

arte & filosofia

Organização

Fernando M. F. Silva
Ubirajara Rancan de Azevedo Marques



CENTRO DE FILOSOFIA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

TÍTULO

Arte & Filosofia

ORGANIZAÇÃO

Fernando M. F. Silva e Ubirajara Rancan de Azevedo Marques

PUBLICAÇÃO

© Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa e autores, 2019

REVISÃO

Fernando M. F. Silva

FOTOGRAFIA DA CAPA

Rodolfo Cruz

PAGINAÇÃO

Catarina Aguiar

ISBN

978-989-8553-49-2

APOIO FINANCEIRO

Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa



SCHILLER, KÖRNER E A QUESTÃO DA ESTÉTICA MUSICAL

Mário Videira
Universidade de São Paulo (USP)

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo examinar as concepções estéticas referentes à música em textos selecionados de Schiller e Körner. Inicialmente procuraremos reconstituir os pontos principais da recepção da *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), de Kant, e sua influência no projeto estético de Schiller. Em seguida, examinaremos a posição que a música ocupa no pensamento de Schiller e seu diálogo com Körner. Neste sentido, o ensaio sobre a «representação do caráter» na música desempenha um papel fundamental. Por fim, buscaremos demonstrar a hipótese de que o conceito de «caráter», central na reflexão de Körner sobre a música, é tributária do pensamento retórico-musical de Mattheson.

Palavras-Chave

Estética Musical, Autonomia da Arte, Caráter, Schiller, Körner

1. Introdução

Apesar da importância da obra de Christian Gottfried Körner¹ para a compreensão da estética musical clássica, há relativamente poucos trabalhos que tenham se dedicado ao estudo de sua obra, especialmente no que diz respeito aos seus fundamentos teóricos e suas relações com a estética clássica alemã. Com efeito, como bem salientou o musicólogo Wolfgang Seifert num trabalho seminal da década de 1960, «somente à luz da estética clássica alemã é que a estética musical de Körner adquire pleno significado, tanto em relação à criação musical do período clássico, como também em relação a outras teorias estéticas de seu tempo».²

Sendo assim, este texto tem por objetivo, num primeiro momento, reconstituir alguns dos desdobramentos da estética musical kantiana, especialmente em Schiller e Körner. Em seguida, buscaremos demonstrar a hipótese de que o conceito de «caráter», central na reflexão de Körner sobre a música, é tributária do pensamento retórico-musical de Mattheson.

Para que possamos compreender a natureza do empreendimento filosófico levado a cabo por Schiller, bem como seus desdobramentos na obra de Körner e suas consequências para o campo da estética, cumpre examinar primeiramente alguns dos pontos principais da terceira *Crítica* de Kant. Como se sabe, pouco tempo após a publicação da primeira edição da *Crítica da Faculdade do Juízo*³ (1790), já se iniciavam as discussões sobre as teses ali expostas, e muitos jovens filósofos mostravam-se convencidos de que era preciso ir além do filósofo de Königsberg. Um dos mais célebres documentos

¹ Christian Gottfried Körner (1756-1831), após estudos no campo do Direito, exerceu diversos cargos públicos em Dresden e em Berlim. Sua formação musical, embora diletante, parecer ter sido bastante ampla: participou como solista em diversas apresentações da *Berliner Singakademie*, tocava piano e alaúde, além de possuir conhecimentos em teoria musical, acústica e composição. Ao seu círculo de amigos em Dresden pertenciam, além de Schiller, outros artistas como o pintor Anton Graff e o *Kapellmeister* J. G. Naumann, que foi responsável pela apresentação de óperas de Gluck, Reichardt, bem como «A Flauta Mágica», de Mozart, em 1794 (cf. Wolfgang Seifert, *Christian Gottfried Körner: ein Musikästhetiker der Deutschen Klassik*, Regensburg: Gustav Bosse, 1960, p. 13-16). Körner também manteve intensa correspondência com o compositor Carl Friedrich Zelter. A partir de 1803, Körner passou a organizar um conjunto vocal que se apresentava semanalmente em sua residência.

² Wolfgang Seifert, *Christian Gottfried Körner: ein Musikästhetiker der Deutschen Klassik*, Regensburg: Gustav Bosse, 1960, p. 9.

³ Nas citações seguintes será utilizada a abreviatura *CFJ*.

dessa recepção da *CFJ* é, sem dúvida, a correspondência entre Schiller e Körner. Já em 3 de março de 1791, Schiller escreve ao amigo:

Tu não adivinhas o que leio e estudo agora? Nada menos do que – Kant. Sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, que adquiri, estimula-me através do seu conteúdo pleno de luz e rico em espírito, e trouxe-me o maior desejo de me familiarizar aos poucos com a sua filosofia. Pelo meu pouco conhecimento de sistemas filosóficos, a *Crítica da Razão [Pura]* e mesmo alguns escritos de Reinhold ser-me-iam agora demasiado difíceis e me tomariam muito tempo. Mas como já tenho pensado muito por mim mesmo sobre estética e nisso sou ainda mais versado empiricamente, progrido com mais facilidade na *Crítica da Faculdade do Juízo* e começo a conhecer muito sobre as representações kantianas [...]. Em suma, pressinto que Kant não é para mim uma montanha intransponível, e certamente ainda me envolverei com ele com mais exatidão. Como no próximo inverno lecionarei estética, isso me dá a oportunidade de dedicar algum tempo à filosofia em geral.⁴

Nos anos seguintes as cartas dão eloquente testemunho do impacto intelectual da *CFJ* sobre Schiller: «ocupo-me com grande zelo da filosofia kantiana», e ainda: «Estou enfiado até as orelhas na *Crítica da Faculdade do Juízo*. Não sossegarei até que tenha penetrado nessa matéria e que ela tenha se tornado alguma coisa em minhas mãos».⁵ Essa leitura de Kant começou a dar frutos a partir do semestre de inverno de 1792-93, quando Schiller ministra um curso de estética (publicado muitos anos mais tarde, a partir das anotações de um de seus alunos, Christian Friedrich Michaelis, sob o título: *Fragments das preleções sobre estética de Schiller*). Essas leituras constituem o impulso inicial para que Schiller dê início às suas próprias reflexões e críticas a Kant.

2. Schiller e a busca por um conceito objetivo de beleza

Parte substancial das reflexões de Schiller acerca da estética e da natureza do belo deve-se ao seu estudo aprofundado da *CFJ* de Kant. Em janeiro de 1793, Schiller relatava, em sua correspondência com Körner, os progressos de suas investigações sobre o belo.

⁴ Friedrich Schiller, *Kallias ou Sobre a Beleza*, Trad. e Introd. Ricardo Barbosa, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b, p. 9-10.

⁵ *Ibid.*, p. 10-11.

Seu mais ambicioso objetivo era, sem dúvida, deduzir um conceito *objetivo* de beleza, legitimando-o «inteiramente *a priori* a partir da natureza da razão». ⁶ Schiller relata sua insatisfação com os resultados obtidos pela investigação kantiana: «enquanto não se chegar até esse ponto, o gosto permanecerá sempre empírico, o que Kant, do mesmo modo considera inevitável. Mas é justamente [...] dessa impossibilidade de um princípio objetivo para o gosto que não posso ainda me convencer». ⁷

Como sabemos, na *CFJ* Kant se afasta das concepções filosóficas que consideravam a beleza como propriedade dos objetos mesmos. Diferentemente de Baumgarten, ⁸ que considerava a estética como uma *gnosologia inferior* [*untere Erkenntnislehre*], como a ciência do conhecimento sensível [*Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis*], Kant estabelece uma radical distinção entre juízos estéticos e juízos de conhecimento. Ao afirmar que o juízo de gosto é estético, Kant defende a natureza subjetiva do mesmo, uma vez que aqui a representação é referida ao *sujeito*. Neste caso, escreve Kant (§ 1), absolutamente «*nada é designado no objeto*», mas sim no modo pelo qual o sujeito se sente a si próprio. e a seu *sentimento de prazer ou desprazer* [*Gefühl der Lust oder Unlust*]. ⁹

Por outro lado, ao afirmar que o comprazimento [*Wohlgefallen*] no belo é desinteressado, Kant o distingue do agradável [*Angenehm*] e do bom [*Gut*], pois ambos estão ligados a um interesse, seja dos sentidos, seja da razão. Kant defende uma universalidade subjetiva do juízo de gosto (§ 6-9), e embora se possa pressupor a sua validade para cada um, não está fundada em conceitos e não remete absolutamente ao objeto. Essa universalidade não é lógica e, não obstante, possui uma validade comum [*Gemeingültigkeit*]. Trata-se de uma universalidade «de índole peculiar», diz Kant, «porque ela não conecta o predicado da beleza ao conceito do objeto [...] e no entanto estende o mesmo [o predicado da beleza] sobre a esfera inteira dos que julgam». ¹⁰

Como explicar isso? Kant irá argumentar que a validade universal subjetiva do comprazimento, que ligamos à representação do objeto

⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁷ *Ibid.*, p. 42.

⁸ Alexander G. Baumgarten, *Theoretische Ästhetik*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1983, p. 2.

⁹ Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. António Marques e Valério Rohden, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998, p. 89.

¹⁰ *Ibid.*, p. 103.

que denominamos belo, funda-se unicamente sobre a *universalidade das condições subjetivas do julgamento* dos objetos, a saber: no *livre jogo* [*freien Spiele*] das faculdades do conhecimento – imaginação e entendimento (§ 9). «Este estado de um *jogo livre* das faculdades de conhecimento numa representação, pela qual um objeto é dado» – escreve Kant – «tem que poder comunicar-se universalmente».¹¹

No entanto a possibilidade de um *critério objetivo para o gosto* é refutada por Kant de maneira enfática em diversos trechos da *CFJ*. No § 17, por exemplo, ele escreve: «Não pode haver nenhuma regra de gosto objetiva que determine através de conceitos o que seja belo. Pois todo juízo proveniente dessa fonte é estético; isto é, o sentimento do sujeito, e não o conceito de um objeto, é seu fundamento determinante».¹² Mais adiante, no § 34, Kant afirma explicitamente: «*Não é possível nenhum princípio objetivo do gosto*», ou seja, «uma premissa sob cuja condição se pudesse subsumir o conceito de um objeto e então por uma inferência descobrir que ele é belo. [...] Pois eu tenho que sentir o prazer imediatamente na representação do objeto, e ele não pode ser-me impingido por nenhum argumento».¹³

Apesar dessas negativas peremptórias, Schiller não se convence inteiramente e, pelo menos desde o ano de 1792, comunica a Körner que acreditava ter encontrado «o *conceito objetivo do belo*, que se qualifica também para um *princípio objetivo do gosto*, com o que Kant se desespera»¹⁴ e anuncia o propósito de publicar seus pensamentos a esse respeito num diálogo que se intitularia, *Kallias ou Sobre a Beleza*.¹⁵ Em 11 de janeiro de 1793, Schiller dirige-se a seu amigo para pedir aconselhamento acerca de

¹¹ *Ibid.*, p. 106.

¹² *Ibid.*, p. 122-23.

¹³ *Ibid.*, p. 187, grifos nossos.

¹⁴ Friedrich Schiller, *Kallias ou Sobre a Beleza*, p. 12.

¹⁵ Numa carta a Bartholomäus Ludwig Fischenisch, datada de 11 de fevereiro de 1793, Schiller informa: «Aqui ouve-se ressoar em todas as ruas as palavras *forma* [*Form*] e *matéria* [*Stoff*]; [...] Minhas preleções sobre estética me introduziram com bastante profundidade nessa matéria complicada [*verwickelte Materie*] e me obrigaram a conhecer a teoria de Kant com tanta exatidão quanto é preciso para não ser um mero repetidor. Estou efetivamente no caminho de refutar [a Kant] e de atacar sua afirmação de que não é possível estabelecer um princípio objetivo do gosto [*kein objectives Prinzip des Geschmacks möglich sei*], uma vez que eu estabeleço um tal princípio» (cf. Friedrich Schiller, *Kallias ou Sobre a Beleza*, p. 16).

textos importantes sobre arte que pudessem ser de interesse para o projeto, e informa: «já tenho Burke, Sulzer, Webb, Mengs, Winckelmann, Hume, Batteux, Wood, Mendelssohn, além de uns cinco ou seis compêndios ruins. Mas gostaria ainda de consultar mais escritos sobre as artes particulares e suas disciplinas específicas». E prossegue: «Desespero-me de conhecimentos musicais [*musikalischen Einsichten*], pois meu ouvido já está demasiado velho; no entanto, *não tenho o menor receio de que minha teoria da beleza possa falhar no que diz respeito à arte dos sons, e talvez haja material para que tu possas aplicá-la à música*».¹⁶

Finalmente, numa série de cartas datadas de fevereiro de 1793, Schiller começa a explicar sua teoria de modo mais detalhado. Como ele escreve a Körner em carta de 08 de fevereiro de 1793, existem duas diferentes formas da razão [*Vernunft*]: 1) a *razão teórica*, que aplica sua forma a representações, e tem em vista o conhecimento [*Erkenntnis*]; 2) a *razão prática* ou *atuante* [*handelnde*], que aplica sua forma a ações, as quais se deixam considerar ou como ações livres ou como não-livres.¹⁷ Schiller está de acordo com Kant quanto ao fato de não encontrarmos a beleza sob a rubrica da razão teórica, uma vez que ela é independente de conceitos.

No entanto, uma vez que «além da razão teórica não existe outra senão a [razão] prática, teremos de procurá-la e também encontrá-la justo aqui».¹⁸ Schiller vai afirmar um certo parentesco [*Verwandtschaft*] entre a beleza e a razão prática, uma vez que esta «abstrai de todo conhecimento e tem a ver apenas com determinações da vontade, ações interiores».¹⁹ Com efeito, para Schiller, a *forma* da razão prática exclui *todo fundamento de determinação externo*, pois do contrário a vontade seria determinada de maneira heterônoma. Ao afirmar essa analogia entre a beleza e a forma da razão prática, Schiller está defendendo a *autonomia* do belo, uma vez que «admitir [*annehmen*] ou imitar [*nachahmen*] a forma da razão prática quer dizer apenas: *não ser determinado a partir do exterior e sim por si mesmo*» [*nicht von außen, sondern durch sich selbst bestimmt sein*]. Em outras palavras, significa «ser determinado autonomamente ou

¹⁶ *Ibid.*, p. 15, grifos nossos.

¹⁷ *Ibid.*, p. 55.

¹⁸ *Ibid.*, p. 57.

¹⁹ *Ibid.*, p. 57.

assim *aparecer* [*autonomisch bestimmt sein oder so erscheinen*].²⁰

Uma vez que a autodeterminação pura [*reine Selbstbestimmung*] em geral é a forma da razão prática, esta atribui *similaridade à liberdade* [*Freiheitsähnlichkeit*] a um ser natural ao descobrir que ele é determinado por si mesmo. Schiller ressalva que essa liberdade é apenas emprestada pela razão ao objeto, portanto, isso não significa que o objeto *seja* efetivamente livre, mas sim, que ele *aparece* como livre [*frei erscheine*]:

*Como nada pode ser livre a não ser o supra-sensível [Übersinnliche], e a liberdade mesma como tal nunca pode cair sobre os sentidos [...], então essa analogia de um objeto com a forma da razão prática não é liberdade de fato, e sim meramente liberdade no fenômeno [Freiheit in der Erscheinung], autonomia no fenômeno.*²¹

Schiller conclui seu raciocínio afirmando que «a analogia de um fenômeno com a forma da vontade pura ou da liberdade é a *beleza* (em seu significado mais amplo)». ²² Em outras palavras, ele conclui que «a Beleza não é pois outra coisa senão liberdade no fenômeno» [*Schönheit also ist nichts anders als Freiheit in der Erscheinung*]²³ e a liberdade no fenômeno nada mais é que «a autodeterminação [*Selbstbestimmung*] de uma coisa, na medida em que se revela na intuição» [*Anschauung*].²⁴ Em outros textos, Schiller irá afirmar que «o belo é o elo intermediário entre a eticidade e a sensibilidade. O gosto nos acostuma a enobrecer também o sensível». ²⁵

Podemos então nos perguntar: o que é essa liberdade no fenômeno em relação à música? Em outras palavras, como pensar o belo musical?

²⁰ *Ibid.*, p. 57, grifos nossos.

²¹ *Ibid.*, p. 59, grifos nossos.

²² *Ibid.*, p. 59.

²³ A esse respeito, ver também Friedrich Schiller, *Fragmentos das Preleções sobre Estética do semestre de inverno de 1792-93*, trad. Ricardo Barbosa, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, p. 81: «A liberdade dos fenômenos é o objeto do *ajuizamento* estético. [...] Uma forma aparece então *livremente* se ela se explica a si mesma, não sendo necessário que o entendimento reflexionante saia em busca de um fundamento fora dela. O moral é *conforme* à razão; o belo é *similar* à razão».

²⁴ Friedrich Schiller, *Kallias ou Sobre a Beleza*, p. 68.

²⁵ Friedrich Schiller, *Fragmentos das Preleções sobre Estética do semestre de inverno de 1792-93*, p. 65.

3. Körner e a representação do caráter na música

O ensaio de Christian Gottfried Körner «Sobre a representação do caráter na música» [*Über Charakterdarstellung in der Musik*], foi publicado pela primeira vez da revista *Die Horen* (Heft 5), editada por Schiller em 1795. O texto já vinha sendo comentado na correspondência entre ambos desde o ano anterior, como se pode depreender da carta a Körner datada de 29 de dezembro de 1794: «Os assuntos acerca dos quais deseja escrever despertam desde já o meu interesse. [...] algo *sobre a música* seria muitíssimo bem-vindo».²⁶ No início do ano seguinte, em carta de 19 de janeiro de 1795, Schiller escreve que tanto ele como Goethe estavam ansiosos pelo ensaio sobre a música.²⁷ Em 05 de fevereiro Schiller confirma o recebimento do texto, que a seu ver continha «ideias maravilhosas, novas e fecundas», que lhe eram motivo de um duplo regozijo, pois vinham ao encontro de suas próprias convicções sobre a arte em geral. Não obstante, Schiller envia a Körner diversas observações e críticas ao manuscrito original, cuja versão final será recebida apenas no início de maio de 1795.²⁸

Alguns comentadores²⁹ acreditam que Körner teria escrito o ensaio para defender a música contra as reservas que tanto Kant quanto Schiller tinham em relação a essa forma artística. Como se sabe, Kant dava à música o último lugar na sua hierarquia das artes, nos parágrafos dedicados à comparação do valor estético das belas-artes entre si na *Crítica do Juízo*. Para ele, em todas as belas-artes, o essencial consistiria na *forma* [*Form*] e não na *matéria* da sensação [*Materie der Empfindung*] – ou seja, no atrativo ou na comoção – disposta apenas para o gozo [*Genuß*].³⁰ Como demonstramos em trabalhos anteriores, «apesar de reconhecer a *forma*³¹ nos fundamentos matemáticos

²⁶ Friedrich Schiller, *Briefe I, 1775-1795*, Hrsg. Georg Kurscheidt, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2002a, p. 774-75.

²⁷ *Ibid.*, p. 784: «Deinen Aufsatz über die Musik sehe ich mit großem Verlangen entgegen. Auch Göthe ist sehr begierig darauf».

²⁸ *Ibid.*, p. 819.

²⁹ Cf. Robert Riggs, «On the Representation of Character in Music: Christian Gottfried Körner's Aesthetics of Instrumental Music», *The Musical Quarterly*, v. 81, n. 4 (1997), p. 601.

³⁰ Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 232.

³¹ É provável que o conceito kantiano de forma musical tenha sido fortemente influenciado pela teoria musical alemã da época barroca. Um exemplo é o livro *Musicae mathematicae Hodegus curiosus* (1687), de Werckmeister, no qual se afirma, por exemplo, que na música

da música, Kant tende a considerá-la em algumas passagens como uma arte mais próxima do meramente *agradável* e de um *belo jogo das sensações*.³² Além disso, a música provoca no ouvinte apenas uma impressão transitória e extingue-se completamente. Numa célebre passagem sobre a música na *CFJ*, Kant afirma que:

[...] embora ela fale por meras sensações sem conceitos, por conseguinte não deixa, como a poesia, sobrar algo para a reflexão [*Nachdenken*], contudo ela move o ânimo de modo mais variado e, embora só passageiramente, no entanto mais intimamente; *mas ela é certamente mais gozo que cultura* [...]. *Ajuizada pela razão [Vernunft], possui valor menor que qualquer outra das belas-artes. [...] se apreciarmos o valor das belas-artes segundo a cultura [Kultur] que elas alcançam para o ânimo e tomarmos como padrão de medida o alargamento das faculdades [Erweiterung der Vermögen] que na faculdade do juízo têm que concorrer para o conhecimento, então a música possui entre as artes belas o último lugar* (assim como talvez o primeiro entre aquelas que são apreciadas simultaneamente segundo o seu agrado), porque *ela joga simplesmente com sensações*.³³

Körner pretendia refutar Kant quanto a esse ponto. No entanto, também Schiller compartilhava certa desconfiança em relação à música, como se pode perceber em diversos de seus textos. Nos «Fragmentos das Preleções sobre Estética», Schiller expõe sua concordância com Kant ao afirmar que «a beleza em geral consiste apenas na *forma*» e que um juízo de gosto somente pode ser considerado *puro* se «nem atrativo nem comoção estão em jogo». ³⁴ Para Schiller a música é um *jogo das sensações no tempo* e, a seu ver, o som isolado «apraz apenas na sensação dos sentidos. O belo baseia-se, porém, na composição». ³⁵

«os números e proporções dão a forma e o som é a matéria» (*apud* Stefan Nachtsheim, *Zu Immanuel Kants Musikästhetik*, Chemnitz: Gudrun Schröder, 1997, p. 12, nota 22).

³² Mario Videira, «A recepção da *Crítica do Juízo* na literatura musical do início do século XIX», in Ubirajara R. A. Marques (Ed.), *Kant e a Música*, São Paulo: Barcarolla, 2010, p. 187.

³³ Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 234-36, grifos nossos.

³⁴ Friedrich Schiller, *Fragmentos das Preleções sobre Estética do semestre de inverno de 1792-93*, p. 60.

³⁵ *Ibid.*, p. 61. Note-se ainda que em 1739 já encontramos essa distinção entre forma [*Form*] e matéria [*Materie*] na música expressa no importante tratado (§17) de Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Kassel: Bärenreiter, 2008, p. 53: «Portanto, os sons agradáveis são a *matéria* [*Materie*]; mas eles necessitam ser ordenados artisticamente [...], e nisso consiste propriamente a *forma* [*Form*]».

Também nos comentários à primeira versão do ensaio de Körner, Schiller argumenta em favor da visão segundo a qual o efeito específico da música se baseia na peculiaridade de sua parte corpórea, isto é, nos sons. Em outras palavras, para Schiller «o poder [*Macht*] peculiar da música se baseia meramente em sua matéria [*Materie*]»: ³⁶

No entanto, o que eu mais senti falta [em teu *Ensaio*] e, portanto, peço que dê maior atenção, é a parte material [*materielle Teil*] da música, pois é somente nela que se baseia seu poder inteiramente *específico*. [...] É evidente que o *poder* da música se baseia em sua parte material, corpórea. Mas como no reino da beleza, todo *poder* – na medida em que ele é cego – deve ser suprimido, então a música somente se torna estética através da *forma*. A forma, contudo, de modo algum é o que promove o seu efeito enquanto música, mas apenas faz com que seu poder musical [*musikalischen Macht*] tenha um efeito estético. Sem a forma ela nos comandaria cegamente; sua forma é o que salva a nossa liberdade. [...] Se tiramos da música toda a sua *forma* [*Form*], ela perde todo seu poder *estético*, mas não seu poder musical. Se tiramos da música todo o seu *material* [*Stoff*], mantendo apenas sua parte pura, ela perde simultaneamente seu poder estético e musical, e se torna mero objeto do entendimento [*Objekt des Verstandes*]. ³⁷

Também na *Carta XXII* sobre a Educação Estética do Homem, Schiller afirma a preponderância da parte material da música, que nos arrebatava de maneira quase irresistível. Ao afirmar que uma peça musical se dirige predominantemente à sensibilidade (aos sentidos), enquanto a poesia se dirige ao entendimento, Schiller se aproxima bastante do ponto de vista kantiano sobre a arte dos sons e acrescenta:

Por sua *matéria*, mesmo a música mais espiritual está sempre numa maior afinidade com os sentidos que a suportada pela verdadeira liberdade estética. [...] Em seu enobrecimento supremo, a música tem de tornar-se *forma* e atuar em nós com o calmo poder da Antiguidade [...]. Pelo tratamento o artista tem de superar não apenas as limitações que o caráter específico de seu gênero artístico traz consigo, mas também aqueles inerentes à *matéria* que

³⁶ Friedrich Schiller, «Zu Gottfried Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik», in Herbert Meyer (Hg.), *Schillers Werke*, Nationalausgabe Bd. 22 (Vermischte Schriften), Weimar: Böhlau, 1958, p. 295.

³⁷ *Ibid.*, p. 295.

elabora. Numa obra de arte verdadeiramente bela o conteúdo nada deve fazer, a forma tudo; é somente pela forma que se atua sobre o todo do homem, ao passo que o conteúdo atua apenas sobre forças particulares [...] e somente da forma pode-se esperar verdadeira liberdade artística.³⁸

Além das concepções estéticas de Kant e Schiller que, por assim dizer, constituíam o fundamento filosófico das reflexões estéticas de Körner, seu ensaio sobre a música dialoga também com a concepção preponderante em sua época – tributária das tradições retóricas – segundo a qual a tarefa primordial da música seria *mover afetos e suscitar emoções*. No tratado *Der vollkommene Capellmeister* (1739), Johann Mattheson defende a ideia de que todo homem educado deve saber o que são os afetos, como incitá-los e como controlá-los. Como bem lembra a musicóloga Monica Lucas, Mattheson considerava a *composição* como a finalidade principal da música e, para tanto, o músico deveria saber «reconhecer os afetos contidos na obra poética que vai servir de base à composição, a fim de representá-los convenientemente».³⁹ No importante tratado *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746),⁴⁰ de Charles Batteux, encontramos a ideia segundo a qual o objetivo da música seria o de *imitar os sentimentos e as paixões do homem*.⁴¹ Também em tratados voltados para o ensino e a prática de instrumentos específicos, tais como os de Johann Quantz (1752),⁴² C. P. E. Bach (1753)⁴³ e Daniel G. Türk (1789)⁴⁴ encontramos pon-

³⁸ Friedrich Schiller, *A Educação Estética do Homem*, Trad. R. Schwarz e M. Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 115.

³⁹ Mônica Lucas, «A invenção musical em *Der vollkommene Capellmeister* [o mestre-de-capela perfeito, 1739], de Johann Mattheson», *Artefilosofia* 21 (2016), p. 85.

⁴⁰ Este tratado foi traduzido para o alemão já em 1751 por Johann Adolf Schlegel, com o título *Einschränkung der Schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*.

⁴¹ Charles Batteux, *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, Trad. Natalia Maruyama, São Paulo: Humanitas; Imprensa Oficial, 2009, p. 28.

⁴² Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Kassel: Bärenreiter, 2011.

⁴³ No capítulo dedicado à interpretação (*Vom Vortrage*), C. P. E. Bach escreve: «Mas em que consiste a boa interpretação? Ela nada mais é senão a habilidade de tornar perceptíveis aos ouvidos [...] os pensamentos musicais [*musikalische Gedanken*], segundo seu verdadeiro conteúdo [*Inhalt*] e afeto [*Affekt*]» (Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Kassel: Bärenreiter, 2008, p. 117).

⁴⁴ Daniel Gottlob Türk, *Clavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Leser und Lernende*, Kassel: Bärenreiter, 2009.

tos de vista similares, que afirmavam basicamente que o instrumentista, ao executar uma composição musical, teria como meta «dominar os corações» da plateia, «excitando ou acalmando as paixões» [*Leidenschaften*], e «colocando os ouvintes ora neste, ora naquele afeto» [*Affekt*].⁴⁵

Körner inicia seu ensaio rejeitando a música enquanto arte meramente agradável [*blos angenehme Kunst*], que teria como finalidade apenas o *entretenimento* da plateia. Essa finalidade é que seria determinante para o compositor na escolha e tratamento de seu material [*Stoff*], ora mediante o uso de ruídos, ora através de delicadas melodias (visando estimular as pessoas dotadas de nervos mais sensíveis), ora empregando justaposições artificiais e transições impetuosas para «ocupar um ouvinte que pensa mais do que sente [*mehr denkt als empfindet*]». ⁴⁶

Em todos estes casos, escreve Körner, o compositor ainda não adentrou o «reino da beleza», no qual deve se submeter a outras leis: «livre de todo domínio externo dos preconceitos, modas e caprichos de sua época» o compositor irá buscar dotar suas obras de «um valor independente e autônomo» [*selbständige*].⁴⁷

Ao se perguntar o que seria digno de representação em música, Körner⁴⁸ rejeita as duas principais vertentes de seu tempo: 1) a *imitação da natureza* [*Nachahmung der Natur*], entendida como mera recriação dos fenômenos audíveis da natureza, tais como a imitação do trovão, do cuco, etc); 2) a *expressão do sentimento humano* [*Ausdruck menschlicher Empfindung*]. Para Körner, deveria haver um objetivo mais elevado para a música, a saber, a *representação do caráter*: «Naquilo que denominamos *alma* [*Seele*], distinguimos algo *constante* e algo *passageiro*: o *ânimo* [*Gemüt*] e os movimentos do *ânimo* [*Gemütsbewegungen*], o *caráter* (*ethos*) e o *estado passional* (*pathos*)». ⁴⁹

Chama a atenção esse novo uso da terminologia feito por Körner: até então, muitos teóricos utilizavam os termos «afeto» e «caráter» como

⁴⁵ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, p. 100.

⁴⁶ Christian Gottfried Körner, «Über Charakterdarstellung in der Musik», *Die Horen*, v. 2, n. 5 (1795), p. 97. Disponível em: <http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/2104386_005/101/LOG_0011/>. Acesso em 15.02.2019.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 98, grifos nossos.

sinônimos (no tratado de Türk, por exemplo, é possível observar este fato).⁵⁰ No entanto, Körner recorre aqui à tradição retórica, presente desde Aristóteles⁵¹ até Quintiliano. Com efeito, em *Institutio Oratoria* (Livro VI), Quintiliano argumenta que o ponto principal na tarefa do orador residiria em suscitar as emoções, ou os afetos [*adfectibus*] de sua audiência:

[...] as emoções, conforme nos foi ensinado desde a antiguidade, são de duas espécies: uma que os gregos denominam *páthos*, que nós traduzimos correta e adequadamente por *adfectus*, ‘emoção’, e a outra, *éthos*, para a qual [...] a língua romana não tem correspondente; denominam-se *mores*, ‘costumes’, de onde também se diz *ethiké, moralis*, ‘moral’, aquela parte da filosofia.⁵² [...] o que quer que se diga sobre o que é honesto e proveitoso, enfim, o que se deve ou não fazer, pode ser chamado *éthos*.⁵³

Assim sendo, Quintiliano⁵⁴ faz uma divisão entre essas duas espécies de emoção: *páthos* indicaria as emoções fortes e *éthos*, as brandas e contidas; no primeiro tipo, há as comoções violentas, e no segundo, as suaves. O *páthos* é passageiro, impositivo e leva à perturbação, ao passo que o *éthos* é permanente, convence e induz à benevolência. Para Quintiliano:

⁵⁰ Türk afirma que a «expressão do caráter dominante [*Ausdruck des herrschenden Charakters*]» seria a parte mais importante da interpretação musical, «sem a qual não se poderia comover nenhum ouvinte». Cf. Daniel Gottlob Türk, *Clavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Leser und Lernende*, p. 347.

⁵¹ Na *Retórica* (1356a), lemos: «Há três tipos de meios de persuasão supridos pela palavra falada. O primeiro depende do caráter pessoal do orador; o segundo, de levar o auditório a uma certa disposição de espírito; e o terceiro, do próprio discurso no que diz respeito ao que demonstra ou parece demonstrar». Cf. Aristóteles, *Retórica*, Trad. E. Bini, São Paulo: EDIPRO, 2011, p. 45.

⁵² De acordo com Bruno Fregni Bassetto (in Quintiliano, *Instituição Oratória*. Tomo II. Trad. B. F. Bassetto. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2015, p. 546, notas 15 e 16), o significado geral de *páthos* é «o que se sente» em oposição «ao que se faz», ou seja, «tudo o que afeta o corpo ou a alma de modo bom ou mau, sobretudo mau». Já o termo *éthos* tem o sentido de «lugares familiares», «residência» e daí: «caráter habitual», «usos», «costumes», «caráter», «disposição de espírito» e vários outros significados «cuja gama semântica de fato parece não ter correspondente em latim».

⁵³ Quintiliano, *Instituição Oratória*. Tomo II. Trad. B. F. Bassetto. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2015, p. 445-447.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 447.

Éthos, como entendemos e desejamos que os oradores entendam, será o que, antes de tudo, for recomendado pela bondade, um *éthos* suave e tranquilo, mas sobretudo ameno e humano, amável e agradável aos ouvintes; ao expressar essa visão, a maior virtude é aquela que causa a impressão de que tudo flui da natureza das coisas e dos homens. Em vista disso, o próprio modo de falar nessa ocasião deve ser calmo e ameno; nada admite de arrogante, nada de elevado ou mesmo de sublime; é suficiente falar com propriedade, agradabilidade e credibilidade.⁵⁵

Partindo dessa tradição retórica, Körner irá definir a noção de *caráter* – *ethos* – como «algo fixo, duradouro e fundamentado de dentro para fora», ao passo que o *estado passionnal* – *pathos* –, por sua vez, «aparece como aquilo que oscila [*Schwankende*] e que é motivado por circunstâncias externas».⁵⁶ Justamente por ser motivado por circunstâncias externas – e, portanto, por não ser autodeterminado – o afeto (entendido como *pathos*) não pode ser considerado como o belo na música. Ao mesmo tempo, Körner parece estabelecer uma ligação entre música e eticidade, ao buscar resolver o problema posto por Schiller, «que via no poder da música, capaz de afetar os sentidos e os sentimentos, [...] uma ameaça para a liberdade interna do homem».⁵⁷

A partir daí, Körner⁵⁸ passa a discutir quais seriam as exigências para que um determinado objeto pudesse ser considerado uma obra de arte. A primeira exigência, a seu ver, é a *lei de unidade* [*Gesetz der Einheit*]. Körner afirma que os melhores compositores procuram sempre dotar suas obras dessa qualidade, «embora nem sempre com o mesmo sucesso». Ora, uma vez que se reconheça a necessidade de unidade da obra de arte, depreende-se que sua tarefa jamais poderia ser a de meramente representar a multiplicidade dos movimentos do ânimo, pois isso só seria possível através de «uma mistura incoerente de paixões», que acabaria resultando num «caos sonoro».⁵⁹ Com isso, o compositor certamente conseguiria o aplauso de grande parte de sua audiência, mas ao satisfazer apenas os sentidos, sua arte seria apenas uma

⁵⁵ *Ibid.*, p. 447-49.

⁵⁶ Cf. Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven: Approaches to his music*, Translated by Mary Whittall, Oxford: Clarendon Press, p. 132.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 132.

⁵⁸ Christian Gottfried Körner, «Über Charakterdarstellung in der Musik», p. 99.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 99.

arte agradável: o compositor acabaria por tornar-se «escravo de seu público, ao invés de dominá-lo».⁶⁰

Portanto, se deseja provocar um prazer *estético*, o compositor deve buscar «idealizar o seu material [seinen Stoff *idealisieren*]», ou seja, deve despojá-lo de todas as suas determinações acidentais, dando-lhe o caráter de necessidade interna.⁶¹ Somente deste modo o compositor lograria fazer com que «a dignidade da natureza humana apareça nas criações de sua fantasia». Mais que isso, para Körner, o compositor deve nos «elevar acima de nossa esfera de dependência e limitação, e *representar na pura intuição o infinito*, o qual fora da arte só pode ser pensado [*das Unendliche, was uns außerhalb der Kunst num zu denken vergönnt ist, in reiner Anschauung darstellen*]».⁶²

Ora, se a tarefa do compositor é a de representar o infinito na intuição, depreende-se que seu objeto não pode ser o estado passional [*leidenschaftliche Zustand*], o *pathos*, «que é limitado por natureza».⁶³ Körner continua:

Na natureza humana, nada há de infinito com exceção da *liberdade*. A força que assegura sua independência contra todas as influências do mundo externo, e contra todas as tormentas internas das paixões [...] é esta liberdade, que se nos torna sensível por meio da representação de um caráter [*Darstellung eines Charakters*].⁶⁴

Vimos anteriormente que, para Schiller a beleza [*Schönheit*] nada mais era senão «liberdade no fenômeno» [*Freiheit in der Erscheinung*] e, que a liberdade no fenômeno nada mais era que «a autodeterminação [*Selbstbestimmung*] de uma coisa, na medida em que se revela na intuição» [*Anschauung*].⁶⁵ Sendo

⁶⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁶¹ Num texto intitulado «Zu Gottfried Körners Aufsatz», Schiller escreve: «Idealizar [*idealisieren*] algo, a meu ver, nada mais é do que despojá-lo de todas as suas determinações acidentais [*zufälligen Bestimmungen*], dando-lhe o caráter de necessidade interna [*innerer Notwendigkeit*]. [...] O diabo, idealizado [*idealisiert*], precisaria ser moralmente pior do que seria sem [ser idealizado]». Cf. Friedrich Schiller, «Zu Gottfried Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik», in Herbert Meyer (Hg.), *Schillers Werke. Nationalausgabe Bd. 22 (Vermischte Schriften)*, Weimar: Böhlau, 1958, p. 293.

⁶² Christian Gottfried Körner, «Über Charakterdarstellung in der Musik», p. 100, grifos nossos.

⁶³ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 100-101.

⁶⁵ Friedrich Schiller, *Kallias ou Sobre a Beleza*, p. 68.

assim, ao buscar responder à questão acerca do belo musical, Körner procura demonstrar que a representação do *caráter* seria capaz de tornar sensível para nós a liberdade da natureza humana. Em outras palavras, o equivalente da «liberdade no fenômeno» em relação à música não estaria na representação das paixões (*pathos*), mas sim, na representação do caráter (*ethos*). Resta agora mostrar que a música seria capaz de representar o caráter.

Sendo assim, Körner⁶⁶ irá tentar responder às objeções kantianas de que «por si só, a música não nos daria nada de determinado para pensar», e portanto, de acordo com essa objeção, que a música não conseguiria representar «o ideal de um caráter» [*Ideal eines Charakters*], nem tampouco «qualquer outro objeto» [*Gegenstand*]. Körner rejeita a opinião comum, que considerava que a música deveria ser «completada» pela poesia, pelo teatro ou pela dança. Neste sentido, podemos considerar que Körner seria um dos pioneiros da defesa da *autonomia da música instrumental*.

Mas, de todo modo, permanece a questão: como música e representação se relacionam? Körner⁶⁷ irá responder que «Um objeto representado só pode aparecer para a fantasia enquanto *fenômeno* [*Erscheinung*] se ele possuir *limites determinados*. Um infinito [*ein Unendliches*], em sua pureza, não pode aparecer». Sendo assim, se o ideal artístico [*Kunstiideal*] tem que ser pensado de maneira definida, ele só pode se tornar sensível se percebermos essas determinações em relações particulares».⁶⁸

Quanto mais completas as relações do ideal na representação dada, tanto mais determinado é o fenômeno [*Erscheinung*]. Mas essa completude é perigosa para o artista: não pode haver completude, não se pode esgotar nada, pois do contrário nada restaria para a fantasia do observador.⁶⁹ Em outras palavras: é preciso deixar espaço para o livre jogo da imaginação. Comparada às demais artes, a música – e principalmente a música instrumental – é talvez a mais abstrata, e as progressões de suas linhas melódicas no decorrer do tempo «nada designam do mundo visível».⁷⁰ Se quanto a esse aspecto a representação musical é menos completa que em outras artes, por

⁶⁶ Christian Gottfried Körner, «Über Charakterdarstellung in der Musik», p. 101.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 104-105.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 105.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 113.

outro lado ela implica uma certa vantagem, uma vez que a falta de clareza [*Deutlichkeit*] das representações musicais acaba por conceder mais espaço para o livre jogo da imaginação.⁷¹

De maneira semelhante à linguagem dos gestos, em que uma certa clareza pode ser alcançada através do tipo de movimento – os passos flutuantes de alegria ou os pesados passos da tristeza – também na música é possível encontrar signos que apontem para relações análogas. Se podemos distinguir entre relações sonoras que indicam tristeza e as que indicam alegria, deve haver também gradações intermediárias entre os sentimentos opostos.⁷² A tese de Körner é de que «se à música não faltam esses signos distintos [*deutlichen Zeichen*] para indicar um estado [*Zustand*] específico (tristeza ou alegria, p. ex.), ela deve ter também a possibilidade para a representação do caráter», pois o mesmo não é percebido de maneira imediata, seja no mundo efetivo, seja em alguma obra de arte.⁷³ Como, pois, é possível configurar a representação determinada de um caráter a partir do material [*Stoff*] da música? Através de signos distintos, tanto em termos de diferença de som, como de movimento, denotando atividade (que Körner associa ao ideal masculino) ou passividade (que é associado ao ideal feminino). Também os timbres possuem características distintas (o som de um trombone ou de uma flauta; os diversos níveis de dinâmica). Todos esses signos foram, aos poucos, apontando para uma espécie de significado.

No entanto, o elemento musical mais importante para a representação do caráter, de acordo com Körner é o *ritmo*. Tal como vimos na concepção dos sons agradáveis como *matéria* [*Materie*] da música, ao passo que sua ordenação artística (composição) constituiria a *forma* [*Form*]; também os conceitos de «ritmo» e de «caráter», centrais na reflexão de Körner sobre a música, são tributários do pensamento retórico-musical de Mattheson, exposto no tratado *Der vollkommene Capellmeister* (1739). Como bem observou a musicóloga Mônica Lucas, «a divisão tríplice de Mattheson com relação à *inventio* musical – *thema, modus e tactus* – pode ser aproximada das três provas persuasivas – *logos, pathos e ethos* – apresentadas pela *Retórica* aristotélica:⁷⁴

⁷¹ *Ibid.*, p. 114.

⁷² *Ibid.*, p. 115.

⁷³ *Ibid.*, p. 115.

⁷⁴ Mônica Lucas, «A invenção musical em *Der vollkommene Capellmeister* [o mestre-de-capela

Neste sentido, a ligação entre as provas lógicas (*logos*) e o *thema* é evidente, a partir do tratamento que Mattheson dá ao assunto, invocando um repertório de lugares comuns. Da mesma maneira, a persuasão afetiva das retóricas clássicas (*pathos*) é claramente comparável ao *modus*, segundo elemento da *inventio* musical, o que fica evidente pela descrição dos afetos e tonalidades em *Der vollkommene Capellmeister*, e pela qualificação afetiva dada aos modos e tonalidades em *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, em 1713. Seguindo este raciocínio, o leitor é levado a inferir uma relação entre a terceira via persuasiva apresentada nas retóricas clássicas – caráter (*ethos*) – e o terceiro elemento da *inventio* musical, *tactus*.⁷⁵

Com efeito, na segunda parte do tratado *Der vollkommene Capellmeister* (sobretudo nos capítulos 6 e 7), Mattheson discorre sobre a questão do «potencial ético e patético» do ritmo.⁷⁶ Alguns exemplos eloquentes acerca desse potencial do ritmo são elencados pelo próprio autor em seu tratado (Parte II, Cap. 6, § 5): mediante a modificação do ritmo, aplicado às mesmas melodias (ou melhor, às mesmas alturas), Mattheson⁷⁷ logra demonstrar que a mera modificação dos pés-métricos é capaz de transformar hinos religiosos luteranos em danças barrocas («*Wie schön leuchtet*» é transformada numa *Gavotte* e «*Ich ruf zu dir*» transforma-se em duas *Polonaises*, por exemplo). A importância da rítmica é tamanha, que Mattheson⁷⁸ chega até mesmo a afirmar que «só a *Rhythmica*, ou a arte de agrupar os pés em pulsos, tem a capacidade de fazer uma melodia suscitar uma emoção [*Empfindung*] verdadeira, pois é ela que garante a proporção harmoniosa entre os pés».⁷⁹

Tributário dessa tradição retórica, Körner irá conceber o ritmo como esse elemento estável, duradouro, associando-o ao *ethos*; ao passo que a melodia será tomada como uma representação da condição efêmera, impermanente,

perfeito, 1739], de Johann Mattheson», p. 90.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁷⁷ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Kassel: Bärenreiter, 2008, p. 254-57.

⁷⁸ A esse respeito cf. também Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, p. 267: «Denn es hat keine Melodie die Kraft, eine wahre Empfindung, oder ein rechtes Gefühl bei uns zu erwecken, falls nicht die Rhythmik alle Bewegung der Klang-Füsse dergestalt anordnet, dass sie einen gewissen wohlgefälligen Verhalt mit und gegen einander bekommen».

⁷⁹ Mônica Lucas, «A invenção musical em *Der vollkommene Capellmeister* [o mestre-de-capela perfeito, 1739], de Johann Mattheson», p. 89.

uma flutuação entre os mais distintos estados. Sendo assim, seria preciso atingir um certo equilíbrio entre esses dois pólos, ritmo e melodia. Tal equilíbrio poderia ser alcançado por meio da *harmonia*, que permitiria combinar simultaneamente melodia e ritmo: «Paixão [*Leidenschaft*] e caráter [*Charakter*], diferenciados por movimentos distintos, podem ser ilustrados com maior definição sem perturbar o equilíbrio entre eles, o qual é necessário para o maior efeito do todo».⁸⁰

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES (2011), *Retórica*, Trad. E. Bini, São Paulo: EDIPRO.
- BACH, Carl Philipp Emanuel (2008), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Kassel: Bärenreiter.
- BAUMGARTEN, Alexander G. (1983), *Theoretische Ästhetik*, Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- BATTEUX, Charles (2009) *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, Trad. Natalia Maruyama, São Paulo: Humanitas; Imprensa Oficial.
- DAHLHAUS, Carl (1991) *Ludwig van Beethoven: Approaches to his music*, Translated by Mary Whittall, Oxford: Clarendon Press.
- (1988), *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber-Verlag.
- DE RUITER, Jacob (1989), *Der Charakterbegriff in der Musik*, Stuttgart: Franz Steiner.
- FÄHNLICH, Hermann (1977), *Schillers Musikalität und Musikanschauung*, Hildesheim: Gerstenberg.
- FORCHERT, Arno (1978), «Klassisch und romantisch in der Musikkultur des frühen 19. Jahrhunderts», *Die Musikforschung*, v. 31, n. 4, p. 405-425.
- HENRICH, Dieter (1957), «Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik», *Zeitschrift für philosophische Forschung*, v. 11, n. 4, p. 527-547.
- HOFMANN, Michael (2003), *Schiller: Epoche, Werke, Wirkung*, München: C. H. Beck.
- KANT, Immanuel (1998), *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. António Marques e Valério Rohden, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

⁸⁰ Christian Gottfried Körner, «Über Charakterdarstellung in der Musik», p. 121.

- KÖRNER, Christian Gottfried (1964), *Ästhetische Ansichten: ausgewählte Aufsätze*, Marbach: Schiller-Nationalmuseum.
- (1795), «Über Charakterdarstellung in der Musik», *Die Horen*, v. 2, n. 5, p. 97-121. Disponível em: <http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/2104386_005/101/LOG_0011/>. Acesso em 15.02.2019.
- KRAUTSCHEID, Christiane (1998), *Gesetze der Kunst und der Menschheit: Christian Gottfried Körners Beitrag zur Ästhetik der Goethe-Zeit*. Dissertation (Doktor der Philosophie), Berlin: Technischen Universität Berlin.
- LUCAS, Monica (2016), «A invenção musical em *Der vollkommene Capellmeister* [o mestre-de-capela perfeito, 1739], de Johann Mattheson», *Artefilosofia*, v. 21, p. 75-92.
- MATTHESON, Johann (2008), *Der vollkommene Capellmeister*, Kassel: Bärenreiter.
- NACHTSHEIM, Stefan (1997), *Zu Immanuel Kants Musikästhetik*, Chemnitz: Gudrun Schröder.
- NOWAK, Adolf (2007), «Freiheit in der Erscheinung: Ästhetische Reflexion und musikalische Erfahrung in Schillers Briefwechsel mit Christian Gottfried Körner». In: GEYER, Helen; OSTHOFF, Wolfgang (Org). *Schiller und die Musik*. Köln: Böhlau, p. 35-53.
- (2003), *Musikästhetische Kant-Repliken aus Weimar und Jena um 1800*, in: GEYER, Helen; RADECKE, Thomas (Hg): *Aufbrüche – Fluchtwege: Musik in Weimar um 1800*, Köln: Böhlau, p. 25-38.
- QUANTZ, Johann Joachim (2011), *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Kassel: Bärenreiter.
- QUINTILIANO (2015), *Instituição Oratória*. Tomo II. Trad. B. F. Bassetto. Campinas, SP: Ed. Unicamp.
- RIGGS, Robert (1997), «On the Representation of Character in Music: Christian Gottfried Körner's Aesthetics of Instrumental Music», *The Musical Quarterly*, v. 81, n. 4, p. 599-631.
- SCHILLER, Friedrich (1995), *A Educação Estética do Homem*, Trad. R. Schwarz e M. Suzuki, São Paulo: Iluminuras.
- (2002a), *Briefe I, 1775-1795*, Hrsg. Georg Kurscheidt, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- (2004), *Fragmentos das Preleções sobre Estética do semestre de inverno de 1792-93*, trad. Ricardo Barbosa, Belo Horizonte: Editora UFMG.

- (2002b), *Kallias ou Sobre a Beleza*, Trad. e Introd. Ricardo Barbosa, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- (1958), «Zu Gottfried Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik», In: MEYER, Herbert (Hg.), *Schillers Werke*. Nationalausgabe Bd. 22 (Vermischte Schriften), Weimar: Böhlau.
- SEIFERT, Wolfgang (1960), *Christian Gottfried Körner: ein Musikästhetiker der Deutschen Klassik*, Regensburg: Gustav Bosse.
- (1994), «Zur Entwicklung der Musikästhetik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts», *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- TÜRK, Daniel Gottlob (2009), *Clavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Leser und Lernende*, Kassel: Bärenreiter.
- VIDEIRA, Mario (2010), «A recepção da *Crítica do Juízo* na literatura musical do início do século XIX», in: MARQUES, Ubirajara R. A. (Ed.), *Kant e a Música*, São Paulo: Barcarolla, p. 181-209.