



Editora Zain



Coleção *Opus*

A ideia da música absoluta consiste na questão estético-musical mais importante do século XIX. Como “paradigma estético” que se manifesta tanto na orientação da prática artística regular de uma comunidade musical quanto no discurso filosófico que não se restringe apenas à música, o conceito de música absoluta é analisado por Dahlhaus para além de “um sinônimo atemporal de música instrumental sem texto, autônoma e sem vínculos com as funções ou programas extramusicais”. Suas implicações sociais, geográficas, morais e estéticas, que geraram debates prolíficos entre músicos, poetas e filósofos da época, possibilitam ao autor uma ampla e profunda análise da ideia da música absoluta, essencial para compreender a evolução da estética musical e o papel da música na cultura ocidental.

Carl Dahlhaus (1928-1989) nasceu em Hannover, Alemanha, e foi um dos mais importantes musicólogos do século XX. Escreveu livros sobre história, estética e teoria musical, além de centenas de artigos, críticas, ensaios e monografias. Foi também editor e organizador de vários livros e coleções, entre elas a monumental *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* [Novo Manual da Musicologia] em treze volumes.

Reginaldo Rodrigues Raposo (1988) é tradutor e pesquisador nas áreas de estética, filosofia da arte e musicologia. Como doutorando, investiga a obra de Dahlhaus e seu legado estético-musical. Atua também como professor dando cursos de estética e de música.

Dahlhaus, Carl. A ideia da música absoluta

TRADUÇÃO DO ALEMÃO E APRESENTAÇÃO
Reginaldo Rodrigues Raposo

PREFÁCIO
Sidney Molina

zain

© Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 1994
Publicado em acordo com Bärenreiter-Verlag, Kassel-Basel-London-
-New York-Praha.

© Capítulo “A ideia da música absoluta (1982)”, Laaber Verlag, 1982

© Editora Zain, 2025

Todos os direitos desta edição reservados à Zain.

Título original: *Die Idee der absoluten Musik*

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua
Portuguesa de 1990, que entrou em vigor em 2009.

EDITOR RESPONSÁVEL

Matthias Zain

PROJETO GRÁFICO

Julio Abreu

PREPARAÇÃO

Bonie Santos

REVISÃO

Marina Saraiva

Juliana Cury | Algo Novo Editorial

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Dahlhaus, Carl

A ideia da música absoluta / Carl Dahlhaus ; tradução Reginaldo
Rodrigues Raposo. — 1ª ed. — Belo Horizonte, MG : Zain, 2025.

Título original: *Die Idee der absoluten Musik*.

ISBN 978-65-85603-21-8

1. Musicologia 2. Música — Filosofia e estética I. Raposo,
Reginaldo Rodrigues. II. Título.

25-263918

CDD-780.1

Índice para catálogo sistemático:

1. Música : Filosofia e estética 780.1

Aline Grazielle Benitez — Bibliotecária — CRB-1/3129

Zain

R. São Paulo, 1665, sl. 304 — Lourdes

30170-132 — Belo Horizonte, MG

www.editorazain.com.br

contato@editorazain.com.br

[instagram.com/editorazain](https://www.instagram.com/editorazain)

SUMÁRIO

- 7 Apresentação
por Reginaldo Rodrigues Raposo
- 13 As correntes de antíteses de Carl Dahlhaus
por Sidney Molina
- 17 **A ideia da música absoluta**
- 19 Música absoluta como paradigma estético
- 41 Desvios da história do conceito
- 71 Um modelo hermenêutico
- 91 Estética do sentimento e metafísica
- 116 Contemplação estética como devoção
- 129 Música instrumental e religião da arte
- 148 Lógica musical e caráter linguístico
- 165 Sobre três culturas da música
- 178 A ideia do musicalmente absoluto e a práxis
da música programática
- 194 Música absoluta e *poésie absolue*
- 213 A ideia da música absoluta (1982)
- 218 Referências bibliográficas



Apresentação

por Reginaldo Rodrigues Raposo¹

Carl Dahlhaus nasceu em Hannover em 1928 e foi um dos mais importantes musicólogos do século XX. Como representante da estética musical, tornou mais claros os vínculos algo congênitos entre a música, a filosofia e a literatura. Entre os historiadores da filosofia da música, ele foi o mais preparado para substanciar teses histórico-estéticas, oferecendo observações analíticas concretas como corroboração; entre os musicólogos, foi quem assumiu esse mesmo rigor na leitura de textos filosóficos, tão intrincados quanto relevantes para a atividade artística. A partir de 1967, Dahlhaus ocupou a cadeira de História da Música (sucendendo Hans Heinz Stuckenschmidt) na Technische Universität (TU) em Berlim, onde faleceu em março de 1989. Escreveu livros sobre história, estética e teoria musical, críticas teatrais² e musicais, e centenas de artigos, ensaios e monografias a respeito de autores “da Idade Média ao Pós-modernismo, de edições acadêmicas ao jornalismo polêmico”.³ Os escritos e o pensamento sobre a música do período que vai do clássico-romântico ao expressionismo alemão — da primeira à segunda escola

- 1 Agradeço ao professor Sidney José Molina Junior (FAAM), ao professor Marco Aurélio Werle (USP), e à FAPESP (processos 2022/12666-2 e 2019/27194-6) — igualmente essenciais para a realização deste trabalho.
- 2 Dahlhaus teve uma experiência em dramaturgia em Göttingen durante os anos 1950, quando escreveu diversos textos não musicológicos, principalmente críticas teatrais.
- 3 Stephen Hinton, “The Conscience of Musicology: Carl Dahlhaus (1928-1989)”, *Musical Times*, v. 130, n. 1762, 1989, p. 737.

de Viena — são particularmente objetos centrais em sua obra. Foi também editor e organizador de vários livros e coleções, entre elas a *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* [Novo manual da musicologia] em treze volumes, iniciada pela editora Athenaion e posteriormente assumida e publicada pela editora Laaber entre 1980 e 1995, e cujo célebre sexto volume, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* [A música do século XIX] é de sua autoria. Entre as publicações mais citadas e comentadas pela musicologia e pela filosofia da música em língua portuguesa constam: *Musikästhetik* [Estética musical], publicada pela primeira vez em 1967; seus vários escritos sobre Richard Wagner, entre eles *Richard Wagners Musikdramen* [Os dramas musicais de Richard Wagner], publicado pela primeira vez em 1971; a coletânea *Schönberg und andere: Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik* [Schönberg e outros: ensaios reunidos sobre a Nova Música], de 1978, editada pela Schott; *Ludwig van Beethoven und seine Zeit* [Ludwig van Beethoven e seu tempo], de 1987; e *Klassische und romantische Musikästhetik* [Estética musical clássica e romântica], do ano seguinte, ambos pela Laaber.

Autor até então inédito no Brasil, Dahlhaus teve uma única obra inteiramente sua publicada em língua portuguesa: o livro *Estética musical*, traduzido por Artur Morão, publicado em Lisboa em 1991. Isso torna a presente tradução de *A ideia da música absoluta* (*Die Idee der absoluten Musik*, lançado em alemão em 1978 e reeditado algumas vezes pela editora Bärenreiter) a primeira publicação brasileira de um livro deste que é por consenso um nome fulcral dos estudos musicais no século XX — “o musicólogo mais importante de nossa geração”.⁴ Vale mencionar também a extraordinária publicação em dez volumes de seus escritos completos,

4 György Ligeti, “Gedenkworte für Carl Dahlhaus”, em *Orden pour la mérite für Wissenschaften und Künste*, vol. 22: *Reden und Gedenkworte 1987-1989*. Gerlingen: Lambert Schneider, 1992, p. 159.

Carl Dahlhaus. *Gesammelte Schriften*, também pela editora Laaber, a partir do ano 2000. Tal como consta na quarta capa da edição, “como quase nenhum outro musicólogo, Carl Dahlhaus, através de sua obra, influenciou o desenvolvimento da historiografia científica musical moderna assim como a literatura sobre música como um todo”.

A ideia da música absoluta articula em dez capítulos questões estético-musicais concernentes a este que foi um tema marcante no meio musical do século XIX e que foi extensamente discutido pela musicologia do século XX. Como o próprio Dahlhaus diz, ao revisitar a questão alguns anos depois da primeira publicação de seu livro, “a ideia da música absoluta surgiu de uma barafunda quase labiríntica de circunstâncias”,⁵ além de profusas fontes documentais das mais contrastantes, mas surpreendentemente atinentes, sejam elas filosóficas ou literárias. Por exemplo, entre Immanuel Kant e Ludwig Tieck, Georg Wilhelm Friedrich Hegel e Richard Wagner, ou Novalis e Stéphane Mallarmé, Dahlhaus aponta no livro afinidades inusitadas — que o distanciamento geográfico ou temporal tendia a obscurecer — no que se refere a pressupostos⁶ a partir dos quais tais figuras lidavam com questões de interesse musical então prementes. Para Dahlhaus, é

5 Cf. Carl Dahlhaus, “Ästhetik und Musikästhetik”, em *Systematische Musikwissenschaft* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, vol. 10, 1982, pp. 81-108).

6 No texto de advertência de seu livro *Musikästhetik*, ele afirma que “a estética musical, que foi no século XIX a instância suprema do pensamento sobre a música, encontra-se hoje, entre seus detratores, exposta à suspeita de ser especulação ociosa, pairando demasiado acima da realidade musical para lhe dizer respeito ou nela intervir. Não se deve, porém, ignorar que os juízos sobre a música — e até sobre a atividade musical — são sustentados por *pressupostos* estéticos, de que importaria tomar consciência, quer para deles se certificar quer para a seu respeito ganhar uma distância crítica”. (Carl Dahlhaus, *Estética musical*. Edições 70, 2003, p. 9, grifo nosso.)

no esclarecimento dessas mesmas relações e sobretudo desses pressupostos que reside a possibilidade de uma compreensão ao mesmo tempo precisa, ampla e crítica do desenvolvimento permeado de “desvios” (*Umwege*) do conceito de música absoluta, que requer antes de tudo o olhar de um historiador das ideias.

Ademais, o livro, como evidência do conhecido virtuosismo do autor na articulação das referências e de sua escrita que não subestima o fôlego do leitor, faz seu título e tema ressoarem algo da provável matriz etimológica latina “*absolutus*”, que reverbera elementos do discurso sobre a modernidade filosófica: separado, *abgelöst*, *unbedingt*, não condicionado etc.⁷ Sopesando o que ele denomina “metafísica romântica da música instrumental” e a filosofia que se desdobra principalmente a partir do idealismo alemão — a recepção de Ludwig van Beethoven e o discurso estético-musical (sistemático ou não) do século XIX —, Dahlhaus discorre sobre o alcance da ideia da música absoluta e a dimensiona também para além de uma música “separada”, “autônoma”, de “depois do fim da arte” (para dialogar com Arthur Danto,⁸ contemporâneo de Dahlhaus), como um sentido meramente denotativo da expressão e moldado historicamente⁹

7 Cf. Herbert Schnädelbach, “Hegel. Kunst und Musik”, em *Musik in der deutschen Philosophie: eine Einführung*, 2003, p. 58; sobre a relação entre o absoluto e a absolvência do ponto de vista histórico-filosófico na consideração da particularidade da modernidade filosófica: Martin Heidegger, “Hegels Begriff der Erfahrung”, em *Gesamtausgabe*, vol. 5: *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, pp. 115-208, mais especificamente pp. 135-7.

8 Em *After the end of art* [Após o fim da arte], de 1997, Arthur Danto retoma o tema hegeliano do “fim da arte” à luz da questão da autonomia da arte no século XX.

9 A expressão tem lastro na documentação histórica, assim como na própria concepção da ideia de obra musical sob a fórmula *opus perfectum et absolutum* no século XVI (*Musica Nicolai Listenii*, 1549, no facsímile editado por G. Schünemann, 1927, cap. 1. Cf. Carl Dahlhaus,

— algo marcante desde a leitura do título do primeiro capítulo: “Música absoluta como paradigma estético”.


A tradução, por sua vez, esforça-se para preservar características do texto original, como a estrutura sintática do alemão de Dahlhaus, tomando como pressuposto a ordem rigorosa e eloquente com que Dahlhaus expõe os elementos argumentativos. A opção por manter determinadas estruturas mais complexas do original, talvez em detrimento de uma compreensão mais imediata (posto que por vezes não tão profunda), justifica-se sobretudo por certo enlevo que se presume no autor justamente nessa escrita dilatada e contínua, que, diante da trama brilhantemente identificada, define de maneira universal uma interação intensa e também contínua entre a prática musical regular e o pensamento sobre a arte musical enquanto atividade humana; e Dahlhaus o faz de “modo fascinante”,¹⁰ como diz Hermann Danuser, editor de suas obras completas — o mesmo fascínio presente em *A ideia da música absoluta*, obra ricamente elaborada e plena de alma [*seelenvoll*].

Além disso, a presente edição conta também com o acréscimo de um pequeno trecho de 1982¹¹ que aparece pela primeira vez no volume 10 de *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* [Novo manual da musicologia], na seção dedicada à “Estética e estética musical”, que revisita a ideia da música absoluta, sintetizando a questão, e que

Klassische und romantische Musikästhetik, em *Gesammelte Schriften*, vol. 5, 2003, p. 394, e nota do editor na p. 887). No entanto, como Dahlhaus observa no início do segundo capítulo do presente livro, ela aparece pela primeira vez como *absolute Musik* em 1846, sob a pena de Wagner, fazendo referência a Beethoven.

¹⁰ Carl Dahlhaus, *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, 2000, vol. I, p. 653.

¹¹ Carl Dahlhaus, “Ästhetik und Musikästhetik”, em *Systematische Musikwissenschaft* (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, vol. 10, 1982, pp. 81-108).



trata especificamente de algo que figurou como uma “incompreensão histórica”. Essa “incompreensão histórica”, no entanto, foi bastante profícua do ponto de vista histórico-musical, como mais um dos pressupostos (filosóficos) para a concepção de uma “música absoluta”. Trata-se da fórmula do “aprazimento desinteressado” presente na terceira *Crítica* de Kant (1790) — algo relativamente pouco explorado em *A ideia da música absoluta*, o que talvez contrarie a intuição filosófica mais imediata diante de seu título.

As correntes de antíteses de Carl Dahlhaus

por Sidney Molina

Em uma breve passagem deste livro, Carl Dahlhaus deixa entrever que a ideia da música absoluta, formatada ao redor de 1800 a partir de uma rede complexa de eventos provenientes de diferentes fontes, talvez seja a novidade mais produtiva da estética musical desde 1300, quando o conceito aristotélico de “obra” passa a ser aplicado (não sem ressalvas) à arte eminentemente temporal da música.

Dos “erros interpretativos” sobre a terceira *Crítica* de Kant às contribuições dos escritores Jean Paul, Wackenroder, Tieck e E. T. A. Hoffmann, a ideia da música absoluta será, ao longo do século XIX, desenvolvida e reinterpretada por Wagner (à luz de Schopenhauer) e Eduard Hanslick, entre muitos outros. Na base da discussão está, é claro, a obra musical de Beethoven: antes de tudo, as sinfonias (a “ópera dos instrumentos”), influentes na gênese do conceito ainda quando o compositor era vivo; mais adiante, porém, por volta de 1870, o anseio pelo infinito e pelo indeterminado passa a ser aplicado igualmente aos quartetos de cordas de seu período final.

Entre um e outro momento a estética musical viveria um de seus períodos mais intensos e ricos, com o impacto da teoria do belo especificamente musical de Hanslick e o advento dos poemas sinfônicos de Liszt, tudo isso justaposto às oscilações teóricas do pensamento wagneriano e à força da entrada do filósofo Friedrich Nietzsche como protagonista na discussão.

A identificação das sinfonias de Beethoven como espinha dorsal estética em meio ao labirinto em si arbitrário das conjunturas temporais é um exemplo qualificado do

método histórico-interpretativo radical de Dahlhaus. Se *a estética musical é a sua própria história* — como poderia não ser? —, ela também alimenta, desde si, essa mesma história. Os impulsos sociopsicológicos requisitaram, assim, “um objeto ao qual eles puderam se agarrar”, na feliz formulação do autor.

Simultaneamente ao resgate (um tanto tardio) de *O cravo bem temperado*, de Bach, as principais sinfonias de Beethoven compõem um mosaico que será origem e fim das ideias literárias que “criam” (expressão do próprio Dahlhaus) a estética musical. Assim, a sinfonia *Eroica* introduz um elemento caracterizante hegeliano; a *Quinta*, a inefabilidade poética; e a *Nona*, enfim, a “rendição do som através da palavra”, também raiz da ideia da música programática.

As intermitências das relações entre texto e música permeiam a discussão em diferentes capítulos de *A ideia da música absoluta*. De fato, a música vocal está ao mesmo tempo “antes” e “depois” da música absoluta: se na música absoluta o “sublinguístico” da estética classicista do sentimento é reabilitado como “supralinguístico”, no Wagner de *Tristão e Isolda* a própria música absoluta pretende ser superada pela vocação da poesia por trazer à tona o real e o sensível.

A seriedade de Dahlhaus ao remontar as correntes de antíteses da estética da música no século XIX permite-se poucos momentos de relativa descontração, por exemplo quando analisa a tentativa (obviamente fadada ao fracasso) de — partindo da prescrição de um “espírito temporal” descolado dos fatos concretos da história, como se “no sistema das artes, o curso da história já estivesse prefigurado” — encontrar o termo consequente, que resultaria em uma trindade, a partir da díade Bach-Beethoven: seria Brahms? (tese de Bülow); Wagner? (proposta defendida por Nietzsche); ou Bruckner? (hipótese de Halm). Aquém

da ambiciosa especulatividade dos estetas românticos resta, como efeito positivo, uma compreensão mais íntima do sentido das próprias obras de Brahms, Wagner e Bruckner.

O tema da religião da arte, também apresentado em outras obras do autor, surge com detalhes na análise da transmissão da devoção da música sacra para a música absoluta, e com isso o arco temporal do livro é estendido tanto para antes de 1800, com a estética do belo e da imitação junto às intermináveis polêmicas entre os vários *antiqui* e *moderni*, bem como para depois do romantismo, com a constatação da prevalência, cem anos depois, de elementos teológico-metafísicos na filosofia da música de Adorno. São memoráveis as linhas com que Dahlhaus sintetiza os procedimentos composicionais de Vivaldi, Haydn e Anton Webern. Não se trata de leitura fácil, mas é do tipo que, uma vez enfrentada, oferece ao leitor aquela ampliação do espaço cognitivo que só os grandes autores trazem.

Ao longo de sua vasta produção, Dahlhaus equilibra-se com argúcia entre pressupostos históricos incontornáveis e critérios estéticos movediços. Sua capacidade de síntese é invariavelmente brilhante — como ao tratar, aqui neste livro, a polêmica entre a defesa da música programática por Franz Brendel e do conceito de “enformação” do espírito no cerne da obra musical por Hanslick como mais um capítulo do milenar debate entre Platão e Aristóteles. Acompanhar a argumentação de Dahlhaus ajuda a validar o fato de que “pensar na música requer o pensar sobre a música”, o que é suficiente para situar o papel do conceito de música absoluta para além daquilo que uma vez foi denominado pejorativamente apenas “um pequenino enclave na cultura musical séria”.



A ideia da música absoluta



Música absoluta como paradigma estético

A Estética musical não é popular. Entre os músicos, ela está exposta à suspeita de ser um discurso abstrato que não se aproxima da realidade musical; junto ao público, gera a desconfiança de se tratar de reflexões filosóficas que deveriam ser deixadas para iniciados, em vez de afligir o entendimento com dificuldades supérfluas. Por mais compreensível que seja a irritação desconfiada diante de alguns debates — do que se denomina estética musical —, é equivocado achar que estas questões estariam distantes do cotidiano musical. Pelo contrário, consideradas de forma ponderada, elas são inteiramente compreensíveis e imediatamente presentes.

As pessoas que consideram uma imposição irritante ter de ler antes do concerto o programa literário de um poema sinfônico de Franz Liszt ou Richard Strauss; quem, num recital de canções, deseja uma sala escura, o que torna ilegível o programa de concerto com os poemas impressos; quem diz ser dispensável decorar o roteiro da ação dramática de uma ópera em língua italiana antes da apresentação; quem, portanto, em outras palavras, no concerto ou na ópera, trata com descaso a parte da linguagem na música, toma uma decisão estético-musical que possivelmente acredita estar fundada num gosto próprio e individual, mas que na verdade é expressão de uma tendência geral e abrangente que há meio século torna-se mais e mais difundida sem que seja suficientemente entendida em suas implicações para a cultura musical. O que ocorre, através dessa tendência particular e casual, não é nada menos que uma profunda mudança do conceito de música: não uma simples mudança estilística das formas e

técnicas musicais, mas uma alteração fundamental daquilo que a música sobretudo é e significa — ou de como ela é apreendida.

Ouvintes de música que reagem dessa maneira orientam-se — para tomar emprestada uma expressão cunhada por Thomas Kuhn no campo da história da ciência — por um “paradigma” estético-musical: um conceito de modelo, e mais especificamente aquele da “música absoluta”. No entanto, paradigmas — noções básicas às quais a percepção e o pensamento musical se dirigem — constituem um dos temas centrais de uma estética musical que não se perde no especulativo, mas sim apresenta certo esclarecimento sobre aspectos sutis e menos evidentes por trás de hábitos musicais cotidianos.

Hanns Eisler, que procurou levar a sério o marxismo na música e na estética musical, designou o conceito de música absoluta como um espectro do pensamento da “era burguesa”: uma época para a qual olhou com desprezo, mas da qual, no entanto, considerava-se herdeiro. “A música de concerto e sua forma social — o concerto — constituem uma época histórica do desenvolvimento musical. Sua formação específica está associada ao nascimento da sociedade burguesa moderna. A supremacia da música sem palavras, também vulgarmente chamada de ‘música absoluta’, a separação entre música e trabalho, entre música difícil e música fácil, e entre profissionais e diletantes, é típica da música no capitalismo.”¹ Por mais vaga que seja a expressão “sociedade burguesa moderna”, Eisler parece ter percebido bem que “música absoluta” não é simplesmente um sinônimo atemporal de música instrumental sem texto, autônoma e sem vínculos com as funções ou programas extramusicais, mas sim que o termo aponta para uma ideia ao redor da qual determinada época

1 Hanns Eisler, *Musik und Politik. Schriften 1924-1948*, 1973, p. 222.

histórica agrupou seus pensamentos sobre o que seria a essência da música. O fato de que Eisler, surpreendentemente, chame de “vulgar” a expressão “música absoluta” é sem dúvida sinal de um rancor oculto contra uma terminologia cuja pretensão sublime — a conotação de que música absoluta é a música em que o absoluto se deixa pressentir — dificilmente escapou ao filho de um filósofo.

Na cultura musical da Europa central do século XIX — em contraste com a cultura operística francesa e italiana da época —, o pensamento da música absoluta estava tão fortemente enraizado que, como logo será mostrado, mesmo Richard Wagner, embora tenha polemizado superficialmente esse princípio, estava basicamente convencido de sua verdade fundamental. E não é exagero dizer que o conceito de música absoluta foi a principal ideia da era clássico-romântica na estética musical.

Como já sugerido, a limitação regional do princípio é inegável; no entanto, seria no mínimo precipitada a conclusão de que se tratava de um provincialismo, tendo em vista o significado estético da música instrumental autônoma do final do século XVIII e do século XIX. Por sua vez, a difusão da música absoluta no século XX não deve ocultar o dado histórico de que — segundo critérios sócio-históricos, e não estéticos — a sinfonia e a música de câmara no século XIX representaram pequeninos enclaves em uma cultura musical “séria” caracterizada por óperas, *romanze*, peças virtuosísticas e de salão (isso sem mencionar o *southern* da “música trivial”).

O fato de que o conceito de música absoluta (apesar do imenso e interno significado histórico-musical no século XIX, que posteriormente, no século XX, viria a se tornar também externo e histórico-social) proveio do romantismo alemão, de que ele deve seu páthos — a associação de música “destacada” de textos, programas e funções com a expressão ou o pressentimento do “absoluto” — à poesia

e à filosofia alemãs datadas do entorno de 1800, é algo que foi intensamente percebido na França, como mostra Jules Combarieu em um artigo de 1895. O “*penser en musique, penser avec des sons, comme le littérateur pense avec des mots*”² foi para a consciência francesa, segundo Combarieu — que sempre se prendeu à conexão entre música e linguagem, para que a música ganhasse um “sentido” —, algo possibilitado em geral primeiramente “pelas fugas e sinfonias alemãs”.³

Se, portanto, por um lado a ideia de música absoluta é a princípio bastante limitada em seu alcance regional e social — independentemente de seu significado estético fundamental, fruto do status e do impacto histórico de obras que a materializam —, por outro lado, sua característica histórica, como se evidencia no rústico esboço de Eisler, é antes dilatada demais que constricta demais. Dificilmente o discurso poderia se resumir a um paradigma estético-musical relativo à “totalidade” da era burguesa. A ideia de música absoluta, cujo caráter social não se encaixa em nenhuma fórmula fácil, opõe-se francamente à estética musical original da “sociedade burguesa moderna” como ela se constituiu no século XVIII na Alemanha. Do ponto de vista da filosofia moral — e isso quer dizer: a autêntica forma burguesa do pensamento no século XVIII —, Johann George Sulzer, no verbete “Música” de sua obra *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [Teoria geral das belas artes], dá um veredito sobre a música instrumental autônoma, adotando um tom áspero que curiosamente contrasta com a generosidade com a qual Charles Burney falava de um “luxo inocente” [*innocent luxury*] e que pode ser explicada

2 “Pensar através da música, pensar com os sons, como o literato pensa com as palavras.” [N. T.]

3 Arnold Schering, “Kritik des romantischen Musikbegriffs”, em *Von musikalischen Kunstwerk*, 1951 (2. ed.), p. 104.