



## Beethoven na filosofia da arte hegeliana

Reginaldo Rodrigues Raposo<sup>1</sup>

**Resumo:** o artigo tece considerações sobre a relação filosófico-musical de Hegel com as transformações promovidas pela contribuição de Beethoven, através dos documentos históricos que compõem o que se toma pela *Estética* hegeliana. A partir das observações feitas pelo musicólogo alemão do século XX, Carl Dahlhaus, acerca desta mesma articulação, buscamos identificar e analisar a leitura que enxerga na crítica hegeliana à música de seu tempo sutilezas que apontam para além da percepção de uma mera “indisposição” de tendência classicista por parte do filósofo. Demonstramos ainda como essas observações conduzem a sentidos que, por sua vez, reafirmam o lugar específico da música enquanto arte particular e a característica de seu movimento no todo da *Estética* e da filosofia hegeliana.

**Palavras-chave:** Hegel; Beethoven; Dahlhaus; Filosofia da música; Estética musical clássica e romântica.

**Abstract:** the article discusses Hegel’s musical-philosophical relationship with the transformations promoted by Beethoven’s contribution, based on the historical documents composing what is commonly taken as the hegelian *Aesthetics*. Through the observations made by the 20<sup>th</sup> century german musicologist, Carl Dahlhaus, about this same articulation, we seek to identify and analyze a reading that sees in Hegel’s criticism about the music of his time subtleties that goes beyond the perception of a mere “indisposition” of classicist tendencies of his. We also demonstrate how these observations lead to meanings that reaffirm the specific place of music as a particular art and the characteristic of its movement in the whole of the *Aesthetics* and in the hegelian philosophy.

**Keywords:** Hegel; Beethoven; Dahlhaus; Philosophy of music; Classical and romantic music aesthetics.

---

<sup>1</sup> Doutorando na área de estética na FFLCH-USP. E-mail para contato: reginaldo.raposo7@gmail.com

Cante-nos alguma coisa que nos deleite os corações e espíritos, e ao mesmo tempo nossos sentidos – disse Wilhelm. – O instrumento só deveria acompanhar a voz, pois melodias, andamentos e passagens sem letra nem sentido fazem-me lembrar borboletas ou belos pássaros multicores que pairam a nossa frente e atrás dos quais gostaríamos de correr e capturá-los, enquanto o canto, longe disso, é como um gênio que se eleva ao céu, atraindo nosso melhor eu para acompanhá-lo.<sup>2</sup>

O ano de 2020 poderia ficar marcado por comemorações – entre temporadas de concerto (canceladas), publicações e eventos acadêmicos (adiados) no mundo inteiro – pela ocasião dos 250 anos de nascimento não só de Ludwig van Beethoven (1770-1827), mas também de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), cujas contribuições para a música, para a filosofia, para a arte e, em suma, para a cultura, tangeram a expressão culminante de uma época<sup>3</sup>, ou do espírito do (seu) tempo, como um vocábulo conhecido – *Zeitgeist* – e em voga no próprio período em que viveram<sup>4</sup>. Esta culminância, diante da qual enxergamos um sentido surpreendente de sua obra<sup>5</sup> (e de sua época), consolidou-se continuamente ao longo dos anos produtivos dos autores, que abarcaram a Revolução Francesa (anos de formação e aprendizado) e atravessaram as Guerras Napoleônicas (primeiros trabalhos de maior fôlego e relevância). Através de obras tornadas verdadeiros epítomes da experiência (universal) desses grandes acontecimentos<sup>6</sup>, avultam expressivamente as referências aos autores, nas áreas respectivas, principalmente a partir da década de 20 do século XIX, em seus últimos anos de vida, até os dias de hoje – há pelo menos 200 anos, portanto. Na década referida, quando já se pode dizer de uma certa hegemonia nos debates, a recepção definitiva da obra de Beethoven e a chegada de Hegel à Universidade de Berlim (1818), hoje Humboldt-Universität (1810), compõem um

<sup>2</sup> GOETHE, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 134.

<sup>3</sup> Também chamada de *Goethezeit*, ou Época de Goethe.

<sup>4</sup> DAHLHAUS, C. *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag, 1988. p. 255.

<sup>5</sup> A esse respeito, Fubini cita a afirmação radical e eloquente de Luigi Magnani de que “não é possível de fato entender plenamente o gênio de Beethoven sem penetrar no mundo dos ideais, a partir do qual extraiu estímulo e luz, sem imergi-lo no tempo heroico em que é aclamado por ter expressado na concretude de sua obra as aspirações mais elevadas” (FUBINI, E. Beethoven tra Kant e Hegel. *In*: MICHIELON, L. (org.). *Die Klage des Ideellen (Il lamento dell'ideale)*: Beethoven e la filosofia hegeliana. Trieste: EUT, 2018. p. 13).

<sup>6</sup> Hegel pode igualmente ser compreendido no contexto de sua época “pela necessidade de obter clareza sobre a dolorosa, perturbadora e conflituosa experiência moral da Revolução Francesa” (TAYLOR, C. *Hegel: sistema, método e estrutura*. Tradução Nélcio Schneider. São Paulo: É Realizações, 2014. p. 23), implicando não somente o pensamento, como também a sensibilidade de uma época. Quanto à abrangência e a uma certa universalidade na história dos efeitos dos acontecimentos, naquilo que nos tange, cabe lembrar que, em decorrência deles, ocorrem no período a chegada da família real portuguesa ao Brasil, inclusive com os músicos da corte, como Marcos Antônio da Fonseca Portugal (1762-1830), a consumação econômico-administrativa do fim do período colonial e a singular transformação da colônia em sede da metrópole no Rio de Janeiro, além da própria “independência” nacional em 1822.

quadro histórico-cultural a partir do qual as (constantes) transformações modernas, sejam elas musicais, filosóficas ou culturais, ganham contornos mais claros. Para além das disputas – no mais das vezes heterodoxas quando discordantes – acerca da centralidade de ambos no tratamento da modernidade como um tema filosófico ou musical, é no mínimo bastante profícua a mais do que reiterada consideração do contexto, musical ou filosófico, de todo o período à luz da consideração aprofundada da obra desses dois autores em particular, do que significaram (ou sintetizaram) em relação a seus antecessores, e do que conduziram (mesmo que à revelia) no debate posterior.

Diante do que em parte justifica a aproximação sugerida entre música e filosofia, coerente com o período em questão, para além da mera coincidência nas comemorações (muitas, repito, canceladas pelas circunstâncias de nosso tempo), o exame detido da relação, de proximidade e distanciamento entre os dois aponta igualmente para sentidos que só ficaram mais claramente pronunciados no decorrer do século XX. Contudo, sem incorrer precocemente em anacronismos sedutores, o intuito neste artigo é apenas reler uma crítica hegeliana (possível), feita sob a forma peculiar de um silêncio, ao que Beethoven representou para a arte musical moderna em geral, senão à sua própria obra<sup>7</sup>. Por conseguinte, quaisquer considerações ulteriores que possamos porventura fazer ou tanger dirão respeito, direta ou indiretamente, à sua música enquanto um tema para a “filosofia das belas-artes” em Hegel – como uma nota fundamental ocultada no discurso filosófico –, e não exatamente à aproximação, mais comumente discutida, entre a filosofia hegeliana, nas particularidades do processo dialético, pormenorizado na “narração” do percurso da experiência da consciência desde a “certeza sensível” até o “saber absoluto” na *Fenomenologia do espírito* de 1807, tratado de modo especulativo por Hegel, e o estilo composicional de Beethoven, no desenvolvimento temático exponencial das formas musicais, inclusive entre contradições, superações, reconciliações etc., só que da ordem harmônico-estrutural – no todo, como uma questão de caráter mais musicológico e complementar à tarefa histórico-filosófica a que nos propomos aqui<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Algo dessa discussão foi tratado no segundo capítulo de nossa dissertação de mestrado sobre o tema “A música na estética de Hegel” (defendida no ano de 2019 no departamento de filosofia da FFLCH-USP, sob a orientação do professor Marco Aurélio Werle), em que constam anexadas as traduções de grande parte dos textos, ainda inéditos em português, com os quais trabalharemos ao longo deste artigo.

<sup>8</sup> São muitos os textos que tratam do assunto segundo as duas perspectivas ao longo de várias décadas nos últimos 200 anos, a ponto de a musicóloga americana Janet Schmalfeldt identificar e descrever o que chamou de uma verdadeira “tradição Beethoven-Hegeliana”. Por sua vez, “como o mais importante preservador da tradição Beethoven-Hegeliana, [Carl] Dahlhaus era também o mais preparado para substantiar seus pontos de vista, oferecendo [inclusive] observações analíticas concretas” (SCHMALFELDT, Janet. *In the process of becoming: analytic and philosophical perspectives on form in early nineteenth-century music*. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 37. Tradução nossa.). Para

Esta breve releitura implica, de um lado (e já entrando no assunto), considerar como o filósofo, nos cursos de estética realizados em Berlim durante a década referida<sup>9</sup>, atribui, nos vários escritos que compõem o que se toma genericamente pela *Estética* hegeliana, à arte musical um caráter particularmente problemático, principalmente quanto à relação que ela estabelece com um Conteúdo (*Gehalt*) capaz de alçá-la à dignidade artística das demais artes particulares elencadas por Hegel<sup>10</sup>, na medida em que a determinação desse Conteúdo se encontra em elementos exteriores ao domínio mais propriamente (ou puramente) musical; e, de outro, justificar o fato de que não é raro encontrar em comentários musicológicos trechos a respeito de uma “preferência filosófica” hegeliana pela música vocal (como a ópera, por exemplo), que, complementada pela objetividade de um texto poético, se torna capaz de elaborar de maneira mais adequada, mais plenamente artística e, acima de tudo, mais universal, seu próprio sentido – sempre à luz da filosofia. Esses dois aspectos da passagem decisiva da seção musical da *Estética* hegeliana, embora exponham uma curiosa contradição, evidenciam o sentido mais claro do que a música de seu tempo – Beethoven, com algum destaque – representa à luz da sistematização filosófica (derradeira) empreendida por Hegel na maior parte de sua obra, e refletida também nos cursos de estética.

Assumamos assim o conflito, tendo em vista que, quando não se considera adequada e cuidadosamente a perspectiva, não há unanimidade possível na definição de um ponto de vista conveniente em relação ao tema, que em grande medida diz respeito à prevalência da música vocal ou da “música autônoma”, instrumental ou instrumentalmente orientada, no âmbito geral da *Estética* hegeliana, pois a questão ganha em sofisticação, sentido, profundidade e coerência histórico-filosófica quando se separa, não de maneira absoluta mas apenas devidamente, o que chamamos de “preferência filosófica” daquilo que se pode tomar como sendo meramente a “preferência pessoal” de Hegel<sup>11</sup>, perpendiculares quanto a uma conhecida tendência

---

nós também Dahlhaus é o autor central no tratamento do tema, que requer um olhar tanto de um historiador das ideias e da filosofia da arte quanto do musicólogo atento às transformações das ideias musicais na história, como veremos mais adiante.

<sup>9</sup> Hegel também apresentou um curso de estética em Heidelberg em 1818. Ao todo foram cinco cursos: 1818, 1820-21 (inverno), 1823, 1826 e 1828-29 (inverno).

<sup>10</sup> A saber, a arquitetura, a escultura, a pintura e a poesia. É sempre importante reiterar que, se por um lado, Hegel, junto com F. W. J. Schelling (1775-1854) e August Schlegel (1767-1845), entre outros, no início do século XIX já localizaram a música ao lado das demais artes nas sistematizações artístico-filosóficas, Kant, na terceira crítica (1790) dissera que, “ajuizada pela razão [a música] [...] possui valor menor que qualquer outra das belas artes” (KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução Antonio Marques e Valério Rohden. São Paulo: Forense Universitária, 1993. p. 173). Ou seja, a discussão perpassa igualmente o debate acerca da crescente “dignidade filosófica” da arte musical frente às demais artes desde a segunda metade do século XVIII até os escritos de Schopenhauer e Nietzsche sobre a música – do classicismo musical até o final do romantismo.

<sup>11</sup> “Theodor Mundt, um ouvinte do curso de 1826, relata um tanto surpreso que Hegel, ‘assim que o sino da universidade houvesse batido as seis horas e [assim] que ele houvesse completado justamente sua

classicista (tendo esse ponto em comum), mas (no máximo) paralelas quanto à integralidade da consideração, sem que haja convergências necessárias. Pois, observando primeiro o texto da edição Hotho<sup>12</sup> da *Estética*, se, por um lado, à “música de acompanhamento”, como a marca de sua principal virtude artística, ou “liberdade autêntica”,

o texto fornece desde sempre representações determinadas e por isso arranca a consciência daquele elemento mais sonhador do sentimento destituído de representação, no qual, sem sermos importunados, nos deixamos conduzir para lá e para cá e não necessitamos renunciar à liberdade de sentir isso e aquilo de uma música, de nos sentirmos comovidos desta ou daquela maneira,<sup>13</sup>

por outro, ao justificar o lugar da “música autônoma” na *Estética*, lê-se que

a interioridade subjetiva constitui o princípio da música. [...] O mais interior do si-mesmo [*Selbst*] concreto é a subjetividade como tal, não determinada por nenhum Conteúdo firme e, por isso, não forçada a se mover para cá e para lá, e sim repousando apenas sobre si mesma em liberdade sem entraves. Se esta subjetividade deve, na música, por assim dizer, chegar ao seu pleno direito, então ela deve se soltar de um texto dado e tomar o seu conteúdo [*Inhalt*], o curso e a espécie da expressão, a unidade e o desdobramento de sua obra, e execução de um pensamento musical e uma inserção e ramificação episódica de outros etc. puramente a partir de si mesma e, nisso, na medida em que aqui não é invocado o significado do todo por meio de palavras, limitar-se aos meios puramente musicais [...] se a música quer ser puramente musical, então ela deve afastar de si este elemento que não lhe é peculiar e, em sua liberdade de agora em diante completa, renunciar completamente à determinidade da palavra.<sup>14</sup>

Entre a “liberdade autêntica” ancorada em um “Conteúdo firme” e uma “liberdade” (não autêntica) da subjetividade que “repousa sobre si mesma” e em seu mais “pleno direito”, essa oposição, que o musicólogo alemão do século XX, Carl Dahlhaus (1928-1989), denominou de “dialética da interioridade ressoante” – sintetizando-a da seguinte maneira: “o que a música ganha como música perde-o

---

sentença de que seria ‘a música a arte do sonho vazio’, via-se ele ‘adentrando apressadamente na Casa de ópera logo em frente’, onde ‘era apresentada uma ópera de Gluck e onde ele aplaudia entusiasticamente a cantora Milder’ [Anna Milder-Hauptmann, soprano, 1785-1838]” (OLIVIER, A. Das Musikkapitel aus Hegels Ästhetikvorlesung von 1826. *Hegel-Studien*, Hamburg, v. 33, p. 9-52, 1998. p. 14).

<sup>12</sup> A primeira “versão” impressa da *Estética* hegeliana deu-se graças ao esforço de um grupo de alunos que, a partir de seus próprios cadernos e de manuscritos de Hegel, a editaram e publicaram (postumamente) pela primeira vez em 1835 (com reedição em 1842), num volume único. O líder desse esforço foi o ex-aluno e sucessor na cátedra de filosofia da arte na Universidade de Berlim, Heinrich Gustav Hotho (1802-1873). Destes cursos, restam-nos ainda muitos outros documentos (e edições alternativas), a respeito dos quais falaremos mais adiante.

<sup>13</sup> HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014. v. 3. p. 322. Original: HEGEL, G. W. F. *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: v. 15. p. 195.

<sup>14</sup> HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014. v. 3. p. 336. Original: HEGEL, G. W. F. *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: v. 15. p. 214.

enquanto arte”<sup>15</sup> –, mostra-se, se assumida enquanto tal (uma oposição que não se dissolve artificialmente), fundamental para a compreensão da natureza da crítica hegeliana, a que nos referimos, no contexto (necessário) do todo da filosofia da arte. Se tanto a música de acompanhamento quanto a música autônoma têm lugar na *Estética*, por outro lado, o sentido mesmo de uma possível “estética musical” em Hegel depende do exame do lugar específico que uma e outra devem ocupar, e qual é o “problema a ser resolvido com uma filosofia da música”<sup>16</sup> em relação não só ao todo do projeto filosófico, mas igualmente em relação às transformações vividas e apontadas explicitamente por Hegel na realidade musical de seu tempo<sup>17</sup>. Para não nos determos na mais do que reiterada expressão do musicólogo, e para avançarmos para além das polêmicas em torno da autenticidade da edição Hotho supracitada em relação a outras fontes documentais dos cursos de estética, examinemos igualmente outros desses documentos nos trechos seguintes destacados:

Principalmente em tempos mais recentes a música tornou-se mais autônoma, por si mesma; contudo, a [música] natural é a música que acompanha o canto. Na medida em que ela se torna mais autônoma, ela perde em poder sobre o ânimo, e ela se torna mais um prazer particular para o conhecedor capaz de admirar a habilidade do artista e o laborioso tratamento dos sons (caderno de Ascheberg/Terborg, curso de 1820-21).<sup>18</sup>

A música tem em comum com a arquitetura o fato de não possuírem seu conteúdo em si mesmas; assim como a arquitetura necessita de um deus, da mesma forma a subjetividade da música necessita de um texto, pensamentos, representações, que, como conteúdo determinado, não estão nela. A arte discursiva é então aquela que dá esse preenchimento. O som [está ligado] a

<sup>15</sup> DAHLHAUS, C. *Estética musical*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003. p. 72.

<sup>16</sup> PAETZOLD, H. Hegels Philosophie der Musik. In: PAETZOLD, H. *Ästhetik des deutschen Idealismus: Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1983. p. 317.

<sup>17</sup> Alan Patrick Olivier considera a relação entre Hegel e a música de seu tempo – a saber, as experiências musicais de Hegel desde o período em Heidelberg (dos serões musicais ao lado de Anton Justus Thibaut) até (principalmente) seus últimos anos em Berlim (da relação próxima com seu aluno e amigo, o compositor Felix Mendelssohn-Bartholdy, quando da célebre remontagem da *Paixão segundo São Mateus* de J. S. Bach) – como decisiva para a compreensão do caráter “fluido” ou “em desenvolvimento” da filosofia da música no interior da *Estética*. “É crível, se se quer confiar nos acontecimentos fragmentariamente ocorridos, que Hegel participou de todos os eventos musicais significativos da capital prussiana entre 1818 e 1831”, de onde se depreende que “ele obteve a base de sua estética musical a partir de uma época particularmente rica histórico-musicalmente” (OLIVIER, A. Das Musikkapitel aus Hegels Ästhetikvorlesung von 1826. *Hegel-Studien*, Hamburg, v. 33, p. 9-52, 1998. p. 16. Tradução nossa). Mais do que isso, Olivier acredita que, particularmente, “quando se considera o conjunto dos cursos de 1820/21 a 1828/29, vê-se claramente que o pensamento de Hegel sobre a música se encontra em fluxo; prevê-se de fato um desenvolvimento, mas Hegel sabidamente não formulou também no último curso nenhuma posição final a respeito” (p. 19). Não cabe discutir aqui as consequências dessas observações e de sua tese fundamental, alinhada com uma leitura bastante debatida, sobre a questão da (in)autenticidade de algumas edições dos cursos de estética hegelianos, mas antes sublinhar que essas questões no mínimo concorrem para uma leitura contextual mais acurada do discurso hegeliano sobre a música, no sentido de identificar inclusive os interlocutores com quem estabeleceria um diálogo mais do que provável nas preleções orais nunca publicadas em vida. A esse respeito, cf. KWON, J.-I. Eine Untersuchung zu Hegels Auffassung der modernen Musik. *JTLA*, Tokyo, v. 37, p. 7-25, 2012.

<sup>18</sup> HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Hamburg: Felix Meiner, 2015. p. 181.

um conteúdo espiritual enquanto tal. A música não autônoma é somente acompanhamento. Quanto mais autônoma ela se torna, mais ela pertence somente ao entendimento e é uma mera artesanaria [*Künstlichkeit*], que é apenas para o conhecedor e que se torna infiel à finalidade da arte (caderno de Hotho, curso de 1823).<sup>19</sup>

Na medida em que a música alcança dessa maneira a perfeição, o conhecedor teórico encontra a satisfação, pode se admirar do percurso, introduzir e resolver dissonâncias. O outro ouvinte queda um tanto atordoado, ou deixa livre espaço de jogo para sua representação. Ele deve ter na música ocupação. Se não são obras [com um texto], então se trata de conhecimento teórico [, que essa ocupação fornece]; se isso não está disponível, [imperla a] própria representação ou o tédio (caderno de Kehler, curso de 1826).<sup>20</sup>

É nessa arte que eu sou menos versado, pois o elemento musical é algo tão abstrato, que, se se deve prosseguir na indicação do específico, ele somente pode ser tratado através de designações técnicas. A natureza do elemento dessa arte e de seu princípio requer de tal maneira a interioridade abstrata e o som, o menos determinado, que passa-se por alto, que só se atinge a determinidade técnica (caderno de Heimann, curso de 1828-29).<sup>21</sup>

Como algo que se repete nos cadernos de alunos, onde melhor se evidencia o caráter oral das preleções, Hegel teria expressado mais claramente a medida de uma “infelicidade” diante do fato da música instrumental de seu tempo se constituir de modo tão “autônomo”, “elementar” (e predominante). A guinada formal do apelo moderno ao “puramente musical da composição e sua habilidade”<sup>22</sup>, em uma música hermética ao diletantismo em sua sofisticação estrutural e, sobretudo, no ideal de autonomia, revela os efeitos de uma particular descaracterização em relação ao Ideal artístico que fundamenta a *Estética* – em suma, o perfeito equilíbrio entre conceito e efetividade, entre interioridade e exterioridade, conteúdo (*Inhalt*) e Forma (*Form*), cujo paradigma seria antes a escultura clássica, e não a pintura, a música e a poesia. Não é por acaso que Hegel, crítico do romantismo, reconhece, ao tratar da forma de arte romântica<sup>23</sup>, que “o tom fundamental do romântico [...] é musical”<sup>24</sup>. Desde o que se lê, portanto, na maior parte dos cadernos, como uma constante nos cursos de estética em Berlim ao longo da década (pois não restaram documentos a esse respeito do

<sup>19</sup> HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen*: ausgewählte Nachschriften und Manuskripte Band 2. Hamburg: Felix Meiner, 1998. p. 270. Há também uma outra edição do mesmo caderno de Hotho, na mesma obra de onde retiramos o trecho supracitado do caderno de Ascheberg/Terborg, inclusive com novas variantes provenientes de outros documentos. Optamos pela primeira edição crítica do texto somente para dar um panorama mais completo do conjunto das edições.

<sup>20</sup> HEGEL, G. W. F. *Philosophie der Kunst oder Ästhetik*: nach Hegel, im Sommer 1826. München: Wilhelm Fink, 2004. p. 196.

<sup>21</sup> HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen zur Ästhetik*: Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/1829). München: Wilhelm Fink, 2017. p. 149.

<sup>22</sup> HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014. v. 3. p. 287. Original: HEGEL, G. W. F. *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: v. 15. p. 145.

<sup>23</sup> Como algo que não equivale simplesmente à arte do romantismo, mas que guarda relações essenciais quanto a vários de seus aspectos mais importantes.

<sup>24</sup> HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014. v. 3. p. 287. p. 262.

curso em Heidelberg)<sup>25</sup>, vê-se nesse sentido Hegel manifestando o caráter do conflito musical apontado, que não é só filosófico, mas, acima de tudo, histórico-filosófico.

Dahlhaus, em artigo sobre “Hegel e a música de seu tempo” publicado no caderno 22 da revista *Hegel-Studien* e posteriormente recolhido em uma de suas últimas publicações (o livro sobre a estética musical clássica e romântica, de 1988)<sup>26</sup>, aponta quatro eventos musicais importantes que marcaram a década de 1820 na Berlim em que Hegel ministrou os cursos: o “frenesi por Rossini” (1792-1868), a *première* da ópera *O franco-atirador*, de Carl Maria von Weber (1786-1826), a redescoberta e remontagem feita por Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) da *Paixão segundo são Mateus* de Johann Sebastian Bach (1685-1750), e, finalmente, a recepção de Beethoven. Hegel, no entanto, como bem observou Dahlhaus, só se refere a três desses acontecimentos, e não somente na edição Hotho (a que Dahlhaus constantemente se refere), mas na totalidade dos documentos que nos restaram, optando (muito provavelmente) por deixar de lado a elevação e celebração da obra tornada central de um compositor outrora marcado pela excentricidade (musical) – um “silêncio eloquente”, como diversas vezes colocou o musicólogo:

Nada seria mais falso do que assumir que Hegel não percebeu eventos significativos que estavam ao alcance. Que ele não tenha mencionado um nome, como o de Hölderlin<sup>27</sup> – pode-se também dizer: evitou mencionar –, não quer dizer de maneira alguma que ele ignorou a questão pela qual o nome respondia. Em todo caso, os acontecimentos, ou as obras, a respeito das quais ele silencia ou parece silenciar, não são menos características e instrutivas para os motivos do que os eventos a que ele se refere, ou os documentos que ele cita.<sup>28</sup>

Do mesmo modo, como uma segunda premissa da tese da consideração hegeliana velada, mas “instrutiva”, das contribuições de Beethoven (ou de Hölderlin), ou ao menos do que o nome de um autor canônico em vida significa em seu próprio contexto, o musicólogo destaca também uma hipótese de aproximação inesperada entre Hegel e outro debatedor contemporâneo na Berlim do início da década dos cursos:

A hipótese (...) consolida-se na probabilidade filologicamente fundada, na medida em que se nota que a teoria de Hegel da música instrumental

<sup>25</sup> A não ser a própria edição Hotho, que teve como fonte principal manuscritos reunidos pela Sociedade de Amigos do Imortalizado (Verein von Freunden des Verewigten), grupo de ex-alunos, amigos e viúva formado em 1831, logo após o decesso em novembro daquele ano.

<sup>26</sup> DAHLHAUS, C. *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag, 1988. p. 230-248.

<sup>27</sup> 1770 também é o ano de nascimento do poeta alemão e ex-colega de Hegel e Schelling no seminário em Tübingen, Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770-1843) – não menos importante para a poesia e cultura alemãs, de maneira geral, que seus contemporâneos. A “eloquência” do silêncio de Hegel sobre Hölderlin não estaria tão distante, como sutilmente Dahlhaus sugere no trecho, do presente debate.

<sup>28</sup> DAHLHAUS, C. *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag, 1988. p. 235.



compreende uma réplica velada da apologia de Beethoven feita por E. T. A. Hoffmann, que em 1810 aparecia no *Jornal Musical Geral* [*in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*] e cuja parte essencial foi mais tarde incorporada por Hoffmann no primeiro volume das *Phantasiestücke* [*Fantasiestücke in Callots Manier*], de maneira que dificilmente se pode supor que Hegel, leitor insaciável, não tenha conhecido o escrito de Hoffmann. Afinal, em Berlim, mesmo quando se mantinha internamente distância, vivia-se em imediata proximidade um do outro.<sup>29</sup>

A apologia de Beethoven referida por Dahlhaus consiste justamente na tão falada recensão feita por E. T. A. Hoffmann (1776-1822), publicada no *Jornal Musical Geral* (*Allgemeine Musikalische Zeitung*, XII, 4 e 11 de julho de 1810, cols. 630-42, pp. 652 a 659), sobre a *Quinta sinfonia* de Beethoven, que por sua vez estreara em 22 de dezembro de 1808<sup>30</sup>. Hoffmann, contrariando parte da opinião pública de então, e assumindo um discurso mais atento às transformações harmônico-estruturais promovidas naquela noite, exalta a música de Beethoven como emancipação de uma arte que, “desprezando toda ajuda e toda mistura de uma outra arte, exprime de maneira pura a essência da arte [*Wesen der Kunst*], que somente nela se faz reconhecer”<sup>31</sup>. No mesmo texto, Hoffmann enaltece Haydn e Mozart como “os criadores [*Schöpfer*] da nova música instrumental, [que] foram os primeiros a nos mostrar a arte em toda sua glória”, mas reconhece somente Beethoven, “quem a contemplou com um amor pleno [*voller Liebe*] e penetrou na sua essência mais íntima”. Para o músico-poeta, a diferença em Beethoven reside no que ele denomina de revelação do “incomensurável” [*Unermesslichen*], onde se desperta o “anseio infinito [*unendliche Sehnsucht*], que é a essência do romantismo”. Ele diz ainda que “Beethoven é um compositor puramente romântico (e, justamente por isso, um compositor verdadeiramente musical)”, e conclui que “talvez seja por isso que ele não se sai tão bem na música vocal – a qual não admite [nenhum] anseio indeterminado [*unbestimmtes Sehnen*], mas pelo contrário, representa apenas os afetos designados através de palavras, como sentidos no reino do infinito – e sua música instrumental raramente agrada à multidão”. Hoffmann não só o afirma como busca demonstrar em

<sup>29</sup> DAHLHAUS, C. *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag, 1988. p. 236.

<sup>30</sup> O concerto ocorreu em uma noite fria do inverno vienense (Theater an der Wien), no ano posterior à publicação da *Fenomenologia do espírito*. Constaram no programa, além da *Quinta sinfonia*, a *Sexta sinfonia*, a *Aria para soprano e orquestra*, opus 65, o *Sanctus* e o *Gloria da missa em dó maior*, opus 86, o *Quarto concerto para piano* e mais duas fantasias, uma delas a *Fantasia coral*, opus 80. Para além da sofisticação harmônico-estrutural das obras (em particular as sinfonias e o concerto para piano), a longa duração do concerto e os comentários sobre a surdez já avançada de seu regente (o próprio compositor) talvez tenham contribuído para aumentar a dificuldade do público (críticos, em particular) em acompanhar, assumir e assimilar os impactos inegáveis das transformações promovidas por Beethoven, mais do que consolidados 20 anos depois do início do último dos cursos de estética hegelianos.

<sup>31</sup> Optamos por utilizar a tradução integral presente em VIDEIRA JR, *A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão*. 2009. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. p. 203.

uma análise ao mesmo tempo bastante próxima ao elemento musical “da composição e sua habilidade”, como diria Hegel, em posse das partes orquestrais publicadas em abril de 1809<sup>32</sup>, e sublinhando, desde os primeiros compassos (com o exemplo da grade orquestral), fatos musicais tais como a ambiguidade tonal entre a tonalidade de mi bemol maior, sugerido pela célebre sequência melódica das notas sol-sol-sol-mi, e a tonalidade de dó menor, que se consolida progressivamente a partir da segunda fermata, sugerindo uma função dominante no uníssono da nota ré no quinto compasso, além da tão falada recorrência motivica das três colcheias nos violinos e violas, que mais tarde conduzirá à cadência em *tutti*.

Considerando tanto a crítica hegeliana ao romantismo quanto o que Hegel afirma diversas vezes sobre a universalidade da arte, mais especificamente na edição Hotho, sobre o “interesse artístico universalmente humano”<sup>33</sup>, chama a atenção, no que se refere a Beethoven, o fato de que em um primeiro momento somente “um grupo relativamente pequeno, de talentosos *connoisseurs* amadores, *snoobs*, e devotos românticos do ‘grandioso’, como eles gostavam de dizer, eram os emissários da reputação” do compositor, como bem sintetizou o pianista americano Arthur Loesser<sup>34</sup>, e o evento musical marcante da modernidade musical, que foi sua recepção, só ganhou contornos mais definitivos (e mais “universais”) em meados da década de 1820, dez anos após a publicação da crítica de Hoffmann. Assim, a mesma separação decisiva de um conteúdo por si mesmo já claro das palavras (música vocal ou orientada por “sentimentos determináveis por conceitos”)<sup>35</sup> que caracterizou a emancipação da música instrumental de Beethoven proclamada por Hoffmann como a celebrada autonomia da arte sonora, teria sido (em parte) “lamentada” por Hegel, mas também identificada pelo filósofo nos mesmos contornos (e terminologia) apontados pelo poeta de sua vizinhança em Berlim. Nesse sentido, a divergência, que apontaria muito mais a semelhança entre as paisagens musicais observadas por ambos, residiria na relativização do que Hoffmann denominara “meio musical universalmente compreensível”<sup>36</sup>, algo que para Hegel não era necessariamente verdade, para se dizer o mínimo.

<sup>32</sup> Duas edições foram publicadas, a segunda contendo pequenas modificações. Eram 21 partes no total, apresentadas conjuntamente com as partituras da sexta sinfonia (LEIPZIG: Breitkopf & Härtel, oev. 67).

<sup>33</sup> HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014. v. 3. p. 287. Original: HEGEL, G. W. F. *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: v. 15. p. 145.

<sup>34</sup> LOESSER, A. *Men, women and pianos: a social history*. New York: Simon and Schuster, 1954. p. 146.

<sup>35</sup> Citação também presente em DAHLHAUS, C. *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag, 1988, p. 237, como expressão recorrente não só em Hoffmann, mas igualmente em Hegel.

<sup>36</sup> HOFFMANN, E. T. A. *Hoffmann's musical writings*. Cambridge: CUP, 2004. p. 153.

Não é banal que tanto Hoffmann, um conhecedor cujo talento para o gênero poético jamais impediu que nele se reconhecesse também o crítico musical<sup>37</sup> e o compositor, quanto Hegel, cujo discurso filosófico chamou a atenção de um compositor da grandeza de Felix Mendelssohn-Bartholdy<sup>38</sup> (1809-1847), tenham rapidamente identificado o sentido e a direção das transformações que em parte e de maneira um pouco mais definitiva ainda estavam por acontecer ou estavam em curso. O processo “emancipatório” da música instrumental, como o denominou Dahlhaus<sup>39</sup>, longe da unanimidade, na segunda metade do século XIX ainda encontrava resistência, como a do historiador Georg Gottfried Gervinus (1805-1871), quem, apelando um tanto atavicamente à teoria da imitação do século XVIII, passa a duvidar do direito mesmo à existência da música instrumental, a qual, diante de sua própria insuficiência (nos moldes do discurso wagneriano), nada mais seria do que “uma imitação da música coral”<sup>40</sup>. Hoffmann e Hegel não apenas identificaram como também descreveram o processo à sua maneira – apologética e crítico-dialética, respectivamente.

No entanto, se tanto a recusa do tratamento de um tema que se impõe ao debate sobre a música em um curso de estética diante de alunos como Mendelssohn quanto a questão terminologicamente apropriada por Hegel a partir do debate anterior revelam de fato algo da relação entre as seções musicais dos textos que compõem a *Estética* e a música de Beethoven, suas considerações não têm na crítica, apenas entrevista nas linhas dos documentos históricos, o cerne da discussão que Hegel propõe. A “interioridade abstrata” chega à *Estética*, por exemplo, através do movimento musical, e para compreender o que seria seu momento ou movimento na *Estética* seria necessário dar muitos passos atrás, e buscar investigar exatamente a questão desde o princípio, desde o conceito de música em Hegel até a articulação de seu movimento no todo de sua filosofia<sup>41</sup>.

Por ora, cabe notar apenas que o ideal romântico da música instrumental autônoma de certo modo “pressentido” na composição beethoveniana, para Hegel,

<sup>37</sup> Quiçá o primeiro nos contornos mais modernos, ou tal como modernamente o reconhecemos.

<sup>38</sup> “Hegel, por exemplo! Ele está agora mesmo dando aulas sobre música; Felix [Mendelssohn] toma notas admiráveis, e – jovem finório que é – sabe como reproduzi-las assaz ingenuamente, com todas as peculiaridades de seu professor. Agora Hegel diz que Bach não é música verdadeira; que agora se estaria mais avançado, apesar de se estar ainda a um longo caminho do que é correto” (GOETHE, J. W.; ZELTER, C. F. *Goethe's letters to Zelter: with extracts of those from Zelter to Goethe*. Tradução A. D. Coleridge. London: George Bell & Sons, 1892. p. 352- 353. A resposta de Goethe à carta de Zelter de 22 de março de 1829 data de 28 de março do mesmo ano e se encontra em GOETHE, J. W. *Sämtliche Werke: Briefe, Tagebücher und Gespräche* (1828-1832). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993. v. 11. p. 105.

<sup>39</sup> Referência a um dos capítulos de sua *Musikästhetik*, já citada.

<sup>40</sup> GERVINUS (1868, p. 146) apud DAHLHAUS, *Estética musical*. Lisboa: Edições 70, 2003. p. 46.

<sup>41</sup> Algo que buscamos fazer na dissertação já mencionada.

mesmo que mais afastada do Ideal tal como ele o descreve na primeira parte da *Estética*, curiosamente também realiza a promessa depreendida de seu capítulo (ou capítulos) na *Estética* hegeliana, de sua própria característica enquanto arte particular, em um “mergulho interior”, já que, conforme citado, a “natureza do elemento dessa arte e de seu princípio requer de tal maneira a interioridade abstrata e o som, o menos determinado, que passa-se por alto, que só se atinge a determinidade técnica”. Porém, essa mesma interioridade, esse mesmo particular, permanece, no retraimento que realiza, preso à indeterminação, ou seja, permanece abstrata (não concreta). É como se o apelo subjetivo fosse tão longe a ponto de toda a objetividade a ele inerente resultar na esfera subjetiva (espírito subjetivo) – no “eu”, que ouve, que lembra, que sente, que intui e representa. Na ópera, “o conteúdo se encontra [...] duplicado: a ação exterior e o sentimento interior”<sup>42</sup>, enquanto que na música instrumental autônoma, nas “peças propriamente instrumentais, [...] o compositor e o público estão a um passo de se liberar inteiramente do conteúdo das palavras e de manejar e desfrutar a música por si mesma como arte autônoma”<sup>43</sup> – “é nesse âmbito principalmente que os diletantes e os conhecedores começam a se distinguir de modo essencial”<sup>44</sup>, e os “problemas” apontados começam a aparecer:

O conhecedor, [...] a quem são acessíveis as relações musicais interiores do som e dos instrumentos, ama a música instrumental em seu emprego artístico de harmonias e entretecimentos melódiosos e Formas alternantes; ele é preenchido inteiramente pela música e possui o interesse mais preciso de comparar o que ouve com as regras e leis que lhe são familiares, a fim de julgar e de desfrutar completamente o que foi executado, embora aqui a nova genialidade inventora do artista também possa levar o conhecedor com frequência a apuros, que justamente não está acostumado a estes ou aqueles avanços, transições etc. Tal preenchimento completo raramente é favorável ao mero diletante e logo ele é tomado pelo desejo de preencher este movimento de sons aparentemente destituído de essência, de encontrar pontos de sustentação para a progressão, em geral para o que ressoa em sua alma, de encontrar representações mais determinadas e um conteúdo mais preciso. Nesta relação, a música se torna para ele simbólica, todavia na tentativa de captar o significado ele se encontra diante de temas enigmáticos que se desfazem rapidamente, que nem sempre permitem uma decifração e em geral são passíveis da interpretação mais diversa.<sup>45</sup>

Se mesmo a figura do conhecedor se pode ver em apuros diante de uma “surpresa”, de uma brusca (e elegante) intercorrência em uma bem humorada sinfonia

<sup>42</sup> HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014. v. 3. p. 336. Original: HEGEL, G. W. F. *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: v. 15. p. 215.

<sup>43</sup> HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014. v. 3. p. 336. Original: HEGEL, G. W. F. *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: v. 15. p. 215.

<sup>44</sup> HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014. v. 3. p. 337. Original: HEGEL, G. W. F. *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: v. 15. p. 216.

<sup>45</sup> HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014. v. 3. p. 336. Original: HEGEL, G. W. F. *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: v. 15. p. 216-217.

de Haydn, ou mesmo estranhar a presença inesperada de um grau audaciosamente inserido em uma sequência harmônica modulatória ouvida em um inquietante concerto para piano de Mozart, então para o “diletante”, incapaz de identificar as minúcias e características mais íntimas do gesto musical (em particular, o harmônico), quase todo o interesse esvazia-se, até mesmo aquele que diz respeito à admiração na identificação de interrupções e acordes mais espirituosos. O enigma, a impenetrabilidade, longe de condizer com o traço musical fundamental para Hegel, inspira antes um aparente “recuo” no simbólico, no que diz respeito às formas de arte na *Estética*<sup>46</sup>. Como vimos, fala-se inclusive de uma aproximação entre música e arquitetura<sup>47</sup> e, corroborando a posição de quem enxerga na “estética musical” hegeliana um apelo classicista à la Goethe, o próprio poeta, já citado na epígrafe, no ano do rumoroso falecimento de Beethoven (1827), à sua maneira fazia observações de modo a aproximar ambas as artes:

Um nobre filósofo falou da arquitetura como uma música petrificada, e teve de suportar em troca muitos acenos negativos de cabeça. Acreditamos que a melhor maneira de introduzir novamente esse belo pensamento é denominando a arquitetura uma arte muda dos sons.

Pense-se em Orfeu que, ao receber um grande terreno deserto de construção, sentou-se sabiamente no lugar mais excelente e, com os sons vivificantes de sua lira, construiu o espaçoso mercado à sua volta. As pedras dos rochedos, tomadas rapidamente por sons violentamente dominadores, mas amigavelmente aliciantes, foram arrancadas de sua totalidade de massas compactas e tiveram de se configurar com arte e ofício, ao se aproximarem entusiasticamente, a fim de se ordenarem convenientemente em camadas e paredes rítmicas. E assim uma rua foi se juntando a outra! E também não faltaram as muralhas de proteção.

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

Ao contrário, o cidadão de uma cidade mal construída, onde o acaso juntou sofrivelmente as casas como a vassoura amontoa os detritos, vive inconscientemente no estado de sede em um deserto; para o estrangeiro, no

<sup>46</sup> São elas a Forma simbólica, cujo epítome seria a arquitetura enquanto arte particular, a Forma de arte clássica, cujo epítome seria a escultura conforme discutimos, e a Forma de arte romântica, da pintura, da música e da poesia (esta sendo também a arte universal, com a qual Hegel dá fim ao ciclo completo da filosofia das belas-artes).

<sup>47</sup> Contudo, significaria isso, de fato, que quando tão longe da poesia, de seu “auxílio” equilibrado, a música “demasiadamente musical”, aos ouvidos do ouvinte médio, se tornaria a sombra de uma esfinge há séculos desaparecida da arte simbólica? Seria nesse sentido e nessa medida que essa liberação de um conteúdo forâneo avança, aumentando também o prejuízo do “interesse artístico universalmente humano”? As questões são complexas, e uma outra ainda maior vem à baila quando se desconfia de um suposto, controverso e, acima de tudo, insensato “recuo espiritual” do romântico no simbólico – a tão debatida questão do fim da arte em Hegel.

entanto, é como se ouvisse gaita, pífaros e tamborins, e tivesse de se preparar para assistir a dança dos ursos e os saltos dos macacos.<sup>48</sup>

A aproximação entre arquitetura e música, desde Schelling (o “nobre filósofo”, no trecho acima), passando por Hegel, até o mesmo Goethe de nossa epígrafe, revela-se plenamente na música independente, calcada no universo harmônico tanto das proporções sonoras teórico-basilares quanto das relações estabelecidas sistematicamente entre tonalidades, formas musicais consagradas e equilíbrio orquestral – da fundação ao domo. Em outras palavras, a “música arquitetônica” corresponderia à música autônoma emancipada – diferente da música “pictórica” outrora pleiteada por Rousseau<sup>49</sup> e da música vocal “auxiliada” pela determinação da poesia –, ao mesmo tempo, como diz Hoffmann na *Crítica à Quinta Sinfonia*, em que seria a seu modo “a arte mais oposta às artes plásticas”<sup>50</sup>. Para Hegel, diferente de Schelling – para quem a música estaria completamente definida como “ritmo prototípico da própria natureza e do próprio universo, que por intermédio dessa arte irrompe no mundo figurado”<sup>51</sup> –, não há nada de espiritual no enigma e no código musical sutilmente elaborado a ser decifrado pelos *happy few* dos círculos pretensamente imbuídos da tarefa de afastar o diletantismo da sala de concerto, que puderam testemunhar, muita vez no detalhe, as transformações estruturais promovidas pela contribuição de Beethoven, em particular aquelas de 22 de dezembro de 1808 em Viena (a Azincourt da época).

Por outro lado, Hegel reafirma na tarefa da composição musical uma necessidade de se convocar (mefistofelicamente) “todas as contradições e dissonâncias mais fortes e revela seu próprio poder revolvendo todas as potências da harmonia”<sup>52</sup>, em uma “luta entre a liberdade da fantasia, de se abandonar às suas

<sup>48</sup> GOETHE, *Escritos sobre arte*. São Paulo: Humanitas, 2008. p. 269- 270.

<sup>49</sup> “O gênio do músico submete o universo inteiro à sua arte. Ele pinta todos os quadros com sons; ele faz falar o silêncio mesmo; ele restitui as ideias através dos sentimentos” (ROUSSEAU, J. J. *Dictionnaire de musique*. Paris: Chez la Veuve Duchesne, 1775. p. 230) – diz-se, no final do século XVIII, da música instrumental capaz de representar ideias e até mesmo cenários mais gerais da vida pastoral, do mundo natural etc., mediante programas ou pequenas indicações. Trata-se de uma consequência particular da estética da imitação que marcou o século XVIII, com ênfase na música através dos escritos de Charles Batteux, para quem “a máxima de Horácio se achou verificada pelo exame: *ut pictura poësis*. Constatou-se que a poesia era em tudo uma imitação, assim como a pintura. Eu ia mais longe: tentava aplicar o mesmo princípio à música e à arte do gesto, e espantou-me a justeza com a qual ele lhes convinha. Foi isso que produziu esta pequena obra” (BATTEUX, *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. São Paulo: Humanitas, 2009. p. 17).

<sup>50</sup> HOFFMANN, E. T. A. *Hoffmann's musical writings*. Cambridge: CUP, 2004. p. 236. VIDEIRA JR, A *linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão*. 2009. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. p. 204.

<sup>51</sup> SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. Tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2010. Os cursos sobre filosofia da arte de Schelling foram apresentados nos anos de 1802 e 1803 em Jena e Würzburg, cerca de 20 anos antes dos de Hegel.

<sup>52</sup> HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014. v. 3. p. 318. Original: HEGEL, G. W. F. *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: v. 15. p. 189.

asas, com a necessidade daquelas relações harmônicas que ela necessita para a sua exteriorização e nas quais reside o seu próprio significado”<sup>53</sup>. Mas a verdadeira “harmonia” consiste sobretudo na unidade de uma oposição fundamental entre interioridade e exterioridade, conceito e efetividade, capaz de abranger as relações musicais e avançar para outras mais amplas:

É isso que constitui a autêntica profundidade do soar, o fato de que ele também prossegue para oposições essenciais e não teme a agudeza e o dilaceramento delas. Pois o verdadeiro conceito é certamente unidade em si mesma; mas não apenas imediata, e sim essencialmente unidade em si mesma dissociada, que se decompõe em oposições. Assim, por exemplo, eu na verdade desenvolvi na minha *Lógica* o conceito como subjetividade, mas esta subjetividade como unidade ideal transparente se supera no que lhe é oposto, na objetividade; aliás, ela mesma como a mera idealidade [*Idee*lle] é apenas uma unilateralidade e particularidade que se conserva diante de um outro, de algo oposto, da objetividade, e é apenas subjetividade verdadeira quando penetra nesta oposição e a supera e dissolve. Assim, no mundo efetivo também é dado às naturezas mais elevadas o poder de suportar e vencer em si mesmas a dor da oposição.<sup>54</sup>

A unidade está na harmonia; esta harmonia não está no som. Trata-se, portanto, da unidade na multiplicidade na harmonia (Caderno de Heimann, 1828-29).<sup>55</sup>

As leis da harmonia na música dão conta de formular uma verdadeira sistemática musical elaborada autônoma e historicamente. Nos próprios textos dos cadernos de alunos dos cursos hegelianos, elas estão em grande medida ancoradas na natureza de constituições físicas, porém, para Hegel, como se é de supor, a artesanaria musical, o trabalho do espírito sobre seu elemento, não consiste em expor essas correspondências tidas como “naturais” e, ao seu modo, sempre presentes, mas sim em dotar a “matéria” musical de conteúdo (*Inhalt*), e “nesta medida elevar a expressão a um elemento feito primeiramente por meio da arte e por ela somente, no qual o simples grito se desenvolve numa série de sons”<sup>56</sup>. A música, cujo elemento é a matéria quantificável do som, não deixa de ser “o ritmo prototípico da natureza e do universo”, como quis Schelling e bem compreenderam Goethe e Hegel<sup>57</sup>, mas, por

<sup>53</sup> HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014. v. 3. p. 318. Original: HEGEL, G. W. F. *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: v. 15. p. 189.

<sup>54</sup> HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014. v. 3. p. 313-314. Original: HEGEL, G. W. F. *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: v. 15. p. 183.

<sup>55</sup> HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen zur Ästhetik*: Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/1829). München: Wilhelm Fink, 2017. p. 153.

<sup>56</sup> HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014. v. 3. p. 323. Original: HEGEL, G. W. F. *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: v. 15. p. 197. Cf. RAPOSO, R. R. A música instrumental como ideal romântico. *Anais do Sefim*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 73-84, 2017.

<sup>57</sup> Eduard Hanslick (1825-1904) mesmo reafirma (e não se trata de “não negar”, como muita vez é o caso em *Do belo musical*, de 1954) a possibilidade das ideias musicais possuírem em alto grau “aquela sugestividade simbólica, refletora das grandes leis cósmicas, com que deparamos em todo belo

mais que a arte necessite das formas impregnadas de necessidade providas das relações harmônicas naturais, ela surge do livre-arbítrio, e assim, como se lê no terceiro capítulo dedicado ao espírito absoluto do terceiro volume da *Enciclopédia*, “a bela arte, de seu lado, efetuou o mesmo que a filosofia: a purificação do espírito, da sua não liberdade”<sup>58</sup>. Conforme se lê em adendo da introdução ao mesmo volume, essa é a sua maneira de reconduzir o que é exterior “à interioridade que é o espírito mesmo”<sup>59</sup>.

Diante disso, é no mínimo curioso, e até dubitável, no entanto, que Hegel não tenha enxergado esses mesmos traços na obra de Beethoven<sup>60</sup>, para além do enigma harmônico-estrutural. Para Dahlhaus, que se debruçou sobre o assunto até o final de sua vida (aparentemente, no entanto, sem que tenha examinado mais a fundo os textos dos cadernos), Hegel interpretara a música de sua época muito mais “através da figura” de um perigo do que simplesmente “como” um perigo para a universalidade da arte<sup>61</sup>. “O retorno da música ao ‘seu elemento próprio’, a ‘separação’ de um ‘sentimento determinado por conceitos’ e a apelação para o juízo do ‘especialista’ ao invés do sentimento [*Empfindung*] do amador”<sup>62</sup> significou antes de tudo a marca das contradições inerentes a um período específico, ou, de maneira mais sintética, tratou-

---

artístico” (HANSLICK, *Do belo musical*: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons. Lisboa: Edições 70, 2002. p. 42), embora não deixem de ser um belo autônomo em si.

<sup>58</sup> HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio*. Tradução Paulo Menezes. São Paulo: Loyola, 2011. v. 3. p. 345. Original: HEGEL, G. W. F. *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: v. 10. p. 372.

<sup>59</sup> HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio*. Tradução Paulo Menezes. São Paulo: Loyola, 2011. v. 3. p. 19. Original: HEGEL, G. W. F. *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: v. 10. p. 21.

<sup>60</sup> A esse respeito, cf. NOBBRE, E. *Die thematische Entwicklung der Sonatenform, im Sinne der Hegel'schen Philosophie betrachtet*. Würzburg: K. Triltsch, 1941. Outro grande debatedor da questão, a quem, de certa forma, já nos referimos, foi T. W. Adorno (1903-1969), que disse: “a música do tipo da de Beethoven, na qual idealmente a repetição, o retorno às reminiscências expostas anteriormente, deveria ser o resultado do desenvolvimento, ou seja, da dialética, oferece um análogo daquilo que transcende a mera analogia. A música altamente organizada também deve ser ouvida de modo multidimensional, para frente e para trás ao mesmo tempo. Seu princípio temporalmente organizacional requer o seguinte: que o tempo possa ser articulado somente através de distinções entre o que familiar e o que ainda não é familiar, entre o que já existe e o que é novo; a condição de mover-se adiante é uma consciência retrogressiva. Deve-se conhecer o movimento completo e estar ciente de cada momento do que veio anteriormente. As passagens individuais devem ser apreendidas como consequências do que veio anteriormente, o significado de uma repetição divergente deve ser avaliado, e o reaparecimento deve ser percebido não meramente como correspondência arquitetônica, mas sim como algo que evoluiu de maneira necessária. O que pode ajudar tanto na compreensão dessa analogia quanto na compreensão do núcleo do pensamento de Hegel é o reconhecimento de que a concepção da totalidade enquanto uma identidade imanentemente mediada pela não identidade é uma lei da forma artística transposta para o domínio filosófico (ADORNO, T. *Hegel: three studies*. Tradução Sherry Weber Nicholson. Cambridge: MIT Press, 1993. p. 136-137).

<sup>61</sup> Estamos lidando aqui com uma interpretação heterodoxa do tão comentado silêncio hegeliano a respeito de Beethoven. De maneira geral, diferente da leitura de Dahlhaus de que partimos, quando não se deixa em aberto a questão, assume-se simplesmente que o filósofo “não gostava” do compositor e apreciava mais o “puramente melódico”, na medida em que “Beethoven oferece (ainda que de modo grandioso) desenvolvimentos puramente harmônicos. Tal como se encontrava o ambiente [sendo Beethoven idolatrado nos círculos cultos do entorno de Hegel na época], talvez considerasse que o mais prudente era se calar” (ESPIÑA, Y. *La razón musical en Hegel*. Navarra: EUNSA, 1996. p. 9).

<sup>62</sup> DAHLHAUS, C. *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag, 1988. p. 238.



se sobretudo do “espírito do tempo”. Ademais, para o filósofo que não se cansa de denunciar a pretensão da filosofia de “ensinar como deve ser o mundo” quando o “pensamento [...] só aparece quando a realidade efetuou e completou o processo da sua formação”<sup>63</sup>, surpreende neste momento ainda mais o fato de Dahlhaus, com base nesta interpretação, aludir, a respeito deste momento na obra hegeliana, a mais um de seus “vaticínios”, marcado em mais uma oposição fundamental, cujos primeiros sintomas já se sentiam, ou se ouviam, nos primeiros compassos executados naquela noite fria de 1808:

E que isso seja a estética musical romântica, a cuja metafísica da música instrumental Hegel se reportou dissimulada e polemicamente, é algo que pode surpreender, uma vez que aponta para o fato da dialética da emancipação e estranhamento [*Entfremdung*], autonomia e perda da substância, – que, poder-se-ia dizer, surgiria somente na Nova Música do século XX – haver sido concebida, já na época do romantismo, como problema central de uma estética musical fundada histórico-filosoficamente.<sup>64</sup>

## Referências bibliográficas

- ADORNO, T. *Hegel: three studies*. Tradução Shierry Weber Nicholson. Cambridge: MIT Press, 1993.
- BATTEUX, C. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. Tradução Natalia Maruyama. São Paulo: Humanitas, 2009.
- DAHLHAUS, C. *Estética musical*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003.
- DAHLHAUS, C. *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag, 1988.
- ESPIÑA, Y. *La razón musical en Hegel*. Navarra: EUNSA, 1996.
- FUBINI, E. Beethoven tra Kant e Hegel. In: MICHIELON, L. (org.). *Die Klage des Ideellen (Il lamento dell'ideale)*: Beethoven e la filosofia hegeliana. Trieste: EUT, 2018.
- GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GOETHE, J. W. *Escritos sobre arte*. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Humanitas, 2008.
- GOETHE, J. W. *Sämtliche Werke: Briefe, Tagebücher und Gespräche (1828-1832)*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993. v. 11.
- GOETHE, J. W.; ZELTER, C. F. *Goethe's letters to Zelter: with extracts of those from Zelter to Goethe*. Tradução A. D. Coleridge. London: George Bell & Sons, 1892.
- HANSLICK, E. *Do belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2002.

<sup>63</sup> HEGEL, G. W. F. *Princípios da filosofia do direito*. Tradução Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. XXXIX. Original: HEGEL, G. W. F. *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: v. 7, p. 27-28.

<sup>64</sup> DAHLHAUS, C. *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag, 1988. p. 238.

- HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über Ästhetik III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014. v. 3.
- HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio*. Tradução Paulo Menezes. São Paulo: Loyola, 2011. v. 3.
- HEGEL, G. W. F. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Tradução Paulo Meneses. São Paulo: Vozes, 2014.
- HEGEL, G. W. F. *Philosophie der Kunst oder Ästhetik*: nach Hegel, im Sommer 1826. München: Wilhelm Fink, 2004.
- HEGEL, G. W. F. *Philosophie der Kunst*. Vorlesung von 1826. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- HEGEL, G. W. F. *Princípios da filosofia do direito*. Tradução Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Hamburg: Felix Meiner, 2015.
- HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen zur Ästhetik*: Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/1829). München: Wilhelm Fink, 2017.
- HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen*: ausgewählte Nachschriften und Manuskripte Band 2. Hamburg: Felix Meiner, 1998.
- HEGEL, G. W. F. *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 20 v.
- HOFFMANN, E. T. A. *Hoffmann's musical writings*. Cambridge: CUP, 2004.
- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução Antonio Marques e Valério Rohden. São Paulo: Forense Universitária, 1993.
- KWON, J.-I. Eine Untersuchung zu Hegels Auffassung der modernen Musik. *JTLA*, Tokyo, v. 37, p. 7-25, 2012.
- LOESSER, A. *Men, women and pianos: a social history*. New York: Simon and Schuster, 1954.
- NOBBRE, E. *Die thematische Entwicklung der Sonatenform, im Sinne der Hegel'schen Philosophie betrachtet*. Würzburg: K. Triltsch, 1941.
- OLIVIER, A. Das Musikkapitel aus Hegels Ästhetikvorlesung von 1826. *Hegel-Studien*, Hamburg, v. 33, p. 9-52, 1998.
- PAETZOLD, H. Hegels Philosophie der Musik. In: PAETZOLD, H. *Ästhetik des deutschen Idealismus*: Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer. Wiesbaden: Franz Steiner, 1983.
- RAPOSO, R. R. A música instrumental como ideal romântico. *Anais do Sefim*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 73-84, 2017.
- ROUSSEAU, J. J. *Dictionnaire de musique*. Paris: Chez la Veuve Duchesne, 1775.
- SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. Tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2010.
- SCHMALFELDT, J. *In the process of becoming: analytic and philosophical perspectives on form in early nineteenth-century music*. New York: OUP, 2011.

TAYLOR, C. *Hegel: sistema, método e estrutura*. Tradução Nélio Schneider. São Paulo: É Realizações, 2014, p. 23

VIDEIRA JR., M. R. *A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão*. 2009. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Recebido em 20.05.2020.

Aceito para publicação em 23.06.2020.

© 2020 Reginaldo Rodrigues Raposo. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional ( [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR) ).