

Nietzsche e a leitura de *Do Belo Musical* de Eduard Hanslick*¹

Anna Hartmann Cavalcanti**

Resumo: Neste trabalho pretendo analisar a leitura de Nietzsche do ensaio *Do Belo Musical*, do crítico musical vienense Eduard Hanslick, elaborada no período de redação de *O Nascimento da Tragédia*. A partir de um confronto dos escritos e fragmentos póstumos de 1871 com o ensaio de Hanslick, procuro reconstituir a leitura de Nietzsche, ressaltando o duplo aspecto, crítico e produtivo, de sua interpretação.

Palavras-chave: arte e natureza – sentimento – sensação – Nietzsche – Hanslick – A. W. Schlegel.

Introdução

Nietzsche leu provavelmente em 1865, pela primeira vez, a obra *Do belo musical (Vom Musikalisch Schönen)* do crítico musical vienense E. Hanslick. Nesta época, o filósofo era estudante de Teologia em Bonn e aluno de Otto Jahn, estudioso da obra de Mozart e, como Hanslick, crítico do drama musical wagneriano. Os primeiros

* Este trabalho foi apresentado no Colóquio “Vom Umgang Nietzsches mit Büchern zum Umgang mit Nietzsches Büchern” realizado em Weimar, em setembro de 2002.

** Doutora em Filosofia pelo Departamento de Filosofia do IFCH da Unicamp.

indícios da leitura de Hanslick encontram-se em um fragmento de março de 1865, no qual Nietzsche discute a relação entre a poesia e a música, referindo-se a uma questão bastante polêmica na época, e discutida em *Do belo musical*, a da relação entre música e sentimento². Ao lado deste fragmento o filósofo redigiu uma lista de livros a serem lidos nas férias, na qual menciona o nome de Hanslick³.

No outono de 1866, agora estudante em Leipzig, Nietzsche escreve um pequeno texto, bastante crítico, sobre as “As Walkírias” de Wagner, no qual surgem novos indícios da leitura de *Do belo musical*⁴. O texto trata de um tema, os limites entre a música e a poesia, que foi objeto de uma acirrada polêmica entre os partidários da concepção da obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), desenvolvida por Wagner, e os defensores da concepção musical clássica, na qual se afirma a primazia da música absoluta. Nietzsche desenvolve um comentário extremamente irônico sobre o significado do título na ópera wagneriana. O filósofo observa que o título do prelúdio das “Walkírias”, “Tempestuoso” (*Stürmisch*), tem a função de indicar ao maestro um tempo mais rápido, enquanto o leitor da partitura deve saber que o prelúdio descreve uma tempestade: “O título é, portanto, um programa que enfeitiça o ouvinte colocando diante de sua alma uma imagem poética”⁵. Nietzsche refere-se aqui à estreita relação entre texto e música que se estabelece a partir do título, sugerindo que o ouvinte passa a compreender a composição musical a partir de seu conteúdo programático. Segue-se a esta observação o irônico comentário: “Se não soubéssemos que se tratava de uma tempestade, então pensaríamos, primeiro, em uma roda rufante, depois, no bramir de um trem a vapor. Escutamos o estalar das rodas, o ritmo uniforme, o interminável e galopante estrondo” (*Ibid*). Pode-se identificar nesta ironia uma crítica à música programática, na qual o texto passa a determinar o conteúdo da música, de modo que sem o programa indicado pelo título a música deixa de ser compreensível, produzindo as mais disparatadas e es-

tranhas impressões. Nietzsche sugere, desse modo, que o estabelecimento de uma relação necessária entre texto e música, como o elaborado por Wagner em sua concepção da obra de arte total, tem como consequência a perda da autonomia do elemento musical na ópera.

Este tema não apenas foi desenvolvido por Hanslick, em *Do belo musical*, como constitui um aspecto central de sua argumentação. O autor defende o princípio de autonomia da música, enfatizando a especificidade do elemento musical em relação à natureza conceitual do texto. Hanslick observa que um mesmo trecho musical pode ser combinado a diferentes textos, modificando os sentimentos e interpretações despertadas no ouvinte. Isto demonstra, como veremos adiante, a independência do elemento musical em relação ao textual, assim como sugere que o texto, na ópera, determina conceitualmente o conteúdo da música, a qual, separada do texto, não possui conteúdo conceitual, mas puramente musical. Um dos aspectos da crítica de Hanslick à ópera wagneriana dirige-se justamente à subordinação da música ao elemento dramático. De fato, na época da terceira edição de *Do belo musical*, em 1865, Wagner tinha como princípio estético a concepção de obra de arte total, na qual a música era compreendida como um meio para expressão dramática. Hanslick critica, em diversas passagens, este princípio wagneriano, a partir do qual a música perde não apenas sua beleza própria, mas seu significado, só podendo ser compreendida em relação ao texto.

Há, desse modo, um predomínio das concepções da estética musical clássica nestas primeiras reflexões de Nietzsche, expressas sobretudo na prioridade da música absoluta e na atitude crítica em relação à música programática. Mas é justamente esta prioridade da música absoluta que, como veremos, irá unir Nietzsche e Wagner na época de elaboração de *O Nascimento da Tragédia*.

Em novembro de 1868, acontece o primeiro encontro entre Nietzsche e Wagner, iniciando um período de intensa amizade e diálogo entre o jovem filólogo e o conhecido compositor, dos quais se encontram sinais em *Beethoven*, publicado por Wagner em 1870, e em *O Nascimento da Tragédia*, publicado no final do ano seguinte. Um aspecto importante a ser ressaltado é a conversão de Wagner, em 1870, à filosofia de Schopenhauer e a mudança, daí decorrente, que ocorre em sua concepção de arte total. De fato, Schopenhauer coloca a música no centro de sua reflexão sobre a arte. Ele estabelece não apenas a primazia da música em relação às outras formas de manifestação artística, como considera a música o mais claro e completo comentário de um acontecimento, excedendo em clareza a própria expressão poética, dado que a música, diferente da poesia, é um modo imediato de expressão. A publicação de *Beethoven*, em 1870, é expressão desta conversão, na qual Wagner revê e modifica radicalmente a sua concepção do drama como arte total, enfatizando a primazia da música e seu papel de revelar a essência e o em-si da ação dramática⁶.

Em 1871, ano em que Nietzsche dedica-se intensamente à elaboração de sua primeira obra, encontram-se sinais de releitura do ensaio *Do belo musical* de E. Hanslick. Em uma carta de abril de 71 ao editor Engelmann⁷, ao qual envia uma primeira versão de *O Nascimento da Tragédia*, intitulada “Música e Tragédia”, Nietzsche descreve a reflexão estética sobre a tragédia grega desenvolvida em sua obra, enfatizando a importância em relacionar a tragédia com o “estranho enigma de nosso presente”, Richard Wagner. O filósofo pretende, além disso, abordar questões centrais da estética da época, particularmente da estética wagneriana, a partir do que “Hanslick e outros” disseram sobre ela.

Entre as anotações elaboradas no início de 71, no período em que Nietzsche envia a carta a Engelmann, encontram-se diversos fragmentos nos quais o filósofo desenvolve a proposta de discutir o

fenômeno Wagner em sua relação com a polêmica estética da época⁸. Além destas notas póstumas, Nietzsche escreveu em seu exemplar de *Do belo musical*, existente atualmente em sua biblioteca póstuma, em Weimar, algumas breves, mas significativas observações nas margens do texto. Parte das observações críticas foi escrita no primeiro capítulo, intitulado “A estética do sentimento”, enquanto as demais se concentram no penúltimo capítulo da obra, intitulado “As relações da música com natureza”, no qual Hanslick discute a relação da arte com a natureza, conferindo à música uma relação com a natureza essencialmente distinta das artes plásticas e da poesia. É possível que as observações manuscritas tenham sido um primeiro esboço do projeto mencionado pelo filósofo a Engelmann, de trazer à discussão as principais questões estéticas da época, abordando tanto a estética wagneriana quanto a de seus opositores, dado que são, em sua totalidade, extremamente críticas às teses de Hanslick. É como se Nietzsche reunisse elementos, nestas observações, para a elaboração desta abordagem crítica. Também Otto Jahn, como vimos, um crítico da ópera wagneriana, constituiu um alvo da crítica de Nietzsche. Entretanto, diferente de Hanslick, que não é mencionado em *O Nascimento da Tragédia*, a reflexão crítica sobre Jahn desenvolvida nas notas póstumas foi incluída por Nietzsche na seção 19 de sua primeira obra.

Como mostra a versão final de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche abandona, no que diz respeito a Hanslick, o projeto mencionado a Engelmann, desenvolvendo, antes, uma veemente crítica às concepções da estética de sua época em relação à ópera, particularmente da subordinação da música ao texto. Se de fato o filósofo releu Hanslick com o propósito de elaborar uma reflexão crítica, ele parece ter encontrado nesta obra um rico e abundante material, particularmente em relação à crítica da ópera e à concepção da música como arte autônoma. A favor desta hipótese falam duas notas, de tom neutro, ambas do início de 1871, na qual Nietzsche

refere-se à distinção entre forma e conteúdo na música e à concepção de arabesco, desenvolvida pelo crítico vienense para caracterizar a natureza singular das formas musicais⁹. Refere-se, ainda, à discussão sobre a representação do sentimento na música. Estas questões foram desenvolvidas por Hanslick nos capítulos 3, 5 e 7, os quais, somados aos comentados por Nietzsche nas margens de seu exemplar, correspondem à leitura ou ao conhecimento quase integral das teses do livro. Estas notas permitem estabelecer uma relação produtiva entre a reflexão de Nietzsche sobre a estética musical e algumas das concepções de Hanslick, entre elas a concepção da primazia da música em relação ao texto. Como bem observou Kropfinger, é curioso o fato de Nietzsche, nas notas em questão, referir-se de modo expressamente crítico a Otto Jahn, como o fará também na seção 19 de *O Nascimento da Tragédia*, e em relação a Hanslick se expressar de modo neutro, como em um comentário¹⁰.

Estas notas póstumas indicam o duplo aspecto da leitura feita por Nietzsche em 71, constituída tanto por aspectos críticos, quanto por comentários que expressam seu interesse pela estética de Hanslick. A hipótese desenvolvida, a seguir, é que Nietzsche estabelece, no fragmento VII, 12[1], elaborado na época da redação final de sua primeira obra, um singular diálogo com a estética musical de Hanslick. Embora não haja neste texto nenhuma referência a Hanslick, ou a sua obra, a temática nele desenvolvida, particularmente a relação entre arte e natureza e a crítica à estética do sentimento, está estreitamente ligada às teses desenvolvidas em *Do belo musical*. O estudo deste texto, articulado às notas póstumas, torna possível desenvolver, como veremos, uma reconstituição destes dois aspectos, crítico e produtivo, da leitura feita por Nietzsche em 71. O duplo aspecto desta leitura está ligado à singularidade das concepções estéticas de Hanslick. De um lado, Nietzsche encontra em Hanslick um paradigma da estética que pretende criticar, dado que este concebe a música dentro da categoria do belo, como uma ex-

periência de contemplação estética, situando-se, portanto, no pólo oposto das concepções de Nietzsche, o qual compreende a música a partir do dionisiaco. De outro, Hanslick é um radical defensor da música absoluta, assim como crítico da subordinação da música ao elemento dramático, reunindo em sua polêmica argumentos e inúmeras citações, tanto de partidários quanto de críticos da música absoluta, que podem ter auxiliado Nietzsche na elaboração de sua própria discussão com a estética de sua época¹¹. Deve-se mencionar, ainda, que Hanslick formula o problema da relação entre música e texto como um problema de forma e conteúdo, o que implica uma discussão sobre as esferas de representação, questões de alto interesse para Nietzsche no contexto de elaboração de *O Nascimento da Tragédia*.

A leitura de Hanslick insere-se, portanto, em um campo complexo de relações. Pretendo reconstituir a leitura de Nietzsche a partir de uma articulação entre as observações manuscritas e os fragmentos póstumos, assim como discutir os desdobramentos que esta leitura teve no fragmento VII, 12[1]. Esta leitura relaciona-se a este texto póstumo, como observado, de uma perspectiva crítica e produtiva. De um lado, o filósofo encontra em *Do belo musical* um modelo de oposição, ou seja, um modelo em confronto com o qual desenvolve parte de suas teses, sobretudo a da relação entre arte e natureza. De outro, a crítica à estética do sentimento e a relação entre música e texto funcionam como uma confirmação e estímulo ao desenvolvimento de suas próprias teses.

1

No capítulo “As relações da música com a natureza”, Hanslick analisa a relação da música e das demais artes com a natureza. O autor ressalta a relevância do exame desta temática para a estética

da música, dado que a esta questão estão ligados os mais polêmicos debates sobre a arte, particularmente a questão da natureza e conteúdo da arte musical. Hanslick defende a tese de que a música, diferentemente das demais artes, não possui um modelo na natureza. Enquanto a poesia, a pintura e a escultura encontram uma fonte inesgotável de matérias na natureza, a música recebe desta somente o material para a preparação dos sons, pois a harmonia e a melodia, fatores que determinam a arte musical, não se encontram na natureza, são, antes, produto do espírito humano. Somente um elemento musical pertence à natureza e caracteriza muitas de suas sonoridades: o ritmo. Segundo Hanslick, o ritmo constitui o único elemento sonoro que nasce e se constitui a partir da natureza.

O autor enfatiza que o sistema musical não deve ser compreendido como uma invenção arbitrária e convencional, como algo já criado (*ein Erschaffenes*), mas como algo que está em permanente formação (*ein Gewordenes*)¹². Para esclarecer esta concepção, Hanslick faz, a partir de Jacob Grimm, uma analogia entre a linguagem e a música. A poesia e a música são, segundo Grimm, assim como a linguagem, um produto humano. Ambas são um produto artificial, pois não se encontram na natureza e devem ser aprendidas. Tanto a linguagem como a música foram formadas pelas nações segundo seu caráter, assim como foram continuamente modificadas e aperfeiçoadas. Hanslick procura ressaltar o caráter histórico da arte musical, suas transformações e sua permanente evolução ao longo da história.

Não existe, portanto, segundo o autor, um sistema musical na natureza. Além do som, que proporciona à música sua matéria, há, entretanto, um outro significado para “matéria”, o qual nos leva para uma importante questão. Trata-se do objeto, do conteúdo representado pela música. “De onde o compositor retira esta matéria?” (*Do belo musical*, p.144). Neste ponto reside a diferença central das concepções estéticas de Hanslick e Nietzsche.

Hanslick argumenta que, diferentemente da música, o belo natural desempenha um papel decisivo nas demais artes, a saber, nas artes plásticas, na escultura e na poesia. A natureza oferece ao pintor ou ao escultor o modelo segundo o qual ele cria, seja para imitá-lo ou transformá-lo. Do mesmo modo, o poeta cria segundo um modelo que é despertado em sua imaginação a partir do presente ou da tradição. O vasto campo das ações, sentimentos e experiências humanas, cujo modelo ele encontra na natureza, proporciona ao poeta uma fonte inesgotável para sua criação.

A concepção de Hanslick é composta por dois pontos principais. Primeiramente, o pintor ou o arquiteto nada podem criar, em sentido estrito, pois tudo o que criam deve ter sido, antes, visto e observado atentamente. Em segundo lugar, o criar do pintor ou do poeta é um contínuo “imitar desenhando” (*Nachzeichnen*), “imitar formando” (*Nachformen*). Aqui aparece a diferença central em relação à arte musical: um tal modelo não existe para a música, pois “imitar musicando alguma coisa (*Nachmusizieren*) não existe na natureza” (*Do belo musical*, p. 146). Mesmo para o canto popular não há modelo na natureza; este canto corresponde à primeira etapa da arte musical, constituindo, portanto, um produto humano. Enquanto as demais artes expressam um conteúdo, correspondente ao modelo externo que encontram na natureza, a música não repete nenhum objeto conhecido, não expressa por isso nenhum conteúdo ou objeto. Segundo Hanslick, “o compositor não pode transformar nada; ele deve criar tudo de novo” (*Do belo musical*, p. 146). E a matéria que ele dispõe para sua criação consiste unicamente em sons e relações sonoras.

No parágrafo seguinte, Hanslick faz uma breve crítica ao princípio aristotélico de imitação e o define como “princípio de imitação da natureza pela arte”. Refutando este princípio, o autor afirma que a arte não deve imitar servilmente a natureza, mas transformá-la (*Do belo musical*, p. 146). Este algo transformado pela arte é

justamente o modelo oferecido pela natureza, o belo natural. Neste parágrafo concentra-se a maior parte das observações manuscritas de Nietzsche. Ao lado da afirmação: “Para a música, não existe um belo da natureza”, o filósofo coloca um ponto de interrogação que indica o caráter problemático da concepção de Hanslick. Ao lado da observação do crítico musical sobre o princípio aristotélico, Nietzsche escreve: “homem medíocre!” (*kleiner Mann!*). Enfim, o filósofo comenta a concepção de Hanslick sobre o papel transformador da arte em relação a seu modelo, com as palavras: “antes, imitar a natureza como ela cria. Schlegel. Estét.” (“*vielmehr: die Natur nachahmen wie sie schafft. v. Schlegel. Ästh.*”)¹³.

Nietzsche faz, neste parágrafo, uma referência essencial às “Lições sobre bela literatura e arte”¹⁴, de August Wilhelm Schlegel, onde esta temática é tratada. Esta indicação permite não apenas compreender a interpretação que Nietzsche faz de Hanslick, mas também esclarecer como o filósofo se posicionou nesta polêmica clássica da estética, o da relação entre a arte e a natureza. A.W. Schlegel, em suas “Lições”, observou que os modernos haviam interpretado o princípio aristotélico de imitação de modo muito diferente de seu autor, o que provocou os maiores mal-entendidos e contradições. No princípio aristotélico, segundo o qual as belas artes são imitativas, é indicada a importância do elemento imitativo nas artes, não somente da poesia e da pintura, mas também da música e da dança. Na interpretação dos teóricos modernos, este princípio foi de tal forma modificado que passou a significar que as belas artes devem imitar a natureza. Problemático nesta modificação do princípio é, segundo Schlegel, a indeterminação associada à concepção de natureza, pois se passa a defini-la a partir de um conceito puramente negativo, a saber, como algo existente sem a intervenção humana. A este conceito de natureza acrescenta-se um conceito passivo de imitação, como se a arte nada fosse senão um mero copiar e repetir. Os elementos da criação artística devem nascer e

ser concebidos segundo uma realidade previamente existente. Schlegel observa que neste conceito de natureza não é abarcada “a totalidade das coisas” (*die Gesamtheit der Dinge*), mas objetos determinados do mundo exterior (KL, p.90). O principal aspecto da natureza perdido neste conceito é justamente “o seu devir eterno, sua universal força criadora”, que não pode ser suprimido e que não desaparece em nenhum produto individual. Schlegel contrapõe a este conceito negativo uma concepção produtiva, criadora de natureza¹⁵, a partir da qual a expressão imitação, assim como o princípio – “a arte deve imitar a natureza” – adquire a sua mais nobre significação. A arte deve criar autonomamente como a natureza, a partir de si, como “uma transformação do imitado segundo leis de nosso espírito, como uma imaginação sem modelo externo” (KL, p. 43).

As observações manuscritas de Nietzsche ganham clareza a partir desta reflexão. Ao lado da afirmação de Hanslick de que a arte não deve imitar, mas transformar a natureza, o filósofo escreve: “antes imitar a natureza como ela cria”. A arte não deve imitar ou transformar a natureza, mas criar com autonomia como a natureza, enquanto expressão de sua força própria e criadora. A reflexão de Schlegel permite, desse modo, reconstituir o diálogo de Nietzsche com a estética de Hanslick. Primeiro, o filósofo refere-se, através da menção a Schlegel, à interpretação tradicional do princípio aristotélico, a fim de indicar a ligação de Hanslick com esta interpretação e, por conseguinte, com uma concepção problemática de natureza. Como vimos, Hanslick descreve o princípio aristotélico como um princípio de imitação da natureza, o que o leva a contrapor esta noção de imitação à concepção de que a arte transforma natureza. Para Nietzsche, entretanto, trata-se de enfatizar uma concepção de natureza inteiramente diferente da apresentada por Hanslick, a saber, não da natureza como modelo externo à arte, mas como modelo artístico.

As observações manuscritas de Nietzsche permitem mostrar, desse modo, como a concepção da relação da arte com a natureza é construída a partir de um diálogo tanto com a estética romântica¹⁶, quanto com a estética de seu tempo. A seguir, pretendo mostrar, no fragmento VII, 12[1], a continuidade e o desdobramento deste diálogo na própria obra de Nietzsche. O filósofo interpreta a gênese da canção popular a partir de uma análise da relação da arte, particularmente da poesia e da música, com a natureza como modelo.

Uma das principais questões analisadas no ensaio VII, 12[1] é a da gênese e natureza da união entre música e imagem, como chave de compreensão tanto da canção popular, quanto da ópera e da música instrumental moderna. O filósofo observa que muito antes de surgir a música puramente instrumental ocorreu esta união entre a música e a imagem, a qual caracteriza o desenvolvimento da arte grega desde a canção popular até a formação da poesia lírica, do dítirambo e, posteriormente, da tragédia. Nietzsche retoma, aqui, o tema da relação do artista com a natureza, desenvolvido na segunda e sexta seções de sua primeira obra. Na segunda seção de *O Nascimento da Tragédia*, o filósofo caracteriza o apolíneo e dionisíaco como duas diferentes forças artísticas que brotam da natureza, manifestando-se respectivamente no mundo de imagens do sonho e na embriaguez, como experiência de dissolução da individuação. A relação de imitação se dá justamente em relação a estas disposições artísticas da natureza, as quais são compreendidas como arquétipo, modelo originário (*Urbild*) do artista. De modo semelhante, no fragmento VII, 12[1], a natureza, definida pelo filósofo como uma natureza “artisticamente pré-figurativa”¹⁷, é o modelo de união entre música e imagem. Nietzsche parece enfatizar, a partir desta caracterização da natureza, a relação entre o elemento não-figurativo e figurativo da criação, correspondentes às duas pulsões artísticas do mundo grego, analisadas em sua primeira obra, as pulsões dionisíaca e apolínea. Apolo simboliza as artes da imagem, enquan-

to o elemento artístico de Dioniso é a música. A canção popular e a lírica e, sobretudo, a tragédia, simbolizam a união entre o elemento apolíneo e dionisíaco, a partir do qual a música, ou seja, o elemento não-figurativo engendra a imagem e a forma apolínea. Os dois elementos da lírica, a música e a poesia, possuem um modelo artisticamente ativo na natureza, o da pulsão apolíneo-dionisíaco que produz formas e figuras. Nietzsche define a natureza como “artisticamente pré-figurativa” (“*künstlerische vorbildliche Natur*”) tanto para ressaltar o caráter ativamente criador deste modelo, quanto para indicar que o estado característico da criação é um estado pré-figurativo, que tende à produção de formas e imagens. O lírico, que cria segundo a natureza artística, não imita as formas ou figuras de seu modelo, mas cria como a natureza, engendrando de si figuras e imagens. O filósofo retoma, de modo significativo, a descrição da relação da arte com a natureza como uma relação de imitação, assim como articula a concepção de natureza como modelo artístico à concepção, central em *O Nascimento da Tragédia*, da arte apolínea e dionisíaca.

Neste parágrafo, Nietzsche tratou do mesmo tema, o da relação da arte com a natureza, abordado em sua leitura do ensaio de Hanslick. Enquanto para o crítico musical a arte não deve imitar, mas transformar a natureza, trata-se para Nietzsche de explicitar uma concepção de natureza inteiramente diferente. A arte deve imitar a natureza como modelo artístico, estabelecendo com esta uma relação ativa de criação, correspondente à união entre as pulsões apolínea e dionisíaca que se manifesta no poeta lírico e dramático. Semelhante a Schlegel, o filósofo compreende a natureza como criação e devir, enquanto ao artista corresponde uma atividade criadora sem modelo externo. O filósofo parece, neste parágrafo, ter empregado a concepção da natureza como modelo criador, elaborada por Schlegel, no contexto de sua própria reflexão sobre a relação entre a arte dionisíaca e apolínea.

Procurei mostrar, até aqui, como Nietzsche estabelece, a partir de Schlegel, uma leitura crítica da estética musical de Hanslick. A seguir, será abordado o lado positivo desta leitura, elaborado pelo filósofo nos fragmentos póstumos de 1871, particularmente no fragmento VII, 12[1]. Primeiramente, analiso a crítica à estética do sentimento, desenvolvida tanto por Hanslick, em seu ensaio, quanto por Nietzsche no fragmento VII, 12[1], a fim de expor aspectos importantes da recepção do filósofo da estética do crítico musical vienense.

2

Como vimos, Hanslick considera a relação entre arte e natureza como a mais polêmica questão da estética da época, pois está essencialmente ligada à questão do conteúdo da arte, particularmente da música. O principal desdobramento de sua concepção, segundo a qual a música não possui nenhum modelo na natureza, consiste no fato de que à arte musical também não corresponde nenhum conteúdo conceitual. Para o autor, a música é constituída por seqüências sonoras criadas pelo compositor de acordo com relações e leis especificamente musicais, independentes de quaisquer representações. A beleza da arte musical, formada por elementos sonoros, é específica e independente: “Com isto, entendemos um belo que, sem depender e sem necessitar de um conteúdo exterior, consiste unicamente nos sons e em suas ligações artísticas” (*Do belo musical*, p.61). A partir de tais princípios, o autor elabora uma crítica à estética de sua época, particularmente aquela denominada por ele de “estética do sentimento”. Segundo esta estética, a particularidade da música consiste em despertar e expressar sentimentos. A arte musical seria caracterizada, de acordo com esta concepção, como representação de um determinado sentimento ou afeto.

Hanslick procura mostrar como a relação da música com nossos sentimentos é distinta da questão de sua fundamentação estética, a qual implica não a análise da música como expressão do afeto, mas da especificidade da beleza e das leis internas da arte musical.

O autor estabelece, primeiramente, uma distinção entre sensação e sentimento. A sensação é a percepção (*perzipiere*) de uma determinada qualidade sensível, uma cor, um som, ao passo que o sentimento é o tornar-se consciente de um estado de espírito, de um bem-estar ou mal-estar. A sensação, caracterizada como o simples perceber a partir dos sentidos, é a condição do prazer estético e constitui a base do sentimento. Enquanto faculdade ou disposição de receber impressões, a sensação possui um caráter indeterminado e genérico, ela representa o entrelaçamento da arte com o sensível, a partir do qual se desenvolve o prazer estético. Para que seja possível um “sentir” (*fühlen*), observa o autor, é necessário que haja, antes, um “ouvir” (*hören*)¹⁸. O sentimento, por sua vez, pressupõe uma determinação e diferenciação de nossas emoções inexistente na sensação. Os sentimentos de alegria, esperança ou melancolia são, segundo Hanslick, inseparáveis de representações e conceitos que determinam seu conteúdo. Em sua crítica da estética do sentimento, o autor questiona a habitual oposição estabelecida entre o domínio do sentimento e aquele do pensamento racional. O que faz de um sentimento um sentimento determinado como, por exemplo, esperança ou amor, não é de modo algum sua intensidade, pois esta varia em sentimentos iguais ou diferentes: “Somente com o apoio de algumas representações e juízos, no momento de uma forte comoção talvez sejam inconscientes, é que nosso estado de espírito pode concentrar-se exatamente naquele determinado sentimento” (*Do belo musical*, p.33). Hanslick ressalta que não seria possível reconhecer o sentimento sem estas representações e conceitos, a partir da quais seu sentido é determinado. Sem este “aparato de pensamento”, o sentimento torna-se uma emoção indeterminada,

uma sensação de bem-estar ou mal-estar vaga e genérica. Desse modo, diferentemente da indeterminação da sensação, que torna possível a percepção das qualidades sensíveis, o sentimento está estreitamente ligado a representações e conceitos.

O que torna um sentimento determinado é, como vimos, seu núcleo conceitual. A música, ao contrário, não é composta nem de conceitos, nem de sentimentos, mas de relações e construções sonoras. Hanslick parte do exemplo de uma melodia puramente instrumental, de forte efeito dramático. Nela não encontraríamos nenhum sentimento determinado, como raiva ou fúria, mas tão somente um movimento rápido e apaixonado. Se acrescentarmos, porém, a esta melodia palavras de um amor emocionado, a representação deste sentimento poderia, muito provavelmente, ser também interpretado por ela. O autor cita, como exemplo, uma ária de Orfeu que emocionou milhares de pessoas em sua época, cujo texto era: “*J’ai perdu mon Eurydice, Rien n’egale mon malheur*” (*Do belo musical*, p. 45). Boyé, um contemporâneo de Gluck, observou que esta melodia poderia se adaptar, igualmente, às palavras de sentido oposto: “*J’ai trouvé mon Eurydice, Rien n’egale mon bonheur*”. A música, em suas puras relações, representa, somente, um movimento apaixonado, o qual pode ser associado tanto a estados de tristeza, quanto de alegria. Independente do texto, que determina na ópera o conteúdo, não é possível associar com precisão sentimentos à música. O autor compara a relação entre texto e melodia na ópera a silhuetas, “cujo original, na maior parte das vezes, só reconhecemos quando nos dizem de que se trata” (*Do belo musical*, p. 47).

Também a música instrumental é capaz de despertar uma multiplicidade de associações e sentimentos, sem que seja possível estabelecer uma relação de correspondência entre estas imagens e estados afetivos e o conteúdo sonoro. O autor enfatiza, desse modo, o caráter indeterminado do elemento musical, assim como a relação de exterioridade entre o sentimento e a música. A diversidade

de interpretações possíveis de uma peça musical indica o caráter simbólico e não necessário entre os estados afetivos e a música. Os sentimentos que atribuímos à melodia resultam de uma dimensão simbólica subjetiva, independente do conteúdo musical: “Ao vermos, no amarelo, ciúme, no sol maior, serenidade, no cipreste, tristeza, essas interpretações tem uma relação fisiológico-psicológica com determinados caracteres desses sentimentos; mas só a tem, de modo preciso, nossa interpretação, e não a cor, o som, por si mesmos” (*Do belo musical*, p. 39). Hanslick enfatiza a natureza simbólica desta produção de associações a partir da música: “Demos a ela o nome de simbólica, pois não representa de imediato o conteúdo, permanecendo uma forma essencialmente diversa dele” (*Do belo musical*, p. 39)¹⁹. A atribuição de sentimentos à música está relacionada à nossa interpretação, assim como a elementos psicológicos e fisiológicos que determinam nossos afetos, não tendo ligação com a cor ou com o som em si mesmos. Os termos “expressar”, “representar”, “descrever” são impróprios para a abordagem da estética musical, pois supõem que algo seja representado e adequado a seu conteúdo, quando é próprio à música um conteúdo sonoro irredutível ao conteúdo conceitual das representações e sentimentos.

Hanslick defende, desse modo, uma concepção particular e autônoma da beleza musical, composta de puras relações musicais. Os sons não possuem nenhum fim ou conteúdo independente das próprias relações sonoras: “O conteúdo da música são formas sonoras em movimento” (*Do belo musical*, p. 62). Os sentimentos possuem, segundo esta estética formalista, sobretudo significado simbólico; eles permitem, através de analogias, descrever e apreender em imagens a música. A especificidade do símbolo consiste não na coincidência e adequação em relação a um conteúdo, como vimos, mas na produção de semelhanças e analogias.

Nietzsche propõe, no fragmento VII, 12[1], repensar e tratar com maior profundidade algumas questões polêmicas da estética

da época, a saber, as concepções que colocam a poesia e o sentimento como fonte e princípio da composição musical. Estas duas proposições estéticas, tratadas por Nietzsche neste fragmento, correspondem àquelas denominadas por Hanslick de “estética do sentimento”. O filósofo procura colocar em questão a concepção segundo a qual as imagens poéticas ou o sentimento engendram a composição musical, como se a melodia fosse apenas um meio de ilustrar a poesia ou expressar o sentimento. Em sua refutação da primeira concepção, o filósofo enfatiza a impossibilidade de uma imagem, ou idéia poética, constituída por uma forma determinada, engendrar o conteúdo indeterminado e não-conceitual da arte musical. Em seguida, é refutada a concepção segundo a qual a música nasce do sentimento ou de um estado afetivo. Nietzsche faz aqui uma diferença entre o domínio da vontade, estreitamente ligado aos sentimentos, e aquele da arte. Enquanto o domínio da arte é caracterizado por um estado liberto da vontade individual, no qual o artista alcança um estado de contemplação desinteressada, o sentimento encontra-se perpassado por representações, expressando uma vontade individual e subjetiva, que pertence a um domínio não-artístico. Um sentimento de amor ou esperança, que expressa um afeto determinado, não pode criar a partir de si uma melodia, pois um conteúdo determinado não pode engendrar um universal e indeterminado. Para esclarecer a relação entre música e vontade, o filósofo observa que “a vontade é objeto da música, mas não sua origem” (VII, 12[1]). A vontade, como domínio não-artístico, não pode engendrar a música, mas pode servir ao poeta como símbolo, a partir do qual ele traduz em imagens o conteúdo próprio da música: “Estes sentimentos poderiam servir para simbolizar a música: como o faz o lírico, que traduz para si aquele domínio da ‘Vontade’ (...) no mundo alegórico do sentimento” (VII, 12[1]). O lírico interpreta para si o conteúdo indeterminado da música no mundo alegórico das imagens ou dos sentimentos. Para Nietzsche, a música é o ele-

mento primeiro, sem imagem ou conceito, a partir do qual são engendrados imagens e sentimentos como alegorias ou símbolos de uma melodia.

Procuro, a seguir, reconstituir os principais aspectos da leitura de Nietzsche da estética de Hanslick. Para os dois autores, trata-se de rever a questão da estética moderna, segundo a qual o objetivo da música seria representar determinados sentimentos ou imagens. Ambos desenvolvem um duplo argumento para refutar a concepção de que o sentimento não pode ser entendido como fonte e origem da música. Primeiramente, o conteúdo conceitualmente determinado do sentimento diferencia-se, como as imagens poéticas, do conteúdo geral e indeterminado da música. Em segundo lugar, estabelece-se uma contraposição entre a dimensão subjetiva do sentimento, pertencente a um domínio não-artístico, e o compor artístico do músico. Neste ponto, é digno de nota que Nietzsche utilize, em seu texto, não somente a mesma argumentação, mas também uma seqüência de substantivos semelhante àquela empregada por Hanslick. Enquanto este afirma: “O que faz com que um determinado sentimento se transforme num sentimento determinado? Em nostalgia, esperança, amor? O sentimento da esperança é inseparável da representação de um estado futuro mais feliz, que se compara com o estado presente. (...) O amor não pode ser concebido sem a representação de uma pessoa amada, sem o desejo e o anseio de se tornar feliz, de glorificar e possuir esse objeto” (*Do belo musical*, pp.33-34). Nietzsche observa: “Aquilo que denominamos sentimentos já está perpassado e saturado com representações conscientes e inconscientes e, por isso, não é mais diretamente objeto da música: quanto menos, portanto, poderiam reproduzi-la a partir de si mesmos. Tomemos, a título de exemplos, os sentimentos de amor, temor e esperança: num caminho direto, a música nada mais tem a ver com eles, tão repleto já se encontra cada um desses sentimentos com representações” (VII, 12[1]) Aqui, trata-se, tanto para Hanslick

quanto para Nietzsche, de estabelecer uma diferenciação entre o domínio indeterminado da música e o domínio determinado, passado por representações do sentimento. Que Nietzsche tenha como base, nesta passagem, a leitura de Hanslick, parece corroborado por um fragmento elaborado na mesma época: “A música, a ‘arte mais subjetiva’: em que propriamente não é ela arte? Em sua ‘subjetividade’, isto é, ela é puramente patológica, quando não é uma pura forma não-patológica. Como forma ela é a (arte) mais próxima do arabesco. Este é o ponto de vista de Hanslick. As composições, nas quais predomina a ‘forma que age não-patologicamente’, particularmente Mendelssohn, recebem desse modo um valor clássico” (VII, 9 [98]).

Nesta passagem, o filósofo não apenas associa a contraposição entre a dimensão subjetiva do sentimento e o compor artístico do músico, desenvolvida no fragmento VII, 12[1], à reflexão elaborada por Hanslick, como utiliza os mesmos termos, particularmente os termos patológico e não-patológico, empregados pelo autor em seu ensaio. Nietzsche refere-se, nesta nota, aos capítulos 3 e 4 do ensaio de Hanslick, nos quais é elaborada uma distinção entre um modo estético e patológico de recepção da música. O autor procura refutar as teorias que atribuem valor artístico ao efeito da música sobre os sentimentos, estabelecendo uma oposição entre uma recepção estética, puramente contemplativa da música, e uma recepção patológica, a qual remete para uma experiência subjetiva da música, mediada pelos afetos, mencionada por Nietzsche no fragmento. Uma distinção semelhante é feita pelo filósofo no fragmento VII, 12[1], quando diferencia duas formas de recepção da música, aquela subjetiva, mediada pelos sentimentos, e aquela liberta dos afetos, a partir da qual o auditor-artista experimenta contemplativamente a música: “Quem extrai sentimentos como efeitos da música neles tem um reino simbólico intermediário, que pode lhes dar um antegosto da música, contudo o exclui, ao mesmo tempo, de

seu mais íntimo santuário” (VII, 12[1]). Enquanto o primeiro só experimenta um antegosto da música, o auditor-artista alcança uma vivência mais completa da melodia. Tanto Hanslick, quanto Nietzsche procuram opor uma experiência artística, que possibilita o acesso à música como arte autêntica, a uma experiência patológica, mediada pelo sentimento. Nesta passagem encontram-se claros indícios do interesse de Nietzsche na diferenciação entre uma experiência artística e patológica da música, o qual aponta para uma dimensão produtiva de sua recepção da estética de Hanslick. Diferentemente das observações manuscritas, em sua maior parte críticas, esta anotação parece ter sido retomada no fragmento VII, 12[1], no qual Nietzsche desenvolve a associação entre o sentimento e as representações, assim como dá continuidade à distinção entre o domínio artístico e afetivo da experiência musical.

O filósofo encontrou, no ensaio de Hanslick, um interessante e rico material, que parece ter estimulado sua reflexão estética, particularmente no que diz respeito à concepção de sentimento e à distinção entre uma experiência afetiva e artística da música. Mas quando se trata de definir o que se entende por “caráter artístico da música”, a estética de Nietzsche revela-se bastante diferente daquela de Hanslick. Leiamos, mais uma vez, o fragmento: “Como forma ela é a (arte) mais próxima do arabesco. Este é o ponto de vista de Hanslick. As composições, nas quais predomina a ‘forma que age não-patologicamente’, particularmente Mendelssohn, recebem desse modo um valor clássico” (VII, 9 [98]).

O filósofo parece interessado nas formas musicais em que prevalece um efeito não patológico, como o arabesco e as concepções de Mendelssohn, que aparecem aqui como exemplos de formas não-patológicas. Nesta passagem mencionada pelo filósofo, Hanslick refere-se, após descrever o arabesco como uma bela forma sem conteúdo afetivo, aos fatores que dão especificidade às composições de Mendelssohn e Spohr : “O que torna bizarra a música de

Halévy, graciosa a de Auber, o que produz aquele caráter particular em que reconhecemos de súbito Mendelsohn e Spohr, tudo isso faz com que se retorne às determinações puramente musicais, sem apelar ao sentimento enigmático” (*Do belo musical*, p. 70).

A especificidade da música, segundo Nietzsche seu valor clássico, a qual está associado seu caráter estético, não se apóia em sentimentos, mas em puras relações musicais. Segundo Hanslick, o caráter objetivo do processo criador consiste no fato de o compositor lidar com relações e determinações puramente musicais, compostas por leis internas e por uma lógica própria. Isto não significa que o compositor não seja tomado por sentimentos em sua criação, mas sim que estes não constituem o fator criador decisivo. Hanslick observa, a esse respeito: “Aquilo que é criado pelo compositor sentimental ou pelo engenhoso, pelo compositor gracioso ou sublime, é antes de tudo e sobretudo música, construção objetiva. Suas obras vão se diferenciar pelas suas características inconfundíveis e refletirão, como imagem total, a individualidade de seus criadores; mas todas elas foram compostas por si mesmas, como beleza autônoma e puramente musical” (*Do belo musical*, p.95). Desse modo, o fator criador decisivo em uma composição não são os sentimentos ou a subjetividade do artista, mas o soar interior de uma melodia, a partir do qual começa o trabalho de criação e elaboração deste tema em todas as suas relações.

E, para Nietzsche, o que significa uma “forma que age não-patologicamente”? Ela está associada, certamente, a um domínio artístico. O filósofo, como vimos, coloca como condição do processo de criação o distanciamento da vontade individual, através do qual o compositor pode expressar a música em sua essência. Da mesma forma, os ouvintes que estão desligados dos afetos podem experimentar de modo mais intenso a música. Somente este estado liberto dos afetos permite, segundo o filósofo, uma experiência mais profunda da arte musical, pois torna possível que o conteúdo

indeterminado, não-conceitual da melodia, relacionado ao domínio mais íntimo de nossa experiência interna, seja vivenciado. O filósofo faz, neste contexto, uma importante distinção entre os domínios do sentimento e da sensação²⁰. Enquanto o sentimento, perpassado por representações, está associado a um conteúdo conceitual, as sensações são capazes de expressar uma dimensão mais profunda da experiência. Em diversas passagens deste fragmento, Nietzsche descreve as sensações de prazer e o desprazer com imagens musicais. Estas sensações “acompanham, como um baixo fundamental, todas as demais representações”, a simbólica gestual “podemos considerar como um texto estrófico sobre aquela originária melodia da linguagem do prazer e o desprazer” (VII, p.361). As sensações correspondem a um domínio irreduzível da experiência, que só pode ser expresso pela música como arte não-conceitual²¹. A expressão “forma que age não-patologicamente” significa, para Nietzsche, a possibilidade de vivenciar, através da música, um domínio da experiência interna inacessível à linguagem. Este tema foi desenvolvido pelo filósofo em sua crítica da ópera e da exigência, a ela associada, de compreensão da palavra. O ouvinte que experimenta a música como um efeito sobre seus afetos é semelhante àquele que exige compreender as palavras da canção. Como os afetos estão estreitamente ligados a representações e conceitos, a experiência da música através do sentimento permanece presa a um domínio conceitual, através do qual se perde a dimensão tonal. A esta experiência o filósofo contrapõe um ouvinte que canta sua canção, despreocupado se a palavra é compreensível a quem não canta junto: “E como o lírico o seu hino, do mesmo modo canta o povo a canção popular, para si, por ímpeto interior, indiferente se a palavra é compreensível a quem não canta junto. Pensemos em nossas próprias experiências no domínio da arte musical superior: o que compreendemos do texto de uma missa de Palestrina, de uma cantata de Bach, de um oratório de Handel, se quicá nós mesmos não can-

tamos juntos? Somente para aquele que canta junto há uma lírica, há música popular: o ouvinte se coloca perante ela como diante de uma música absoluta” (VII, 12[1]).

O cantar junto mostra que a música corresponde a um modo de compreensão essencialmente distinto do entendimento, pois não é mediado pelo conteúdo conceitual. A música é a única arte capaz de tornar experienciável, através da expressão tonal, aquele domínio da experiência interna que não se deixa representar por conceitos ou palavras.

O significado da experiência artística é, portanto, bastante diferente para Hanslick e Nietzsche. Enquanto o primeiro concebe a composição musical como relação entre sons, assim como compreende a recepção estética como pura contemplação do belo musical, para o filósofo a música possibilita, ao auditor artista, o acesso a uma dimensão tonal desligada do domínio conceitual-figurativo.

É importante fazer, ainda, uma observação sobre o modo de ler e de interpretar de Nietzsche. Quando o filósofo utiliza a reflexão de Hanslick sobre a natureza dos sentimentos, através da qual também a recepção artística ou não-artística da arte é analisada, ele o faz somente através de uma transposição que consiste em deslocar conceitos de um determinado campo de significação para outro. Desse modo, o campo de significados dos conceitos empregados por Hanslick é inteiramente modificado. Um exemplo disso é o tema, acima discutido, do caráter artístico da música, tratado por Hanslick em seu ensaio. Nietzsche inseriu este tema em um outro contexto, aquele da sensação, a partir do qual o caráter artístico da música é associado à vivência de uma dimensão não-conceitual da experiência. Em Hanslick, diferentemente, a recepção estética da música conduz a uma experiência puramente contemplativa, que desperta o prazer nas belas formas. Esta transformação do sentido ocorre, também, em relação à distinção entre sensação e sentimento. Hanslick diferencia a sensação, caracterizada como o perceber

de uma determinada qualidade sensível, do sentimento, descrito como o tornar-se consciente “de um encorajamento ou de um impedimento de nosso estado de espírito, de um bem-estar ou mal-estar “ (*Do belo musical*, p. 17). O autor entende a sensação como o início e a condição do prazer estético, formando assim a base do sentimento, o qual pressupõe uma complexa relação de estados psicológicos e fisiológicos. Nietzsche caracteriza a sensação como uma camada mais profunda de nossa experiência interna, desligada do plano da linguagem e das representações, enquanto os sentimentos correspondem a um plano conceitualmente determinado da experiência. O filósofo desloca a distinção de Hanslick para um outro contexto, no qual esta recebe uma significação inteiramente diferente. Jörg Salaquarda fez, sobre o modo de interpretar de Nietzsche, uma importante observação: “Nietzsche jamais recebeu, simplesmente, outros pensamentos, mas sempre se apropriou de maneira muito peculiar daquilo que recebia, na medida em que articulava este pensamento a sua reflexão até aquele momento. Se se quer ser justo com os precursores de Nietzsche através da pesquisa histórica, deve-se então reconstruir, passo a passo, a partir dos textos e anotações, este processo de assimilação”²².

O interpretar como um processo de assimilação, como Salaquarda o descreveu, é uma característica central do modo de ler de Nietzsche. Como vimos, determinados aspectos, como o caráter estético e patológico da arte analisado por Hanslick, são transpostos por Nietzsche para o campo de sua própria filosofia, onde recebem sentidos e desdobramentos inteiramente distintos.

Foi minha intenção, na elaboração deste trabalho, colocar em foco a primeira leitura de Nietzsche do ensaio *Do belo musical* de Hanslick, que vem sendo reconhecida e investigada na literatura específica. A partir das observações manuscritas existentes no exemplar de Nietzsche, e das notas póstumas relacionadas ao ensaio de Hanslick, procurei reconstituir a leitura do filósofo, a fim de anali-

sar o desenvolvimento de seu pensamento, assim como o debate estabelecido por Nietzsche com sua época.

Abstract: This article intends to analyze Nietzsche's reading of the essay *On the Musically Beautiful*, by the Viennese musical critic E. Hanslick, elaborated in the period of Nietzsche's writing of *The Birth of Tragedy*. Through a contrast between the posthumous writings and fragments of 1871 and Hanslick's essay, it reconstitutes Nietzsche's reading in order to analyze the double aspect, critical and productive, of his interpretation.
Keywords: art and nature – sentiment – sensation – Nietzsche – Hanslick – A.W. Schlegel.

notas

- ¹ O tema do presente trabalho, a primeira recepção de Nietzsche da estética de E. Hanslick, surgiu durante o estágio de doutorado que desenvolvi, em Weimar, nos primeiros meses de 2001. Ao longo deste trabalho, no qual eu pesquisava as fontes utilizadas pelo filósofo no período de elaboração de *O Nascimento da Tragédia*, deparei-me com o ensaio de Hanslick na biblioteca de Nietzsche em Weimar. O que nele me chamou atenção foram as observações manuscritas, em sua maior parte críticas, feitas pelo filósofo nas margens de seu exemplar. A leitura do ensaio de Hanslick, assim como um exame da literatura secundária, na qual é ressaltado o aspecto crítico da leitura de Nietzsche e em poucos casos seu aspecto produtivo, despertou meu interesse para a importância deste tema. As observações manuscritas feitas pelo filósofo trazem não

apenas dados novos e essenciais para a compreensão de sua leitura da estética de Hanslick, mas oferecem indicações de grande importância no que diz respeito a sua recepção da estética romântica. Nietzsche faz, em suas anotações, uma referência a A.W. Schlegel que permite situar a sua leitura de Hanslick em um contexto maior do debate estético, assim como associá-la à reflexão sobre a arte elaborada na época de redação de *O Nascimento da Tragédia*. Neste trabalho, procuro reconstituir, a partir das observações manuscritas e dos fragmentos póstumos, a primeira leitura feita por Nietzsche do ensaio de Hanslick, assim como os efeitos desta leitura na elaboração do fragmento VII, 12[1], particularmente nas noções de arte e natureza, bem como de sensação e sentimento aí desenvolvidas.

Agradeço a Stiftung Weimarer Klassik o apoio financeiro, sem o qual o desenvolvimento desta pesquisa não teria sido possível. Agradeço a Marie-Luise Haase e a Olaf Pluta o imprescindível apoio na decifração das observações manuscritas de Nietzsche, bem como sua atenção e incentivo ao longo da elaboração desta pesquisa.

- ² Sobre esta primeira recepção de Nietzsche do ensaio de Hanslick ver JANZ, C.P. “Nietzsche als Überwinder der romantischen Musikästhetik” in: ALBERTZ, J. *Kant und Nietzsche – Vorspiel einer künftigen Weltauslegung?* Freie Akademie, 1988 e KROPFINGER, K. “Wagners Musikbegriff und Nietzsches ‘Geist der Musik’” in: *Nietzsche-Studien* 14 (1985).
- ³ NIETZSCHE, F. *Historisch-kritische Gesamtausgabe*. orgs. H.J.Mette/K.Schlechta. Vol. 3, München, 1994, p. 99.
- ⁴ HANSLICK, E. *Do Belo Musical*. Trad. Nicolino Simone Neto. Editora da Unicamp, 1989.
- ⁵ Ver NIETZSCHE, F. *Historisch-kritische Gesamtausgabe*. hrsg. Von H.J.Mette/K.Schlechta. Vol. 3, op. cit, pp. 207-208.

- ⁶ Sobre este tema ver BORCHMEYER, D. e SALAQUARDA, J. *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung*. Insel Verlag, 1994, p.1279-80.
- ⁷ NIETZSCHE, F. *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe* in 8 Bänden, org. por. G. Colli u. M. Montinari. Vol. 3, München, 1986, p. 194.
- ⁸ Ver, particularmente, os fragmentos 9(33), (36), (37-42), os quais foram escritos como anotações e esboços para “Música e Tragédia” . Nietzsche, F. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*, ed. G. Colli/M.Montinari. De Gruyter, 1980, Vol.7.
- ⁹ Cf. Fragmentos 9(8) e 9(98) in *KSA*, Vol. 7.
- ¹⁰ Ver sobre isso o comentário de Kropfnger in KROPFINGER, K. “Wagners Musikbegriff und Nietzsches ‘Geist der Musik’” In *Nietzsche-Studien* 14 (1985), p. 4.
- ¹¹ Para uma detalhada análise sobre Nietzsche, Hanslick e Wagner ver BORCHMEYER, D. *Das Theater Richard Wagner: Idee-Dichtung-Wirkung*. Stuttgart, Reclam, 1982 e SCHMIDT, B. *Der ethische Aspekt der Musik. Nietzsches Geburt der Tragödie und die Wiener Klassiker Musik*. Würzburg, 1991. Particularmente o trabalho de B. Schmidt e o já citado artigo de Kropfnger analisam a leitura de Nietzsche do ensaio de Hanslick, assim como enfatizam sua importância no primeiro período da obra do filósofo.
- ¹² Ver HANSLICK, E. *Do Belo Musical*, p.140.
- ¹³ Estas observações encontram-se, como mencionado, no exemplar de Nietzsche existente em sua biblioteca em Weimar. HANSLICK, E. *Vom Musikalisch-Schoenen: ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. (Citado como VMS) 3ª edição. Leipzig, 1865.
- ¹⁴ SCHLEGEL, A.W. *Die Kunstlehre. Kritische Schriften und Briefe II*. Org. E. Lohner. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1963, S 42-43. Citado como KL.

- ¹⁵ Esta crítica ao princípio de imitação e representação na arte, assim como o desenvolvimento de uma concepção da relação do artista com sua obra como uma relação de expressão são aspectos centrais da estética romântica e de sua crítica à estética clássica. Ver sobre este tema a obra de TODOROV, T. *Teorias do Símbolo*. Papirus, 1996, pp. 193 – 211 e o artigo de SELIGMANN-SILVA, M. “Alegoria, hieróglifo e arabesco: Novalis e a poesia como poiesis” in *Poesia Sempre*. Nr 14, agosto de 2001.
- ¹⁶ Para uma análise da recepção de Nietzsche da primeira estética romântica ver o artigo de BEHLER, E. “Nietzsche und die Frühromantische Schule” in: *Nietzsche-Studien* 7, (1978).
- ¹⁷ *Utilizei, ao longo do trabalho, a tradução do fragmento VII, 12[1] elaborada por GIACOIA JUNIOR, O. Mimeo, s/d.*
- ¹⁸ Sobre esta distinção entre sensação e sentimento ver *Do belo musical*, pp. 17-19 e, também, p. 64.
- ¹⁹ “*Symbolisch nannten wir sie, indem sie den Inhalt keineswegs unmittelbar darstellt, sondern eine von diesem wesentlich verschiedene Form bleibt*”. HANSLICK, E. *Vom Musikalish-Schoenen: ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig: Reclam, 1982, p.54.
- ²⁰ No momento de fechamento deste artigo tive conhecimento do texto, recentemente publicado, de LANDERER e SCHUSTER. “Nietzsches Vorstudien zur *Geburt der Tragödie* in ihrer Beziehung zur Musikästhetik Eduard Hanslick”, *Nietzsche-Studien* 31 (2002). O objetivo dos autores foi o de analisar a importância da estética musical de Hanslick na reflexão elaborada por Nietzsche nos trabalhos anteriores e preparatórios a *O Nascimento da Tragédia*. Os autores analisam fragmentos póstumos de 1871, particularmente o fragmento VII, 12[1], a fim de mostrar os reflexos da estética de Hanslick, sobretudo da noção de sentimento, na crítica a Schopenhauer desenvolvida por

Nietzsche no fragmento VII, 12[1]. Com relação à noção de sentimento há, sem dúvida, uma convergência entre o presente trabalho e o artigo de Landerer e Schuster. Cabe observar, entretanto, que os autores não comentam, em sua análise, o conceito de sensação, a partir do qual, como procuro mostrar, é possível identificar não apenas a afinidade, mas a diferença da estética de Nietzsche em relação a de Hanslick.

- ²¹ Para uma minuciosa análise da primeira reflexão de Nietzsche sobre a música, particularmente sobre a possibilidade de uma superação dos limites do conhecimento linguístico-conceitual através da arte musical ver FIGL, J. *Die Dialektik der Gewalt*. Patmos Verlag, 1984, especialmente pp. 153-160.
- ²² SALAQUARDA, J. Nietzsche und Lange. In *Nietzsche-Studien* 7 (1978), p. 243.

referências bibliográficas

1. BEHLER, E. Nietzsche und die Frühromantische Schule in *Nietzsche-Studien* 7, (1978).
2. BORCHMEYER, D. *Das Theater Richard Wagner: Idee-Dichtung-Wirkung*. Stuttgart: Reclam, 1982
3. BORCHMEYER, D. e SALAQUARDA, J. *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung*. Insel Verlag, 1994.

4. FIGL, J. *Die Dialektik der Gewalt*. Patmos Verlag, 1984.
5. HANSLICK, E. *Do Belo Musical*. Trad. Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora da Unicamp, 1989. Ed. alemã HANSLICK, E. *Vom Musikalisch-Schoenen: ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. 3. edição. Leipzig, 1865.
6. JANZ, C.P. “Nietzsche als Überwinder der romantischen Musikästhetik” in: ALBERTZ, J. *Kant und Nietzsche – Vorspiel einer kuenftigen Weltauslegung?* Freie Akademie, 1988
7. KROPFINGER, K. “Wagners Musikbegriff und Nietzsches ‘Geist der Musik’” in: *Nietzsche-Studien* 14 (1985).
8. LANDERER, Chr. e SCHUSTER, M.O. “Nietzsches Vorstudien zur *Geburt der Tragödie* in ihrer Beziehung zur Musikästhetik Eduard Hanslick”, *Nietzsche-Studien* 31 (2002).
9. NIETZSCHE, F. *Historisch-kritische Gesamtausgabe*. orgs. H.J.Mette/K.Schlechta. Vol. 3, München, 1994.
10. _____. *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe* in 8 Bänden, org. por. G. Colli u. M. Montinari. Vol. 3, München, 1986.
11. _____. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*, ed. G. Colli/M.Montinari. Vol.1 e 7. De Gruyter, 1980.
12. SELIGMANN-SILVA, M. “Alegoria, hieróglifo e arabesco: Novalis e a poesia como poiesis” in *Poesia Sempre*. Nr 14, agosto de 2001.
13. SCHLEGEL, A.W. *Die Kunstlehre. Kritische Schriften und Briefe II*. Org. E. Lohner. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1963.

Hartmann Cavalcanti, A.

14. SCHMIDT, B. *Der ethische Aspekt der Musik. Nietzsches Geburt der Tragödie und die Wiener Klassiker Musik.* Würzburg, 1991.
15. TODOROV, T. *Teorias do Simbolo.* Papyrus, 1996.
16. SALAQUARDA, J. “Nietzsche und Lange” in: *Nietzsche-Studien* 7 (1978).