“FORMAS SONORAS EM MOVIMENTO”: A NATUREZA DO BELO MUSICAL SEGUNDO HANSLICK.

Mário Videira

Resumo: Os estudos acerca da estética musical de Hanslick geralmente enfatizam sua afirmação de que os sentimentos não são o conteúdo da música. Tal afirmação causou inúmeras controvérsias e discussões entre músicos, críticos musicais e estetas e, graças a ela, o ensaio de Hanslick é considerado como a mais influente expressão do formalismo musical. Entretanto, uma investigação adequada de sua outra tese – que afirma que formas sonoras em movimento são o conteúdo da música – é geralmente deixada de lado pelos musicólogos. Neste artigo discutiremos os fundamentos dessa tese de Hanslick, utilizando o método de análise estrutural do texto.

Palavras-Chave: Hanslick. Formalismo, música e sentimentos. Estética musical.

Abstract: Studies about Hanslick’s musical aesthetics often emphasize his statement that the content of music is not feelings. This statement caused many controversies and discussions among musicians, music critics and aestheticians. Due to this, Hanslick’s essay is widely considered the most influential expression of musical formalism. However, an adequate investigation of his other thesis – which states that the content of music is tonally moving forms – is often set aside by musicologists. In this article I discuss the foundations of Hanslick’s thesis, using the methodology of structural analysis of the text.

Keywords: Hanslick. Formalism, music and feelings. Musical aesthetics.

Nos dois primeiros capítulos do ensaio *Do Belo Musical*, Hanslick expõe a sua tese negativa, ou seja, procura explicitar o que *não* é o belo na música, rejeitando o pressuposto errôneo, segundo ele, de que o belo musical poderia consistir na *representação* de sentimentos [*Darstellen von Gefühle*].

Tendo estabelecido isto, passa à exposição de sua tese *positiva*, a qual procurará responder à questão acerca da *natureza* do belo na música.

A seu ver, a natureza do belo na música é algo de *especificamente musical*: "um belo que, independente e não necessitado de um conteúdo vindo de fora, está somente nos sons e em sua ligação artística".[1] O que nos agrada como *belo* está nas "relações plenas de sentido" dos sons, os quais têm em si mesmo seu atrativo. Em outras palavras, o belo musical está nos próprios sons e em sua combinação artística.

A partir do exame do material a partir do qual o compositor cria, a saber, os *sons* no seu conjunto, Hanslick afirma a existência de inúmeras possibilidades de combinações de melodia, harmonia, ritmo. À melodia, considerada por ele como figura fundamental da beleza musical, dá-se a primazia, seguida pela harmonia e ritmo.

Essa afirmação segundo a qual os sons são o material a partir do qual a música é criada, parece não suscitar grandes controvérsias. Contudo, no que diz respeito à primazia na música dever ser dada à melodia ou à harmonia já se constitui numa tomada de partido um pouco mais polêmica.[2] Entretanto, essa discussão aparece no ensaio com o propósito de responder à questão acerca do que deve ser expresso com esse material sonoro. Ora, se a opinião comum não tinha dúvidas em afirmar que a música deveria representar ou expressar sentimentos, Hanslick defende que a música deve expressar *Idéias musicais*. A seu ver, "uma idéia musical trazida inteiramente à manifestação é já um belo autônomo, um fim em si mesma, e de modo algum apenas meio ou material para a representação de sentimentos e pensamentos".[3]

Se nos primeiros capítulos, Hanslick havia demonstrado que os sentimentos não são o conteúdo [*Inhalt*] da música, a essa tese negativa ele irá contrapor, no terceiro capítulo de seu

ensaio, a sua tese positiva, segundo a qual “formas sonoras em movimento são o único e exclusivo conteúdo e objeto da música”.[4]

O autor defende a tese de que a música proporciona Formas belas sem ter por conteúdo um afeto determinado. Essa idéia pode ser compreendida por meio das analogias que ele fornece. Primeiramente, ele compara a música a um *arabesco*, porém um arabesco vivo, em contínua autoformação, como emanação de um espírito artístico.

De acordo com Seligmann-Silva, o conceito de arabesco,

> [...] proveniente da terminologia utilizada para as artes plásticas, discutido, entre outros, por Goethe com relação à pintura e aos relevos decorativos denominados “arabescos”, [...] foi introduzido por Herder no âmbito da crítica literária em seus *Humanitätsbriefe.* Os primeiros românticos desenvolveram este conceito em estreita conexão com a teoria do romance por eles estabelecida. O “arabesco” indica para eles basicamente a *forma primitiva da fantasia, o livre jogo da imaginação e, em última análise, o mergulho no heterogêneo e a exposição do infinito* (grifos nossos)[5] .

Essa noção de arabesco, tão cara ao romantismo literário alemão, parece estar bastante próxima dessa noção de “arabesco vivo” que Hanslick aplica à música. De fato, essa comparação entre música e arabesco não era nenhuma novidade e podemos encontrá-la no vigésimo oitavo dos *Fragmentos e estudos*, escritos por volta de 1799-1800, por Novalis: “A verdadeira música *visível* são os arabescos, desenhos, ornamentos, etc”.[6] Outro exemplo pode ser encontrado na questão posta por F. Schlegel: “Não ocupa o arabesco um lugar na pintura similar àquele da fantasia na música?”[7]

Similarmente ao arabesco, Hanslick faz ainda uma analogia

entre música e as Formas e cores belas, em constante e progressiva alternância de um *caleidoscópio*. Porém, ressalta que, diferentemente do caleidoscópio, na música as Formas são *emanação direta de um espírito artístico criador*.

Para ele, "toda arte parte do sensível [*Sinnlichen*] e com ele se tece".[8] Além disso, a música se dirige à Fantasia, à sensibilidade consciente, numa contemplação dos sons que se estruturam. Segundo o autor, se não se conseguiu compreender a plenitude da beleza que vive no puramente musical, a culpa é da subestimação do sensível: a) em estéticas mais antigas: em favor da moral e do ânimo; b) em Hegel: em favor da "Idéia".[9]

Além disso, escreve Hanslick, a "teoria do sentimento" desconhece que toda arte parte do sensível: ignora completamente o "ouvir" e passa imediatamente para o "sentir".

A dificuldade em descrever o belo autônomo na música deve-se sobretudo ao fato de que este não possui nenhum modelo na natureza e não expressa nenhum conteúdo conceitual. Por conseguinte, qualquer descrição do belo na música só se pode fazer por meio de áridos termos técnicos ou ficções poéticas.

Entretanto, longe de quaisquer devaneios românticos, Hanslick defende uma completa autonomização da música da exigência de representar ou suscitar quaisquer sentimentos ou conteúdos alheios à própria especificidade musical. A seu ver, a música: 1) deve ser *apreendida* como música, 2) só pode ser *compreendida* a partir de si mesma, 3) só pode ser *fruída* em si mesma. Contudo, *de modo algum* tal modo de apreensão, compreensão e fruição "especificamente musical" deve ser tomado como mera beleza acústica, como um "jogo de sons

que faz cócegas ao ouvido" (designações que, a seu ver, são usadas para designar a falta de animação espiritual da música). Pelo contrário, a seu ver a beleza musical exige um Conteúdo espiritual [*geistigen Gehalt*]. Ele escreve: "não reconhecemos beleza alguma sem espírito". Assim, o conceito de Forma possui, na música, uma realização inteiramente peculiar: "as Formas, que se configuram a partir dos *sons*, não são vazias, mas sim, preenchidas, não são mera delimitação linear de um vazio, mas espírito que se configura de dentro para fora [*sich von innen heraus gestaltender Geist*]". Dessa forma, "o Conteúdo espiritual [*geistige Gehalt*] encontra-se na relação mais estreita com essas Formas sonoras".[10]

Hanslick compara a música a um "quadro" cujo objeto não podemos exprimir em *palavras* nem subordinar aos nossos *conceitos*; a uma linguagem que falamos e compreendemos, mas que não somos capazes de traduzir.

Voltando à questão do material da música, Hanslick escreve que "o compor é um trabalhar do espírito em material apto ao espírito".[11] Segundo ele, pode-se caracterizar o material musical como: a) elástico e penetrável para a fantasia artística; b) não constrói com pedras brutas como a arquitetura, mas com o *efeito* de sons que já se desvaneceram; c) de natureza mais espiritual e delicada que qualquer outra matéria artística. Além disso, o mesmo não se consegue por mera justaposição mecânica, mas por meio da criação livre da fantasia.

Como podemos perceber, para o autor, a composição musical é considerada como uma criação de um espírito que pensa e sente, de forma que tal composição possui a capacidade de ser ela mesma plena de espírito e sentimento. Por ser obra de um espírito racional, o Conteúdo espiritual está nas próprias

formações sonoras. Aliás, tal Conteúdo [*Gehalt*] é exigido em toda obra de arte musical. “Toda arte tem por objetivo trazer à manifestação externa uma Idéia vivificada na fantasia do artista”. No entanto, diferentemente das demais manifestações artísticas – sobretudo as artes plásticas e a poesia – “este *ideal* na música é *sonoro*; e não algo de conceitual, que teria de ser traduzido primeiramente em sons”.[12]

Ao contrário do senso comum de sua época, Hanslick afirma que compositor parte da *invenção* de uma *melodia* (motivos e temas), e não do propósito de *descrever musicalmente* uma paixão. Em sua atividade, o compositor refere-se sempre a esse tema, com o objetivo de expô-lo em todas as suas relações, sem qualquer referência a algo externo: “agrada-nos em si, como o arabesco, a coluna ou os produtos do belo natural, como a folha e a flor”:

> *O belo de um simples tema autônomo manifesta-se no sentimento estético com aquela imediatidade que não suporta qualquer outra explicação a não ser, quando muito, a* finalidade interna *do fenômeno [*innere Zweckmäßigkeit der Erscheinung*], a harmonia de suas partes, sem referência a um terceiro que exista no exterior.*[13]

Hanslick, portanto, considera errônea a opinião que distingue “música bela” com e sem Conteúdo espiritual. A seu ver, a expressão espiritual de um tema é influenciada pelas determinações puramente técnicas, musicais do mesmo, sem que seja necessário apelar para o sentimento.[14]

O efeito passional de um tema, da mesma forma, tem sua causa não na pretensa disposição de ânimo que se apossava do compositor, mas sim em fatores musicais objetivos (cromatismo, tonalidades, etc.). Assim, o *efeito* de uma melodia é conseqüência de *fatores puramente musicais*. Dessa forma, a

fundamentação filosófica da música deveria consistir na investigação da natureza de cada elemento musical singular, da sua relação com uma impressão determinada e, por fim, na redução destas observações particulares a leis gerais:

> *Mas nunca se explica o efeito psíquico e físico de cada acorde, de cada ritmo, de cada intervalo quando se diz: este é vermelho, aquele é verde, ou este é a esperança, aquele, o mau-humor, mas somente através da subsunção das propriedades musicais específicas sob categorias estéticas gerais e estas sob um princípio superior. Explicados assim os distintos fatores musicais no seu isolamento, seria necessário ainda demonstrar como eles se determinam e se modificam nas mais diversas* combinações.[15]

O autor dirige ainda sua crítica às concepções que estabeleciam a *melodia* como "inspiração do gênio", como "portadora da sensibilidade e do sentimento", e a *harmonia* como "portadora do Conteúdo sólido", como produto da reflexão. Para ele, tal como o espírito é um só, do mesmo modo a invenção musical de um artista também é uma só: melodia e a harmonia de um tema nascem simultaneamente numa mesma armadura da cabeça do compositor: melodia, harmonia, ritmo e timbre são por ele concebidos simultaneamente: "o Conteúdo espiritual só corresponde ao conjunto de todos eles, e a mutilação de um membro lesa também a expressão dos restantes".[16]

"Portanto", escreve ele, "a 'fundamentação filosófica da música' deveria investigar primeiramente quais determinações espirituais necessárias estão ligadas a cada elemento musical, e como se relacionam entre si".[17] O ato da criação musical nada tem a ver com a representação[18] de um conteúdo determinado, mas sim com a realização artística de uma *idéia musical* que nasce da fantasia do compositor[19] e, uma vez que os materiais empregados pelos compositores são os

mesmos (os sons, escalas, etc.), o que distingue a produção musical entre estes não é a suposta representação de sentimentos mais elevados, ou a representação mais ou menos correta de um sentimento, mas sim o tratamento que cada compositor dá aos seus temas, a maneira como os desenvolve, a originalidade ou banalidade de suas harmonias, ritmos, etc.

Assim, o *belo* de uma peça musical tem suas raízes somente nas suas determinações musicais. Da mesma forma, as leis de construção de uma peça musical obedecem somente às suas determinações musicais.

Hanslick critica a concepção que afirma que a sonata e a sinfonia deveriam representar em cada um de seus movimentos estados anímicos distintos entre si, mas conexos uns com os outros. Ele lembra que as leis científicas devem possuir relações *necessárias*, mas não se encontra tal relação de necessidade quando se relacionam determinados sentimentos como conteúdo dos movimentos musicais. Desse modo, ele conclui que a unidade de uma sinfonia deve ser exclusivamente musical, ou seja, deve ter seu fundamento em determinações musicais, e não num sentimento que se atribui de maneira arbitrária a cada uma de seus movimentos:

> *Do ponto de vista estético é indiferente se Beethoven [...] escolheu determinados assuntos; não os conhecemos, por isso, não existem para a obra. O que existe é a própria obra, sem comentário algum [...]. Para o juízo estético não existe o que vive fora da obra de arte.*[20]

Como conclusão do terceiro capítulo, Hanslick busca fixar três aspectos de seu conceito de belo musical:
1) Atribuição de *validade universal* ao belo musical. Este seria válido para todas os estilos, mesmo para os mais opostos.

2) Completa separação entre estética e história da arte. Hanslick considera que juízo estético e compreensão histórica são coisas totalmente distintas: “o paralelo de especialidades artísticas com situações históricas determinadas é um processo da história da arte, e não um [processo] puramente estético”.[21]

A seu ver, o esteta teria que ater-se às *obras* e investigar o que é *belo* nelas, e o porquê, sendo que as condições pessoais ou o ambiente histórico do compositor seriam desprovidos de relevância para a consideração estética da música. Hanslick faz aqui uma crítica à estética hegeliana. A seu ver, Hegel teria confundido o seu ponto de vista voltado predominantemente para a história da arte, com o “puramente estético”, comprovando na música “determinidades que ela em si jamais teve”.[22]

3) Estabelecimento da autonomia da música com relação à matemática e à linguagem. Inicialmente cabe notar que, ao afirmar que o belo musical nada tem a ver com a matemática, Hanslick tem em mente uma concepção que relaciona a matemática com algo de mecânico e, por isso, e nega qualquer possibilidade de um “cálculo” da composição. Para ele, “a matemática regula meramente a matéria [*Stoff*] elementar para o tratamento apto ao espírito”.[23] A matemática, a seu ver, ocupa um papel oculto, e as relações desta com a música restringem-se meramente à parte física da mesma, como as vibrações dos sons, relações de consonância e dissonância, etc.

Se por um lado, ele nega o papel importante que a matemática desempenharia na música – tal como pretendiam as teorias de Rameau – por outro lado, ele nega também o parentesco entre música e linguagem – que marca os escritos de Rousseau.

No entender do autor, as analogias que se tentou estabelecer entre música e linguagem são limitadas, uma vez que este considera que o ponto principal na música é a significação autônoma e a beleza dos sons, enquanto que, na linguagem, o som é simples meio de expressão. Ou, nas palavras do próprio Hanslick, “na linguagem, o *som* é apenas *meio* para o fim de algo a expressar [...] enquanto que na música o som surge como fim em si”.[24]

A crítica à música como linguagem vem aqui em favor de sua plena autonomia frente a quaisquer exigências de que a música expresse um conteúdo externo a ela própria. A estética musical deve, pois, tratar do *belo* e não da (pretensa) *significação* da música (a qual, como vimos, reside nela mesma, e não num conteúdo externo).[25]

Assim, Hanslick irá apontar como uma das mais importantes tarefas da estética musical: a) Expor a diferença fundamental entre a essência da música e a da linguagem; b) Estabelecer o princípio de que, onde se trata do especificamente musical, perdem toda aplicação as analogias com a linguagem.

Por fim, cabe notar ainda que Hanslick não nega que a música *possa* suscitar sentimentos nos ouvintes, nem nega a possibilidade de se *associar* acontecimentos à música, mas como estes não possuem o requisito da *necessidade*, ou seja, são *contingentes*, variam de pessoa a pessoa, são meramente subjetivos e arbitrários, e não podem servir como *fundamento* de nenhuma proposição estética.

Notas:

[1] HANSLICK, E. *Vom musikalisch-Schönen:* Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, p. 32.
[2] A querela entre Rameau e Rousseau é um dos exemplos dessa polêmica.
[3] *Ibid*., p. 32.
[4] *Ibid*., p. 32.
[5] SELIGMANN-SILVA *in* BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 143.
[6] NOVALIS. *Werke und Briefe.* München: Winkler, 1962, p. 497.
[7] *Apud* DAVERIO, J. *Nineteenth-Century Music and the german romantic ideology.* N. York: Schirmer, 1993, p. 26.
[8] HANSLICK, E. *Op. Cit.*, p. 33.
[9] De acordo com Hegel, "o conteúdo da arte é a Idéia e sua Forma é a configuração sensível imagética". Além disso, para ele a arte "tem a tarefa de expor a Idéia para a intuição imediata numa forma sensível". Cf. HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética I.* Trad. M. A. Werle. São Paulo: Edusp, 2001, p. 86 e 88.
[10] HANSLICK, E. *Op. Cit.*, p. 34.
[11] *Ibid.* p. 35. No original alemão: "*Das Componiren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material*".
[12] *Ibid.*, p. 36.
[13] *Ibid.*, p. 36-7.
[14] Para ele, os sentimentos são apenas fenômenos como outros, que proporcionam *analogias* para a caracterização do caráter musical. Hanslick afirma que, no entanto, deve-se precaver de dizer que tal ou tal música *descreve* o orgulho, e assim por diante.
[15] *Ibid.*, p. 39.
[16] *Ibid.*, p. 40.
[17] *Ibid.*, p. 40.
[18] Tal como ocorre na música programática, cuja compreensão fica comprometida se não tivermos conhecimento do programa.
[19] "Não se procure a representação de processos anímicos ou acontecimentos determinados numa peça musical, mas antes de tudo, *música* [...]. Onde falta o belo musical não poderá substituí-lo jamais a inoculação sutil de algum significado grandioso, e é inútil fazê-lo, quando aquele existe". *Ibid*., p. 42.
[20] *Ibid.*, p. 44
[21] *Ibid.*, p. 45.
[22] Cf. DAHLHAUS, C. *Estética Musical*. Trad. A. Morão. Lisboa: Edições 70, 1991, p. 81.
[23] HANSLICK, E. *Op. Cit.*, p. 47.
[24] *Ibid.*, p. 49.
[25] Em nota de rodapé, Hanslick critica a escola de crítica musical "que gosta de se esquivar à questão de se uma música é *bela*, com profunda meditações sobre o que de grande ela *significa*". Isso deve-se ao fato de que, ao perguntar-se sobre o pretenso "significado", pelo "conteúdo" de uma peça musical, acaba-se por deixar de lado a própria música e suas determinações especificamente musicais.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.
DAHLHAUS, C. *Estética Musical*. Trad. A. Morão. Lisboa: Edições 70, 1991.
DAVERIO, J. *Nineteenth-Century Music and the german romantic ideology.* N. York: Schirmer, 1993.

HANSLICK, E. *Vom musikalisch-Schönen:* Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.
HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética I.* Trad. M. A. Werle. São Paulo: Edusp, 2001.
NOVALIS. *Werke und Briefe.* München: Winkler, 1962.

Mário Videira: É Mestre em musicologia (UNESP) com a dissertação *Do Idealismo ao Formalismo: Hanslick e o Belo Musical*, orientado pela Profa. Dra. Lia Tomás. Graduado em música pela ECA/USP. Atualmente é doutorando em filosofia pela Universidade de São Paulo, na área de estética sob orientação do Prof. Dr. Marco Aurélio Werle, com a pesquisa: "Música e subjetividade na filosofia clássica alemã". É pianista e professor.

e-mail: *mvideira@yahoo.com*