

A ESTÉTICA MUSICAL POR TRÁS DE *VOM MUSIKALISCH-SCHÖNEN*

Sidnei de Oliveira³

18

Resumo: Eduard Hanslick, renomado crítico e esteta musical do século XIX, é conhecido, sobretudo, pela sua obra intitulada *Vom Musikalisch-Schönen* (Do belo musical). Este breve artigo propõe uma leitura a partir das principais influências, ideias e teorias que o esteta teve para elaboração de sua principal teoria em relação à música, especialmente a forma de como o ouvinte desta arte se relaciona com ela. Além de apresentar tais nomes que foram relevantes para Hanslick, é possível notar a competência e responsabilidade dos autores contemporâneos de Hanslick quando o tema, em suas obras, artigos e folhetins, percorria diferentes áreas do conhecimento.

Palavras-chave: Hanslick; Billroth; crítica; música; filosofia.

Abstract: Eduard Hanslick, renowned music critic and esthete of the 19th century, is known above all for his work entitled *Vom Musikalisch-Schönen* (Of the beautiful musical). This brief article proposes a reading from the main influences, ideas and theories that the esthete had for the elaboration of his main theory in relation to music, especially the way in which the listener of this art relates to it. In addition to presenting such names that were relevant to Hanslick, it is possible to note the competence and responsibility of Hanslick's contemporary authors when the theme, in their works, articles and newspaper serials, covered different areas of knowledge.

Keywords: Hanslick; Billroth; criticism; music; philosophy.

³ Músico, compositor e instrumentista. Possui graduação em Música, Filosofia e Pedagogia. Mestre em Filosofia (UNIFESP). Doutor em Filosofia (UNICAMP - com estágio de pesquisa na Universität Leipzig - Deutschland). Doutor em Música (UNESP-SP).

A ESTÉTICA MUSICAL POR TRÁS DE *VOM MUSIKALISCH-SCHÖNEN*

O romantismo alemão foi um período de grandes discussões teóricas, estéticas e filosóficas, pois envolveu não só as artes, mas também ideias de pensadores, estetas e filósofos que se debruçaram na temática que emergiu do estilo clássico para o romântico. É perceptível que uma data específica não é, de fato, o início ou o final de um determinado período histórico ou artístico, visto a fase de transição entre um período e outro, algo que também ocorreu com o romantismo alemão. O movimento pré-romântico *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto) teve grande relevância na transição do período clássico para o período romântico alemão, sobretudo devido à discussão intensa que envolveu escritores, literatos e estetas, uma vez que foram temas de seus escritos não somente na esfera da literatura, mas também da música. A fundamentação teórica e o estilo de escrita poética, reflexiva e com “excesso” de sentimentos foram os primeiros passos para identificar o que viria a se tornar o romantismo.

A substituição do classicismo pelo romantismo não foi uma questão de épocas. Os primórdios e o apogeu do romantismo coincidiram historicamente com a fase culminante do classicismo. No ano das baladas de Goethe e Schiller surgem as *Herzensergießungen* de Wackenroder e mesmo antes da *Pandora* e *Wahlverwandtschaften* de Goethe temos o *Wunderhorn* e um pouco mais tarde as primeiras coletâneas poéticas de Uhland. A relação entre ambas as escolas literárias consiste mais em um “aceitar e rejeitar” recíprocos, do que em uma diferença de tempo (KOLSCHMIDT, 1967, p. 325).

A poesia e a música foram evidenciadas nas discussões e, simultaneamente, os críticos e escritores que presenciaram este momento trouxeram às suas ideias e teorias, posições a que mais se familiarizavam, mas sempre muito bem fundamentado a partir de suas filosofias. É inegável que a palavra recebeu um espaço maior ou igual à música pelo fato de serem literatos discutindo a esfera da música, mas, ao contrário dos dias atuais - a maioria dos pesquisadores que se dedicam a pesquisar música, os textos e críticas eram escritos por intelectuais que se deram ao trabalho de se expressar de forma responsável. Ainda assim, alguns tópicos foram visivelmente influenciados pela poesia quando tentaram enfatizar aspectos da música.

As palavras de Rita Iriarte em relação à obra intitulada *Die Wunder der Tonkunst - Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik* (As Maravilhas da Música - A singular essência interna da arte da música e a teoria da alma da música instrumental de hoje), de Wackenroder (1926), denota as expressões que conduziram a escrita e o estilo do período romântico alemão, especificamente quando literatos, pesquisadores, estetas e alguns filósofos, discorreram sobre a arte da música.

De acordo com Iriarte:

Wackenroder transcende a teoria da imitação e até da expressão em diferentes sentidos: - crê na existência de uma simpatia ou afinidade de vibrações entre as mais íntimas fibras do coração (como sede da sensibilidade) e os diferentes sons musicais; não existe, assim, uma imitação que proceda do exterior, mas uma analogia ou afinidade íntima e misteriosa; - põe em evidência a multiplicidade e variedade individual dos diferentes sentimentos ou afetos que, tal como o fluir de um rio (de novo se nos apresenta a metáfora da água) não podem ser expressos por palavras, mas encontram o seu equivalente adequado na Música; - ocupa-se da repercussão da Música para o psiquismo humano no sentido da transformação do sentimento por efeito da referida Arte, e transcende, assim, a mera expressão, originando, antes, uma modificação; - a Música traz à consciência sentimentos inconscientes e é, portanto, uma via de autoconhecimento. Mas a Música, fazendo despertar o que está adormecido no inconsciente, tanto pode fazer vibrar o lado luminoso como o lado obscuro do psiquismo humano. Isto está bem patente na interpretação da música orquestral - a sinfonia - como um drama, em que múltiplos afetos se encontram, se combatem; em que o ser humano parece percorrer uma via que o conduz da inocência da infância para uma crescente audácia, que o faz ir ao encontro de múltiplos perigos, chegando quase a perecer, mas em que finalmente a paz se instaura. O resultado desta ambivalência é que um profundo sentimento religioso alterna com um intenso niilismo. Tal ambivalência deriva da transposição da fonte do sentimento religioso para a Arte (IRIARTE, 1987, p. 11-12).

A escolha das palavras para ilustrar a música e o que ela seria capaz de causar ao ouvinte, denota e firma a linguagem que fundamentaria o período romântico alemão. De acordo com Grout e Palisca, os limites entre as artes se dissolveram no romantismo, tal como a personalidade dos artistas confundiu-se com a própria arte. O discurso parecia ser claro no período anterior - classicismo, já no romantismo, a ambiguidade e a obscuridade surgem em meio às novas teorias, “as próprias artes tendem a confundir-se umas com as outras; a poesia, por exemplo, pretende adquirir as qualidades da música, e a música as características da poesia [...] O fato de toda a música ter um conteúdo transmusal foi uma das convicções mais caras do século XIX, embora não fosse universalmente reconhecido” (GROUT e PALISCA, 2007, p. 573).

Quando se inicia a leitura de autores, músicos, estetas ou filósofos que discutem música ou arte em geral, especialmente no período romântico, não é difícil compreender a crítica fervorosa que Eduard Hanslick faz a seus contemporâneos, sobretudo a Richard Wagner. A discussão entre temas que discorreram sobre sentimentos e afetos, efeitos que a música pode causar aos espectadores e ouvintes, bem como a hierarquia entre palavra e música, ou seja, entre poesia e música pura ou absoluta, foram algumas das interlocuções e contradições que os intelectuais do período romântico viveram intensamente. Vale ressaltar que a análise desses escritores era com base e referência à música do passado, isto é, Bach, Haydn, Mozart, entre outros. Beethoven, por ter sido um compositor que trouxe às suas composições linguagens pertencentes ao período clássico e ao período romântico, sendo o marco da transição sua *Sinfonia nº 3* (Eroica), serviu de exemplo aos críticos, músicos, estetas e filósofos do período romântico. Outro exemplo simples de como a música foi retratada pela maioria dos compositores e críticos do período romântico pode ser observado nas palavras de Franz Liszt, particularmente, em seu escrito *From Berlioz and his “Harold” Symphony* (1885). Abaixo, o fragmento retirado da seleção de textos organizado

por Oliver Strunk intitulado *Source Readings in Music History* (Leituras de fontes na história da música), publicado em 1998.

A música incorpora o *sentimento* sem forçá-lo - como é forçado em suas outras manifestações, na maioria das artes e especialmente na arte das palavras - a competir e combinar com o *pensamento*. Se a música tem uma vantagem sobre os outros meios pelos quais o homem pode reproduzir as impressões de sua alma, ela deve isso à sua capacidade suprema de tornar cada impulso interior audível sem o auxílio da razão, tão restrita na diversidade de suas formas, sendo capaz apenas de confirmar ou descrever nossos afetos, não de comunicá-los diretamente em toda a sua intensidade, pois, para isso, mesmo que aproximadamente, é preciso buscar imagens e comparações. A música, ao contrário, apresenta ao mesmo tempo a intensidade e a expressão do *sentimento*; é a essência corporificada e inteligível do *sentimento* capaz de ser apreendida por nossos sentidos, ela os permeia como um dardo, como um raio, como um orvalho, como um espírito, e enche a nossa alma (STRUNK, 1998, p. 849).

Como o tempo histórico é favorável nos dias atuais em relação ao período do romantismo alemão, uma vez que podemos analisar os acontecimentos históricos e não vivenciá-los na sua atualidade, as palavras de Liszt podem ser direcionadas a tantos outros músicos, estetas e até mesmo filósofos. Isso porque esta análise foi preponderante no século XIX. Razão esta para compreendermos os motivos pelos quais Hanlick criticou os seus contemporâneos. Ao se pensar em Eduard Hanslick, logo surge a sua obra *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag Zur Revision Der Aesthetik Der Tonkunst* (Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética da música), cuja primeira edição é de 1854, tendo inúmeras outras edições em seguida. Dentre os diversos textos estéticos de Hanslick, é provavelmente o mais lembrado, estudado e, sem dúvida, o que causou diversas interlocuções e querelas entre os seus contemporâneos. Ainda hoje, mais de um século e meio depois da sua primeira edição, a obra de Hanslick é discutida e lembrada, seja na esfera da música ou da filosofia.

É perceptível que *Vom Musikalisch-Schönen* é extremamente importante para a construção do debate estético e musical do século XIX, mas também é perceptível que os outros escritos de Hanslick parecem ser esquecidos, como se a formação de seu pensamento, assim como a influência de outros pensadores e outros escritos não tivessem sido relevantes para a conclusão de seu pensamento da obra em questão. Alguns nomes que desenvolveram teorias tão importantes ou superiores quanto Hanslick, como Kant, Hegel, Friedrich W. Schelling, Friedrich Theodor Vischer, todos pertencentes ao idealismo alemão, bem como os poetas alemães Lessing, Goethe e Schiller. O filósofo alemão Johann Friedrich Herbart, assim como Robert von Zimmermann e Bernard Placidus Johann Nepomuk Bolzano, devem ser lembrados como grandes pensadores que têm as suas devidas importâncias no pensamento de Hanslick, uma vez que a suas ideias estão muito próximas da teoria do autor de *Vom Musikalisch-Schönen*.

Antes de entrar em algumas questões e ideias de Hanslick, é necessário, após aludir às suas referências, ao menos trazer citações que nos façam pensar sobre as teorias do esteta. Em algumas leituras do final do século XIX, sobretudo, aos nomes citados, Hanslick aparece como uma tentativa de

aprofundar a teoria estética de Herbart, que foi entregue a Zimmermann ainda jovem para que fosse desenvolvida, uma vez que Herbart não pode finalizar sua obra. Eduard von Hartmann, em sua obra *Die deutsche Aesthetik seit Kant* (A estética alemã desde Kant), de 1886, faz uma pesquisa que traça desde Kant o pensamento estético alemão, ou seja, desde a fundamentação kantiana, o idealismo estético e abstrato, além de passar pelas teorias de grandes nomes deste período, como Schelling, Schopenhauer, Hegel, Schleiermacher, Vischer, entre outros. Hartmann também tratou de temas como a estética do sentimento, o formalismo estético, o contraste e as modificações do belo, dentre outros assuntos que dialogam com a temática da estética.

Após discorrer sobre tais assuntos, Hartmann nos mostra que Hanslick foi influenciado por Herbart:

Quem não conhece ou não reconhece a inconsciência das massas de ideias pelas quais os sentimentos são determinados, não pode admitir que o compositor, cuja criação objetiva deve permanecer mais distante da intenção consciente do que a de qualquer outro artista que concorde com suas criações tonais, que queira expressar o conteúdo colocado inconscientemente nele e que os ouvintes o entendessem inconscientemente. Então, nada resta senão negar qualquer conteúdo ideal mais profundo da música, especialmente seu conteúdo emocional, e apresentar as próprias formas musicais como musicalmente belas. Foi o que Herbart fez (Enciclopédia Capítulo IX) e Hanslick tentou explicar e justificar esse ponto de vista com mais detalhes em sua obra “Vom musikalisch Schönen” (HARTMANN, 1886, p. 492).

Após mencionar que Herbart foi o fundamento estético para Hanslick, Hartmann continua expondo o pensamento de Hanslick desenvolvido em sua obra *Vom Musikalisch-Schönen* com o objetivo de comparar e comprovar sua análise entre as obras. A citação das páginas e da edição da obra de Hanslick demonstra a relevância da pesquisa, uma vez que é possível encontrar as referências para as comparações, averiguações e comprovações.

Hanslick elimina todos os sentimentos como extraestéticos, que no compositor precedem a composição musical como estados de espírito reais, etc., e seguem a impressão musical no ouvinte como estímulos nervosos físicos, estados de espírito reais reflexivos e efeitos posteriores morais. Ele aponta que a suscetibilidade a tais efeitos aumenta com a irritabilidade patológica do sistema nervoso (5ª ed. p. 133), da qual conclui apressadamente que os efeitos físicos desse tipo são todos patológicos (10, 117). Mas ele está indubitavelmente certo de que todos os sentimentos reais que precedem a criação do som no compositor e seguem a execução no ouvinte, independentemente de serem de natureza saudável ou mórbida, são sentimentos extraestéticos que não pertencem ao conteúdo estético da obra de arte (133-143), e que, embora em menor grau, também são evocados por outras artes (11-12). Ele rejeita todo conteúdo espiritual ou emocional transcendente como não pertencente à obra de arte como tal (73). Ele também observa muito corretamente que a música, não menos que as artes plásticas, requer uma renúncia à subjetividade, porque como atividade formadora da imaginação é uma atividade objetiva (107-108); ele não está dizendo nada diferente de Hegel, quando exige que a música seja a renúncia à subjetividade, mas a livre expressão da vida interior desprovida de individualidade, pelo que as diferenças individuais de gênio e talento artístico não devem ser contestadas de forma alguma (HARTMANN, 1886, p. 492-493).

No entanto, é importante salientar que poucas foram as referências e citações em obras anteriores ao século XX, o que fazia com que a obra publicada fosse considerada quase que inédita. Todavia, após sua “divulgação” e reconhecimento pelo público, as devidas referências e influências vinham a público em novas obras e publicações, como foi o caso da obra de Hartmann e de outras mais. Isso é possível verificar nas palavras de Heinrich Ehrlich em sua obra *Musik-Aesthetik in ihrer Entwicklung von Kant bis auf die Gegenwart* (Estética da música em seu desenvolvimento de Kant à atualidade), publicada em 1881. Ehrlich, no capítulo VII de sua obra, desenvolve exatamente o pensamento que gerou a discussão da estética e serviu de base para Hanslick em sua obra *Vom Musikalisch-Schönen*, a saber, Johann Friedrich Herbart e Robert von Zimmermann. Ehrlich informa ao leitor de sua obra que o capítulo foi desenvolvido para “apresentar exatamente quais novos pontos de vista a estética formal, como sugerido por Herbart, sistematicamente desenvolvido por Zimmermann, aplicado à música por Hanslick e aberto ao julgamento musical” (EHRlich, 1881, p. 66), podendo, depois de tal teoria, ser possível realizar uma análise imparcial de obras musicais.

A análise crítica contemporânea é mais complexa que a histórica, mesmo que o fato tenha ocorrido há poucas décadas, como na pesquisa de doutorado de Guido Bagier, que apresentou aspectos que fundamentam a teoria estética no pensamento de Herbart e seu pensamento sobre a música. Em seu doutorado intitulado *Herbart und die Musik mit besonderer Berücksichtigung der Beziehungen zur Ästhetik und Psychologie* (Herbart e a música com especial referência à relação com a estética e a psicologia), de 1911, Bagier pode mostrar também que *Vom Musikalisch-Schönen* teve grande influência herbartiana. Bagier se dedicou aos seus estudos em Leipzig, particularmente em musicologia, filosofia e pedagogia, onde assistiu palestras de Hugo Riemann, além de ter participado de diversos seminários com temáticas musicológicas, filosóficas e pedagógicas-filosóficas. Por sua formação e dedicação, é possível compreender a qualidade de seu trabalho, demonstrando a responsabilidade e o empenho em compreender, de fato, o que se propõe a fazer. Me refiro às circunstâncias de um trabalho que aprofunda o tema musical ter sido defendido na faculdade de filosofia.

A música foi tratada apenas como elemento geral da estética: a primeira investigação detalhada em uma base herbartiana é oferecida pelo conhecido trabalho que marcou época, de Ed. Hanslick, “*Vom Musikalisch-Schönen*” (1854, última edição de 1910). Não há necessidade dizer algumas palavras sobre a importância geralmente reconhecida desta obra, no caso, da obra mais lida sobre estética musical que, quando apareceu, provocou uma verdadeira revolução, aqui um caloroso entusiasmo, lá uma tempestade de indignação. Embora hoje tenhamos uma visão muito mais fria e objetiva dos problemas ali tratados, o que não é surpreendente em nosso tempo, por toda parte está inclinado a conciliar o dilema que surgiu desde aquela escrita continua a fazer efeito até hoje e, a influência de Herbart é mediata e não pode ser negada. Hanslick aponta no primeiro capítulo de seu artigo que Herbart foi o primeiro a atacar a estética do sentimento da música e acrescenta: “Infelizmente, Herbart não justificou detalhadamente essa oposição ocasional e, ao lado dessa oposição brilhante, há também

várias observações distorcidas sobre a música em sua obra. De qualquer forma, como veremos em breve, suas palavras acima não receberam a atenção que mereciam” (BAGIER, 1911, p. 67-68).

24

A primeira menção a Herbart que Bagier faz como sendo no primeiro capítulo, na verdade, é no sétimo capítulo, chamado de *Die Begriffe “Inhalt” und “Form” in der Musik* (Os conceitos “conteúdos” e “forma” na música) e refere-se a outros nomes, onde Hanslick questiona se a música tem conteúdo e, então, começa mencionando esses nomes: “Vozes de peso afirmam a falta de conteúdo na música, elas pertencem quase inteiramente aos filósofos: Rousseau, Kant, Hegel, Herbart, Kahlert e outros” (HANSLICK, 1922, p. 167). A segunda menção de Bagier, quanto a Hanslick referir-se a Herbart, está no primeiro capítulo, mas nas últimas edições de *Vom Musikalisch-Schönen*. Como é possível notar na citação abaixo, a referência está na íntegra.

Que eu saiba, o primeiro que atacou essa estética do sentimento na música foi Herbart (no capítulo 9 de sua enciclopédia). Depois de se declarar contra a natureza “hipotética” das obras de arte, ele diz: “Por milhares de anos, os intérpretes de sonhos e astrólogos se recusaram a ouvir que uma pessoa está sonhando porque está dormindo e que as estrelas se mostram aqui e lá, porque eles se movem. Até hoje, até os bons conhecedores de música repetem a frase de que a música expressa sentimentos, como se o sentimento que ela excita e pelo qual ela possa ser usada para expressar, se quisermos, as regras gerais do contraponto simples e composto, sobre o qual sua verdadeira essência descansa. O que os artistas antigos que desenvolveram as formas possíveis da fuga pretendem expressar? Eles não querem expressar nada; seus pensamentos não saíram, pelo menos para a essência da arte; mas aqueles que se concentram nos significados revelam sua aversão ao que é interior e quanto ao gosto pelas aparências externas”. Infelizmente, Herbart não justificou detalhadamente essa oposição ocasional e, ao lado dessa oposição brilhante, há também várias observações distorcidas sobre a música em sua obra. De qualquer forma, como veremos em breve, suas palavras acima não receberam a atenção que mereciam (HANSLICK, 1922, p. 15).

A relevância de reconhecer teorias e pensadores que desenvolveram um pensamento estético anterior, atual ou que se comparam às ideias de Hanslick, em especial no século XIX, demonstra a importância e o esforço desses nomes em fundamentar, criticar e analisar a estética, sobretudo na área da estética musical do século citado. *Vom Musikalisch-Schönen* e todas as obras que se referem à obra de Hanslick são exemplos de trabalhos que, desde o início, se tem pretendido elucidar como típicos resultados de pesquisas que foram desenvolvidas com seriedade, preocupação e atenção que a estética musical precisava naquela época. Os autores tinham o conhecimento necessário para discursar com propriedade. A austeridade da pesquisa de Hanslick, sobretudo por reafirmar uma discordância da linha de pensamento atual de seu tempo, não poderia ser apresentada aos seus futuros leitores sem a mínima responsabilidade e sistematização conteudista sobre o tema a que se propunha uma futura interação com seus contemporâneos.

Uma grande relevância, não somente no pensamento, mas também nas conversas sobre música - Theodor Billroth, manteve uma amizade e aproximação com o autor de *Vom Musikalisch-Schönen*. Billroth

foi médico e músico amador, mas de grande talento. Ele tocava piano e violino. Foi amigo próximo de Johannes Brahms, de quem recebeu a dedicatória dos dois quartetos para violino e violoncelo, conhecido como concerto duplo - *Johannes Brahms Op. 1*, de 1873. Brahms enviou seus manuscritos e partituras para Billroth diversas vezes com o objetivo de obter a opinião de seu amigo. Brahms, Billroth e Hanslick mantiveram grande amizade e interlocuções sobre música. A última obra de Billroth - *Wer ist musikalisch?* (Quem é musical?), de 1896, editada por Hanslick após a morte do amigo, traz uma discussão interessante da música com fundamentação científica na área da medicina. Vejamos, abaixo, as palavras de Billroth sobre o seu manuscrito enviado a Hanslick em três de fevereiro de 1894.

Poucos dias depois que Billroth faleceu em Opatija (6 de fevereiro de 1894), seu genro Dr. Otto Gottlieb trouxe até mim o volumoso e extenso manuscrito, em sua capa, as palavras escritas com as mãos macias: “Esse manuscrito deve ser entregue ao meu querido amigo Ed. Hanslick e ele pode decidir o que fazer com ele” (BILLROTH, 1896, p. 8).

Para homenagear Hanslick, o manuscrito de Billroth apresenta uma escrita que demonstra a proximidade e amizade entre eles. Além disso, também demonstra a reverência ao conteúdo musical, mesmo que as palavras do autor estejam representando exatamente o período romântico.

Oh meu Deus! Oh meu Deus! Mais um folheto sobre música! E com um programa! Sem descanso dia e noite! Então eu ouço você dolorosamente comovido resmungar. Eu respondo “Não se assuste! Não se assuste! Querido amigo! Você não precisa ler tudo ou escrever sobre isso”. Agora, se desenvolve uma Fuga em quatro partes aos futuros leitores: “Eu não preciso ler tudo. Ele não precisa ler tudo. Nós não precisamos ler tudo”. Contra-argumento: “Já está tudo lá”. Muitas vezes você me pediu para juntar o que eu ocasionalmente escrevia para você em cartas e os transformasse em um “ensaio”. Não rejeitei completamente, mas hesitei por muito tempo, só pude fazer nas férias. Muitas vezes, sozinho, pensei em tal coisa e fiz isso. Comecei a escrever isso e aquilo, mas demorou muito para tomar forma. Uma sinfonia histórico-musical, uma sinfonia psicológica, ou uma sinfonia sociológica, isso é demais para mim, não tenho tempo para aprender e nem paciência mais. Então, só pude recorrer à forma mais livre e solta da “suíte”. Eu não tenho a pretensão de ter encontrado algo novo. Tampouco insisto que meu ponto de vista deva ser sempre o correto, muito menos o único correto. No entanto, a ousadia pode contar um pouco como expressão da nossa tendência atual. Acho que nem sempre devo evitar as repetições. A repetição é sempre a fala mais forte; espero que tenha inserido de forma que não pareça chato. Em vez disso, temo a monotonia devido ao pedal sociológico sobre o qual a maioria das coisas se move. Portanto, inclua pausas gerais na leitura onde você as achar desejáveis. Também um tempo mais lento nesta suíte seria recomendado. O caráter confortavelmente taciturno das seguintes meditações permitiu um belo *allegro appassionato*, *presto* e *prestissimo*. Deve ficar do jeito que está agora (BILLROTH, 1896, p. 10-11).

O fato de Billroth desenvolver o discurso sobre a arte da música tendo como base científica a área da medicina, permite que o autor pense a música como um elemento em conformidade ao organismo humano, visto que todo o raciocínio e reflexão se dá a partir da nomenclatura da música e as terminologias da medicina. Exemplo disso se faz em alguns títulos e subtítulos de sua obra, no primeiro capítulo

intitulado *Sobre o ritmo como elemento musical essencial e intimamente ligado ao nosso organismo*, Billroth apresenta uma analogia do ritmo musical, algo compreendido pelo autor – independente se for monótono – como uma espécie de música, com os ritmos do corpo humano, citando alguns destes ritmos como o ritmo da respiração, dos batimentos cardíacos, do movimento durante o caminhar, durante o dançar. Estes ritmos do corpo humano é, para Billroth, “relações do ritmo com outras propriedades do nosso sistema nervoso. O folclore, assim como a longevidade e o interesse de uma música, repousa principalmente no ritmo. O jogo da fantasia com ritmos” (BILLROTH, 1896, p. 13-14).

O segundo capítulo, nomeado como *Sobre a relação de altura, som e força com o nosso organismo*, apresenta as percepções sensoriais e subjetivas a partir dos órgãos centrais e periféricos de nosso sistema nervoso. Billroth também expõe hipóteses quanto à ação fisiológica das sensações sonoras em outros nervos que não esteja relacionado diretamente aos do ouvido. O quarto capítulo - *De que maneira a música nos afeta?*, o autor afirma haver um número muito pequeno em relação à humanidade que possua educação musical, mesmo que as outras artes possam se entrelaçar em algum momento com a música. Também menciona que a música enquanto arte do movimento pode estabelecer conexões com os movimentos físicos e psíquicos do homem, mas que não é possível designar uma finalidade ou direção desse movimento.

O sétimo capítulo é basicamente uma síntese ou conclusão de mesmo título da obra, contudo, abaixo da nomenclatura foi inserido o vocábulo ‘esboço’. O capítulo inicia com uma interrogação interessante: “A pergunta: Quem é musical? Na verdade, deveria ser: Como reconhecer que alguém tenha predisposição musical e é educado musicalmente?” (BILLROTH, 1896, p. 228). Billroth reafirma que, em sua reflexão, a música só consegue criar formas que nos passam apenas uma vez no espaço e no tempo, a saber, via dois princípios, a memória que já ocorreu e a maneira de como tal ação nos conecta à música. O autor, além da analogia realizada entre esferas da música e terminologias da medicina, também traz a evolução da fala com a interpretação que a palavra faz com a recepção da música na evolução do homem com o próprio organismo da audição e da fala, isto é, como o significado das palavras interferiram na interpretação da música. Enquanto a criança aprende e se preocupa unicamente com o som da palavra, os adultos buscam compreender o conteúdo específico da palavra.

Segundo Billroth, essa reflexão é baseada na memória e não no interesse em alcançar tais significados. A memória está relacionada à melodia, tal como o fato de memorização de palavras, de poemas. E, neste sentido, tanto a criança quanto o adulto possuem a capacidade de memorizar poemas e melodias. “O aspecto musical da linguagem grava na maioria das pessoas com mais rapidez e firmeza do que o conteúdo pensado” (BILLROTH, 1896, p. 231). Essa ação, que o córtex cerebral é responsável, é o que justifica, para Billroth, a efetividade de algumas canções se popularizarem e serem chamadas de canções folclóricas. No entanto, essas melodias são, na sua grande maioria, curtas e de estruturas simples. A justificativa para essa memorização é dada quando as melodias são mais complexas em ritmo e estrutura e, ainda assim, se tornam populares.

O autor explica isso da seguinte maneira:

Esses processos são, em sua maioria, mecânicos (subcorticais) com poucas conexões claras com a consciência musical; podemos apenas descrever o menor como a capacidade de compreender a música, que em germe é sempre inata como uma disposição psicofisiológica e estética, mas pode se desenvolver cada vez mais em condições favoráveis através da prática em diferentes objetos sonoros (BILLROTH, 1896, p. 233-234).

27

Quando se realiza a leitura de *Wer ist musikalisch?* (1986), não é difícil compreender a aproximação de Hanslick com Billroth, bem como o interesse em que o amigo médico escrevesse sobre a música e seu conhecimento científico, uma vez que grande parte de sua teoria também seria sustentada pela análise e crítica de *Vom Musikalisch-Schönen*. Billroth, em relação aos sentimentos ou efeitos que a música poderia ou não ter sobre o ouvinte, não é diferente das palavras de Hanslick. Billroth diz que a alegria é o sentimento de alegria quando o indivíduo aprende a compreender a arte e, para que o leitor compreenda a teoria, usa uma metáfora mais simples, ou seja, para aqueles que não têm a educação musical que o autor menciona.

A metáfora se dá com a reflexão a partir da riqueza, uma vez que nenhuma riqueza é capaz de deixar o indivíduo mais feliz, pois ela não consegue aumentar a sensibilidade inata deste indivíduo. “Se eu sentir a maior felicidade em uma sarabande de Bach, um minueto de Haydn, um andante de Mozart, um adágio de Beethoven, ou uma canção de Brahms, afinal é o mesmo; porque o assunto não pode ir além do mais alto sentimento de felicidade para nós” (BILLROTH, 1896, p. 236). No entanto, para o autor, a capacidade de sentir o belo e o feio é tão diferente da possibilidade de sentir alegria e dor, uma vez que a excitação se dá pelo sistema nervoso e pode progredir de forma lenta ou rápida. “Outra coisa é a nossa capacidade e a nossa necessidade de expressar nossos estados emocionais (humores)” (BILLROTH, 1896, p. 235-236).

Billroth, na sua obra, menciona inúmeras vezes a diferença entre indivíduos que têm uma educação musical e os que não receberam essa instrução em suas formações. Nas palavras que seguem fica claro o motivo pelo qual o autor reafirma tais palavras.

A educação musical, no sentido indicado, leva a um sentimento musical específico, que difere do resto do sentimento porque as coisas menores sempre se transformam em outras coisas, no homem, no animal, na natureza, também em si, intensificando assim, em si mesmo. A beleza musical é uma coisa em si, afetando-nos apenas através dos tons como um fenômeno sonoro. O sentimento por ela é puramente estético, inato na predisposição. Depende da forma e é inseparável da técnica, a organização em tamanho e ritmo das partes individuais, a junção delas; a cor (instrumentação) (BILLROTH, 1896, p. 241).

Billroth foi um amigo com quem Hanslick manteve diversas conversas a respeito da música. Este reconhecimento está presente em sua biografia *Aus meinem Leben* (Da minha vida), de 1894, que

conta com várias citações de seu amigo em momentos marcantes e de diálogos reflexivos, críticos e musicais. No subcapítulo sete do décimo capítulo de sua biografia, Billroth é o protagonista em que Hanslick discorre várias situações durante um período de dois dias quando visita o amigo em Saint Gilgen, na Áustria. Billroth, que já havia lido as primeiras memórias de Hanslick, declarou ao amigo que, palavras de Hanslick: “Ele insistiu que eu também deveria compartilhar minhas experiências pessoais como crítico. Expresssei fortes dúvidas sobre se algo novo poderia ser dito sobre a posição do crítico em geral, ou se algo interessante poderia ser dito sobre minhas próprias experiências” (HANSLICK, 1894, p. 292).

O tema em discussão foi diverso neste encontro, como é descrito por Hanslick, pois ambos se opõem às decisões tomadas por seus contemporâneos, como no caso em que Billroth questiona a escolha de alguns jornais de publicar apenas o que é relevante para o chefe editor, ignorando, assim, a crítica musical. “Um grande jornal político deveria ‘apenas julgar coisas excelentes em seu folhetim, mas deveria ser autorizado a ignorar tudo o que não tem significado para a arte, nem interesse para um círculo amplo de leitores’” (HANSLICK, 1894, p. 294). Em outro momento, Hanslick afirma que sempre escreveu direcionado ao público e não ao artista, pois considera uma agradável ilusão o crítico que escreve para o artista, uma vez que o artista, segundo o autor, “via de regra [...] o cantor ou virtuose, considera justo apenas o elogio, nunca a crítica” (HANSLICK, 1894, p. 295).

O fato de alguns compositores ou intérpretes terem fama, mesmo que a crítica seja negativa, foi outro tema atual e também abordado por Billroth e Hanslick. Nesse ponto há questões interessantes na reflexão de ambos, uma vez que a fundamentação está na educação musical do público e não, necessariamente, na crítica publicada. Palavras de Billroth, na autobiografia de Hanslick, “Quando penso no ‘Trumpeter von Säckinge’ de Nessler [...] criticada por unanimidade, esta ópera tornou o compositor um homem famoso e rico. Não foi apenas o valor da música que foi decisivo para este sucesso” (HANSLICK, 1894, p. 297). Hanslick concorda com Billroth neste ponto e nos dá outro exemplo, ainda mais atual, quando um compositor idolatrado pelos seus compatriotas compõe uma obra irrisória, mas, devido às circunstâncias locais e benevolências, alguns críticos a consideram excelente.

Nesse caso, “o público se aglomera para a segunda apresentação, passa para a quarta e a quinta, depois se afasta e a ópera chega ao fim. No exterior, o funeral costuma ser celebrado na terceira noite. O público decidiu contra as críticas” (HANSLICK, 1894, p. 297). E, como se tivesse escrito em nossos dias, Hanslick finaliza afirmando que, como crítico, “você vai longe demais se descrever a crítica séria como impotente; certamente pode acelerar e aumentar o sucesso ou o fracasso!” (HANSLICK, 1894, p. 297). No final do subcapítulo, Hanslick explica ao seu leitor o motivo de transcrever o passeio durante a visita ao seu amigo Billroth, bem como os diversos tópicos específicos relacionados à música.

Descansamos da longa conversa. Nos picos das montanhas, a faixa desbotada do brilho da noite tremeluzia. O lago dormia em profunda escuridão e o ar noturno soprava fresco. Lentamente nos levantamos e caminhamos em direção para casa. ‘Veja bem’, disse Billroth, ‘aí você tem material suficiente para o capítulo da crítica que preciso para

suas memórias. Você só precisa relatar nossa conversa de hoje’. ‘Você realmente acha isso?’. ‘Por minha responsabilidade’. ‘Bem, então, sob sua responsabilidade’ (HANSLICK, 1894, p. 309).

Em sua biografia *Aus meinem Leben*, especificamente no livro quatro do primeiro volume, escrito entre 1852 e 1862, Hanslick demonstra que estudou tanto sobre estética que o cansaço sobre o tema era estafante, uma vez que havia um grande número de publicações e interlocuções sobre o tema entre os seus contemporâneos. No entanto, o autor de *Vom Musikalisch-Schönen* encontrou um ponto fraco, pelo menos na área da estética musical, algo que ainda é possível constatar nas pesquisas sobre filosofia da música, ou seja, a própria história da música.

29

Por alguns anos eu estudei tanto a “estética”, tanto os tratados sobre a essência da música e, mais recentemente, reli minha própria escrita, estava farto com esse filosofar sobre música, cansado de trabalhar com os conceitos abstratos. Por outro lado, encontrei salvação e prazer inesgotável na história da música. Este estudo me convenceu de que uma estética realmente frutífera da arte musical só é possível com base em um conhecimento histórico penetrante ou, pelo menos, de mãos dadas com ele. O que é belo na música? Sim, épocas diferentes, povos diferentes, escolas diferentes responderam a isso de maneira muito diferente. Quanto mais eu me aprofundava no estudo da música histórica, mais vaga e aérea a estética musical abstrata fluuava diante de meus olhos, quase como uma miragem. Parecia-me que uma “estética da música”, digna desse nome, ainda era impraticável na atualidade (HANSLICK, 1894, p. 242-243).

Em suma, os nomes e obras apresentados neste breve artigo nos permitem analisar um tema de grande relevância no século XIX. Hanslick, sendo um crítico reconhecido por seu conhecimento musical, usou outras tantas referências para desenvolver sua obra *Vom Musikalisch-Schönen*, seja como fundamentação de sua teoria ou, simplesmente, como reflexão crítica ao seu período contemporâneo. Contudo, reconhecendo a relevância de sua obra *Vom Musikalisch-Schönen*, não se pode deixar de atribuir ao autor a devida relevância na totalidade de sua obra, algo que alguns estudiosos ignoram. Essa ocorrência - “o esquecimento”, provavelmente, se deve à falta de traduções de suas outras obras.

No prefácio de *Musik-Kritiken* (Críticas musicais), organizado por Lothar Fahlbusch, em 1972, fica evidente a importância da obra de Hanslick para além de *Vom Musikalisch-Schönen*. Após uma breve apresentação da vida de Hanslick, suas conquistas e o caminho como acadêmico e crítico musical, Fahlbusch escreve: “Os ensaios críticos de Hanslick são escritos de forma clara, simples, fluente e cativante, muitas vezes são temperados com humor, ironia e, às vezes, sátira afiada” (FAHLBUSCH, 1972, p. 9). Fahlbusch segue acrescentando as seguintes palavras para exemplificar o trabalho de escrita de Hanslick, “ele contém uma riqueza de esboços de retratos pertinentes, fatos históricos, avaliações perfiladas de inúmeras obras musicais e informações pessoais sobre encontros com músicos de seu tempo” (FAHLBUSCH, 1972, p. 9). Segundo Fahlbusch, diversas foram as qualidades que fizeram de

Hanslick um crítico, desde o alto entendimento da função como crítico, sua formação e dedicação com a área da música e, principalmente, sua sinceridade.

Outro ponto importante para este estudo é a relevância de se conhecer, de fato, e, com responsabilidade, aquilo que se propõe a estudar, pesquisar e, às vezes, publicar como trabalho, artigo científico ou obra. Hanslick mencionava que a composição era importante para sua profissão como crítico, uma vez que analisar uma obra musical só seria possível se o indivíduo possuísse tal conhecimento. A composição era uma delas, não que o crítico devesse ser um grande compositor, mas pensar como compositor durante a análise musical, como performer. Em relação ao fato de lembrarem Hanslick apenas como o autor de *Vom Musikalisch-Schönen*, deixo as palavras de Fahlbusch.

A avaliação da posição de Hanslick sobre a música do século XIX não deve ser baseada em sua obra *Do belo musical*. Em vez disso, deve ser observado sob o ponto de vista que a opinião sobre música de Hanslick foi inteiramente devido ao período clássico e pós-clássico, que até certo ponto serviu como uma medida do valor de todas as observações musicais, tanto mais antigas quanto mais recentes. Ele se sentia mais ligado a Mozart, Schubert, Beethoven, Weber, Schumann, Mendelssohn, Spohr, Marschner, Meyerbeer, Cherubini; ele também manifestou grande interesse em Bizet, Gounod, Auber, Dérides, Massenet, Donizet, Bellini, Rossini, Dvořák e Smetana. Um terceiro pilar sobre suas ideias surgem nas criações de Brahms, com quem ele se tornou um bom amigo de confiança e cujas obras ele propagava apaixonadamente. Na música de Brahms, baseada no ideal clássico, Hanslick viu uma espécie de salvação dos “extremos” de Liszt e Wagner, do realismo dos compositores russos mais jovens em particular e, mais tarde, os “experimentos” modernistas de Richard Strauss e Puccini. No entanto, os limites da obra de Brahms não ficaram escondidos de seu olhar crítico. Que ele não se esquivou de chamar pelo nome. Por exemplo, em 1879, ele escreveu sobre o concerto para violino: “O brilho e o popular são duas qualidades que estão mais distantes da individualidade de Brahms e mais estranhas ao seu estilo. E, no entanto, brilho e popularidade estão entre as preferências que achamos difíceis de separar do termo genérico – concerto” (cf. p. 288). Da mesma forma, ele aplicou sua alavanca de críticas a várias canções e ao Concerto duplo (cf. p. 290 e seg.). No círculo íntimo de Brahms, também fazia parte o famoso cirurgião vienense Theodor Billroth, um homem de grande conhecimento musical e, como Hanslick, um caloroso admirador da música de Brahms (FAHLBUSCH, 1972, p.11).

As palavras de Fahlbusch em *Musik-Kritiker*⁴ a respeito de como se deve receber e analisar a obra de Hanslick servem, para este artigo, como uma forma de analisar o que tem sido publicado não somente sobre o autor, mas na esfera da música, em especial, em pesquisas intituladas ou pertencentes à esfera da filosofia da música. Se, nestas pesquisas, forem realizadas análises reflexivas e críticas de forma

⁴ Os textos escolhidos por Fahlbusch apresentam a diversidade na escrita de Hanslick como crítico de música; são artigos publicados entre os anos de 1849 e 1896. Alguns dos nomes que fazem parte dessa obra em que Hanslick realizou sua crítica: Schumann, Brahms, Berlioz, Giuseppe Verdi, Jacques Offenbach, Haydn, Johann Strauss, Dvořák, entre outros. Quanto a obras: *Stabat mater* de Palestrina, *Die sieben Worte* de H. Schütz, *Requiem von Cherubini - Kantaten* S. Bach, *Matthäus-Passion*, também de Bach, *“Eroica”* e *Achte Sinfonie* de Beethoven, *Symphonie pathétique* de Tchaikowski, entre outras obras. Quanto ao seu amigo Brahms, além de escritos sobre o compositor, também dedicou artigos sobre as obras *Ein Deutsches Requiem*, *Erste Sinfonie*, *Violinkonzert*, executado por Joachim e *Konzert für Violin und Violoncell op. 102*. Em alguns destes escritos é possível identificar o conhecimento musical de Hanslick, pois o autor utiliza excertos de partituras e analisa musicalmente para além de sua crítica. É válido mencionar que os artigos são pequenos, em geral, entre oito e quinze páginas, porém quando Hanslick discorre sobre Wagner, algo marcante em sua carreira enquanto crítico, o conteúdo ultrapassa as noventa páginas.

responsável, será perceptível que, assim como Hanslick não considerava digno haver uma nomenclatura que direcionasse determinado trabalho à “estética da música”, muitas dessas pesquisas atuais não poderiam ser consideradas como filosofia da música, seja a pesquisa empreendida na esfera da música ou da filosofia. Esse argumento é baseado na falta de conhecimento nas duas áreas do saber por parte daqueles que se aventuram a transitar pela filosofia e pela música.

REFERÊNCIAS

- BAGIER, Guido. *Herbart und die Musik mit besonderer Berücksichtigung der Beziehungen zur Ästhetik und Psychologie*. Langensalza, 1911.
- BILLROTH, Theodor. *Wer ist musikalisch?. Zwete Auflag*. Berlin: Verlag Gebrüder Paetel, 1896.
- EHRlich, Heinrich. *Musik-Aesthetik in ihrer Entwicklung von Kant bis auf die Gegenwart*. Leipzig: Verlag von F. E. C. Leuckart, 1881.
- FAHLBUSCH, Lothar. (Hrsg). *Musikkritiken*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1972.
- GROUT e PALISCA, Donald J. e PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Trad.: Ana Luísa Faria. Lisboa Gradiva, 2007.
- HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen – Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. 15. Auflag. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1922.
- HANSLICK, Eduard. *Aus meinem Leben. Erster Band*. Dritte Auslage. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1894.
- HANSLICK, Eduard. *Aus meinem Leben. Zweiter Band*. Dritte Auslage. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1894.
- HARTMANN, Eduard. *Die deutsche Aesthetik seit Kant*. In.: *Ausgewählte Werke – Band III – Aesthetik*. Leipzig: Verlag von Wilhelm Friedrich, 1886.
- IRIARTE, Rita. *Música e literatura no romantismo alemão*. Lisboa: Edições Cosmos, 1987.
- KOLSCHMIDT, Werner. *O romantismo*. In: BOESCH, Bruno. (Org.). *História da Literatura Alemã*. Trad. Erwin Theodor. São Paulo: Editora Herder, 1967.
- STRUNK, Roger. *Art and Imagination: A study in the philosophy of mind*. Indiana: St. Augustine’s Press, 1998.