

A recepção da *Crítica do Juízo* na literatura musical do início do século XIX⁽¹⁾

MÁRIO VIDEIRA

"[...] a música supera toda arte que se prende ao visível, assim como o corpo é superado pelo espírito: pois ela é espírito, aparentado com a maior força interna da natureza: o movimento. O que não pode se tornar visível ao homem, o mundo do invisível, torna-se comunicável a ele através da música".

Herder, *Kalligone* (1801)

I.

Se observarmos alguns dos principais textos de estética escritos até por volta de meados do século XVIII, iremos verificar uma grande similaridade de pontos de vista no que diz respeito à "arte dos sons". Com efeito, de Addison a Sulzer, passando por Dubos e Batteux, pode-se dizer que, via de regra, a música vocal possui a primazia frente à música instrumental pura. A música vocal era entendida não como arte autônoma, mas sim, como uma espécie de "serva" da poesia – podendo, no melhor dos casos, desempenhar um importante papel como *reforço* das palavras a ela associadas. Por outro lado, a música instrumental pura, independente de textos ou programas era, na maioria das vezes, duramente

criticada, sobretudo devido à sua suposta vagueza e obscuridade.

Neste sentido, as queixas de Rousseau acerca da música instrumental são certamente paradigmáticas. Em seu *Dicionário de Música* (1768) ele afirma que o crescente prestígio que a música puramente instrumental começava a adquirir seria algo “pouco natural” e de mau-gosto, uma vez que a música, para ser considerada uma arte verdadeiramente imitativa, necessitaria do auxílio das palavras. A seu ver, somente as palavras poderiam conferir certa determinação à arte dos sons: “a palavra é o meio pelo qual a música determina mais frequentemente o objeto do qual ela nos oferece a imagem”. Rousseau prossegue:

A sinfonia anima o canto e contribui para sua expressão; mas não o suplanta. [...] Jamais esquecerei a frase do célebre Sr. de Fontenelle, o qual, estando em um concerto, exasperado por essa sinfonia eterna, gritou em alto e bom som, num transporte de impaciência: “sonata, que queres de mim?”⁽²⁾

Embora a música ocupe um lugar de destaque na reflexão rousseauiana, cabe notar que não é a música instrumental que está no centro e sim a música vocal. Como se sabe, para Rousseau é a melodia que detém a preeminência frente à harmonia: aquela é expressão das paixões do homem, ao passo que esta aparece como mero cálculo, expressão fria da razão.

Um testemunho posterior acerca do diminuto valor estético que a música instrumental gozava nesse período pode ser encontrado em diversos verbetes da *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* [Teoria Geral das Belas-Artes], editada por Johann Georg Sulzer e publicada pela primeira vez entre os anos de 1771 e 1774. No verbete dedicado à música [*Musik*], por exemplo, há uma hierarquização de seus diferentes gêneros e, também aqui, a música instrumental não ocupa um lugar de grande relevo:

Em último lugar colocamos a utilização da música em concertos, que são realizados meramente como passatempo e para o exercício na execução. Aí se incluem os concertos, sinfonias, sonatas, solos, que apresentam no geral um ruído vivo e não desagradável, ou uma tagarelice delicada e capaz de entreter, mas que não ocupa o coração. [...] Mas não queremos levar a coisa tão longe como Platão, que condena toda música que não esteja acompanhada pelo canto e pela poesia. Também sem palavras ela pode produzir um efeito – se bem que ela só mostra seu maior efeito quando aplica sua força às obras da poesia.⁽³⁾

Como se pode notar, embora o autor do verbete não negue que a música puramente instrumental possa causar certo efeito, este é, no entanto, bastante inferior ao da música vocal. Assim, também aqui a música genuína não é considerada de maneira autônoma: seu valor e significado não estão nela própria, nem nas relações estruturais que os sons possuem entre si, mas nesse efeito intensificado que só é possível obter quando ela está unida à poesia: “o mais comovente dueto” – ou seja, uma música escrita originalmente para voz – “quando executado [somente] por instrumentos [...] perde, com efeito, a maior parte de sua força”.⁽⁴⁾

II.

Em sua famosa recensão sobre a *Quinta Sinfonia* de Beethoven, publicada originalmente em 1810 no *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig, o escritor, compositor e crítico de música E.T.A. Hoffmann afirma:

Quando se fala da música enquanto arte autônoma [*selbständige Kunst*] deve-se pensar sempre na música instrumental, a qual desprezando qualquer ajuda, qualquer mistura de outras artes, exprime

de maneira característica e pura a essência da arte, que somente nela se dá a conhecer. Ela é a mais romântica de todas as artes, – poder-se-ia quase dizer: a única *puramente* romântica.⁽⁵⁾

Não por acaso este é considerado um dos textos fundadores do romantismo na música: nele vemos a música instrumental – que há até pouco antes era considerada uma forma de arte inferior – transformada no gênero mais apto a expressar, de maneira pura, a própria essência da Arte. Se compararmos essa valorização estética da música instrumental que se dá no início do século XIX com as teorias de arte anteriores, teremos a medida exata da originalidade desse pensamento que, ao mesmo tempo, está intimamente ligado a um processo que vinha se desdobrando já desde as últimas décadas do século XVIII, a saber, o processo de autonomização da música e a questão concernente à sua legitimação estética.

Como bem mostrou o musicólogo alemão Carl Dahlhaus em diversos estudos (*Die Idee der absoluten Musik, Klassische und Romantische Musikästhetik*, etc), surge a partir desse momento o que se poderia chamar de uma “metafísica da música instrumental”. Se anteriormente a música era considerada *grosso modo* um objeto inadequado para a reflexão filosófica, pois “julgada pela razão” ela possuiria “menor valor que qualquer outra das belas-artes”⁽⁶⁾, a partir do final do século XVIII e início do XIX a música passa a ocupar, gradualmente, o centro da discussão sobre a arte em geral, tornando-se, para diversos autores, o modelo supremo ao qual aspiram todas as demais artes.

A música instrumental, que era alvo constante de severas críticas devido ao seu caráter não-conceitual e não-referencial, passa agora a ser considerada – justamente por causa dessas características – como a mais universal das artes. Friedrich Schlegel, por exemplo, afirma que a música é “a mais alta dentre todas as

artes. Ela é a *mais universal*. Toda arte possui princípios musicais e, acabada, se torna ela mesma, música. Isso é válido até mesmo para a filosofia e logo, também para a poesia”.⁽⁷⁾ Essa afinidade entre música instrumental e filosofia é também expressa pelo mesmo autor no Fragmento 444 do *Athenäum*:

[...] quem possui sentido para as maravilhosas afinidades de todas as artes e ciências, ao menos não irá considerar a coisa a partir do ponto de vista comum da assim chamada naturalidade, segundo o qual a música deve ser somente a linguagem do sentimento [*Sprache der Empfindung*], e não achará impossível em si uma certa tendência de toda a música instrumental pura para a filosofia.⁽⁸⁾

Posteriormente, também o julgamento de Schopenhauer a respeito da arte dos sons irá se tornar célebre. Segundo ele, na música “não se deseja ir além, [pois] se possui Tudo, atingiu-se o objetivo; esta arte é auto-suficiente e nela o mundo está completamente repetido e manifestado. Ela é a primeira, a rainha das Artes. O objetivo [*Ziel*] de toda arte é tornar-se como a música”.⁽⁹⁾

Frente a essa radical transformação que se opera na consideração estética da música a partir do Romantismo, podem-se colocar as seguintes questões: Quais foram as condições que tornaram possível que a linguagem musical, no espaço de poucas décadas, pudesse adquirir um valor tão elevado para a filosofia em comparação com as demais artes? É possível estabelecer uma relação entre o pensamento puro e a música pura, ou entre a revolução ocorrida na filosofia a partir de Kant e a consideração estética da música como linguagem pura?

Para tentar responder a tais questões, partimos da hipótese de que, além das transformações técnicas na música (aperfeiçoamento dos instrumentos, surgimento de novas formas musicais, etc.) e das transformações sociais, também a revolução filosófica

iniciada por Kant e sua *recepção* por parte de seus primeiros leitores, permitiram não apenas que a música se tornasse um objeto adequado e digno da reflexão filosófica, mas também que a própria filosofia encontrasse um paradigma na música pura. Através dos textos de estética musical alemã do período em torno de 1800 pode-se notar claramente, por um lado, a influência marcante das teses apresentadas por Kant em sua terceira *Crítica* e, por outro lado, uma tentativa de conceder à música certa dignidade e valor perante as demais artes. Nosso objetivo, portanto, não é o de analisar em detalhe as concepções musicais de Kant – tarefa que exigiria um exame muito mais aprofundado não apenas das passagens consagradas à música na *Crítica do Juízo* e na *Antropologia*, mas também das reflexões, cartas e apontamentos de aulas feitos por seus alunos. Nosso propósito é mais modesto e consiste apenas em tentar reconstituir, em linhas bastante gerais, a maneira pela qual a concepção kantiana de uma hierarquia das artes foi compreendida e interpretada por alguns teóricos e críticos musicais – notadamente alguns autores “menores” como Johann Karl Friedrich Triest (1764-1810) e Christian Friedrich Michaelis (1770-1834).

III.

Pode-se afirmar, sem risco de exagero, que a recepção dos escritos kantianos referentes à música foi marcada por uma série de mal-entendidos. Como o musicólogo Stephan Nachtsheim procurou apontar, “desde os ataques de Herder, Kant é tido como o protótipo do especulador que não tem idéia do que diz em matéria de música”.⁽¹⁰⁾ No entanto, estudos recentes têm demonstrado que é preciso ter cautela ao afirmar uma suposta indiferença de Kant pela música ou falta de conhecimento das discussões musicais de sua época. Pelo contrário, as reflexões kantianas

publicadas postumamente trazem indícios de sua familiaridade com os textos sobre música de Rameau, Rousseau, D'Alembert, Werckmeister, Leibniz, Euler, Sulzer, dentre outros. Mas é na *Crítica do Juízo* e na *Antropologia* – e não tanto nessas “reflexões póstumas” – que iremos encontrar os textos mais influentes de Kant no que diz respeito ao debate estético-musical de sua época.

Nos parágrafos dedicados à comparação do valor estético das belas-artes entre si na *Crítica do Juízo*, Kant atribui um lugar pouco elevado à música, pois considera que, em toda arte bela, o essencial consiste na *forma* e não na *matéria* da sensação disponível apenas para a fruição:

Pois em toda a bela arte o essencial consiste na forma, que convém à observação e ao julgamento e cujo prazer é, ao mesmo tempo, cultura e dispõe o espírito para idéias [...]; não consiste na matéria da sensação (no atrativo ou na comoção), disposta apenas para o gozo, o qual não deixa nada para a idéia, torna o espírito embotado, o objeto pouco a pouco repugnante e o ânimo insatisfeito consigo e instável (§52).⁽¹¹⁾

Apesar de reconhecer a forma⁽¹²⁾ nos fundamentos matemáticos da música, Kant tende a considerá-la em algumas passagens mais como uma arte meramente agradável do que, propriamente, como uma das belas-artes. Pode-se dizer que a posição kantiana diante da música é marcada por certa ambivalência, havendo duas maneiras de ajuizá-la: seja segundo o movimento e o atrativo do ânimo, seja a partir do ponto de vista da razão.

Para compreendermos o problema da posição ocupada pela música na hierarquia das artes estabelecida por Kant, é necessário examinar primeiramente a noção de “agradável”, a saber, aquilo “que apraz aos sentidos na sensação”⁽¹³⁾ e que, consequentemente, permanece sempre como algo de subjeti-

vo e empírico. Para Kant, um juízo de gosto somente pode ser considerado *puro* na medida em que “nenhum comprazimento meramente empírico é misturado ao fundamento de determinação do mesmo”.⁽¹⁴⁾ Para Kant, o que constitui o fundamento de toda disposição para o gosto “não é o que deleita na sensação, mas simplesmente o que apraz por sua forma” (§ 14).⁽¹⁵⁾ Onde a questão: pode a música ser considerada legitimamente como uma *arte bela*, capaz de promover a cultura das faculdades do ânimo? Ou deveríamos, antes, considerá-la somente como uma *arte agradável*, que “tem em vista simplesmente o gozo” e cujo fim é “que o prazer acompanhe as representações como simples sensações”?⁽¹⁶⁾

A partir do § 51 da *Crítica do Juízo*, Kant esboça uma visão das belas-artes, escolhendo como princípio “a analogia da arte com o modo de expressão que os homens se servem no falar para se comunicarem entre si”.⁽¹⁷⁾ Assim, uma vez que este modo de expressão consiste “na *palavra*, no *gesto* e no *som* (articulação, gesticulação e modulação)”⁽¹⁸⁾, Kant divide as artes em três espécies: as *elocutivas*, as *figurativas* e a arte do *jogo das sensações* (enquanto impressões externas dos sentidos).⁽¹⁹⁾

No que diz respeito à comparação do valor estético das artes entre si, Kant considera que a posição mais elevada pertence à *poesia*:

[Pois] ela alarga o ânimo pelo fato de pôr em liberdade a faculdade da imaginação e oferece, dentro dos limites de um conceito dado, sob a multiplicidade ilimitada de formas possíveis concordes com ele, aquela [forma] que conecta a apresentação daquele [conceito] com uma profusão de pensamentos, à qual nenhuma expressão linguística é inteiramente adequada, e portanto se eleva esteticamente às idéias (§ 53).⁽²⁰⁾

Quanto à música, sua posição será determinada pela questão relativa a seu estatuto como arte bela ou meramente agradável. Tomando-se em consideração o aspecto puramente matemático⁽²¹⁾ das vibrações que compõem a música, ela poderia ser representada inteiramente como uma das belas-artes. Contudo, somente as proporções matemáticas presentes nas vibrações do som não lhe bastam, pois sua “beleza formal” não passaria, então, de um momento oculto na impressão da música e que não possui a menor participação no atrativo e no movimento do ânimo, sendo apenas “a condição indispensável (*conditio sine qua non*) daquela proporção das impressões”.⁽²²⁾

Dessa forma, apesar de reconhecer o elemento formal presente em seus fundamentos matemáticos, Kant parece tender a considerar a música mais como uma arte agradável:

[...] pois embora ela fale por meras sensações sem conceitos, por conseguinte não deixa, como a poesia, sobrar algo para a reflexão, contudo ela move o ânimo de modo mais variado e, embora só passe sagemente, no entanto mais intimamente; mas ela é certamente mais gozo que cultura [...]. Ajuizada pela razão, possui valor menor que qualquer outra das belas-artes (§ 53).⁽²³⁾

Nessa mesma passagem Kant afirma:

[...] se apreciarmos o valor das belas-artes segundo a cultura que elas alcançam para o ânimo e tomarmos como padrão de medida o alargamento das faculdades que na faculdade do juízo têm que concorrer para o conhecimento, então a música possui entre as artes belas o último lugar (assim como talvez o primeiro entre aquelas que são apreciadas simultaneamente segundo o seu agrado), porque ela joga simplesmente com sensações (§ 53).⁽²⁴⁾

Além disso, a música provoca no ouvinte apenas uma impressão transitória e extingue-se completamente. Por fim, Kant ressalta certa “falta de urbanidade” inerente à música: pois ela “estende sua influência além do que dela se pretende (à vizinhança) e assim, como que se impõe. Por conseguinte, causa dano à liberdade de outros”.⁽²⁵⁾

Um parecer semelhante é expresso em sua *Antropologia*, publicada alguns anos mais tarde. Ali, Kant afirma mais uma vez a supremacia da poesia diante das demais artes:

A poesia, contudo, não obtém a vitória apenas sobre a eloquência, mas também sobre qualquer outra das belas-artes; sobre a pintura (de que faz parte a escultura) e mesmo sobre a música. Pois esta última só é *arte bela* (não simplesmente agradável) porque serve de veículo à poesia. Também não há entre os poetas tantas inteligências superficiais [...] quanto entre os músicos, porque aqueles também falam ao entendimento, mas estes meramente aos sentidos.⁽²⁶⁾

IV.

Como se sabe, logo após a publicação da primeira edição *Crítica do Juízo* (1790), iniciaram-se as discussões sobre as teses ali expostas – inclusive acerca da controversa posição que Kant concede à música em sua hierarquia das artes.

Em sua *recensão*⁽²⁷⁾ sobre a terceira *Crítica*, o filósofo Karl Leonhard Reinhold comenta que Kant tinha toda a razão ao conceder à poesia a posição mais alta entre as belas artes. E prossegue: “Os amantes da música poderão considerar como uma injusta desvalorização a posição mais baixa que o Sr. Kant concede à música [na hierarquia das artes]”. No entanto ele pondera que se deve levar em conta que a música deve ser considerada de maneiras essencialmente diferentes, isto é, seja enquanto arte bela, seja como

arte meramente agradável: “Sua pretensão à beleza funda-se somente na *Harmonia e Melodia*”. Por outro lado, com relação aos atrativos e comoção “que a música possui em tão grande medida, ela é uma *arte meramente agradável*, ocupa incontestavelmente o primeiro lugar na hierarquia *dessas artes* [i.e. das artes agradáveis], e é o elo de ligação entre as artes *belas* e as *agradáveis*”.⁽²⁸⁾

Se a teoria kantiana da música encontrou um defensor de peso na figura de Reinhold, por outro lado seus críticos não tardaram a surgir. Com efeito, diversos “autores menores” expressaram suas opiniões através de artigos e resenhas publicados nos jornais especializados em música que começavam a surgir por volta dessa época, como por exemplo, o *Allgemeine musikalische Zeitung* (AmZ), de Leipzig.

Dentre esses trabalhos, destacaríamos um artigo publicado em 1801 na AmZ a respeito da formação da música na Alemanha no século XVIII. Utilizando-se de um vocabulário marcadamente kantiano, seu autor, Johann Triest explica a origem das belas artes: estas teriam surgido da necessidade humana de harmonizar suas forças do ânimo: “a sensibilidade entregava à imaginação um material para o livre jogo e o entendimento procurava uni-los com suas regras”.⁽²⁹⁾

Triest faz uma distinção entre arte *pura* e *aplicada*, distinção esta que se aplica também à música. Aqui aparece provavelmente pela primeira vez o termo “música pura”, a saber: uma arte existente por si mesma, “elaboração de um material sensível para o livre e belo jogo da faculdade da imaginação”. Por outro lado, na medida em que a música servia como um meio estético para outros fins, ela deixava de ser uma arte pura e passava a ser arte *aplicada*.⁽³⁰⁾ Mais adiante ele prossegue:

Originalmente a música só possuía valor enquanto arte aplicada [*angewandte Kunst*], isto é, era utilizada somente como expressão

de sentimentos de um sujeito e foi preciso um longo tempo antes que fosse praticada como arte pura [*reine Kunst*], isto é, que a melodia, harmonia, etc. fossem cultivadas como jogo belo [*als schönes Spiel*], mesmo sem estarem ligadas a um texto ou coisas do gênero.⁽³¹⁾

Aqui a música instrumental é considerada por Triest como *música pura*, isto é, “um belo jogo sonoro (formado segundo regras artísticas) que possui uma conformidade a fins, embora no todo predomine apenas uma idéia estética, indeterminada”⁽³²⁾ e – diferentemente da opinião kantiana – capaz de cultivar o homem:

Se só se considerar como música genuína aquela que expõe de maneira determinada os sentimentos de um sujeito (ainda que este seja o fim original e mais elevado da música), então estariam condenadas todas as composições sem canto [...]; e todas, ou [pelo menos] a maioria das sonatas, fugas, concertos, sinfonias, etc. seriam passatempos sem finalidade. Mas não: a música deleita e – com permissão dos filósofos – cultiva, ainda que não de maneira tão evidente como na igreja ou no teatro.⁽³³⁾

Além do emprego do termo *música pura*, um outro aspecto importante do texto de Triest está no fato dele assinalar uma “transformação significativa” que se opera nesse âmbito: o compositor, que até então “somente fazia cálculos enquanto escrevia” e privilegiava apenas o aspecto retórico da música, passou a privilegiar seu aspecto criador e poético [*poetisch*].⁽³⁴⁾ Outro aspecto digno de nota é o uso da terminologia kantiana para justificar a superioridade da música pura frente à música aplicada. Para Triest, o compositor de música instrumental expressa *idéias estéticas*, as quais *não podem ser expressas por palavras*. É curioso notar que, como exemplo prático, ele utiliza as obras para teclado de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), as quais

segundo ele, ultrapassam tanto o lado mecânico da música (ou seja, vão além do “mero cálculo”, da harmonia e do contraponto), quanto o aspecto do mero prazer sensível: “[Em suas obras] surgia uma certa idéia estética [*ästhetische Idee*], isto é, composta de conceito [*Begriff*] e sensação [*Empfindung*], que não pode ser expressa em palavras”.⁽³⁵⁾ Dessa forma, a música instrumental de C. P. E. Bach é considerada por Triest como um modelo de música instrumental pura.⁽³⁶⁾ Nessas obras pode-se ver que:

[...] a música pura não é mero invólucro para a [música] aplicada, ou abstraída desta, mas pode alcançar por si só grandes fins. Não lhe é preciso dar voltas como mero jogo prosaico (ou no máximo retórico) dos sentidos ou do entendimento, mas ela é capaz de se elevar a *poesia* [*Poesie*], a qual é mais pura, quanto menos ela se rebaixa, mediante palavras [...], à região do sentido vulgar.⁽³⁷⁾

Mas como compreender, pois, essa referência feita por Triest a uma “idéia estética”, que “não pode ser expressa por palavras”, e que se manifestaria na música pura de compositores como C. P. E. Bach? Embora não mencione sua fonte, Triest está se baseando na noção de idéia estética que é apresentada no § 49 da *Crítica do Juízo*. Intimamente relacionada ao conceito kantiano de *gênio* (que se mostra justamente “na exposição ou exibição de *idéias estéticas*”), Kant define a noção de *idéia estética* da seguinte forma:

Por uma idéia estética entendo [...] aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito que pensar, sem que, contudo, qualquer pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado, representação que consequentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível. Vê-se facilmente que ela é a contrapartida (*Pendant*) de uma *idéia da razão*,

que inversamente é um conceito ao qual nenhuma *intuição* (representação da faculdade da imaginação) pode ser adequada.⁽³⁸⁾

Embora na *Crítica do Juízo* Kant relacione a noção de idéia estética sobretudo à arte da poesia, cabe notar que essa noção é um dos principais fundamentos filosóficos sobre o qual a valorização da música pura irá se basear a partir dessa época. Isso pode ser percebido de maneira implícita no artigo de Triest. De maneira mais incisiva, porém, essa idéia será retomada nos escritos do filósofo e músico Christian F. Michaelis, os quais podem ser considerados como uma primeira tentativa de aplicação sistêmica dos princípios da filosofia crítica ao campo da estética musical. Partindo de pressupostos kantianos, mas aberto a outras influências diversas – Schiller, Moritz, Herder, Jean Paul, Schelling, dentre outros – muitos dos textos de Michaelis constituem contribuições relevantes para compreensão do processo de autonomização estética da música instrumental na Alemanha, na virada dos séculos XVIII e XIX.

V.

Christian Friedrich Michaelis (1770-1834), teve aulas de instrumento, contraponto e harmonia, prosseguindo estudos superiores de teologia, línguas antigas, direito e filosofia em Leipzig a partir de 1787. Em 1792 muda-se para Jena, em cuja Universidade frequentou os cursos de Reinhold, Schütz e Schmid. Decisivas para sua formação foram as preleções sobre estética de F. Schiller, que pôde ouvir no semestre de inverno de 1792/93.⁽³⁹⁾ É por volta dessa época que Michaelis toma contato com a *Crítica do Juízo* de Kant, que iria influenciar profundamente seu próprio pensamento estético.

Em 1795 publica seu principal ensaio sobre estética da música:

sica: *Über den Geist der Tonkunst* [Sobre o espírito da música], que é, na verdade, uma tentativa de desenvolver as teses kantianas sobre a música. Nos anos seguintes viaja com frequência a Jena, onde assiste os cursos de J. G. Fichte. Trava também contato com o compositor J. F. Reichardt, a quem dedica o segundo volume de seu ensaio *Über den Geist der Tonkunst* (publicado em 1800). Nos anos seguintes ele publicaria comentários sobre algumas das principais obras de Kant⁽⁴⁰⁾ e Fichte⁽⁴¹⁾, bem como traduções e diversos artigos em jornais de música.

Num desses artigos, intitulado “Sobre a posição da música entre as belas-artes” [*Ueber den Rang der Tonkunst unter den schönen Künsten*] e publicado em 1799, Michaelis mostra-se ainda totalmente dependente de Kant: trata-se, aqui, de uma espécie de texto de popularização, parafraseando o conteúdo dos §§ 51 a 53 da *Crítica do Juízo*, acerca da divisão e comparação do valor das belas-artes entre si. Neste artigo, seguindo de perto as observações de Kant, Michaelis considera que a música somente poderia ter uma alta posição na hierarquia das artes “em se tratando do atrativo e movimento do ânimo” que ela proporciona, mais do que as demais artes.⁽⁴²⁾ Desse modo, ele segue a divisão hierárquica proposta anteriormente por Kant, atribuindo à poesia a primeira posição entre as artes. Logo em seguida estariam as artes plásticas e, por último, a música. Utilizando-se de expressões praticamente idênticas às de Kant, Michaelis justifica a posição da música através do seguinte argumento: apesar da música ser a arte que proporciona o maior gozo [*den größten Genuß*], ela também é a que menos proporciona cultura [*Kultur*], pois lida com meras sensações [*bloßen Empfindungen*], que conduzem apenas a idéias indeterminadas de afetos.

Entretanto, alguns anos mais tarde, no artigo “Algumas idéias sobre a natureza estética da música” [*Einige Ideen über die ästhetische Natur der Tonkunst*], publicado em 1801, percebe-

bemos já algumas mudanças em comparação ao artigo anterior. Aqui ele enfatiza a música como arte do sentido interno e da *imaginação*. Estando ligada à forma do sentido interno (a saber, o tempo) e estando completamente separada da forma do sentido externo (ou seja, o espaço), a música não descreve nada que seja externo, nada que seja extenso ou espacial, mas “somente o *interior* [*das Innere*], a mera determinação do tempo”.⁽⁴³⁾ Temos aqui, portanto, uma valorização da música como arte da interioridade, como “arte do coração”. Por voltar-se à interioridade, ela será caracterizada como a arte diametralmente oposta às artes plásticas, pois é arte do tempo, enquanto estas são artes do espaço. Justamente por ser uma arte da interioridade e do tempo, a música vai ser considerada como uma *linguagem imediata dos afetos*.

Devido a essa característica da interioridade, Michaelis pode argumentar em favor de certa valorização da música – porém, não ainda como arte autônoma, mas devido a uma analogia que ele percebe entre música e poesia: “pois como a música nada tem a ver com o espaço [...] ela se aproxima muito mais da poesia, do que a escultura e a pintura, e lida mais intimamente e de maneira imediata com a parte mais espiritual e interna do homem, do que aquelas artes que se misturam ao mundo corpóreo”.⁽⁴⁴⁾

O alto valor que a poesia possui no interior das tradicionais hierarquias das artes tem a ver com o fato de utilizar-se de palavras e, portanto, de “elevant” a alma a conceitos [*Begriffen*]; enquanto a música, por sua vez, tem como esfera “o coração humano, com seus sentimentos [*Empfindungen*] e a imaginação [*Einbildungskraft*], em sua ocupação com os afetos”.⁽⁴⁵⁾ Assim, o valor maior da música estaria em sua capacidade de comover de maneira imediata, diferentemente das demais artes que, para tanto, necessitariam de mediações.

Como arte do sentido interno [*innern Sinn*], da imaginação,

do tempo, avessa a toda espacialidade, a música é, por excelência, a arte da interioridade, uma vez que lida especialmente com o invisível [*Unsichtbar*]:

O poeta interpreta e reúne em *conceitos* os grandes e belos sentimentos [...] com os quais ele pretende nos dar prazer, e procura comunicá-los [...] por meio de palavras. [...] Mediante o *entendimento* ele excita nossa imaginação, e através disso ele nos suscita sentimentos e afetos. O poeta nos mantém *em conexão com o mundo visível*, pois seus conceitos estão sempre em íntima relação com este; o *compositor nos separa do mesmo*, e nos entretém com o *invisível*.⁽⁴⁶⁾

No que diz respeito à questão: se a música seria meramente uma arte agradável ou se poderia ser, com direito, contada entre as artes belas, Michaelis irá lidar com a concepção de que a música, para ser considerada bela, *deve agradar por si mesma*. Se por um lado, a música pode ser considerada uma arte agradável na medida em que seu material pode causar prazer mesmo sem ser trabalhado (ou seja, é possível obter prazer mediante o puro som); por outro lado, ela só pode ser considerada uma arte bela por meio da *composição musical*. É graças à composição que o artista ordena e depura a massa sonora, formando um *todo* adequado à imaginação.⁽⁴⁷⁾

Ele continua: “A beleza da música baseia-se na *Melodia e Harmonia*. A *melodia* expressa o jogo dos sentimentos [*Empfindungen*] [...], forma a *multiplicidade*, sem a qual a beleza não é possível”. Mas essa multiplicidade não pode se perder na ausência de regras, e deve, portanto, ser *determinada* para que haja beleza. Essa determinação resulta do compasso, do ritmo e da harmonia. Assim, para que a melodia se torne um *todo* belo [*schönes Ganzes*], ela necessita de uma forma *harmônica e rítmica*. Tal

forma bela, segundo Michaelis, “agrada por si” [*gefällt für sich*], por meio de uma proporção livre, da simetria e depende de uma conformidade a leis *livre* [*freie Gesetzmäßigkeit*].⁽⁴⁸⁾

Num outro artigo, também publicado em 1801, e intitulado “Suplemento às idéias sobre a natureza estética da música” [*Nachtrag zu den Ideen über die ästhetische Natur der Musik*], Michaelis – utilizando-se das ferramentas teóricas proporcionadas pela filosofia kantiana – irá construir uma argumentação no sentido de se considerar a *indeterminação* própria à música, a qual havia sido durante séculos a causa das censuras que se voltavam contra ela, como algo *positivo*. Essa indeterminação característica da música pura passa então a ser vista como algo que favorece a liberdade de fantasia do ouvinte: ela seria, segundo ele, algo análogo às *idéias estéticas*⁽⁴⁹⁾ do poeta. Na medida em que a música é capaz de fornecer um campo infinito de pensamentos, ela possui também algo de *ideal* [*etwas Idealisches*] “algo que liberta e dá asas à imaginação, e a eleva acima das limitações da realidade”.⁽⁵⁰⁾

Alguns anos mais tarde (1804), num artigo intitulado “Mais algumas observações sobre a posição da música dentre as belas artes” [*Noch einige Bemerkungen über den Rang der Tonkunst unter den schönen Künsten*] Michaelis irá combater a opinião kantiana segundo a qual a música seria, dentre as belas-artes, aquela que proporciona menos *cultura* [*Kultur*]. Para Michaelis, a música é capaz de cultivar o espírito, na medida em que ela nos separa do mundo corpóreo e nos entretém com formas invisíveis [*unsichtbaren Formen*]. A música não é meramente uma arte agradável aos sentidos, não é um mero prazer sensível, mas uma arte que atua de *maneira espiritual* [*geistige Art*], cuja esfera própria é o âmbito do *invisível* e na qual a *faculdade da imaginação* possui um papel decisivo:

As sensações com as quais ela lida, não são sua [finalidade] última; seu fim não é uma mera excitação dos nervos, assim como não é a cor das pinturas ou o brilho do mármore das colunas que constituem o efeito último dessas artes; é a *imaginação* [*Einbildungskraft*] que compõe um todo belo e sublime [...] a partir das sensações auditivas; e na fruição [*Genuß*] obtida a partir daí, [é a imaginação] que nos eleva silenciosamente acima das necessidades corpóreas e dos estímulos sensoriais. Nós nos perdemos na contemplação espiritual do elemento objetivo de uma bela composição musical, tanto quanto na sublimidade de uma ode de Klopstock; mas com a diferença que aqui [na ode] a nossa atividade é mais determinada, através de *conceitos*, enquanto lá [na música], a liberdade permanece, para acrescentar um conteúdo [*Inhalt*] para a mera *forma* da sensação.⁽⁵¹⁾

Outro aspecto a ser notado neste artigo é a influência de Schelling – especialmente sua definição da beleza como exposição do infinito no finito – que já começava a se impor nos meios musicais:

A música deve ser considerada, talvez, como a *mais livre* dentre as demais artes, porque ela se apodera de nossa *imaginação* da maneira mais imediata, e pode preenchê-la com formas belas e sublimes, sem estar limitada ao âmbito dos conceitos do entendimento ou das intuições da efetividade comum. Nela, o individual e o ideal parecem unir-se da maneira mais fácil e íntima, nela se expressa talvez da maneira mais viva (como dizem os estetas modernos) o infinito através do finito [*das Unendliche durch das Endliche*].⁽⁵²⁾

Ao longo dos anos Michaelis irá desenvolver e tornar mais precisa sua própria posição, que pode ser considerada como uma tentativa de síntese de toda a discussão estética da época acerca do valor da música. É talvez num artigo de 1808, intitulado “Sobre

o aspecto ideal da música" [*Ueber das Idealische der Tonkunst*], que suas idéias aparecem de maneira mais incisiva. Antes de mais nada, é preciso perguntar: como entender essa definição da música enquanto uma arte ideal [*idealisch*]? É bastante provável que Michaelis estivesse empregando esse conceito no mesmo sentido definido por A. W. Schlegel, quando ele afirma: "Pode-se chamar [...] uma obra de arte de ideal [*idealisch*], quando nela matéria e forma [*Stoff und Form*], espírito e letra penetraram-se mutuamente até a completa indistinguibilidade".⁽⁵³⁾

Partindo de uma crítica ao princípio de imitação, Michaelis define a música como a "mais ideal e mais original" dentre as artes, uma vez que ela, por sua própria essência, "não consiste numa mera imitação da natureza". Pelo contrário, ela *produz* como que por magia "um mundo totalmente próprio", de modo que é em vão que procuraríamos na realidade um suposto *original*, que lhe pudesse servir de modelo. Diferentemente das demais artes, a música não possui um "original" exterior a si mesma e seu encanto resulta de uma criação proveniente do próprio mundo interior do artista e não possui "nem forma, nem matéria [*Stoff*], nem modelo" no mundo exterior.⁽⁵⁴⁾

Michaelis coloca a música numa posição tão elevada em comparação às demais artes belas, que ele chega mesmo a afirmar que ela expõe de maneira pura, "o espírito da arte, em sua liberdade e singularidade". A faculdade da imaginação, que tão elevada posição ocupa no contexto da filosofia crítica kantiana, aparece também como fundamental para a arte dos sons. Ele escreve: "A imaginação poética, criadora, revela integralmente a sua força na arte dos sons". O valor da música é intrínseco a si própria e não reside numa representação ou significado de outra coisa que não seja ela mesma: "As obras musicais consumadas [*vollendete*] possuem seu valor não meramente porque elas *representam* ou *significam* algo outro, mas [possuem valor] nelas mesmas, em sua

própria e incomparável *essência*".⁽⁵⁵⁾ É por conta dessa radical autonomia e liberdade que a música poderá ser tomada como *modelo* para todas as demais artes: ela é a única totalmente autônoma, que nada imita e que dita a si mesma suas próprias leis.

A música ocupa uma posição de destaque também quanto ao seu material; pois ela não se origina da natureza bruta, mas é um produto ideal [*idealisch*] da faculdade poética do artista criador. Enquanto o pintor ou escultor sempre apontam para um objeto natural e, nesse sentido, são dependentes de um material proveniente da realidade exterior, o compositor "não encontra na natureza nenhum todo musical diante de si", o qual só precisasse ser retrabalhado ou reelaborado. Pelo contrário, "ele cria a verdadeira música meramente a partir de seu interior".⁽⁵⁶⁾

Suas melodias e harmonias não são emprestadas da natureza bruta, não são como que tomadas de empréstimo das criaturas cantantes [...], mas são invenção originária [*ursprünglich*] do homem pleno de sentimentos, dotado de imaginação e sentido para proporção e harmonia [*Wohlklang*], são produtos ideais de uma faculdade poética [*Dichtungsvermögens*] ligada a uma organização propícia.⁽⁵⁷⁾

A mudança radical que se opera, não apenas no pensamento de Michaelis, mas que vai aos poucos se impondo na estética musical como um todo, pode ser verificada mediante a comparação entre música e poesia. Se a poesia, em última instância, se refere sempre a objetos do conhecimento ou idéias da razão, se a linguagem que ela utiliza já está pronta; a música, por sua vez precisa sempre constituir a sua própria linguagem. A música não recebe a sua lei de nenhuma linguagem existente, mas "ela se dá sua própria lei" [*sie ist ihre eigene Gesetzgeberin*], ou seja, ela é *autônoma*, na medida em que "flui do mais íntimo da humanidade e só se submete às leis eternas da harmonia".⁽⁵⁸⁾ Como ela não

tem seu modelo na natureza, tampouco esta pode servir como pedra de toque para se avaliar o seu grau de perfeição (tal como ocorre com o pintor ou escultor, cujas obras tanto mais perfeitas são, quanto mais se aproximam daquilo que é imitado). Diferentemente da poesia, a música não se refere a objetos determinados do conhecimento, nem de maneira imediata a nenhuma idéia da razão, mas ela pode expressar sentimentos [*Gefühle*]⁽⁵⁹⁾, os quais “despertam em nós certos objetos e idéias”.⁽⁶⁰⁾ Assim, se ela não se refere a objetos e idéias da razão de maneira imediata, como a poesia, ela pode referir-se a isso de maneira imediata, pode aludir simbolicamente [*sinbildlich*] “o que nosso espírito intuitivo pensa”.⁽⁶¹⁾

Michaelis encerra o artigo com uma significativa citação⁽⁶²⁾ do compositor J. F. Reichardt (1752-1814), na qual estão presentes alguns traços fundamentais da concepção romântica sobre a música, especialmente no que diz respeito a dois aspectos principais: primeiramente, a música passa a se situar numa posição mais elevada do que a poesia (o próprio efeito da poesia é alcançado, em última instância, pelo ritmo, logo, ele é dependente de certa origem musical); em segundo lugar, ela passa a ser vista como uma linguagem capaz de exprimir o inefável, isto é, capaz de expressar aquilo que não se poderia dizer com a linguagem das palavras:

Onde as palavras não mais conseguem, não são mais suficientes, os sons, as harmonias expressam o inefável [*das Unausprechlich*] e elevam o entusiasta muito acima de si mesmo. A construção dos versos e o ritmo poético mais perfeito recebem, eles mesmos, a sua mais elevada força e efeito somente mediante o ritmo musical que a ele se agrega.⁽⁶³⁾

VI.

Como bem notou Stephan Nachtsheim, Kant não tinha a intenção de constituir um *sistema das artes* em sua *Crítica do Juízo*, e “muito menos uma teoria filosófica especial da música ou de outra arte. As estéticas especiais estavam fora do âmbito de problemas que Kant havia se colocado”.⁽⁶⁴⁾ Mesmo o trecho referente à divisão das artes entre si não pretendia ser uma teoria completa e acabada das artes, mas sim apenas um “esboço”, como o próprio Kant ressalta numa nota de rodapé, à qual, provavelmente, muitos de seus críticos não atentaram suficientemente.⁽⁶⁵⁾ Nela, Kant alerta: “O leitor não ajudará este esboço de uma possível divisão das belas-artes como uma proposta de teoria. Trata-se apenas de uma das muitas tentativas que ainda se podem e devem empreender”.⁽⁶⁶⁾

Porém, como se viu, as passagens referentes à música tanto na *Crítica do Juízo* como na *Antropologia* não tardaram a provocar polêmicas, suscitando objeções e posições contrárias. Entretanto, mais do que nas afirmações do próprio Kant acerca da arte dos sons, a chave para a compreensão da valorização da música pelos autores pós-kantianos parece estar, sobretudo, na recepção dos conceitos kantianos de *gênio* e de *idéia estética*. Foi, em grande medida, graças à noção de idéia estética, que a indeterminação conceitual da música puramente instrumental passou a ser considerada não mais como um vazio de conteúdo ou como um mero ruído agradável aos sentidos, mas sim, como um conteúdo inexpressível em conceitos e que ultrapassa a mera linguagem das palavras.

Notas

1 O presente artigo apresenta os resultados parciais de um estágio de pesquisa de doutorado realizado na Universidade de Tübingen (Alemanha), sob a supervisão do Prof. Dr. Manfred Frank. No Brasil, a pesquisa foi orientada pelo Prof.

Dr. Marco Aurélio Werle (FFLCH-USP). Agradeço vivamente a ambos pelos valiosos conselhos e comentários. Igualmente, agradeço ao CNPq, à CAPES e ao DAAD pelo auxílio financeiro concedido.

2 ROUSSEAU, J. J. "Sonate" In: *Dictionnaire de Musique*. Paris : Duchesne, 1768, p. 451-52.

3 Verbete: "Música" [Musik], in: SULZER, *Allgemeine Theorie* Bd. 2, Leipzig: Weidmann, 1774, p. 788.

4 Verbete: "Música Instrumental" [*Instrumentalmusik*], in: SULZER, *Allgemeine Theorie* Bd. 1, Leipzig: Weidmann, 1771, p. 559.

5 HOFFMANN, E.T.A. *Schriften zur Musik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, p. 34.

6 Cf. § 53 da *Crítica do Juízo*.

7 SCHLEGEL, F. *Literarische Notizen*, p. 151 (frag. 1147).

8 SCHLEGEL, F. *Kritische Ausgabe*. Bd. 2, p. 254.

9 SCHOPENHAUER, A. *Handschriftlicher Nachlaß* Bd. IV (Neue Paralipomena), p. 30.

10 NACHTSHEIM, S. *Zu Immanuel Kants Musikästhetik*, p. 7.

11 "Doch in aller schönen Kunst besteht das Wesentliche in der Form, welche für die Beobachtung und Beurtheilung zweckmäßig ist, wo die Lust zugleich Cultur ist und den Geist zu Ideen stimmt [...]; nicht in der Materie der Empfindung (dem Reize oder der Rührung), wo es bloß auf Genuß angelegt ist, welcher nichts in der Idee zurückläßt, den Geist stumpf, den Gegenstand nach und nach anekelnd und das Gemüth durch das Bewußtsein seiner im Urtheile der Vernunft zweckwidrigen Stimmung mit sich selbst unzufrieden und launisch macht" (AA 05: 325-326).

12 Alguns estudiosos defendem a hipótese de que o conceito kantiano de forma musical tenha sido fortemente influenciado pela teoria musical alemã da época barroca. Numa passagem de seu livro *Musicae mathematicae Hodegus curiosus* (2. Ed., 1687, p. 39), Andreas Werckmeister afirmava, por exemplo: na música "os números e proporções dão a forma e o som é a matéria" (apud NACHTSHEIMER, S. *Zu Immanuel Kants Musikästhetik*, p. 12, nota 22).

13 "Angenehm ist das, was den Sinnen in der Empfindung gefällt" (AA 05: 205).

14 "Ein Geschmacksurtheil ist also nur sofern rein, als kein bloß empirisches Wohlgefallen dem Bestimmungsgrunde desselben beigemischt wird" (AA 05: 224).

15 "[...] nicht, was in der Empfindung vergnügt, sondern bloß was durch seine Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack ausmacht" (AA 05: 225).

16 Dentre as artes agradáveis, Kant inclui a música de mesa, a qual "somente como um ruído agradável, deve entreter a disposição dos ânimos à alegria e, sem que alguém conceda à sua composição a mínima atenção, favorece a livre conversação entre um vizinho e outro"; "Angenehme Künste sind die, welche bloß zum Genuße abgezweckt werden; dergleichen alle die Reize sind, welche

die Gesellschaft an einer Tafel vergnügen können: [...] (Hiezu gehört denn auch [...]) die Tafelmusik: ein wunderliches Ding, welches nur als ein angenehmes Geräusch die Stimmung der Gemüther zur Fröhlichkeit unterhalten soll und, ohne daß jemand auf die Composition derselben die mindeste Aufmerksamkeit verwendet, die freie Gesprächigkeit eines Nachbars mit dem andern begünstigt" (AA 05: 305-306).

17 "Wenn wir also die schönen Künste eintheilen wollen, so können wir, wenigstens zum Versuche, kein bequemerer Princip dazu wählen, als die Analogie der Kunst mit der Art des Ausdrucks, dessen sich Menschen im Sprechen bedienen, um sich so vollkommen, als möglich ist, einander, d.i. nicht bloß ihren Begriffen, sondern auch Empfindungen nach, mitzuthellen" (AA 05: 320).

18 "Dieser besteht in dem Worte, der Geberdung und dem Tone (Articulation, Gesticulation und Modulation)" (AA 05: 320).

19 "Es giebt also nur dreierlei Arten schöner Künste: die redende, die bildende und die Kunst des Spiels der Empfindungen (als äußerer Sinneneindrücke)" (AA 05: 320-321).

20 "Unter allen behauptet die Dichtkunst (die fast gänzlich dem Genie ihren Ursprung verdankt und am wenigsten durch Vorschrift, oder durch Beispiele geleitet sein will) den obersten Rang. Sie erweitert das Gemüth dadurch, daß sie die Einbildungskraft in Freiheit setzt und innerhalb den Schranken eines gegebenen Begriffs unter der unbegrenzten Mannigfaltigkeit möglicher damit zusammenstimmender Formen diejenige darbietet, welche die Darstellung desselben mit einer Gedankenfülle verknüpft, der kein Sprachausdruck völlig adäquat ist, und sich also ästhetisch zu Ideen erhebt" (AA 05: 326).

21 Além de Werckmeister, deve-se assinalar também a influência de Rameau no que diz respeito ao aspecto matemático da música. A esse respeito ver também a observação de Frank e Zanetti (In: KANT, I. *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie*. Bd. 3: Kommentar. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001 p. 1255).

Como se sabe, para Rameau, a harmonia – cujas bases estariam garantidas pelas relações físicas e matemáticas originadas pela vibração e ressonância do corpo sonoro – era considerada como o princípio fundamental da música. Assim, em última instância, todo o prazer suscitado pela música também se fundamentaria na harmonia, que é "a única base da música e o princípio de seus maiores efeitos" (RAMEAU, J. *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*. Paris: Prault, 1754, p. III). Para Rameau, "mover as paixões cabe somente à harmonia. A melodia extrai sua força somente dessa fonte, da qual ela emana diretamente" (Id., *ibid.*, p. VI).

22 "Aber an dem Reize und der Gemüthsbewegung, welche die Musik hervorbringt, hat die Mathematik sicherlich nicht den mindesten Antheil; sondern sie ist nur die unumgängliche Bedingung (conditio sine qua non) derjenigen Proportion der Eindrücke in ihrer Verbindung sowohl als ihrem Wechsel [...]" (AA 05: 329).

23 "Denn ob sie [die Tonkunst] zwar durch lauter Empfindungen ohne Begriffe

spricht, mithin nicht wie die Poesie etwas zum Nachdenken übrig bleiben läßt, so bewegt sie doch das Gemüth mannigfaltiger und, obgleich bloß vorübergehend, doch inniglicher; ist aber freilich mehr Genuß als Cultur [...]; und hat, durch Vernunft beurtheilt, weniger Werth, als jede andere der schönen Künste" (AA 05: 328).

24 "Wenn man dagegen den Werth der schönen Künste nach der Cultur schätzt, die sie dem Gemüth verschaffen, und die Erweiterung der Vermögen, welche in der Urtheilskraft zum Erkenntnis zusammen kommen müssen, zum Maßstab nimmt: so hat Musik unter den schönen Künsten sofern den un- tersten (so wie unter denen, die zugleich nach ihrer Annehmlichkeit geschätzt werden, vielleicht den obersten) Platz, weil sie bloß mit Empfindungen spielt" (AA 05: 329).

25 "Außerdem hängt der Musik ein gewisser Mangel der Urbanität an, daß sie vornehmlich nach Beschaffenheit ihrer Instrumente ihren Einfluß weiter, als man ihn verlangt, (auf die Nachbarschaft) ausbreitet und so sich gleichsam aufdringt, mithin der Freiheit andrer außer der musikalischen Gesellschaft Abbruch thut [...]" (AA 05: 330).

26 "Die Poesie gewinnt aber nicht bloß den Preis über die Beredsamkeit, sondern auch über jede andere schöne Kunst: über die Malerei (wozu die Bildhauerkunst gehört) und selbst über die Musik. Denn die letztere ist nur darum schöne (nicht bloß angenehme) Kunst, weil sie der Poesie zum Vehikel dient. Auch giebt es unter den Poeten nicht so viel leichte [...] Köpfe, als unter den Tonkünstlern: weil jene doch auch zum Verstande, diese aber bloß zu den Sinnen reden" (AA 07: 247).

27 Publicada originalmente em 1793 na *Allgemeine Literatur Zeitung* e reeditada em seu livro *Beiträge zur Berichtigung bisheriger Mißverständnisse in der Philosophie*.

28 REINHOLD, K. L. "Über das Fundament der Geschmackenlehre", p. 252-53.
29 TRIEST, J. "Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im 18. Jh". In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 3, No. 14, (01. Jan. 1801), p. 227.

30 Id., *Ibid.*, p. 227-28.

31 Id., *Ibid.*, p. 230.

32 Id., *Ibid.* p. 228. Ele prossegue: "Por outro lado, a materialização [*Versinnlichung*] musical de um sujeito (seus sentimentos e ações), na qual a poesia, a música, etc, ocupam o primeiro lugar, chama-se música aplicada [angewandte]".

33 Id., *Ibid.*, p. 228, nota.

34 TRIEST, J. "Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im 18. Jh". In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 3, No. 18, (28. Jan. 1801), p. 297.

35 Id., *Ibid.*, p. 300.

36 Ao comentar que a obra instrumental de C. P. E. Bach é muito superior à vo-

cal, o autor (*Id.*, p. 302) o justifica da seguinte forma: "pois ele era por demais autônomo [*selbstständig*], original [*originell*] e poético [*poetisch*] para compor com êxito [a partir de] um texto".

37 Id., *Ibid.*, p. 301.

38 "[...] unter einer ästhetischen Idee [...] verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann. — Man sieht leicht, daß sie das Gegenstück (Pendant) von einer Vernunftidee sei, welche umgekehrt ein Begriff ist, dem keine Anschauung (Vorstellung der Einbildungskraft) adäquat sein kann" (AA 05: 314).

39 As anotações de aula desse curso foram publicadas por Michaelis após a morte de Schiller e constituem o único (e importantíssimo) registro dessas preleções, já que o manuscrito original de Schiller se extraviou. Há uma tradução brasileira desse texto: SCHILLER, F. *Fragmentos das preleções sobre estética do semestre de inverno de 1792-93*. Trad. R. Barbosa. B. Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

40 "Entwurf der Aesthetik, als Leitfaden bei akademischen Vorlesungen über Kants Kritik der Urteilskraft", 1796; "Kritik des teleologischen Beurteilungsvermögens", 1798; "Ueber die Wichtigkeit der Untersuchungen der Kritik der praktischen Vernunft", 1800

41 "Philosophische Rechtslehre, zur Erläuterung über Fichtes Grundlage des Naturrechts", 1797-99; "Systematischer Auszug aus Fichtes Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre", 1798.

42 A esse respeito, cf. § 53 da *Crítica do Juízo* de Kant.

43 MICHAELIS, C. F. Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften, p. 175 [Abrev.: GT].

44 MICHAELIS, GT, p. 175.

45 MICHAELIS, GT, p. 176.

46 MICHAELIS, GT, p. 176.

47 MICHAELIS, GT, p. 177-78.

48 MICHAELIS, GT, p. 178.

49 Cf. § 49 da *Crítica do Juízo*.

50 MICHAELIS, GT, p. 180

51 MICHAELIS, GT, p. 191.

51 MICHAELIS, GT, p. 192.

53 SCHLEGEL, A. W. Die Kunstlehre, p. 72. Note-se que esse aspecto da indivisibilidade entre forma e conteúdo na música foi ressaltado também por Goethe, numa Reflexão do ano de 1829: "A dignidade da arte aparece talvez na música de um modo o mais eminente, porque ela não tem matéria alguma que tivesse de ser descontada (da forma). Ela é completamente forma e conteúdo, e eleva e enobrece tudo quanto exprime" (Cf. GOETHE, J. W. *Escritos sobre arte*. Trad. M. A. Werle. S. Paulo: Humanitas, 2005, p. 266-67). Também

o esteta e crítico musical vienense Eduard Hanslick irá defender (em 1854) que forma e conteúdo são indissociáveis em música: “A música consiste em [...] formas sonoras [Tonformen], as quais não têm nenhum outro conteúdo [Inhalt] além de si mesmas” (HANSLICK, E. *Vom musikalisch-Schönen*, p. 96. Trad. Port. *Do Belo Musical*, p. 100).

54 MICHAELIS, GT, p. 264

55 MICHAELIS, GT, p. 264-65.

56 Alguns anos depois o escritor e compositor E. T. A. Hoffmann irá defender um ponto de vista semelhante, no texto “Ahnungen aus dem Reiche der Töne” (1814): “Nosso reino não é deste mundo – dizem os músicos – pois onde encontramos na natureza, tal como [o fazem] o pintor e o escultor, o protótipo de nossa arte? O som habita em toda parte, mas os sons, isto é, as melodias que falam a linguagem elevada do reino dos espíritos, habitam apenas no petito humano” (HOFFMANN, E. T. A. *Schriften zur Musik*, p. 609-10).

57 MICHAELIS, GT, p. 264-65.

58 MICHAELIS, GT, p. 265.

59 Aqui vemos uma diferença fundamental se compararmos Michaelis e Hanslick, por exemplo: apesar de Michaelis também se referir à música como arte autônoma, ele ainda está ligado, de certa forma, à concepção da música como expressão de sentimentos.

60 MICHAELIS, GT, p. 265-66.

61 MICHAELIS, GT, p. 266.

62 Trata-se de uma observação que Reichardt havia acrescentado a um artigo intitulado “Vermischte Bemerkungen über Musik”, publicado alguns anos antes por Michaelis no *Berlinische musikalische Zeitung*, 1. Jg., Nr. 4 (1805), p. 13.

63 Apud MICHAELIS, GT, p. 266.

64 NACHTSHEIM, S. *Zu Immanuel Kants Musikästhetik*, p. 15.

65 Talvez isso se deva, em parte, à possibilidade de que muitos desses autores tenham tomado contato com as observações de Kant sobre a música apenas em segunda mão, a partir dos inúmeros excertos publicados nos jornais especializados da época, como, por exemplo, no *Musikalisches Kunstmagazin* (2. Bd., 7. Stück, 1791, p. 65ss.) e no *Allgemeine musikalische Zeitung* (“Aus Kants Anthropologie”, In: *AmZ* 2, Nr. 1, 02.10.1799, p. 23-25).

66 “Der Leser wird diesen Entwurf zu einer möglichen Eintheilung der schönen Künste nicht als beabsichtigte Theorie beurtheilen. Es ist nur einer von den mancherlei Versuchen, die man noch anstellen kann und soll” (AA 05: 320, Anm.).

Referências Bibliográficas

GOETHE, J. W. *Escritos sobre arte*. Trad. M. A. Werle. São Paulo: Humanitas, 2005.

HANSLICK, E. *Vom musikalisch-Schönen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973. Trad. Port. *Do Belo Musical*. Trad. A. Morão. Lisboa: Ed. 70, 1994.

HOFFMANN, E. T. A. *Schriften zur Musik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.

KANT, I. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Ed. Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1901ff., Bd. 7 [AA 07]. Trad. Bras.: *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Trad. C. A. Martins. São Paulo, Iluminuras, 2006.

_____. *Kritik der Urteilskraft*. Ed. Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften. Berlin: De Gruyter, 1901ff., Bd. 5 [AA 05]. Trad. Port.: *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. A. Marques e V. Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional, 1998.

_____. *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie* Bd. 3 (Kommentar). Hg. M. Frank; V. Zanetti. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001.

MICHAELIS, C. F. *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*. Hg. L. Schmidt. Chemnitz: Schröder, 1997 [Abrev.: GT].

NACHTSHEIM, S. *Zu Immanuel Kants Musikästhetik*. Chemnitz: Gudrun Schröder Verlag, 1997.

RAMEAU, J. P. *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*. Paris: Prault, 1754.

REINHOLD, K. L. “Über das Fundament der Geschmackenlehre”. In: *Beiträge zur Berichtigung bisheriger Mißverständnisse der Philosophen*. Hamburg: Felix Meiner, 2004.

ROUSSEAU, J. J. *Dictionnaire de Musique*. Paris: Duchesne, 1768.

SCHLEGEL, A. W. *Die Kunstlehre*. Hg. E. Lohner. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1963.

SCHLEGEL, F. *Kritische Ausgabe*. Hg. E. Behler. Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1958ss.

_____. *Literarische Notizen 1797-1801*. Hg. Hans Eichner. Frankfurt/M.: Ullstein, 1980.

SCHOPENHAUER, A. *Handschriftlicher Nachlaß* Bd. IV (Neue Paralipomena). Hrsg. E. Grisebach. Leipzig: Reclam, 1931.

SULZER, J. G. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1. Teil, Leipzig: Weidmann, 1771.

_____. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2. Teil, Leipzig: Weidmann, 1774.

TRIST, J. “Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im 18. Jh”. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 3, No. 14, (01.01. 1801).

_____. (Continuação) “Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im 18. Jh”. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 3, No. 18, (28.01. 1801).