltar ao problema central do capítulo anterior, referente à definição do *conteúdo musical*, mas agora segundo a definição que apreende o conteúdo musical como "formas sonoras em movimento [*tönend bewegte Formen*]" (HANSLICK, 1992, p. 62).

Para entender o significado dessa determinação e superar definitivamente a dúvida referente ao modo como a música pode proporcionar belas formas sem abrigar como conteúdo sentimentos determinados, definindo-se, com isso, a natureza essencialmente abstrata e formal do belo musical, Hanslick recorre à analogia com o "ornamento das belas artes": o "arabesco", caracterizado pelos movimentos sinuosos associados ao livre jogo da imaginação. Hanslick propõe que imaginemos um "arabesco vivo" em auto-formação, como "uma emanação ativa de um espírito artístico, que verte sem cessar a plenitude completa de sua fantasia nas veias desse movimento" (HANSLICK, 1992, pp. 62-63), traçando uma analogia entre as formas sonoras em formação constante percebida pela audição e o estado de contínua auto-formação do arabesco frente a nossos olhos. Mas para não comprometer o status da música como bela arte, Hanslick enfatiza que, "apesar da abstração e da aparente natureza decorativa do arabesco, o trabalho composicional se mantém como *trabalho espiritual* sobre material suscetível de atividade espiritual" (GREY, 2011, p. 364).

Hanslick "afirmava incontestavelmente que, por forma, entendia a forma interna, a *energeia* da filosofia da linguagem de Wilhelm von Humboldt e, sobretudo, de Jacob Grimm,

ao qual se reportava: ‘as formas, que se compõem de sons, são... espírito que se configura a partir de dentro’” (DAHLHAUS, 2003, p. 80). Com isso, “Hanslick afirma não só que a forma é expressão, forma de manifestação do espírito, mas que ela própria é espírito”, entendendo a forma como algo análogo à ideia musical, e a ideia, conforme a definição de Vischer e, indiretamente, de Hegel, “como o ‘conceito presente, de modo puro e sem imperfeição, na sua realidade’” (DAHLHAUS, 2003, p. 80). Com isso, pois, pode-se dizer, e não de modo diverso daquilo que se refere à ideia musical, que a forma

> é essência que “se traz à manifestação”, e não [...] simples manifestação de uma essência, a qual se deveria procurar fora da música, em sentimentos e programas [...]. Acerca de uma forma que ele concebe como espírito e essência, Hanslick pode [afirmar] sem contradição interna que ela é um “conteúdo”, que aparece ou se realiza em material sonoro (DAHLHAUS, 2003, p. 80).

Torna-se, com isso, evidente a posição peculiar que, na música, “a substância ocupa relativamente às categorias da forma e do conteúdo”: costuma-se considerar “o sentimento que invade uma peça sonora como o seu conteúdo, a sua ideia e teor espiritual e, pelo contrário, as formas sonoras artificialmente criadas e determinadas como a simples forma, a imagem, a vestimenta sensorial do elemento supra-sensível”, mas a parte especificamente musical refere-se à “criação do espírito artístico, ao qual se associa com compreensão o espírito intuitivo” (DAHLHAUS, 2003, p. 80). A música é, segundo isso, definida como *linguagem*, sendo a composição um *trabalho do espírito* em material *suscetível ao espírito*.

“A ideia de fundar o conceito de forma musical no de espírito linguístico musical protege a estética das apalpadelas na ‘bruma geral’ (Vischer) da estética do sentimento; por outro lado, tende para a dissolução da estética em história [pois] o espírito da linguagem é histórico” (DAHLHAUS, 2003, p. 81). A continuidade histórica que Hanslick identifica à estética do sentimento, refere-se, na verdade, também ao seu próprio princípio estético - ainda que em alguns momentos ele pareça afirmar o contrário -, pois a ideia de uma estética atemporal não é possível:

> a tese segundo a qual o belo é em si completo e a obra de arte musical representa “uma criação especificamente estética, não condicionada pelo nosso sentir”, criação “que a abordagem científica deveria apreender abstraindo dos acessórios psicológicos da sua origem e produção”, não é menos expressão de uma época - da classicista - do que a estética do sentimento de Daniel Schubart ou de Philipp Emanuel Bach, contra a qual ela se voltava (DAHLHAUS, 2003, p. 81).

Por outro lado, o fato de Hanslick definir as formas sonoras em movimento como conteúdo “não só indica que elas são espírito, mas também que cumprem uma função, já

atribuída pela estética do sentimento ao 'conteúdo' - definido como afeto - da música: a função do tema". Mas

> Hanslick chama tema à própria forma sonora exposta no início de uma frase, e não ao sentimento que nela se expressa; este tema é o centro em torno do qual se reúnem e ao qual se referem as particularidades de uma obra [...]. Os temas a que Hanslick [...] chama "conteúdo" não são dados à música - como afetos ou programas - a partir de fora, mas são em si música (DAHLHAUS, 2003, pp. 84-85).

E para elucidar mais precisamente o significado da forma musical, Hanslick também propõe uma segunda analogia, com as formas e cores em constante e progressiva alternância de um *caleidoscópio*, "só que num ideal grau de manifestação incomensuravelmente mais elevado", já que na música a Forma é a "emanação direta de um espírito artístico criador" (VIDEIRA, 2006, p. 125). Através dessa analogia, Hanslick pretende destacar a ideia de "variação continuamente desenvolvida" que traz "belas formas e cores, com suaves traspasses e contrastes profundos, sempre coerente e no entanto sempre nova, em si conclusa, bastando-se a si mesma", e que se apresenta a nosso ouvido como "emanação imediata de um espírito artístico criador" (HANSLICK, 1992, p. 63). Outras analogias possíveis, próximas a do caleidoscópio, seriam aquelas estabelecidas com a arquitetura, o corpo humano e as paisagens, que também têm uma "beleza primitiva de contornos e cores (mas, nestes casos, abstraindo-se da alma, da expressão espiritual)" (HANSLICK, 1992, p. 64).

O não reconhecimento da "beleza plena que vive no elemento puramente musical" só poderia decorrer da "depreciação do sensível, que encontramos nos antigos estetas em favor da moral e do espírito, em Hegel em favor da 'ideia'". Para Hanslick, "toda arte parte do sensível e nele se entrelaça. A 'teoria do sentimento' desconhece esse fato, ela abandona por completo o ouvir e parte de imediato para o sentir. Pensam que a música é feita para o coração, e que a orelha é tão-somente uma coisa trivial" (HANSLICK, 1992, p. 64). Para Hanslick, o sensível como sensação auditiva tem a função primordial de organizar a fantasia, que vive livre na contemplação imediata das figuras sonoras e construções musicais.

Essa dificuldade para descrever o belo musical dentro da autonomia por ele exigida seria decorrente da ausência de modelos na natureza e de conteúdos conceituais a que se possa recorrer, não sendo possível descrevê-lo sem recorrer a uma terminologia musical específica. "O que para qualquer outra arte não passa de descrição, para a música já é metáfora. A música quer, de uma vez por todas, ser percebida como música, e só pode ser compreendida e apreciada por si mesma" (HANSLICK, 1992, p. 65). Hanslick também destaca o ponto de vista associado à impossibilidade de apreender o conteúdo musical na medida em que este é

falsamente associado ao *meramente acústico* ou à *proporção simétrica*, ou ainda a uma "comichão nas orelhas produzida pelos sons" (HANSLICK, 1992, p. 65). A todas essas definições escapa a apreensão do verdadeiro *conteúdo espiritual* do belo musical que preenche as formas musicais, como espírito configurado "de dentro para fora" (HANSLICK, 1992, p. 64) em estreita relação com as formas musicais, constituindo o elemento fundamental sem o qual não se pode reconhecer o belo musical.

O caráter autônomo atribuído à música, por outro lado, também impossibilita qualquer relação a elementos históricos, biográficos ou linguístico-literários. O caráter do belo musical está para além destas condições, que definem apenas o modo como um ouvinte é capaz de apreender uma obra musical, mas não aquilo que constitui a beleza de uma obra, mesmo no caso das vertentes do romantismo que aderem a princípios composicionais emocionais ou programáticos.

A vinculação estrita entre conteúdo espiritual e forma faz com que, no caso da música, a forma seja uma "forma repleta [...], espírito que se plasma interiormente" (HANSLICK, 1992, p. 66), de modo que nela a forma não tem o sentido de ser apenas um contorno vazio, mas algo inseparavelmente ligado ao conteúdo. Essa especificidade do significado da forma musical está associada à racionalidade própria à música, que Hanslick caracteriza como uma imagem cujos objetos não podemos descrever com palavras ou subordinar a conceitos. Trata-se de uma lógica especificamente musical, que se manifesta como "uma língua que falamos e compreendemos, mas que não somos capazes de traduzir" (HANSLICK, 1992, p. 66), uma racionalidade *inerente* às formas musicais, baseada em "leis fundamentais primitivas que a natureza estipulou para a organização do ser humano e para as manifestações sonoras externas", sendo "particularmente a lei primitiva da lei harmônica a que traz em si o germe da perfeição ulterior mais importante e a explicação das diferentes relações musicais" (HANSLICK, 1992, pp. 66-67).

Essas leis fundamentais regem as relações entre os elementos musicais, manifestando-se como motivação "secreta" e "afinidade eletiva", que "de forma invisível dominam o ritmo, a melodia e a harmonia", marcando com "brutalidade e arbítrio qualquer relação que as contradiga" (HANSLICK, 1992, p. 67). Atuam instintivamente no ouvido treinado, que, através da pura intuição, percebe "o orgânico e a racionalidade de um grupo de notas, ou seu absurdo e antinaturalidade, através da pura intuição [...], sem que o critério seja fornecido por um conceito lógico" (HANSLICK, 1992, p. 67), sendo através dessa "racionalidade negativa

e interior inerente ao sistema musical através de leis naturais" que o "conteúdo positivo da beleza" é acolhido (HANSLICK, 1992, p. 67).

O conteúdo do belo musical e sua relação com a atividade criativa do compositor

"Compor é um trabalho do espírito com um material espiritualizável", elaborado através da fantasia artística "sob o efeito dos sons anteriormente ouvidos" (HANSLICK, 1992, p. 67). Os sons musicais são, assim, caracterizados como uma "natureza mais espiritual e sutil do que qualquer outro material artístico", assimilando "de boa vontade qualquer ideia do artista" (HANSLICK, 1992, p. 67). Isso significa que o belo musical, enquanto resultado da atividade criativa do compositor, se constitui através das combinações entre as notas realizadas pela "livre criação da fantasia", onde a "força espiritual e a particularidade dessa determinada fantasia imprimem sua marca característica ao produto" (HANSLICK, 1992, pp. 67-68). Ou seja, o compositor elabora a obra inserindo o conteúdo espiritual ao mesmo tempo em que desenvolve as formas musicais, o que significa que a ideia que se manifesta através da música está na fantasia do artista como ideia musical antes de sua manifestação, assim, não é o intento de descrever musicalmente uma determinada paixão, mas a invenção de uma determinada melodia na forma de motivos e temas que é "o ponto decisivo, a partir do qual tem origem todo o ulterior criar do compositor" (HANSLICK, 1992, p. 68).

> Ressoa no espírito do compositor um tema, um motivo. Para antes do nascimento dessa primeira semente não podemos recuar; devemos aceitá-la como simples fato. Uma vez caída na fantasia do artista, começa então o trabalho de criação, que, partindo desse tema principal e sempre referindo-se a ele, persegue o objetivo de representá-lo em todas as suas relações (HANSLICK, 1992, p. 68).

Ou seja, a beleza de um tema se anuncia ao sentimento estético de forma *imediata*, sem relação a nada que seja estranho ao próprio tema; na música, a *forma* artística não é algo existente por si mesmo independentemente do *conteúdo* espiritual. E o belo musical enquanto fim em si mesmo provoca prazer quando contemplado, assim como ocorre em relação aos arabescos ou ao belo da natureza, o que significa que o belo musical *necessariamente* tem conteúdo espiritual.

O efeito sobre o ouvinte

Hanslick também retoma, nesta seção, o argumento referente à possibilidade do caráter da expressão de um pensamento ou tema musical poder ser caracterizado através de epítetos simbólicos, isto é, de "conceitos próprios de nossa vida afetiva" (HANSLICK, 1992, p. 69) ou adjetivos diversos referentes a fenômenos que estão para além da esfera dos sentimentos.

> Hanslick não nega que a música *possa* suscitar sentimentos nos ouvintes, nem nega a possibilidade de se *associar* acontecimentos à música, mas como esses não possuem o requisito da *necessidade*, ou seja, são *contingentes*, variam de pessoa para pessoa, são meramente subjetivos e arbitrários, não podem servir como *fundamento* de nenhuma proposição estética (VIDEIRA, 2006, p. 131).

Por outro lado, a observação das características musicais de um tema, mostra que "há uma série de razões mais próximas com as quais a expressão espiritual de uma música se encontra numa exata relação", razões que se referem ao fato de que "todo elemento musical possui uma fisionomia própria, um modo de agir determinado [...]. Cada fator singular de uma passagem contribui necessariamente para que ela adquira com precisão aquela expressão espiritual, e aja desse modo, e não de forma diferente, sobre o ouvinte" (HANSLICK, 1992, p. 70). Por conseguinte, do ponto de vista da estética musical, a descrição daquilo que age sobre o ouvinte deve ser feita referindo-se apenas a determinações puramente musicais, sem necessidade de fazer alusões a sentimentos enigmáticos. Prova de que a estruturação dos elementos musicais provoca impressões determinadas e inconfundíveis está no fato da possibilidade de reconhecer os autores das obras musicais através da escuta de suas obras. Reações psicológicas e fisiológicas, por sua vez, não permitiriam esse tipo de reconhecimento.

Em relação à causa determinante de um efeito emocional, percebemos que este não deriva daquilo que o compositor sentiu, mas das características estruturais da obra. Não que se deva negar completamente alguma relação entre emoções e elementos estruturais, mas

> o que deve ser retido, é que, em relação ao estudo científico sobre o efeito de um tema, se apresentam de modo invariável e objetivo somente aqueles fatores musicais e não o suposto estado de espírito que impregna o autor no momento de sua composição. Querendo-se deduzir desse estado de espírito o efeito da obra produzida, ou esclarecer isso daquilo, talvez a conclusão possa vir a ser correta, mas o elo de ligação mais importante dessa dedução, ou seja, a própria música, ficaria omitido (HANSLICK, 1992, p. 71).

Entretanto, a explicação científica dos efeitos e impressões musicais exige um conhecimento teórico desses elementos e suas combinações. Hanslick reitera: a impressão

provocada por uma melodia é "uma infalível consequência dos fatores musicais que atuam nessa concatenação determinada" (HANSLICK, 1992, p. 72), definindo-se, segundo isso, que o *fundamento filosófico* da música está associado ao estudo da relação de cada elemento singular que a compõe a uma determinada impressão, reconduzindo-se, com isso, as observações dessas determinações particulares a leis gerais. Dessa forma, o efeito psíquico e físico dos sons musicais só é explicável através da ordenação das "características especificamente musicais em categorias estéticas gerais e estas, em um único princípio superior" (HANSLICK, 1992, pp. 72-73). Em outras palavras, a explicação científica dos efeitos e impressões musicais depende da apreensão da *unidade* formada pelos elementos musicais que compõem uma obra musical.

Do ponto e vista da fisiologia e da psicologia, estas seriam ainda ciências incapazes de dizer exatamente o porquê de os sons musicais serem percebidos musicalmente da maneira como o são, na verdade, as causas dessa possibilidade estão sempre de alguma forma associadas ao caráter relacional estabelecido entre os sons no contexto do sistema tonal. As formas musicais são inerentes aos próprios elementos que as compõem, como se existisse uma lei inerente ao belo musical, que parte do sensível e com ele se desenvolve dirigindo-se à sensibilidade consciente da fantasia. As obras de Beethoven seriam aqui o exemplo paradigmático [vide ANEXO W].

A racionalidade musical e a atividade criativa do compositor

"O espírito é uno e a invenção musical de um artista também. A melodia e a harmonia nascem, ao mesmo tempo e num só jorro, da cabeça do compositor. Nem a lei da subordinação nem a da contraposição tocam a essência da relação da harmonia com a melodia" (HANSLICK, 1992, p. 73). A melodia é, assim, concebida simultaneamente à harmonia, ao ritmo e ao timbre:

> o conteúdo espiritual só diz respeito à união de todos esses fatores, e a mutilação de um membro fere a expressão também dos restantes. O predomínio da melodia, da harmonia ou do ritmo reverte em favor do todo, e encontrar ora toda espiritualidade nos acordes, ora toda trivialidade na falta deles, é puro pedantismo (HANSLICK, 1992, p. 74).

Com isso, Hanslick reitera a ideia de que o fundamento filosófico da música baseia-se na investigação da associação necessária e recíproca entre as determinações espirituais e os elementos musicais, o que implica na dificuldade de lidar com a "dupla exigência de uma ossatura estritamente científica e de uma casuística riquíssima" (HANSLICK, 1992, p. 74).

Ou seja, é como se em cada obra musical a racionalidade musical se apresentasse segundo uma combinação única, ainda que dentro dos limites estritos impostos por essa racionalidade. Para definir mais precisamente o caráter específico da racionalidade do belo musical, Hanslick recorre mais uma vez à observação do modo como se dá o ato de criação da música instrumental:

> uma ideia musical tem origem primitivamente na fantasia do compositor; ele continua a tecê-la - cada vez mais e mais cristais vão se formando em torno do núcleo primitivo, até que imperceptivelmente a figura da composição inteira esteja diante dele em suas formas principais, e não resta outra coisa senão apresentá-la artisticamente, provando, mensurando, alterando. Na representação de um determinado conteúdo o compositor de música instrumental não pensa. Se o faz, coloca-se sob um falso ponto de vista (HANSLICK, 1992, p. 75).

A própria diferença entre uma música ruim e uma boa se dá em termos estritamente relacionados à racionalidade do belo musical: o que diferencia uma música boa de uma ruim é o fato de um músico compor "um tema pleno de espírito, e um outro, por sua vez, um tema comum; o primeiro desenvolve-o sob todos os aspectos, de modo sempre novo e significativo; o segundo torna o seu cada vez pior" (HANSLICK, 1992, p. 75).

Para Hanslick, a música instrumental é "rica de espírito" (HANSLICK, 1992, p. 76) na medida em que a fantasia do compositor constrói formas sonoras que parecem criadas com a máxima liberdade de arbítrio, ao mesmo tempo em que se mantêm atadas à necessidade por um vínculo imperceptivelmente sutil. Portanto, "não se busca em peças musicais a representação de determinados processos psicológicos ou de acontecimentos; busca-se, antes de tudo, música, e desfrutar-se-á apenas o que ela integralmente dá" (HANSLICK, 1992, p. 77). Com isso, Hanslick critica aqueles que atribuem "intenções" a obras musicais, como é o caso dos compositores de música programática: "não existe na música nenhuma intenção que poderia substituir uma invenção deficiente. O que não chega a se manifestar não existe de fato na música, e o que é manifestado deixou de ser pura intenção" (HANSLICK, 1992, pp. 77-78).

Assim, se o *belo* de uma peça musical se prende unicamente à unidade formada pelas características musicais, do mesmo modo ocorre com as *leis de construção* da obra. E com isso, Hanslick também se coloca contrariamente à teoria segundo a qual cada movimento de uma sonata deve constituir-se de diferentes estados de ânimo em relação uns com os outros, forçando o ouvinte a entender que os conteúdos seriam sentimentos determinados interligados. O único que pode ser dito segundo as leis estético-musicais é o fato de que os movimentos formam uma unidade segundo seus elementos puramente musicais. Associar aos

sons cenas e figuras ou neles introduzir sentimentos e acontecimentos, são coisas que podem ter com a obra uma certa ligação não obrigatória, entretanto, apenas segundo "relações obrigatórias é que se aplicam leis científicas" (HANSLICK, 1992, p. 79).

> A unidade da atmosfera musical é o que caracteriza os quatro movimentos de uma sonata como um todo organicamente ligado, não a relação com o objeto pensado pelo compositor [...]. O que temos diante de nós é a obra mesma, sem qualquer comentário, e, assim como para o jurista é pura invenção o que não consta nos autos, também para o juízo estético não existe o que vive fora da obra de arte. Se as frases de uma composição nos parecem unitárias, essa unidade deve ter seu fundamento em características musicais (HANSLICK, 1992, pp. 79-80).

A autonomia do belo musical

Hanslick finaliza a terceira parte de seu ensaio esclarecendo alguns aspectos fundamentais para a apreensão do belo musical em sua autonomia, segundo três aspectos: em primeiro lugar, a ideia de que o que provoca prazer à contemplação é unicamente o belo musical, do que, Hanslick deduz que o belo musical é válido para todos os estilos e escolas; em segundo lugar, a consideração de que não há associação entre estética e história; e em terceiro lugar, a necessidade de investigar o âmbito do belo musical enquanto âmbito autônomo em relação à matemática e à linguagem.

Em relação ao primeiro aspecto, trata-se de esclarecer que o belo musical não está atrelado a escolas ou estilos *específicos*:

> todo o desenvolvimento do presente estudo não expressa o dever, mas considera somente o ser; não é possível deduzir dele algum ideal musical determinado como o verdadeiro belo, mas só demonstrar do mesmo modo o que é o belo em qualquer escola, mesmo nas mais antagônicas (HANSLICK, 1992, p. 80).

Em relação ao vínculo entre estética e história, Hanslick concorda que como manifestação do espírito humano, a música está inegavelmente ligada às

> produções contemporâneas das artes plásticas e poéticas, com as considerações literárias, sociais e científicas de sua época, enfim, com as experiências e convicções do autor. A consideração e a comprovação dessa vinculação, relacionando músicos singulares e obras de arte, são, por conseguinte, bem legítimas e dignas de mérito. Contudo, deve-se ter sempre em mente que traçar semelhante paralelo entre ramos artísticos especiais e determinadas condições históricas é um procedimento da história da arte, e não puramente estético. Por mais necessária que pareça a relação da história da arte com a estética, sob o ponto de vista metodológico, cada uma dessas duas ciências deve, no entanto, defender sua essência própria, pura, de uma mistura estreita com a outra (HANSLICK, 1992, p. 81).

A investigação estética não pode, portanto, considerar as relações pessoais e o ambiente histórico do compositor, cabendo a ela apenas apreender o que a própria obra de arte exprime: fazer a comparação entre

> as diferentes visões de mundo dos compositores, e atribuir a isso o controle de suas composições pode parecer tarefa interessantíssima e meritória, mas é infinitamente complicada e estará tanto mais sujeita a conclusões equivocadas quanto mais [...] se desejar expor o nexo causal (HANSLICK, 1992, pp. 81-82).

E dentre os autores que teriam associado a história da música à estética musical estaria Hegel:

> também Hegel, tratando da música, tem frequentemente induzido a erros, ao trocar inadvertidamente seu ponto de vista, em que prevalece o da história da arte, pelo puramente estético, e atribuir à música determinações que ela em si jamais teve. O caráter de toda peça musical tem, por certo, "uma ligação" com o seu autor, mas essa ligação não existe para o esteta; a ideia da relação necessária de todos os fenômenos, em sua concreta demonstração, pode ser exagerada até a caricatura. Hoje em dia é preciso um verdadeiro heroísmo para se opor a essa tendência espirituosa e inteligentemente sustentada e para dizer que a "compreensão histórica" e o "juízo estético" são coisas distintas (HANSLICK, 1992, p. 82).

Assim, o belo musical não está vinculado à "diversidade de expressão das diferentes obras e escolas", que na verdade estariam baseadas "numa posição radicalmente distinta dos elementos musicais" (HANSLICK, 1992, pp. 82-83).

A analogia com a arquitetura tampouco é válida, pois limita-se ao âmbito do *contraponto*, "pequena área no território da beleza musical" (HANSLICK, 1992, p. 83), não sendo, portanto, algo que pudesse ser generalizado para tudo aquilo que abarca o belo musical. O prazer musical suscitado pela simetria e regularidade não é suficiente para definir o belo musical, pois "o ordenamento regular de elementos comuns e triviais pode ser demonstrado até nas piores composições [...], simetria é apenas um conceito relativo e deixa sem resposta a questão: o que é que parece, aqui, simétrico?", ainda que "aquilo que, com razão, provoca prazer numa composição" (HANSLICK, 1992, p. 83) também esteja associado ao musicalmente belo.

Hanslick prossegue com a desassociação entre a beleza musical e a matemática. O belo de uma composição musical não se baseia em números, embora a música estabeleça vínculo com a matemática do ponto de vista das vibrações sonoras, das distâncias intervalares e das consonâncias e dissonâncias. A matemática só é útil para o estudo do aspecto físico da música, mas para a composição não deve ser supervalorizada, pois em uma peça musical nada é calculado matematicamente. Na verdade, o campo da estética musical começa onde o âmbito das proporções intervalares deixa de ter um significado em si:

> a matemática regula unicamente o material elementar para receber a elaboração espiritual e joga ocultamente nas relações mais simples, mas o pensamento musical vem à luz sem ela [...]. O que faz de uma música poesia sonora e o que a distingue da série de experimentos físicos é alguma coisa de livre, de espiritual, por conseguinte, de incalculável (HANSLICK, 1992, pp. 84-85).

Hanslick prossegue desmentindo também o paralelismo entre música e linguagem. Se por um lado há afinidades com o canto, pois "quando na música se trata realmente apenas da exteriorização subjetiva de um íntimo impulso, a lei do discurso falado deverá ser em parte normativa para o canto" (HANSLICK, 1992, p. 86), por outro lado, essas analogias "não vão ao centro de encontro à verdadeira essência da música, e a pesquisa estética deve continuamente avançar até o ponto em que linguagem e música irreconciliavelmente se separam" (HANSLICK, 1992, p. 86). A diferença fundamental "está em que na linguagem o som é apenas um signo, isto é, um meio para o objetivo de exprimir qualquer coisa de completamente estranho a esse meio, ao passo que na música o som tem uma importância em si, ou seja, é o objetivo em si mesmo" (HANSLICK, 1992, pp. 86-87).

A essência da linguagem e a essência da música são, portanto, completamente diferentes: as leis específicas da música giram em torno do significado e da beleza autônomos, enquanto as leis da linguística giram em torno do emprego correto do som tendo como objetivo a expressão de um conteúdo determinado, seja ele emocional ou conceitual. E com isso, Hanslick critica os compositores que buscam se aproximar da linguagem discursiva, construindo obras estruturalmente frágeis, sem unidade, baseadas em "teorias que querem aplicar à música as leis de desenvolvimento e de construção da linguagem, como foi tentado por Rousseau, Rameau e Wagner" (HANSLICK, 1992, p. 88).

Hanslick conclui a terceira parte do ensaio com a afirmação de que "o verdadeiro coração da música, a beleza formal por si mesma satisfeita, é impelido e perseguido pelo fantasma do 'significado'. Por isso, a estética musical deve se encarregar de esclarecer a distinção fundamental entre a essência da música e a da linguagem" (HANSLICK, 1992, p. 88), estabelecendo o princípio de que ao se falar da essência da música as analogias com âmbitos extra-musicais são inúteis.

"Hanslick vem a ser o anti-Wagner por excelência, a primeira reação violenta e radical que se forja contra o romantismo, contra a expressão da música como expressão do sentimento ou de qualquer outro conteúdo" (FUBINI, 2005, p. 343). Wagner, por sua vez, "era tido como o compositor mais radical de sua época, fazendo largo uso de cromatismos e abdicando de estruturas formais claramente definidas", opondo-se abertamente e

polemicamente contra Hanslick, "fazendo uma alusão indireta a ele através da figura do 'juiz pedante e obcecado por regras' em *Die Meistersinger von Nürnberg*" (BONDS, 2014, p. 17).

Mas Hanslick opunha-se também a Liszt - que juntamente com Wagner, era tido como avatar da "música do futuro" -, sendo um defensor das obras de Haydn, Mozart, Beethoven, e, dentre os compositores contemporâneos a ele, Brahms, que era tido à época como um conservador, pois ainda cultivava gêneros tradicionais como a sinfonia e o quarteto de cordas, em detrimento da música programática ou do poema sinfônico.

A concepção de belo musical "relega ao status de primitividade uma grande parte do repertório e da experiência musical, ao mesmo tempo em que privilegia e confere o mais alto status a uma música de tipo bastante específico" (BOWMAN, 1998, p. 148). Se a pura contemplação é a atividade musical arquetípica, "ela requer que a música seja adequada a tal atitude contemplativa: a música autônoma, voltada para a elaboração rigorosa de estruturas formais" (BOWMAN, 1998, p. 148). Dessa forma, as realizações musicais que Hanslick mais exalta são aquelas vinculadas à tradição que vai de Mozart a Brahms, tida como a mais próxima do ideal das formas sonoras em movimento, elevando o belo musical ao seu ápice. Qualquer tipo de música que viole o princípio tonal é tido como algo inferior, como por exemplo, "o tipo de música voltada apenas para o elemento rítmico ou tímbrico ou que abdica de sua autonomia em função de finalidades extra-musicais" (BOWMAN, 1998, pp. 148-49).

Nesse contexto, referente às preferências musicais de Hanslick, Dahlhaus chama a atenção para a apologia que Franz Brendel faz da música programática, fortemente impulsionada por Franz Liszt[25] através dos *poemas sinfônicos*, que seriam "a consequência e

---

[25] Ainda que Hegel não fosse o centro principal de seus estudos, a presença de noções hegelianas em alguns dos escritos de Liszt é notável. Em seu livro *An Artist's Journey: Lettres d 'un bachelier ès musique 1835-1841*, Liszt faz uso do idealismo hegeliano a fim de promover a música programática, como suporte filosófico para sua teoria estética frente aos embates da época. O entendimento de Liszt a respeito da arte como ideal o coloca entre os seguidores do idealismo alemão. Segundo Liszt, haveria certas diferenças entre os meios de expressão da música e das outras artes: o músico estaria "em desvantagem comparado ao pintor e ao escultor, pelo fato de que ele se volta para a apreensão da forma", voltando-se para "o entendimento íntimo da natureza e do sentimento acerca do infinito". Partindo do princípio de que todas as artes estão baseadas em dois princípios básicos, a *realidade* e a *idealidade*, Liszt explica o porquê das artes plásticas serem mais acessíveis ao público: "a idealidade só pode ser percebida por mentes cultivadas, mas a realidade do escultor pode ser percebida por qualquer um"; a música, por sua vez, não imita a realidade, mas expressa a idealidade, "não tendo realidade, por assim dizer, a música permanece quase que inteiramente inacessível a maior parte das pessoas" (IRINA, 2006, p. 52). Assim, Liszt se apropria da estética hegeliana a fim de também desenvolver suas próprias concepções: a interpretação que Liszt faz de Hegel deve ser considerada como um esforço para encontrar um fundamento válido para justificar a necessidade da música programática em sua época (IRINA, 2006, p. 55).

Amigo próximo de Liszt, Franz Brendel era um admirador da filosofia de Hegel, e fez uso de suas ideias para promover as teses que compartilhava com Liszt. Brendel estava familiarizado com as ideias do compositor, e após ver como suas ideias evoluíram no sentido do desenvolvimento de meios poéticos e musicais de expressão em associação direta com a música instrumental, Brendel revisou profundamente sua obra mais importante,

o estágio mais elevado da Sinfonia" e que teriam como fundamento filosófico a "estética de Hegel", pela qual "o desenvolvimento histórico das artes representa a realização de um sistema em que a música surge como primeiro grau da poesia", e onde a essência da música é identificada ao "impulso para ir além de si mesma", não se fechando, portanto, em si mesma "na 'interioridade abstrata' em que está enredada como 'puro ressoar'", mas tendendo "a superar-se na 'unidade do poeticamente musical'" (DAHLHAUS, 2003, p. 87).

> As nossas sensações - diz-se na *Estética* de Hegel - passam já do seu elemento da interioridade indeterminada num conteúdo e no entretecimento subjetivo com o mesmo para a intuição mais concreta e a representação mais geral deste conteúdo. Ora, tal pode acontecer também numa obra musical, logo que as sensações que ela em nós desperta, segundo a sua própria natureza e expressão artística, se constituem em nós como intuições e representações mais pormenorizadas e, deste modo, trazem também à consciência a determinidade das impressões anímicas em intuições mais sólidas e em representações mais gerais (DAHLHAUS, 2003, pp. 87-88).

Mas Liszt opõe, por outro lado, "à tese de que a tendência interna da música, em si imperfeita, é transformar-se em poesia" a tese segundo a qual

> a música, nas suas obras-primas, *integra cada vez mais em si* as obras primas da literatura [...]. O programa, que fora rejeitado por Schumann na crítica da *Symphonie Fantastique*, como "algo de indigno e charlatanesco", significava, pelo contrário, para Liszt, antípoda musical de Schumann, um meio de fundar a dignidade da música instrumental - a pretensão de ser "cultura" e não apenas, como Kant desdenhosamente afirmara, "fruição" (DAHLHAUS, 2003, p. 92, grifo nosso).

De forma geral, portanto, Hanslick define o belo musical segundo seu significado autônomo, associando-o à expressão de ideias musicais, como ligação artística dos sons musicais. Com isso, Hanslick pode fazer uma associação direta entre forma musical e conteúdo, onde a forma musical é espírito, "espírito que se plasma interiormente" (HANSLICK, 1992, p. 66).

Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frenkreich. Além disso, há alguns outros aspectos em comum entre os escritos de Brendel e Liszt, especialmente no que se refere à "missão do artista" e ao status e significado da música produzida à época (IRINA, 2006, pp. 47-51).

Carl Dahlhaus considera que Brendel foi "o mais eloquente defensor de uma crítica musical impulsionada por ambições historiográficas e inspirada em Hegel" (IRINA, 1996, p. 51). De fato, sob influência de Hegel, Brendel acreditava que na "era moderna, a arte não mais constituía o pináculo da consciência, conforme foi na época da Grécia antiga" (IRINA, 1996, p. 51), mas, por outro lado, ele também deu novo desenvolvimento à noção hegeliana referente à destinação da música, argumentando que uma estética musical válida seria a chave para a continuidade do desenvolvimento da música no século XIX.

5.4. Análise da impressão subjetiva da música

Da quarta à sexta partes de seu ensaio, Hanslick dedica-se à análise de aspectos referentes ao âmbito da recepção musical realizada pelo ouvinte: "as partes quatro e cinco dão continuidade ao tema dos sentimentos, reforçando a importância da contemplação desinteressada do objeto estético como forma, segundo o modelo estético kantiano" (GREY, 2011, p. 365), sendo a sexta parte dedicada à questão referente ao modo como os materiais musicais, do ponto de vista do sistema tonal e da atividade composicional, estão relacionados aos materiais do mundo natural.

Na quarta parte, onde mais se mostra a fundamentação de Hanslick em antigas teorias da psicologia, há a referência a um âmbito alternativo para a expressão de sentimentos, associado à atividade do intérprete executante. "Ainda que pouco aprofundadas, as considerações de Hanslick acerca da atividade do intérprete e da performance", como *presença acústica* em oposição ao estado incorpóreo da obra musical como *partitura*, "antecipam a variedade de perspectivas desenvolvidas em pesquisas musicológicas mais recentes" (GREY, 2011, p. 365).

Para Hanslick, a *tarefa* da estética musical é submeter os sentimentos ao âmbito do belo, apreendendo a obra musical como um objeto autônomo e em estrita referência a ele. Por outro lado, a obra musical também se revela "como um meio ativo entre duas forças vivas: a de onde provém e para onde se dirige, ou seja, o compositor e o ouvinte" (HANSLICK, 1992, p. 91), passando pela intermediação do intérprete. E tanto na vida psíquica do compositor como na do ouvinte, a atividade artística da fantasia não ocorre isoladamente, mas "atua em estreita reciprocidade com os sentimentos e as sensações" (HANSLICK, 1992, pp. 91-92).

No caso do compositor, sua atividade constitui uma configuração constante de relações sonoras, de modo que

> a soberania do sentimento [...] em parte alguma é empregada. O material infinitamente expressivo e espiritual dos sons permite que a subjetividade daquele que constrói se manifeste naquilo que está sendo criado. Visto que já é própria dos singulares elementos musicais uma expressão característica, então, os traços predominantes do caráter do compositor [...] exprimir-se-ão, certamente, conforme os momentos gerais que a música é capaz de traduzir (HANSLICK, 1992, p. 94).

Entretanto, "o ato em que pode ocorrer a emanação imediata de um sentimento nos sons não é tanto a invenção de uma obra musical, mas muito mais a reprodução, a execução da mesma" (HANSLICK, 1992, p. 96) através da atividade do intérprete executante,

concedendo-se a ele "libertar-se, através de seu instrumento, do sentimento que o domina" (HANSLICK, 1992, p. 96), infundindo-o à música através da impressão da interioridade corporal projetada pelos movimentos físicos e pela manipulação tecnicamente adequada do instrumento musical.

> Aqui, uma subjetividade ressoa de imediato nos sons, e não permanece simplesmente muda ao lhes dar forma. Aquele que compõe trabalha vagarosamente e intermitentemente; aquele que executa, o faz num voo ininterrupto; a criação do compositor é feita para ficar; a daquele que executa, para durar o tempo em que é tocada (HANSLICK, 1992, p. 96).

Ou seja, se a atividade composicional envolve *formação*, a do intérprete envolve *vivência*. Nesse sentido, a máxima imediatez de manifestação de estados do ânimo ocorrerá quando "criação e execução coincidem num mesmo ato" (HANSLICK, 1992, p. 99).

E do ponto de vista do ouvinte, a música se mostra como sendo a arte que mais rápida e intensamente age sobre o estado de espírito, pois "com poucos acordes podemos ser transportados para um estado de espírito que um poema só alcançaria depois de uma longa exposição" (HANSLICK, 1992, p. 100). Mas Hanslick atribui esse efeito a elementos extra-estéticos: "o efeito intenso da música sobre o sistema nervoso é plenamente reconhecido enquanto fato tanto da psicologia quanto da fisiologia", o que caracteriza a música como a arte que do ponto de vista do material, é a mais espiritual em decorrência de sua incorporalidade, ao mesmo tempo em que "graças a seu jogo formal privado de objeto, é a mais sensível" (HANSLICK, 1992, p. 102). Por outro lado, a psicologia e a fisiologia, à época de Hanslick, ainda não ofereciam respostas satisfatórias a essa questão, sendo incapazes de revelar como a estimulação do nervo auditivo poderia incidir, como qualidade de sensação determinada, sobre a consciência e levar a um estado anímico específico.

Em decorrência disso, Hanslick é contrário ao uso terapêutico da música, pois isso seria um procedimento contrário a princípios científicos rigorosos, que a partir de pressupostos discutíveis, deduziria "resultados mais discutíveis, para extrair deles, por fim, a conclusão prática mais discutível ainda [...]. Toda cura realizada com o auxilio da música tem o caráter de um caso excepcional, cujo êxito jamais deve ser atribuído exclusivamente à música" (HANSLICK, 1992, p. 106). Com isso, reforça-se a ideia de que a fundamentação estética para o desenvolvimento da atividade crítica não pode estar vinculada aos efeitos da música sobre os sentimentos, estando estes restritos apenas ao âmbito subjetivo, ou em dados fornecidos pela fisiologia e pela psicologia. O estabelecimento de regras sobre o modo de despertar determinados sentimentos através da música não pertence ao âmbito da estética,

pois trata-se de efeitos não puramente estéticos, mas referentes a componentes físicos comparáveis. À estética cabe apenas ensinar o modo como o músico deve produzir o belo na música, e não maneiras de despertar *emoções determinadas* no ouvinte.

Assim, à questão referente ao elemento específico que caracteriza a ação exercida sobre o sentimento através da música e se esse elemento seria "essencialmente de natureza estética" (HANSLICK, 1992, p. 114), responde-se com o conhecimento acerca da "ação intensa sobre o sistema nervoso. Desta ação dependem a força particular e a imediatez, com as quais a música, em comparação com todas as outras artes [...] é capaz de provocar sentimentos" (HANSLICK, 1992, p. 114). Entretanto, quanto maior "é a intensidade com que um efeito artístico age sobre o físico [...] mais patológico é este efeito, mais diminuta é sua quota estética" (HANSLICK, 1992, p. 114). A composição musical deve, ao contrário, privilegiar "o que há de puramente estético nesta arte", e "este elemento é a pura contemplação" (HANSLICK, 1992, p. 114).

5.5. A percepção estética da música em oposição à patológica

A quinta parte do ensaio lança um olhar cético sobre a tradição clássica do *ethos* musical, como sendo a "relíquia primitiva e supersticiosa de uma cultura ainda não familiarizada com a composição musical e sua elaboração artística" (GREY, 2011, p. 365). Hanslick também afirma a falta de qualquer "protótipo musical na natureza, em relação aos âmbitos das escalas, da harmonia ou da composição" (GREY, 2011, p. 365). Apesar do fato de que o belo musical tem algo de natural na medida em que as leis composicionais estão em um certo sentido radicadas em leis naturais, na relação que estabelece com estes materiais ele é *artificial*, pois na natureza não encontramos melodia, nem harmonia, somente padrões rítmicos e frequenciais rudimentares. "A melodia e a harmonia, diz Hanslick, são criações do espírito humano. O que ouvimos na natureza não é o musicalmente belo, mas somente ruídos" (ALPERSON, 2008, p. 327).

O aspecto "natural" da música revela-se nos casos em que o ouvinte "deixa agir sobre si, em passiva recepção, o aspecto elementar da música" alcançando "uma vaga excitação sensível ou hipersensível" (HANSLICK, 1992, p. 118), procedendo, com isso, de maneira patológica frente à música, e não, portanto, de maneira contemplativa, voltando-se apenas ao elemento material segundo seu impacto fisiológico sobre seu organismo. "Para tal concepção,

as obras musicais se alinham na série de produtos naturais, cujo deleite nos entusiasma, mas não obriga a pensar" (HANSLICK, 1992, p. 118).

É a parte "especificamente musical" que constitui "a criação do espírito artístico, com a qual o espírito intuitivo se une em total compreensão", e nessas imagens sonoras concretas, o valor espiritual da composição *não se mostra* como "vaga impressão total de um sentimento abstrato" (HANSLICK, 1992, p. 119). A forma pura da construção sonora, contraposta ao sentimento, é o que constitui o verdadeiro conteúdo da música, "ao passo que o sentimento provocado não se pode chamar nem de conteúdo, nem de forma, mas de efeito prático" (HANSLICK, 1992, pp. 119-20).

E do ponto de vista dos efeitos sobre os sentimentos morais, estes estão associados à "falta de cultura do espírito e do caráter. Quanto menor a ressonância da cultura, tanto maior efeito de tal poder" (HANSLICK, 1992, pp. 121-22). Hanslick remete à música da antiguidade grega, que dispunha apenas de elementos rítmicos e tímbricos e de uma melodia limitada ao sistema dos modos, incapaz de conduzir ao desenvolvimento de formas verdadeiramente musicais (existentes apenas a partir dos desenvolvimentos do discurso tonal), de modo que nesta época a música não poderia adquirir significado absoluto como arte dos sons, sendo sua tarefa, dessa forma, apenas a de "criar ânimo" (HANSLICK, 1992, p. 124) ou realçar de maneira submissa a declamação poética, agindo apenas segundo seus aspectos sensíveis. Soma-se a isso a maior suscetibilidade do ouvinte da antiguidade em relação aos efeitos da música.

A esse modo patológico, contrapõe-se a contemplação pura e consciente, a "forma verdadeiramente artística de ouvir" (HANSLICK, 1992, p. 126), que produz satisfação espiritual ao ouvinte que acompanha a compreensão de uma obra musical antecipando os desdobramentos elaborados pelo compositor. "Um prazer artístico pleno será oferecido somente por uma música que provoque e satisfaça essa participação espiritual, que poderia ser chamada muito propriamente de 'reflexões da fantasia'" (HANSLICK, 1992, p. 127).

O ouvinte leigo, por sua vez, desprovido de formação musical aprofundada, seria o mais suscetível à limitação dos sentimentos, ficando alheio ao prazer estético decorrente da atividade espiritual que caracteriza a música: as obras musicais "não se apresentam imóveis e de chofre, mas vão se urdindo sucessivamente diante do ouvinte, e, portanto, exigem dele não uma contemplação que tolere delongas e interrupções, mas um acompanhamento incansável, com uma atenção mais arguta" (HANSLICK, 1992, p. 127). Levado ao limite, quando

referido a composições complexas, esse acompanhamento atento pode se tornar um *trabalho espiritual*.

Dessa forma, a mais importante exigência que se faz para que seja possível uma compreensão estética da música "é que se escute uma peça musical por si mesma, qualquer que seja ela, e que se a entenda. Tão logo a música seja utilizada só como meio para provocar em nós um certo estado de ânimo, como elemento acessório, decorativo, ela deixa de atuar como arte pura" (HANSLICK, 1992, p. 130). Dessa forma, deve-se distinguir claramente a beleza artística associada à contemplação do efeito artístico espiritual, do âmbito elementar da música, isto é, de seu efeito meramente sensível, decorrente apenas da materialidade do som.

5.6. As relações da música com a natureza

A sexta parte considera mais uma vez a relação entre música e linguagem. Vistas como modos de comunicação ou enunciação, "música e linguagem não possuem nenhum protótipo explícito na natureza" (GREY, 2011, p. 365). Mas enquanto a poesia, assim como a pintura, transforma, através de seu conteúdo, objetos dados pela natureza, o mesmo não se aplica à música. Sendo esta outra razão "para a consideração da autonomia fundamental da música como arte, independentemente de quais combinações extra-musicais ou usos possam ser a ela atribuídos" (GREY, 2011, p. 365).

Em seus *Cursos de Estética*, "Hegel seguiu a Kant no que se refere à minimização do status da música instrumental, denominando-a, em alguns casos, como algo vazio e sem significado em decorrência da falta de Conteúdo espiritual", não podendo sequer ser tida como arte (GREY, 2011, p. 365). Hegel apenas concede que a música seja elevada a arte se ela for capaz de manifestar, "com ou sem texto, o Espírito através dos sons em suas combinações diversas" (GREY, 2011, p. 365). A tarefa fundamental da música é, assim, segundo Hegel, a de dar ressonância não à objetividade, mas à maneira como a interioridade é essencialmente movida em si mesma, de acordo com sua subjetividade e com a natureza ideal da alma. "Hegel nota que já em sua época, a música em particular se voltava para seu próprio meio, comprometendo com isso seu poder sobre a totalidade da vida interior" (GREY, 2011, p. 365). O prazer que ela proporciona tornou-se "crescentemente restrito ao aspecto puramente musical, voltando-se apenas aos conhecedores e não aos interesses de um público mais amplo, que nestes casos poderá no máximo apenas responder ao virtuosismo e aos efeitos orquestrais extremos" (GREY, 2011, p. 365), à mera habilidade técnica, "sem

contemplar a profundidade que muitos críticos alemães da época tinham como o essencial" (GREY, 2011, p. 365). A proeminência da noção de Espírito, entretanto, está não apenas vinculada à estética hegeliana, sendo "um conceito onipresente em escritos de língua alemã do século XIX, referindo-se, de maneira geral, à profundidade de um indivíduo, uma sociedade ou uma obra de arte", ou ao "princípio vital de uma força animadora" (BONDS, 2014, p. 148).

A partir de meados do século XIX, a presença ou ausência de *Espírito* na música instrumental tornou-se tema de intenso debate. A "'questão de vida ou morte para nossa arte' - diz A. B. Marx, em 1841 -'é simplesmente esta: se deve prevalecer o aspecto espiritual (*geistige*) ou o sensorial'" (Marx apud GREY, 2011, p. 365). Hanslick, por sua vez, entendia que sem *Espírito*, as formas sonoras em movimento tornar-se-iam um movimento vazio de formas sensoriais, e é por isso que ele aprofundou o argumento pelo qual define que o espírito musical ou o conteúdo musical (sua *substância*) reside nas *formas tonais*.

Nesse sentido, é fundamental para Hanslick voltar-se ao aprofundamento da questão referente à relação entre música e natureza, "a partir do qual assegura-se que a música, como objeto criado através do espírito, seja fundamentalmente definido segundo 'qualidades humanas' e, portanto, como imbuído de espírito" (GREY, 2011, p. 365). Formas consideradas apenas nelas mesmas, ao contrário, não asseguram a presença de espírito: "as fugas de Bach e Händel, por exemplo, resultam da habilidade desses compositores para pensar polifonicamente, pois para eles, o estilo fugal era uma linguagem perfeitamente natural, mas em compositores mais recentes, como Verdi, a fuga torna-se mero formalismo" (GREY, 2011, p. 365).

O espírito está também diretamente ligado à beleza: "Kant já havia notado que o *espírito* era a qualidade central que elevava o belo acima do mero agradável" (GREY, 2011, p. 365), e esta distinção tornou-se premissa fundamental da estética ao longo do século XIX. Em "*Geschichte der heutigen oder modernen Musik* (1841), de Gustav Schilling" (GREY, 2011, p. 365) - obra dedicada a Tomášek, que à época era professor de piano e teoria musical de Hanslick -, encontra-se a seguinte afirmação:

> a forma sensorial de uma obra de arte deve existir apenas na medida em que ela existe para o Espírito da humanidade e não apenas para si mesma. A forma de uma obra de arte não deve ser meramente... agradável para os sentidos; ela deve ser uma forma rica de Espírito, que seja preenchida de Espírito e que preencha de Espírito (GREY, 2011, p. 365).

Dado o lugar central ocupado pela noção de Espírito nos "debates acerca da música desenvolvida no século XIX" (GREY, 2011, p. 365), sua importância também se mostra no desenvolvimento das teses de Hanslick, que aborda essa questão partindo do pressuposto de

que a pesquisa moderna se encaminha para o lado natural dos fenômenos, de modo que "também a estética, caso não queira ter uma existência meramente fictícia, deve render-se tanto às robustas raízes quanto às delicadas fibras que ligam qualquer arte singular às leis da natureza"; e no que se refere à estética musical, "a posição de seus temas mais difíceis e a solução de suas questões mais controversas dependem da avaliação correta dessa relação" (HANSLICK, 1992, p. 135).

Assim como a música, as demais artes também têm uma dupla relação com a natureza, na medida em que dela retiram seu material e nela encontram seu conteúdo, ao qual atribuem tratamento artístico. No caso da música há, entretanto, por um lado, a adaptação do material natural para a confecção dos instrumentos musicais, e, por outro, a submissão do som produzido por estes instrumentos a um trabalho de quantificação ordenada que o transforma, ao longo de um processo histórico, em harmonia e melodia, que por si mesmas inexistem na natureza. Harmonia e melodia são criações do espírito humano que servem como material de base para a elaboração artística "mediante a concentração do seu íntimo, de um 'cantar interior'" (HANSLICK, 1992, p. 142) do compositor, que cria a partir de si mesmo aquilo que não pode ser diretamente copiado da natureza (no que se refere ao ritmo, entretanto, este já pode ser, em sua forma mais rudimentar, encontrado na natureza).

Há, assim, uma distinção clara e necessária entre a "música da natureza" e a "arte musical do homem", pelo fato de que "na música tudo é passível de ser comensurado, enquanto nos sons naturais nada é", estando esses dois reinos sonoros "lado a lado, quase sem se tocar" (HANSLICK, 1992, p. 143): a natureza apenas fornece a "matéria bruta dos corpos, que utilizamos em proveito da música" (HANSLICK, 1992, p. 143).

5.7. Os conceitos de "conteúdo" e de "forma" na música

Na sétima parte de Do Belo Musical, retoma-se a dicotomia entre forma e conteúdo, vinculando-se ao conteúdo "as categorias de *objeto*, *material* e *substância*, das quais a última é a que mais se aproxima do tipo de conteúdo 'imanente' descrito na terceira parte do ensaio" (GREY, 2011, p. 364). Mais especificamente, Hanslick "revisita a questão referente à música instrumental, buscando definir se esta seria capaz de transmitir um conteúdo representacional assim como as formas artísticas da poesia e da pintura" (GREY, 2011, p. 364).

Os *temas* ou *motivos melódicos* são definidos como base para um tipo puramente musical de conteúdo, reminiscente da figura da "invenção", associada à retórica de épocas anteriores. "Hanslick os compara aos personagens principais de um romance (refletindo, indiretamente, uma percepção e aceitação de paradigmas narrativos cada vez mais comuns no pensamento musical do século XIX)", mas "com o intuito de reiterar a ideia de que o conteúdo, como 'substância espiritual', é imanente, autônomo e não representacional" (GREY, 2011, p. 365).

> A música tem um conteúdo? Desde que se esteja habituado a refletir sobre nossa arte, esta tem sido a questão mais controversa e veemente. Sobre ela pronunciaram-se favorável e contrariamente. Vozes influentes defendem a falta de conteúdo na música; quase todas elas pertencem a filósofos: Rousseau, Kant, Hegel, Herbart, Kahlert e outros [...]. Por sua vez, o número de contendores que defendem o conteúdo na música é infinitamente mais numeroso; dentre os escritores fazem parte os próprios músicos, e o grosso da opinião pública está com eles (HANSLICK, 1992, p. 153).

Mas a contestação que se faz à opinião que defende a falta de conteúdo da música parte de pressupostos errados: "muitos musicógrafos se preocupam neste ponto mais com a honra putativa da sua arte do que com a verdade" (HANSLICK, 1992, p. 154). Segundo Hanslick, para chegar à verdade acerca dessa questão, "importa sobretudo estar elucidado acerca dos conceitos que se contestam" (HANSLICK, 1992, p. 154).

A falta de clareza nessa discussão deve-se à confusão em relação aos conceitos de *conteúdo*, *objeto* e *material temático*, não havendo consenso, cada debatedor emprega uma designação diferente para esses conceitos. Confunde-se *conteúdo* com *objeto*: "os sons de que consta uma obra musical e que, como partes suas, a configuram num todo, são o seu conteúdo" (HANSLICK, 1992, p. 155). Mas, muitas vezes,

> ao perguntar-se pelo "conteúdo da música", tem-se em mente a representação do "objeto" (tema, sujeito), que, enquanto ideia, ideal, se contrapõe justamente aos sons como "componentes materiais". A arte dos sons, de fato, não tem um conteúdo neste sentido, um tema na acepção do objeto tratado (HANSLICK, 1992, p. 155).

A música é constituída por séries de sons, formas sonoras que não têm nenhum outro conteúdo além de si mesmas. Embora cada ouvinte possa avaliar e nomear o efeito de uma peça musical segundo sua individualidade, o conteúdo da obra nada mais é do que precisamente as formas sonoras ouvidas, pois a música não apenas se manifesta por meio de sons, mas expressa *somente* sons.

> Krüger, com certeza o mais sábio defensor do "conteúdo" musical, em oposição a Hegel e Kahlert, afirma que a música revela apenas um outro lado do mesmo conteúdo que às outras artes, por exemplo, à pintura. "Toda figura plástica" - diz ele (*Beiträge*, p. 131) - "está em repouso: ela não revela a ação, mas sim a ação já

> praticada ou por praticar. Por isso, o quadro não exprime Apolo que vence, mas mostra o vencedor, o combatente irado etc.” Ao contrário, “a música acrescenta a cada substantivo plástico e imóvel o verbo, a atividade, o íntimo ondear, e se ali reconhecemos como verdadeiro conteúdo em repouso a cólera ou o amor, aqui reconhecemos não menos o verdadeiro conteúdo em movimento: encoleriza-se, ama, sussurra, ondeia, enfurece”. Esta última afirmação é correta só em parte: “sussurrar, ondear e enfurecer” a música pode; “encolerizar” e “amar”, não. Estas já são paixões sentidas intimamente pelo ouvinte (HANSLICK, 1992, p. 156).

Aquilo que a música pode opor em determinabilidade a esse conteúdo visível, abstraído do histórico, são acordes de sétima diminuta, temas em modo menor, movimentos na linha do baixo, em suma, formas musicais que poderiam representar uma enorme diversidade de situações e indivíduos. Assim, ao falar do conteúdo e da capacidade de representação da música, só se pode partir da música instrumental pura. “O contributo da música é talvez o mais belo de tudo, mas é justamente o único que nada tem a ver com o verdadeiro Orestes: o canto” (HANSLICK, 1992, p. 158).

Lessing, por exemplo, não se refere à música, já que esta nada pode realizar em relação a Laocoonte: “o músico não depara, para a sua arte, com modelo algum que garante às outras artes a determinidade e a cognoscibilidade do seu conteúdo” (HANSLICK, 1992, p. 159). A música não pode repetir objetos já conhecidos e nomeáveis, portanto não tem um conteúdo denominável para o nosso pensamento segundo conceitos definidos. “Em rigor, só pode falar-se do conteúdo de uma obra de arte quando a uma forma se opõe tal conteúdo [...]. Mas, na música, vemos o conteúdo e a forma, o tema e a configuração, a imagem e a ideia confundidos numa unidade obscura e indivisível” (HANSLICK, 1992, pp. 159-60). Na música, não existe um conteúdo frente à forma, porque nela não há forma fora do conteúdo.

O tema é a unidade autônoma e esteticamente indivisível da obra musical: “as determinações primitivas que se atribuem à música como tal devem detectar-se já no tema, o microcosmo musical” (HANSLICK, 1992, p. 160). Considerando-se que forma e conteúdo *são os próprios sons*: “toda a tentativa prática de querer separar, num tema, a forma e o conteúdo leva a uma contradição ou à arbitrariedade” (HANSLICK, 1992, p. 160). A forma de uma sinfonia, de uma abertura ou uma sonata é a arquitetura das particularidades e grupos entrelaçados de que consta a peça musical, a simetria destas partes em sua sucessão, contrastação, repetição e elaboração, sendo o conteúdo os próprios temas elaborados segundo esta arquitetura. “Tal é o tema principal - o verdadeiro material e o conteúdo da criação musical íntegra. Tudo nela é consequência e efeito do tema, por este condicionado e configurado, por ele governado e levado a efeito” (HANSLICK, 1992, p. 162).

Isso significa que a *carência* de conteúdo, por outro lado se mostrará, por conseguinte, no "livre preludiar", onde o executante, "descansando mais do que criando, se entrega apenas a acordes, arpejos e progressões, sem deixar surgir especificamente uma figura sonora autônoma" (HANSLICK, 1992, p. 163). Não podendo ser tais prelúdios livres reconhecidos ou distinguidos como "indivíduos", não há um conteúdo, pois não há um tema. Segundo isso, reforça-se a ideia de que o tema de uma peça musical é o seu *conteúdo essencial*: "o simples tema já manifesta o espírito que criou a obra inteira [...] o que não assenta no tema não pode, mais tarde, desenvolver-se organicamente" (HANSLICK, 1992, p. 163). A música é, assim, constituída por formas sonoras, "que não têm nenhum outro conteúdo a não ser elas próprias"; segundo sua individualidade, pode-se "avaliar e nomear o efeito de uma peça individual, mas o seu conteúdo consiste tão-só nas formas sonoras ouvidas, porque a música não fala apenas *mediante* sons, ela expressa *apenas* sons" (HANSLICK, 1992, p. 163, grifo nosso).

Mas "do fato de a música não ter qualquer conteúdo (objeto) não se segue que ela careça de substância" (HANSLICK, 1992, p. 164). Desde a simples canção até a ópera e a música sacra, "a arte sonora nunca deixou de acompanhar e de glorificar os mais caros e importantes movimentos do espírito humano [...]. A beleza formal inobjetal da música não impede que se possa imprimir individualidade às suas criações" (HANSLICK, 1992, p. 165).

> Se, assim, não podemos compartilhar o ponto de vista de Hegel sobre a falta de mérito na música, parece-nos ainda mais falso que ele atribua a essa arte somente a expressão da "interioridade privada de individualidade". Mesmo o ponto de vista musical de Hegel, que omite a atividade essencialmente formadora e objetiva do compositor, concebendo a música apenas como despojamento livre da subjetividade [na 1ª edição: "livre exteriorização da *subjetividade*"], nem mesmo esse ponto de vista tem como consequência a "falta de individualidade" dela [na 1ª edição: "a 'ausência de individualidade' da música"], pois o espírito que produz subjetivamente aparece essencialmente individual (HANSLICK, 1992, p. 165).

O conteúdo da música é musical: o significado espiritual do conteúdo da música se dá a partir de "determinada configuração sonora como criação livre do espírito com material conceitual, suscetível de espírito" (HANSLICK, 1992, p. 166). E este teor espiritual faz com que no ânimo do ouvinte o belo musical se conecte com outras belas ideias, pois a música não produz o belo apenas mediante a sua beleza mais peculiar, mas também como "cópia ressoante dos grandes movimentos do universo: por meio de profundas e recônditas relações naturais, intensifica-se o significado dos sons muito além delas próprias e permite-nos sentir sempre ao mesmo tempo o infinito na obra do talento humano" (HANSLICK, 2011, p. 115).

O final da primeira edição de *Do Belo Musical* "sugere que Hanslick formulou suas ideias dentro de um quadro muito mais amplo do que aquele em que a princípio se mostra"

(BONDS, 2014, p. 190). Seus comentários finais não contradizem o que ele disse antes, "ainda que seja algo que Zimmermann percebeu como uma inconsistência, como contraditório e supérfluo, que extrapolaria para os âmbitos da física e da metafísica" (BONDS, 2014, p. 190). Na verdade, esses comentários finais, remetem ao cerne da questão que Hanslick buscava resolver, mas que não confrontou diretamente: a relação do *belo musical* com o *belo em geral*. "Apenas ao fim de seu ensaio [1ª edição], é que Hanslick finalmente define a noção de beleza como uma qualidade que vai além da beleza estritamente musical; aqui, finalmente, Hanslick conecta a *Musikalisch-Schöne* à *Schöne*" (BONDS, 2014, p. 190), apesar de um dos aspectos genuinamente radicais de Hanslick ser, por outro lado, o tratamento do belo musical em termos puramente musicais.

> O parágrafo final da primeira edição sugere que ele percebeu a circularidade desta lógica: se o belo musical só poderia ser definido em termos musicais, isso afeta a própria questão do belo em si, pois se a música consiste em *tönend bewegte Formen*, em que constituiria o seu significado mais amplo? Em que sentido essas formas sonoras poderiam equivaler a algo mais do que um mero jogo sonoro? (BONDS, 2014, p. 190).

Hanslick afirma que a música é imbuída de Espírito, mas a ausência de um conceito geral de beleza faz com que essa consideração entre em contradição com seu compromisso de considerar a música em termos puramente musicais. Na verdade, o parágrafo final da primeira edição representaria a tentativa de Hanslick de conectar a beleza com a ciência indutiva de seu tempo, mas sem recorrer à filosofia especulativa. Hanslick estava determinado a fundamentar as leis da beleza em leis imutáveis da natureza, justificando sua concepção de beleza como uma qualidade objetiva que não está sujeita aos caprichos da percepção individual. As leis da natureza ofereceriam uma fonte de autoridade transcendente que não poderia ser encontrada em outro lugar.

Mesmo depois da crítica de Zimmermann, "Hanslick observou em um de seus ensaios jornalísticos que, embora a música não tivesse nenhum modelo na natureza, seus elementos estavam firmemente ancorados nos 'fenômenos e leis' da natureza", referindo-se explicitamente aos trabalhos de "Mersenne, Seebeck e Chladni no campo da acústica" (BONDS, 2014, p. 190). E no prefácio da segunda edição de *Do Belo Musical*, Hanslick admite que "o valor final da beleza sempre estará na evidência direta de sentimentos" (BONDS, 2014, p. 190), mas com a ressalva de que não se pode derivar uma única lei musical apelando-se a eles.

Ressalta-se, entretanto, que apesar de todas as mudanças que ele fez nas edições subsequentes, ele nunca alterou uma sentença notável da terceira parte: "os elementos musicais se relacionam uns com os outros em conexões secretas e afinidades eletivas baseadas em leis naturais" (E. Hanslick apud BONDS, 2014, p. 206), a partir do que, poder-se-ia entender que a ideia da beleza como manifestação de algum tipo de lei universal e eterna era central para o pensamento de Hanslick, mesmo que ele fosse relutante em elaborar este ponto mais explicitamente. Sendo a beleza imutável, então suas leis devem ser similarmente imutáveis, não importando quão obscuras elas possam permanecer: esta foi uma ideia que Hanslick parece ter acolhido, ao menos durante a publicação da primeira edição de *Do Belo Musical*.

> Em uma crítica de 1848 de uma obra que continha quintas paralelas, Hanslick argumentou que estas não poderiam ser proibidas a priori, pois "apenas as leis eternas da natureza são invioláveis", e a proibição das quintas paralelas não pode ser justificada com base em qualquer lei natural. O que se destaca aqui não é a atitude de Hanslick em relação às quintas paralelas - assunto muito debatido em sua época - mas seu apelo à autoridade das leis da natureza em geral (BONDS, 2014, pp. 206-07).

Em suma, pode-se dizer que a filosofia natural forneceu a Hanslick a estrutura para o que ele pensou como uma estética "objetiva", permitindo alinhar "a beleza musical com as leis imutáveis da natureza" (BONDS, 2014, p. 207). Depois de ter excluído o trecho final da primeira edição de *Do Belo Musical*, Hanslick mantém, nas edições posteriores, a afirmação do desejo por um tempo onde "o 'método indutivo da ciência natural' suplantaria a 'metafísica como princípio de identificação da essência do belo musical'", levando à superação da "estética não científica do sentimento" e à apreensão do belo em seus "elementos primordiais e puros" (E. Hanslick apud BONDS, 2014, pp. 207-08).

Parte III: **Hegel e Hanslick**

Capítulo 6: *A música em Hegel e Hanslick: transição da filosofia da arte à musicologia*

A partir da definição do significado da música em Hegel e Hanslick, a terceira parte da dissertação é dedicada a uma interpretação daquilo que seria o modo como Hanslick absorve a estética hegeliana no que esta se refere à questão da música. Em primeiro lugar, deve-se destacar que Hanslick, ao contrário de Hegel, não tem uma filosofia da arte, mas se volta para a elaboração de uma estética musical calcada no âmbito da musicologia, o que faz com que sua compreensão da forma musical seja bastante diversa daquela concebida por Hegel, ao mesmo tempo em que também oferece uma resposta às demandas da música instrumental do romantismo, que à época de Hanslick já havia atingido grande desenvolvimento técnico. Hegel, por sua vez, faz filosofia da arte, aproximando-se da música a partir de uma filosofia constituída, no interior da qual, noções como a de sentimento são definidas a partir de uma fenomenologia plenamente constituída, mas sem deixar, por outro lado, de tratar dos elementos formais musicais e dos compositores, ainda que seu intuito seja apenas o de indicá-los (ressalta-se, entretanto, que nesta dissertação buscou-se propor algum aprofundamento nestas questões, para além das intenções ou possibilidades de Hegel). Delimita-se, segundo isso, ordens de discurso diversas: Hegel se posiciona a partir da filosofia da arte, Hanslick, a partir da crítica musical e da musicologia (portanto, a partir *da própria música*), o que impossibilita uma comparação direta entre os dois autores do ponto de vista da relação entre forma e conteúdo, buscando "forçar" uma linha de continuidade entre os modos como cada autor definiu esses conceitos. Em vista disso, Hegel deve ser situado junto a outros autores do idealismo alemão que trataram da questão da música, como por exemplo, Kant. Hanslick, por sua vez, vive em um período onde se escreve sobre música apenas a partir dela própria, e não a inserindo em um sistema das artes, como Hegel fez. Por isso, o problema da questão do significado da música em Hegel e Hanslick não se refere à questão da relação entre conteúdo e forma, mas à delimitação das ordens de discurso às quais cada autor se refere. Em Hegel, a música é pensada segundo as dimensões do espírito, mas ao longo do séc. XIX, em decorrência do grande desenvolvimento técnico da música instrumental, sentiu-se a necessidade de fazer "ciência da música" (*Wissenchaft der Musik*), sendo Hanslick um dos inauguradores desta vertente[26]. Entretanto, foge do âmbito deste trabalho, fazer uma filosofia

[26] A esse respeito, remete-se à discussões no campo da estética ocorridas no século XVIII, onde Herder, por exemplo, discute com autores como Baumgarten, Lessing e Winckelmann, cada qual com seu próprio modo de pensar arte e poesia: o teórico, o histórico e o crítico, havendo uma distinção entre os discursos em jogo, sendo

da história ligada à reflexão musical e à história da música, que esgotasse os meandros referentes às transformações musicais e filosóficas do século XIX[27].

Ambos os autores se referem à associação entre o conteúdo musical e a atividade subjetiva: em Hegel como campo onde a música opera manifestando o Espírito, e em Hanslick, como âmbito ligado à reflexividade da lógica musical, havendo, na transição de um autor ao outro, uma mudança em relação ao papel atribuído à atividade subjetiva, em função das demandas exigidas pelo objeto musical. A partir do reconhecimento da associação entre atividade subjetiva e música, revelada já na estética hegeliana no âmbito do classicismo, inicia-se um processo de desenvolvimento do elemento da subjetividade reflexiva através do aprofundamento da interação entre reflexão e prática musical, como contemplação espiritual das ideias musicais nas obras instrumentais do período romântico, fazendo com que aquilo que para Hegel precisava ser definido a partir do conteúdo sedimente-se no objeto musical, tornando-se, para Hanslick, definido apenas a partir da forma.

Por conseguinte, Hanslick é levado a se contrapor, em alguns aspectos, ao ponto de vista de Hegel, principalmente no que se refere à impossibilidade de basear a noção de belo musical numa noção abrangente de belo em geral mediado pela atividade do espírito absoluto, já que em decorrência de um aprofundamento na atividade reflexiva há uma diminuição da ênfase sobre a atividade subjetiva frente ao objeto musical, que fica restrita à contemplação espiritual das ideias musicais. Uma das consequências disso é o fato de que a estética de Hanslick, de caráter fundamentalmente musicológico, fica impedida de assimilar a distinção entre individualidade e interioridade conforme definida por Hegel, na medida em que o aprofundamento na noção de belo musical autônomo restringe a atividade subjetiva à contemplação espiritual das ideias musicais, deslocando o interesse da atividade da interioridade subjetiva para o objeto musical.

Em decorrência disso Hanslick também é levado a se contrapor a Hegel no que se refere à vinculação entre conteúdo musical e sentimentos e à definição do conteúdo no âmbito da música instrumental. Hanslick, diferentemente de Hegel (que associa à música o desenvolvimento histórico do conceito ideal dentro de uma perspectiva reconciliatória e

---

fundamental tomar cuidado na transição de um campo ao outro, sob risco de incorrer em confusão acerca dos objetivos e metodologias pretendidos por cada qual.

[27] A esse respeito, nota-se que à época de Hanslick, havia certa confusão ou mescla conceitual no que se refere aos debates acerca da música. A música era um assunto candente, comentado pelos mais diversos autores, mas não necessariamente havia clareza em relação ao âmbito a partir do qual cada autor falava, de modo que a distinção entre filosofia da arte e crítica musical mostrava-se ainda não claramente delimitado.

libertadora), entende que a música concretiza um âmbito autônomo de ideias. Hegel definiu o belo como "aparência sensível da Ideia", como o ideal, Hanslick, por sua vez, remete à relação entre Ideia e manifestação sensível que define o ideal, para apreender, à luz da estética de Vischer (que estabelece vínculos com a estética de Hegel), a ideia musical corporificada pela forma musical, o que implica na estrita separação entre música e sentimento (que do ponto de vista da estética de Hegel podem estabelecer vínculo a partir da intermediação do Espírito). A esse respeito, entretanto, deve-se destacar que Hegel não necessariamente entende que a música imita ou representa os sentimentos, mas que há uma associação direta entre música e sentimentos. A reflexão de Hegel tampouco tem seu fundamento nos efeitos emocionais da música ou na movimentação do sentimento que o compositor expressa e coloca nos sons, mas na consideração de que "a interioridade - analogamente à 'exterioridade' do espaço como elemento em que o espírito se realiza nas formas da arquitetura e da escultura - é uma 'região' em que surge o 'conteúdo substancial', um 'modo em que ele se torna vivo'" (DAHLHAUS, Estética Musical, 2003, p. 72). Em decorrência disso, entretanto, Hanslick poderia ter sido levado a enfatizar a ideia de que para Hegel a música seria desprovida de conteúdo, já que para Hegel o conteúdo musical está vinculado à noção de manifestação do espírito como atividade no âmbito do sentimento. A concepção estética de Hanslick, por sua vez, voltada para a tarefa de acolher a noção de belo musical autônomo dentro de uma perspectiva musicológica e não filosófica, não poderia admitir a noção de manifestação do espírito segundo a definição hegeliana, já que precisa realizar a plena identificação do conteúdo musical à lógica da forma musical, como espírito auto-formado enquanto forma musical. Acrescenta-se a isso o fato de que Hanslick toma o problema do sentimento no sentido comum, ao passo que Hegel pensa o sentimento a partir de uma fenomenologia consolidada em sua *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, apreendendo o sentimento como uma dimensão do espírito, não apenas um aspecto do agradável como, por exemplo, ocorre em Kant. Fala-se de coisas diferentes, portanto, em Hegel e Hanslick: em Hanslick, o problema da relação entre música e expressão de sentimentos dialoga mais diretamente com a tradição musicológica francesa do séc. XVIII (a discussão acerca dos sentimentos na música só aparece na Alemanha a partir do século XIX, e em Hegel não enquanto expressão de sentimentos, mas como concebendo a música enquanto atuante no campo dos sentimentos, estabelecendo, com isso, a articulação entre subjetivo e absoluto). A partir disso, pode-se dizer que Hegel, no fundo, não é o grande interlocutor de Hanslick, mas apenas um dentre os diversos autores aos quais Hanslick se refere, ainda mais se considerarmos que a filosofia de Hegel, à época da publicação de *Do Belo Musical* já não era o pensamento predominante.

A diferença em relação ao modo como cada autor definiu o significado do conteúdo musical também leva a modos diversos de conceber o desenvolvimento temático na música instrumental, ainda que para os dois autores o tema tenha o sentido de ser a unidade concentradora de uma obra musical. Para Hegel, o desenvolvimento temático ocorre como um aprofundamento na liberdade formal do puro ressoar da interioridade do artista, isso implica no fato de que para Hegel, a manifestação do conteúdo espiritual no desenvolvimento temático só pode ocorrer quando há uma associação entre o tema e um sentimento, seja mais subjetivamente como sentimento vivo presente na interioridade do artista, seja mais objetivamente, como associação entre o tema e um texto litúrgico. Entretanto, entende-se que, a partir disso, não se poderia deduzir que Hegel necessariamente omite completamente a atividade formadora e objetiva do compositor, tratando a música apenas como livre exteriorização da subjetividade, conforme Hanslick é levado a enfatizar. O compositor deve, segundo Hegel, não apenas participar "com todo o seu ânimo" (HEGEL, 2002, p. 332) e vivenciar ele próprio o Conteúdo que pretende trazer à obra, mas deve também, por outro lado, ter grande experiência no uso da técnica composicional para que possa realizar a adequação do material sonoro e viabilizar a manifestação do Conteúdo através das obras musicais. Nota-se, entretanto, que a concepção de Hegel, diferentemente da de Hanslick, tende para uma valorização da música de acompanhamento, que do pondo de vista da manifestação do conteúdo representa o ápice da música no interior do sistema das artes, especialmente aquela vinculada à música sacra, que Hegel destaca como um tipo de música especialmente capaz de equilibrar texto e música sem recair em cisões inconciliáveis (conforme fizeram Pergolesi, Bach, Durante, Lotti e Händel), assim como à canção lírica (de compositores como Reichardt) e à ópera (especialmente de Pergolesi, Gluck, Haydn, Mozart e Rossini). Hegel se refere, assim, a uma tradição composicional claramente delimitada, associada a obras musicais que de fato conseguiram se manter dentro do equilíbrio entre *cantabile* e texto poético, e que com isso conseguiram realizar o ideal musical em sua plenitude, tanto do ponto de vista da reconciliação subjetiva particular quanto do ponto de vista da elevação ao Conteúdo espiritual.

Para Hanslick, por outro lado, no que se refere ao significado do elemento temático, este já esgota, em sua própria conformação, o conteúdo, constituindo-se como a unidade autônoma e esteticamente indivisível da obra musical, "o microcosmo musical" que serve de base para um tipo puramente musical de conteúdo constituído como formas sonoras em movimento (HANSLICK, 1992, p. 160). Hanslick responde à necessidade de elaborar uma estética musical capaz de romper com as limitações que Hegel deve necessariamente impor ao

objeto musical, definindo o belo como belo especificamente musical, fundamentando, com isso, um quadro teórico capaz de apreender a música apenas segundo ela mesma e que dificilmente pode conceder qualquer espaço à música de acompanhamento ou à música instrumental de caráter programático. A estética musical deve, através da clara delimitação do elemento imutável e definidor da música e da concretização daquilo que seria o modo mais adequado de descrever o belo musical dentro da autonomia por ele exigido, servir como um embasamento teórico ao músico profissional, para que este se habilite a compreender a música autônoma instrumental em função de toda demanda reflexiva que ela exige. A sofisticação da música instrumental de compositores como Beethoven e Brahms exige que a tarefa da estética musical seja definida dessa maneira.

A partir dessas considerações, entende-se que a ênfase de Hanslick em um ponto de vista essencialmente musicológico e, portanto, não filosófico, está diretamente vinculada às demandas de reflexividade crescente que o objeto musical exige, provocando a necessidade de pensar uma estética musical capaz de apreendê-lo e que, em decorrência disso, tende a se fechar a perspectivas totalizantes e históricas, fazendo com que aquilo que para Hegel seria um indicador do esgotamento da arte musical, para Hanslick seja a plena realização do belo musical, de modo que o ponto de passagem entre um modelo estético e outro estaria diretamente ligado à maneira como cada autor concebeu o significado da música autônoma instrumental no interior da perspectiva assumida por cada qual. Do ponto de vista da filosofia a arte de Hegel, pode-se dizer que se trata de uma perspectiva associada a um momento da história da música em que o problema do conteúdo musical ainda não estaria plenamente assentado. Hanslick, por sua vez, vive em outro momento, onde finalmente pode-se apenas falar de forma, dado o alto grau de elaboração técnica atingido. Por outro lado, seria incorreto afirmar que Hegel não considera a reflexão sobre a forma musical, na verdade, o que se deve ter em mente é o fato de Hegel pensar a forma musical a partir do conteúdo, diferentemente de Hanslick onde a música é pensada a partir dela mesma, com ênfase na forma. Neste sentido, a questão primordial acerca da relação entre Hegel e Hanslick no que se refere ao significado da música se refere ao âmbito da forma musical conforme esta foi pensada por cada qual: em ambos os autores há a consideração acerca dos elementos formais, mas de maneiras diversas, em Hegel a partir do conteúdo, em Hanslick a partir da própria forma. Sendo Hegel o primeiro autor a por o problema da relação entre conteúdo e forma, as teses de Hanslick poderiam ser vistas como um momento formal posterior a Hegel.

A recepção de Hegel por Hanslick em *Do Belo Musical*

No contexto dos debates referentes ao significado da música em meados do século XIX, a doutrina de Hanslick implica em um distanciamento em relação ao hegelianismo, preponderante entre as décadas de 1830 e 1840, ainda que, de certa forma, por outro lado, dele parta para elaborar o seu próprio desenvolvimento. Hegel definiu o belo como "aparência sensível da Ideia", Hanslick, por sua vez, se apropria da distinção entre *Ideia* e *aparência* implícita nessa categoria, para definir a noção de *belo musical*, objeto principal de seu ensaio. Porém, diferentemente de Hegel, Hanslick não explicou o fenômeno sonoro como *aparência* e tampouco associou *pensamentos* e *sentimentos* à noção de Ideia ou ao conteúdo musical, mas entendeu esses elementos de um ponto de vista *especificamente musical*.

A ideia, como *ideia musical*, é apreendida por Hanslick como *forma*, de modo que em sua estética, a forma não tem o sentido de ser *forma aparente*, mas de ser *forma essencial* ou *forma interna*. As "formas sonoras em movimento", conforme a definição elaborada por Hanslick, consideradas, assim, como sendo o próprio *conteúdo*, implicam em que o elemento fenomênico esteja intrinsecamente associado ao movimento sonoro, e a *forma*, ao *ideal* ou *conteúdo*. Por conseguinte, a forma, como Hanslick a entende, não é o *aspecto externo*, mas o *aspecto interno*, sendo, portanto, o próprio conteúdo: "as formas, que se constituem mediante sons, são espírito que se conforma por si mesmo de dentro para fora", sendo o ato de compor, "um trabalho do espírito sobre um material capaz de espírito" (E. Hanslick apud DAHLHAUS, 1999, p. 109).

Entretanto, isso não significa que Hanslick defina o conceito de forma musical, segundo sua acepção tradicional, como espírito, mas, ao contrário, que considera o *espírito na música* como forma. "A hipótese decisiva do conceito de forma em Hanslick é, transformado em seu contrário, o conceito de conteúdo em Hegel, e não a forma segundo a tradição da teoria musical" (DAHLHAUS, 1999, p. 109). Por outro lado, o conceito de forma musical conforme definido por Hanslick também está relacionado aos elementos concentrados na concepção romântica da *música absoluta* "como forma especificamente musical, liberada de todo sustentáculo extramusical, sendo, portanto, algo 'absoluto'", e, segundo isso, "algo mais que a mera forma aparente, a saber: o 'espírito, forma essencial, configuração de dentro para fora'" (E. Hanslick apud DAHLHAUS, 1999, pp. 109-10).

Hanslick exemplifica sua teoria da forma com a noção de *tema*, definindo como sendo a unidade autônoma do pensamento musical, esteticamente indivisível e através da qual as determinações primordiais prescritas à música enquanto tal devem ser sempre demonstráveis.

O conteúdo é, com isso, mais claramente apreendido como sendo a forma dos sons mesmos, onde a forma são os sons mesmos, "mas já como forma preenchida" (DAHLHAUS, 1999, p. 110). O tema é um elemento paradigmático em relação à definição do significado da forma em Hanslick, pois permite que a forma seja entendida como *energeia*, isto é, como "espírito que se conforma a si mesmo de dentro para fora" (DAHLHAUS, 1999, p. 110) ou como processo no qual o material sonoro se insere no complexo coerente que constitui o material musical de uma obra musical. E do conceito de tema surge o *processo temático*, "como 'meditação' ou 'sucessão de ideias', como dizia Friedrich Schlegel: 'a ideia, que no século XIX representava a encarnação suprema da forma musical'" (DAHLHAUS, 1999, p. 110).

Juntamente com a noção de *forma musical* apreendida como *forma essencial* (em detrimento de uma noção de forma entendida como *forma aparente*) "há uma concepção do caráter de *linguagem* da música: Hanslick entende a lógica musical como algo análogo à linguagem" (DAHLHAUS, 1999, p. 110), como uma lógica musical interna que está fundamentalmente para além de vinculações a sentimentos. Trata-se aqui da ideia de um "espírito da linguagem", em proximidade com as teses de Wilhelm von Humboldt, para quem, assim como definirá Hanslick em relação à música, a linguagem é entendida como "um trabalho do espírito sobre material capaz de espírito", a linguagem, portanto, não é "revestimento", mas "forma interna", "trabalho do espírito" sobre a voz articulada (DAHLHAUS, 1999, p. 110). Dessa forma, também poderia a música, em cujo âmbito constituem-se formas mediante sons (como espírito que se conforma de dentro para fora),

> ser designada, e não metaforicamente, como linguagem [...]. Apenas perante o fundo da metafísica romântica da música absoluta, da teoria da linguagem de Humboldt e da dialética da essência e da aparência de Hegel, ganha o conceito de forma de Hanslick, aparentemente uma insípida categoria empírica, figura e cor (DAHLHAUS, 1999, p. 110).

Mas, "enquanto os argumentos de Hanslick sobre a autonomia musical e a imanência do valor e significado da forma são, em certa medida, baseados no legado intelectual do idealismo alemão", as implicações mais estritamente formalistas de seus argumentos "são incompatíveis com essa tradição" (GRAY, 2011, p. 368).

De forma geral, a transição da estética musical hegeliana conteudista à estética musical formalista de Hanslick se dá segundo uma transformação do significado das relações entre forma, conteúdo e sentimento, dentro do contexto de desenvolvimento da atividade composicional na transição entre classicismo e romantismo, de modo que a concepção formalista de Hanslick pode ser compreendida como resultado de uma transformação de pressupostos abordados pela estética conteudista hegeliana, mas em conformidade ao grande desenvolvimento no âmbito da música instrumental ocorrido durante o romantismo. Um dos

pontos fundamentais para compreender essa transição se refere ao modo de conceber a relação entre sentimento e conteúdo musical, considerando que tanto em Hegel como em Hanslick há a associação entre o conteúdo musical e a atividade da interioridade subjetiva. Deve-se, dessa forma, ter em vista, para apreender o significado dessa transição, o quadro teórico a partir do qual cada autor elaborou suas concepções, assim como o repertório musical a que cada qual estava exposto, a partir do que cada autor desenvolveu problematizações diversas que responderam a questões próprias da época em que cada qual viveu e que estavam associadas a interesses diversos (em Hegel, fundamentalmente filosóficos, e em Hanslick, musicológicos), levando a diferentes modos de conceber a relação entre *sentimento* e *conteúdo musical*.

Em Hegel, o reconhecimento da associação entre conteúdo e interioridade se dá em um momento onde ainda não seria possível apreender completamente a relação entre a atividade subjetiva e a racionalidade das formas musicais, o que faz com que a atividade subjetiva, no âmbito da música, permaneça essencialmente vinculada aos sentimentos (e à sua inserção no contexto maior da necessidade sistemática que caracteriza a filosofia de Hegel).

Entretanto, tendo em vista a argumentação que Hanslick desenvolve em contraposição às estéticas do efeito e dos sentimentos, deve-se ressaltar que, para Hegel, não se trata de entender o conteúdo como *expressão de sentimentos*, mas enquanto *manifestação do espírito* como música, na medida em que esta opera no âmbito da interioridade subjetiva do sentimento. Para Hegel, o *conteúdo* é definido pela noção de *Darstellung* (traduzível por *manifestação* ou *exposição*), sendo, dessa forma, entendido como *manifestação* ou *exposição* do espírito, não estando associado, portanto, à noção de *expressão*. Assim, do ponto de vista da estética hegeliana, o conteúdo musical é a *manifestação* do espírito *como sentimento* (e não a *expressão* ou *representação* de sentimentos), ou seja, é uma mimetização da atividade do espírito, operando analogamente à estrutura do espírito através do âmbito da interioridade subjetiva do sentimento. O sentimento, portanto, não expressa o espírito, mas o manifesta, constituindo-se como o campo onde a música se realiza, possibilitando que tal manifestação ocorra.

A partir desse reconhecimento da associação entre *atividade subjetiva* e música, revelada pela estética hegeliana ainda no âmbito do classicismo (momento em que ainda não era possível perceber plenamente a densidade formal da subjetividade na música), inicia-se um processo de desenvolvimento do elemento da subjetividade através do aprofundamento da interação entre reflexão e prática musical nas obras instrumentais do período romântico (a

atividade subjetiva associada à atividade musical se *complexifica* a partir do trabalho de contínua associação entre a atividade reflexiva e as práticas de composição musical), fazendo com que aquilo que para Hegel aparecia como *conteúdo*, sedimente-se, tornando-se, para Hanslick - que desenvolve seu posicionamento a partir de uma tradição musical já consolidada -, *forma*, o que é reforçado pelo fato de suas pretensões serem, em razão desse desenvolvimento técnico associado à música, essencialmente musicológicas e não filosóficas.

Assim, Hanslick dialoga com uma época onde o acento das discussões, no âmbito da música, se deslocou para a questão da forma, fazendo com que o problema do conteúdo deixe de ser o foco principal e passe a ser considerado em estrita vinculação à forma. Decorre disso, portanto, a transição necessária de uma estética conteudista a uma estética formalista, o que faz com que Hanslick se contraponha, em alguns aspectos, ao ponto de vista de Hegel. Se em Hegel o conteúdo musical está estritamente vinculado à noção de manifestação do espírito, em Hanslick, o conteúdo musical está fortemente identificado à racionalidade da forma; se em Hegel o conteúdo é o espírito que se manifesta como sentimento, em Hanslick o conteúdo é a racionalidade musical. Ressalta-se, entretanto, que nos dois autores o âmbito da interioridade subjetiva ocupa um papel fundamental, ainda que do ponto de vista do formalismo o sentimento seja um âmbito absolutamente dissociado da racionalidade musical (e ainda mais se considerarmos que a noção de espírito em Hanslick não tem a mesma abrangência que em Hegel), o que impossibilita, portanto, que se estabeleça um vínculo direto entre música e sentimento. Há, portanto, uma transformação do modo de compreender a relação entre sentimento e música, apesar do fato de que tanto em Hegel como em Hanslick o conteúdo musical está diretamente vinculado à interioridade subjetiva: em Hegel como campo onde a música opera manifestando o Espírito e em Hanslick, como âmbito ligado à reflexividade musical.

Nesse sentido, destaca-se o modo como Hanslick apresenta o significado da noção de *representação* dissociando *o que representa* daquilo *que é representado*, levando à estrita separação entre música e sentimento, que, assim, só podem ser apreendidos em seus próprios termos, apesar de ambos se referirem à esfera da interioridade. Por esse motivo, Hanslick poderia ter sido levado a compreender em alguns momentos, por exemplo, que para Hegel (ainda que Hanslick não o associe diretamente à estética do sentimento) a música de acompanhamento *expressa* ou *representa* um conteúdo como sentimento, e não que ela *manifesta* o Espírito como atividade no âmbito do sentimento, conforme Hegel pretendeu. Pois para Hanslick, do pondo de vista da necessidade de elaborar uma estética musical capaz

de abarcar a noção de belo musical, não há como conceber um vínculo direto entre música e sentimento, possível em Hegel a partir da intermediação do Espírito. Ressalta-se, entretanto, que o princípio da música é, tanto em Hegel quanto em Hanslick, constituído pela interioridade subjetiva, que é o elemento em que a música se move. Entretanto, seria errôneo colocar Hegel entre os estetas do sentimento (contra os quais Hanslick toma posição): "os sonhos em que o Joseph Berglinger de Wackenroeder se perdia, ao ouvir música, eram para [Hegel] suspeitos" (DAHLHAUS, 2003, p. 72). A reflexão de Hegel não se baseia nos *efeitos emocionais* da música ou na *movimentação do sentimento* que o compositor expressa e coloca nos sons, ao contrário, para Hegel "a interioridade - analogamente à 'exterioridade' do espaço como elemento em que o espírito se realiza nas formas da arquitetura e da escultura - é uma 'região' em que surge o 'conteúdo substancial', um 'modo em que ele se torna vivo'" (DAHLHAUS, 2003, p. 72). O decisivo nas reflexões de Hegel acerca da música tampouco é a distinção entre música vocal de acompanhamento e música instrumental - ainda que o interesse principal de Hegel incida na música de acompanhamento - mas a *manifestação do conteúdo espiritual*, da substância, que mesmo o texto poético de uma música de acompanhamento não poderia expressar exaustivamente, mas apenas sugerir.

Além disso, para Hegel, o modo como a música manifesta um conteúdo pode tanto assumir uma orientação objetiva como também referir-se a "um giro subjetivo para o íntimo" (DAHLHAUS, 2003, p. 73). A música, no interior dos limites traçados pela interioridade "ou toca 'num *Crucifixus*, por exemplo, as determinações profundas que residem no conceito da paixão de Cristo enquanto sofrimento, morte e enterro divinos' ou expressa 'uma sensação subjetiva da emoção, da compaixão ou da dor singular humana acerca deste acontecimento'" (G. W. F. Hegel apud DAHLHAUS, 2003, p. 73). Se, na composição de um *Ordinarium Missae* ou de uma obra musical associada a um texto bíblico, trata-se "da 'profundidade interior substancial de um conteúdo enquanto tal', na qual a música penetra", nas áreas reflexivas sobre textos madrigalescos a música representa "'a vida e a trama de um conteúdo num interior subjetivo individual'" (G. W. F. Hegel apud DAHLHAUS, 2003, p. 73), mas, em ambos os casos, sem nunca abandonar o elemento da interioridade, sendo, nesse sentido, indiferente se ela se volta para a expressão objetiva ou subjetiva.

A música se restringe, assim, a tornar palpável ao íntimo a interioridade, seja como interioridade do significado que reside num conteúdo, como por exemplo, na música sacra, seja como a interioridade do sentimento subjetivo como por exemplo na música de acompanhamento associada à poesia lírica. Assim, "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, p. 73). A tarefa da música para Hegel não é, dessa forma, a de simplesmente "expressar emoções", sentimentos individuais, mas

> revelar a alma em sua identidade, "o puro sentimento de si mesma", graças a afinidade de sua estrutura com a estrutura peculiar da alma. A música deve elevar a alma [...] por cima de si mesma, deve fazê-la oscilar por cima do sujeito [ao qual pertence] e criar uma atmosfera onde, livre de todo afã, pode refugiar-se sem obstáculos no puro sentimento de si mesma (FUBINI, 2005, p. 285).

Não se trata, portanto, do desenvolvimento de um sentimento particular como por exemplo o amor ou a alegria, mas da própria interioridade da alma que a tudo domina, acalmando-se tanto em sua dor como em sua alegria e, com isso, regozijando-se de si mesma. Dessa forma, a música, que acolhe em si o conteúdo espiritual como o íntimo de um objeto ou como os movimentos interiores da sensação, eleva-se também acima daquilo de que ela se apropria, fazendo do "'presente ser-estimulado do íntimo um percepcionar-se a si, um livre demorar-se em si", proporcionando "ao coração a libertação relativamente à tensão das alegrias e dos sofrimentos'" (DAHLHAUS, 2003, p. 74). Entretanto, embora Hegel celebre "'o livre ressoar da alma'", ele também expõe que "a forma mais elevada que a música pode alcançar" constitui "apenas uma reprodução unilateral do conteúdo espiritual" (DAHLHAUS, 2003, p. 74), de modo que à

> tese de que uma "música verdadeiramente ideal [...] é ainda livre tanto na jubilação do prazer como na mais intensa dor e feliz na sua efusão" sucede o abismar-se na antítese de que "o jogo ressoante do apercepcionar-se", que fora celebrado como "libertação", corre o perigo de se tornar "geral e abstrato" e, por fim, até "vazio e trivial". A filosofia hegeliana da música, em todos os estágios do seu desenvolvimento, está marcada pela desconfiança de que a emancipação da música e da alma, que no "puro ressoar" se retira para si, se transmude em desolação (DAHLHAUS, 2003, p. 74).

Dahlhaus também ressalta, por outro lado (2003, pp. 74-75), a necessidade de indagar acerca da "pretensão objetiva, e não a simples subordinação ao sistema, da tese segundo a qual a tendência da 'interioridade ressoante' consiste em 'dissociar-se' do conteúdo", cujo infortúnio estaria "no fato de o instante da passagem, o meio elevado entre a dependência e a emancipação", não se "deixar fixar, mas estar ameaçado pela transformação súbita em ausência de significado". Com "o colapso do hegelianismo, a dialética da interioridade ressoante transforma-se na Estética ou Ciência do Belo de Friedrich Theodor Vischer", que ao mesmo tempo em que de certa forma se refere ao pensamento de Hegel, "também o neutraliza

através da proposição, mais psicológica do que metafísica, de que a música é 'sentimento ressoante', a 'totalidade indissolúvel de som e sentimento'" (DAHLHAUS, 2003, p.75).

Por outro lado, as análises que Hegel desenvolve acerca da temporalidade na música constituem uma das bases sobre a quais repousam alguns dos desenvolvimentos da estética formalista posterior. O aspecto formal da música possui "afinidade com a estrutura mais genuína do ser", o que, se por uma lado, pode limitá-la no que se refere à expressão de sentimentos individuais e particulares, a capacita, por outro, "para simbolizar a mera interioridade enquanto tal, abstraída de seus conteúdos" (FUBINI, 2005, p. 285), interioridade que se mostraria na estética hegeliana em contraposição à tese preponderante segundo a qual o conteúdo da música é o sentimento.

O problema em torno do qual girava a polêmica entre os formalistas e seus opositores não se referia à existência ou não de caracteres emocionais musicais, mas à "sua precisão ou indistinção" (DAHLHAUS, 2003, p. 76). Vischer, que compreendeu o problema tal como Hanslick o formulou, censurou a estética do sentimento "porque 'representou o interior, sem mais, como o sentimento e, na sua névoa simples, não soube descobrir as linhas divisórias que constituem o fundamento originário de todas as distinções em que se move a vida das formas da arte sonora'" (DAHLHAUS, 2003, p. 76).

Assim, um dos aspectos que se procura destacar no processo que leva Hanslick a assumir um ponto de vista fundamentalmente calcado no campo da musicologia, refere-se às demandas de reflexividade crescente que o objeto musical exige, que provocam a necessidade de pensar uma estética musical capaz de apreendê-las, mas que em decorrência disso tende a se fechar a perspectivas filosóficas totalizantes, ainda que Hanslick faça uso de uma terminologia que remete à filosofia de Hegel, fazendo uso de termos como *Ideia*, *belo* e *espírito*, mas transformados em sua significação na medida em que a forma musical é pensada como sendo o próprio conteúdo. Entende-se, dessa forma, que a busca por compreender o modo como Hanslick dialoga com Hegel deve basear-se na clara delimitação das ordens de discurso a partir das quais cada autor desenvolve suas reflexões, o que, a princípio, demonstra haver uma clara incompatibilidade entre os dois autores no que se refere ao significado da música.

6.1. As referências de Hanslick a Hegel em *Do Belo Musical*

Nas referências diretas que Hanslick faz a Hegel, aparecem alusões às noções hegelianas de *sensação*, *sentimento*, *Ideia*, *história*, *conteúdo musical*, *individualidade* e *interioridade*, as quais Hanslick interpreta, em parte, segundo seu próprio quadro teórico, especialmente vinculado à noção de *belo musical*. Entretanto, pretende-se aqui fazer um breve levantamento do significado original desses conceitos, na tentativa de buscar uma aproximação em relação àquilo que Hegel teria pretendido, com o intuito de aprofundar a compreensão acerca das transformações teóricas ocorridas na transição de um autor ao outro.

Sensação e sentimento

> Quando percebo (*percipere*) simplesmente com meus sentidos o aroma ou o sabor, a forma, a cor ou o som de uma coisa, tenho a sensação dessas qualidades; quando melancolia, esperança, alegria ou ódio me exaltam visivelmente acima do estado de espírito habitual, ou me deprimem, então experimento um sentimento (HANSLICK, 1992, p. 17). Nesta especificação conceitual os mais antigos filósofos concordam com os modernos fisiólogos, e devemos preferi-la incondicionalmente às denominações da escola *hegeliana* que, como se sabe, faz uma distinção entre sensações internas e externas (HANSLICK, 2011, p. 10).

"A noção de sensação desenvolve-se, em Hegel, num âmbito que vai desde a pura afecção do imediato exterior, percebido pelos sentidos, até uma concepção próxima ao sentimento" (ESPIÑA, 1996, p. 222). Segundo Hegel, "o conteúdo da sensação [*Empfindung*] ou é proveniente do mundo externo, ou é pertencente ao interior da alma: assim a sensação ou é *exterior* ou *interior*" (HEGEL, 1995, §401, p. 96), sendo as sensações interiores vinculadas, em seu estágio mais avançado, ao âmbito da Psicologia, e as sensações exteriores ao da Antropologia.

Assim, na análise que Hegel desenvolve acerca da categoria da *sensação* (HEGEL, 1995, §§ 399-412), o termo é associado, primeiramente, ao último estágio da *alma natural* (sendo a alma, como objeto da Antropologia, o primeiro momento do espírito subjetivo, objeto da Antropologia), referindo-se, primeiramente, "às sensações externas singulares que não perduram e que são recebidas por intermédio dos sentidos, não sendo ainda objeto da consciência, já que neste estágio não há ainda uma distinção entre o si da alma e o mundo" (INWOOD, 1997, p. 291). E no que se refere às sensações internas - na medida em que a alma ainda não estabelece a distinção de si em relação ao mundo -, estas estão aqui ainda em seu estágio menos consciente, referindo-se à alma em sua imediatidade como "vaga consciência

da condição corpórea total, que Hegel associa principalmente à vida intra-uterina" (INWOOD, 1997, p. 291).

Mas, o segundo estágio da alma sensitiva faz a transição da sensação interna ao *sentimento de si* da alma, já constituindo, ainda que vagamente, a consciência de si como *indivíduo*, na medida em que este se percebe, por contraste, em relação a seus próprios sentimentos particulares, "Hegel associa este estágio primordialmente com a infância" e sua "ipseidade" (INWOOD, 1997, p. 291), mas prevalecendo ainda neste estágio as sensações externas percebidas por intermédio dos sentidos.

E em terceiro lugar, há o "hábito", a familiarização com as sensações e sentimentos em decorrência de sua repetição, que com isso tornam-se menos contrastados em relação ao sujeito, fazendo com que este possa se tornar livre de sua influência: o corpo se torna instrumento da vontade, "os sentimentos são assim externalizados e desprendidos do Eu" (INWOOD, 1997, p. 292), apresentando-se, nesta forma simples, como estados particulares do sujeito, referentes à sua individualidade, como alegria, tristeza etc., que conduzem ao terceiro e último estágio da alma, onde a plena habituação em relação ao corpo leva ao segundo estágio do espírito subjetivo, isto é, à *consciência*.

As sensações, entretanto, não apenas se apresentam nessas formas simples, como também podem "fornecer uma forma para o conteúdo derivado de estágios superiores" (INWOOD, 1997, p. 291), como *sentimentos* que contêm conteúdo de caráter moral e geral, associado ao belo e ao verdadeiro, passando-se, com isso, ao segundo estágio das sensações internas. "O conteúdo é, nesses casos, fornecido mais pelo pensamento e a representação do que pelo próprio sentimento. É, portanto, mais mediatizado do que simples e imediato, e o pensamento é, assim, o modo apropriado para desenvolver e validar tal conteúdo" (INWOOD, 1997, p. 291). Neste caso, as sensações internas dirigem-se para a *intuição*, podendo ser identificadas à expressão de conteúdos gerais na medida em que se referem ao em-si-e-para-si universal de conteúdos extraídos da exterioridade e concentrados como intuição na forma simples da sensação, constituídos enquanto tais em decorrência da intermediação das sensações externas através do âmbito da consciência, estando, a partir disso, também associados ao espírito teórico e ao espírito prático autodeterminado, estágios finais do espírito subjetivo. O sentimento adquire, com isso, a significação de ser uma forma que o espírito atribui a si mesmo, como unidade e verdade da *alma* e da *consciência* no momento do *espírito livre*, onde o conteúdo do sentimento é libertado da dupla unilateralidade presente segundo o

ponto de vista da separação entre alma e consciência: "o conteúdo tem agora a significação de ser em si tanto objetivo como subjetivo; e a atividade do espírito se orienta agora só na direção de pô-lo como unidade do subjetivo e do objetivo" (HEGEL, 1995, §446, p. 225).

O sentimento particular

> A arte deve, antes de tudo, representar um belo. O meio pelo qual se entra em contato com o belo não é o sentimento, mas a fantasia, enquanto a atividade de pura contemplação (HANSLICK, 1992, p. 18). Hegel demonstrou como a análise das "sensações" (segundo nossa terminologia, dos sentimentos) provocadas por uma arte permanece totalmente indefinida e não leva em consideração o próprio conteúdo concreto. "O que sente" - diz ele - "fica envolvido na forma da subjetividade singular mais abstrata, e por isso também as diferenças do sentimento (sensação) são de todo abstratas, não diferenças da coisa mesma" (*Estética* I, p. 42) (HANSLICK, 1992, p. 168).

A este respeito, Raymond Bayer (1998, pp. 320-22), refere-se "à segunda tese desenvolvida por Hegel sobre o belo" (sendo a primeira tese referente à ideia de que a obra de arte não é um produto da natureza, mas do esforço humano, uma criação humana; e a terceira tese, a de que toda obra de arte tem um fim em si mesma), referente à obra de arte na medida em que esta é "feita para o homem e para os sentidos do homem; o elemento sensível desempenha na arte, sem discussão alguma, o papel predominante". Mas Hegel "não considera que haja ciência possível no domínio do sensível", e ainda que o domínio do inconsciente exerça um importante papel, "o que sentimos permanece fechado nas formas da subjetividade mais singular", ou seja, é irredutível e individual. Para Hegel, construir uma estética da sensação e do sentimento seria impossível, pois com isso se recairia ou no mero entretecimento analítico ou na ausência completa de vínculo entre arte e verdade.

Em relação aos sentimentos, que devem ser aqui distinguidos da forma do *gosto*, há outras criações do espírito humano que os podem suscitar, como por exemplo, a religião. O que há de profundo e de verdadeiro na obra de arte escapa, segundo Hegel, "tanto ao sentimento particular do belo e ao gosto como ao sentimento em geral: 'o que há de profundo na obra de arte invoca não apenas os sentidos e a reflexão abstrata, mas a plena razão e o espírito inteiro'" (G. W. F. Hegel apud BAYER, 1998, p. 322).

Dessa forma, para Hegel, a obra de arte "não existe unicamente para a intuição sensível como objeto sensível, mas também para o espírito [...]. O que não é somente sensível em nós, mas espiritual, se vê afetado pela visão ou audição da obra de arte e deve achar nela uma satisfação" (BAYER, 1998, p. 322). A intuição sensível se encontra na base do desejo,

mas a primeira particularidade da contemplação é a de que ela não *consome* seu objeto, mas o deixa viver dentro de nós. O artista "'contempla sem desejo como uma coisa que não existe para nada além do que há de teórico no espírito'" (G. W. F. Hegel apud BAYER, 1998, p. 322). Mas, se a intuição sensível não se realiza isoladamente, isso não quer dizer que estejamos forçosamente em presença de um processo puramente intelectual: deve-se dar o salto para a Ideia, mas sem que o pensamento "se alheie da objetividade imediata que se lhe oferece" (BAYER, 1998, p. 322).

O campo da estética hegeliana se encontra entre a sensibilidade imediata e o pensamento puro, excluindo a sensibilidade material dos sentidos inferiores (olfato, paladar e tato), para não deixar nada mais do que os dois sentidos teóricos e intelectuais: a visão e a audição. Por outro lado, isso significa que "o sensível não deve aparecer a nós como mais do que superfície e aparência"; segundo a estética hegeliana, "no processo estético, o sensível se espiritualiza e o espiritual aparece como sensibilizado" (BAYER, 1998, p. 322), dessa forma, a criação artística não se constitui nem como um trabalho mecânico que apenas requer habilidade manual, nem como uma atividade científica fundada em conceitos, mas como "uma atividade inconsciente do que, no homem, pertence à natureza", como talento treinado e dirigido pelo espírito (BAYER, 1998, pp. 322-23).

A partir da determinação referente à obra de arte enquanto "produzida para o sentido do homem e, por isso, em certa medida também extraída do sensível", Hegel faz a consideração segundo a qual a bela arte está destinada a suscitar um sentimento *adequado*. Com isso, a investigação arte transforma-se também em uma investigação a respeito dos sentimentos, questionando-se quais sentimentos devem ser suscitados pela arte e de tal modo que mesmo o infortúnio possa produzir satisfação. "Tal investigação, porém, não vai muito longe, pois o sentimento é a região nebulosa e indeterminada do espírito. O que é sentido permanece oculto na Forma da subjetividade particular mais abstrata e, por isso, as diferenças no sentimento são totalmente abstratas" (HEGEL, 1999, p. 53), e não diferenças da coisa mesma. Os sentimentos são modificações de um modo do sentir, "embora em parte sejam apenas gradações quantitativas, em parte Formas que não tem nada a ver com seu conteúdo" (HEGEL, 1999, p. 53), sendo-lhe indiferentes.

> No temor, por exemplo, algo de existente está presente e suscita um interesse no sujeito, ao mesmo tempo ele vê o negativo se aproximar, ameaçando destruir esta existência; as duas coisas então, este interesse e aquele negativo, ele encontra imediatamente em si mesmo como afecção contraditória de sua subjetividade (HEGEL, 1999, p. 54).

Uma vez que pode acolher em si mesmo coisas distintas e opostas, o temor não requer Conteúdo e o sentimento enquanto tal é uma Forma completamente vazia da afecção subjetiva. Ainda que esta Forma possa, em parte, ser em si mesma variada, abrangendo "nesta diversidade conteúdos distintos", no entanto, por estar presente em Formas diferentes de sentimento, "tal conteúdo ainda não vem à luz em sua natureza essencial e determinada", restando apenas a "minha afecção meramente subjetiva na qual desaparece a coisa concreta ao ser comprimida na esfera mais abstrata" (HEGEL, 1999, p. 53). Por isso, a investigação sobre os sentimentos que a arte suscita permanece na indeterminação, sendo uma consideração que abstrai do autêntico conteúdo, de sua essência e conceitos concretos: a reflexão sobre o sentimento se ocupa com a observação da afecção subjetiva e de sua particularidade, em vez de se aprofundar na obra de arte e abandonar a subjetividade e seus estados. "No sentimento [...] esta subjetividade destituída de conteúdo não só se mantém, mas é a coisa principal, e por isso os homens gostam tanto de sentir" (HEGEL, 1999, p. 54).

> Uma vez que a obra de arte não deve suscitar apenas sentimentos em geral, mas apenas sentimentos que decorrem do fato de ser ela bela - caso contrário ela teria o mesmo objetivo da oratória, da historiografia e da edificação religiosa, sem nenhuma diferença específica -, a reflexão teve a ideia de procurar também *um sentimento peculiar do belo* e de encontrar um determinado *sentido para ele* (HEGEL, 1999, p. 55).

Evidenciou-se, com isso, que não se trata de "um instinto cego determinado de modo inabalável pela natureza e que em si e para si já distinguiria o belo", mas exige-se uma *formação* para tal sentido, sendo o sentido formado para o belo denominado como *gosto*, que, "embora seja uma capacidade de apreensão e discernimento formada para o belo, deveria continuar no modo de um sentimento imediato", de modo que a formação do gosto permaneceu, por isso, "igualmente indeterminada", esforçando-se apenas para "equipar pela reflexão o sentimento como sentido do belo, para que o belo, onde e como ele se apresentasse, pudesse ser imediatamente encontrado" (HEGEL, 1999, p. 55). Mas, dessa forma, permanece inacessível para o gosto a profundidade da obra, pois tal profundidade "leva em conta não apenas o sentido e as reflexões abstratas, mas a completa razão e o espírito consistente, enquanto que o gosto apenas se reportava à superfície exterior, onde [atuam] os sentimentos e onde se [impõem] princípios unilaterais" (HEGEL, 1999, p. 55).

Com isso, no lugar do "homem de gosto" e do "crítico de arte detentor de gosto" surgiu o *conhecedor*, pois o lado positivo do conhecimento artístico é necessário para a reflexão artística, na "medida em que se refere a um conhecimento fundamental de todo o campo do individual em uma obra de arte" (HEGEL, 1999, p. 55), já que

> a obra de arte, dada a sua natureza ao mesmo tempo material e individual, nasce essencialmente de toda espécie de condições particulares, dentre as quais estão especialmente a época e o lugar de nascimento, a individualidade determinada do artista e, principalmente, o nível de aperfeiçoamento técnico da arte (HEGEL, 1999, p. 55).

Para intuir e conhecer uma obra de arte de modo determinado e fundamental é imprescindível atentar para todos esses aspectos, mas por outro lado, "se tal erudição se mostra essencial, ela não pode ser considerada como o único e mais valioso elemento na relação que o espírito estabelece com uma obra de arte e com a arte em geral", pois pode com isso limitar-se apenas "ao estudo dos aspectos puramente exteriores, do que é técnico, histórico e assim por diante, e não perceber muita coisa ou mesmo ignorar por completo a verdadeira natureza da obra de arte" (HEGEL, 1999, p. 55). A natureza autêntica do conhecimento de arte se volta, assim, não apenas aos "princípios e conhecimentos determinados e para um juízo com base no entendimento" (HEGEL, 1999, pp. 55-56), mas também para seu Conteúdo espiritual.

Além disso, Hegel também faz a distinção entre o sentimento que carrega em sua própria constituição aquilo que conduz ao momento da reflexão, mostrando-se como manifestação de Conteúdo espiritual, e o sentimento como "subjetividade particular, [...] vaidade, e [...] arbítrio" (HEGEL, 1995, §471, p. 266). De modo que, para Hegel, não convém "interessar-se por algo mais que [pela] *forma*" do sentimento (HEGEL, 1995, §471, p. 266), voltando-se para a consideração de seu conteúdo, pois

> para a consideração específica dos sentimentos práticos, assim como das inclinações, só restariam os egoístas, maus e ruins; pois só eles pertencem à singularidade que se fixa contra o universal; seu conteúdo é o contrário do conteúdo dos direitos e deveres, mas justamente só em oposição a eles obtém sua determinidade precisa (HEGEL, 1995, §471, pp. 266-67).

Ideia

> Se não se soube reconhecer a beleza plena que vive no elemento puramente musical, atribui-se a culpa disso à depreciação do sensível, que encontramos nos antigos estetas em favor da moral e do espírito, em Hegel em favor da "ideia". Toda arte parte do sensível e nele se entrelaça. A "teoria do sentimento" desconhece esse fato, ela abandona por completo o ouvir e parte de imediato para o sentir. Pensam que a música é feita para o coração, e que a orelha é tão-somente uma coisa trivial (HANSLICK, 1992, p. 64).

Hanslick ressalta a categoria hegeliana de Ideia principalmente segundo sua conotação como *abstração*. Para Hegel, entretanto, a *Ideia* possui diversas características distintas. Não se trata de uma entidade apenas mental contraposta à *realidade efetiva*, "exceto na medida em

que esta é uma categoria inferior que a ideia envolve ou suprassume" (INWOOD, 1997, p. 169), distinguindo-se da noção de *representação*. A Ideia é a plena *realização* ou *efetivação* "de um conceito (o qual tampouco é uma entidade mental): a Ideia é, assim, verdadeira" ou a própria verdade, na medida em que ela "está plenamente realizada em certos tipos de particulares" (INWOOD, 1997, p. 169).

Diferentemente de um objeto percebido pelos sentidos, um objeto que corresponde à Ideia pura, é totalmente determinado por sua Ideia ou conceito, uma vez que nenhuma matéria percebida pelos sentidos é requerida para a sua existência ou para o conhecimento de sua existência. Tal objeto é, portanto, incondicionado: "depende tão-somente de sua própria natureza, de seu conceito, para a sua existência" (INWOOD, 1997, p. 169).

Por conseguinte, para Hegel, a *Ideia primordial* seria "o mundo como um todo, o qual, ao contrário de entidades particulares dentro dele, não depende de nada que lhe seja estranho e está, portanto, em concordância total com o seu conceito" (INWOOD, 1997, p. 170). O mundo, entretanto, não é completamente desprovido de condicionantes, de modo que "dizer que ele é totalmente determinado por seu conceito não significa que ele surja de uma só vez" (INWOOD, 1997, p. 170). Hegel redefine a noção de incondicionado como aquilo que não apenas está inteiramente desprovido de condições, mas que *suprassume* estas condições. Assim, para Hegel, o mundo é um processo no qual cada fase condiciona a fase seguinte, sendo suprassumida por esta. "De suas principais fases, por exemplo, a Ideia lógica condiciona a natureza, a qual por sua vez condiciona o espírito, que então condiciona a Ideia lógica; o mundo é um círculo de condições sucessivamente suprassumidas" (INWOOD, 1997, p. 170).

A noção de um todo determinado por seu próprio conceito e que suprassume suas condições externas é também transferida por Hegel para objetos do mundo. "A vida é a Ideia imediata: um organismo vivo é relativamente autodeterminado, isto é, determinado pelo conceito nele codificado; absorve condições externas para dentro de si e as utiliza de acordo com o seu conceito" (INWOOD, 1997, p. 170). Na fase seguinte, identificada ao *conhecer*, "há uma separação entre o conceito e um domínio objetivo inicialmente alheio que o conceito se esforça por superar" (INWOOD, 1997, p. 170). Neste estágio, o conceito não é "um plano codificado numa semente ou germe, mas o Eu e seus recursos conceituais" (INWOOD, 1997, p. 170), conduzindo à Ideia do verdadeiro, do bem e da moralidade, associadas a um esforço

do Eu para compreender sistematicamente o seu ambiente, para depois poder transformá-lo segundo a Ideia do bem.

A Ideia, portanto, não seria apenas um *acordo* entre conceito e objetividade, mas a busca pela *completa concordância* entre conceito e objetividade, ainda que esta não seja plenamente alcançável. "As inadequações da Ideia, nesse sentido, levam à Ideia absoluta, a fase final da Lógica. A Ideia absoluta é, primeiro, simplesmente, o objeto de estudo da Lógica, a ideia em si e para si" (INWOOD, 1997, p. 169), suprassumindo as dicotomias que assediam a cognição da relação entre subjetividade e objetividade. Formando um todo autodeterminado e autodiferenciador, "a Lógica abstrai de suas condições [...] históricas e deriva pensamentos de outros pensamentos sem recorrer a fenômenos empíricos", inexistindo "separação entre a Lógica e o seu objeto de estudo: como a Lógica é simplesmente pensar sobre pensar ou pensamentos sobre pensamentos, o conceito está em plena concordância com o seu objeto, e a verdade é alcançada" (INWOOD, 1997, pp. 169-70). Mas a Ideia então reaparece no domínio da natureza, como a Ideia em sua alteridade, e também no espírito, como a Ideia retornando a si a partir da alteridade.

E no âmbito da arte a Ideia é o ideal, a Ideia enquanto belo artístico, ou seja, a *manifestação sensível* da Ideia *configurada* segundo seu conceito como efetividade concreta, mas de tal modo que a Ideia e sua configuração concreta estabeleçam vínculo de plena adequação uma em relação à outra. O ideal, como conceito em atividade na efetividade configurada da Ideia, é a Ideia "com a determinação precisa de ser efetividade essencialmente individual", e, por outro lado, a "configuração individual da efetividade acompanhada da determinação de deixar a Ideia aparecer essencialmente em si mesma" (HEGEL, 1999, p. 89), mostrando-se como "uma totalidade de diferenças essenciais, as quais têm de surgir como tais e efetivar-se" (HEGEL, 2014, p. 19).

O vínculo entre história e estética

> Também Hegel, tratando da música, tem frequentemente induzido a erros, ao trocar inadvertidamente seu ponto de vista, em que prevalece o da história da arte, pelo puramente estético, e atribuir à música determinações que ela em si jamais teve. O caráter de toda peça musical tem, por certo, "uma ligação" com o seu autor, mas essa ligação não existe para o esteta; a ideia da relação necessária de todos os fenômenos, em sua concreta demonstração, pode ser exagerada até a caricatura. Hoje em dia é preciso um verdadeiro heroísmo para se opor a essa tendência espirituosa e inteligentemente sustentada e para dizer que a "compreensão histórica" e o "juízo estético" são coisas distintas (HANSLICK, 1992, p. 82).

Para Hegel, há uma vinculação entre estética e história, "apreendendo a natureza da arte como uma *narrativa*, não como uma *analítica*" (PIPPIN, 2008, pp. 395-96). Aquilo que Hegel denomina como romantismo, por exemplo, deve ser entendido como a arte no processo de transcendência de si, como manifestação de suas limitações. Nesse sentido, Hegel nega a completa autonomia da estética "e essa negação é a base da afirmação de que a arte deve também ser considerada em sua vinculação ao desenvolvimento de normas e valores da sociedade como um todo, incluindo a religião e a filosofia" (PIPPIN, 2008, pp. 395-96).

Hanslick, por sua vez, assume uma abordagem essencialista e ahistórica da arte, rejeitando, por exemplo, a ideia wagneriana de uma "'obra de arte absoluta', como algo que poderia ter sido criado para a sociedade grega antiga, mas que apenas foi realizado no século XIX, preservando-se o mesmo valor e características essenciais" (BONDS, 2014, p. 177). Hanslick procurou superar o partidarismo histórico colocando a música fora da história, "combatendo a premissa básica de que poderia haver algo como uma 'música do futuro', conforme Wagner defendeu" (BONDS, 2014, p. 177). Para Hanslick, o elemento fundamental da música "é uma qualidade não relacionada ao contexto social, negando que uma composição possa refletir seu meio histórico", ainda que reconheça a referência de tal conexão, mas sem deixar de fazer uma distinção nítida entre *contexto histórico* e *valor estético*: "'as óperas de Spontini, admito, podem muito bem ser uma expressão do Império Francês, e das óperas de Rossini pode ser dito que refletem uma era de restauração política, mas tais afirmações não têm nada a ver com a presença ou a ausência de beleza musical nestas obras'" (E. Hanslick apud BONDS, 2014, p. 177).

Hanslick "reconheceu que nenhuma arte se esgota tão rapidamente quanto a música, levando os compositores a buscar constantemente novas formas de escrever modulações, cadências, melodias e progressões harmônicas" (BONDS, 2014, p. 177), entretanto, para Hanslick, essas questões transitórias de estilo escondem a qualidade mais profunda da beleza *imutável* da música. Por outro lado, o "essencialismo" de Hanslick, apesar de afirmar-se como ahistórico, "apreendendo o belo musical em 'Bach assim como em Beethoven' e em 'Mozart assim como em Schumann'" (E. Hanslick apud BONDS, 2014, p. 177), está diretamente vinculado a um repertório instrumental específico, associando a forma mais elevada de música "a um período relativamente breve da história da arte" (BONDS, 2014, pp. 177-78): Hanslick tinha pouco interesse pela música anterior a Bach, como a de Schütz e Palestrina, e até mesmo pela do próprio Bach, preferindo as obras da Primeira Escola de Viena, assim como as de Brahms e Schumann.

Ainda que Hanslick expressasse respeito pelos compositores mais antigos do ponto de vista de sua técnica e relevância histórica, ele admitia não compreender a música desses compositores da mesma forma como as obras de compositores posteriores, pois o trabalho desses artistas do passado refletiria um "círculo de ideias que há muito foram superadas", sua música não seria "'carne da nossa carne, sangue de nosso sangue'" (E. Hanslick apud BONDS, 2014, p. 178). Esta preferência está implicitamente presente em *Do Belo Musical*: "a tendenciosidade de sua abordagem é evidente, por exemplo, na passagem em que Hanslick abandona sua postura ahistórica para criticar a Sinfonia nº 9, de Beethoven, obra que Wagner tinha como o ponto de viragem na história da música": Hanslick reconhece que a Sinfonia nº 9 realiza uma divisão entre duas concepções musicais opostas e "elogia os três primeiros movimentos pela sua beleza, mas pelo fato de o final adicionar vozes e ultrapassar as fronteiras do gênero sinfônico, Hanslick não pode considerá-la como musicalmente bela" (BONDS, 2014, pp. 178-79), de modo que mesmo dentro de seu período histórico preferido, Hanslick é altamente seletivo em relação aos compositores e obras que ele escolhe para analisar.

O conteúdo musical

> A música tem um conteúdo? Desde que se esteja habituado a refletir sobre nossa arte, esta tem sido a questão mais controversa e veemente. Sobre ela pronunciaram-se favorável e contrariamente. Vozes influentes defendem a falta de conteúdo na música; quase todas elas pertencem a filósofos: Rousseau, Kant, Hegel, Herbart, Kahlert e outros [...]. Por sua vez, o número de contendores que defendem o conteúdo na música é infinitamente mais numeroso; dentre os escritores fazem parte os próprios músicos, e o grosso da opinião pública está com eles (HANSLICK, 1992, p. 153).

> Krüger, com certeza o mais sábio defensor do "conteúdo" musical, em oposição a Hegel e Kahlert, afirma que a música revela apenas um outro lado do mesmo conteúdo que às outras artes, por exemplo, à pintura. "Toda figura plástica" - diz ele (*Beiträge*, p. 131) - "está em repouso: ela não revela a ação, mas sim a ação já praticada ou por praticar. Por isso, o quadro não exprime Apolo que vence, mas mostra o vencedor, o combatente irado etc." Ao contrário, "a música acrescenta a cada substantivo plástico e imóvel o verbo, a atividade, o íntimo ondear, e se ali reconhecemos como verdadeiro conteúdo em repouso a cólera ou o amor, aqui reconhecemos não menos o verdadeiro conteúdo em movimento: encoleriza-se, ama, sussurra, ondeia, enfurece". Esta última afirmação é correta só em parte: "sussurrar, ondear e enfurecer" a música pode; "encolerizar" e "amar", não. Estas já são paixões sentidas intimamente pelo ouvinte (HANSLICK, 1992, p. 156).

Hanslick parece referir-se aqui, em relação a Hegel, mais especificamente às considerações acerca da música instrumental. Hegel não afirma que a música é *necessariamente* desprovida de conteúdo, mas especifica os casos em que a música pode dele

desvincular-se, dentre eles, aqueles associados ao âmbito da música autônoma instrumental, que quando fica entregue unicamente ao desenvolvimento de seus próprios meios, seja como livre improvisação desvinculada de conteúdo temático, seja como aprofundamento excessivo no desenvolvimento do elemento temático, pode desvincular-se do Conteúdo espiritual. Dessa forma, pode-se dizer que, de certo modo, no que se refere à música autônoma instrumental, aquilo que segundo Hegel, seria uma música desprovida de conteúdo é justamente aquilo que para Hanslick atende às máximas expectativas de realização do belo musical, tendo em vista que cada autor propõe uma definição própria para aquilo que seja o conteúdo na música. Entretanto, deve-se também ter em mente as coincidências entre Hegel e Hanslick no que se refere ao repertório musical instrumental mais adequado ao quadro teórico proposto por cada qual, como por exemplo as obras instrumentais de Mozart, que se por um lado, para Hegel seriam capazes de manifestar o Conteúdo, para Hanslick, por outro, estariam associadas à realização do belo musical.

Hegel reconhece que, na música autônoma puramente instrumental, o Conteúdo está imediatamente associado às melodias e sua elaboração harmônica, mas sempre havendo o risco de desvinculação em relação a esse conteúdo, pois trata-se de uma música dependente exclusivamente do sujeito (seja como executante ou como ouvinte), ao qual se atribui a tarefa de dar sentido às evoluções puramente abstratas das obras musicais, que, com isso, voltam-se apenas para o conhecedor especializado.

Para Hegel, a música pode manifestar o Conteúdo como *subjetividade do sentimento* que acompanha as *ações humanas* e a *expressão da vida interior*, como manifestação da *atividade viva* do Conteúdo no ânimo da interioridade singular. A impressão do ouvinte é assim suavizada, acalmada e idealizada, na medida em que simpatiza com o sentimento manifestado como conteúdo, havendo, de um lado, uma possibilidade mais indeterminada, referente aos casos em que a obra musical se constitui como uma unidade estrutural desenvolvida a partir da associação do conteúdo como sentimento a um *elemento temático*, provocando, através dos sons musicais, a movimentação da interioridade em si mesma (neste caso, entretanto, o aprofundamento na Forma pode levar à desconsideração das restrições impostas pelo elemento temático e, consequentemente, à autonomização em relação ao Conteúdo espiritual, fazendo com que a obra se volte apenas para o âmbito puramente musical dos sons). E de outro lado, há o caso em que a manifestação do Conteúdo espiritual, como atividade viva na esfera da interioridade subjetiva, ocorre de modo mais determinado, através de uma estreita associação entre música e *texto poético*, produzindo-se representações para o

elemento da interioridade subjetiva do sentimento. Neste caso, a possibilidade de incorrer em um rompimento com o Conteúdo é menor.

Destaca-se também as duas possibilidades que Hegel distingue no interior da definição do sentimento como conteúdo da música. De um lado, há o sentimento como conteúdo que se apodera da interioridade de um objeto, e que, dessa forma, é apreendido não em sua realidade exterior fenomênica, mas em seu significado ideal, enquanto sentimento abstrato e universal vinculado à profundidade interior substancial de um Conteúdo, como por exemplo, o respeito, a adoração e o amor. Este tipo de Conteúdo pode ser encontrado "em *músicas sacras antigas*, em um *Crucifixus*, por exemplo", onde "as determinações profundas que residem no conceito da Paixão de Cristo, enquanto este sofrimento, morte e sepultamento divinos", são apreendidos não no sentido "de um sentimento *subjetivo* da comoção, da compaixão ou da dor singular humana que se expressa sobre este acontecimento", e sim deixando a coisa mesma mover-se na "profundidade de seu significado por meio da harmonia e seu decurso melódico" (HEGEL, 2002, pp. 320-21).

Entretanto, a música também pode manifestar um segundo tipo de Conteúdo, como subjetividade do sentimento que acompanha as *ações humanas* e a *expressão da vida interior*, isto é, o *sentimento particular* vinculado a todas as nuanças de bem-estar e mal-estar, à manifestação da *atividade viva* do Conteúdo no ânimo da interioridade singular, despertado através da percepção de acontecimentos ou como co-intuição de ações. A impressão do ouvinte é assim suavizada, acalmada e idealizada, na medida em que simpatiza com o sentimento manifestado como conteúdo. E no interior deste segundo tipo de conteúdo distinguem-se ainda duas possibilidades:

De um lado, há a possibilidade mais indeterminada, referente à música autônoma instrumental, onde a obra musical se constitui como uma unidade estrutural desenvolvida a partir da associação do conteúdo como sentimento a um *elemento temático*, provocando, através dos sons musicais, a movimentação da interioridade em si mesma. Neste caso, entretanto, o aprofundamento na Forma pode levar à desconsideração das restrições impostas pelo elemento temático e, consequentemente, à autonomização em relação ao Conteúdo espiritual, fazendo com que a obra se volte apenas para o âmbito puramente musical dos sons, o que pode transformá-la em um mero decurso fechado em si mesmo de combinações, mudanças, oposições e mediações ou em um exercício de habilidade técnica sem significado artístico.

Mas de outro lado, há também o caso da música de acompanhamento, onde a manifestação do Conteúdo espiritual, como atividade viva na esfera da interioridade subjetiva, ocorre de modo mais determinado, através de uma estreita associação entre música e texto poético, produzindo-se representações para o elemento da interioridade subjetiva do sentimento. Neste caso, a possibilidade de incorrer em um rompimento com o Conteúdo é menor, pois a música é preenchida com o sentido das palavras expressas segundo a *situação* e a *ação*, encontrando e configurando

> musicalmente desde o seio desta animação interior uma expressão plena de alma. Assim o fizeram todos os grandes compositores. Eles não fornecem nada de estranho às palavras, mas eles tampouco deixam perder a livre efusão dos sons, o decurso e o curso imperturbado da composição, a qual, desse modo, existe devido a ela mesma e não meramente por causa das palavras (HEGEL, 2002, p. 323).

Mas, de maneira geral, segundo Hegel tanto a música autônoma instrumental como a música de acompanhamento são aptas à valorização do conteúdo do ressoar para o si-mesmo interior, na medida em que se apoderam do sujeito segundo sua concentração simples, limitando "a liberdade vagueante do pensamento, da representação, da intuição e o estar-além de um Conteúdo determinado", prendendo "o ânimo a um conteúdo particular" (HEGEL, 2002, p. 321) e movendo e preenchendo o sentimento neste círculo.

Hegel observa, entretanto, a exigência de que na música a manifestação do sentimento como seu conteúdo não se deixe tomar pela agitação das paixões, nem permaneça presa à "cisão do desespero", mas "dome a expressão dos afetos", conduzindo para a liberdade e a felicidade em sua efusão tanto do "júbilo do prazer" como da "suprema dor" (HEGEL, 2002, p. 324), proporcionando com isso a satisfação da consciência em si mesma e consigo mesma nessa percepção de si mesma.

Individualidade e interioridade

> Se, assim, não podemos compartilhar o ponto de vista de Hegel sobre a falta de mérito na música, parece-nos ainda mais falso que ele atribua a essa arte somente a expressão da "interioridade privada de individualidade". Mesmo o ponto de vista musical de Hegel, que omite a atividade essencialmente formadora e objetiva do compositor, concebendo a música apenas como despojamento livre da subjetividade [na 1ª edição: livre exteriorização da *subjetividade*], nem mesmo esse ponto de vista tem como consequência a "falta de individualidade" dela [na 1ª edição: a "ausência de individualidade" da música], pois o espírito que produz subjetivamente aparece essencialmente individual (HANSLICK, 1992, p. 165).

Em relação à noção de *individualidade*, Hanslick acertadamente afirma que para Hegel a música tem uma interioridade privada de individualidade, mas é necessário fazer a distinção

entre *interioridade* (ou *subjetividade*) e *individualidade*, conforme compreendida por Hegel. A noção de individualidade, na estética hegeliana, está associada à antiguidade clássica, portanto, não se vincula ao âmbito da música, que é o da modernidade e da interioridade subjetiva. Assim, para Hegel, a música está associada à interioridade privada de individualidade na medida em que se constitui como arte ligada à subjetividade moderna, sendo este um dos aspectos fundamentais que define o lugar da música no interior do sistema das artes particulares.

Hegel, por outro lado, não necessariamente *omite* a atividade formadora e objetiva do compositor, tratando a música *apenas* como livre exteriorização da subjetividade. O compositor deve, para Hegel, participar "com todo o seu ânimo" (HEGEL, 2002, p. 332) e vivenciar ele próprio o Conteúdo que pretende trazer à obra. Deve-se destacar que Hegel refere-se a uma tradição composicional claramente delimitada, associada a obras que de fato conseguiram se manter dentro dos limites do *cantabile* e do uso adequado do texto poético, e que com isso conseguiram realizar o ideal musical em sua plenitude, tanto do ponto de vista da reconciliação subjetiva particular quando do ponto de vista da elevação ao Conteúdo espiritual. A música deve, para Hegel, elevar a alma mergulhada no sentimento particular acima do conteúdo da paixão e da fantasia, formando para ela uma "região" na qual possa se recolher livre e reconciliada no puro sentir de si mesma. Constitui-se, com isso, uma obra musical verdadeiramente ideal, onde tudo permanece "firmemente junto numa Forma dominada" (HEGEL, 2002, pp. 324-25), impedindo que o júbilo e a dor degenerem em extremos e conduzindo ao repouso da alma.

E para que uma obra musical seja capaz de manifestar o Conteúdo espiritual, Hegel mostra, na seção dedicada à determinidade particular dos meios de expressão musical, a adequação a que o material sonoro deve ser submetido, tanto no que se refere à depuração tímbrica, como também no que se refere ao uso do material sonoro do ponto de vista do ritmo, da harmonia, e da relação destes dois âmbitos com o desenvolvimento melódico. Com isso, Hegel mostra a importância fundamental do tratamento da forma, isto é, do âmbito da técnica de composição musical, para que uma obra musical se torne apta a acolher e manifestar o Conteúdo espiritual.

Conclusão

A partir da consideração acerca do modo como Hegel e Hanslick tratam da questão do significado da música, entende-se que aquilo que para o primeiro seria um indicador do esgotamento da arte musical, para o segundo seria a plena realização do belo musical. O ponto de passagem entre um modelo estético musical e outro está, portanto, diretamente ligado ao modo como cada autor concebeu o significado da música instrumental autônoma.

Para Hegel, o ápice da música, do ponto de vista de sua capacidade de manifestar o espírito é a música de acompanhamento, especialmente aquela vinculada aos gêneros da música sacra, que Hegel destaca como um tipo de música especialmente capaz de equilibrar poesia e música (conforme fizeram Pergolesi, Bach, Durante, Lotti e Händel), assim como à canção lírica (de compositores como Reichardt) e à ópera (especialmente de Pergolesi, Gluck, Haydn, Mozart e Rossini), mas nestes dois últimos casos com a ressalva de que o compositor deve buscar equilíbrio entre o *cantabile* e o característico e entre a parte instrumental e o poema, para que assim não se recaia em cisões irreconciliáveis. Encontrar o equilíbrio entre os dois âmbitos é, segundo Hegel, difícil, pois a música facilmente decai em uma separação estrita entre modos opostos de expressão, conforme mostra a própria história da música, que ora se volta mais para as extravagâncias, ora mais para o equilíbrio contido ou então ora mais para uma valorização da música de acompanhamento ora mais para a música instrumental.

Para Hegel, ainda que a música instrumental autônoma seja a forma mais elevada que a música pode alcançar nela mesma, esta constitui um tipo de música voltada a uma representação unilateral do conteúdo, pois a síntese do conteúdo ideal e da unidade formal neste tipo de música é precária. Para Hegel, quanto mais se insiste no formal por si mesmo, mais se fica preso ao superficial, abdicando-se do elemento verdadeiramente musical e dos valores humanos mais elevados. O excesso de sofisticação no desenvolvimento do elemento temático da forma sonata, por exemplo, já presente em obras da fase final de Mozart, romperia com o limite da possibilidade de manifestação do conteúdo, pois o aprofundamento do desenvolvimento temático, que conduz para tonalidades distantes ou para variações de difícil compreensão, ou ao aprofundamento em elementos mais diretamente vinculados à constituição material do elemento sonoro, como o timbre e a dinâmica, tornam a música vazia de significado para aquele que não domina todas as nuances do âmbito da teoria musical.

Hanslick, por sua vez, pretende romper com as limitações que Hegel deve necessariamente impor ao objeto musical. Para Hanslick, trata-se de definir o belo como *belo*

musical, e, portanto, de fundamentar um quadro teórico capaz de apreender a música apenas segundo ela própria. A estética musical, para Hanslick, deve servir com um instrumento ao músico profissional, para que ele se habilite a compreender a música instrumental autônoma em função de toda demanda reflexiva que ela exige. A estética musical deve, com isso, delimitar claramente o elemento imutável e definidor da música, concretizando aquilo que seria o modo mais adequado de descrever o belo musical dentro da autonomia por ele exigido, superando a necessidade de modelos ou conteúdos conceituais a que se possa recorrer para compreender a música, o que na prática deve ocorrer como uma apreensão teórica das obras musicais. A sofisticação da música instrumental de compositores como Beethoven e Brahms, exige que a questão do significado da música seja tratada segundo esse ponto de vista, de modo que Hanslick elabora uma estética musical que dificilmente pode conceder qualquer espaço à música de acompanhamento ou à música instrumental de caráter programático.

Por outro lado, Hanslick de certa forma se aproxima de Hegel ao buscar atribuir *espiritualidade* ao belo musical: o ideal é convertido em *ideia musical*, entendendo-se que a música concretiza um âmbito próprio de ideias que se apresentam à fantasia do compositor como belas melodias determinadas que não são nada além delas mesmas, desconsiderando-se, entretanto, o desenvolvimento histórico do conceito e do sentido reconciliatório e libertador que Hegel associa à arte, limitando-se a possibilidade de desenvolvimento e realização apenas ao âmbito fechado da obra musical. Hegel, ao contrário, define a atividade artística no interior da sistematicidade do *conceito ideal*, desenvolvendo uma reflexão de caráter filosófico que associa arte e verdade, entendendo o ideal como conceito em atividade na efetividade configurada da Ideia, como a Ideia efetivada na individualidade ao mesmo tempo em que a configuração individual da efetividade permite que a Ideia apareça essencialmente em si mesma.

A *ideia musical*, para Hanslick, é a *forma*, o que aprofunda o distanciamento entre forma e aparência (distanciamento já presente na estética hegeliana, ainda que em um sentido diferente), aproximando a forma da *essência*, isto é, do próprio *conteúdo*, restringindo o elemento fenomênico apenas ao movimento acústico das frequências sonoras e elevando a forma à ideia musical como auto-conformação do espírito como música. O conteúdo da música é musical: o significado espiritual do conteúdo da música se dá a partir de formas sonoras "como criação do espírito, executada sobre um material pronto para ser espiritualizado" (HANSLICK, 1992, p. 166), o que faz com que o belo musical se caracterize como elemento atemporal e com que a música equivalha ou se aproxime à linguagem. Na

música, a forma é uma forma repleta, "espírito que se plasma interiormente" (HANSLICK, 1992, p. 66), de modo que a forma não tem o sentido de ser apenas um contorno vazio, mas ela existe como algo inseparavelmente ligado ao conteúdo.

Essa especificidade do significado da forma musical está associada à racionalidade própria à música, que Hanslick caracteriza como uma imagem cujos objetos não podemos descrever com palavras ou subordinar a conceitos. Trata-se de uma lógica especificamente musical, que se manifesta como "uma língua que falamos e compreendemos, mas que não somos capazes de traduzir" (HANSLICK, 1992, p. 66), uma racionalidade inerente às formas musicais, baseada em "leis fundamentais primitivas que a natureza estipulou para a organização do ser humano e para as manifestações sonoras externas", sendo "particularmente a lei primitiva da lei harmônica a que traz em si o germe da perfeição ulterior mais importante e a explicação das diferentes relações musicais" (HANSLICK, 1992, pp. 66-67).

Entende-se, com isso, que aquilo que para Hegel é conteúdo, para Hanslick é forma. Para Hegel o espírito se manifesta como conteúdo, para Hanslick, o espírito se define como forma musical, inversão que decorre do deslocamento em relação ao tratamento atribuído à atividade subjetiva, que por conta das demandas exigidas pelo objeto musical, aprofunda-se gradativamente no âmbito da reflexividade. Na prática, isso fez com que Hanslick tomasse um posicionamento abertamente contrário aos representantes da "música do futuro", especialmente Wagner e Liszt, e, de modo geral, a qualquer tipo de música de acompanhamento, que para Hanslick levaria à perda da autonomia individual da música, dada a impossibilidade de obter uma síntese plena entre poesia e música, ou entre música instrumental e programas extra-musicais.

Uma das consequências desse deslocamento temático das discussões é a impossibilidade de fazer a distinção, no interior da estética musical de Hanslick, entre *individualidade* e *interioridade*, já que o aprofundamento na ideia musical põe a música como algo que não estabelece vínculos com a questão da transformação histórica da relação entre consciência e mundo (baseando-se em um modelo *científico* de investigação que privilegia a observação do *objeto musical* em detrimento do *sujeito sensitivo* posto em relação com ele), ainda que por outro lado haja uma aproximação em relação a Hegel do ponto de vista da desvalorização do sentimento particular, que em sua abstração é vazio e não conduz para a realização do conteúdo. Entretanto, do ponto de vista da realização do conteúdo como sentimento em sentido amplo, como apaziguamento da interioridade (associado ao sentimento suscitado por um conteúdo mais orientado à subjetividade) ou elevação ao divino (associado ao sentido interno de um objeto acessível ao sentimento, como sentimento mais orientado à

objetividade), há um distanciamento dificilmente conciliável entre as concepções de Hegel e Hanslick.

Para Hegel, a música, como arte da modernidade, é o ideal definido pela "conquista da interioridade absoluta como infinitude e liberdade" (HEGEL, 2014, p. 262), o conteúdo da arte, neste momento, encontra sua forma correspondente na subjetividade espiritual, referente ao âmbito das manifestações humanas do ânimo e do sentimento. A música representa, nesse sentido, a arte que permite dar vazão à interioridade moderna segundo sua natureza mais própria, como negatividade infinita, colhendo o conteúdo espiritual como o íntimo de um objeto ou como os movimentos interiores da sensação, mas sempre como elevação acima daquilo de que ela se apropria, levando à auto-percepção de si e à libertação das cisões emocionais, tornando palpável ao íntimo a interioridade, seja como interioridade do significado que reside num conteúdo, seja como a interioridade do sentimento subjetivo.

A partir dessa perspectiva, a música é exposta por Hegel segundo o lugar por ela ocupado no interior do sistema das artes, revelando-se as mediações conceituais que a perfazem tanto como arte paradigmática do romantismo da época moderna, associado à realização da subjetividade livre e à superação da subjetividade particular, como também como arte que faz a transição da natureza à cultura e que, portanto, aponta para a libertação em relação ao elemento sensível sonoro, exigindo a realização da plena espiritualização do sensível associada ao momento em que o som deixa de ser o ressoar do sentimento nele mesmo, para tornar-se *signo*. Portanto, o esgotamento da arte musical se mostra nela mesma, conduzindo à sua própria superação na poesia, quando o som abandona a referência a um sentimento indeterminado e se associa a uma ideia que, com isso, se torna concreta.

A partir da especificidade da relação entre o material sonoro conforme este é tratado pela música, como ensimesmamento estruturado segundo um princípio relacional, e da organização dos elementos musicais como ritmo, harmonia e melodia, em uma gradação pela qual o espírito se conduz até o auto-comprazimento reconciliado do *cantabile* ou até o sentimento como manifestação de conteúdos elevados, Hegel trata das especificidades referentes aos diversos tipos de música de acompanhamento, com o cuidado de delimitar o que seria o mais apropriado para cada qual, concluindo com o desenvolvimento máximo da música como música instrumental, mas percebendo o significado de sua autonomia como um anúncio do próprio fim da música e da necessidade de auto-elevação do espírito à poesia e à filosofia.

Para compreender mais precisamente o modo como cada autor concebe a especificidade teórica da música instrumental, é elucidativo perceber a diferença atribuída por

cada qual ao significado do *elemento temático*. Para os dois autores o tema tem o sentido de ser a unidade concentradora de uma obra musical, através da qual se estabelecem as suas determinações primordiais. Para Hanslick, entretanto, o tema já esgota o conteúdo em sua própria conformação sem associar-se a nada além dele mesmo, como faz Hegel, que o associa, por um lado, de maneira mais indeterminada a um sentimento já existente para a consciência ou, por outro lado, de maneira mais determinada aos sentimentos representados por um poema. Para Hanslick, ao contrário, "a música só pode aspirar a imitar o aspecto externo, mas nunca o sentir específico por ele provocado" (HANSLICK, 1992, p. 50), através da produção de impressões auditivas, como altura, intensidade, velocidade e ritmo, dinamicamente análogas aos fenômenos que se pretende pintar musicalmente.

O ensimesmamento do tema em si mesmo, do ponto de vista de Hanslick, é o que define a forma como espírito que se auto-forma de dentro para fora, surgindo também, a partir do conceito de tema, o *processo* temático e, mais precisamente, a ideia musical, o que aproxima a forma musical da linguagem. Para Hanslick, o tema é a unidade autônoma e esteticamente indivisível da obra musical: "as determinações primitivas que se atribuem à música como tal devem detectar-se já no tema, o microcosmo musical" (HANSLICK, 1992, p. 160). Na música, segundo Hanslick, forma e conteúdo são os próprios sons: "toda a tentativa prática de querer separar, num tema, a forma e o conteúdo leva a uma contradição ou à arbitrariedade" (HANSLICK, 1992, p. 160). A forma de uma sinfonia, de uma abertura ou de uma sonata é a arquitetura das particularidades e grupos entrelaçados de que consta a peça musical, a simetria destas partes em sua sucessão, contrastação, repetição e elaboração, sendo o conteúdo os próprios temas elaborados segundo esta arquitetura. "Tal é o tema principal - o verdadeiro material e o conteúdo da criação musical íntegra. Tudo nela é consequência e efeito do tema, por este condicionado e configurado, por ele governado e levado a efeito" (HANSLICK, 1992, p. 162). Hanslick, segundo isso, associa a *falta* de conteúdo ao caso do "livre preludiar", ao livre abandono do elemento temático, aproximando-se a Hegel no que a isso se refere, ainda que para Hanslick "do fato de a música não ter qualquer conteúdo (objeto) não se segue que ela careça de substância" (HANSLICK, 1992, p. 164).

Para Hegel, por outro lado, o desenvolvimento temático ocorre como um aprofundamento na liberdade formal do puro ressoar da interioridade do artista, ainda que segundo as determinações técnicas estabelecidas pelo próprio tema, de modo que o desenvolvimento musical concede, por princípio, amplo espaço de jogo à liberdade subjetiva do músico em detrimento da unidade estrutural regida pelo material temático, conduzindo

para um aprofundamento na liberdade formal interior que pode facilmente levar ao completo abandono do Conteúdo espiritual.

De forma geral, pode-se dizer, assim, que da argumentação de Hanslick, a sua *tese positiva*, mais do que sua *tese negativa* (já que a estética de Hegel não pode ser definida como uma estética do sentimento ou do efeito, ou associada às noções de *representação* e *expressão* de sentimentos), é aquilo que mais diretamente se contrapõe ao modelo proposto por Hegel, pois é segundo ela que mais claramente se define a intenção de Hanslick de definir a estética musical como critério de julgamento das obras musicais, elaborando através dela aquilo que constitui o objeto próprio à atividade crítica e estética, isto é, o belo musical autônomo estritamente identificado à noção de "formas sonoras em movimento", à *ligação artística* entre os sons musicais, caracterizada como combinação engenhosa que estabelece relações significativas dos sons em formas livres apresentadas à contemplação do espírito, valorizando especialmente o tipo de música que no interior da estética hegeliana aponta para o esgotamento da arte musical e voltando-se a um aprofundamento no próprio material musical, que para Hanslick já é imbuído de espírito.

Referências bibliográficas

ALPERSON, P. *Filosofia da música: formalismo e além*. In: KIVY, P. **Estética - Fundamentos e questões de Filosofia da Arte**. Trad.: Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008.

BAYER, R. **Historia de la estetica**. Trad.: Jasmin Reuter. Ciudad del Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1998.

BONDS, M. E. **Absolute Music:** the history of an idea. Oxford: Oxford University Press, 2014.

BOWIE, A. **Music, Philosophy, and Modernity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

BOWMAN, W. D. **Philosophical Perspectives on Music**. New York: Oxford University Press, 1998.

BRAS, G. **Hegel e a Arte**: uma apresentação da Estética. Trad.: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

CHUA, D. K. L. **Absolute music and the construction of meaning**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

DAHLHAUS, C. **Estética Musical**. Trad.: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003.

_____. **Fundamentos de la historia de la música**. Trad.: Nélida Machain. Barcelona: Gedisa, 2009.

_____. **La idea de la música absoluta**. Trad.: R. B. Benito. Barcelona: Idea Books, 1999.

ESPIÑA, Y. **La música en el sistema filosófico de Hegel**. Pamplona: Universidad de Navarra, 2008. Disponível em: <https://philpapers.org/rec/ESPLME>. Acesso em: 1º dez. 2017.

_____. **La razón musical en Hegel**. Pamplona: Universidad de Navarra, 1996.

FUBINI, E. **Estética da Música**. Trad.: Sandra Escobar. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. **La estética musical desde la Antiguedad hasta el siglo XX**. Trad.: C. G. P. Aranda. [S. l.]. Alianza editorial, 2005.

GREY, T. *Hanslick*. In: GRACYK, T.; KANIA, A. (orgs.). **The Routledge Companion to Philosophy and Music**. London: Routledge, 2011.

GRIMES, N. *Oxford bibliographies*: *Eduard Hanslick*. 2015. Disponível em: <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0014.xml>. Acesso em: 9 out. 2017.

HANSLICK, E. **Do Belo Musical**: uma contribuição para a revisão da estética musical. 8a ed. Trad.: Nicolino Simone. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

_____. **Do Belo Musical**: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons. 1a ed. Trad.: A. Morão. Portugal, Covilhã: Edições 70, 2011.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. Trads.: Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, volume I: 1999, volume II: 2014 e volume III: 2002.

_____. **Enciclopédia das Ciências Filosóficas**. Trads.: Paulo Meneses e Pe. José Machado. São Paulo: Edições Loyola, volume I: *A Ciência da Lógica*, 2012; volume II: *A Filosofia da Natureza*, 1997; e volume III: *A Filosofia do Espírito*, 1995.

INWOOD, M. **Dicionário Hegel**. Trad.: A. Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

IRINA, M. **19th century music criticism and aesthetics**: mutual influences. 2006. Thesis (Master of Arts) - McMaster University.

NATTIEZ, J. - J. *Hanslick ou as aporias da imanência*. In: **O combate entre Cronos e Orfeu**: ensaios de semiologia musical aplicada. Trad.: L. P. Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.

PAYZANT, G. **Eduard Hanslick and Robert Zimmermann**: a biographical sketch. Ensaio publicado pela Universidade de Toronto, 1995. Disponível em: <https://www.rodoni.ch/busoni/cronologia/Note/hanslick.pdf>. Acesso em: 1º dez. 2017.

PFAU, T. *Between Sentimentality and Phantasmagoria: German Lyric Poetry, 1830–1890*. In: DOWNING, E.; KOELB, C. (eds.). **The Camden House History of German Literature, vol. 9:** German Literature of the Nineteenth Century*, 1832-1899*. Rochester: Camden House, 2005.

PIPPIN, R. *The absence of aesthetics in Hegel's aesthetics*. In: **The Cambridge Companion to Hegel and the nineteenth-century philosophy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

ROSEN, C. **The Romantic Generation**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.

ROSENFELD, A. **Aspectos do romantismo alemão**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROTHFARB, L. *Nineteenth-Century Fortunes of Musical Formalism*. In: **Journal of Music Theory**. V. 55, nº 2 (pp. 167-220), 2011.

SADIE, S. (ed.). **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Trad.: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SOTO, D. D. *Formalismo y materialismo. El problema de la materialidad del arte en Eduard Hanslick***.** In: **Revista de Filosofia Bajo Palabra**, Madrid, 2009. Disponível em: <https://revistas.uam.es/bajopalabra/article/view/3512>. Acesso em: 1º dez. 2017.

SPEIGHT, A. *Hegel and Aesthetics: the Practice and "Pastness" of art*. In: BEISER, F. C. (Ed.) ***The*** **Cambridge Companion to Hegel and the nineteenth-century philosophy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

TATARKIEWICZ, W. *La forma: historia de un termino y cinco conceptos*. Trad.: F. R. Martín. In: **Historia de seis ideas**: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estetica. Madrid: Editorial Tecnos, 1992.

WICKS, R. *A estética de Hegel: uma visão geral*. Trad.: Guilherme Rodrigues Neto. In: BEISER, F. C. (ed.). **Hegel**. São Paulo: Ideias & Letras, 2014.

VIDEIRA, M. **O romantismo e o belo musical**. São Paulo: UNESP, 2006.

WERLE, M. A. **A aparência sensível da ideia**: estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe. São Paulo: edições Loyola, 2013.

_____. **A poesia na estética de Hegel**. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2005.

_____. *Notas sobre a filosofia da música*. In: **Revista Música**. V. 1, nº 15 (pp. 91-101), 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/114703>. Acesso em: 1º dez. 2017.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Referências musicais

BACH. J. S. *Oratorium Tempore Nativitatis Christi*, 3, *Accompagnato,* BWV 248 [1734]: oratório. Partitura. Ed.: Markus Müller, 2014. Voz, dois oboés *d'amore* e contínuo. Disponível em: <http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP432805-PMLP06314-BWV248Partitur.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2018.

_____. *Paixão Segundo São Mateus*, BWV 244 [1727]: Recitativo, 1ª parte. Partitura. Voz e orquestra. Leipzig: Ernst Eulenburg, 1929. Disponível em: <http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c6/IMSLP44964-PMLP03301-Bach-BWV0244FSeu.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2018.

_____. *Wär' Gott nicht uns diese Zeit*; *Wo Gott der Herr nicht bei uns halt*, BWV 14 [1725]: coral. Partitura. Coro a 4 vozes (SATB). Palo Alto: CCARH, 2002. Disponível em: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/6b/IMSLP24489-PMLP09471-CCARH_Bach_Chorales.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2018.

BEETHOVEN, L. v. *As Criaturas de Prometheus*, op. 43 [1801]: abertura. Partitura. Orquestra. Ed.: Le Concert, 2010. Disponível em: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/61/IMSLP94717-PMLP03070-Beethoven-Promethee-Score.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2018.

_____. Sinfonia nº 5, em dó menor, 1º mov., *allegro com brio*, op. 67 [1804-08]. Partitura. Orquestra sinfônica. Braunschweig: Henry Litolff's Verlag, ca. 1880. Disponível em: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7f/IMSLP00079-Beethoven_-_Symphony_No_5_in_C_Minor,_Op_67_-_I_-_Allegro_con_brio.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2018.

_____. Sinfonia nº 9, "Coral", em ré menor, 4º mov., *presto* e *allegro assai*, op. 125 [1825]. Partitura. Orquestra sinfônica. Braunschweig: Henry Litolff's Verlag, ca. 1880. Disponível em: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/3c/IMSLP516488-PMLP1607-Beethoven_-_Symphony_No.9,_Op.125.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2018.

DURANTE, F. *Miserere mei, Deus* [1754]. Partitura. Coro a cinco vozes (SSATB). Ed.: Vincent Godin, 1975. Disponível em: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/62/IMSLP473612-PMLP768600-miserere-dei-durante.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2018.

GLUCK, C. W. *Che farò senza Euridice*, de *Orfeo ed Euridice*: ária de ópera, 3º ato, Wq 30 [1762]. Leipzig: C. F. Peters, ano: n.d. Partitura. Voz e orquestra. Disponível em: <hhttp://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c1/IMSLP533963-PMLP703785-gluckorpheusfullscorepetersedition.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2018.

HÄNDEL, G. F. *But who may abide the day of His coming* (*Doch wer kann bestehn am Tag seiner Ankunft*), 6º mov. do *Messias*, HWV 56 [1741]: ária. Voz e orquestra. Partitura. Kassel: Deutsche Händelgesellschaft, 1965. Disponível em: <http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/c/c8/IMSLP433796-PMLP22568-Handel,_Georg_Friedrich-HHA_Serie_I_Band_17_01_HWV_56_scan.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2018.

HAYDN, F. J. *Se non piange un infelice*, ópera *L'isola disabitata*, 1º ato, Hob 28 [1779-1802]: ária de ópera. Partitura. Voz e orquestra. Ed.: Thomas Busse, 2007. Disponível em: <http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP107670-PMLP181603-L'isola_disabitata.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2018.

LOTTI, A. *Crucifixus* [1717-19]. Partitura. Coro a oito vozes (SSAATTBB). New York: G. Schirmer, 1926. Disponível em: <http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/ce/IMSLP241303-SIBLEY1802.21753.0de3-39087011285998crucifix.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2018.

_____. *Kyrie*: Missa [séc. XVII]. Partitura. Coro a três vozes (TTB). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1930. Disponível em: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/eb/IMSLP45183-PMLP96731-Lotti_-_Messen.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2018.

MOZART, W. A. "*Ach, ich, fühl's...*", de *A Flauta Mágica*, 2º ato: ária de ópera, KV 620 [1791]. Partitura. Voz e orquestra. Ed.: Fred Nachbaur, 1999. Disponível em: <http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a5/IMSLP116725-WIMA.7af1-00_overt.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2018.

_____. *Alcandro, lo confesso*, k 294 [1778]: recitativo sobre texto de P. Metastasio. Partitura. Voz e orquestra. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1881. Disponível em: <http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/90/IMSLP67119-PMLP135745-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_06_KV294.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2018.

_____. Sinfonia nº 38, 2º mov., *andante*, k 504 [1786]. Partitura. Orquestra. Palo Alto: CCARH, 2003. Disponível em: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/1b/IMSLP18381-Mozart-k504fsCCARH.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2018.

PALESTRINA, G. P. *Jesu! Rex admirabilis* [séc. XVI]: madrigal sobre texto de S. Bernardo de Clairvaux. Partitura. Coro a três vozes (SAT).

Montréal: Les Éditions Outremontaises, 2008. Disponível em: <http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f2/IMSLP132203-WIMA.2032-Palestrina_Adoramus_te.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2018.

PERGOLESI, G. P. *Mentre l'erbetta pasce l'agnella*, de *Il Flaminio* [1735]: *canzonetta* sobre poema de G. A. Federico. Partitura. Voz, violino e violoncelo. Ed.: Kingfisher, ano: n. d. Disponível em: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/1c/IMSLP250934-PMLP406692-Pergolesi_Canzonetta_from_Il_Flaminio.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2018.

PICCINNI, N. *Je mourrai*, de *Roland* [1778]: ária de ópera sobre libreto de J. - F. Marmontel. Partitura. Voz e orquestra (em redução para piano). Paris: A. Durand et Fils, ano: n.d. Disponível em: <http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/91/IMSLP172987-PMLP201908-Piccini_Roland.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2018.

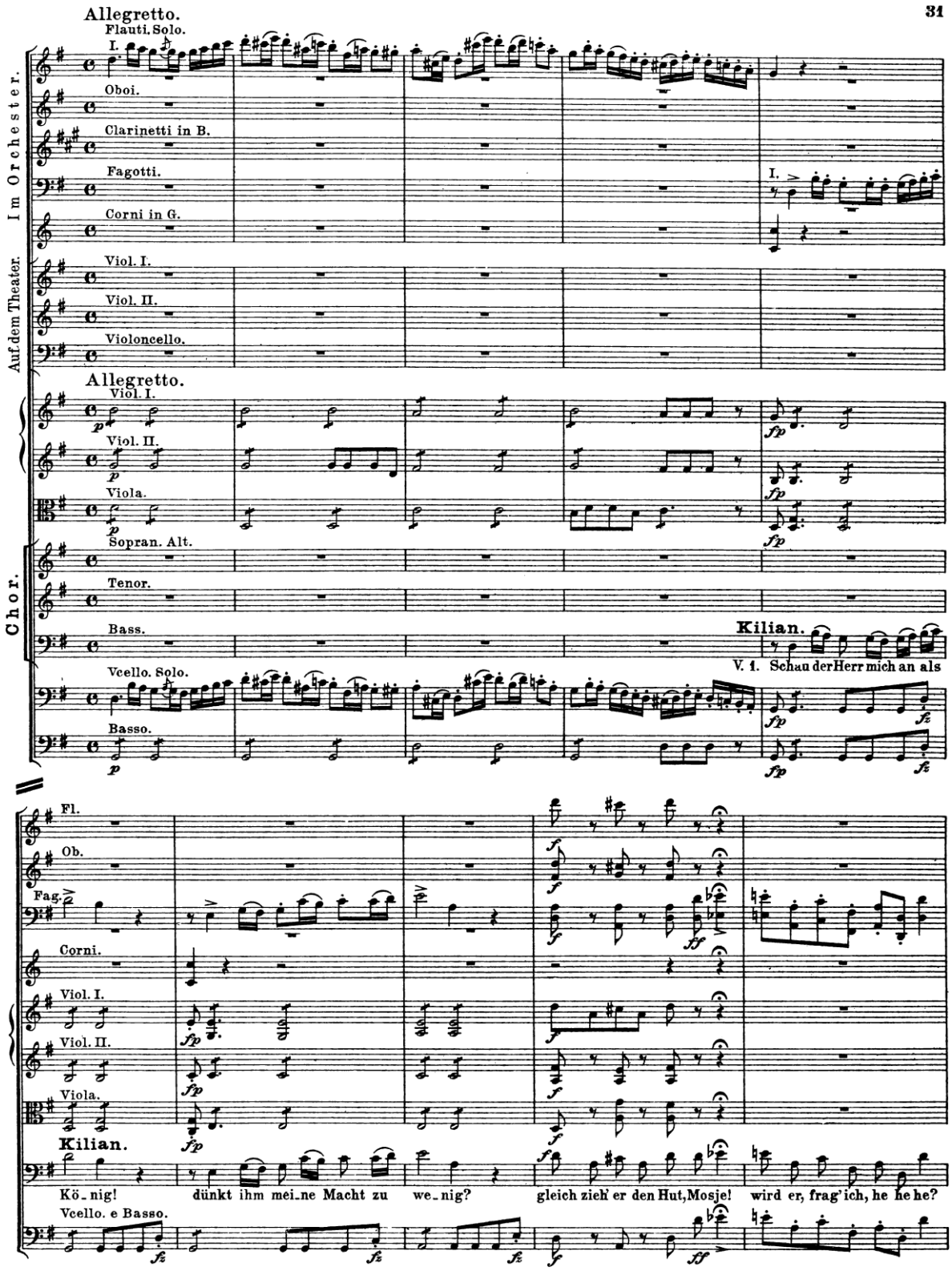
REICHARDT, J. F. *Das Veilchen* [1788]: *Lied* sobre poema de J. W. v. Goethe. Partitura. Uma ou duas vozes e piano. Ed.: M. Friedlaender. Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft, 1896. Disponível em: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/60/IMSLP247581-SIBLEY1802.21885.c461-39087011998954score.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2018.

ROSSINI, G. *Conte*, de *O Barbeiro de Sevilha*, 1º ato, introdução [1818]: cavatina de ópera sobre libreto de Cesare Sterbini. Partitura. Voz e orquestra. Detroit: Luck's Music Library, ano: n.d. Disponível em: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP517981-PMLP7237-Rossini_-_Il_barbiere_di_Siviglia_-_Act_I_(orch._score)_(etc).pdf>. Acesso em: 18 ago. 2018.

SCHUBERT, F. *An Die Freude,* D 189 [1815]: canção sobre poema de Fr. v. Schiller. Partitura. Voz, coro e piano. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1894. Disponível em: <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a6/IMSLP14384-SchubertD189_An_die_Freude.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2018.

WEBER, C. M. v. *Coro do riso* (1º ato, 1ª cena) e *Arie* (1º ato, 3ª cena), de *O franco atirador*, [1821]: coro e ária de ópera sobre libreto de Johann Friederich Kind. Partitura. Voz solista, coro, orquestra. New York: Dover Publications, 1977. Disponível em: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/69/IMSLP520308-PMLP14994-Weber_-_Der_Freisch%C3%BCtz_-_Act_I_(fs)_(etc).pdf>. Acesso em: 18 ago. 2018.

ANEXO A - *Coro do riso* (coro e orquestra), de *O franco atirador*, 1º ato, 1ª cena [1821], ópera de C. M. v. Weber, sobre libreto de J. F. Kind.



Ob.
Fag.
Viol. I.
Viol. II.
a punto d'arco
a punto d'arco
cresc.
Sopran. Alt.
(Aushöhnend, Rübchen schabend, mit den Fingern auf Max deutend.)
He he he he

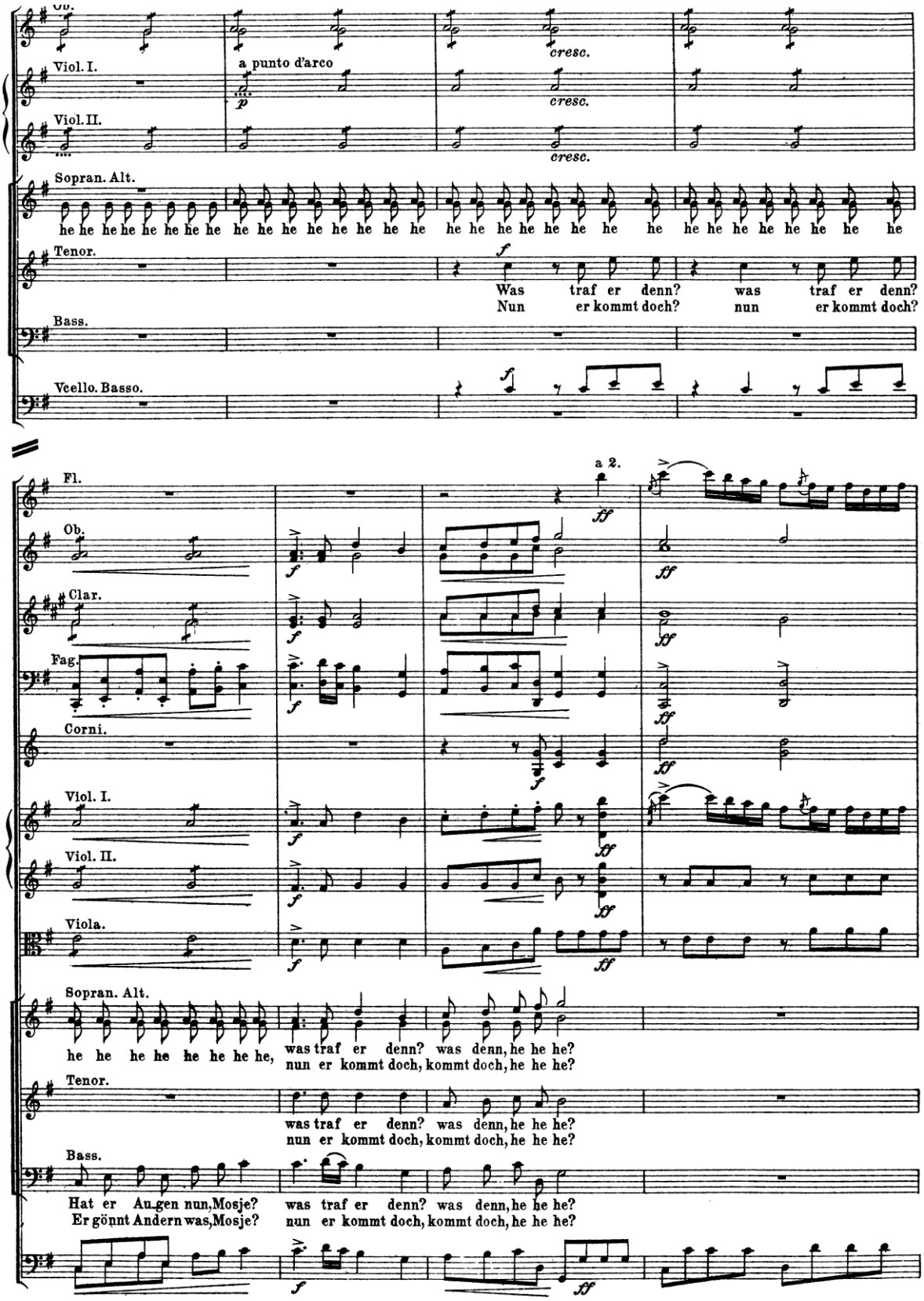
(Stimmend.)

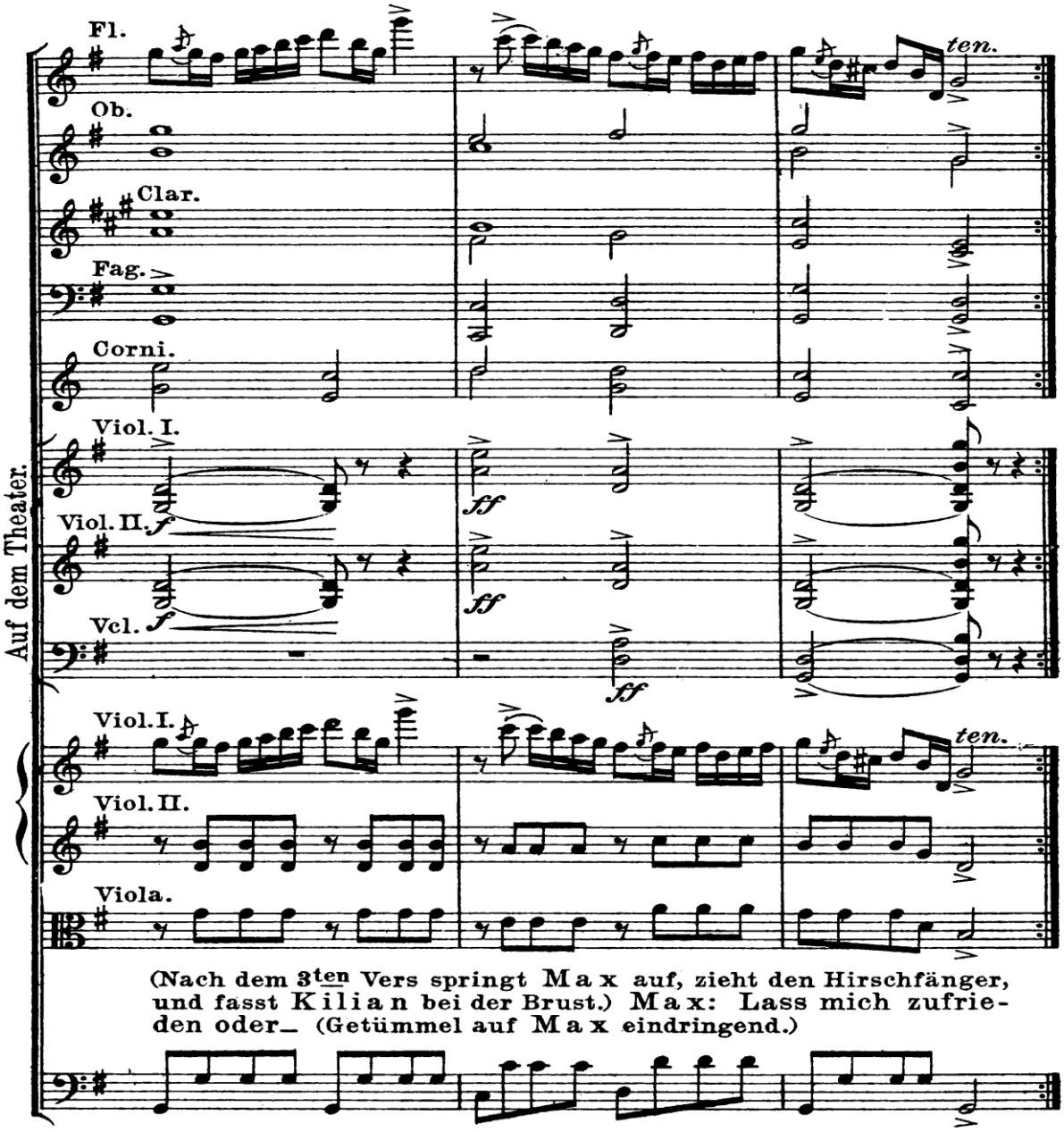
Kilian.

V. 2. Stern und Strauss trag'ich vor'm Lei - - be, Kantors Sepperl trägt die
V. 3. Darf ich et - wa eu - er Gna - - den 's nächste - mal zum Schiessen

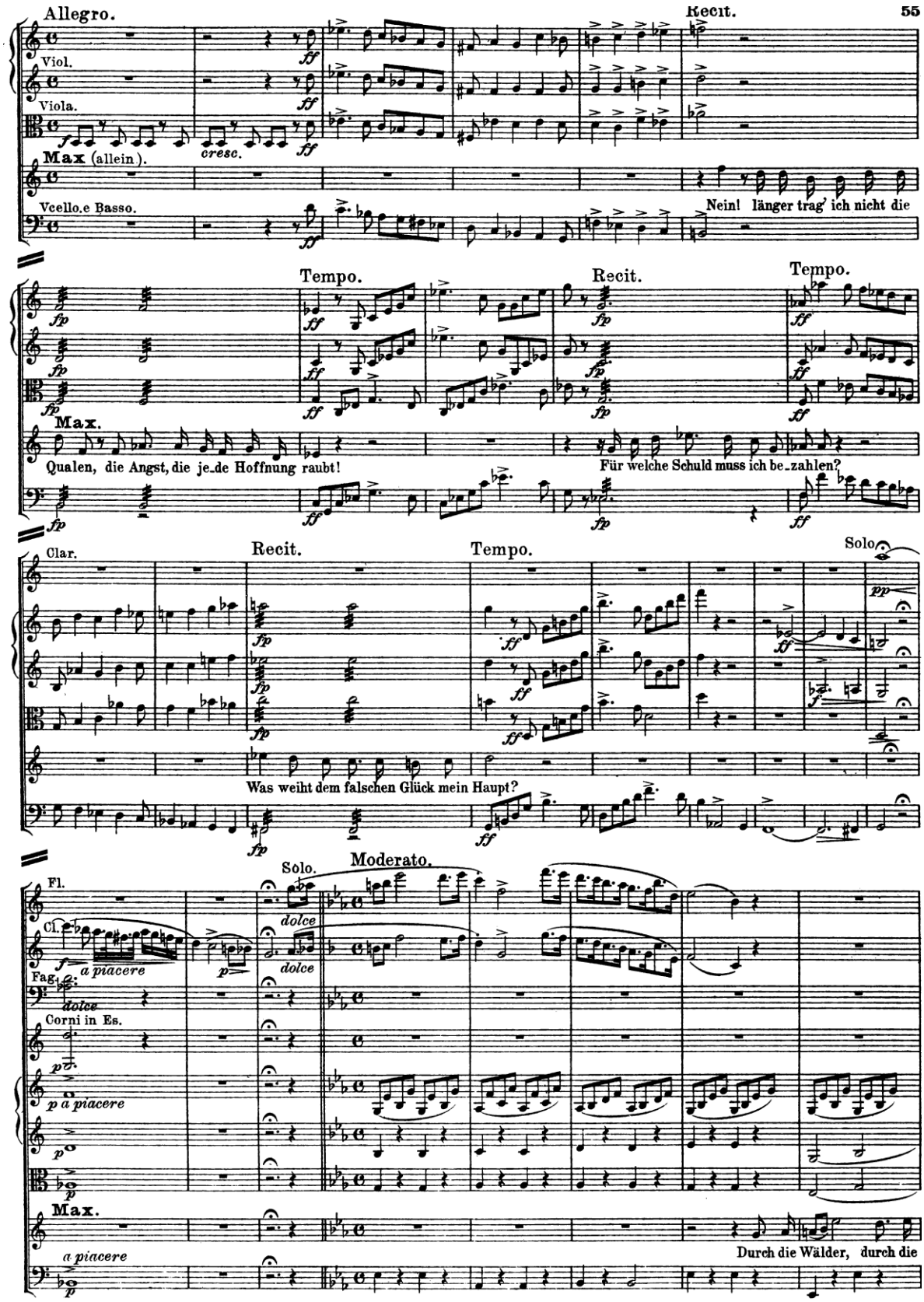
Fl.
Ob.
Fag.
a punto d'arco
Sopran. Alt.
Kilian.
He he

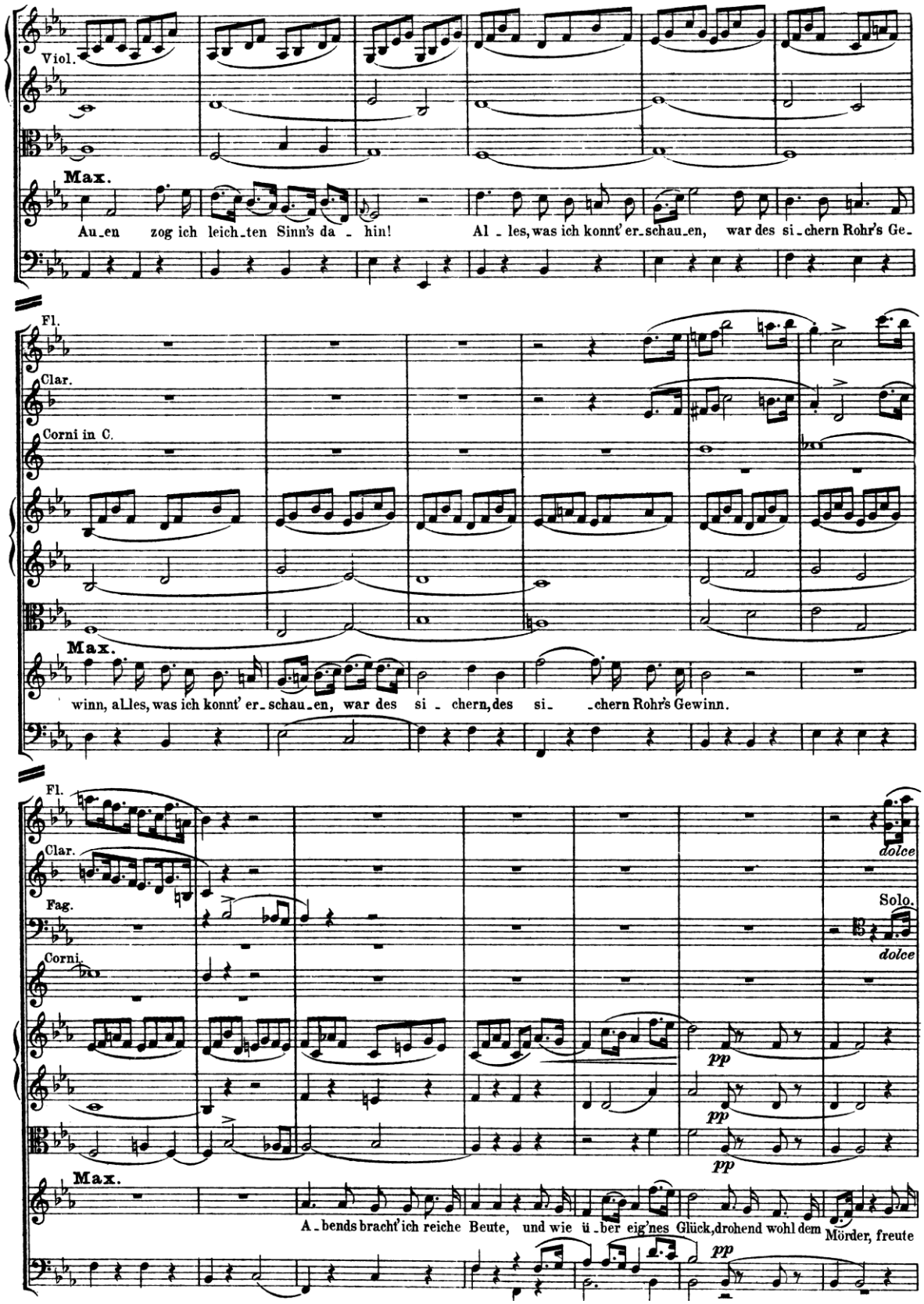
Schei - - be; hat er Au - gen nun, Mosje? was traf er denn? he he he! was traf er denn? he he he!
la - - den? Er gönnt Andern was, Mosje! nun er kommt doch? he he he! nun er kommt doch? he he he!


Ob.
Viol. I.
a punto d'arco
Viol. II.
cresc.
Sopran. Alt.
he he he he he he he he he he he he he he he he he he he he he he he he he he he he he he he he
Tenor.
Was traf er denn? was traf er denn?
Nun er kommt doch? nun er kommt doch?
Bass.
Vcello. Basso.
Fl.
a 2.
Ob.
Clar.
Fag.
Corni.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Sopran. Alt.
he he he he he he he he, was traf er denn? was denn, he he he?
nun er kommt doch, kommt doch, he he he?
Tenor.
was traf er denn? was denn, he he he?
nun er kommt doch, kommt doch, he he he?
Bass.
Hat er Augen nun, Mosje? was traf er denn? was denn, he he he?
Er gönnt Andern was, Mosje? nun er kommt doch, kommt doch, he he he?


Fl.
Ob.
Clar.
Fag.
Corni.
Viol. I.
Viol. II.
Vcl.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Auf dem Theater.
ten.
ten.
f
f
ff
ff
(Nach dem 3ten Vers springt Max auf, zieht den Hirschfänger, und fasst Kilian bei der Brust.) Max: Lass mich zufrieden oder_ (Getümmel auf Max eindringend.)

ANEXO B - *Arie* (voz solista e orquestra), de *O franco atirador*, 1º ato, 3ª cena [1821], ópera de C. M. v. Weber, sobre libreto de J. F. Kind.




Viol.
Max.
Au_en zog ich leich_ten Sinn's da_hin! Al_les, was ich konnt' er_schau_en, war des si_chern Rohr's Ge_
Fl.
Clar.
Corni in C.
Max.
winn, al_les, was ich konnt' er_schau_en, war des si_chern, des si_chern Rohr's Gewinn.
Fl.
Clar.
Fag.
Corni.
dolce
Solo.
dolce
pp
pp
pp
Max.
A_bends bracht' ich reiche Beute, und wie ü_ber eig'nes Glück, drohend wohl dem Mörder, freute
pp

Fl.
Clar.
Fag.
Corni in Es.
Max.
sich A_ga_the's Lie_besblick, freu_te sich A_ga_the's Lie_bes_blick, freu_te sich A_ga_the's

Solo.
Solo.
dolce
dolce
Corni in C.
Corni in Es.
Max.
Lie_besblick, freu_te sich A_ga_the's, A_ga_the's Liebes_blick.

Clar. Recit. Tempo. Recit. Tempo.

Fag.

Timp.

Max.

Samiel (tritt, fast bewegungslos, im Hintergrund einen Schritt aus dem

Hat denn der Himmel mich ver_lassen? die Vor_sicht ganz ihr Aug' ge_wandt?

pizz.

Ob. Recit. Tempo. a 2.

Clar.

Fag.

Corni in C.

Timp.

Gebüsch). Max. Samiel (verschwindet wieder).

Soll das Ver_der_ben mich er_fassen, ver_fiel ich in des Zu_falls Hand?

arco

Andante con moto.

Fl. dolce

Ob.

Clar.

Max.

Jetzt ist wohl ihr Fenster offen, und sie horcht auf meinen Tritt, lässt nicht

Fag.

Max.

ab vom treu_en Hof_fen: Max bringt gute Zeichen mit, Max bringt gu_te Zeichen mit!

Clar.

Corni.

ritard.

Max.

Wenn sich rauschend Blätter re_gen, wähnt sie wohl, es sei mein Fuss, hüpft vor Freuden, winkt ent_gegen-nur dem

Fl.

Tempo.

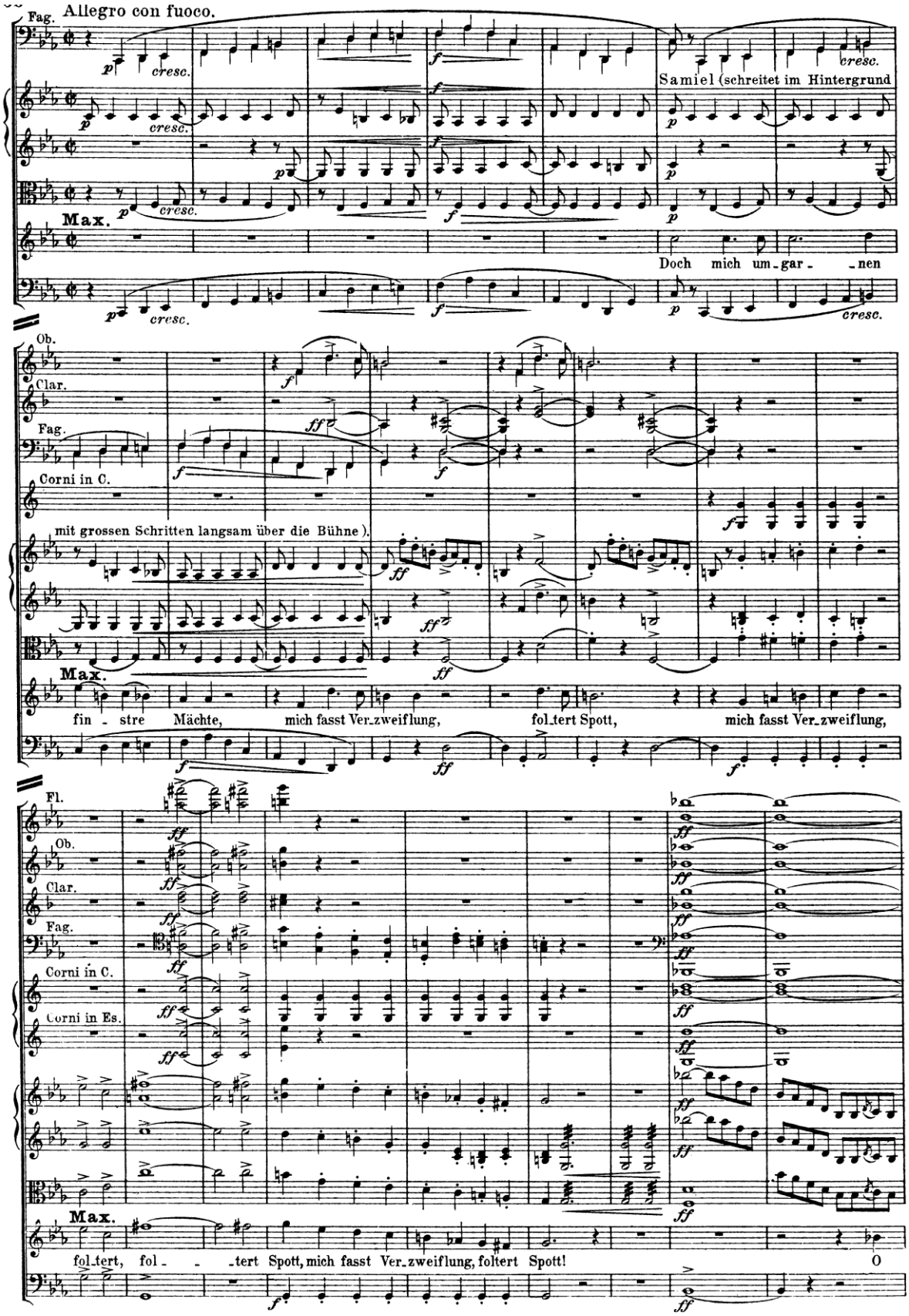
Clar.

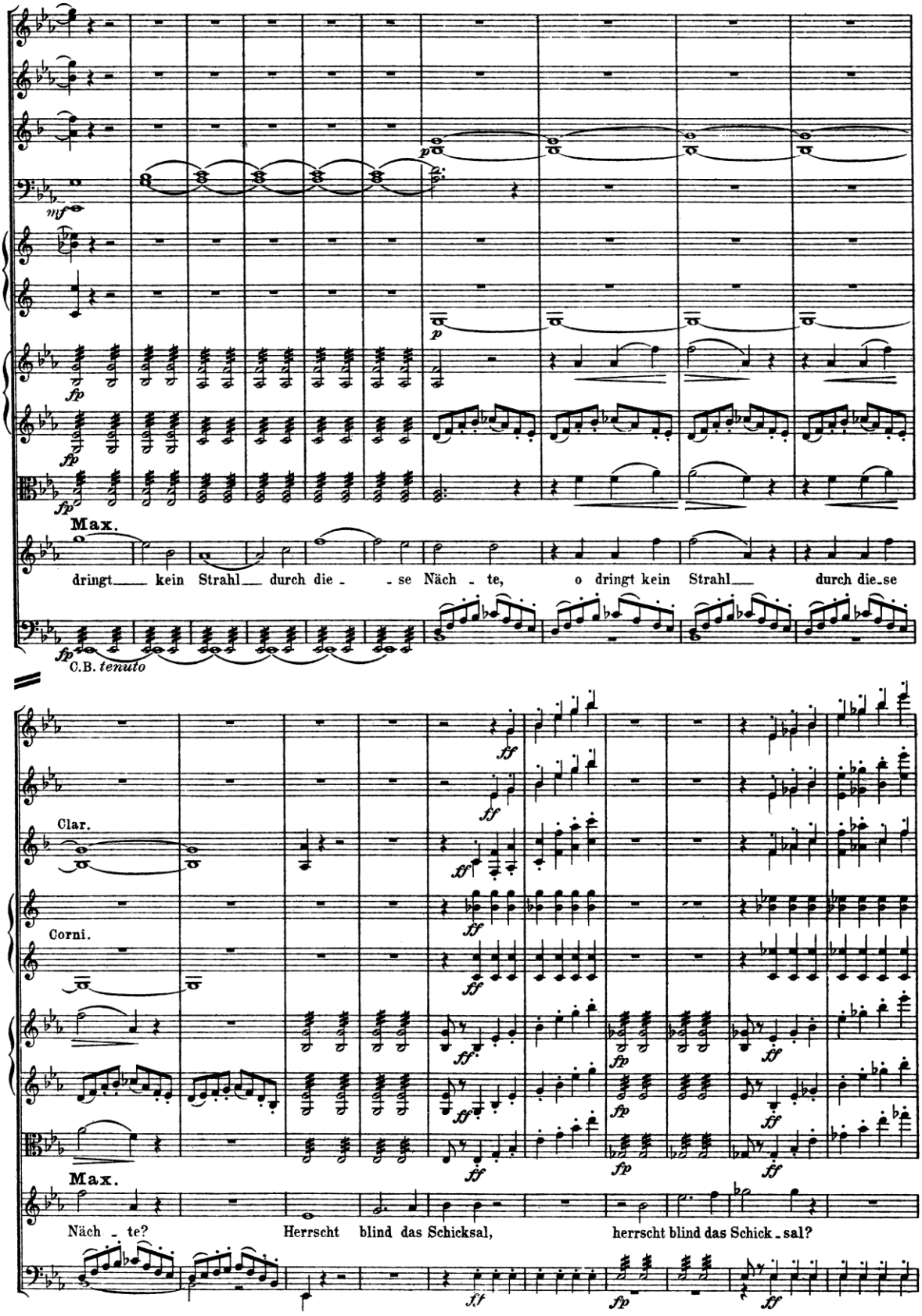
Fag.

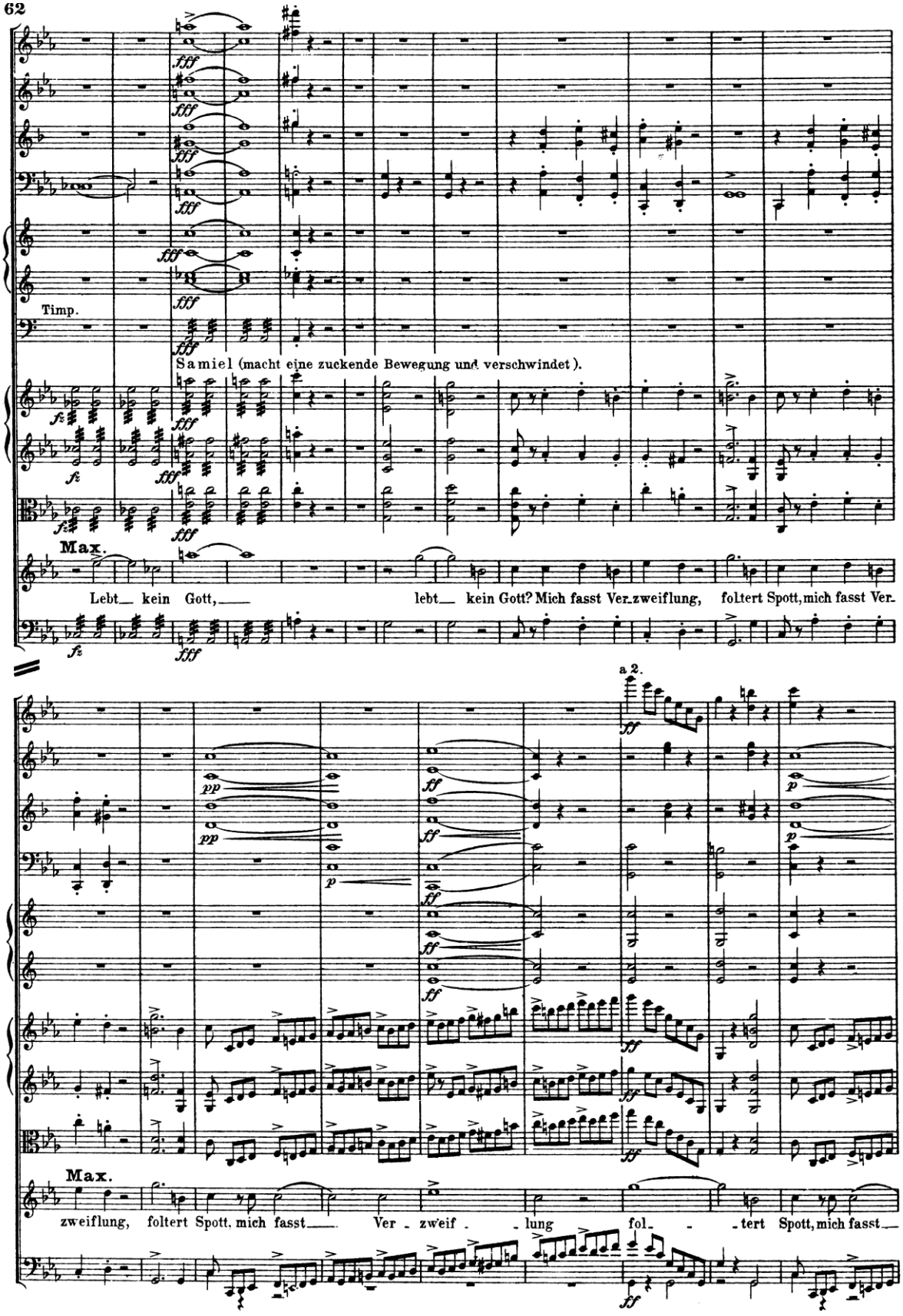
dolce

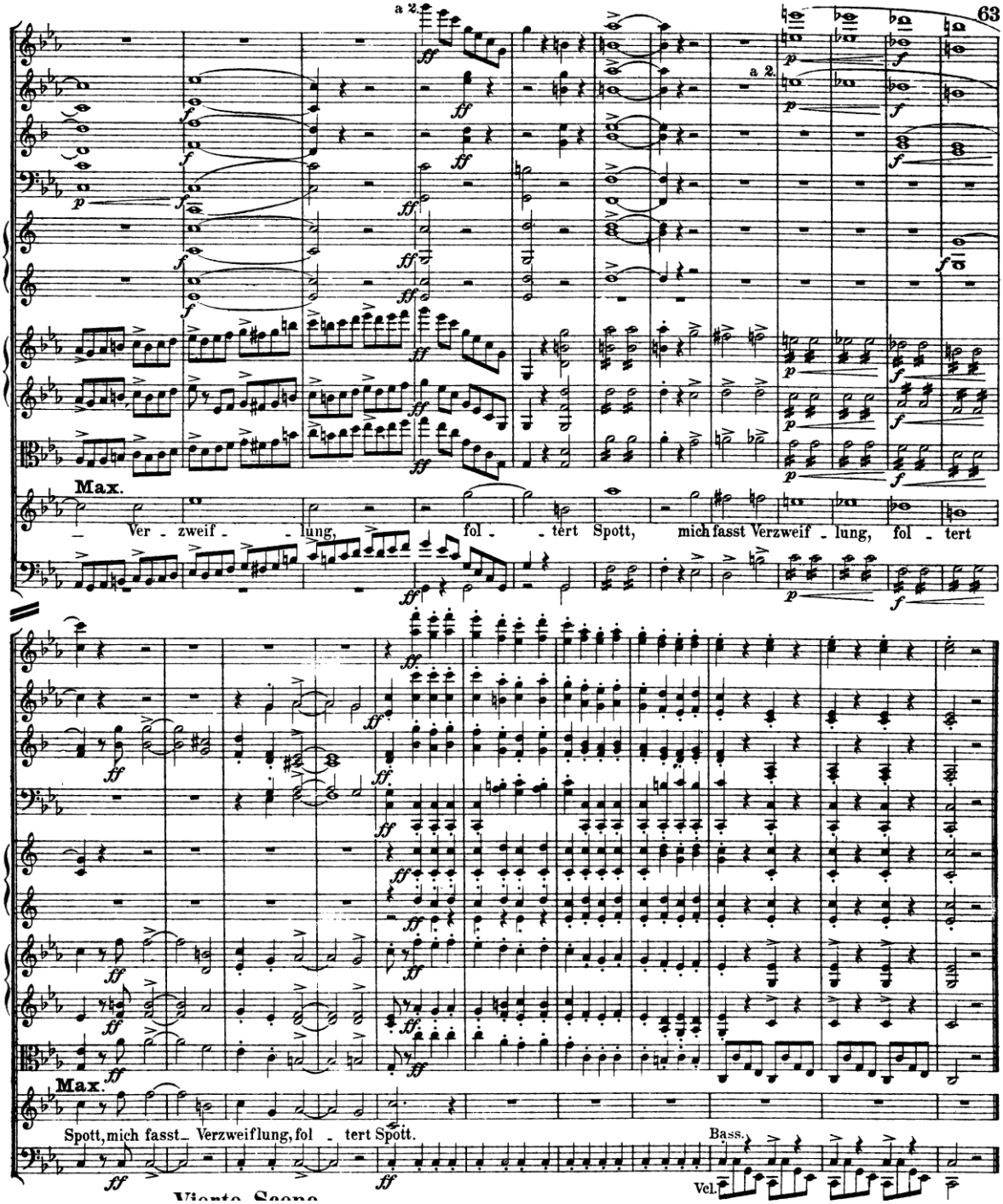
Max.

Laub, nur dem Laub den Liebes_gruss; hüpft vor Freuden, winkt entgegen-nur dem Laub den Lie_besgruss.


Allegro con fuoco.
Fag.
cresc.
Samiel (schreitet im Hintergrund
Max.
Doch mich um_gar_ _nen
Ob.
Clar.
Fag.
Corni in C.
mit grossen Schritten langsam über die Bühne).
Max.
fin_stre Mächte, mich fasst Ver_zweiflung, fol_tert Spott, mich fasst Ver_zweiflung,
Fl.
Ob.
Clar.
Fag.
Corni in C.
Corni in Es.
Max.
fol_tert, fol_ _tert Spott, mich fasst Ver_zweiflung, foltert Spott! O


Max.
dringt kein Strahl durch die - se Näch - te, o dringt kein Strahl durch die-se
C.B. tenuto
Clar.
Corni.
Max.
Näch - te? Herrscht blind das Schicksal, herrscht blind das Schick - sal?


62
Timp.
Samiel (macht eine zuckende Bewegung und verschwindet).
Max.
Lebt kein Gott, lebt kein Gott? Mich fasst Ver-zweiflung, foltert Spott, mich fasst Ver-
a 2.
Max.
zweiflung, foltert Spott, mich fasst Ver - zweif - lung fol - tert Spott, mich fasst


63
a 2.
Max.
Ver - zweif - - lung, fol - - tert Spott, mich fasst Verzweif - lung, fol - tert
Max.
Spott, mich fasst Verzweiflung, fol - tert Spott.
Bass.
Vcl.

ANEXO C - *An Die Freude,* D 189 [1815], canção (voz e piano) de F. v. Schubert, sobre poema de Fr. v. Schiller.

Mai 1815

Lebhaft.

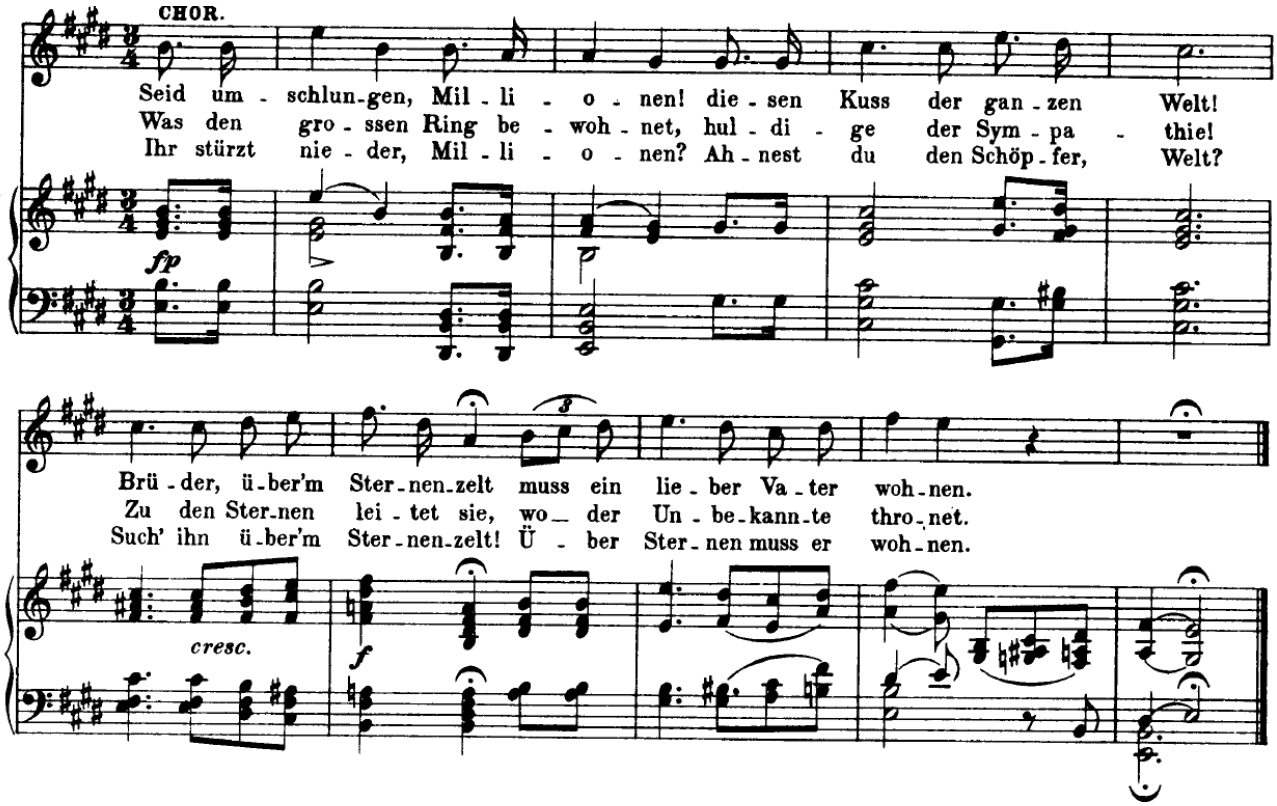
Singstimme.

Pianoforte.

Freu - de, schö-ner Göt-ter-fun-ken, Toch - ter aus E - ly - si - um,
Wem der gro-sse Wurf ge-lun-gen, ei - nes Freundes Freund zu-sein,
Freu - de trin-ken al - le We - sen an den Brü-sten der Na-tur;

wir be-tre-ten feu - er-trunken, Himmli-sche, dein Heiligthum. Dei - ne Zauber bin-den wie-der,
wer ein hol-des Weib-er-rungen, mi-sche sei-nen Ju-bel ein! Ja, wer auch nur ei - ne-See-le
al - le Gu-ten, al - le Bösen fol-gen ih-rer Rosenspur. Küs - se gab sie uns und Re-ben,

was die Mo - de streng ge-theilt; al - le Menschen wer-den Brüder, wo dein sanfter Flügel weilt.
sein nennt auf dem Er - denrund! und wer's nie ge - konnt, der stehle weinend sich aus diesem Bund.
ei - nen Freund, ge - prüft im Tod; Wollust ward dem Wurm ge-geben, und der Cherub steht vor Gott.



Freude heisst die starke Feder
In der ewigen Natur.
Freude, Freude treibt die Räder
In der grossen Weltenuhr.
Blumen lockt sie aus den Keimen,
Sonnen aus dem Firmament,
Sphären rollt sie in den Räumen,
Die des Sehers Rohr nicht kennt.

CHOR.

Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Wandelt, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen.

Aus der Wahrheit Feuerspiegel
Lächelt sie den Forscher an.
Zu der Tugend steilem Hügel
Leitet sie des Dulders Bahn.
Auf des Glaubens Sonnenberge
Sieht man ihre Fahnen wehn,
Durch den Riss gesprengter Särge
Sie im Chor der Engel stehn.

CHOR.

Duldet muthig, Millionen!
Duldet für die bess're Welt!
Droben über'm Sternenzelt
Wird ein grosser Gott belohnen.

Göttern kann man nicht vergelten;
Schön ist's, ihnen gleich zu sein.
Gram und Armuth soll sich melden,
Mit den Frohen sich erfreun.
Groll und Rache sei vergessen,
Unserm Todfeind sei verziehn.
Keine Thräne soll ihn pressen,
Keine Reue nage ihn.

CHOR.

Unser Schuldbuch sei vernichtet!
Ausgesöhnt die ganze Welt!
Brüder, über'm Sternenzelt
Richtet Gott, wie wir gerichtet.

Freude sprudelt in Pokalen;
In der Traube gold'nem Blut
Trinken Sanftmuth Kanibalen,
Die Verzweiflung Heldenmuth. – –
Brüder, fliegt von euren Sitzen,
Wenn der volle Römer kreist,
Lasst den Schaum zum Himmel spritzen:
Dieses Glas dem guten Geist!

CHOR.

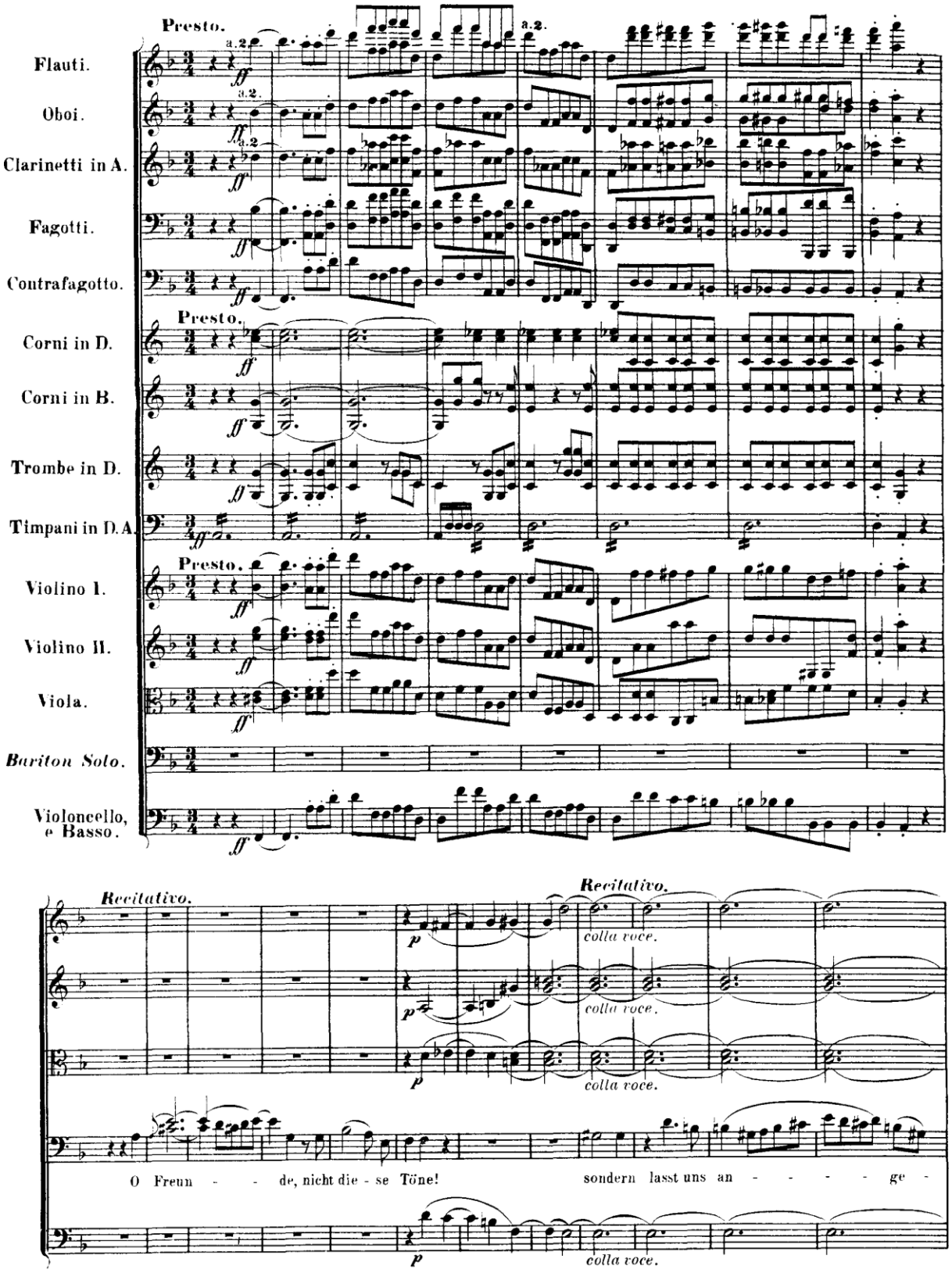
Den der Sterne Wirbel loben,
Den des Seraphs Hymne preist,
Dieses Glas dem guten Geist
Über'm Sternenzelt dort oben!

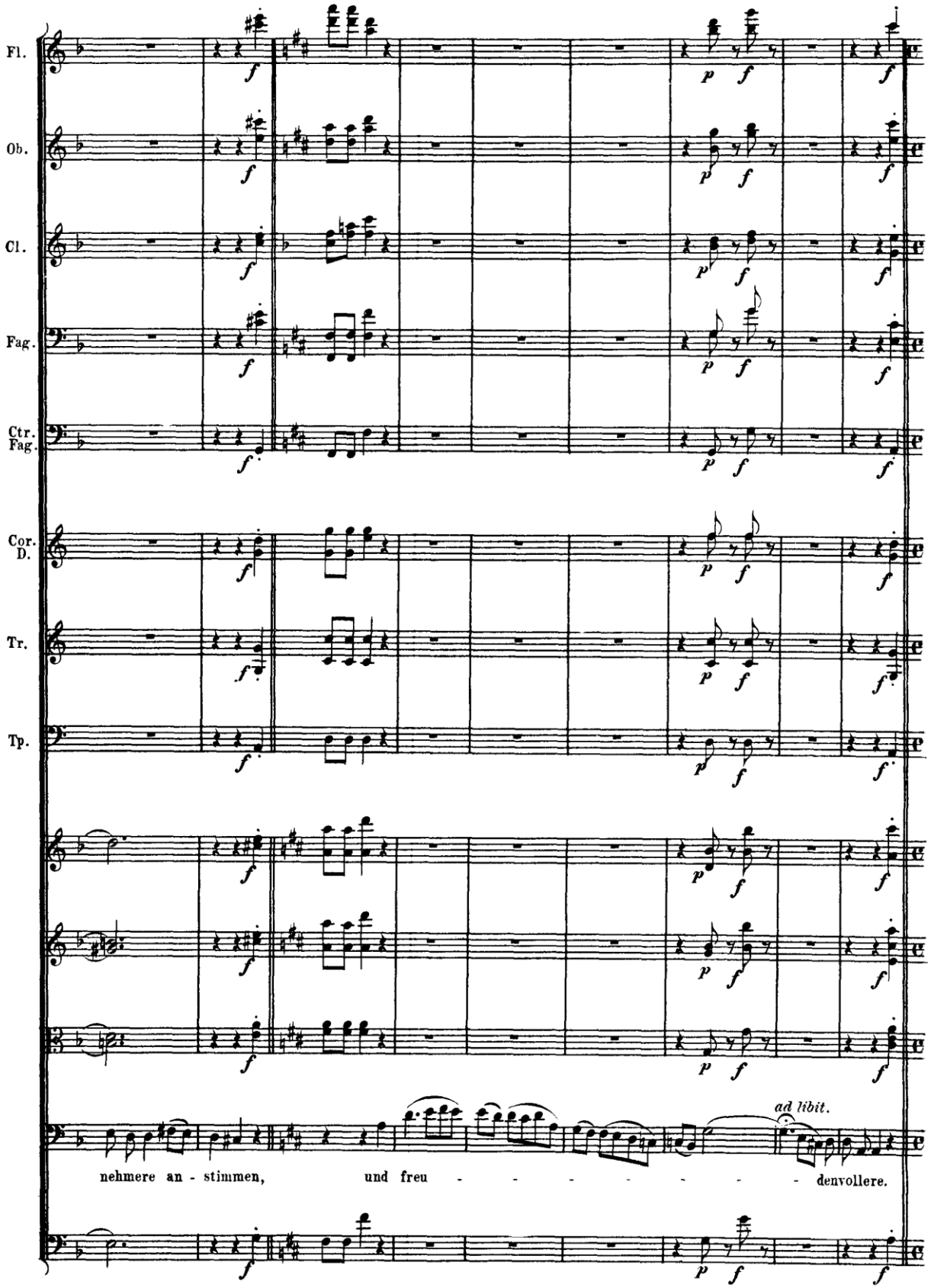
Festen Muth in schwerem Leiden,
Hülfe, wo die Unschuld weint,
Ewigkeit geschwornen Eiden,
Wahrheit gegen Freund und Feind,
Männerstolz vor Königsthronen, –
Brüder, gält' es Gut und Blut, –
Dem Verdienste seine Kronen,
Untergang der Lügenbrut!

CHOR.

Schliesst den heil'gen Zirkel dichter,
Schwört bei diesem gold'nen Wein,
Dem Gelübde treu zu sein,
Schwört es bei dem Sternenrichter!

ANEXO D - Sinfonia nº 9, “Coral”, em ré menor, 4º mov., *presto* e *allegro assai*, op. 125 [1825] (orquestra, coro e voz solista) de L. v. Beethoven, sobre poema de Fr. v. Schiller.




Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Ctr. Fag.
Cor. D.
Tr.
Tp.
ad libit.
nehmere an - stimmen, und freu - - - - - - - - denvollere.

Allegro assai

Flauti.

Oboi. Ob. 1. dolce. pp

Clarinetti in A. Cl. 1. dolce. pp p

Fagotti. dolce.

Contrafagotto.

Allegro assai

Corni in D. p

Corni in B.

Trombe.

Timpani.

Violino I. pizz. p

Violino II. pizz. p

Viola. pizz. p

Allegro assai

SOLI.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso. f f

Freude, Freu - de, Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus E - ly - si - um,

CORO.

Soprano.

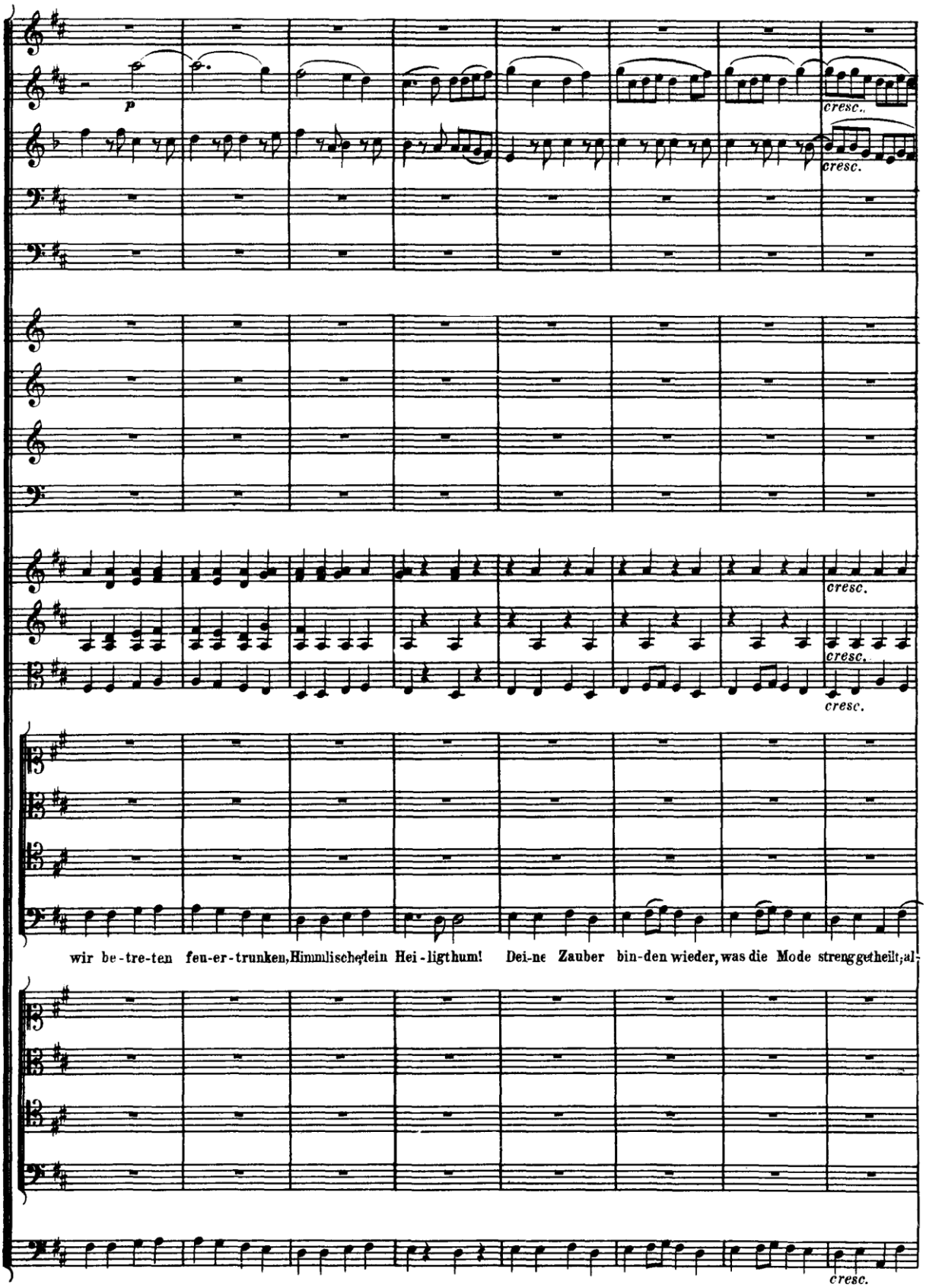
Alto.

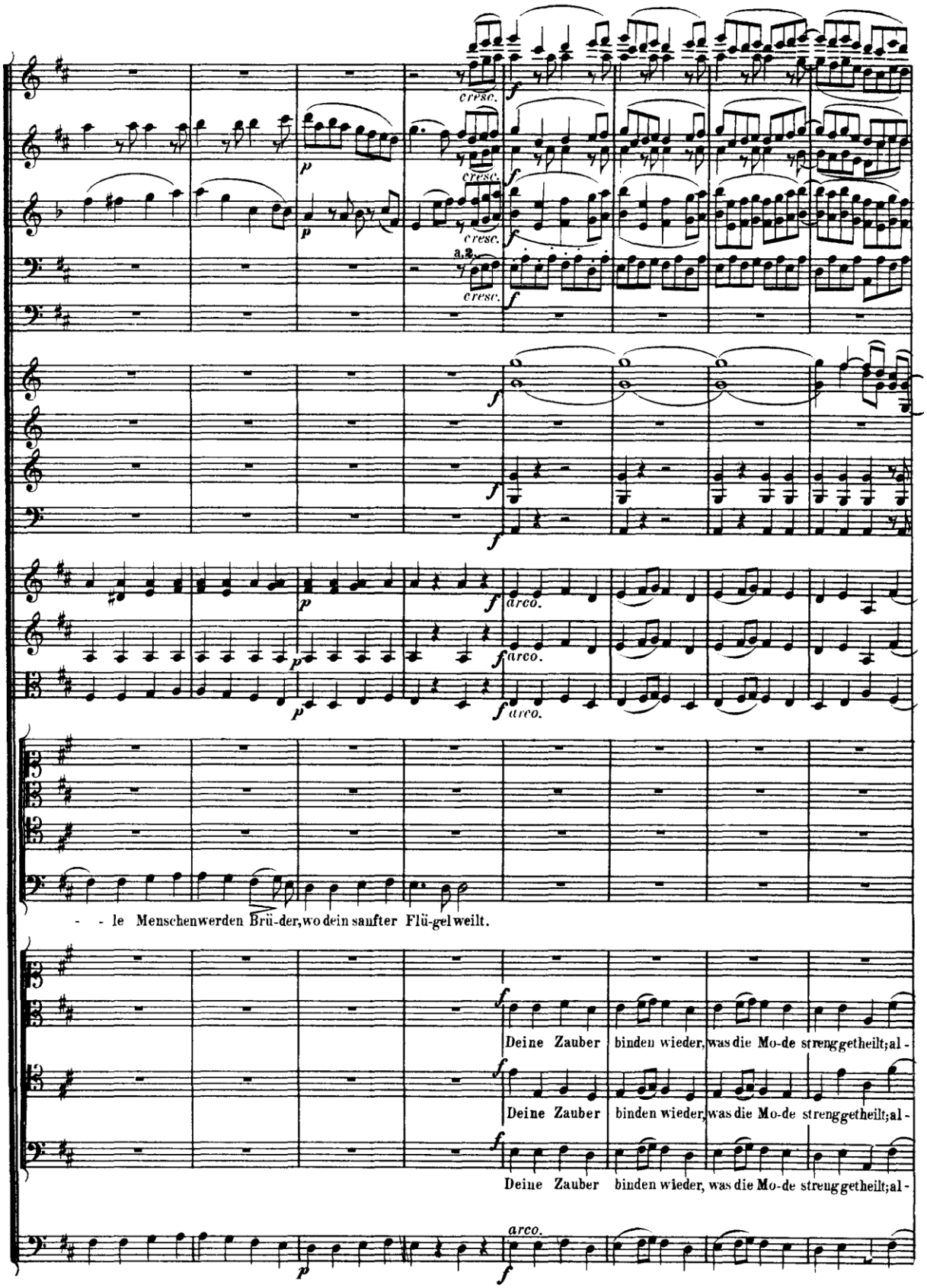
Tenore.

Basso. f f

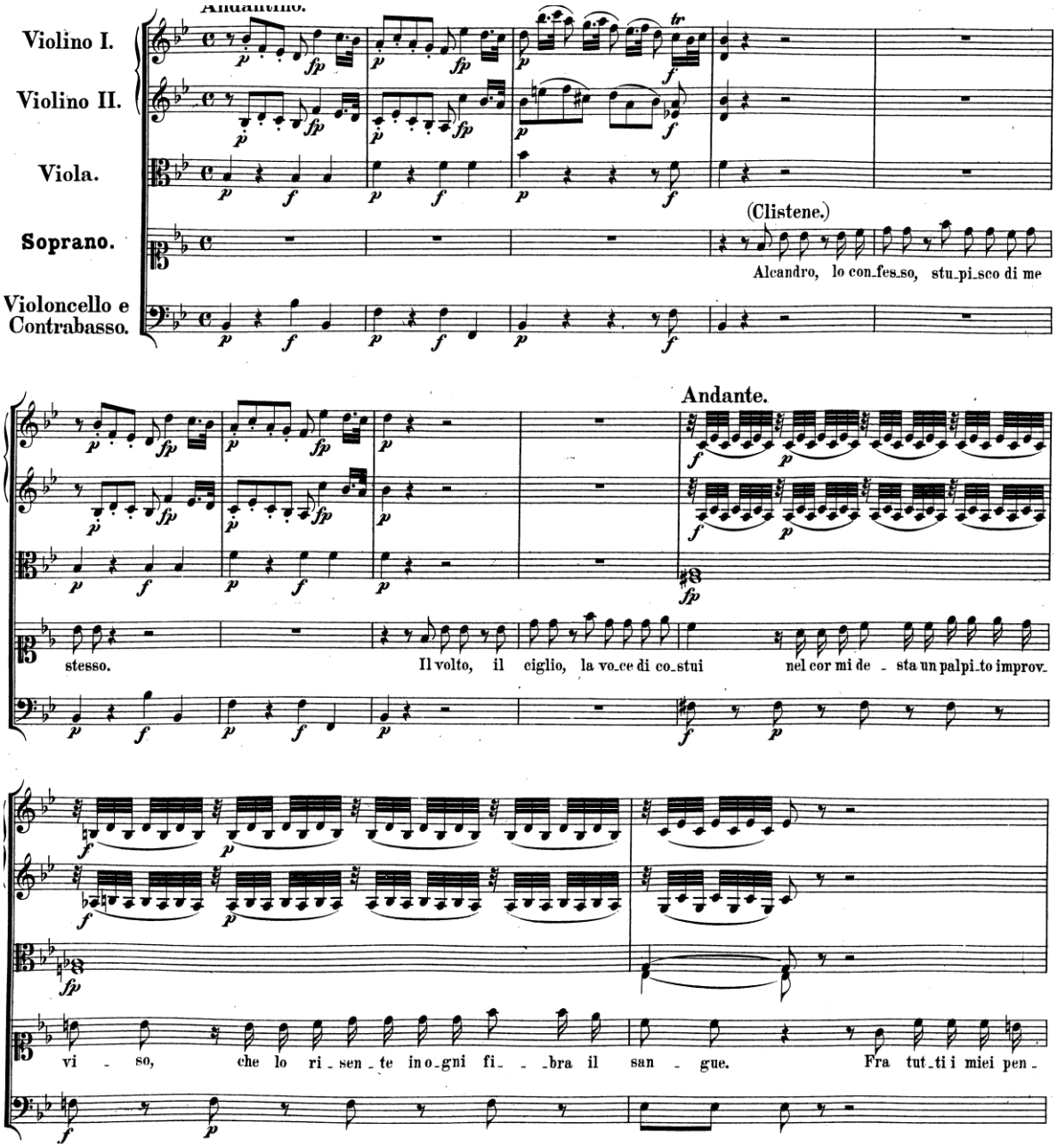
Freude! Freude!

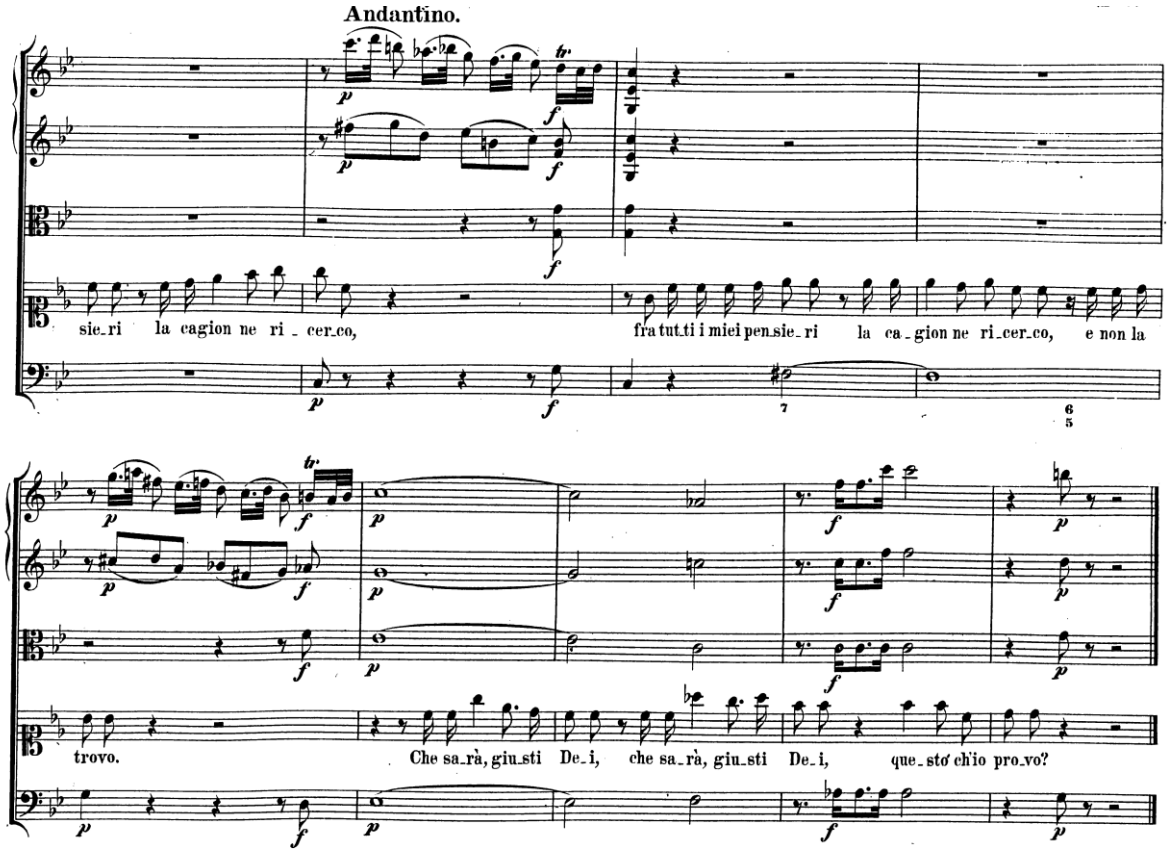
Violoncello, e Basso. Bassi. pizz. p


p
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
wir be-tre-ten feu-er-trunken, Himmlische, dein Hei-ligthum! Dei-ne Zauber bin-den wieder, was die Mode streng getheilt; al-
cresc.

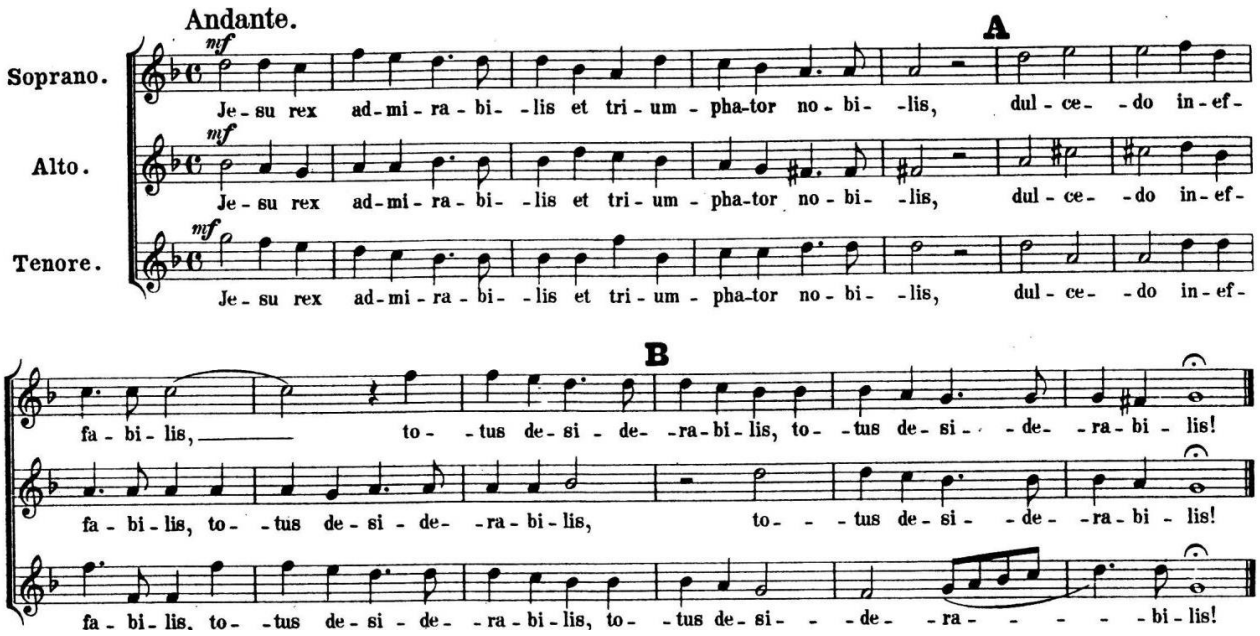

cresc.
a 2
arco.
- - le Menschen werden Brü-der, wo dein sanfter Flü-gel weilt.
Deine Zauber binden wieder, was die Mo-de streng getheilt; al-
Deine Zauber binden wieder, was die Mo-de streng getheilt; al-
Deine Zauber binden wieder, was die Mo-de streng getheilt; al-

ANEXO E - *Alcandro, lo confesso*, k 294 [1778], recitativo (voz solista e orquestra) de W. A. Mozart, sobre texto de P. Metastasio.

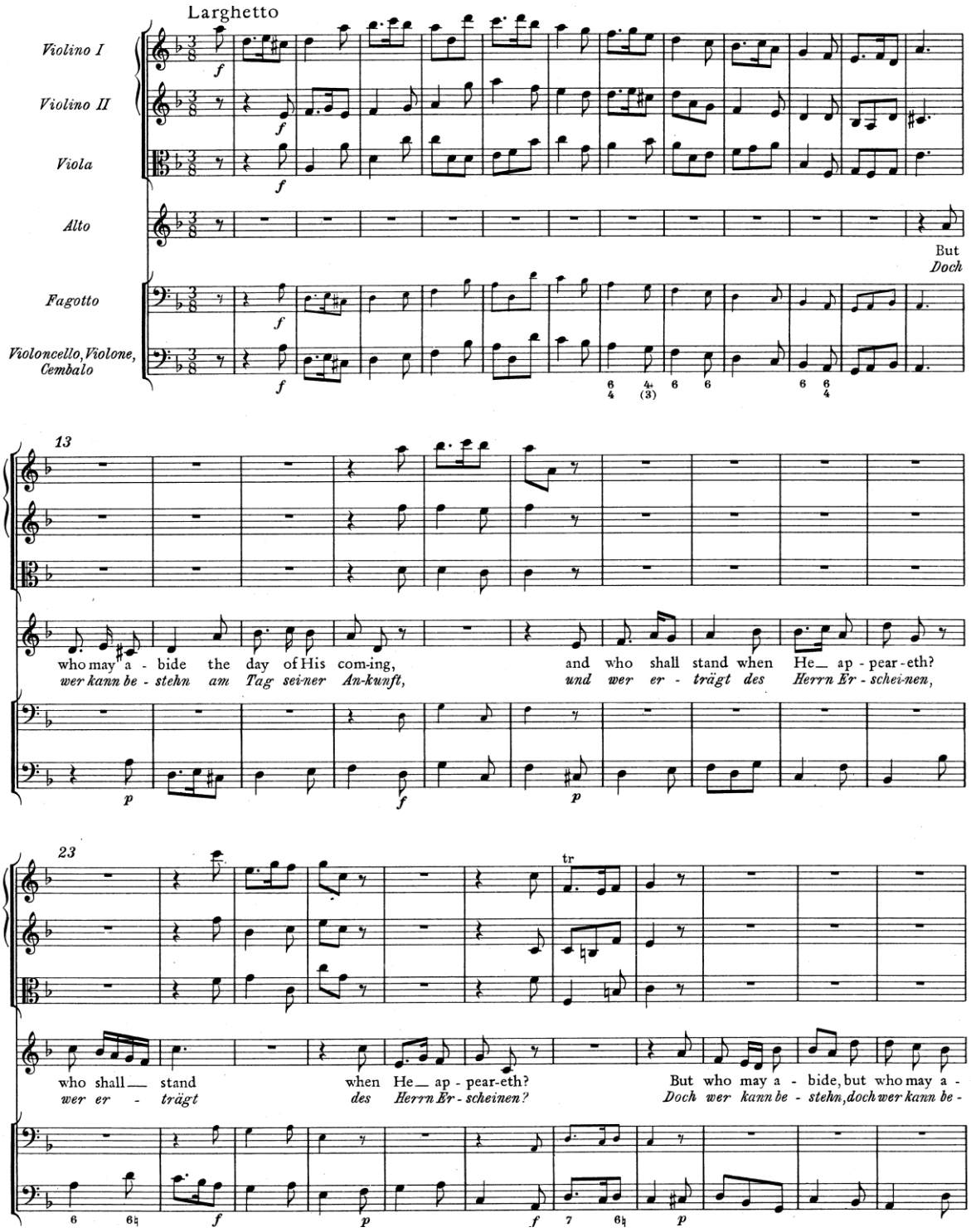


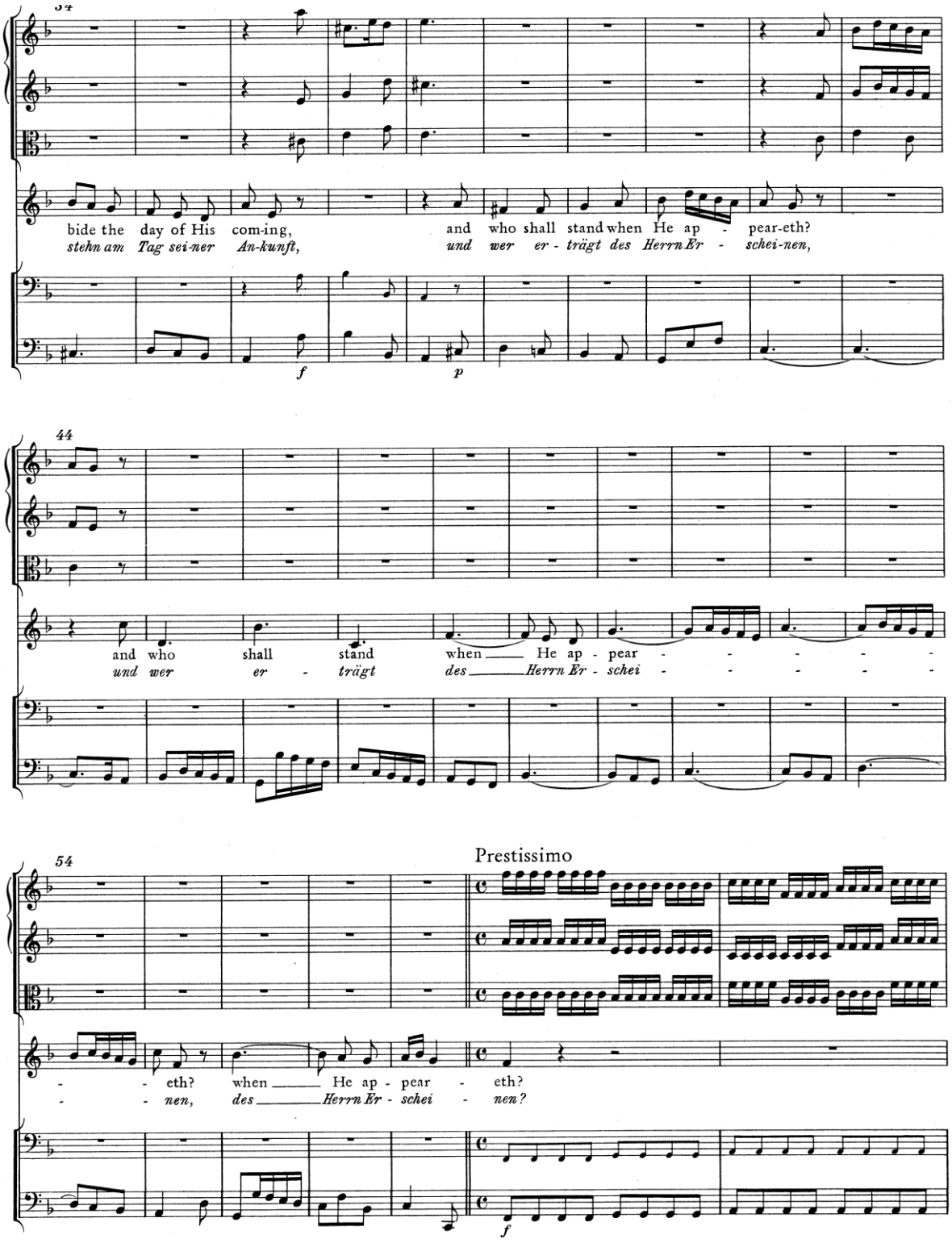

Andantino.
sie_ri la cagion ne ri_cer_co, fra tut_ti i miei pen_sie_ri la ca_gion ne ri_cer_co, e non la
trovo. Che sa_rà, giu_sti De_i, che sa_rà, giu_sti De_i, que_sto ch'io pro_vo?

ANEXO F - *Jesu! Rex admirabilis* [séc. XVI], madrigal (coro SAT) de G. P. Palestrina, sobre texto de S. Bernardo de Clairvaux.

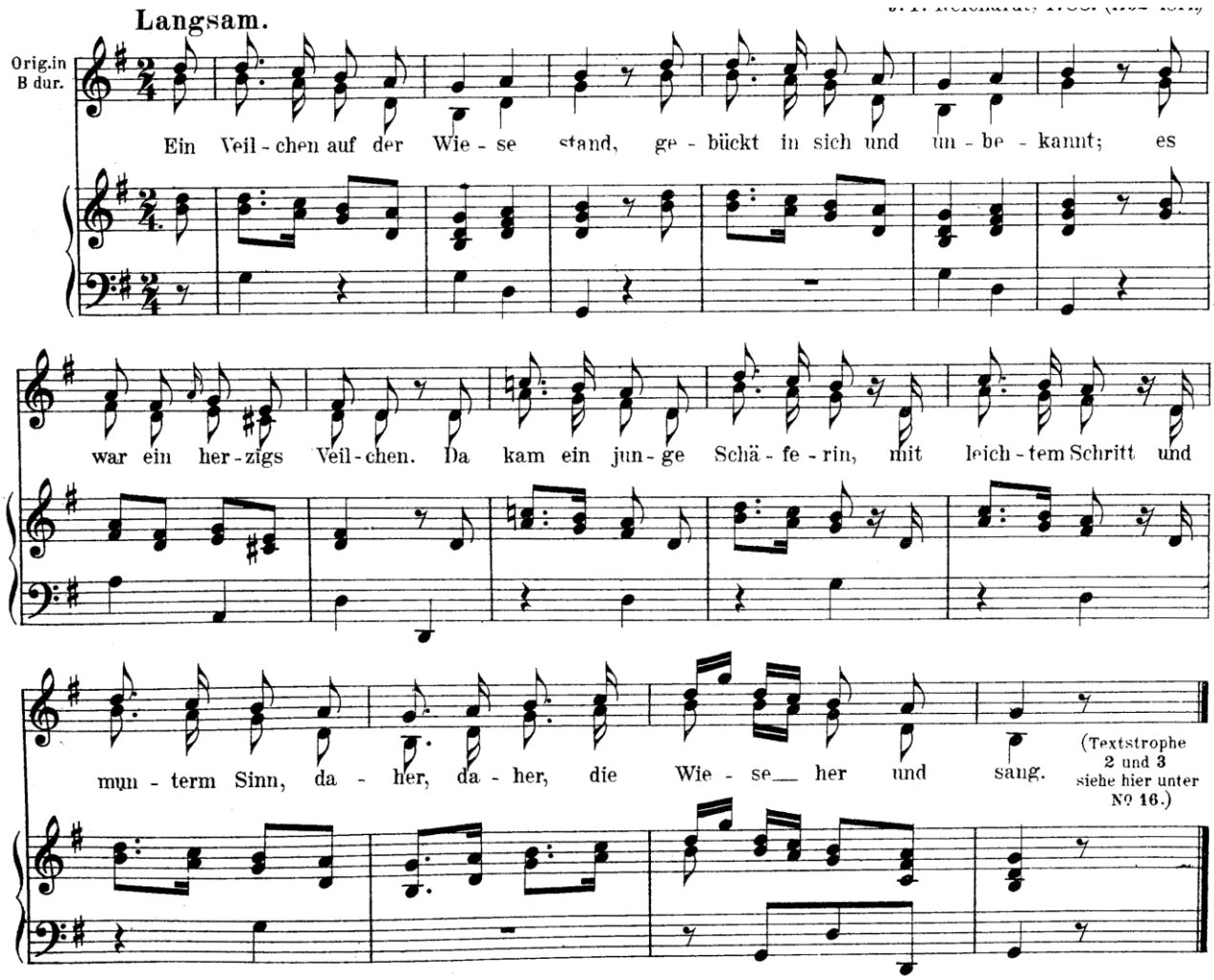


ANEXO G – *But who may abide the day of His coming* (*Doch wer kann bestehn am Tag seiner Ankunft*), ária (orquestra e voz solista), 6º mov. do *Messias*, HWV 56 [1741], de G. F. Händel.

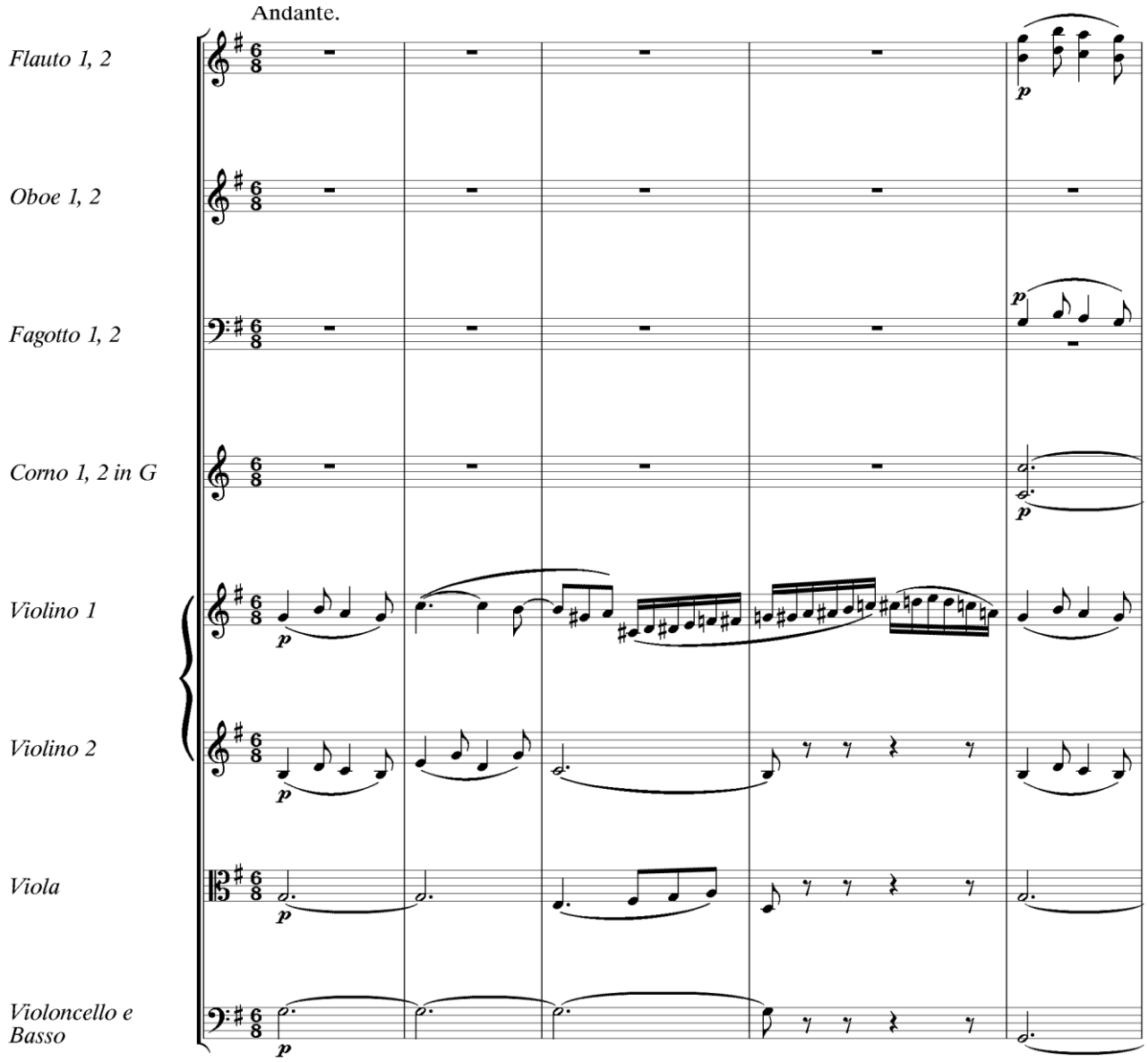


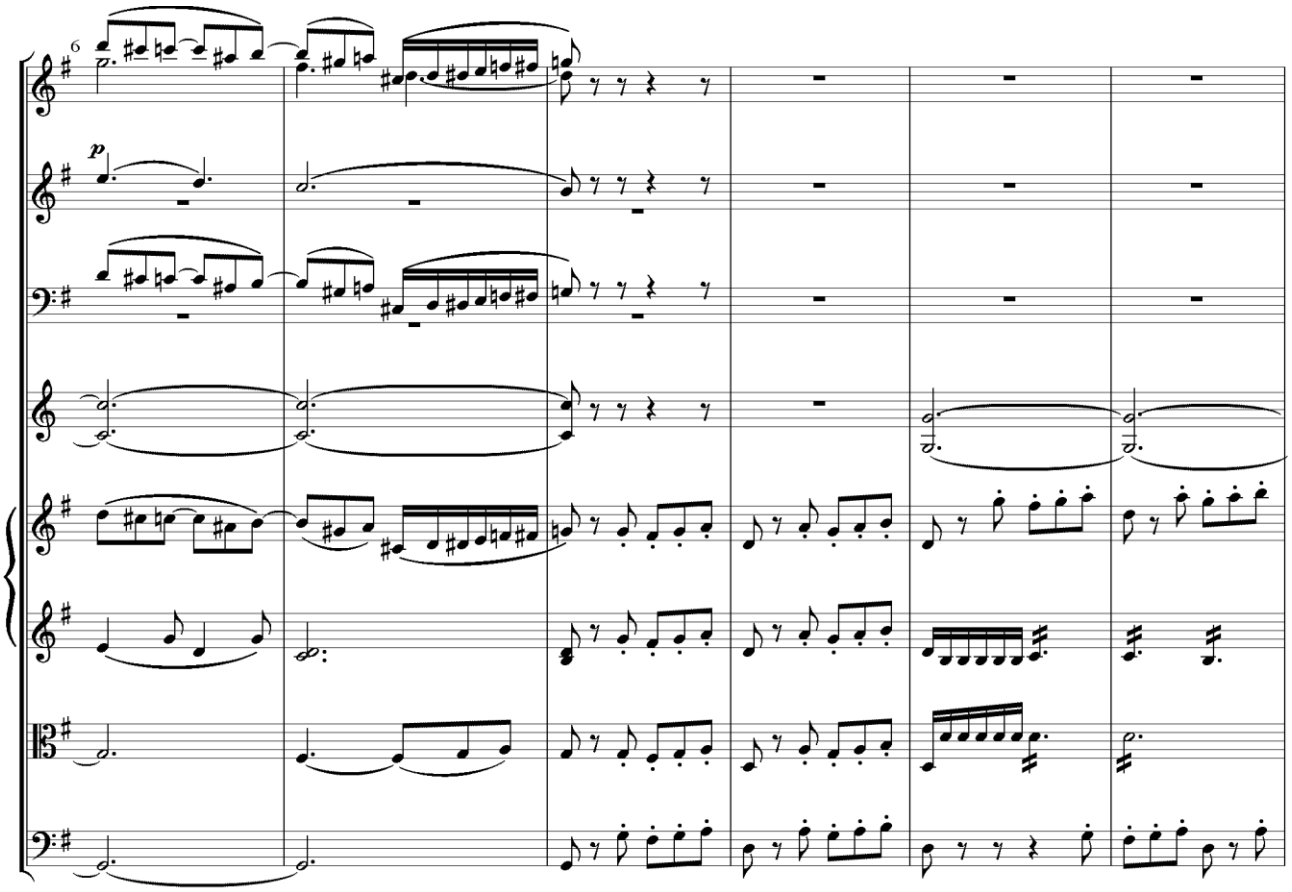

34
bide the day of His com-ing, and who shall stand when He ap - pear-eth?
stehn am Tag sei-ner An-kunft, und wer er - trägt des Herrn Er - schei-nen,
f
p
44
and who shall stand when He ap - pear - - - - -
und wer er - trägt des Herrn Er - schei - - - - -
54
Prestissimo
- - eth? when He ap - pear - eth?
- - nen, des Herrn Er - schei - nen?
f

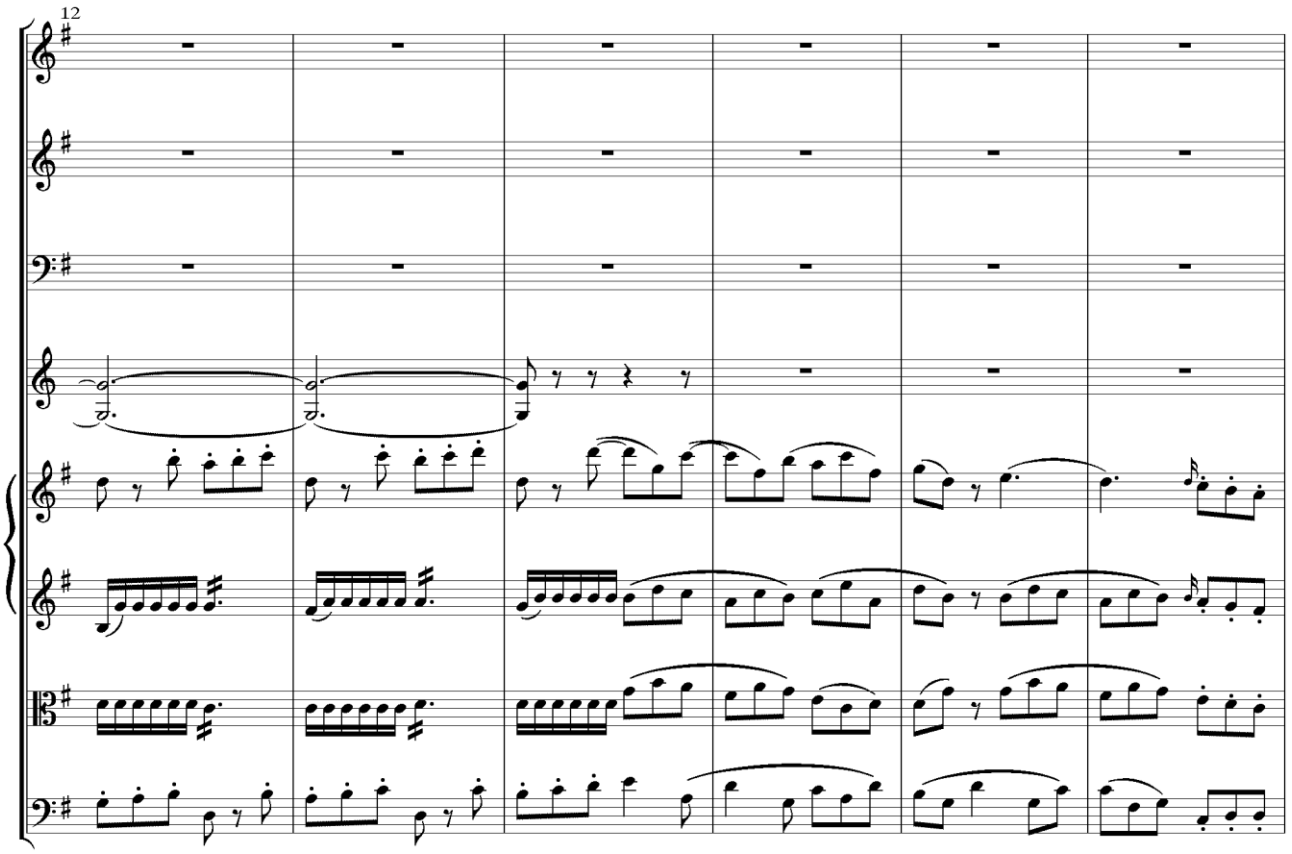
ANEXO H - *Das Veilchen* [1788], *Lied* (uma ou duas vozes e piano) de J. F. Reichardt, sobre poema de J. W. v. Goethe.

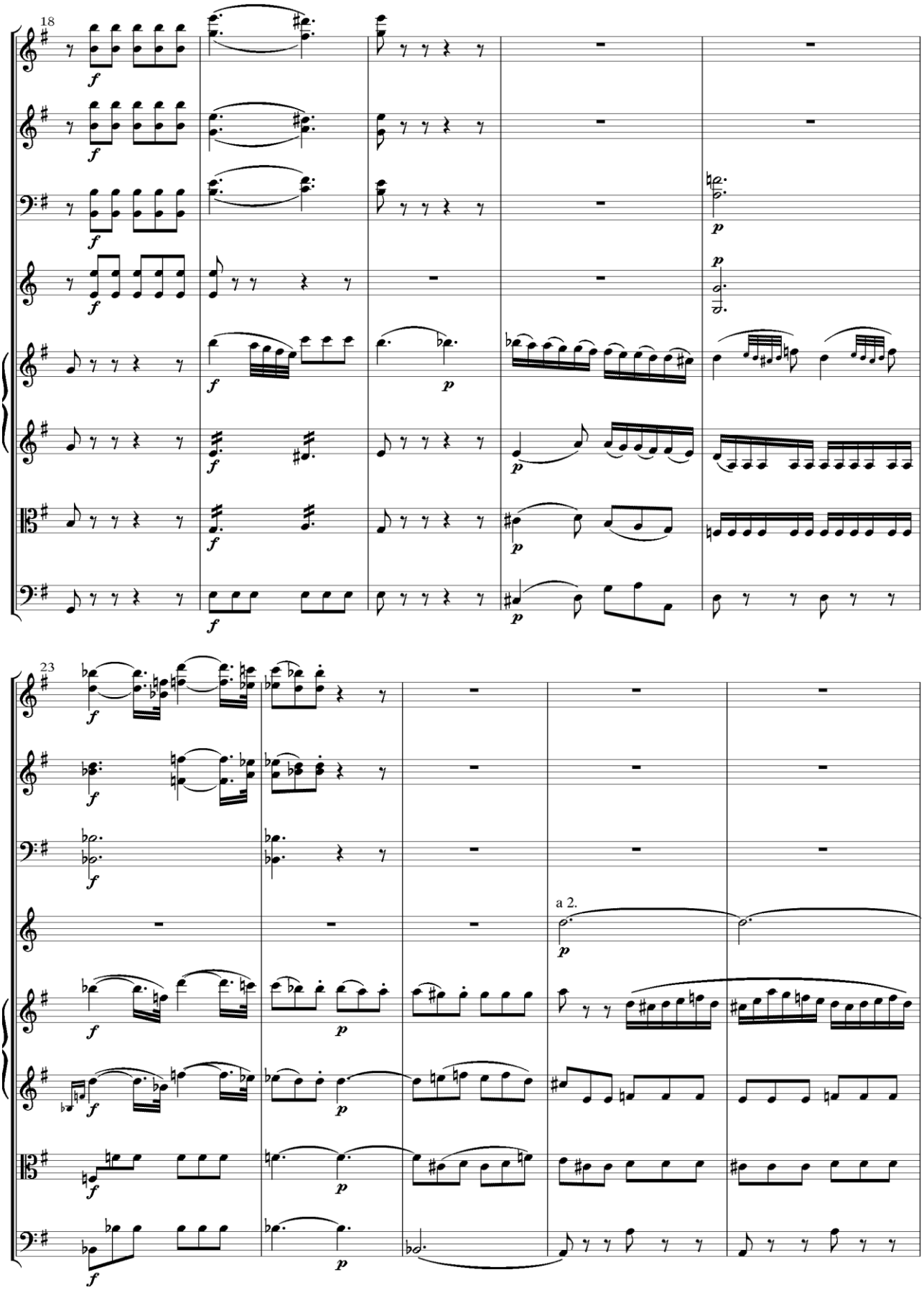


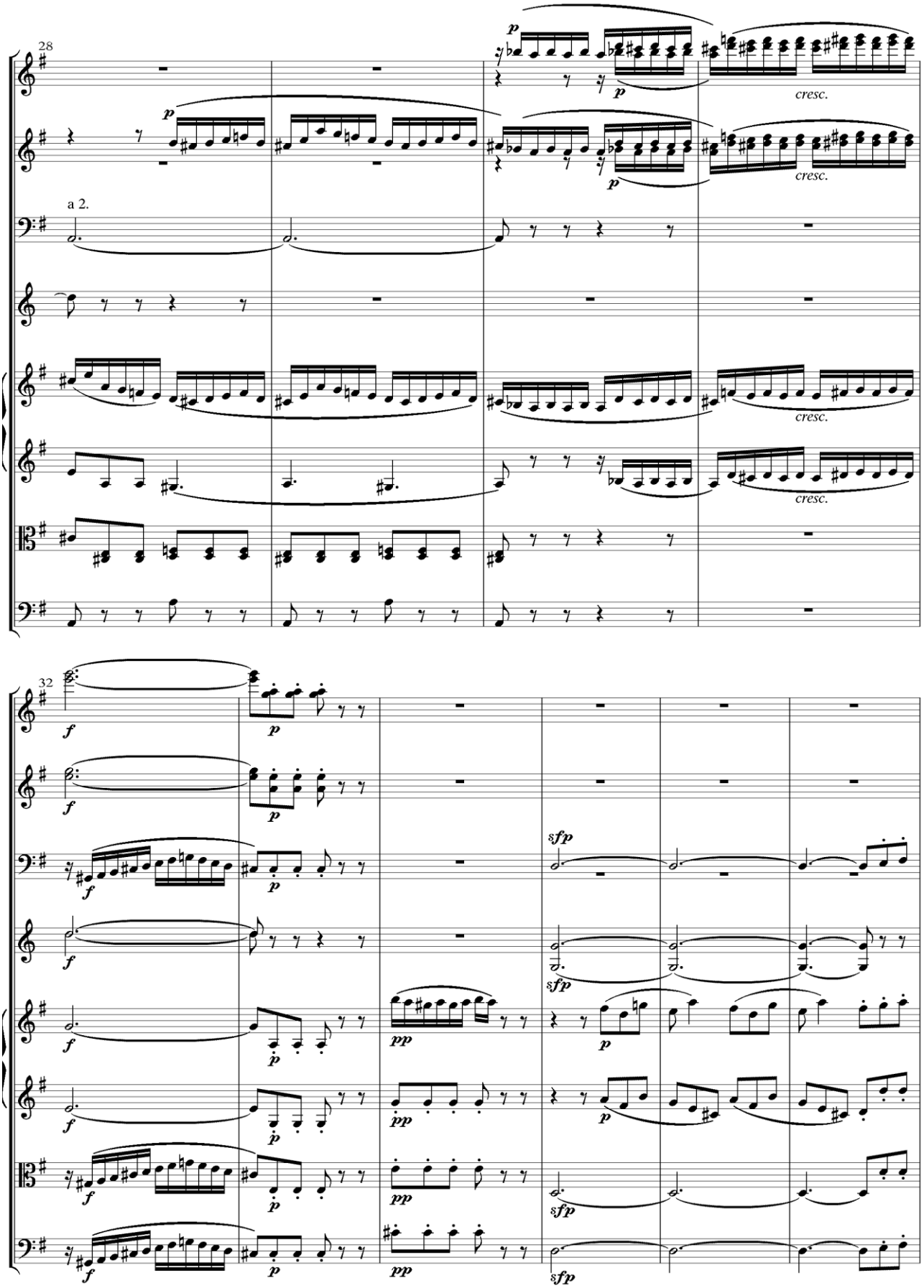
ANEXO I - Sinfonia nº 38, 2º mov., *andante*, k 504 [1786], de W. A. Mozart.

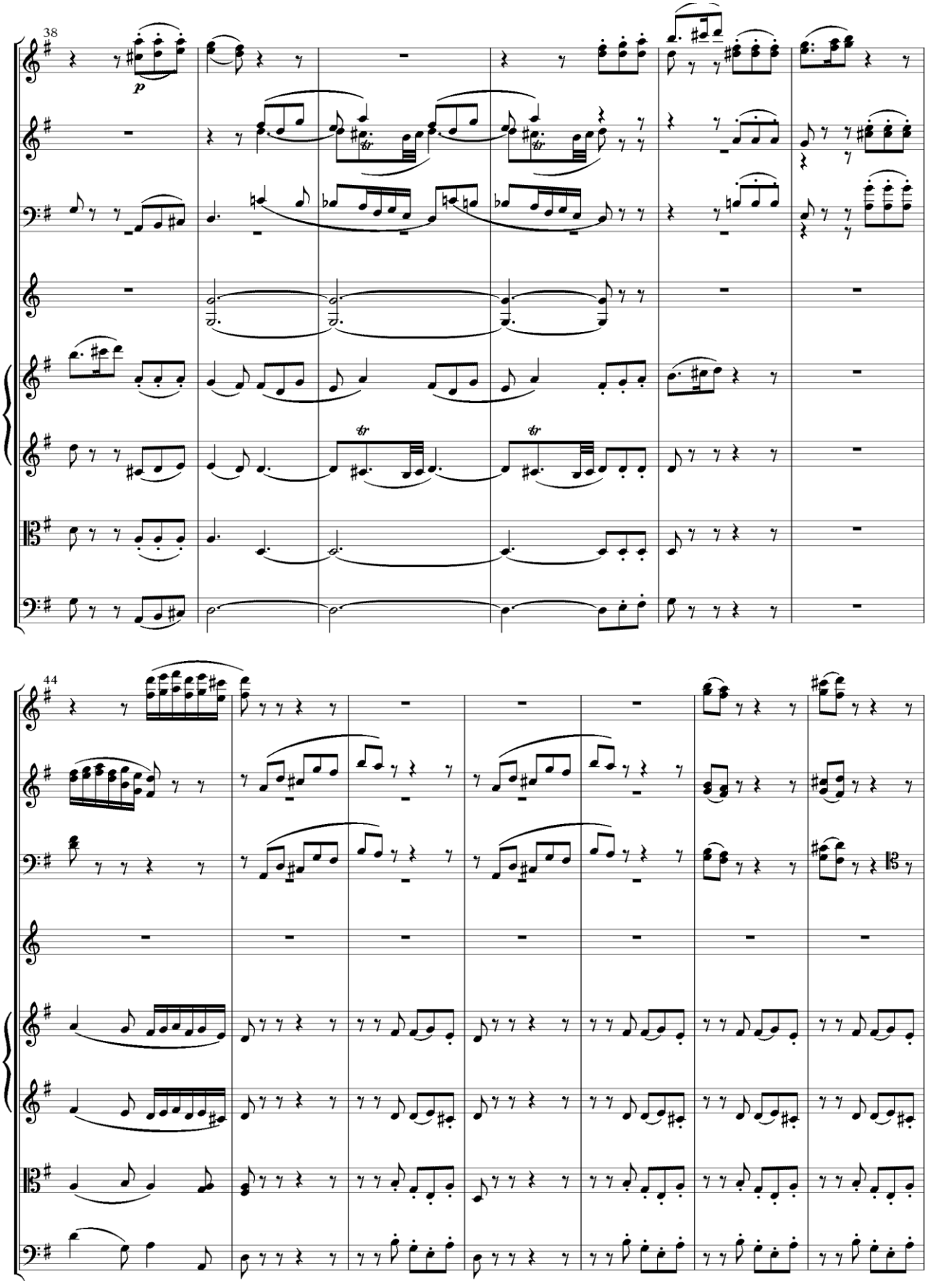


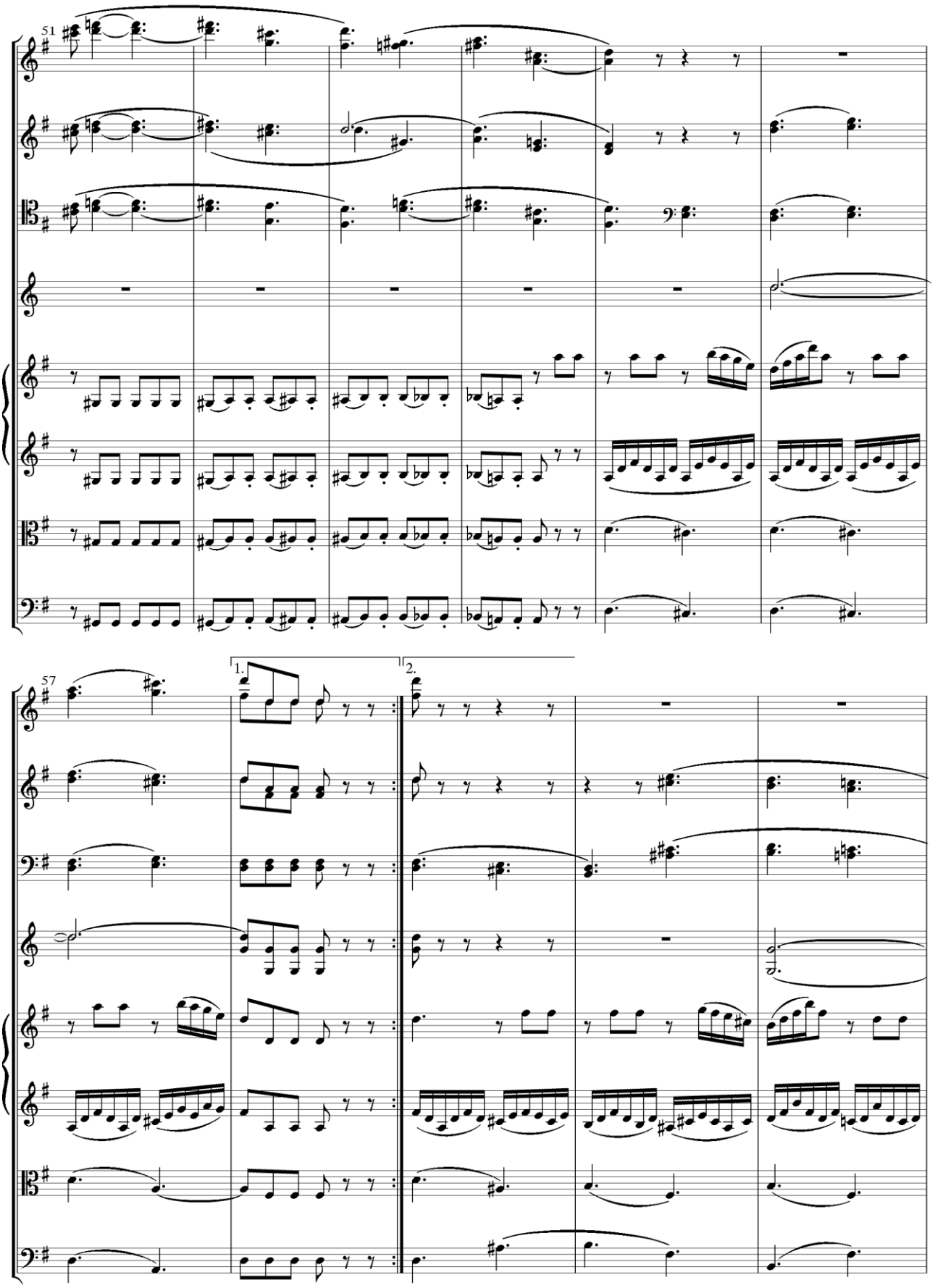

6
p


12


18
23
a 2.

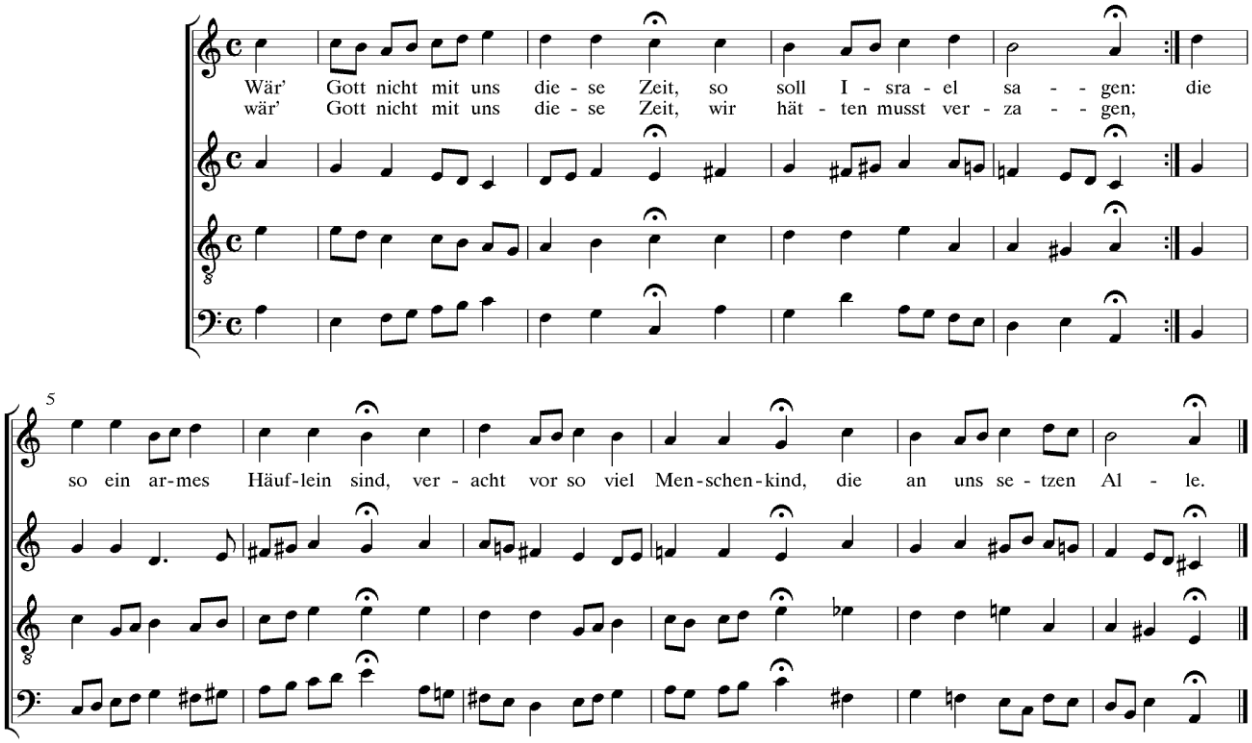

28
a 2.
cresc.
32


38
p
tr
tr
44

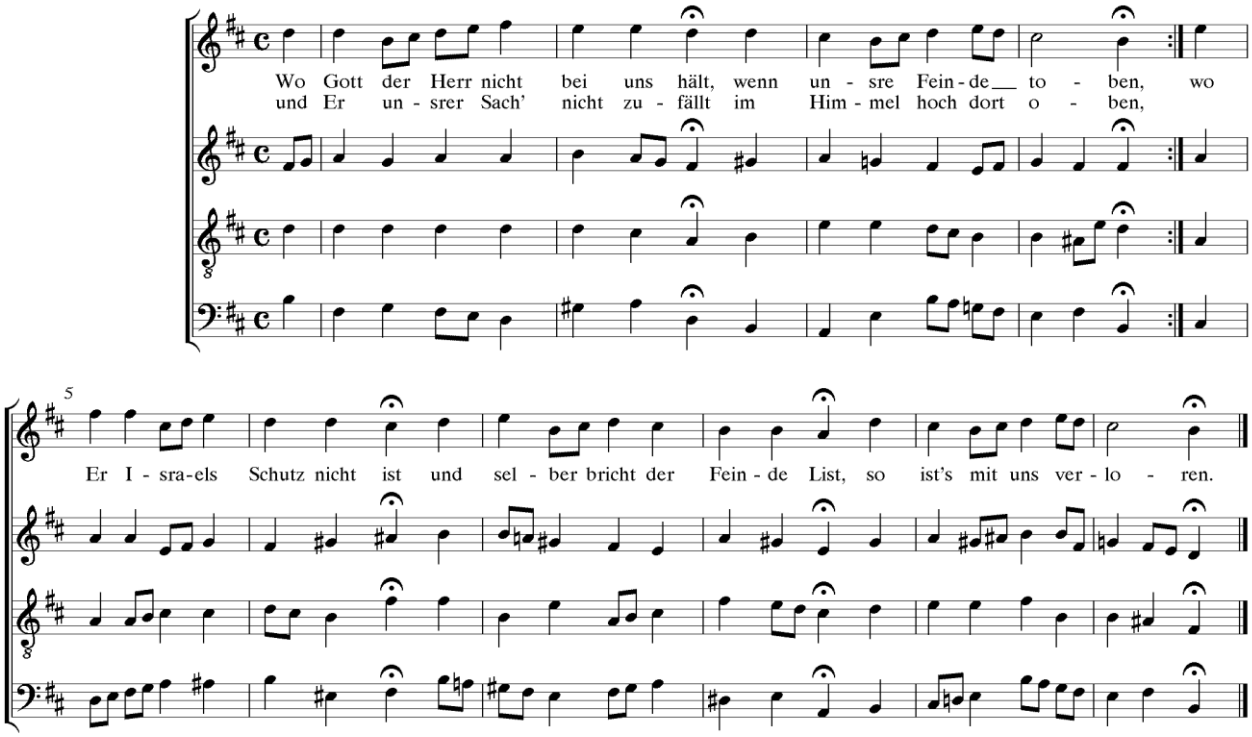

51
57
1.
2.

ANEXO J - corais a quatro vozes (SATB) *Wär' Gott nicht uns diese Zeit* e *Wo Gott der Herr nicht bei uns halt*, BWV 14 [1725], de J. S. Bach.

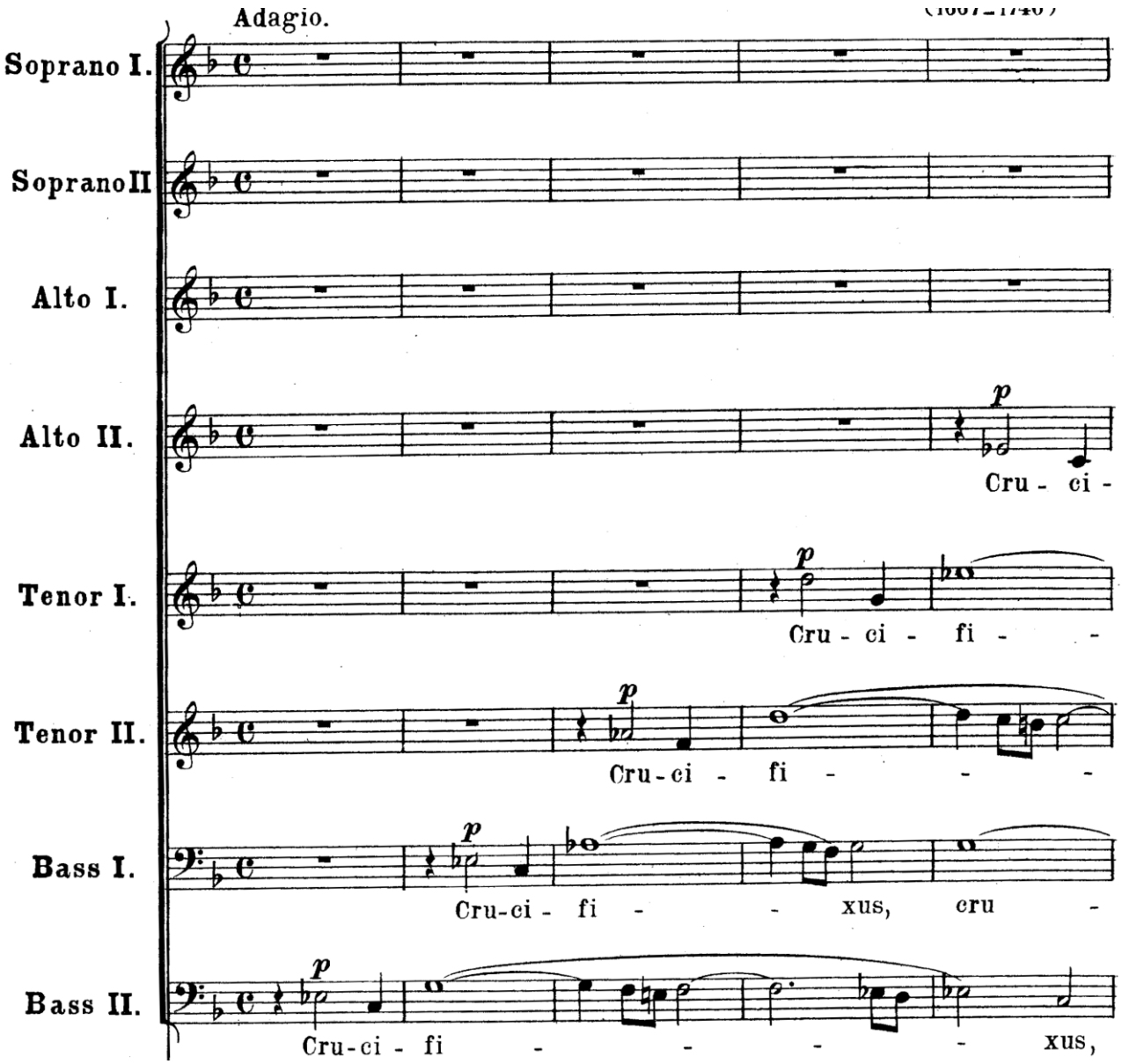
5. Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit

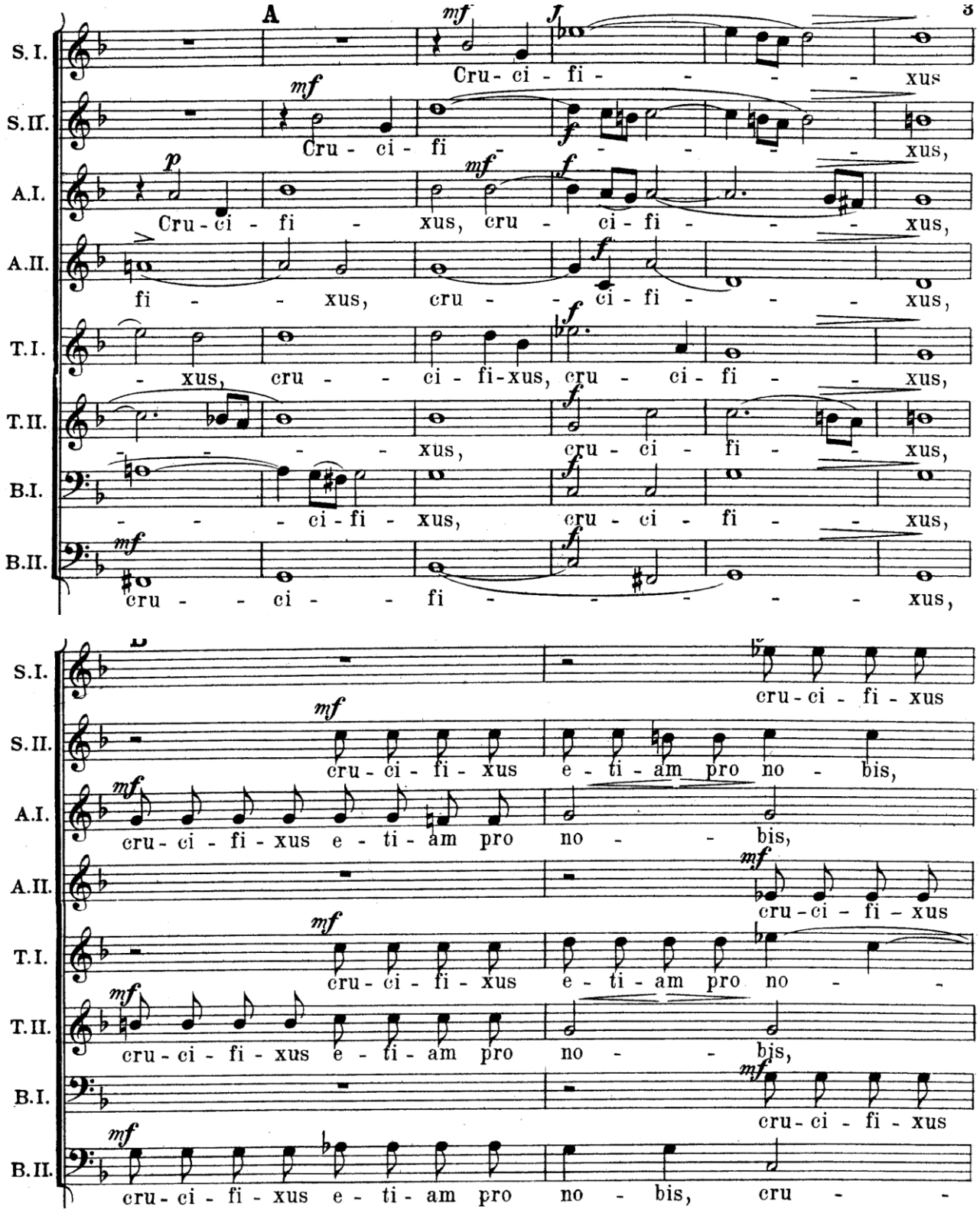


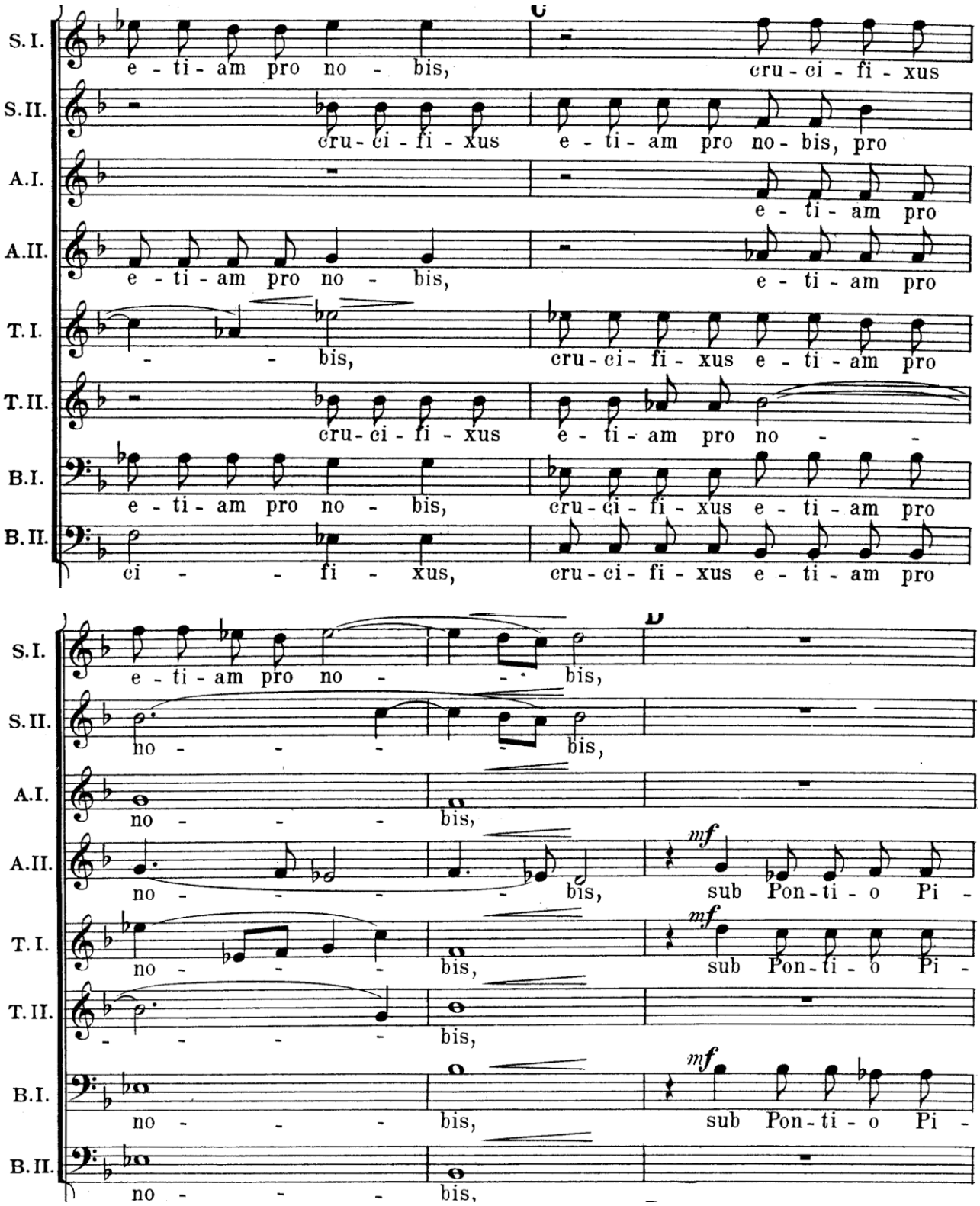
6. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält



ANEXO K - *Crucifixus* [1717-19], para coro a oito vozes (SSAATTBB), de A. Lotti.




A
S.I.
Cru - ci - fi - - - - xus
S.II.
Cru - ci - fi - - - - xus,
A.I.
Cru - ci - fi - xus, cru - ci - fi - - - xus,
A.II.
fi - - xus, cru - - ci - fi - - - xus,
T.I.
- xus, cru - - ci - fi-xus, cru - ci - fi - - xus,
T.II.
- - - - xus, cru - ci - fi - - xus,
B.I.
- - - ci - fi - xus, cru - ci - fi - - xus,
B.II.
cru - - ci - - fi - - - - - xus,
S.I.
cru - ci - fi - xus
S.II.
cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis,
A.I.
cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - - bis,
A.II.
cru - ci - fi - xus
T.I.
cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - -
T.II.
cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - - bis,
B.I.
cru - ci - fi - xus
B.II.
cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, cru - -


C
S.I.
e - ti - am pro no - bis, cru - ci - fi - xus
S.II.
cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, pro
A.I.
e - ti - am pro
A.II.
e - ti - am pro no - bis, e - ti - am pro
T.I.
- - bis, cru - ci - fi - xus e - ti - am pro
T.II.
cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - -
B.I.
e - ti - am pro no - bis, cru - ci - fi - xus e - ti - am pro
B.II.
ci - - fi - xus, cru - ci - fi - xus e - ti - am pro
D
S.I.
e - ti - am pro no - - bis,
S.II.
no - - - - bis,
A.I.
no - - - bis,
A.II.
no - - - - bis, mf sub Pon - ti - o Pi -
T.I.
no - - - bis, mf sub Pon - ti - o Pi -
T.II.
- - - - bis,
B.I.
no - - - bis, mf sub Pon - ti - o Pi -
B.II.
no - - - bis,

S.I. *mf* sub Pon-ti-o Pi-la-to, *espress.* pas - - -

S.II. *mf* pas - - -

A.I. *mf* sub Pon-ti-o Pi-la-to,

A.II. la-to, *mf* sub Pon-ti-o Pi-la-to,

T.I. la-to, sub Pon-ti-o Pi-la-to, *mf* sub

T.II. *mf* sub Pon-ti-o Pi-la-to, *mf* sub Pon-ti-o Pi-la-to,

B.I. la-to, *mf* sub Pon-ti-o Pi-la-to,

B.II. *mf* sub Pon-ti-o Pi-la-to, *mf* sub

S.I. pas - - -

S.II. - - sus; *mf* sub

A.I. *espress.* pas - - - sus; *mf* sub

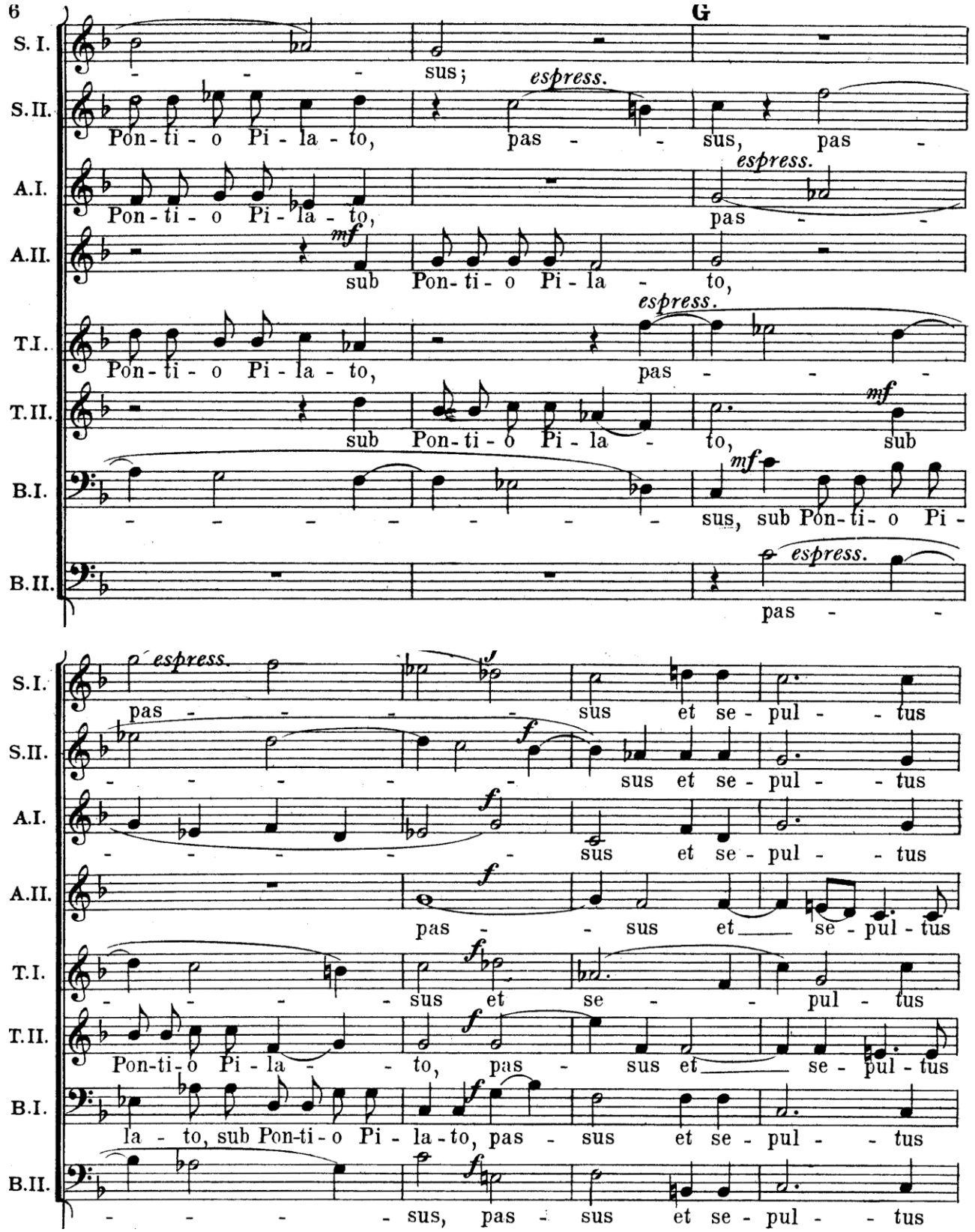
A.II. *espress.* pas - - - sus;

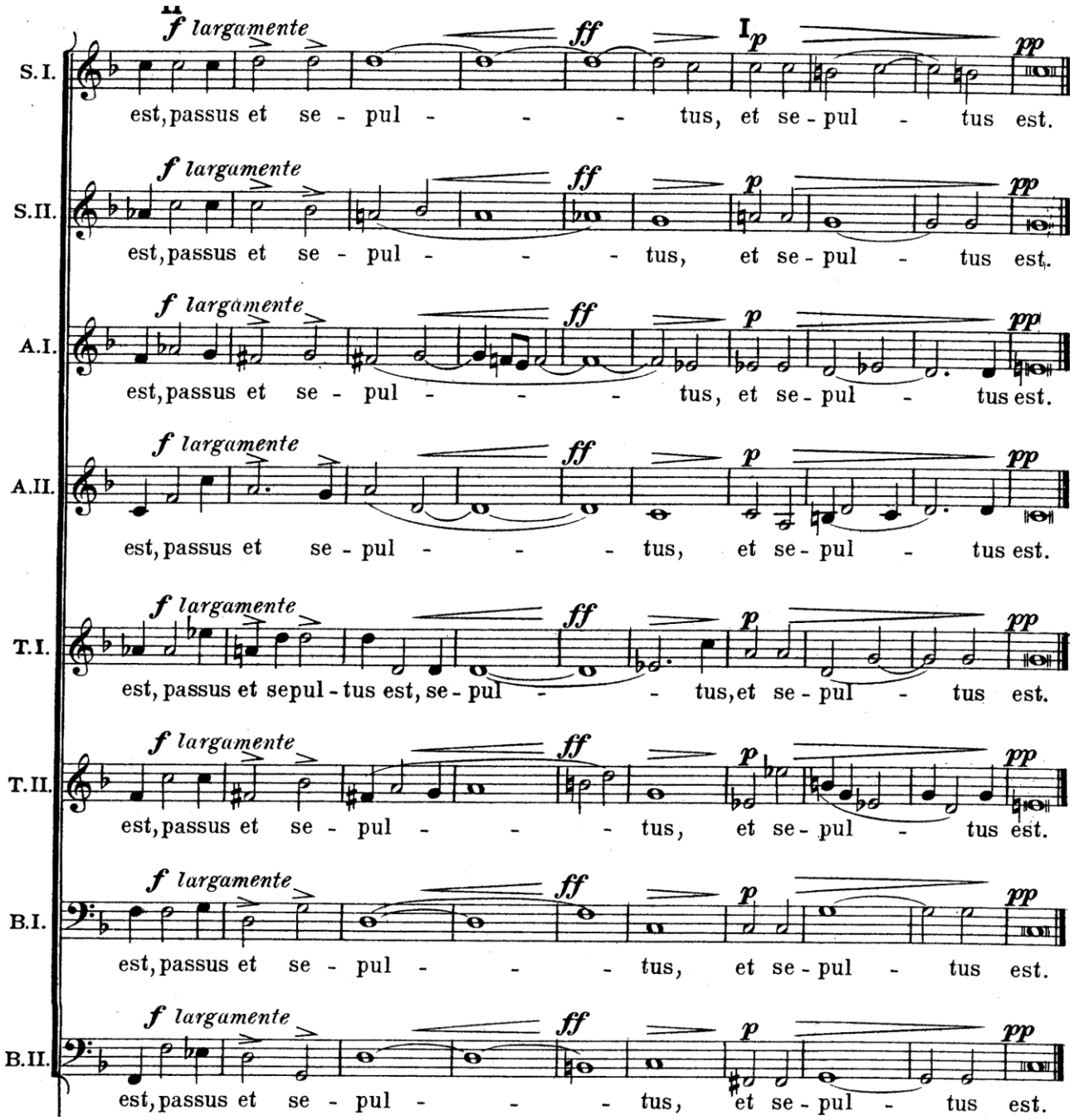
T.I. Pon-ti-o Pi-la-to, sub Pon-ti-o Pi-la-to, *mf* sub

T.II. *mf* sub Pon-ti-o Pi-la-to,

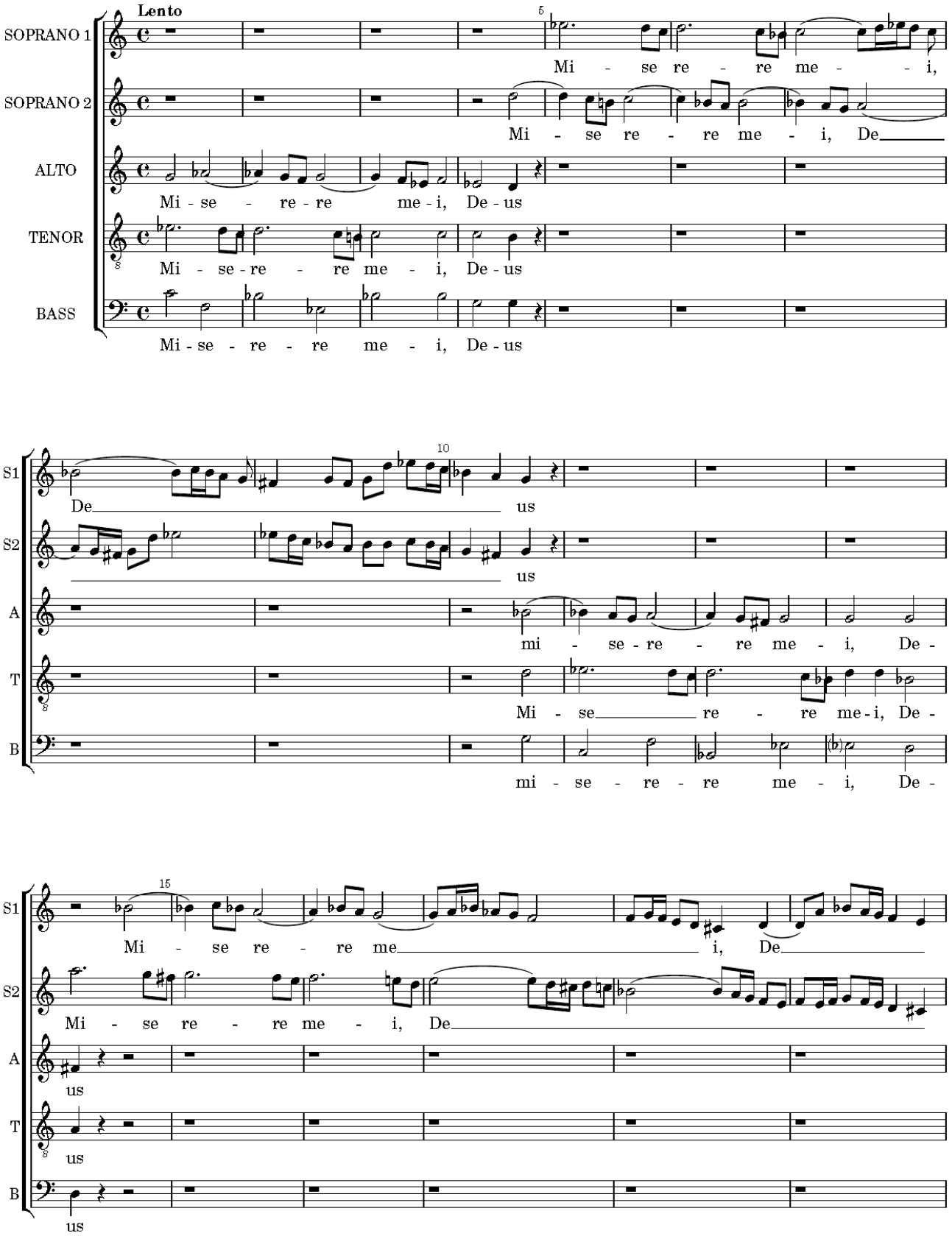
B.I. *mf* sub Pon-ti-o Pi-la-to, *espress.* pas -

B.II. Pon-ti-o Pi-la-to, *poco cresc.* sub Pon-ti-o Pi-la-to,


6
G
S. I.
sus;
S. II.
espress.
Pon-ti-o Pi-la-to, pas-sus, pas-
A. I.
Pon-ti-o Pi-la-to, pas-
A. II.
mf
sub Pon-ti-o Pi-la-to,
T. I.
espress.
Pon-ti-o Pi-la-to, pas-
T. II.
sub Pon-ti-o Pi-la-to, sub
mf
B. I.
mf
sus, sub Pon-ti-o Pi-
B. II.
espress.
pas-
S. I.
espress.
pas-sus et se-pul-tus
S. II.
f
sus et se-pul-tus
A. I.
f
sus et se-pul-tus
A. II.
f
pas-sus et se-pul-tus
T. I.
f
sus et se-pul-tus
T. II.
f
Pon-ti-o Pi-la-to, pas-sus et se-pul-tus
B. I.
f
la-to, sub Pon-ti-o Pi-la-to, pas-sus et se-pul-tus
B. II.
f
sus, pas-sus et se-pul-tus


S.I.
f largamente
ff
p
pp
est, passus et se - pul - - - tus, et se - pul - tus est.
S.II.
f largamente
ff
p
pp
est, passus et se - pul - - - tus, et se - pul - tus est.
A.I.
f largamente
ff
p
pp
est, passus et se - pul - - - tus, et se - pul - tus est.
A.II.
f largamente
ff
p
pp
est, passus et se - pul - - - tus, et se - pul - tus est.
T.I.
f largamente
ff
p
pp
est, passus et sepul - tus est, se - pul - - tus, et se - pul - tus est.
T.II.
f largamente
ff
p
pp
est, passus et se - pul - - - tus, et se - pul - tus est.
B.I.
f largamente
ff
p
pp
est, passus et se - pul - - - tus, et se - pul - tus est.
B.II.
f largamente
ff
p
pp
est, passus et se - pul - - - tus, et se - pul - tus est.

ANEXO L - *Miserere mei, Deus* [1754], para coro a cinco vozes (SSATB), de F. Durante.



20

S1: us secundum ma-gnam mise-ri-cor - -

S2: us secundum ma-gnam mi se-ri-cor

A: secundum ma-gnam mi se-ri-cor - di am tu am

T: secundum ma-gnam mi se-ri-cor - di am tu am mi se-ri-

B: secundum ma-gnam mi se-ri cor-di am tu - am mi se-ri-cor

25 30

S1: - - - di am tu - am mi se-ri-cor di am tu am

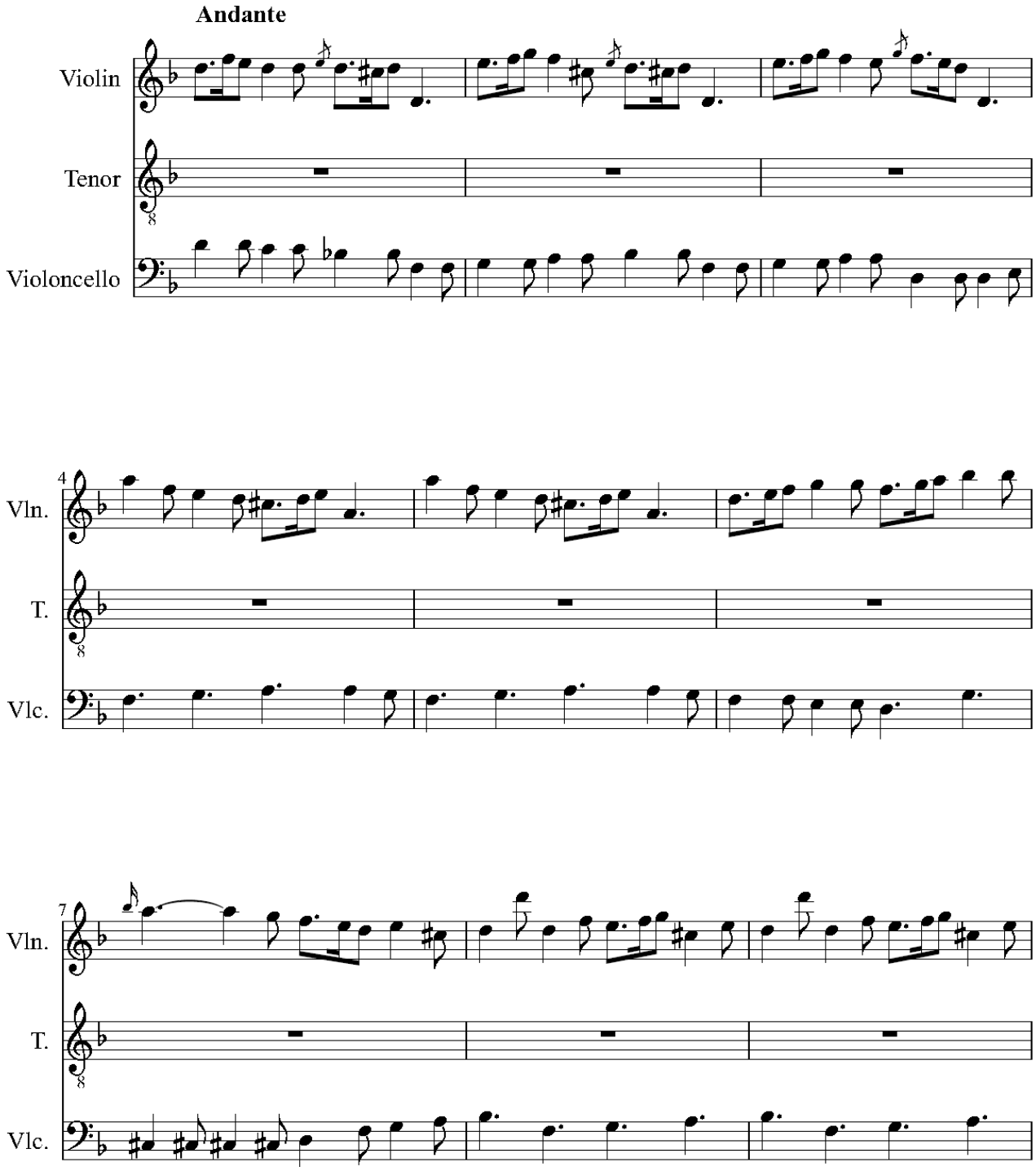
S2: di am tu am mi se-ri-cor di am tu - am

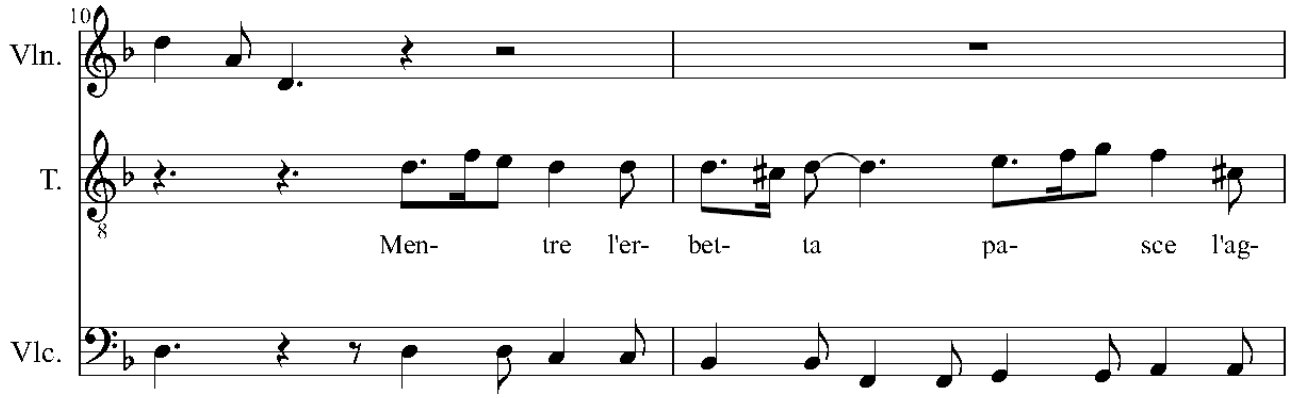
A: mi se-ri-cor di am tu am, mi se-ri-cor di am tu - am

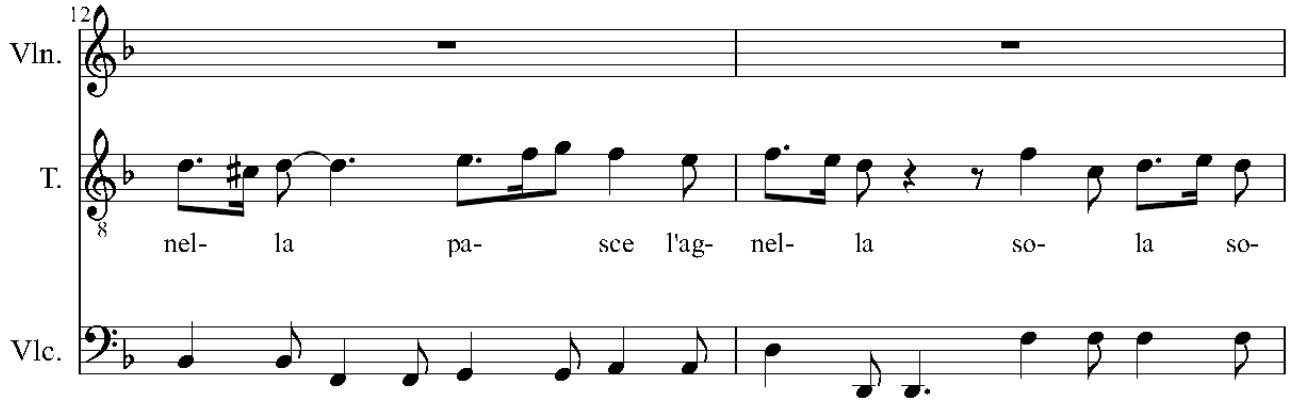
T: cor di am tu - am, mi se-ri-cor di am tu - am

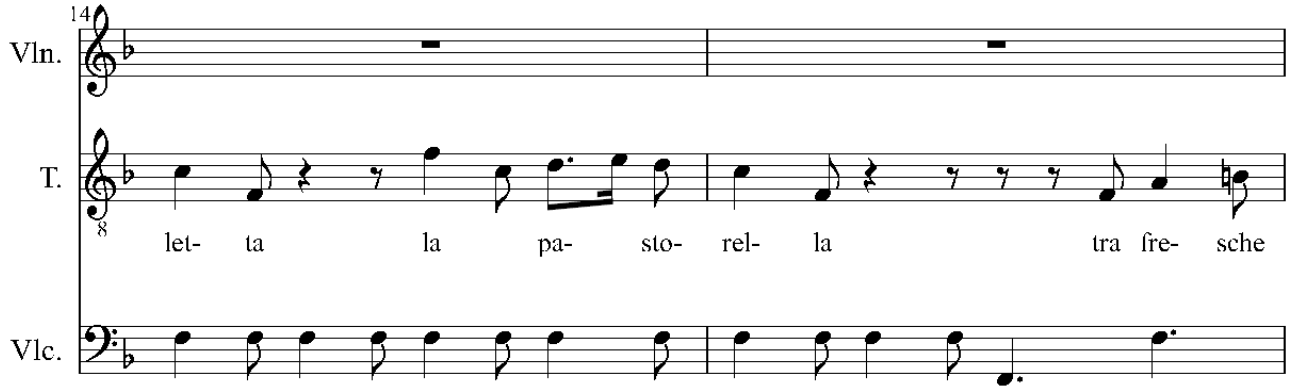
B: di am tu - am mi se-ri-cor di am tu - am

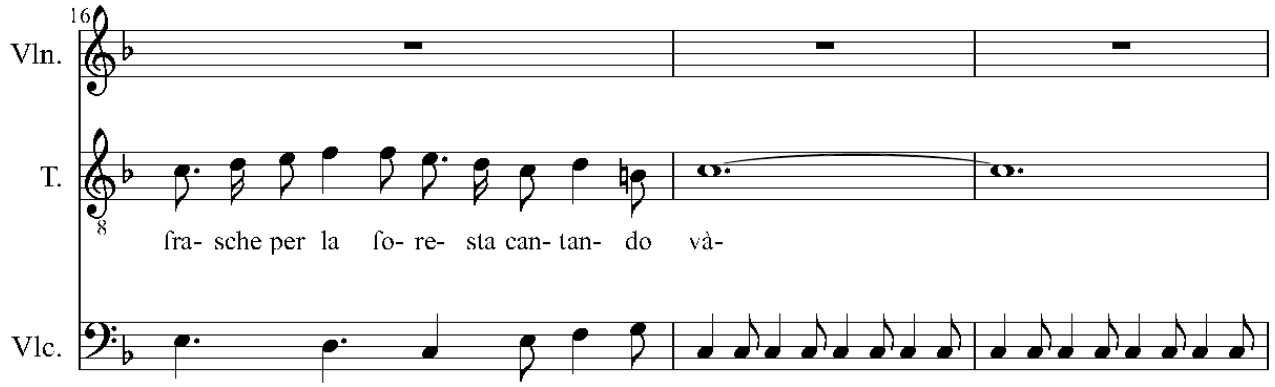
ANEXO M - *Mentre l'erbetta pasce l'agnella*, de *Il Flaminio* [1735], *canzonetta* de G. P. Pergolesi, sobre poema de G. A. Federico, para voz solista, violino e violoncelo.



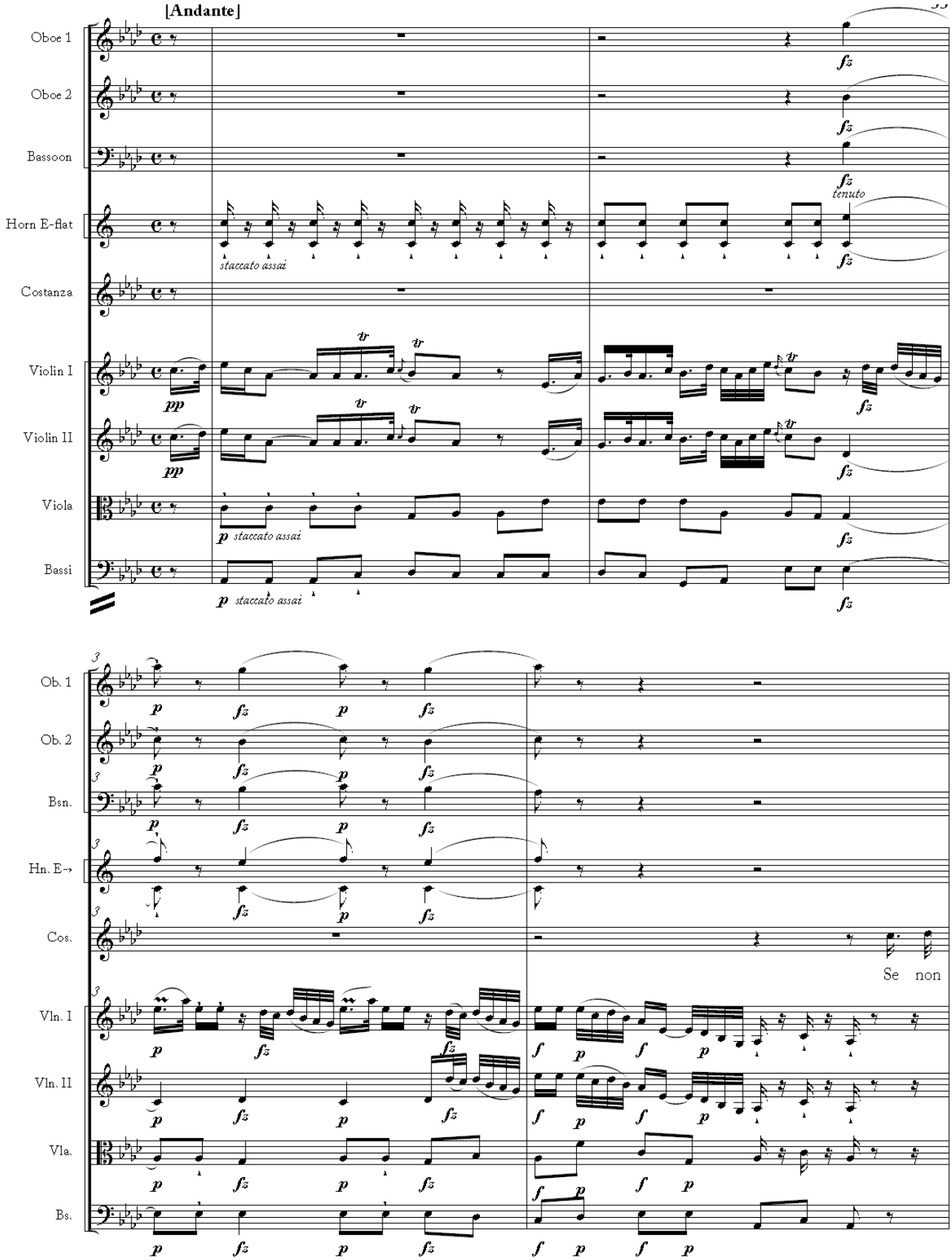

10
Vln.
T.
Men- tre l'er- bet- ta pa- sce l'ag-
Vlc.

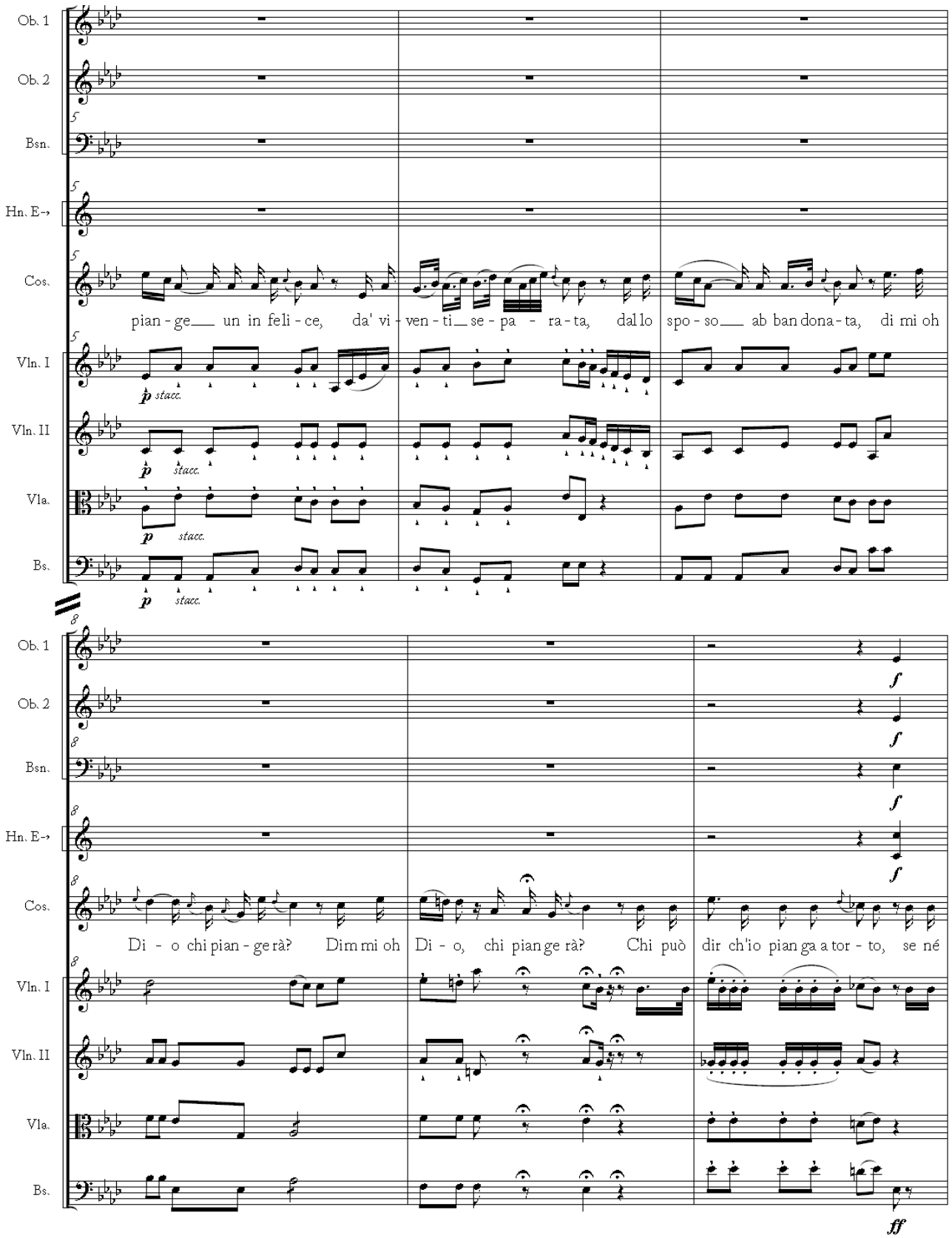

12
Vln.
T.
nel- la pa- sce l'ag- nel- la so- la so-
Vlc.


14
Vln.
T.
let- ta la pa- sto- rel- la tra fre- sche
Vlc.


16
Vln.
T.
ſra- sche per la ſo- re- sta can- tan- do và-
Vlc.

ANEXO N - *Se non piange un infelice*, ópera *L'isola disabitata*, 1º ato, Hob 28 [1779-1802], ária de ópera (voz solista e orquestra), de F. J. Haydn, sobre libreto de Metastasio.



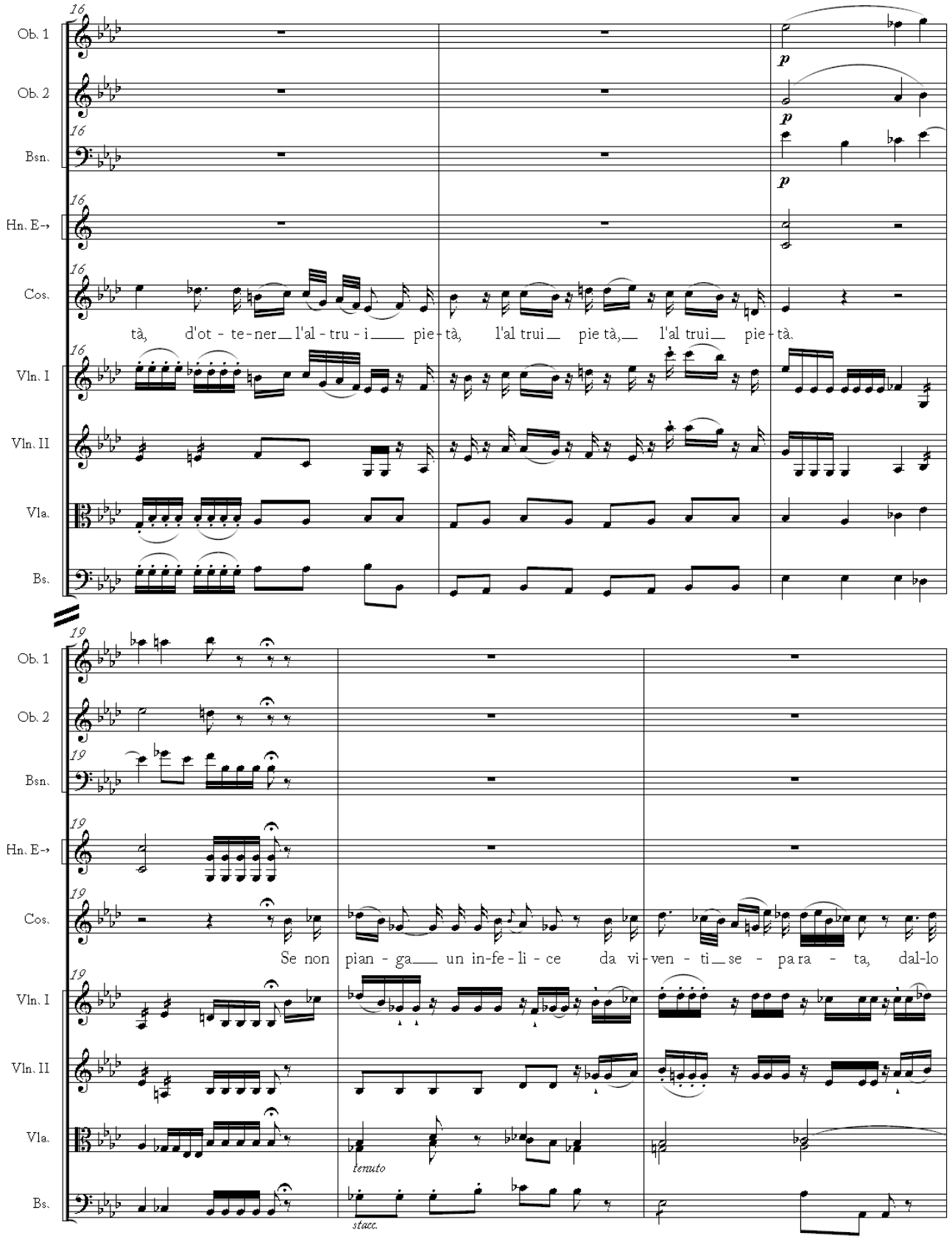

Ob. 1
Ob. 2
Bsn.
Hn. E♭
Cos.
pian - ge un in feli - ce, da' vi - ven - ti se - pa - ra - ta, dal lo spo - so ab ban dona - ta, di mi oh
Vln. I
p stacc.
Vln. II
p stacc.
Vla.
p stacc.
Bs.
p stacc.
f
Di - o chi pian - ge rà? Dim mi oh Di - o, chi pian ge rà? Chi può dir ch'io pian ga a tor - to, se né
ff

Ob. 1
Ob. 2
Bsn.
Hn. E♭
Cos.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bs.

men spe - rar mi li - ce que sto mi - se ro con for to d'ot-te - ner l'al - trui pie-tà.

tenuto
stacc.
violoncello

Se né men sperar mi li - ce d'ot - te - ner l'al-trui pie -


Ob. 1
Ob. 2
Bsn.
Hn. E-♭
Cos.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bs.
tà, d'ot - te-ner l'al - tru - i pie-tà, l'al trui pie tà, l'al trui pie-tà.
p
Se non pian - ga un in-fe - li - ce da vi-ven - ti se - para - ta, dal-lo
tenuto
stacc.

Ob. 1
Ob. 2
Bsn.
In. E♭
Cos.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bs.

spo - so ab-ban - do - na-ta, dim mi, oh Di - o, chi pian - ge-rà? Dim mi, oh

Dio, chi pian-ge - rà? Chi può dir, ch'io pian - ga a

Ob. 1
Ob. 2
Bsn.
Hn. E♭
Cos.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bs.

26

tor - to, se ne men spe-rar mi li - ce que sto mi-se ro con-

28

for - to d'ot - te-ner l'al - trui pie - tà, d'ot - te -

tenuto

Ob. 1
Ob. 2
Bsn.
Hn. E♭
Cos.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bs.

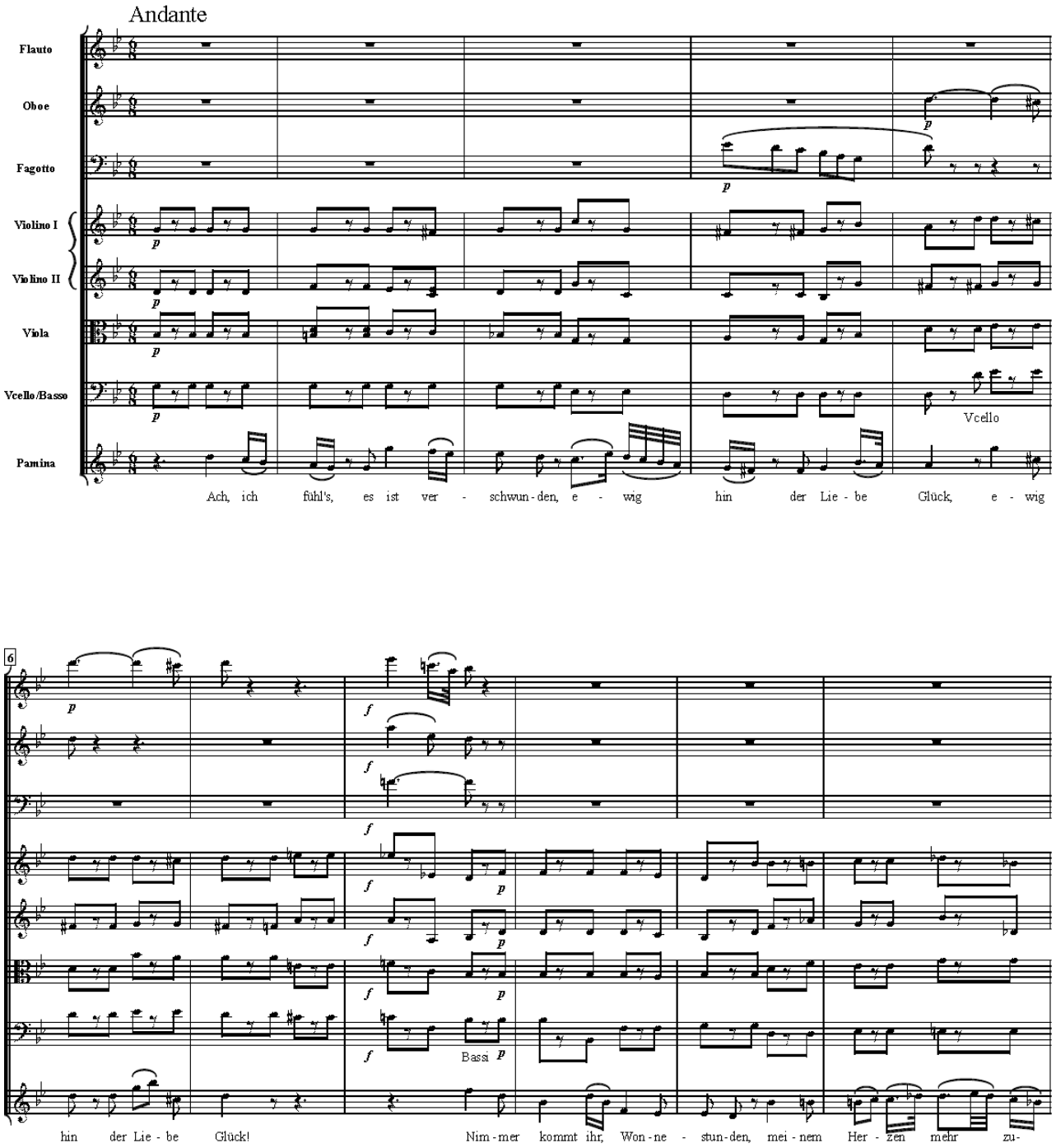
- ner l'al - trui pie - tà, l'al - trui pietà, l'al - trui pie -

Ob. 1
Ob. 2
Bsn.
Hn. E♭
Cos.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Bs.

tà, l'al - trui pie - tà.

(Si vede passar di lontano a vele gonfie un a nave,
dalla quale secondono sul palischermo Gernando ed Enrico
in abito indano, che sbarcan poi sul lido.
Costanza parte)

ANEXO O - "*Ach, ich, fühl's...*", de *A Flauta Mágica*, 2º ato, ária de ópera (voz e orquestra), KV 620 [1791], de W. A. Mozart, sobre libreto de E. J. J. Schikaneder.



Vcello

Bassi

- rück, mei - nem Her - zen, mei - nem Her - - - - - zen mehr zu-

16

p *mfp* *p* *mfp*

mf *p*

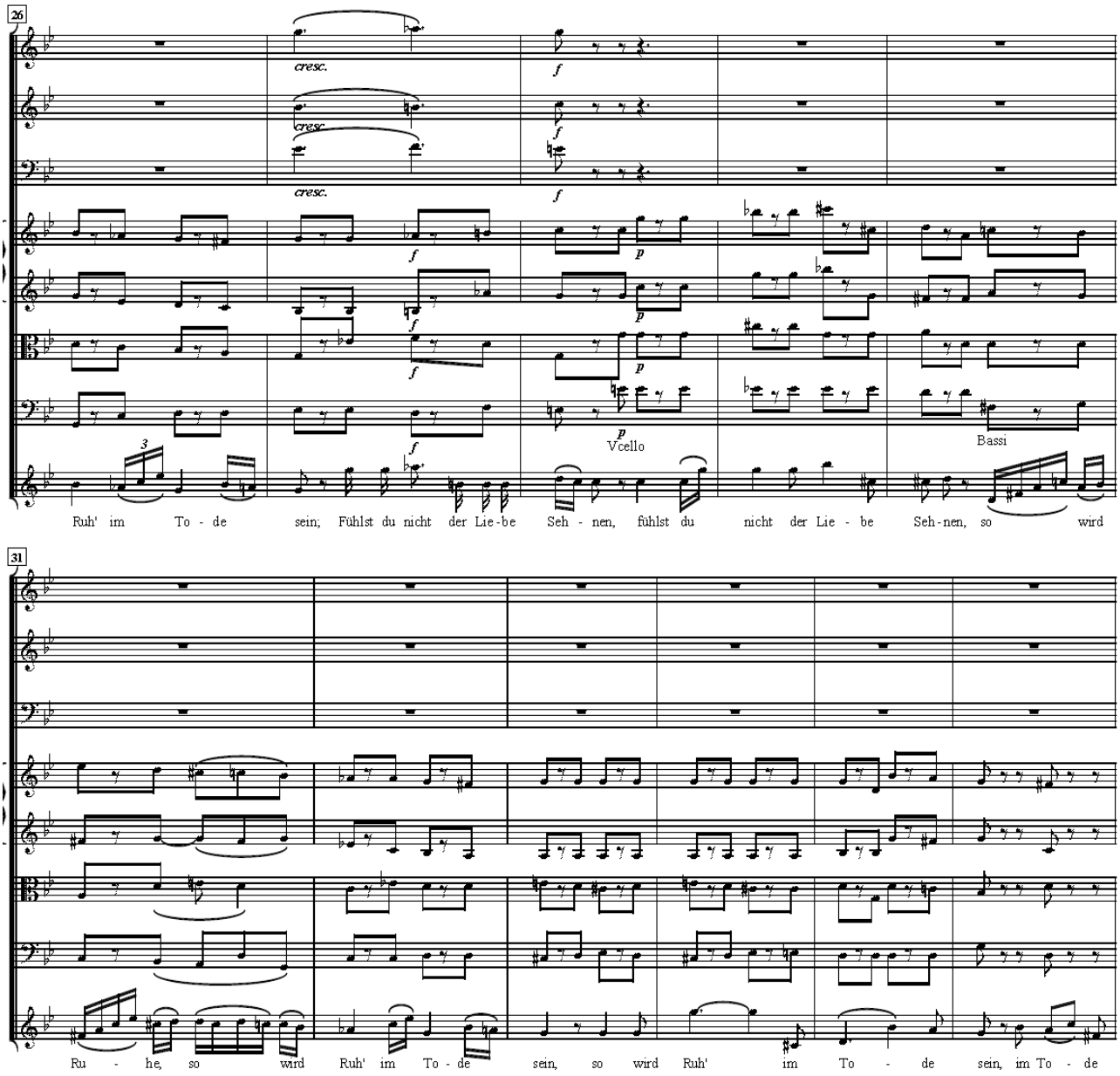
Vcello

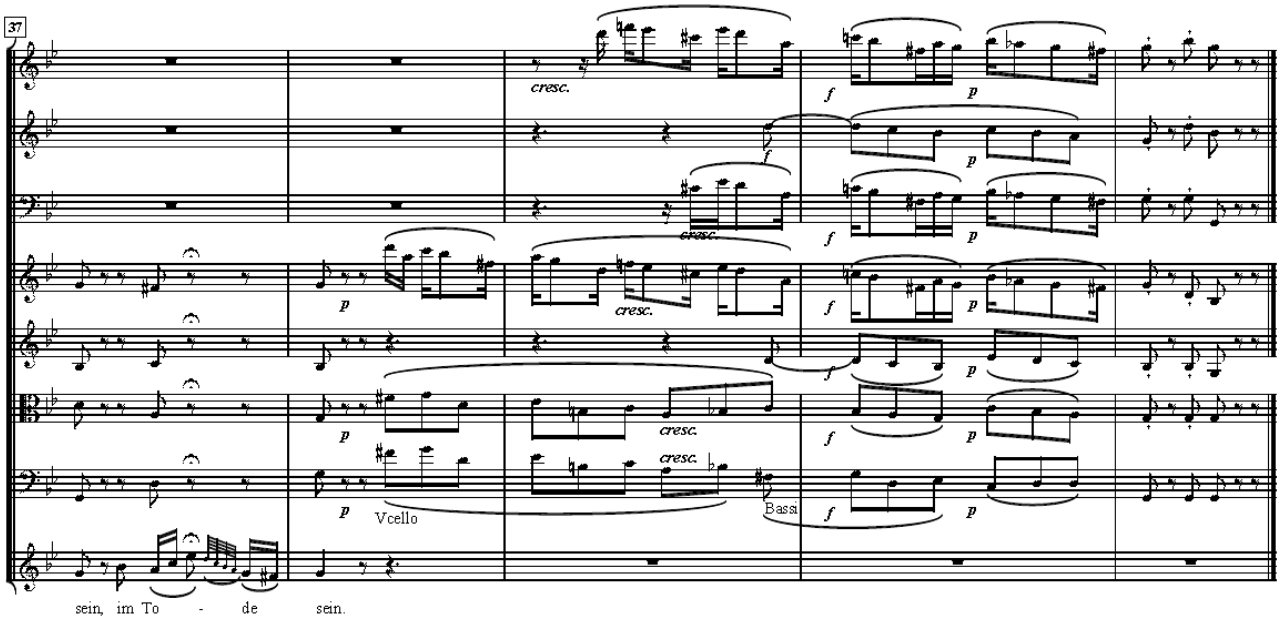
- rück! Sieh, Ta - mi-no, die - se Thrä-nen flies-sen, Trau - ter, dir al-

21

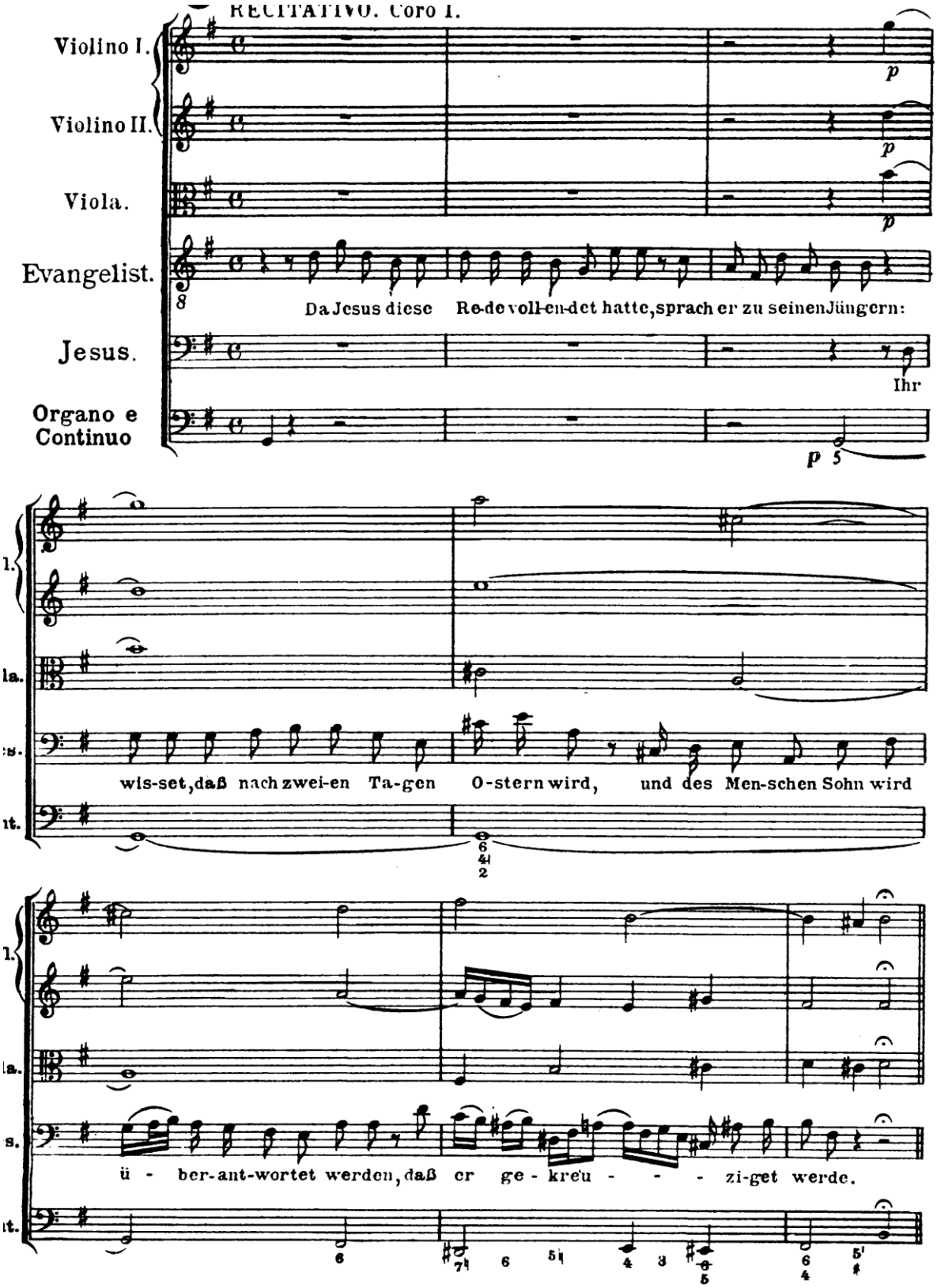
Bassi

- lein, dir al - lein! Fühlst du nicht der Lie-be Seh - nen, der Lie-be Seh - nen, so wird Ru - he, so wird

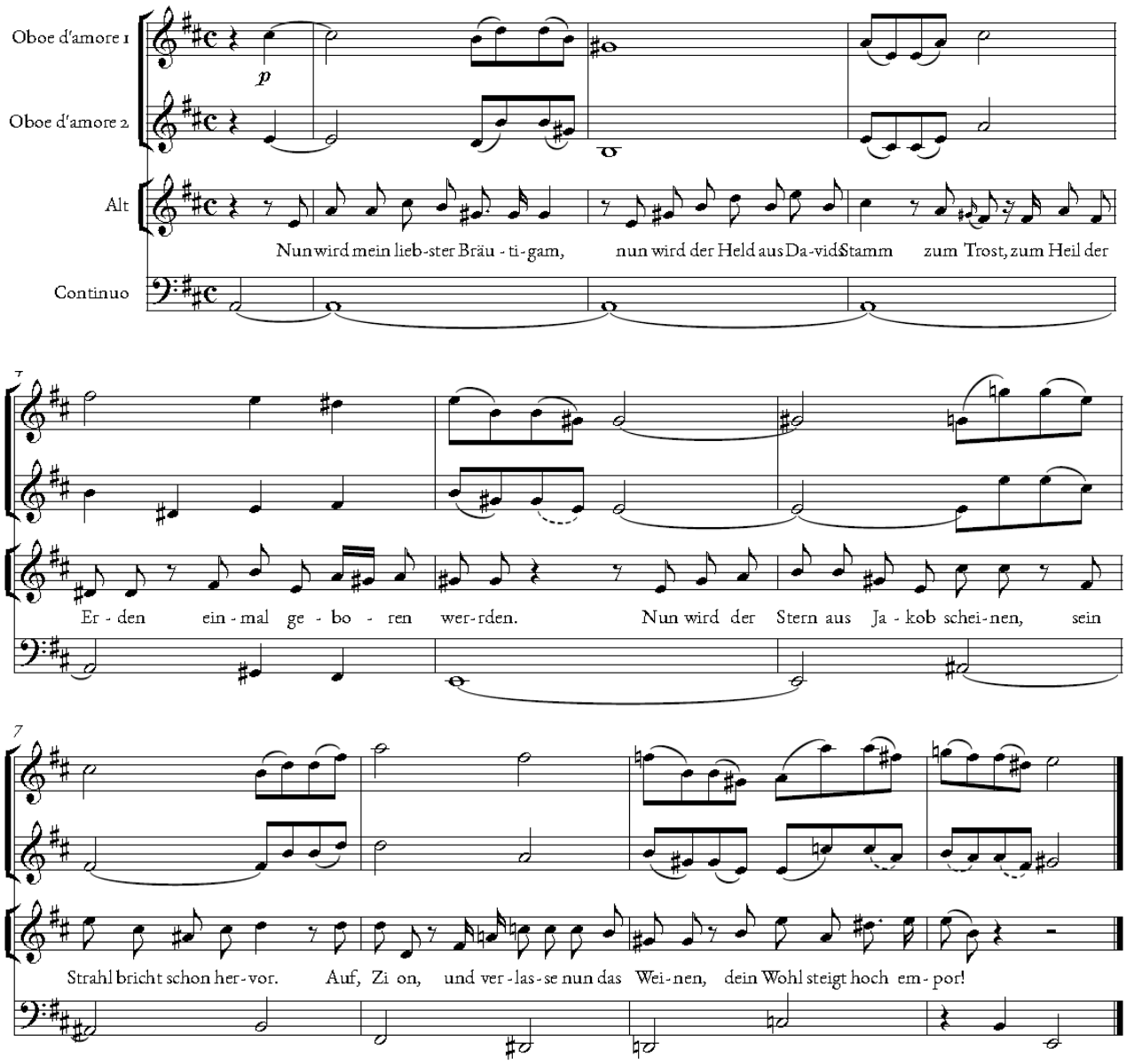

26
cresc.
cresc.
cresc.
f
f
f
f
f
f
f
f
p
p
p
p
p
Vcello
Bassi
Ruh' im To - de sein; Fühlst du nicht der Lie-be Seh - nen, fühlst du nicht der Lie - be Seh-nen, so wird
31
Ru - he, so wird Ruh' im To - de sein, so wird Ruh' im To - de sein, im To - de


37
cresc.
f
p
Vcello
Bassi
sein, im To - de sein.

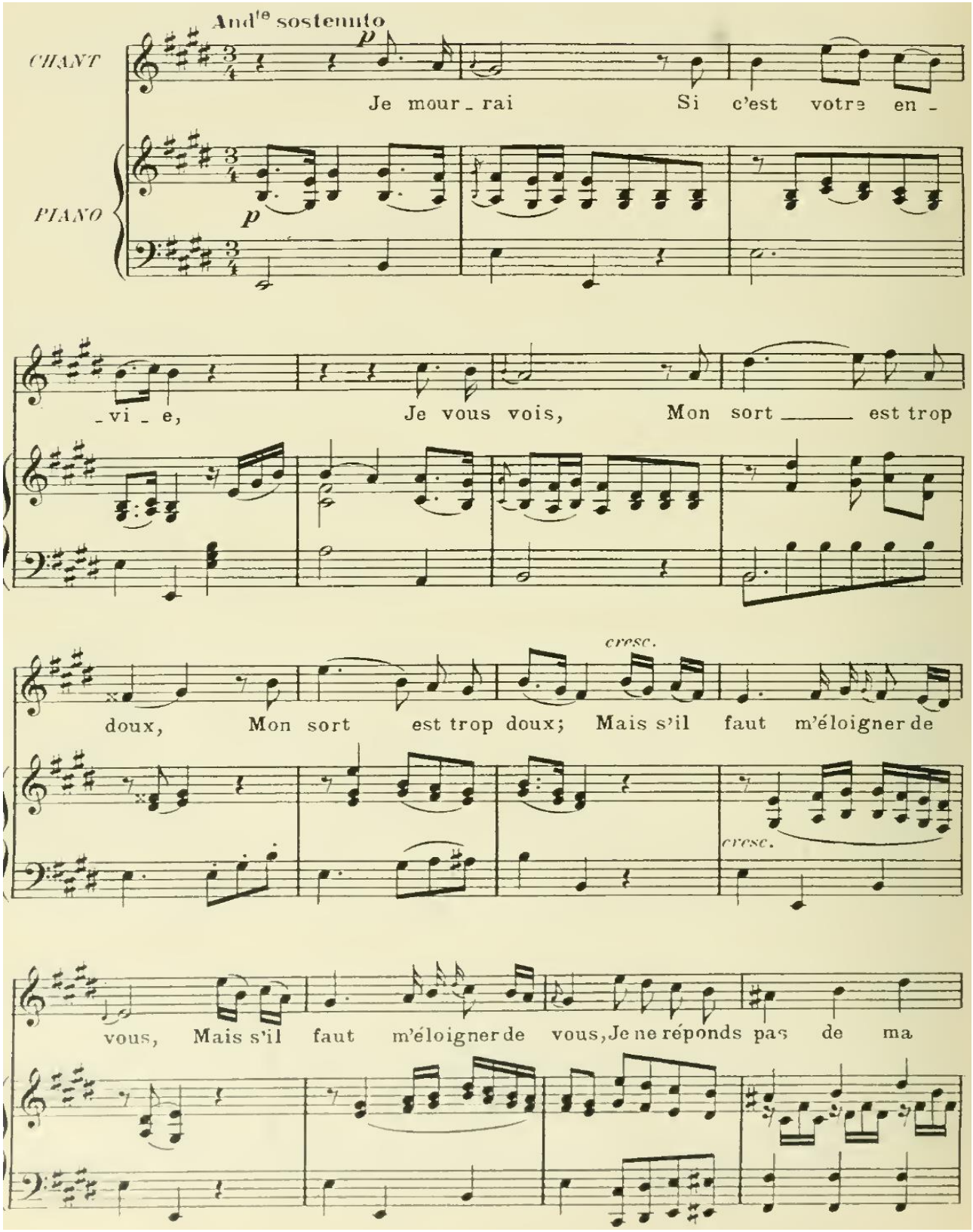
ANEXO P - *Paixão Segundo São Mateus*, BWV 244 [1727], recitativo (voz solista e orquestra), 1ª parte, de J. S. Bach.

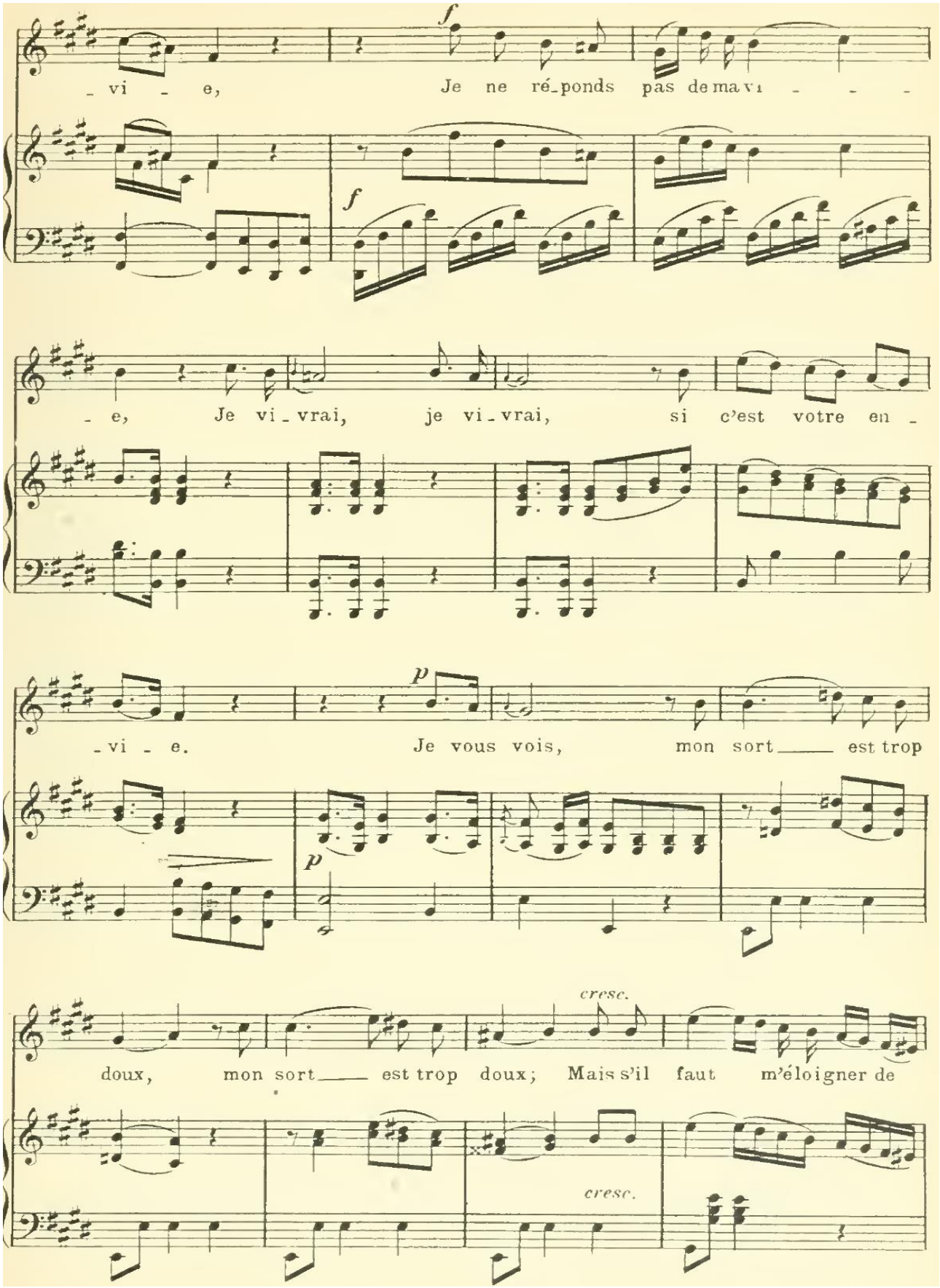


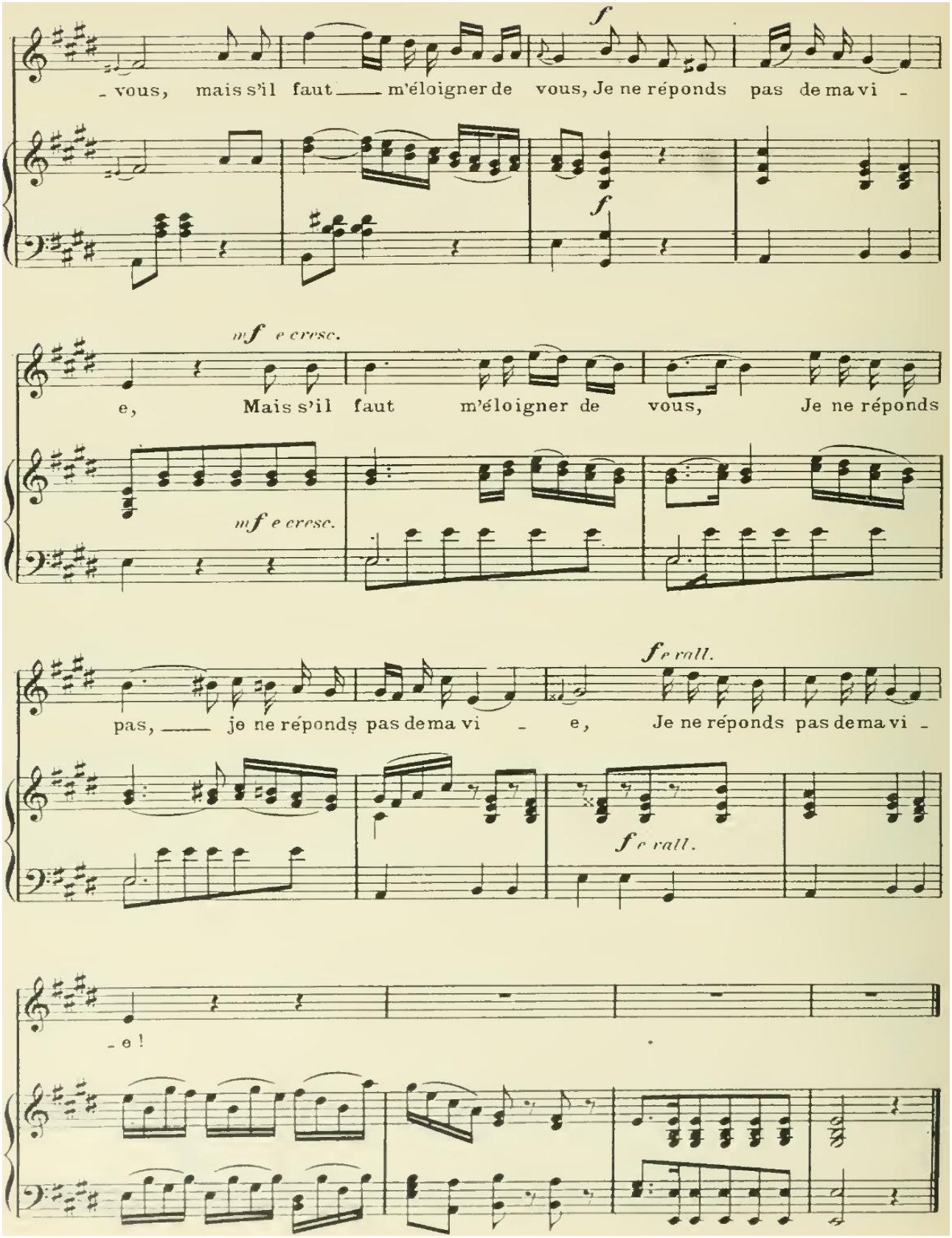
ANEXO Q - *Oratorium Tempore Nativitatis Christi*, *Accompagnato,* BWV 248 [1734], oratório (voz solista, dois oboés *d'amore* e contínuo), de J. S. Bach.



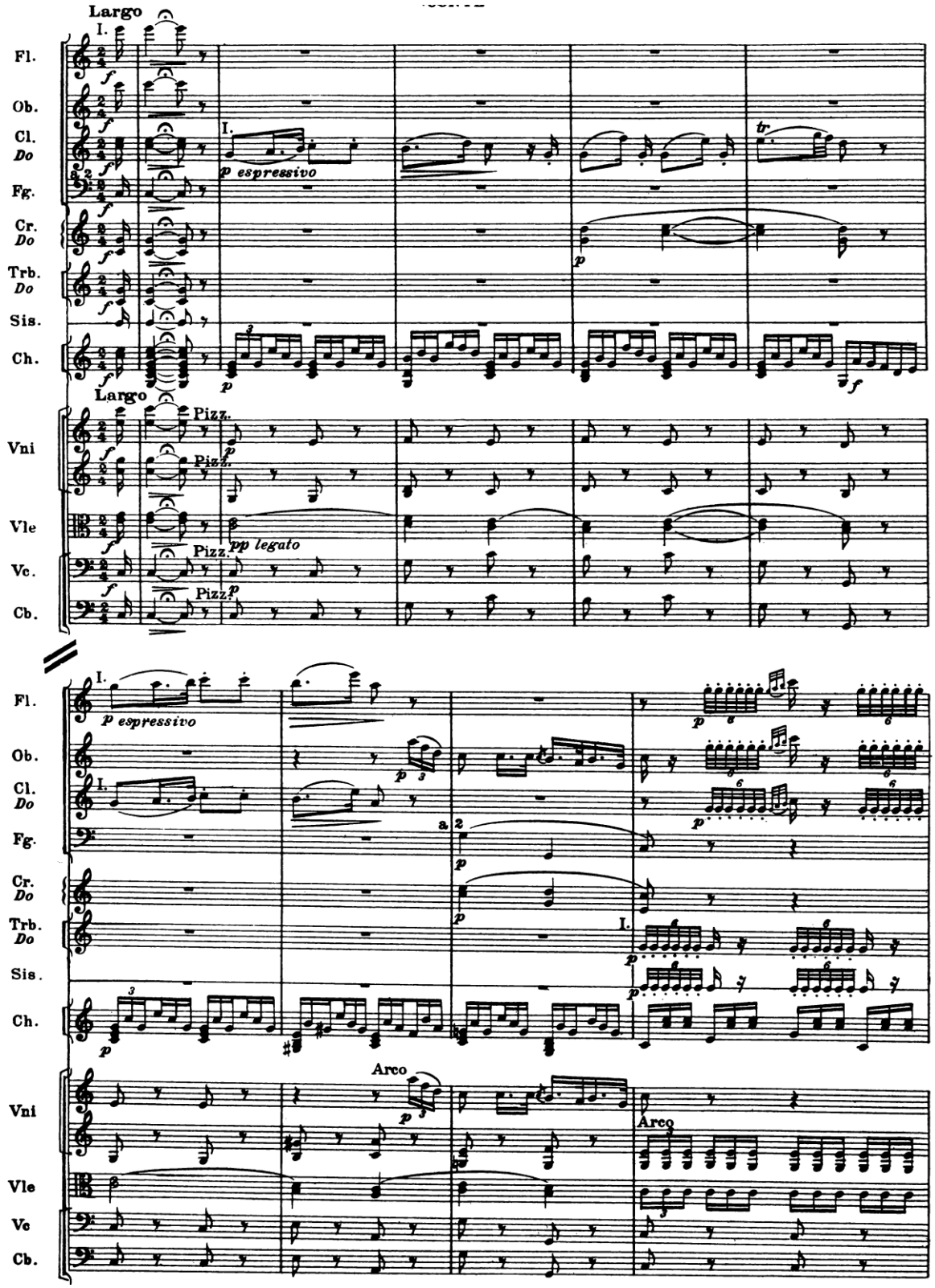
ANEXO R - *Je mourrai*, de *Roland* [1778], ária de ópera (voz solista e orquestra, em redução para piano) de N. Piccinni, sobre libreto de J. - F. Marmontel.




f
_vi _ e, Je ne ré_ponds pas de ma vi _ _ _
f
_ e, Je vi_vrai, je vi_vrai, si c'est votre en _
p
_vi _ e. Je vous vois, mon sort ___ est trop
p
doux, mon sort ___ est trop doux; Mais s'il faut m'éloigner de
cresc.
cresc.


f
vous, mais s'il faut m'éloigner de vous, Je ne réponds pas de ma vi -
f
mf e cresc.
e, Mais s'il faut m'éloigner de vous, Je ne réponds
mf e cresc.
f e rall.
pas, je ne réponds pas de ma vi - e, Je ne réponds pas de ma vi -
f e rall.
- e !

ANEXO S - *Conte*, de *O Barbeiro de Sevilha*, 1º ato, introdução [1818], cavatina de ópera (voz solista e orquestra) de G. Rossini, sobre libreto de C. Sterbini.



Fl.
Ob.
Cl. Do
Trb. Do
Sis.
Ch.
Vni
Vle
Vc.
Cb.

Fl.
Ob.
Cl. Do
Fg.
Cr. Do
Trb. Do
Sis.
Ch.
CONTE
Ec - co ridente in cie - lo spunta la bel - la au-
Vni
Vle
Vc.
Cb.
Pizz.
Arco

Ch.

CONTE

-ro - -ra, e tu non sor-gi an - co - -ra e puoi dor-mir co - sì?

Vni

Vle

Vc.

Cb.

Cr. Do

Ch.

CONTE

Sor-gi, mia dol - ce spe - me, vie - ni, bell'i - dol mi - o, ren - di men cru-do, oh

Vni

Arco

Vle

Vc.

Cb.

Ch.

a piacere

CONTE

Di - o! lo stral lo stral che mi fe - rì, lo stral che mi fe-

Vni

Arco

Arco

Vle

Arco

Pizz.

Arco

Vc.

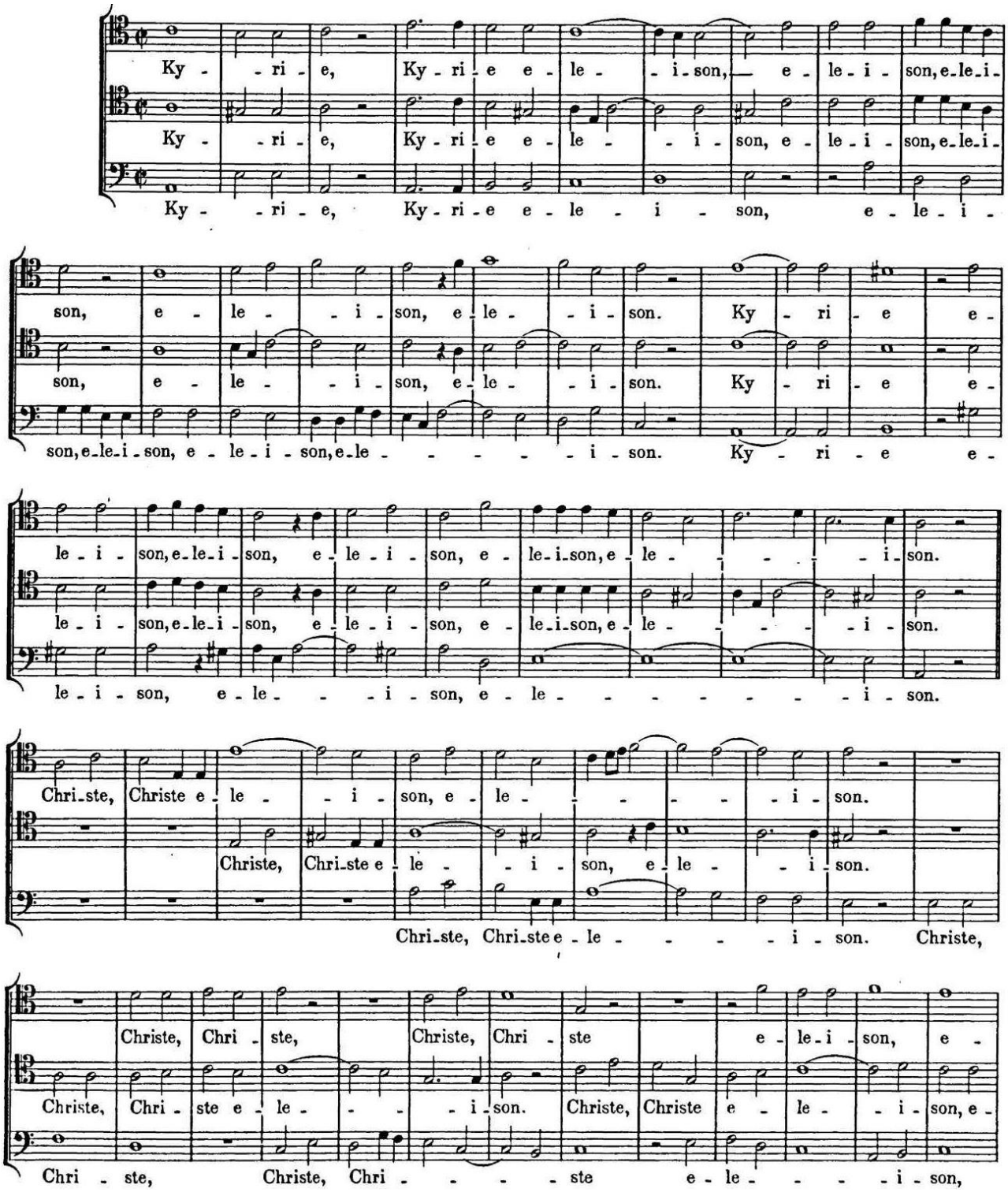
Arco

Pizz.

Arco

Cb.

ANEXO T - *Kyrie*: Missa [séc. XVII], para coro a três vozes (TTB), de A. Lotti.



le - - - - i - son, e - le - - - - - - - - i - son.

le - - - - i - son, e - le - - - - i - son, e - le - - - - i - son.

e - le - - i - son, e - le - - - - i - son, e - le - - i - son.

Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - - i - son, e - le - i - son, e -

Ky - ri - - e e - le - i - son, e - le - - i - son, e - - le -

Ky - ri - - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le -

le - - - - i - son. Ky - ri - - e e - le - i - son, e - le - - i -

- - - - i - son. Ky - ri - - e e - le - i - son, e - le - - i -

- - - - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - - i - son. Ky -

son. Ky - ri - - e e - le - i - son, e - le - - - - i - son. Ky - ri - e,

son. Ky - ri - - e e - le - i - son, e - le - - - - i - son. Ky - ri - e,

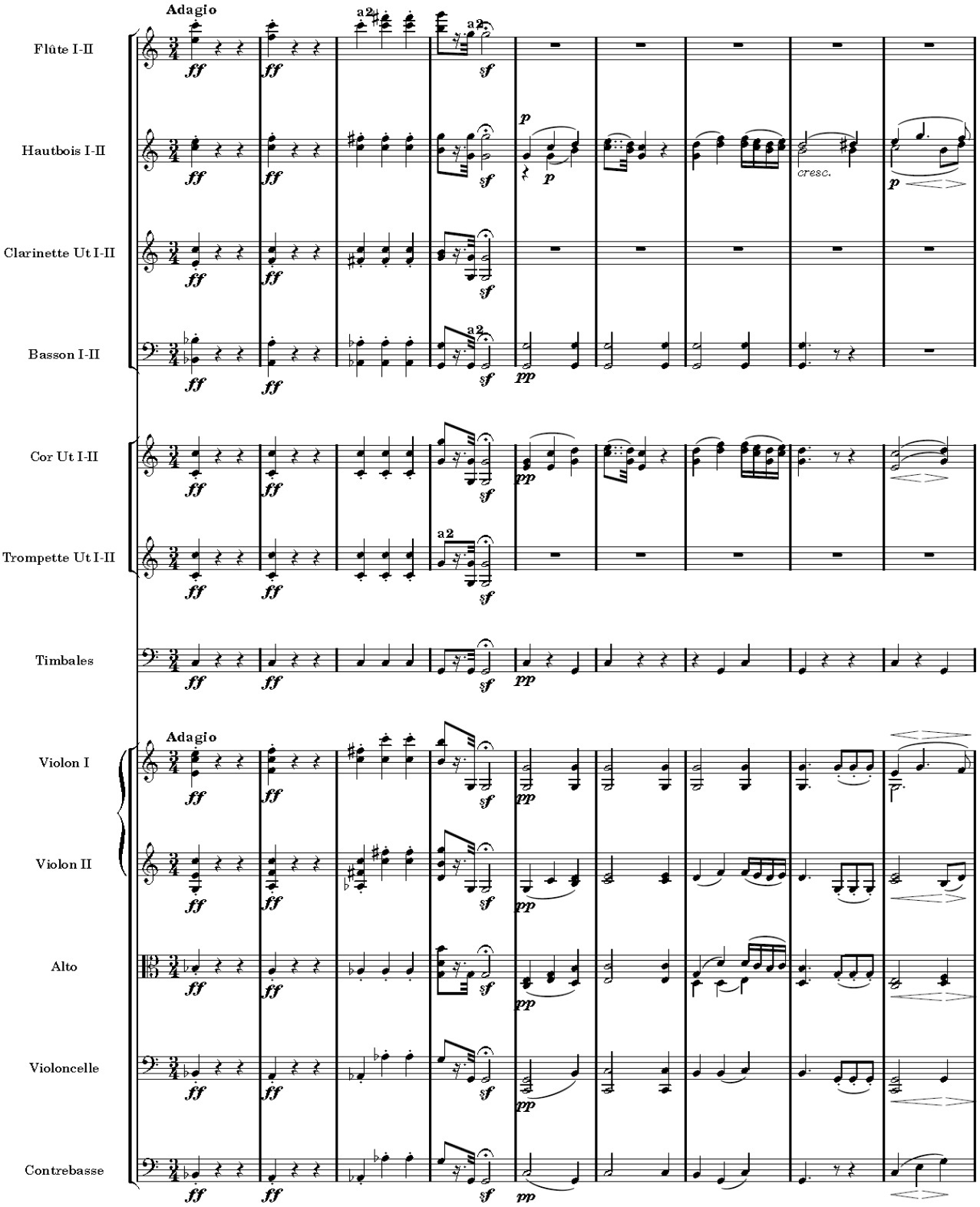
ri - e e - le - i - son, e - le - - - - - - - - i - son. Ky - ri - e,

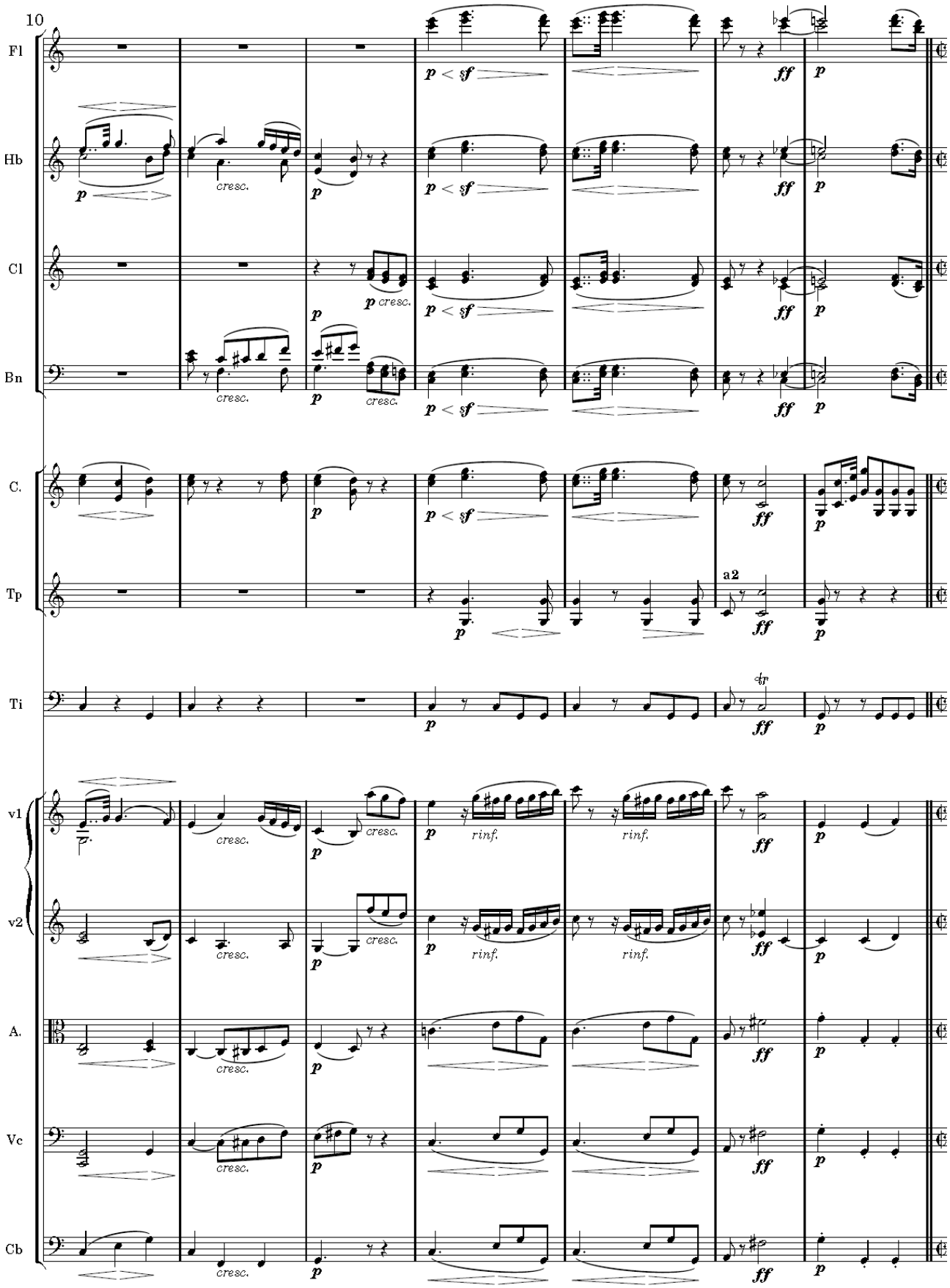
Ky - - ri - e e - le - i - son, e - le - - i - son, e - le - - - - i - son.

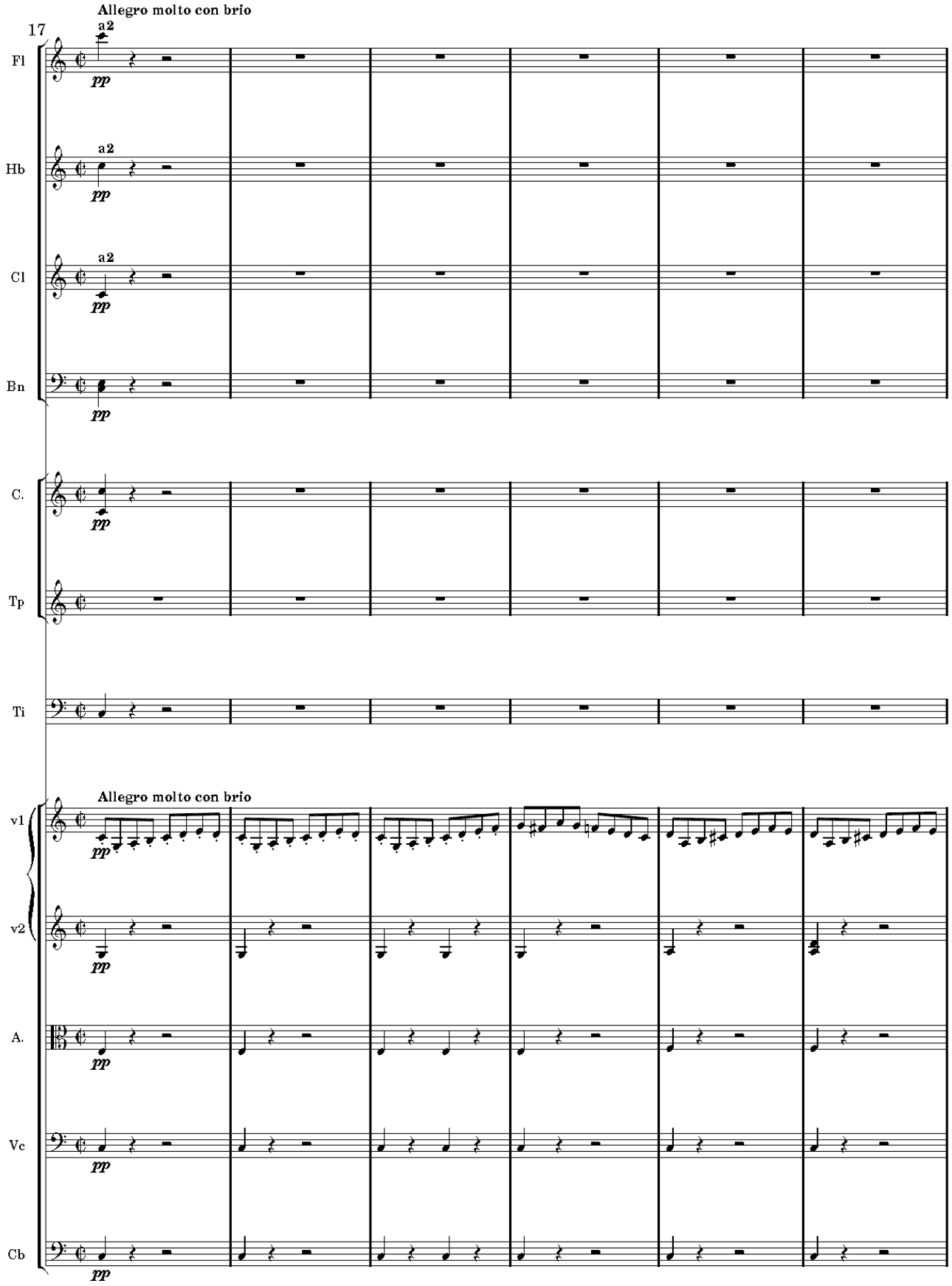
Ky - - ri - e e - le - i - son, e - le - - i - son, e - le - - - - i - son.

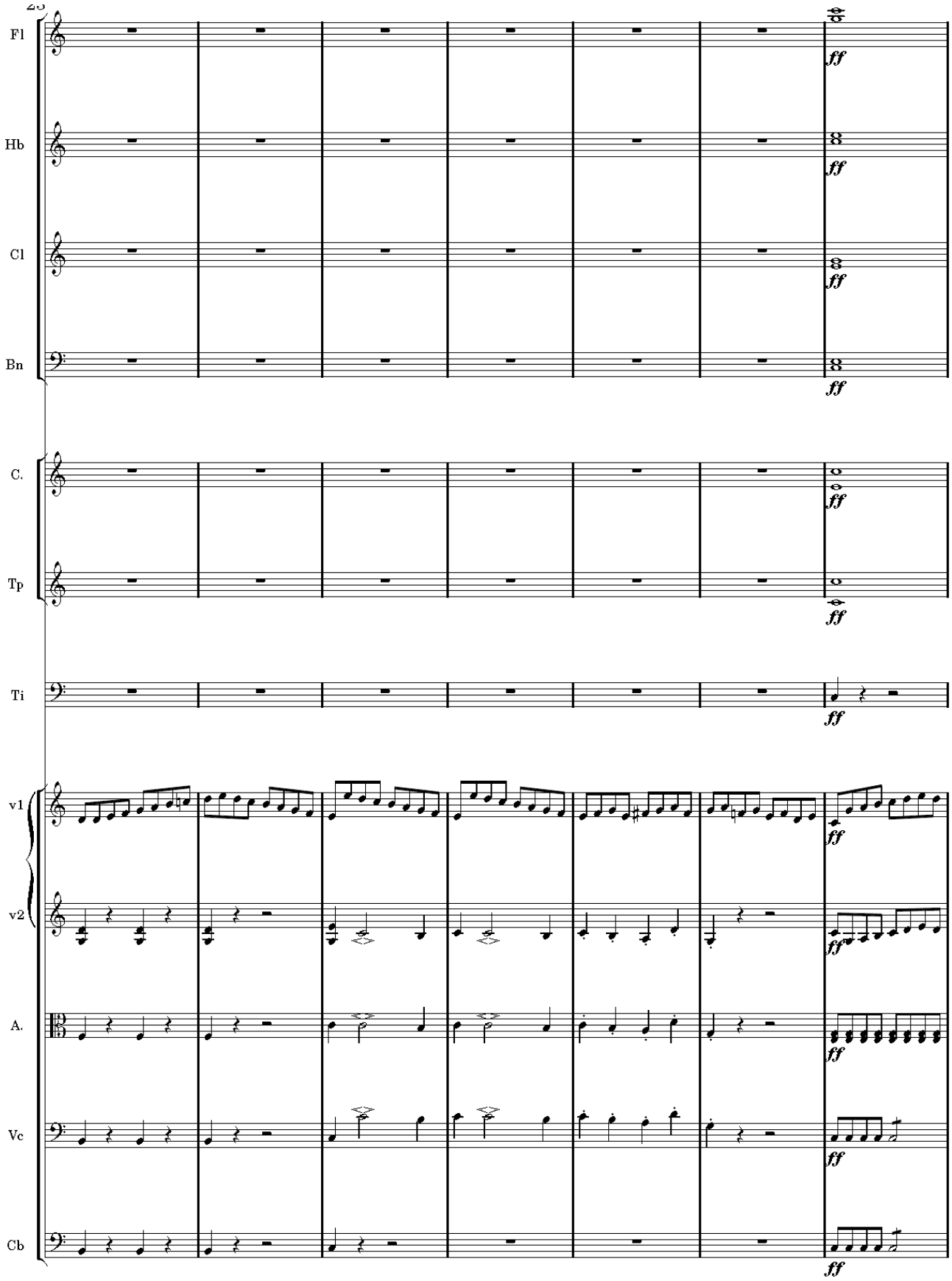
Ky - - ri - e e - le - i - son, e - le - - i - son, e - le - - - - i - son.

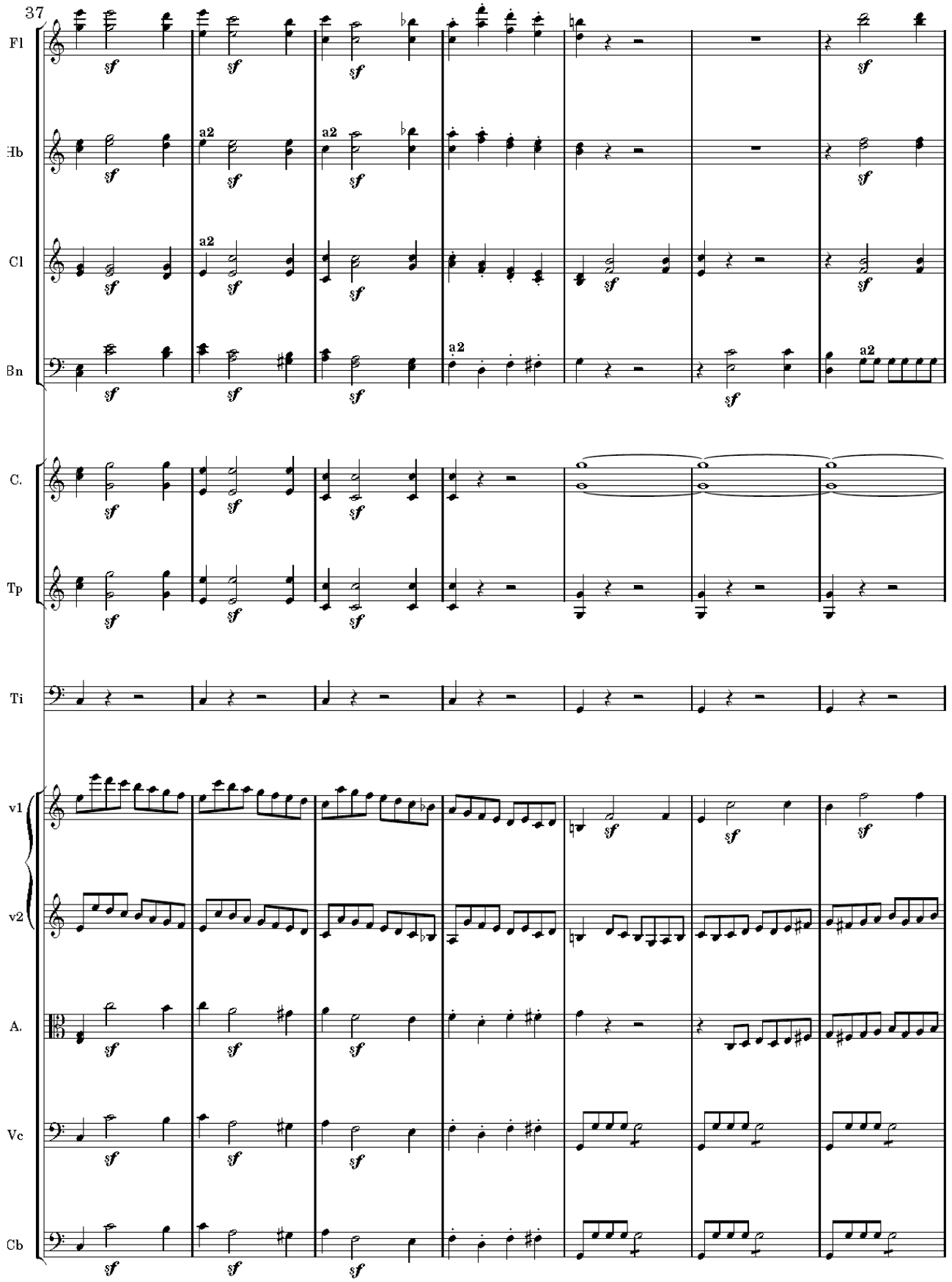
ANEXO U - *As Criaturas de Prometheus*, op. 43 [1801], abertura para orquestra, de L. v. Beethoven.

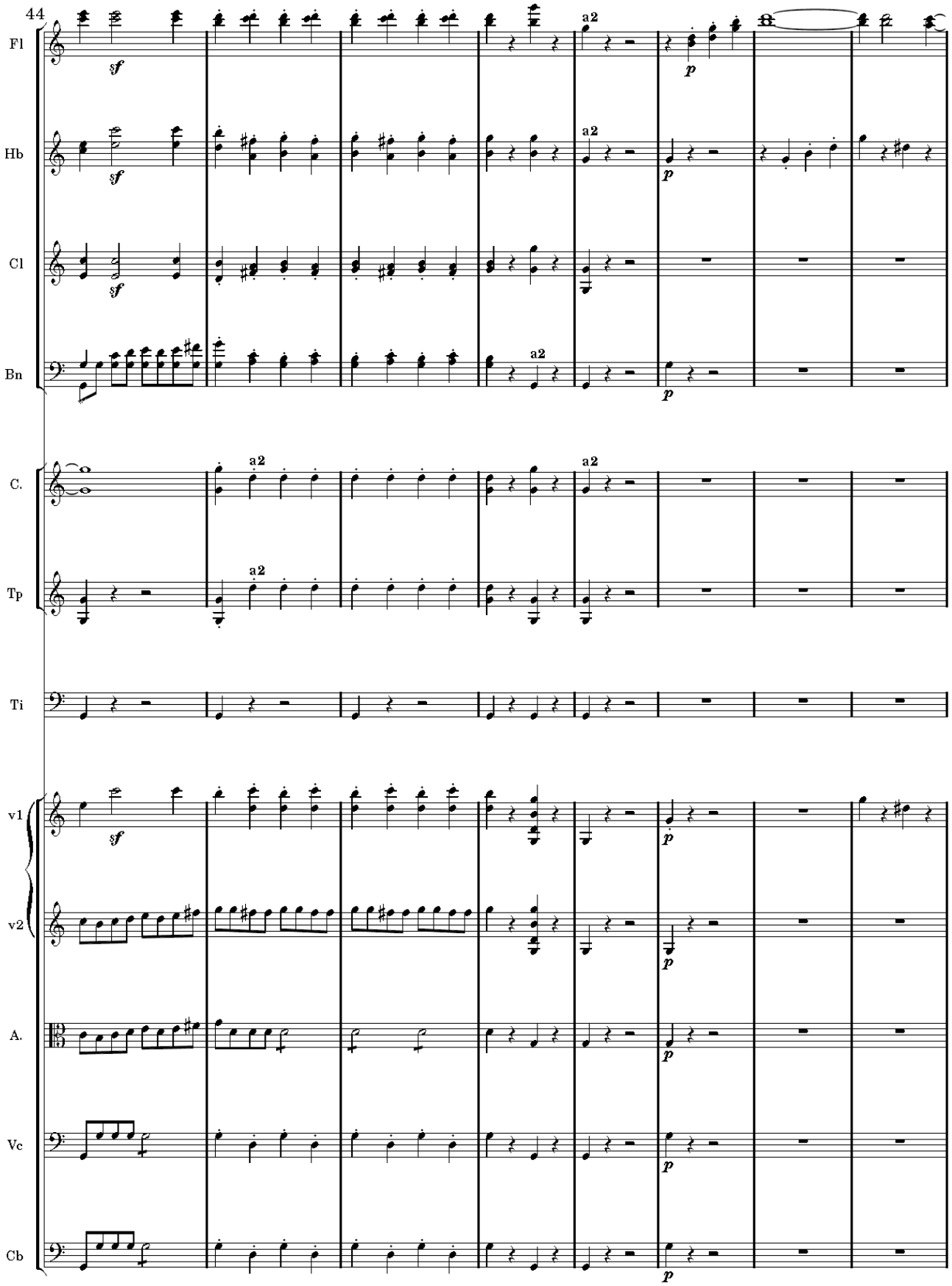



10
Fl
Hb
Cl
Bn
C.
Tp
Ti
v1
v2
A.
Vc
Cb
p
cresc.
p < sf
ff
a2
rinf.

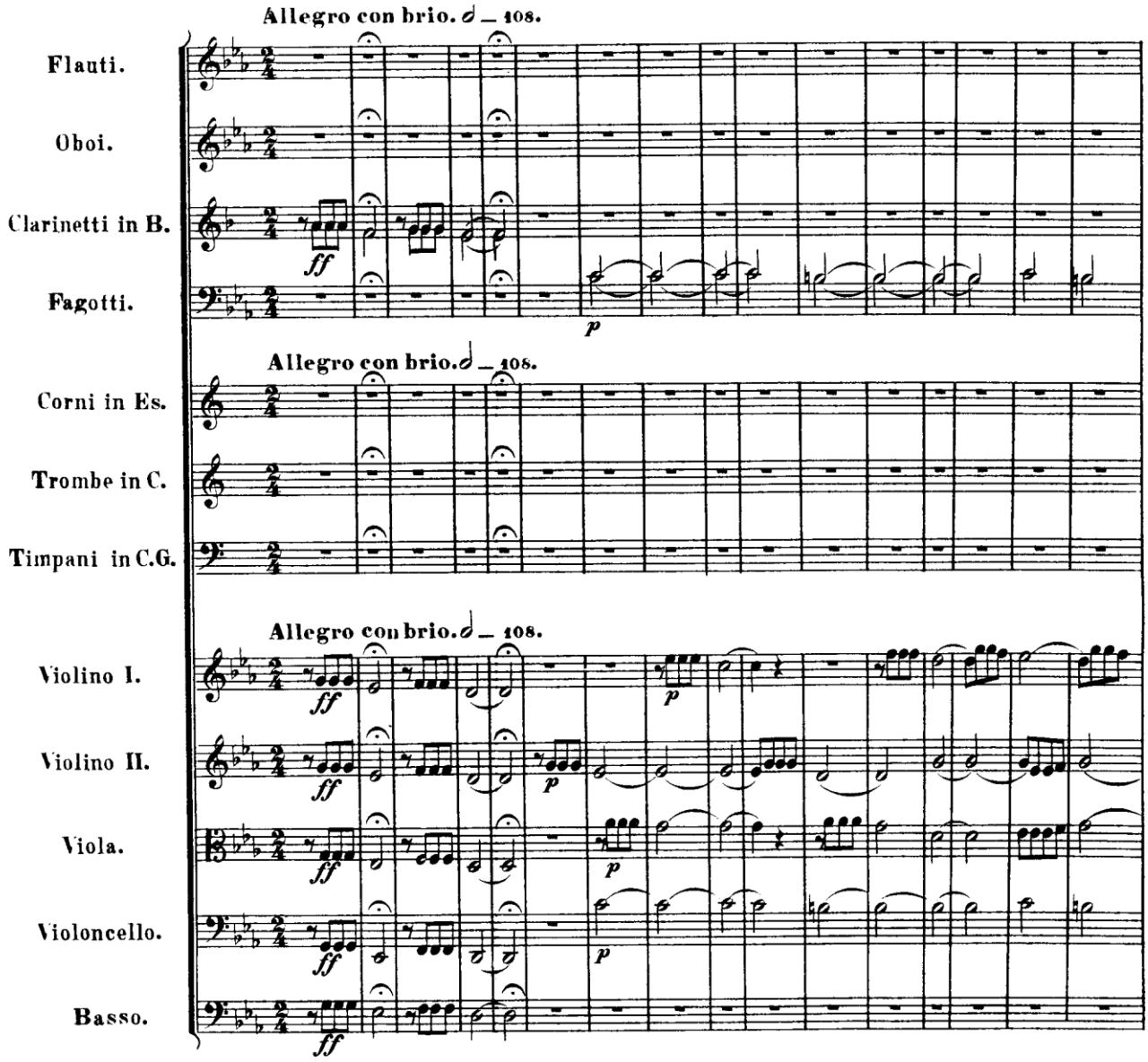

Allegro molto con brio
17
a2
Fl
pp
a2
Hb
pp
a2
Cl
pp
Bn
pp
C.
pp
Tp
Ti
Allegro molto con brio
v1
pp
v2
pp
A.
pp
Vc
pp
Cb
pp

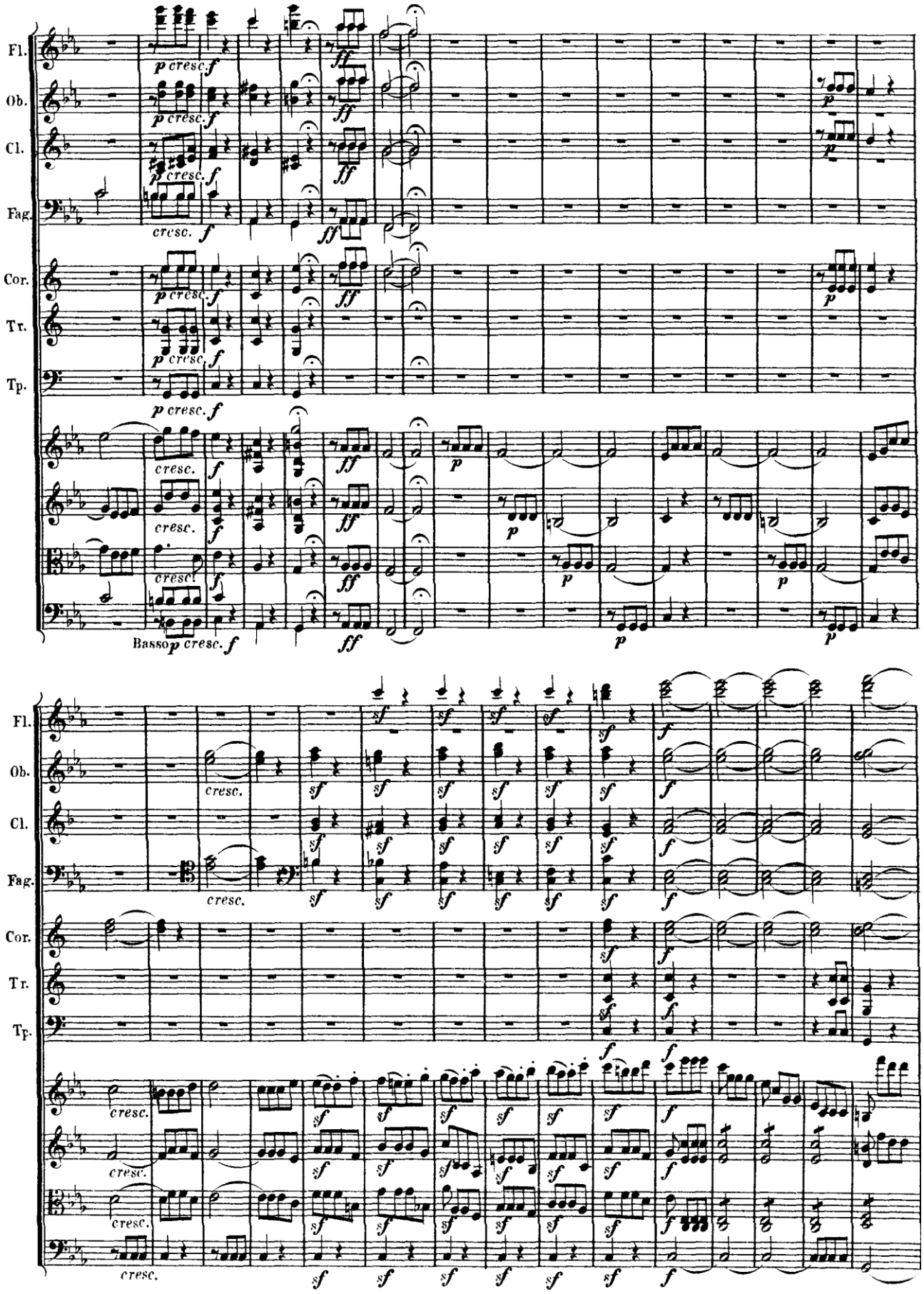

23
Fl
Hb
Cl
Bn
C.
Tp
Ti
v1
v2
A.
Vc
Cb
ff

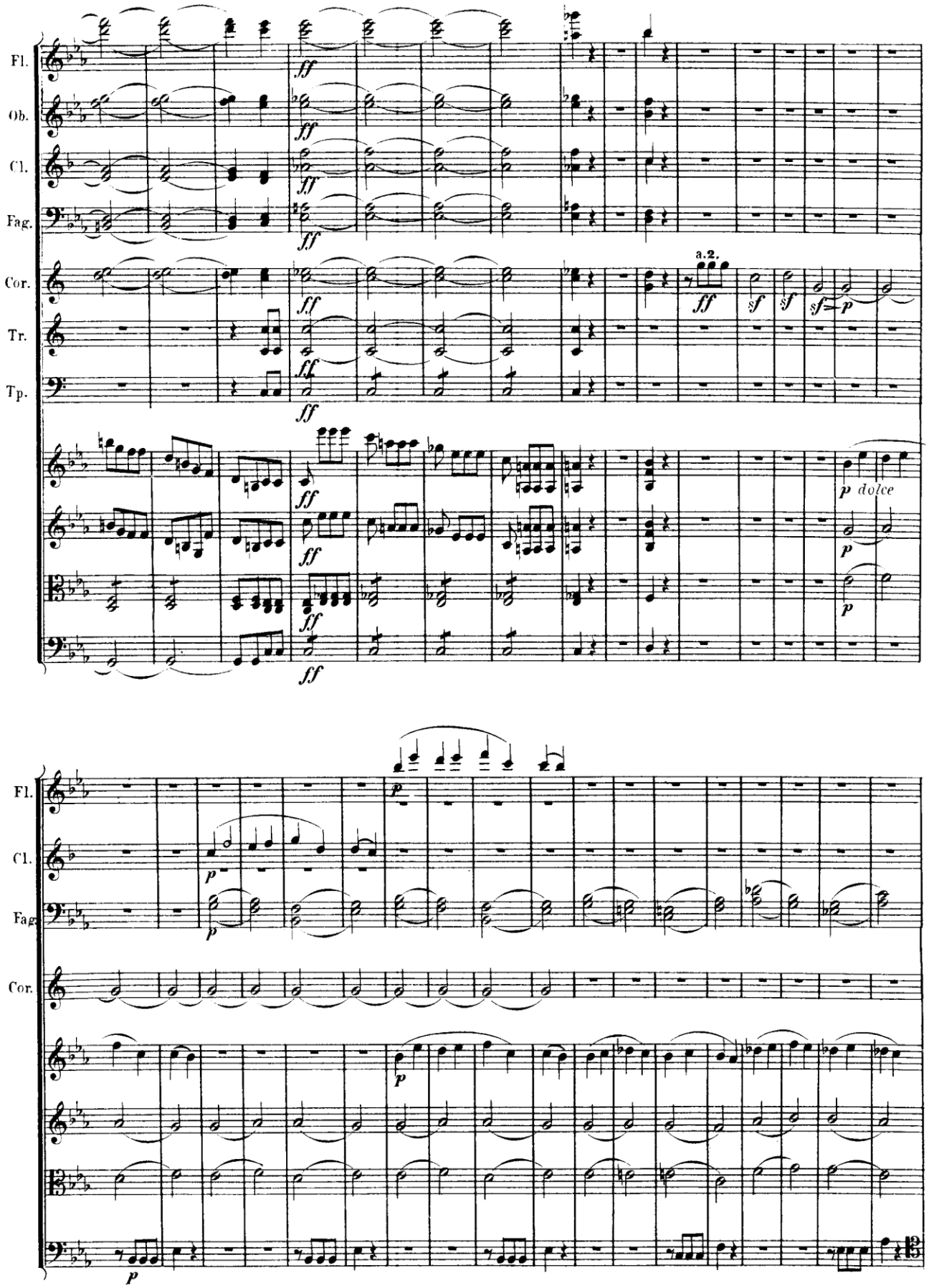

37
Fl
Hb
Cl
Bn
C.
Tp
Ti
v1
v2
A.
Vc
Cb
a2
sf

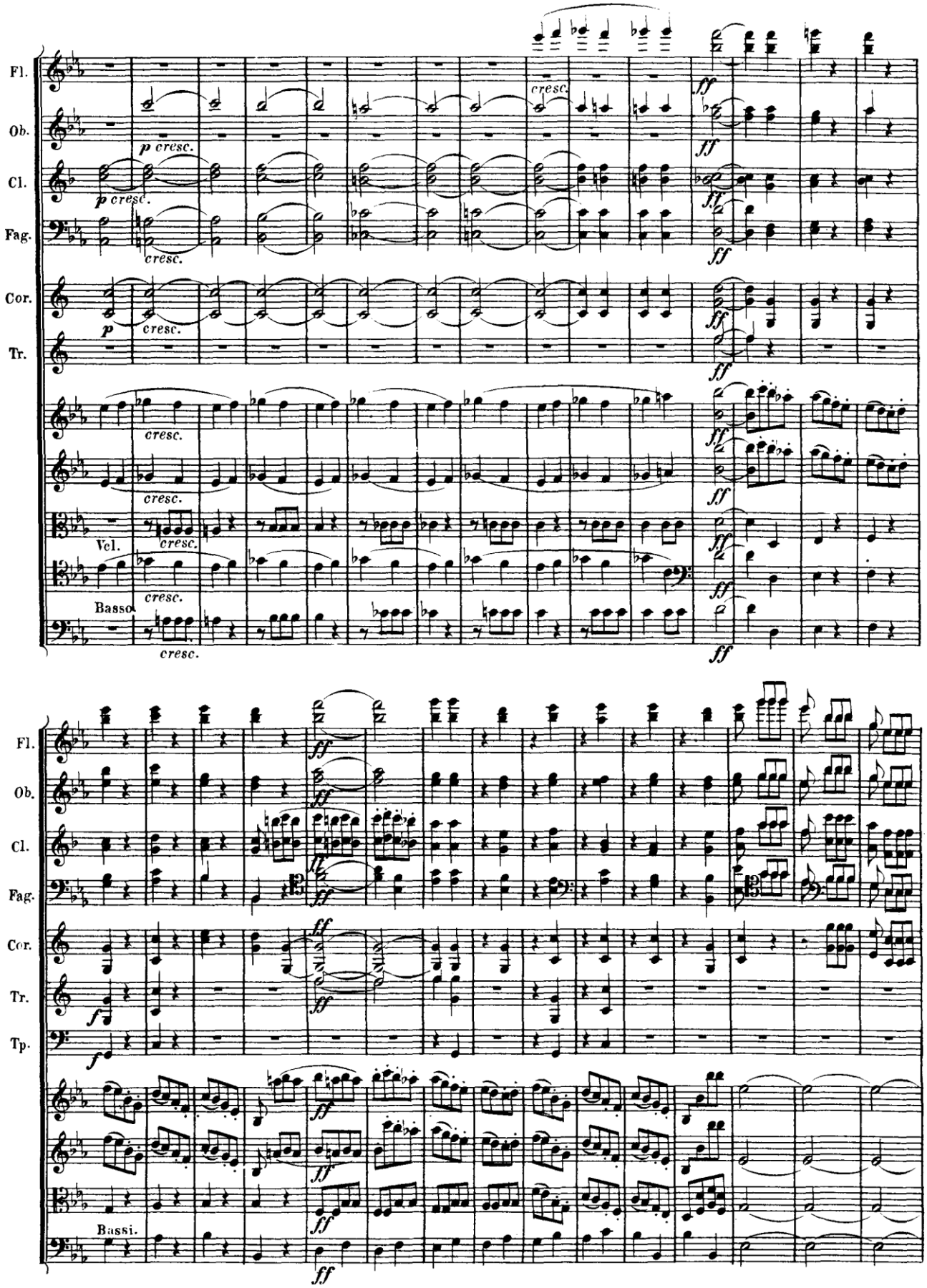

44
Fl
Hb
Cl
Bn
C.
Tp
Ti
v1
v2
A.
Vc
Cb
a2
sf
p

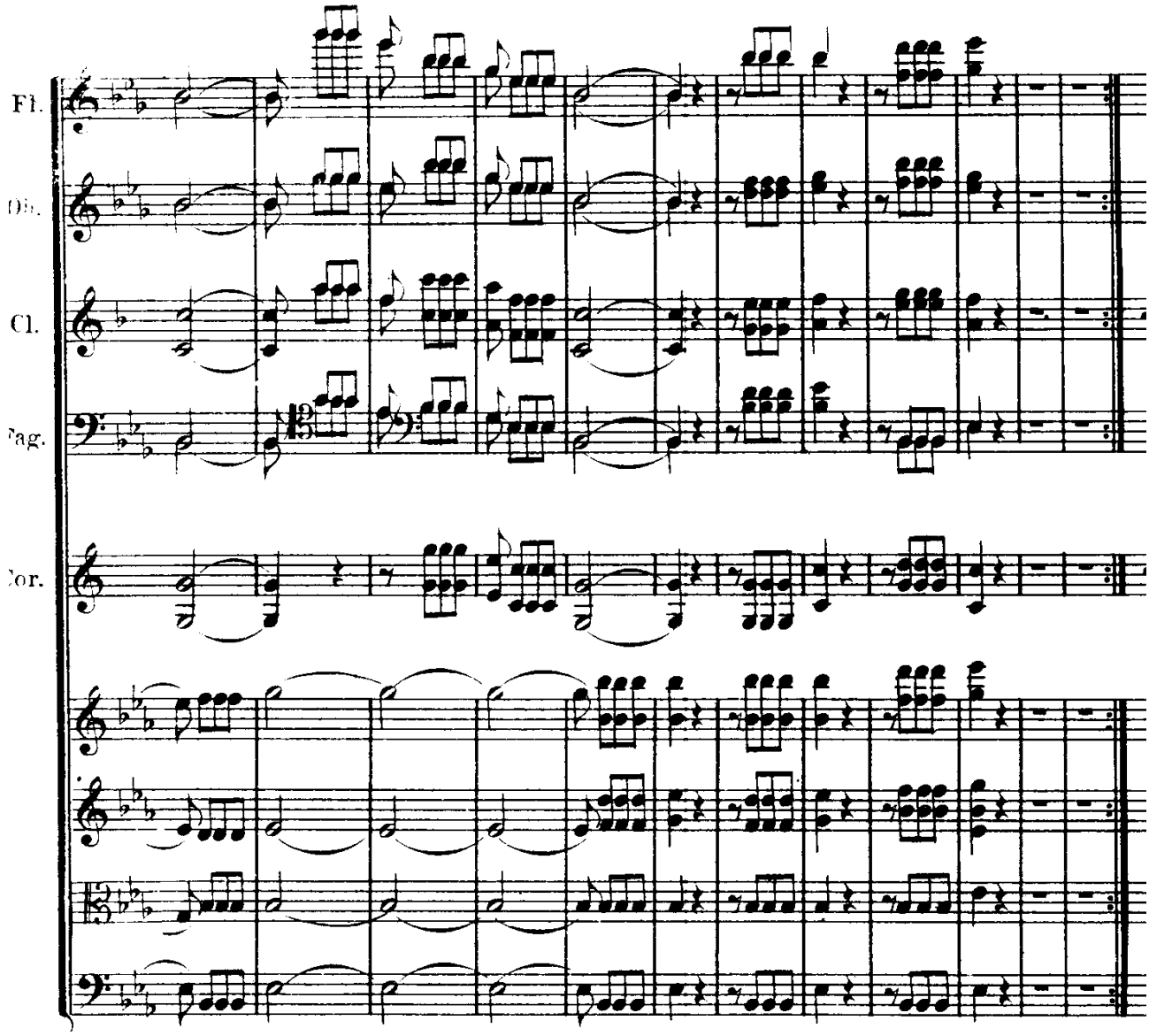
ANEXO W - Sinfonia nº 5, em dó menor, 1º mov., *allegro com brio*, op. 67 [1804-08], de L. v. Beethoven.




Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.
Tp.
Basso
p cresc. f
cresc. f
ff
p
sf


Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.
Tp.
a.2.
ff
sf
sf=p
p dolce
p


Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.
Vcl.
Basso
Tp.
Bassi.
p cresc.
cresc.
ff


Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.