

A filosofia da música em questão: algumas tensões históricas envolvidas na sua problemática definição como disciplina em Richard Klein e Carl Dahlhaus

Reginaldo Rodrigues Raposo

<https://orcid.org/0000-0003-3997-5051>

Departamento de Filosofia da USP¹

Resumo: O trabalho discute a relação de tensão entre música e filosofia em dois momentos individuais, a saber, na musicologia alemã moderna, mais especificamente em Richard Klein (1953-2021) e Carl Dahlhaus (1928-1989), e na primeira metade do século XIX, envolvendo nomes como Beethoven e Wagner, na música, e Hegel, Schelling e Hanslick, na estética. Buscamos tematizar alguns momentos em que filosofia e música se aproximam e se afastam, particularmente na maneira como Dahlhaus interpreta a ideia da música absoluta e tudo o que ela envolve – como um tema privilegiado desse movimento, que estabelece a filosofia da música, se não como uma disciplina, mas como uma “questão” bastante premente para a musicologia.

Palavras-chave: Filosofia da música. Carl Dahlhaus. Richard Klein. Formalismo musical. Idealismo alemão.

The philosophy of music in question: some historical tensions involved in its problematic definition as a discipline in Richard Klein and Carl Dahlhaus

Abstract: This paper discusses the tense relationship between music and philosophy in two distinct moments: first, in modern musicology, more specifically in the works of Richard Klein (1953–2021) and Carl Dahlhaus (1928–1989); and second, in the first half of the nineteenth century, involving figures such as Beethoven and Wagner in music, and Hegel, Schelling, and Hanslick in aesthetics. This paper aims to investigate a few historical moments in which philosophy and music move closer together and farther apart, particularly in the way Dahlhaus interprets the idea of absolute music and what it involves, as a privileged theme of this movement, which establishes the philosophy of music, if not as a discipline, then at least as a very pressing issue for musicology.

Keywords: Philosophy of music. Carl Dahlhaus. Richard Klein. Musical formalism. German idealism.

RAPOSO, Reginaldo Rodrigues. A filosofia da música em questão: algumas tensões históricas envolvidas na sua problemática definição como disciplina em Richard Klein e Carl Dahlhaus. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), João Pessoa, v. 32, e263212, p. 1-14, 2026.

<http://dx.doi.org/10.20504/opus2026.32.12>

Recebido em 04/09/2024, aprovado em 29/12/2025, publicado em 17/06/2026.

Editor Responsável: Dr. Vinícius Eufrásio.

¹ Em meu doutorado, debruço-me sobre a obra de Carl Dahlhaus, mais especificamente sobre sua leitura da estética musical clássico-romântica. O orientador da pesquisa é o Prof. Dr. Marco Aurélio Werle, a quem agradeço a dedicação generosa e as profícuas parcerias. A pesquisa conta com o financiamento da FAPESP (processo nº 2019/27194-6).

O musicólogo alemão recentemente falecido, Richard Klein, no início de seu livro *Filosofia da música: uma introdução*, afirma peremptoriamente: “filosofia da música não existe” (KLEIN, 2019, p. 8).² Apesar da peremptoriedade e do destaque um pouco polêmico no início do texto, ele baseia-se com razão no caráter esparso, ou, como diz, nas “vozes isoladas”, cujos discursos apenas esporadicamente ressoam a vinculação filosófico-musical na modernidade.³ Para Klein, não há até o momento a evidência de um desenvolvimento coeso na filosofia da música nem sua autocompreensão como disciplina, a qual deveria, por meio do confronto de tradições, renovar continuamente seu aparato conceitual para se constituir.⁴ Além disso, a afirmação no início do livro (sua primeira frase) parece ser uma resposta ao legado da musicologia histórica alemã das gerações anteriores, cuja característica mais distintiva consiste no caráter intrincado e insistente da associação discursiva entre a música, o pensamento sobre a música e a história da filosofia desde a virada do século XVIII para o XIX.⁵ Minha intenção neste trabalho é justamente discutir, a partir do diagnóstico de Klein, de textos com que ele estabelece interlocução e de acontecimentos exemplares, a tensão entre música e filosofia tanto na musicologia alemã mais recente quanto no próprio legado da tradição dos discursos oriundos dos círculos musicais e filosóficos daquele período, principalmente na Europa central, como vozes independentes mas historicamente conjugadas em determinados assuntos de mútuo interesse. Vale observar que não é minha intenção dar conta de tudo que pode ser tomado hoje como filosófico-musical, e, portanto, de tudo que pode tencionar (ou distensionar) sua problemática concepção como disciplina. Refiro-me a uma tradição específica em que o musicólogo alemão se insere, a um momento histórico e recorte geográfico em especial. Faço isso em virtude de uma particular (ou universal?) confluência entre música e pensamento nesse recorte: entre a chamada estética musical clássico-romântica⁶ e idealismo/romantismo alemães, abrangendo a tradição de que são legatários.

A figura mais destacada na musicologia alemã do século XX, alvo de críticas e objeto de estudo no livro de Klein (particularmente no capítulo oitavo), é Carl Dahlhaus, professor de história da

² Os trechos traduzidos de Richard Klein aqui presentes foram elaborados por mim e pelo Prof. Dr. Mario Rodrigues Videira Júnior (USP), a quem agradeço a parceria. A tradução completa do livro ainda não foi publicada, mas encontra-se no prelo (editora Zain). Os trechos de *A ideia da música absoluta*, de Carl Dahlhaus, foram traduzidos por mim. A tradução completa foi publicada também pela editora Zain no período entre a submissão deste artigo e sua aprovação (cf. DAHLHAUS, 2025). Os trechos dos cadernos de alunos dos cursos de estética de Hegel foram traduzidos por mim. As traduções das seções completas sobre a música desses materiais encontram-se anexadas à minha dissertação de mestrado (cf. RAPOSO, 2019). Os demais trechos, cujo original indicado é uma obra em língua estrangeira, foram traduzidos por mim. Nestes poucos e exíguos casos, os trechos no original não foram incluídos neste artigo em nome da concisão, em virtude do alinhamento com as traduções já publicadas, e devido à ausência de casos problemáticos.

³ Conforme diremos mais à frente, na Antiguidade e na Alta Idade Média a vinculação apontada é, grosso modo, de outra natureza, assim como a concepção da música, ao longo do último milênio, sofreu consideráveis transformações, principalmente no sentido de uma guinada artesanal, afastando-se da concepção que culminou na música como “arte liberal”.

⁴ O trecho completo: “o fato de haver muitas vozes isoladas que se expressaram filosoficamente sobre música não basta para que disso resulte uma filosofia da música, isto é, um conceito que seja ao menos capaz de esboçar a unidade de seus aspectos e o contexto histórico de seus problemas. Até o momento, a filosofia da música não se mostrou como uma disciplina capaz de desenvolver sua autocompreensão por meio do confronto com as tradições, formando, refletindo e renovando continuamente seus conceitos. Ela não apenas desconhece qualquer cânone textual, mas nem sequer existe clareza acerca do que constitui um texto filosófico-musical – como, de resto, comprovam as mais importantes antologias sobre o assunto. Filosofar sobre música é como encaixar as peças de um quebra-cabeças. Isso não necessariamente é algo ruim, mas esta é a situação em que nos encontramos.” (“Sobre o método”, in: KLEIN, 2019, pp. 8 e 9). Vale destacar que o texto avança nessas considerações.

⁵ Sobre a musicologia histórica alemã, cf. CALELLA; URBANEK, 2013.

⁶ Cf. a introdução de DAHLHAUS, 1988.



música em Berlim (Technische Universität), entre 1967 e 1989. Justamente em um dos livros mais conhecidos de Dahlhaus, *A ideia da música absoluta*, de 1978, também em sua frase inicial, lê-se: “a estética musical não é popular” (DAHLHAUS, 1994, p. 7). Dahlhaus afirma-o não somente em virtude da ancestral pervasividade filosófica na música (e vice-versa, pelo menos desde o início da tradição metafísica), intensamente discutida em seu livro, mas igualmente pelo fato de que

para os músicos, [a estética musical] está exposta à suspeita de ser um discurso abstrato que não alcança a realidade musical, e junto ao público musical ela gera a desconfiança de se tratar de reflexões filosóficas, as quais se deve deixar para iniciados, ao invés de afligir o entendimento com dificuldades supérfluas (DAHLHAUS, 1994, p. 7).

Dahlhaus descreve os sintomas e observa, no livro sobre a “música absoluta”, como essa denominação, oriunda de imbricações filosóficas específicas (nomeadamente com o idealismo alemão), mantém uma relação problemática com sua origem impopular nos círculos musicais, e as respectivas concepções e doutrinas a esse respeito, musicais e estético-musicais, surgem reciprocamente eivadas de hermetismos e incompreensões. No contexto histórico específico da ideia da música absoluta, para os círculos musicais (não tanto para a figura do compositor) é como se a filosofia predominante do início do século XIX, a saber, o chamado idealismo alemão, assumisse a feição da aridez incômoda e alheia ao elemento musical; ao mesmo tempo, o “ideal” de uma música instrumental autônoma, crescentemente hermética em sua sofisticação harmônico-estrutural ao longo do período romântico, indeterminada ao abandonar o conteúdo por si mesmo já claro das palavras, representações, figurações e demais elementos programáticos aparece para o círculo idealista, antípoda aos românticos, como obscura na realização desse conteúdo que lhe é singularmente próprio e estranho ao que essa vertente de matiz racionalista da filosofia reconhece como algo substancial – algo já prefigurado no iluminismo francês em torno dos escritos de Rousseau.

É a partir da cultura musical e filosófica da Europa central do século XIX que se “pressentia” um pensamento musical a arrogar-se emancipado/absolvido da tradição filosófica,⁷ após a degradação das preceptivas tradicionais na consciência estética do final do século XVIII e após a captura (*Ergreifen*) sistemático-conceitual (*begrifflich*) da arte musical pela estética filosófica idealista no início do XIX. A música absoluta, a “música instrumental sem-texto, autônoma e não ligada a funções ou programas extra-musicais” (DAHLHAUS, 1994, p. 8), bem como sua “superação” intentada no drama musical ainda em incipiência por

⁷ “Que o conceito de música absoluta (apesar do imenso e interno significado histórico-musical no século XIX, que posteriormente no século XX se tornaria também externo histórico social) proveio do romantismo alemão, que ele deva o seu *páthos* – a associação de música ‘desligada’ de textos, programas e funções com a expressão ou pressentimento do ‘absoluto’ – à poesia alemã e à filosofia por volta do ano de 1800, é algo que na França, como mostra um artigo de Jules Combarieu de 1895, foi sobejamente sentido. O ‘pensar en musique, penser avec les sons, comme le littérature pense avec des mots’ [‘pensar através de música, pensar com os sons, como a literatura pensa com as palavras’ – Dahlhaus eloquentemente opta pela manutenção do francês] é, segundo Combarieu, e para a consciência francesa – que sempre se prendeu à conexão entre música e linguagem, para que a música ganhasse um ‘sentido’ – foi em geral possibilitado primeiro pelas fugas e sinfonias alemãs” (DAHLHAUS, 1994, p. 9).



Wagner⁸ – quem aparentemente cunhou a expressão,⁹ em um entendimento algo desviado da *Aufhebung* hegeliana (DAHLHAUS, 1994, pp. 24 a 47)¹⁰ – carregam consigo harmônicos de extramusicalidade filosófica desde sua designação: *absolutus*, separado, *abgelöst*, *unbedingt*, não condicionado etc.¹¹ Curiosamente, *tout court*, trata-se da “impopularidade” da filosofia junto aos círculos musicais, que, ao tematizar uma música absoluta (separada da filosofia), tende a afirmar o lastro filosófico que essa ideia recusa (como em uma negação determinada hegeliana).

Para ficarmos com casos mais concretos, algo anedóticos, mas exemplares, quando falamos especialmente da música “filosófica” wagneriana, referimo-nos imediatamente a ocasiões que tendem a evidenciar enfaticamente o questionamento da relação entre música e filosofia antes mesmo do exame da concepção musical (ou cênica) do artista, como a recepção ambígua de suas obras envolvendo personagens importantes. A recepção parisiense reticente às apresentações de trechos de *Tannhäuser* e *Lohengrin* (e trechos de outras obras) entre janeiro e fevereiro de 1860 levou o poeta Charles Baudelaire a pessoalmente se desculpar ao compositor em carta de 17 de fevereiro do mesmo ano, expressando sofrimento e enrubescimento por causa das admoestações dos críticos de seu país, a quem atribui a pecha de “imbecis”.¹² Do mesmo modo, ao escrever sobre “Richard Wagner e *Tannhäuser* em Paris”, o poeta francês opta por recorrer à “imaginação” de Franz Liszt, quem, nas palavras de Baudelaire, sendo “um artista e um filósofo” (BAUDELAIRE, 1995, p. 916), se mostra assim capaz de “traduzir” as descrições enigmáticas da música de Wagner presentes no programa distribuído na ocasião no Théâtre-Italien.¹³ À reticência dos círculos musicais da recepção francesa teria faltado a assimilação da empreitada industriosa de Wagner, em cuja concepção o programa e a filosofia implicada, em uma *mélange* de idealismo e romantismo, não constituem “dificuldades supérfluas”, mas elementos constituintes.

Ao mesmo tempo, também o círculo filosófico mostra-se reticente às transformações da música no século XIX, atribuindo indeterminação à especificidade musical (instrumental) e à música de apelo cada vez mais particular na cultura de concerto romântica alemã. O exemplo mais marcante, mas longe de

⁸ O compositor saxão, segundo Dahlhaus, é documentalmente o primeiro a utilizar a expressão, em 1846 (DAHLHAUS, 1994, p. 24).

⁹ “A história do termo é curiosa o suficiente. A expressão “música absoluta” decorre de Wagner, e não de Eduard Hanslick como sempre se reivindicou. E a intrincada dialética, que na estética de Wagner se escondeu por detrás da fachada de fórmulas apologéticas e polêmicas, definiu o desenvolvimento do conceito de música absoluta até o século XX” (DAHLHAUS, 1994, p. 24).

¹⁰ “A ‘música instrumental absoluta’, tal como Wagner a compreendia, no sentido estrito da expressão, é a música determinada ‘não mais’ por meio da dança e ‘ainda não’ através da linguagem e da ação cênica. O ‘anseio infinito’, cuja expressão fora sentida por E. T. A. Hoffmann nas sinfonias de Beethoven, aparece para Wagner como a consciência ou sentimento de uma infeliz etapa intermediária, em que a origem da música instrumental está perdida e o objetivo futuro ainda não é alcançado. Wagner, portanto, de maneira alguma nega a metafísica romântica da sinfonia, mas sim a reinterpreta como mera antítese, como um momento intermediário de um processo dialético, ao invés de um fim da história da música. Como tal, ela é tão indispensável quanto provisória” (DAHLHAUS, 1994, p. 27 e 28).

¹¹ Sobre a relação entre o absoluto e a absolvença do ponto de vista histórico-filosófico na consideração da particularidade da modernidade filosófica: HEIDEGGER, 1977, pp. 135 a 137.

¹² “Sou de uma época em que poucos se comprazem em escrever aos homens célebres, e eu teria hesitado muito tempo ainda em manifestar-lhe por carta minha admiração, se todos os dias não deitasse meus olhos sobre artigos indignos, ridículos, onde se fazem todos os esforços possíveis para difamar seu gênio. Não é o senhor o primeiro homem pelo qual tive de sofrer e enrubescer por causa de meu país. Enfim, a indignação me levou a lhe manifestar meu reconhecimento; eu disse a mim mesmo: quero me distinguir de todos esses imbecis” (BAUDELAIRE, 1995, p. 911).

¹³ Cf. o texto do programa e o trecho de Liszt destacado pelo poeta em BAUDELAIRE, 1995, pp. 915 e 916.



ser o único, é o principal expoente do idealismo alemão já mencionado: Hegel, mais especificamente em seus cursos de estética de alguns anos antes, durante a década de 1820 em Berlim, em cuja audiência constavam músicos notáveis, tanto mais experimentados, como Carl Friedrich Zelter (1758-1832), quanto jovens prodígios, como Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847). À época de Hegel, “um grupo relativamente pequeno, de talentosos *connoisseurs* amadores, *snoobs*, e devotos românticos do ‘grandioso’, como eles gostavam de dizer, eram os emissários da reputação [instrumental de Beethoven]”, como observou o pianista americano Arthur Loesser (LOESSER, 1954, pp. 915 e 916). No entanto, não há registros de que Hegel, em seus cursos no período de consagração deste compositor (seus últimos anos), jamais o tenha sequer mencionado. A razão disso, que transcende qualquer preferência pessoal, parece ser tão filosófica quanto evidente:

Principalmente em tempos mais recentes a música tornou-se mais autônoma, por si mesma; contudo, a [música] natural é a música que acompanha o canto. Na medida em que ela se torna mais autônoma, ela perde em poder sobre o ânimo, e ela se torna mais um prazer particular para o conhecedor capaz de admirar a habilidade do artista e o laborioso tratamento dos sons (HEGEL, 2015, p. 181).

Para Hegel, o interesse artístico universal consiste em uma indicação do elemento artístico substancial – o conteúdo pelo qual a música tem lugar no sistema das artes. A particularização de seu interesse, do “grupo relativamente pequeno”, dá sinais de uma descaracterização em relação ao conteúdo que envolve a música filosófico-artisticamente – o Ideal (a primeira parte da estética hegeliana). À modernidade musical, em sua desvinculação filosófica diagnosticada por Hegel, estaria relacionado o prejuízo de seu elemento artístico. Mais especificamente, a questão do “silêncio eloquente” (e sintomático) de Hegel em relação à música (absoluta) de Beethoven é de grande importância na obra de Dahlhaus e, portanto, na musicologia alemã. Aliás, ela também o é na filosofia, em relação à exiguidade das seções musicais na Estética hegeliana como um todo – os menores capítulos entre as demais artes particulares –, uma vez que “não há arte que possa ser conduzida tão artesanalmente quanto esta arte” (HEGEL, 2015, p. 184) – a mesma a respeito da qual, “enquanto leigo, eu [Hegel] pouco posso dizer, e também porque pouco se sabe sobre suas leis” (HEGEL, 2015, p. 179). Dahlhaus mesmo sintetiza o que está em questão na suposta filosofia da música em Hegel: “o que a música ganha como música perde-o enquanto arte” (DAHLHAUS, 2003, p. 72), ou perde-o na determinação do que é universal, de um interesse universalmente humano, e não particularmente musical (a artesanaria liberada do conceito). A respeito disso, o musicólogo dedica um capítulo inteiro de seu último grande escrito sobre a *Estética musical clássica e romântica* (1988): “Hegel e a música de seu tempo”¹⁴.

O caráter arredo tanto da recepção crítico-musical da concepção artística wagneriana em Paris quanto da recepção filosófica da música beethoveniana em Berlim gera muitas consequências históricas e estéticas. A relação de aproximação e distanciamento entre música e filosofia na documentação da questão da música absoluta, entre pressupostos e superações, culmina também em peremptoriedades

¹⁴ Cf. DAHLHAUS, 1988, pp. 230 a 248. A tradução para o português do capítulo encontra-se publicada. Cf. DAHLHAUS, 2020.



históricas na música já mais próxima do modernismo, como na de Ferruccio Busoni, que no início do século XX afirma em alemão: “Música absoluta! O que os legisladores entendem por isso é talvez o que há de mais distante do absoluto na música” (BUSONI, 1916, p. 9). A “música absoluta”, separada da “extramusicalidade” filosófica, e o absoluto filosófico na música, separado do que é reivindicado como intrinsecamente musical, envolvem-se em uma trama filosófico-musical, permeada de desconfianças mútuas e partidarismos, a tal ponto que “a ideia de música absoluta tornou-se – gradualmente e face às resistências – um paradigma estético da cultura musical alemã do século XIX” (DAHLHAUS, 1994, p. 15), cuja origem é distinguida tanto por obras musicais específicas,¹⁵ como por aquilo que Dahlhaus denomina de “metafísica romântica da música instrumental” (DAHLHAUS, 1994: 26) em nomes de poetas, como Ludwig Tieck, Wilhelm Wackenroder e E. T. A. Hoffmann. Música, poesia e filosofia confirmariam o diagnóstico dessa “dialética” e os sintomas manifestar-se-iam até o início do século XX.

De volta ao século XXI, Klein, por suposto, não reconhece a mesma unidade lógico-sistemática que Dahlhaus enxerga no conceito de “música absoluta” – como o paradigma estético-musical mais importante do século XIX para este, mas em profícuas oposições, apontadas entre as alas estética (filosófica) e musical. Contudo, em momento algum Klein deixa de considerar “toda a discussão sobre ‘música absoluta’” (KLEIN, 2019, p. 74), e o quão desviadas por sua gravidade são, por exemplo, a filosofia de Schopenhauer, que “nega a possibilidade de definir a música, no sentido de uma tradução dos signos musicais para signos linguísticos” (KLEIN, 2019, p. 74), ou Nietzsche, tomado pelo musicólogo como verdadeiro “apóstolo da ‘música absoluta’” (KLEIN, 2019, p. 89).¹⁶ O título de um dos capítulos de Klein, “O Wagner de Nietzsche”, parece inclusive sugerir o contrário do que afirma no início do livro, assim como outras sentenças igualmente taxativas: “o lugar que Wagner ocupava em seu pensamento [Nietzsche] é comparável ao que Kant ou Aristóteles representaram para Hegel” (KLEIN, 2019, p. 90). No que diz respeito novamente aos diferentes círculos, filosófico e musicológico (musical), o diálogo criptografado entre Klein e Dahlhaus, como que reproduzindo a tensão histórica entre música e filosofia, fica ainda mais evidente:

O fato de a filosofia da música ser desprovida de lugar, marginal e dotada de uma espécie de semi-existência decorre fundamentalmente da ausência de uma forma institucionalmente estabelecida e reconhecida para essa disciplina. A filosofia da música não encontra seu lugar nem na filosofia, nem na musicologia: pois o envolvimento com a música requer ferramentas técnicas e práticas com as quais a filosofia, por si só, não possui nenhuma relação intrínseca; na musicologia o desconforto é ainda maior, já que a constituição desta disciplina como filologia histórica só se tornou possível através de uma negação da estética filosófica (KLEIN, 2019, p. 10 e 11).

¹⁵ Dahlhaus fala dos quartetos de corda e sinfonias no segundo capítulo do livro de 77, evidentemente com destaque para Haydn e Beethoven. Dez anos depois ele dedica um capítulo de seu livro *Ludwig van Beethoven e seu tempo* aos opus 34 e 35 de Beethoven, que são temas e variações para piano, a que o compositor mesmo teria atribuído um “novo caminho” para a concepção instrumental (cf. DAHLHAUS, 2020, pp. 207 a 222).

¹⁶ Muito embora seja necessário ponderar que a força atrativa da ideia da música absoluta foi maior na primeira metade do século XIX do que na segunda. Dahlhaus mesmo pondera a respeito dos pensadores mencionados: “A ideia de música absoluta esteve, como ainda se mostrará a seguir, muito mais ligada à estética da primeira metade do século XIX, cuja categoria fundamental era o conceito do ‘poético’ – como síntese não do ‘literário’, mas como uma substância geral das diferentes artes. E, se, na estética de Schopenhauer, Wagner e Nietzsche – a teoria da arte dominante da segunda metade do século XIX – a música consiste na expressão da ‘essência’ da coisa, enquanto a linguagem conceitual somente adere aos ‘fenômenos’, trata-se então efetivamente de um triunfo da ideia de música absoluta no interior da doutrina do drama musical, o que, no entanto, de forma alguma significa que a poesia pode ser negligenciada, por ser mero veículo da música.” (DAHLHAUS, 1994, pp. 15 e 16).



Em outras palavras, de saída, haveria uma aversão mútua tanto em um ambiente filosófico alheio ao caráter técnico-instrumental e cotidianamente prático da música, quanto na própria fundação da musicologia como disciplina, cujos precursores e principais continuadores, para Klein, seriam facilmente “derrotados” no campo filosófico (KLEIN, 2019, p. 21). Para Klein, nem mesmo Dahlhaus, cujas virtudes na operação conceitual ele não deixa de reconhecer (KLEIN, 2019, p. 194, nota 57), escaparia da “derrota”:

Dahlhaus, onde quer que tematize a relação entre obra de arte e história, atua como um filósofo diante de sua própria disciplina, mas exhibe o historiador assim que ela tenha algo a ver com teorias filosóficas e estéticas (KLEIN, 2019, p. 147).

Para a efetividade de uma filosofia da música clara e coesa, Klein muito menos reconhece na estética (filosófica) da música absoluta, “um conceito que seja [...] capaz de esboçar a unidade de seus aspectos e o contexto histórico de seus problemas” (KLEIN, 2019, p. 8), embora reconheça o debate nos mesmos termos de Dahlhaus, assim como os mesmos personagens. A estética filosófica “negada” no surgimento da musicologia não é outra senão a do idealismo alemão. Para Klein, o que funciona como um “paradigma” em Dahlhaus, como sugere o título de seu primeiro capítulo, não é senão um “quebra-cabeças” (KLEIN, 2019, p. 9) composto de documentos acerca dos quais sequer é possível dizer inequivocamente que constituem textos verdadeiramente filosófico-musicais.

Não é necessária qualquer decisão a respeito do assunto. A polêmica em torno da coesão de uma disciplina filosófico-musical é muito mais prolífica e impõe-nos o exame sempre reiterado de temas igualmente prolíficos. Observemos aqui as latentes ressonâncias alemãs da *querelle des anciens e des modernes*, que, tendo a música como objeto, envolvem idealismo e romantismo (filosofia e música?): nas oposições musicais entre o antigo-rítmico e o moderno-harmônico (SCHELLING, 2010, p. 395); o natural-monódico e o artístico-polifônico (SCHLEGEL, A., 2014, p. 213); para voltar a Hegel, a associação da subjetividade (moderna) como sendo o verdadeiro caráter da música, tal como a concebemos no espírito da autonomia (HEGEL, 2017, p. 156), isso em relação a uma outra música mais primeva, mais distante e mais intrinsecamente filosófica. Se assumirmos essas dicotomias musicais,¹⁷ advindas originariamente do outro lado do Reno, como “um modelo hermenêutico”, como propõe Dahlhaus,¹⁸ somos quase que forçados a adaptar sua própria síntese acima citada: o que a música ganha como música, perde-o enquanto filosofia; e uma filosofia da música, cujo objeto fosse a música antiga ao invés da música moderna, não seria senão uma redundância (reafirmando sua impossibilidade).

No entanto, a particular consumação discursiva de uma vinculação disciplinar entre música e

¹⁷ Dahlhaus refere-se a muitas delas, entre as quais destaco: “antigo e moderno”, “pagão e cristão”, “natural e fantástico”, “natural e artístico”, “plástico e musical”, “ritmo e harmonia” ou “melodia e harmonia”, e finalmente “música vocal e instrumental” (cf. DAHLHAUS, 1994, pp. 47 a 61). Vale lembrar, no entanto, que essas séries de dicotomias não dizem respeito somente à música, como convém à *querelle*. Goethe mesmo, em seu texto de 1826 sobre Shakespeare, cujo título de difícil tradução é *Shakespeare und kein Ende!*, mais especificamente na seção “Shakespeare, comparado com os antigos e os mais recentes”, diz das dicotomias “antigo e moderno”, “ingênuo e sentimental”, “pagão e cristão”, “heroico e romântico”, “real e ideal”, “necessidade e liberdade”, “dever e querer”, como “algo que já nos é conhecido” (cf. GOETHE, 1960, pp. 151 e 152) – por via dos franceses e, por suposto, de Winckelmann.

¹⁸ Título do terceiro capítulo do livro sobre a música absoluta.

filosofia, sistemática ou esporádica, seja por meio do exame de “paradigmas” ou na resolução de “quebra-cabeças”, encontra de fato (documentalmente) na música do século XIX em geral seu objeto ideal, separado (*abgelöst*), ou em potencial. Em outras palavras, se falamos de filosofia da música, isso muito se deve à música e ao pensamento sobre a música do século XIX. Nesse sentido, não é casual que Klein dedique o primeiro capítulo, após a introdução metodológica, a Eduard Hanslick (1825-1904), quem define os termos da separação entre o musical e o extramusical em seu ensaio/manifesto de 1854, *Do belo musical*. “Hanslick era um positivista que cortou suas raízes românticas” (KLEIN, 2019, p. 23). Ao mesmo tempo em que se apropria do arcabouço conceitual filosófico da primeira metade do século XIX com o qual dialoga, Hanslick, calcando seu “manifesto” no espírito de seu tempo, trata de afastar-se da árida filosofia (totalizante) do idealismo e aproximar-se das pragmáticas ciências (parciais).

A música, a arte mais espiritual em virtude do seu material incorpóreo, é a mais sensorial graças ao seu jogo de formas inobjectal, revela nesta união misteriosa de dois contrastes, uma viva tendência de assimilação com os nervos, esses órgãos não menos enigmáticos do invisível serviço telegráfico entre o corpo e a alma (HANSLICK, 2002, p. 66)

O que nos agrada e exalta numa melodia encantadora, numa harmonia engenhosa, não seriam elas próprias, mas o que significam: o sussurro da ternura, o ímpeto da combatividade [...] pode sussurrar, trovejar, precipitar-se – mas só o nosso próprio coração é que nela introduz o amor e o ódio (HANSLICK, 2002, p. 24).

Na especificação conceptual os mais antigos filósofos concordam com os modernos fisiólogos, e devemos preferi-la incondicionalmente às denominações da escola hegeliana que, como se sabe, faz uma distinção entre sensações internas e externas (HANSLICK, 2002, p. 16).

O apelo de Hanslick para a “fisiologia”, na “assimilação com os nervos” típica da escuta musical, como a mais “sensorial” das artes em virtude de sua (i)materialidade, mas incapaz de colocar diante de nós, de verdadeiramente representar (*vorstellen*), as sensações (*Empfindungen*), aparece em detrimento de uma visão da “escola hegeliana”, e portanto da filosofia, em que o próprio conteúdo da música “é colocado no elemento desta interioridade subjetiva abstrata, que tem no som a expressão adequada”, em que “se exige que o conteúdo possua a forma da sensação [*Empfindung*]” (HEGEL, 2015, p. 181). O “belo” filosófico, como aparência sensível da Ideia, contrapõe-se ao “belo musical”, em que ideias musicais consistem estritamente em material sonoro intrinsecamente prenhe de espírito, em formas sonoras (autônomas) em movimento (coordenado). O espírito que se forma de dentro para fora, de matiz idealista, confunde-se com o desenvolvimento motivico em uma sonata beethoveniana – epitome da música absoluta. “Atendo-se apenas ao que pode ser visto e ouvido diretamente — e isso em toda a sua plena diversidade e singularidade profana” (KLEIN, 2019, p. 24) –, Hanslick volta-se contra a estética em geral e dá os primeiros passos para a consumação da disciplina musicológica. “Gradualmente, o ‘sistema’ dá lugar à ‘pesquisa’ [*Forschung*]” (KLEIN, 2019, p. 24).

Mas a modernidade, o progressismo inerente ao apelo por autonomia incorre em inconsistências filosóficas, quando se observa um panorama mais amplo. A tese de que “os mais antigos filósofos concordam com os modernos fisiólogos”, embora discreta e não referente à música em particular,

mascara a extemporaneidade de uma compreensão, cuja contraface e intuito verdadeiro é a recusa (regressiva?) da modernidade filosófica em nome das premissas filosóficas mais antigas. Ao liberar a obra de arte musical do “‘ponto de vista da *história da arte*’ (VMS: 93), que ele atribui – de forma um tanto simplista – a Hegel” (KLEIN, 2019, p. 28), Hanslick invoca uma

beleza atemporal [*zeitlose Schönheit*] que permite essa liberdade. Ela não possui nenhum conteúdo [*Inhalt*] determinado, mas em sua rigorosa formalidade constitui-se no valor supremo; uma ideia da Ideia, assim como o conceito de Bem em Platão – todavia, sem o seu fundamento lógico e especulativo (KLEIN, 2019, pp. 28 e 29).

Nesse apelo progressista (a curto prazo) e regressivo (a longo prazo) de Hanslick, ouve-se então mais uma reverberação, especulativa e em alemão, da *querelle*. No entanto, se Hanslick se distancia explicitamente de Hegel – a saber, no que Hegel nega ao elemento “puramente” musical uma substância ou conteúdo –, ele não pode abandonar de todo, pelo menos no teor, a vinculação de seu discurso a uma tradição ancestral da filosofia, que faz da música seu objeto privilegiado e até mesmo se funde com ela. Ao contrário do que muito se diz a respeito de uma relação de Hanslick com Kant,¹⁹ é nos já referidos cursos sobre filosofia da arte de Schelling – idealista, mas que flerta continuamente com o romantismo – apresentados nos anos de 1802 e 1803 em Jena e Würzburg, cerca de 20 anos antes dos de Hegel, que identificamos o lastro moderno dessa mesma tradição. Para Schelling, a música estaria completamente definida como “ritmo prototípico da própria natureza e do próprio universo, que por intermédio dessa arte irrompe no mundo figurado” (SCHELLING, 2010, p. 31). Para Hanslick, de maneira semelhante, no parágrafo derradeiro de seu manifesto, lê-se:

Ora este teor espiritual conecta também, no ânimo do ouvinte, o belo da arte sonora com todas as outras grandes e belas ideias. A música não o produz apenas e absolutamente mediante a sua beleza mais peculiar, mas ao mesmo tempo como cópia ressoante dos grandes movimentos do universo. Por meio de profundas e recônditas relações naturais, intensifica-se o significado dos sons muito além delas próprias e permite-nos sentir sempre ao mesmo tempo o infinito na obra do talento humano. Visto que os elementos da música – ressonância, som, ritmo, força, fraqueza – se encontram em todo o universo, o homem, por seu turno, encontra assim todo o universo na música (HANSLICK, 2002, p. 107).

Vale observar que também em Hegel consta a referência constante à chamada tradição platônico-pitagórica na música.²⁰ Lê-se, por exemplo, nos cursos sobre a história da filosofia que “nosso ouvir consonância e dissonância consiste em um comparar matemático” (HEGEL, 2003, p. 258), e, também nos cadernos de Kehler de seus cursos de estética de 1826, que “uma combinação livre de sons mais agudos e mais graves [...] essencialmente se apoiam em relações quantitativas, relações numéricas” (HEGEL, 2004, pp. 191 e 192), determinando, se não todas as relações musicais através do número, como em Platão, Agostinho, Boécio e assim por diante, segundo as descobertas das relações quantitativas/qualitativas entre os sons desde os pitagóricos, pelo menos o que diz respeito ao elementar

¹⁹ “Em sua estética, o nome de Kant aparece apenas uma vez, e de maneira secundária (VMS: 160). Em sua autobiografia [*Aus meinem Leben* (1894)], o nome de Kant nem sequer é mencionado” (KLEIN, 2019, p. 27).

²⁰ Cf. ESPÍÑA, 1996, pp. 169 e seguintes.

do espectro teórico-musical na vastíssima tradição dos tratados harmônicos.²¹

Ocorre que “o nosso ouvir”, a “alma” tal como consta da primeira parte da filosofia do espírito subjetivo de Hegel nas edições da *Enciclopédia das ciências filosóficas*, e não somente a música por si só seriam, para a filosofia idealista, determinada pelos elementos envolvidos nesse enigmático “enumerar”.²² Grosso modo, Schelling e Hegel, segundo interpretações distintas, não discordam da ancestral concepção de que “musica est raptus animae se nescientis numerare [música é um arrebatamento da alma inconsciente de seu próprio enumerar]” (SCHELLING, 2010, p. 395).²³ Somente para Hanslick, no apelo à fisiologia moderna e ao contrário do que faz a filosofia mais antiga, a relação entre número e alma mostra-se paralela, separada da questão musical mais essencial. Ou seja, o apelo de Hanslick iria somente até certo ponto com a vinculação filosófica.

De todo modo, há mais dificuldades na “querelle alemã”. Sobre a mais óbvia, Klein afirma:

A distância entre o que Platão chama de música e o que essa palavra significa em Nietzsche e Adorno, por exemplo, não é facilmente superável. Isso se deve não apenas às divergências abruptas entre os objetos em ambos os lados, e à nossa deplorável ignorância acerca das práticas musicais da Grécia Antiga, mas também à falta de possibilidades conceituais para se articular teoricamente o abismo entre essas épocas (KLEIN, 2019, p. 9).

Isso nos dá a oportunidade de retomar, por fim, mais uma frente importante da tensão entre música e filosofia, no chamado hegelianismo de esquerda, com cuja perspectiva a atuação de Hanslick, segundo Klein, estava de acordo (KLEIN, 2019, p. 28). Trata-se do materialismo do século XIX²⁴ – um ponto indesejável da tematização da música pela filosofia, tanto no período em questão quanto na musicologia da época de Dahlhaus, quando, do outro lado do muro de Berlim, uma musicologia neomarxista ainda era hegemônica.²⁵

Algo bastante curioso aqui é como a música autônoma, absoluta, ou que diga respeito à arte de “relativa autonomia”, para usar a expressão de Friedrich Engels (cf. DAHLHAUS, 1977, p. 173 e seguintes), enquanto a arte “livre”, romântica e histórico-materialmente oriunda da burguesia, revela-se a si mesma como uma herdeira da *ars liberalis* medieval-aristocrática. Fala-se até mesmo de um certo desprezo por um aspecto importante da artesanaria: o encargo comissionado.

²¹ Boécio (*De Institutione Musica*, 524 d. C.) e Isidoro de Sevilha (*Etymologiae*, 636 d. C.), passando por Hucbald (*De harmonica institutione*, ca. 900 d. C.), Regino de Prüm (*Epistola de harmonica institutione*, ca. 900 d. C.), o tratado *Musica Enchiridis* e o diálogo *Scholia Enchiridis*, ambos de autoria contestada, até Pseudo-Odo de Cluny (*Dialogus de musica* e *De Musica*, ca. 1000), Guido de Arezzo (*Microlugus*, ca. 1025) e Theogerus de Metz (*Musica*, ca. 1120), para citar alguns. Essa tradição continua até a modernidade: Gioseffo Zarlino (*Le istitutioni harmoniche*, 1558), Jean-Philippe Rameau (*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, 1722), Arnold Schönberg (*Harmonielehre*, 1911), novamente para citar alguns.

²² Sobre a questão do ouvir e a alma na doutrina do espírito subjetivo hegeliana, cf. STEDEROTH, 2001, p. 173.

²³ Curso de inverno de 1802/03 em Jena, manuscrito de Henry Crabb Robinson.

²⁴ Vale observar que Ludwig Feuerbach, para quem Wagner dedicou um de seus principais escritos (*A obra de arte do futuro*, 1849) e um dos principais nomes do materialismo oitocentista, também assistiu aos cursos de Hegel em Berlim.

²⁵ Dahlhaus era o principal nome da musicologia alemã do lado ocidental. Do outro lado do muro de Berlim, havia a figura de Georg Knepler, neomarxista e interlocutor de Dahlhaus (DAHLHAUS, 2022, pp. 209 e 2010). Se em 1977, Dahlhaus lançava seus *Fundamentos da história da música*, no mesmo ano, Knepler, professor na Humboldt Universität, lançava a *História como caminho para o entendimento musical*, disputando o ambiente conceitual da historiologia.

Por outro lado, a arte enquanto arte livre sente-se desobrigada da artesanaria enquanto atividade para uma finalidade e comissionada, e na diferenciação de Robert Schumann entre o momento “poético” – e isso quer dizer: do caráter artístico – e a parte “mecânica” reside um certo desprezo pela artesanaria: um *métier*, que um compositor de fato deveria dominar, mas não destacar de maneira ressaltante. (O tipo do fazer deve ser ocultado). A arte livre burguesa é, em sua reivindicação, uma herdeira da *ars liberalis* aristocrática: é bem verdade que seu conceito mirava a teoria musical, a contemplação do sistema tonal, e não a música ressoante – como o faz a categoria da arte livre (DAHLHAUS, 1977, p. 178).

Diante dessa observação de Dahlhaus e do que Klein colocara mais acima, é perceptível o forte paradoxo a que uma tal condição expõe essa reivindicação. Ou seja, a arte de forte apelo ao fundamento artesanal, como uma forma de contraste à manufatura comissionada e até mesmo ao trabalho industrial alienado, que passa a predominar na era burguesa, torna-se (para Dahlhaus) paradigmática e, por assim dizer, orgulhosa do que nela seria “resíduo” pré-industrial. Não é o caso, no entanto, de salientar as contradições inerentes a tal apelo, como parte da dialética que move a ideia da música autônoma, que Dahlhaus identifica (ou diagnostica). Vale apenas rapidamente lembrar o que poderia (ou até deveria) estar implicado em uma tal “herança”.

No livro primeiro de *De Institutione Musica* (524 d. C.), Boécio expõe uma defesa de uma música “inteligível”, da música dos números e proporções, e relativiza o papel dos sentidos (do ouvido, em particular), bem como determina que o escopo fundamental do “músico” é aquele conteúdo, o que observamos nos discursos da tradição pitagórica, e não o domínio da arte dos instrumentos – não a música da “aulética” e da “citarística”, como se lê em Aristóteles logo no início da *Poética* (1447a 20, 25).²⁶ Neste primeiro livro da obra (musical) de Boécio ocorre até mesmo uma divisão tripartite: a “música mundana”, a “música humana” e a “música constituída por instrumentos”, hierarquizadas nesta ordem, segundo seu grau de perfeição. Igualmente em um trecho do tratado anônimo do século IX, intitulado *Scholia Enchiridis* (cujo excerto consta traduzido em *Música do mundo ocidental*, de Weiss e Taruskin, 1984), ao se citar Boécio, aparece a corroboração dessa mesma concepção: os “sons esvaem-se rapidamente; mas números, apesar de manchados pelo toque corpóreo das alturas e movimentos, permanecem” (WEISS; TARUSKIN, 1984, pp. 38 a 40). Ou seja, a afirmação de uma linhagem medieval do discurso, de uma “herança” aristocrática, – transmitida de uma tal música ideal para uma música cujo apelo sonoro-artesanal é absoluto e autônomo em relação ao conteúdo metafísico – no mínimo carrega consigo a marca de algumas cisões, entre elas algo bastante típico do XIX: razão (ideal) e sensibilidade (sonora). No entanto, essas inconsistências, como as demais aqui apontadas, mostram-se, como dissemos, produtivas histórica e esteticamente: seja no desvio da compreensão de Hegel por Wagner, na parcialidade do apelo filosófico em Hanslick ou na concepção romântica de uma mitologia (outro tema assíduo na época) da linhagem medieval da música absoluta.

Evidentemente, a aproximação entre elementos tão distintos conceitualmente e distantes

²⁶ Nesse sentido, vale lembrar também o trecho das *Confissões* de Agostinho no livro X, capítulo 33, em que se nota um desprezo pelo conteúdo musical sensível que se sobrepõe ao conteúdo intelectual religioso. Lê-se: “No entanto, como me acontece ser comovido mais pelo canto que pelo texto que é cantado, confesso cometer um pecado merecedor de castigo, e então prefiro não ouvir ninguém cantar. Eis onde estou! [...] eu, que perante teus olhos tornei-me uma questão para mim mesmo, e essa é a minha doença” (AGOSTINHO, 2017, p. 286).

espacial e temporalmente haveria de culminar em incorreções tão aparentes quanto enfáticas do ponto de vista histórico-interpretativo. Mas a própria tentativa de aproximação – a retomada, como dissemos, progressista da autonomia musical como um *événement* condizente com a *courte durée* da história da música, mas como resposta a um ciclo econômico (a arte da burguesia, da cultura de concerto, do desenvolvimento técnico-industrial dos instrumentos etc.), à luz da *moyenne durée*, e, ao mesmo tempo, estruturalmente regressiva do ponto de vista filosófico, à luz da *longue durée*²⁷ – de uma ideia de “contemplação” (estética, para a modernidade) compõe parte importante do diagnóstico de Dahlhaus (mais marcadamente no oitavo capítulo de seu livro *Fundamentos da história da música*, de 1977, quase contemporâneo à *Ideia da música absoluta*). E a afinidade condenável pelo perigo de incorreção não se confunde com o fato histórico-documental de sua efetividade (e proficuidade) estética, da realidade do *événement*, que é objeto da filosofia da música, da história da música e da estética musical. Nas palavras de Dahlhaus, “a autonomia estética – ou a autonomia relativa – representa um fenômeno histórico cuja existência não pode ser negada, mesmo que seu alcance e significância possam ser ainda colocados em questão” (DAHLHAUS, 1977, p. 180) e mesmo diante da evidência de incorreções que moldam seu percurso. Do mesmo modo, se a filosofia e música estão implicadas no fenômeno histórico/estético observado, são inegáveis também o alcance e a significância da filosofia da música para além de uma disciplina rigorosa: como algo que se deixa em aberto, como uma “questão” para a música e para a filosofia.

Referências

AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. Lorenzo Mammi. São Paulo: editora Schwarcz, 2017.

BAUDELAIRE, Charles. *Crítica musical*. Trad. Heitor Ferreira da Costa e Plínio Augusto Coêlho. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BUSONI, Ferruccio. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Insel Verlag, 1916.

CALELLA, Michele; URBANEK, Nikolaus. (orgs.). *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2013.

DAHLHAUS, Carl. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Colônia: Hans Gerig, 1977.

DAHLHAUS, Carl. *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag, 1988.

DAHLHAUS, Carl. *Die Idee der absoluten Musik* (1978). Kassel: Bärenreiter, 1994.

DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003.

DAHLHAUS, Carl. *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 2020.

DAHLHAUS, Carl. *Briefe 1945-1989*. Ed. de Tobias Robert Klein. Kassel/Berlim: Bärenreiter/Metzler, 2022.

²⁷ A historiadora americana Anne Shreffler não deixa de observar um certo paradoxo no fato “de que as raízes intelectuais de Dahlhaus estão nos pensadores de inspiração marxista do círculo de [Fernand] Braudel” (SHREFFLER, 2003, p. 520).

DAHLHAUS, Carl. Hegel e a música de seu tempo. Trad. Reginaldo Rodrigues Raposo. *Rapsódia*, São Paulo, Brasil, v. 1, n. 14, pp. 195–217, 2020. DOI: 10.11606/issn.2447-9772.i14p195-217. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/178878>. Acesso em: 17 jun. 2024.

DAHLHAUS, Carl. *A ideia da música absoluta*. Prefácio de Sidney Molina. Trad. e apresentação de Reginaldo Rodrigues Raposo. Belo Horizonte: Zain, 2025.

ESPIÑA, Yolanda. *La razón musical en Hegel*. Navarra: EUNSA, 1996.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Shakespeare und kein Ende! (1826). In: Berliner Ausgabe. *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen* [Volumes 17–22], volume 18, Berlim: Aufbau-Verlag, 1960-, pp. 151-156.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2002.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Werke*. volume 18. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Philosophie der Kunst oder Ästhetik nach Hegel*. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler. Ed. de Annemarie Gethmann-Siefert e Bernardette Collenberg-Plotnikov com a colaboração de Francesca Iannelli e Karsten Berr. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2004.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Edição de Niklas Hebing. Cadernos dos cursos de 1820-21 e 1823. Hamburg: Felix Meiner, 2015.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen zur Ästhetik*: Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/29). Edição de Alain Patrick Olivier e Annemarie Gethmann-Siefert. Munique: Wilhelm Fink, 2017.

HEIDEGGER, Martin. Hegels Begriff der Erfahrung. In: HEIDEGGER, Martin. Gesamtausgabe, v. 5. *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, pp. 115 a 208, 1977.

KLEIN, Richard. *Musikphilosophie: zur Einführung* (2014). Hamburgo: Junius Verlag, 2019.

KNEPLER, Georg. *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*. Leipzig: Reclam, 1977.

LOESSER, Arthur. *Men, women and pianos: a social history*. Nova York: Simon and Schuster, 1954.

RAPOSO, Reginaldo Rodrigues. *A música na estética de Hegel*. Dissertação (mestrado em filosofia). FFLCH, USP, São Paulo, 2019.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Filosofia da arte*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2010.

SCHLEGEL, August Wilhelm. *Doutrina da arte*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2013.

SHREFFLER, Anne C. Berlin Walls: Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History. *The Journal of Musicology*, Berkeley, Estados Unidos da América, v. 20, n. 4, pp. 498-525, outono de 2003.

STEDEROTH, Dirk. *Hegels Philosophie des subjektiven Geistes*. Berlim: Akademie Verlag, 2001.

TARUSKIN, Richard; WEISS, Piero. *Music in the Western World: A History in Documents*. Nova York: G. Schirmer, 1984.

Reginaldo Rodrigues Raposo é doutorando na área de estética na FFLCH-USP desde 2020, concluiu o mestrado (2017-2019), o bacharelado (2013-2016) e a licenciatura (2017-2020) em filosofia, na mesma instituição. Concluiu também o bacharelado em música (composição) pela FAAM (2008-2011) e pós-graduação (especialização em canção) pela FASM (2014-2015). Atua como professor dando cursos de estética, música brasileira, história da música, harmonia e contraponto, e como tradutor (alemão-português). É pesquisador nas áreas de estética, filosofia da arte e musicologia.

E-mail: reginaldo.raposo@usp.br

Disponibilidade de dados: Os dados estarão disponíveis mediante solicitação.

Conflito de Interesses: Nenhum conflito de interesses foi declarado.

Modalidade de avaliação: Duplo-cega por pares.



A *Opus* está licenciada sob uma licença [CC-BY](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

