

Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 29, jul-dez/2021

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Vladimir Jankélévitch:
o melos contraposto ao logos**

Ricardo Nachmanowicz

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)
Ouro Preto (MG)

RESUMO

Vladimir Jankélévitch: o melos contraposto ao logos

O artigo busca uma exegese e classificação da ontologia musical presente no livro *A música e o inefável* de autoria de Vladimir Jankélévitch. Para tanto, é examinado o par conceitual *melos* e *logos* considerando-os o eixo fundamental da argumentação presente na referida obra. Concluímos ser a ontologia musical de Jankélévitch de tipo antirealista.

Palavras-chave

Vladimir Jankélévitch; Konrad Fiedler; música moderna; melos; antirrealismo; ontologia musical

ABSTRACT

Vladimir Jankélévitch: The Melos opposed to the Logos

This paper aim an exegesis and classification of musical ontology present in the book *La musique et l'ineffable* by Vladimir Jankélévitch. For this purpose, the conceptual pair of *Melos* and *Logos* is examined, considering them as the fundamental axis of argumentation present in that work. We conclude that Jankélévitch's musical ontology is of an anti-realism type.

Keywords

Vladimir Jankélévitch; Konrad Fiedler; modern music; melos; anti-realism; music ontology

NACHMANOWICZ, Ricardo. "Vladimir Jankélévitch: o melos contraposto ao logos". Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 15, n° 29 (jul-dez/2021), p. 328-362.

DOI: [10.22409/1981-4062/v29i/402](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v29i/402)

Aprovado: 07.11.2021. Publicado: 30.01.2022.

© 2021 Ricardo Nachmanowicz. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 07.01.2021. Published: 30.01.2022.

© 2021 Ricardo Nachmanowicz. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

1. INTRODUÇÃO

Vladimir Jankélévitch (1903-1985) foi autor de diversas obras em estética musical, incluindo *Gabriel Fauré, ses mélodies, son esthétique* (1938), *Ravel* (1939), *Le Nocturne* (1942), *Debussy et le mystère de l'instant* (1950), entre outras. O interesse de Jankélévitch nessa área concentrou-se nos compositores franceses e russos do modernismo musical, cobrindo movimentos que vão desde o “Grupo dos 5” (1867)¹ e o *Petit Bayreuth* (1869) até o período imediatamente posterior ao impressionismo, classificado pelo próprio autor como “inexpressivo”², incluindo Serguei Prokofiev, Maurice Ravel e Darius Milhaud.

É inegável a importância da obra de Jankélévitch para a caracterização da cultura musical da França e Rússia, e para a compreensão mesma da gênese e estética da música moderna. A essas duas nações corresponderam duas escolas musicais que se influenciaram mutuamente e engendraram as duas características mais destacadas do estilo moderno: a primeira, a indiferença e por vezes rejeição ao estilo romântico (e à cultura musical alemã)³; e a segunda, a assimilação de elementos estranhos à institucionalidade da música erudita (e.g. a música popular, a música “excêntrica”, a rítmica, o modalismo e o interesse pela sonoridade).⁴

Para Jankélévitch, a oposição ao romântico é sem dúvida uma importante premissa dessa nova cultura musical, mas ela não deve ser interpretada unicamente como uma construção de índole teórica, simbólica e valorativa. Primariamente, o estilo e a estética moderna foram um produto positivo e por vezes afirmativo de uma técnica composicional e instrumental. Exemplos desse trabalho são as soluções composicionais espontâneas de Mussorgsky e as reflexões seminais de Debussy sobre a harmonia, que viriam a suplantar a pretendida ubiquidade da harmonia estritamente funcional. Jankélévitch destacou o protagonismo de Debussy e viu no compositor o caráter afiado de um legítimo e completo crítico cultural,

utilizando-se no mais das vezes de seu *alter ego*, Monsieur Croche:

Não é Monsieur Croche o censor amargo deste aborrecimento pontificatório e doutrinal em quatro movimentos a que chamamos sinfonia? Quando se trata de gramáticas, Debussy conhece somente a 'inocente gramática da arte' sobre o qual ele nos fala de *La Chambre d'enfant*⁵: essa não é a gramática dos doutores em Letras mas ao invés a gramática de *Nikolka*, o inocente de *Boris Godunov*... quando se trata da 'arte poética' ele prefere professar a de Verlaine, que prescreveu ao poeta torcer o pescoço da eloquência.⁶

O cenário que opôs a música russa e francesa à música alemã, a partir da segunda metade do século XIX, é certamente mais amplo do que o escopo a que nos dedicaremos. Ele envolve sentimentos nacionalistas e conflitos geopolíticos que resultaram inclusive na aliança Franco-Russa.⁷ Sentimentos anti-germânicos foram especificamente amplificados pelo *Tsar Alexandre III*, mesmo durante a vigência do *Dreikaiserbund*.⁸

Acenos e posicionamentos políticos são encontrados em *A música e o inefável* (1961), porém eles estão voltados ao contexto da segunda guerra mundial e não ao histórico da música moderna. De todo modo, nos concentramos nas considerações de Jankélévitch sobre o campo estético-musical, especificamente em seu aspecto ontológico.

A ontologia de Jankélévitch foi elaborada junto ao repertório das escolas francesa e russa sem faltar referências a compositores frequentes ao estilo e/ou à vida parisiense, como é o caso de Villa-Lobos e De Falla. Para os casos que fogem a essa regra, como os de Liszt e Chopin, encontrados em títulos como *Liszt et la rhapsodie: essai sur la virtuosité* (1979) e *Chopin et la nuit, le nocturne*⁹ (1988), Jankélévitch não deixa de os conectar com a modernidade, ao apontar nesses compositores criações que fogem à formalização (forma sonata) e que optam pelo improvisado, pelos temas populares, pelas ambiguidades tonais e pelas atmosferas sonoras.

Observada em seu conjunto, a obra estético-musical de Jankélévitch constitui a mais ampla interpretação e defesa do modernismo musical sob a base da tradição musical franco-russa. Fato que não deixa de contrastar com o conjunto das publicações de Theodor Adorno em defesa do moderno ou da vanguarda musical sob a base da tradição musical austro-húngaro-alemã. Embora diverjam quanto ao repertório primariamente analisado, ambos os autores possuem diversos pontos de interseção, cada qual a partir de uma perspectiva cultural, política e nacional. Essas diferenças estão condensadas nos conceitos chave da interpretação estética que cada qual confere a seu repertório, em Jankélévitch a música inefável e em Adorno a música radical.¹⁰

Em Jankélévitch, a sugestão oferecida por esse artigo é a de que os conceitos de *logos* e *melos* desempenham um papel nuclear na caracterização do problema ontológico musical¹¹ – em nossa interpretação, sua ontologia funciona tanto como uma resposta para a questão filosófica “o que é a música?”¹², quanto para a caracterização da estética do moderno musical.

2. O MELOS E O LOGOS

Melos é um termo originário da língua grega cujo significado variou sensivelmente ao longo da história antiga, até entrar em desuso. Inicialmente, e assim indica o *Etymological Dictionary of Greek* (2010), o termo designava a canção, a melodia instrumental, uma música reconhecível, um motivo musical, o tom, a parte de um poema, uma toada, o ato de analisar, a lírica, e mais raramente a ideia de uma melodia desvinculada da poesia.¹³ Em outra referência, no *Greek-English Lexicon*, lêem-se sentidos mais técnicos: a frase musical, o gênero musical ou a melodia de um instrumento.¹⁴

Ao atravessar o período romano, o *melos* passou a indicar sobretudo o sentido analítico do termo, significando *parte* ou *ramo* – em geral a parte de um corpo vivo, como órgãos e membros – ou ainda indivíduos de um conjunto ou subclasse. Na continuidade histórica, o termo é acolhido pela comunidade

cristã, significando *parte* ou *membro* da comunidade.¹⁵ Ainda assim, o termo figura como o radical da moderna *melodia* cujo significado é invariavelmente musical: *melody*, *melodie*, *mélodie*, *melodía*.

O *melos* é ainda assim o conceito que Jankélévitch escolhe para definir a música em sua ipseidade. A opção pelo arcaísmo chama atenção, uma vez que o liame histórico do termo não foi contínuo. Dentro da obra o termo desempenha dois papéis: (a) indica o vínculo duradouro guardado entre a antiga cultura grega e a cultura ocidental moderna e (b) expõe a mais pura idiosincrasia musical, seu aspecto ontológico nuclear. Resta demonstrar o que liga (a) a (b), ou seja, o que liga a concepção originalmente mitológica do *melos* à formulação conceitual criada por Jankélévitch.

A análise de Jankélévitch revelou haver, entre os antigos gregos, uma atitude ambígua para com a arte musical. A arte musical, apesar de discursivamente rejeitada, era ao mesmo tempo amplamente praticada no mundo antigo. O que se conclui é que esse aceite aconteceu sob condições restritivas, pois que para os gregos a música, por si só, era algo de “desarrazoada e malsã”.¹⁶ Para os antigos, os efeitos causados pela música justificariam um controle permanente da música por parte da cultura.

A noção contemporânea que concebe a música como capaz de promover a irrupção do irracional através de estados corporais pode de fato derivar dessas concepções antigas; contudo, o valor atribuído a essa força desarrazoada já não é o mesmo na atualidade. Essa diferença não é deixada de lado por Jankélévitch. Segundo o autor, a história da música ocidental foi marcada pelo conflito político e moral que instrumentalizou a música a fim de evitar os efeitos considerados indesejados. Segundo o autor, o primeiro abalo nessa relação aconteceu na modernidade musical.

No capítulo “A ética e a metafísica da música”, Jankélévitch ilustrou o percurso histórico desse conflito com seis marcos culturais: [1] o mito das Sereias; [2] o mito de Orfeu: “aquilo que

é musical não é a voz das Sereias, mas o canto de Orfeu¹⁷; [3] o mito de Marsias; [4] a institucionalização da arte musical defendida por Platão: “regulamentar [...] a utilização do influxo musical”¹⁸; [5] o canto de Tamara, personagem do poema de Mikhail Lérmontov; e [6] o enredo do romance *A sonata a Kreutzer* de Liev Tolstói.

Em todos esses exemplos fica destacada a oposição entre os fenômenos de “fascínio”, “encanto”, “sedução” e “magia” e os fenômenos de “pensamento”, “argumento” e “seriedade”.¹⁹ Os primeiros seriam intrinsecamente musicais, embora tratados com bastante reserva pela Antiguidade, enquanto que os segundos, extrínsecos à música, regulariam os primeiros.

Jankélévitch chega à conclusão de que a lição civilizatória presente nos mitos de Apolo e de Orfeu²⁰ indicariam, naquela época, a existência de uma norma amparada em aspectos discursivos e normativos do *logos*. Estaria ali o marco da prerrogativa do *principium individuationis*²¹ aplicado à música, válida de Palestrina a Stravinsky, de Fauré a Albert Roussel. Os recursos oriundos do *logos* – o *logos* dialético, retórico, filosófico, moral ou matemático²² – refreariam, apaziguariam e docilizariam o aspecto rebelde e irracional da música.²³

O *melos*, por outro lado, representa a ipseidade musical, aspecto comunicado somente através de mitos repressivos que alertavam para a necessidade de regulação da música no ocidente. O *logos*, segundo Jankélévitch,

[...] impõe ao tumulto selvagem da avidez a lei matemática do número [...]. Stravinsky, Alexis Roland-Manuel não estavam de acordo ao reconhecer na música uma espécie de metríctica do tempo?²⁴

As diretrizes do *logos* seriam observadas ao longo de toda a cultura musical, englobando a prática da composição, execução e os mais variados hábitos da escuta musical, profissional e leiga. O aspecto hegemônico dessa cultura, como descrito por Jankélévitch, nos faz perguntar se existiria

ao menos um contraexemplo de um puro *melos* que não influenciado pelo *logos*.

Figuras mitológicas como a da sereia e do sátiro Mársias ilustrariam o princípio da recusa à ipseidade musical, portanto ao *melos*. Para Jankélévitch, não por acaso, o mito reservou a esses personagens os piores destinos e ímpetos, consagrando-os como os maiores símbolos do que deve ser evitado enquanto música (e enquanto caráter). Mársias e seu *aulo* representariam a potência de um *melos* dionisíaco, sem regulação, motivado e motivador da “embriaguez”, em analogia com a atmosfera de indistinção do “noturno” e da “possessão”.²⁵ O canto das sereias representaria a sedução, o aspecto anti-discursivo, o que em termos éticos se equipararia à retórica de Górgias, sob a ótica da filosofia socrática, comparável à “charlatanice”.²⁶

Jankélévitch não nos oferece um exemplo concreto do que seria uma música livre do *logos*, na verdade, reforça ser o *melos* dificilmente exemplificável, pelo fato de o *melos* não ter sido positivamente valorizado no ocidente. Esse fato, por si só, caracterizaria a reatividade e caráter censório da cultura do ocidente. Essas mesmas características da cultura ocidental seriam responsáveis por duas reações típicas e contrárias à música, a primeira advinda do *logos* moral e a segunda advinda do *logos* dialético.

A reação moralista considera a simples existência da música [*melos*] uma afronta ao seu sistema de controle comportamental. A expressão da agressividade, do ressentimento e da recusa à música²⁷ seriam portanto respostas esperáveis por parte da cultura ocidental:

Infelizmente, a animosidade contra a tentação não é menos suspeita que a tentação... O rancor puritano contra a música, a perseguição do prazer, o ódio ao deleite e à sedução, a obsessão anti-hedonista, enfim, são complexos, assim como a própria misoginia é uma espécie de complexo.²⁸

O *melos* em sua ipseidade é radicalmente distinto do *logos*, característica que por si só opõe-se ao *ethos* moralista, que não admite diferença para tudo aquilo que subsista em seu sistema.

A reação dialética, exemplificada pela filosofia metafísica, buscou absorver o *melos* ao invés de o confrontar. Plotino, Clemente de Alexandria e Santo Agostinho seriam os representantes dessa reação no mundo antigo, enquanto que Schopenhauer seria o principal representante no mundo moderno. A assimilação da música por parte da metafísica se daria através da idealização do conteúdo musical que, a exemplo da “música das esferas”, transfere a realidade material da música para um plano de compreensão que estaria além da audição. Esse movimento acaba por transformar a música audível em uma cópia ou forma imperfeita do que supostamente seria verdadeiramente a música; uma forma abstrata e puramente racional.²⁹ Embora aparentemente extravagante, essa concepção foi bastante duradoura ao longo da tradição filosófica. Uma hipótese para essa continuidade, segundo Jankélévitch, estaria no fato de que

[...] a música, ao não exprimir nenhum sentido comunicável, presta-se, com docilidade, às interpretações mais complexas e dialéticas; faz com que o homem seja especialmente tentado a atribuir ao discurso musical uma significação metafísica.³⁰

Jankélévitch utiliza a expressão *metamúsica* para designar o conjunto das filosofias metafísicas da música, e dirige a Schopenhauer as suas críticas mais contundentes.³¹ Para Jankélévitch, essas construções, além de nada explicar, nada descrevem sobre o *melos*, constituindo uma artificialidade filosófica. Jankélévitch rejeita em bloco a *metamúsica* e com isso o realismo e essencialismo filosófico expresso por essa concepção.

De todo modo, podemos afirmar que a interpretação histórico-cultural da música no ocidente e o papel dos princípios racionais diretores [*logos*] nessa cultura foram determinantes

para Jankélévitch postular o conceito de *melos* enquanto ipseidade musical. O *inefável*, nesse contexto, é o conceito que destaca e opõe o *melos* à palavra escrita, falada e pensada do *logos*.

O debate histórico, presente nos primeiros tópicos, serve de preâmbulo para a parte predominante do livro, que retrata, descreve e analisa a música moderna. A escolha não é fortuita. Jankélévitch encontra na música moderna exemplares de um importante momento histórico no qual a subversão dos valores musicais mais arraigados na cultura musical seriam pela primeira vez substituídos pela experiência da musical *inefável*.

3. A ONTOLOGIA

Assumindo a tese de que o *logos* tenha influído continuamente no *melos*, é de se supor que encontremos os traços dessa relação nas mais variadas dimensões da cultura musical. Jankélévitch busca extrair do cenário tradicional de descrições e explicações sobre a música as camadas mais originais do *melos*, através de uma empresa crítica e negativa. A parte positiva consiste na definição dos objetos, práticas e experiências musicais, enquanto que a parte negativa consiste na investigação cultural e conceitual daquilo que se evitou dizer e fazer em música, ou que não foi própria e expressamente dito pela tradição. O método empregado por Jankélévitch foi o de isolar os elementos do *logos* a fim de encontrar os parâmetros próprios ao *melos*. Para os elementos intervenientes do *logos*, Jankélévitch dá o nome de *miragem*.

Em seu livro são apontadas três influentes *miragens* musicais: a *miragem do desenvolvimento*, a *miragem da expressão* e a *miragem espacial*. Resumidamente, são descritos nesses tópicos falsas noções, falsas descrições e falsas vivências que se incluíam como explicativas e definidoras para a música. Podemos destacar dentre as concepções miraginalis para a música: [1] as relações matemáticas; [2] as dimensões espaciais e as simetrias; [3] as associações simbólicas e

semânticas e [4] as relações causais. Passemos ao exame da primeira *miragem*.

O tópico *miragem do desenvolvimento* é dedicado a analisar a premissa musical que diz ser a escuta “estruturada formalmente”. O tópico busca averiguar se é verdadeiramente audível a divisão das seções e o desenvolvimento temático-harmônico da forma sonata. O argumento de Jankélévitch é o de que a escuta da “forma musical” foi derivada de premissas da arte retórica e não de critérios pertinentes à audição. Segundo Jankélévitch, a escuta estrutural seria um princípio discursivo, transferido para a música através de uma analogia:

Assim como há um “trajeto” do pensamento, um raciocínio que progride ao desenrolar todas as implicações do sentido, igualmente deve haver, como defende Ernest Ansermet, um caminho musical [...].³²

É fato que no período barroco as técnicas retóricas tiveram muita influência para a formação do discurso musical; contudo, quando tratamos da forma sonata, diretamente ligada à música instrumental clássica, a relação com a retórica não é tão evidente e a demonstração dessa relação requer um debate musicológico mais aprofundado.³³

Cogitar a possibilidade de resquícios retóricos mesmo na composição clássica é um ponto de partida interessante e, em certa medida, demonstrado por James Webster. Contudo, as observações de Webster sobre a obra de Haydn³⁴ não são estatisticamente relevantes a ponto de colocar em dúvida a característica formal mais acentuada da escola de Viena.³⁵ Em função disso, de uma perspectiva musicológica, a tese de resquícios retóricos na “escuta formal” não pareceu ser plenamente demonstrada. De todo modo, Jankélévitch explora ainda outras estratégias. Uma delas, a atestação fenomênica da impossibilidade da “escuta formal”.

Jankélévitch entende por “escuta formal” não apenas a percepção de formas musicais complexas, mas a mera percepção de: simetrias; funções harmônicas; seções musicais;

identidade (e.g. do tema musical); concatenação (e.g. entre temas musicais); desenvolvimento (e.g. harmônico e/ou temático). Todas elas seriam o resultado de um empréstimo cognitivo, uma artificialidade ou normatividade que não se prende intuitivamente à escuta, que não resistiria à prova da pura fenomenalidade auditiva.

A estratégia ainda assim não é definitiva, ela não demonstra de que modo poderíamos nos certificar da presença de uma artificialidade para a escuta. Ao invés de demonstrar, reivindica uma inversão do ônus da prova, transferindo o ônus para as tradições musicais historicamente constituídas.

Uma outra estratégia é motivada pela interpretação histórica e cultural da música no ocidente. O diagnóstico anteriormente feito de uma hegemonia do *logos* na cultura ocidental suscita em Jankélévitch a necessidade de um método negativo, cujo objetivo é recolher, de tudo o que foi dito sobre a música, a contraforma do que não foi dito sobre o *melos*. O método guarda semelhanças com a dúvida metódica.³⁶

A fim de evitar assumir como verdadeiro tudo aquilo que advém da cultura musical historicamente estabelecida, e buscando reconhecer apoditicamente a ipseidade musical do *melos*, Jankélévitch acha por bem suspender o juízo sobre a cultura herdada, excluindo tudo aquilo que poderia ser matéria de dúvida. Resistem a essa operação somente duas características irrefutavelmente musicais: a percepção do som enquanto som e a sucessão temporal do som.

Ao reconstruir analiticamente os conceitos de som e de sucessão temporal, Jankélévitch não reconhece em ambos um significado inerente de *forma*, seja *forma sonora* ou *forma temporal*. Consequentemente, a presença de uma *forma* em uma música seria necessariamente o resultado de união sintética entre o *som*, a *sucessão* e um terceiro elemento que doaria a *forma*. Esse elemento de outra ordem é, segundo Jankélévitch, da ordem do *logos*. Desse modo, o método elaborado consiste em subtrair da explicação mais conhecida dos fenômenos musicais aquilo que é da ordem da *forma*.

Exemplificando: a harmonia, do ponto de vista do *logos*, é considerada um princípio estritamente musical, cuja função é concatenar coerentemente os sons. Contudo, para Jankélévitch, a concórdia dos sons não pode, por princípio, ter origem na intuição sonora ou temporal; o *melos* “ignora essas preocupações por não possuir ideias que devam concordar”.³⁷ A harmonia, do ponto de vista do *melos*, livre de qualquer forma, não equivaleria a outra coisa senão a uma “simbiose irracional do heterogêneo”³⁸, nada mais do que um agrupamento de sons em uma sucessão sonora sem qualquer propriedade formal ou ligação causal.

O conceito de simetria também testemunharia uma relação sintética com o *logos*. A simetria, segundo Jankélévitch, é obtida através do recurso da memória e não diretamente da percepção do som no tempo. Jankélévitch a descreve como uma “visão retrospectiva”³⁹ possibilitada pela retenção e pela espacialização dessa memória. A percepção sonora, ela mesma, seria uma sequência evanescente que não inclui a simetria como um dos parâmetros da escuta. Segundo Jankélévitch, a memória puramente sonora não seria suficiente sequer para avaliar a equidistância em uma determinada série sonora.

Jankélévitch admite ser possível escutar um tema reexposto, é possível que “relacionemos” esse tema com o tema anteriormente exposto, contudo, esse fato não nos faria entrar em contato com uma estrutura como a “forma musical”, ou com um mapa das posições e simetrias das ocorrências musicais.

Tornamo-nos sensíveis à forma graças à divisão regular das seções, que concede a ilusão de simetria, do sistema fechado e do “circuito”. Reexpor um tema é, portanto, conceder a ele um novo brilho e sentido, ainda que isso se deva apenas ao momento ulterior em que essa reaparição se produz.⁴⁰

A relação entre identidade e simetria não seria destacada em uma experiência puramente auditiva, essa última dando lugar somente a efeitos de intensidade, como da intensidade afetiva

vista na citação acima: “novo brilho”, novo “sentido”, surpresa, etc. Em resumo, o *melos* encontra-se fora de toda categoria cognitiva. A clássica divisão entre o *logos* cognitivo, judicativo e ordenador oposto ao *melos* irracional, emocional e intensivo é mantida por Jankélévitch. Essa divisão clássica havia sido contestada pela concepção da estética musical cognitivista-formalista⁴¹, e é curioso que nesse ponto a ótica sustentada por Jankélévitch e a posição formalista sejam tão divergentes. Esse não é sempre o caso.

Em comum com o formalismo, as reflexões sobre a *miragem do desenvolvimento* são conduzidas por Jankélévitch até o conceito de “pura audição”⁴², que corresponde à percepção auditiva puramente fenomênica identificada com o *melos*.⁴³ Diferente do formalismo, Jankélévitch dissocia a forma musical e a escuta do som. Essa é uma posição pouco frequente na filosofia da música que não conta, em princípio, com um paralelo incontroverso entre o *realismo* e o *antirrealismo* musical, ou mesmo entre o *cognitivismo* ou *anticognitivismo*⁴⁴ musical. A mera diferença para com o *formalismo* musical já não é simples de ser estabelecida, como veremos em seguida.

3.1 O FORMALISMO

O conceito de “pura audição” é uma reivindicação fenomenalista proposta por Jankélévitch para a análise da audição musical. O conceito busca isolar a percepção e o órgão auditivo para o estabelecimento de uma condição autônoma para a arte em questão. O procedimento é equivalente ao empreendido pelo formalista Konrad Fiedler para as artes visuais em sua teoria da “visibilidade pura” (1887).

Para ambos os autores, tudo aquilo que pode valer como essencial a uma arte, considerada em sua autonomia ou idiossincrasia, requer, advém, e se limita a utilizar propriedades inerentes a um único órgão sensível. Esse é o caso da “pura audição” enquanto condição epistemológica para o *melos* em

Jankélévitch, e esse é o caso da *pura visualidade* enquanto condição para a arte visual em Fiedler.

A arte autônoma em Fiedler liga-se exclusivamente às propriedades de um órgão sensível, método e princípio que impede “extrair conclusões” de uma arte para outra arte.⁴⁵ Essa mesma particularidade encontramos em Jankélévitch – não reconhecendo em nenhum outro órgão sensível a capacidade de produzir música, sobretudo porque o ouvido seria um órgão exclusivamente “temporal”. O princípio da “pura audição”, desse modo, se traduz facilmente pela *audibilidade pura* nos moldes formalistas.

Fiedler considera as seguintes características da *visibilidade pura*: a relação diretamente proporcional entre o aumento da intensidade da qualidade sensorial e o foco de atenção⁴⁶; a constituição de uma totalidade perceptiva através de gestos oculares; a percepção de simultaneidade e da sucessão⁴⁷; o caráter lacunar das imagens visuais.⁴⁸ Jankélévitch considera as seguintes características da *audibilidade pura*: a pura duração e a pura sucessão⁴⁹; a pura qualidade sonora; a não discursividade⁵⁰; a sua qualidade inefável.⁵¹

Para Fiedler, a arte que explora a *visualidade pura* supera a natureza e a materialidade da qual é feita a arte, a arte autônoma é uma produção livre⁵², e em virtude de sua liberdade constitui um terceiro elemento advindo da visualidade, mas não reduzido a ela, como também não reduzido a nenhum “sentimento e pensamento”.⁵³ A arte constitui um “mundo visual” próprio.⁵⁴ A *audibilidade pura* defendida por Jankélévitch também considera a música como um “terceiro elemento” equivalente a um “mundo musical” próprio.⁵⁵ Esse terceiro elemento que é depreendido da *audibilidade pura* é de difícil descrição. Esse tema é especialmente abordado na seção *A divina inconsistência. Kitej, a Invisível*:

Assim como a alma recusa ser localizada em qualquer região do cérebro e Deus, em qualquer região da Terra, também a Kitej celeste, a Kitej ausente e onipresente, próxima

e distante – imagem da pura música em si mesma – não consta em nenhum mapa [...].⁵⁶

Fiedler, além de um destacado pensador do *formalismo*, também advogou a favor do *relativismo* e do *antiessencialismo*.⁵⁷ A posição de Fiedler demonstra um elo entre a posição *formalista* para a estética e a posição *antiessencialista* para a metafísica, por considerar a forma um componente cognitivo essencial à arte sem a necessidade de reivindicar para esse componente uma existência metafísica.

A filosofia da música de Jankélévitch adota o conceito de *durée* da filosofia de Bergson, e dessa forma o conceito de *melos* acaba herdando o lastro metafísico da *durée*, abrindo a possibilidade de um vínculo *essencialista* entre *melos* e tempo. De todo modo, do ponto de vista da forma, e mais especificamente da objetualidade da forma, as posições de Fiedler e Jankélévitch são contrastantes.

A concepção de obra de arte em Fiedler é patentemente objetual. A concepção de obra musical em Jankélévitch não é objetual, e tende a considerar todo o caráter objetual como extrínseco ao *melos*. Essa consideração já é suficiente para compreendermos a relação paradoxal que a filosofia de Jankélévitch guarda com o formalismo. Afinal, embora o procedimento de investigação das condições de possibilidade da *audibilidade* e *visualidade* coincidam, a premissa da impossibilidade da percepção da forma é patentemente antiformalista.

O método empregado por Jankélévitch identifica a ipseidade do *melos* com a *pura audibilidade*, contudo, o resultado obtido é o da impossibilidade fenomênica da percepção da forma musical:

[...] a pura audição não identificaria o esquema da sonata. Isto porque o esquema é coisa mental, não algo audível, nem tampouco tempo vivido.⁵⁸

O conceito de “pura audição” de Jankélévitch antagoniza com as concepções mais próximas à música clássica instrumental,

modelo bastante afim às concepções formalistas. Embora formalista em seu procedimento investigativo, a reflexão de Jankélévitch concluiu não ser a música uma arte “formal”. O limite fenomenal da arte musical não ultrapassa o caráter intensivo da sucessão sonora, sendo sem-forma.

Há, portanto, dois níveis de considerações sobre o formalismo que podem ser feitos para uma melhor avaliação da posição de Jankélévitch: (a) o formalismo enquanto procedimento metodológico; e (b) o formalismo enquanto concepção atinente à percepção da forma. Para a primeira consideração, diremos que Jankélévitch se adequa à metodologia geral do formalismo. Para a segunda consideração, diremos que Jankélévitch nega a percepção auditiva da forma e nega a percepção de uma forma objetual para a música. Ao inviabilizar a percepção auditiva da forma Jankélévitch desautoriza o argumento *cognitivista*.⁵⁹ Fica em aberto a questão de se o formalismo necessariamente deve se opor a uma concepção não-objetual, desde que ela represente a autonomia de um órgão dos sentidos em relação a uma obra de arte, embora deva sempre se opor a uma concepção não-formal.

É importante frisar que a posição assumida por Jankélévitch não desconsidera a existência da cognição e da forma, mesmo objetual, na música. As diversas propriedades formais descritas pela tradição são reais para a cognição, elas apenas não corresponderiam à ipseidade do *melos*, são inessenciais do ponto de vista de uma ontologia musical centrada na audição.

A definição negativa do *melos* (não-*logos*) e a definição positiva do *melos* (pura audição) enquanto som no tempo, seriam suficientes para uma definição ontológica, excluindo os demais conteúdos como inessenciais ou secundários. Algumas descrições de Jankélévitch podem dar a entender uma posição diferente:

Em Debussy, a interrupção da serenata funciona mais como um efeito do pudor e uma lítotes do humor, enquanto, em Mussórgski, responde a uma exigência de descontinuidade: *Il vecchio castello*, serenata

interrompida, é abortado e se desfia no fundo da noite sem ter desenvolvido nem amplificado sua romança [...].⁶⁰

Segundo Jankélévitch, a emoção de fato não pertence “à parte lógica e reta do espírito, mas à existência psicossomática”.⁶¹ E embora emoções e *melos* não guardem relação com o *logos*, nem por isso ambas compartilham uma e mesma fenomenalidade. O campo irracional das emoções não é tomado por Jankélévitch como pertencente ao mesmo plano da não-racionalidade do *melos*. É verdade que há o uso de analogias e metáforas entre o estado emotivo e o *melos* ao longo do texto de Jankélévitch, porém, essa mesma relação é encontrada entre o *melos* e o estado místico.⁶² O foco recai sobretudo naquilo que Jankélévitch quer representar com a analogia e com a metáfora e não na tentativa de sinonímia e tradução direta do conteúdo musical em palavras. Jankélévitch busca justamente o contrário, qualificar a música enquanto conteúdo *inefável*.

Justamente por serem metáforas e analogias, a pretensão de reduzir o *melos* ao campo do sentimento e da mística é anulada. Desse modo, Jankélévitch mostra um empenho em diferenciar o registo fenomênico do *inefável* de demais experiências como a experiência instintiva e a não consciente, embora a própria semântica do *inefável* tenda a vinculá-la a uma poética mística. Se não especificamente místico, o conceito de *inefável* conota ao menos, assim como a filosofia de Bergson, um sentido indiferenciado entre os níveis metafísico, transcendental e psicológico.⁶³

É provável que Jankélévitch possa ter herdado de Bergson essa forma de caracterização do conceito de *inefável*; afinal, como reconhecido por Worms⁶⁴ Jankélévitch não foi um dos autores que avaliaram com desconfiança o fato de a filosofia de Bergson não adentrar nas categorias canônicas da filosofia. Muito pelo contrário, em seu livro intitulado *Henri Bergson* (1931), Jankélévitch confirma ser um defensor do bergsonismo. Em uma entrevista concedida a Françoise Reiss no ano de 1959, assim se expressou:

F. REISS: O que permanece das ideias de Bergson?

V. JANKÉLÉVITCH: Sobretudo a temporalidade; uma ideia eminentemente contemporânea, ela mantém-se como a grande descoberta de Bergson. E não apenas a ideia do tempo: o tempo em Bergson é um tempo que é idêntico à própria essência do ser porque ele é a própria pessoa, a inteira pessoa, é quem é tempo. O ser humano é o tempo sobre duas pernas que vem e vai, um vir-a-ser ambulante. O tempo não é a característica secundária ou pelicular de um ser que deva primariamente ser e secundariamente mudar. Ao invés disso, o tempo afeta a própria essência do ser. Não é modal mas essencial.⁶⁵

Para Bergson, e portanto para Jankélévitch, o tempo é: unidimensional; contínuo; irreversível; irrepetível; duração.⁶⁶ Excetuada a memória⁶⁷, o estado consciente da percepção musical equivaleria a um puro presente como descrito por Bergson:

Se a consciência percebe outra coisa além de posições é porque se lembra das posições sucessivas e as sintetiza [...] Não há outro remédio senão admitir que se dá aqui uma síntese, por assim dizer qualitativa, uma organização gradual das nossas sensações sucessivas umas com as outras, uma unidade análoga à de uma frase melódica.⁶⁸

Na citação acima, Bergson não deixa de apontar para o papel da memória na configuração do tempo enquanto dimensão imanente. Contudo, em Jankélévitch, a memória é muitas vezes referida criticamente como recurso do *logos*. Na seção intitulada “A temporalidade e o noturno”, a noção de memória é recuperada por Jankélévitch e incluída na audição musical, desde que restrita à unidimensionalidade do tempo. Em resumo, diríamos que, apesar dos paralelos com o formalismo, prevalece na filosofia da música de Jankélévitch a orientação ao bergsonismo diante da investigação da pura audibilidade, e, através desse, a crítica radical à cultura musical do ocidente. A investigação da pura audibilidade não é preponderante, como

seria no formalismo, pois que essa havia sido motivada pelo pressuposto (e não pesquisa) de que a audição é um órgão sumamente temporal.⁶⁹

3.2 AS TRÊS MIRAGENS

Retomando a discussão sobre as *miragens* e de volta ao tópico da *miragem do desenvolvimento*, abordaremos as considerações sobre a distinção entre o qualitativo e o quantitativo. A “escuta qualitativa” equivaleria à percepção musical que é contígua ao tempo, sem a intervenção cinemática da memória e sem os ajuizamos que estruturam a percepção da forma. A “escuta quantitativa” por sua vez é estruturante, reconhece o tema enquanto elemento idêntico e o enquadra em um todo ordenado, segundo Jankélévitch, em descontinuidade com o tempo.

A segunda miragem é a *miragem da expressão*, e ela é dedicada à crítica das concepções musicais idealistas e metafísicas (*metamúsica*):

Antes do fenômeno físico, haveria então a música metafísica [...], música perfeitamente silenciosa e indiferente a toda expressão determinada. Finalmente, a música expressa seria, para essa música-em-si, mais um incômodo e um empobrecimento que um verdadeiro meio de expressão.⁷⁰

O argumento é simples e efetivo: uma concepção idealista e metafísica seria sobretudo antimusical porque parcialmente ou totalmente antissonora e anti-auditiva.

A terceira miragem é a *miragem espacial*, cuja crítica é dirigida aos empréstimos espaciais. Resumidamente, e em referência a Francis Bacon, Jankélévitch nomeia de *ídolos da retórica* toda a concepção que aproxima a música à linguagem, bem como nomeia de *ídolos ópticos* toda noção que aproxima a música às percepções viso-espaciais, satisfazendo a expectativa visual sem corresponder à experiência puramente auditiva.

O *ídolo óptico* seria o aspecto mais influente nas concepções musicais tradicionais, responsável pela noção de simetria em música. Jankélévitch não concebe a percepção da simetria como inerente à escuta sonora no tempo, pois considera ser a propriedade mais essencial do tempo o seu puro fluir, característica incompatível com a reversibilidade.⁷¹

A argumentação que visa a exemplificar a irreversibilidade temporal aplicada à música não é simples. De modo geral, simetria e irreversibilidade seriam contraditórios em música, pelo fato de a simetria ser uma organização proporcional e fixa (radial, bilateral, etc.) enquanto que a dimensão do tempo não seria fixa e por isso não proporcional.

Segundo Jankélévitch uma música não teria proporções, e isso poderia ser certificado, por exemplo, ao retrogradarmos a ordem sonora de uma música. Ao retrogradarmos uma música a alteração percebida seria tal que aquilo que escutamos inicialmente não seria mais reconhecido na versão retrogradada. Isso é verdadeiro para a quase totalidade das músicas, porém, é igualmente verdadeiro para a quase totalidade dos objetos não simétricos. Contudo, o argumento de Jankélévitch busca um exemplo que seja verdadeiro para a música e para o tempo e não seja verdadeiro para objetos e para o espaço.

O melhor exemplo para ser colocado à prova, um que caia sob os rigorosos critérios do tempo descritos por Jankélévitch, é o de uma música cuja notação detenha uma perfeita simetria bilateral, criada com a engenhosidade de um cânone mas cuja execução é monofônica, de forma que, sendo tocada normalmente ou retrogradada, a sequência de notas permaneça a mesma, de acordo com a notação.

Para Jankélévitch, ao retrogradarmos esse exemplo hipotético, não teríamos a impressão de haver uma simetria entre as duas execuções, pois os conteúdos temporais não seriam apreendidos por relações fixas. As relações fixas encontraríamos na dimensão espacial, na notação, mas não encontraríamos na audição. Em uma experiência puramente

temporal, a ordem dos fatores seria determinante para a constituição do fenômeno.

Na prática, o que Jankélévitch busca demonstrar é que uma monodia retrogradada, caso escrita de um maneira perfeitamente espelhada, não permitiria que reconhecêssemos como idênticas a execução normal e a retrogradada. Sendo ainda mais específico: se passados vinte segundos transcorridos do início de uma música nesses moldes descritos, ocorre o evento musical (A), e em seguida, depois de quarenta segundos transcorridos do início da música, ocorre o evento [idêntico quantitativamente e simétrico espacialmente] (A'), teríamos nessa sequência um evento único e irrepetível e já aqui a impossibilidade da identidade entre A e A'.

Quando venho a retrogradar a música não poderei afirmar que escuto primeiro (A') e em seguida (A). Mesmo sendo as mesmas qualidades sonoras a se repetirem em ordem inversa. O que antecede e sucede a nota (A) no transcorrer normal determinaria o conteúdo de (A) e a mesma regra se aplicaria a (A') no transcorrer normal. Para Jankélévitch, no transcorrer retrogradado perderíamos a identidade entre antecedente e sucedente em todos os níveis possíveis. Ela seria globalmente perdida pois que (A) não viria antes de (A') e a tendência seria a de passarmos a compreender (A') como (A), e vice-versa. Mas não somente isso. A tendência dessa inversão vice-versa também seria perdida, pois que a existência no tempo determina a unicidade de todos os eventos. Desse modo, no sentido retrogradado, (A) seria ainda outra coisa, quem sabe um [(A)], enquanto que (A') seria ainda outra coisa, quem sabe um [(A')].⁷² Desse modo, a identidade estabelecida entre o que antecede e sucede, (A) ou (A'), valeria somente para uma única execução, em uma única direção. A dimensão do tempo corroeria toda a possibilidade de uma repetição literal e da conservação de um e o mesmo conteúdo sonoro em contextos temporais diferentes.

A concepção de Jankélévitch atende desse modo ao princípio radical de uma decorrência temporal unidimensional, como

exigido pelo conceito de *durée* e adequado à concepção do *melos*. Porém, que um tal princípio radical corresponda à efetiva experiência sonora auditiva, sabidamente e inexpugnavelmente espacial, não é claro. De todo modo, e esgotado o conteúdo das *miragens*, finalizamos as principais considerações ontológicas de Jankélévitch a respeito da música constantes no livro *A música e o inefável*.

4. ANTIRREALISMO

Diferentemente dos objetivos expressos por Quine (1953) para a disciplina ontológica, Jankélévitch não buscou definir uma constelação absoluta de existentes, não buscou incluir ou comparar o *melos* entre todos os outros existentes, como também não instruiu um compromisso ontológico. O trabalho de Jankélévitch a esse respeito esteve voltado para as possibilidades mais gerais da predicação e da justificação de uma predicação sobre a música, voltado a problemas tais como: se podemos dizer que existam notas “altas” e “baixas”; se a música se presta a ser uma linguagem; se a forma sonata é audível; se existe uma escuta puramente musical, etc.

O *melos*, o termo que unifica as considerações ontológicas de Jankélévitch, possui diversas conotações, dentre elas, algumas de caráter substancialista. O *melos* enquanto processo da *durée*, pode, em tese, ser caracterizado como uma substância e se amoldar a uma ontologia *essencialista*. Contudo, essa não foi uma perspectiva ensejada pelo próprio Jankélévitch.

O que a análise da “pura audição” revelou foi uma posição diversa das mais conhecidas do debate ontológico fundamentalista⁷³ pois critica frontalmente a existência objetiva da música, seja material, suprassensível ou mental. O significado dessa posição para a ontologia da música, creio, se torna mais claro na medida em que Jankélévitch descreve a prática musical. O aspecto prático é aquele que mais vezes é o conteúdo subentendido na argumentação de Jankélévitch, e é ele quem geralmente é referenciado nas passagens mais irônicas:

A ironia não quer ser acreditada, quer ser compreendida. Isso quer dizer “interpretado”. A ironia nos faz acreditar não no que ela diz, mas no que ela pensa [...] ela faz o que é necessário para que possamos adivinhar seus criptogramas transparentes.⁷⁴

O pano de fundo de sua filosofia certamente não é a ontologia, a sua ontologia é enxuta e despretensiosa e faz transparecer o seu desdém pela tradição *logo-centrada*, a sua ontologia *expressa* a indiferença para com a discursividade enquanto efeito causado pelo *melos*.

A maior parte do texto de *A música e o inefável* ocupa-se, sobretudo, com as minúcias da experiência imersiva provocadas pelo *melos*, e aí residem contribuições significativas, como a qualificação do *inefável* fora do campo irracional. Não podemos nos esquecer de que mesmo a modernidade ainda operou com a noção do irracional para a música⁷⁵, definindo a aconceitualidade dessa arte como uma qualidade obtusa e não desejável. Foi sobretudo a partir de Hanslick que o caráter aconceitual da música passou a corresponder a uma habilidade cognitiva.⁷⁶ Jankélévitch propôs considerarmos a música, em sua aconceitualidade, como algo diverso do irracional e diverso do cognitivo. A filosofia da música ficaria desencarregada da tarefa de tradução discursiva da música, e o pano de fundo da reflexão de Jankélévitch, à qual aludimos anteriormente, dá mostras dessa desobrigação.

E já que até nós pretendemos falar sobre o indizível, falemos sobre ele pelo menos para dizer que não precisamos falar sobre ele e para desejar que esta seja a última vez...⁷⁷

Ser *inefável* é ser aconceitual sem estar sob o efeito da irracionalidade, do instinto ou de uma opacidade cognitiva. O *inefável* que diz respeito ao *melos* é um estado não-cognitivo que se alinha às publicações de Dretske [*Seeing and Knowing*] e de Evans [*The Varieties of Reference*], respectivamente de 1969 e 1982, e que são marcos para a questão filosófica da existência de estados mentais não conceituais. A obra de Jankélévitch de 1961, no campo da estética, não deixa de

incluir-se nesse escopo ao caracterizar a escuta musical como um estado mental não orientado discursivamente.

Mas como afinal responder à pergunta *o que é a música?*

A partitura, os sulcos dos discos de vinil, a frequência vibrante do ar, uma ideia, nenhum desses objetos corresponde ao que é o *melos*, e o *melos*, ele mesmo, não corresponde a um objeto. O que concluímos das informações contidas em *A música e o inefável* é que a música é um processo auditivo exclusivamente focado na dimensão do tempo e na qualidade do som, cuja objetividade se limita ao estado perceptivo evanescente do próprio *devenir*; um quase-nada [*presque-rien*].

Não podendo existir antes, nem depois de sua execução, “a música não existe em si mesma, mas somente durante a perigosa meia hora em que, *tocando-a*, fazemo-la ser [...]”.⁷⁸ Não sendo instanciada por uma pré-existência ideal ou material, a música deve sua causalidade tão somente à ação de um músico sobre um instrumento:

Deve-se ressaltar, sobretudo, que representar o compositor no afã de expressão em analogia com um instrumentista, soberano no controle de seus registros, teclados e pedal, é desconhecer a reação do utensílio sobre o artesão, ou seja, aquilo que poderíamos chamar de choque do retorno.⁷⁹

A matéria sonora, não sendo “dócil”⁸⁰, obriga o músico a um contato “experimental” que, segundo Jankélévitch, a improvisação musical demonstra exemplarmente, e cuja maestria é exercida pelo instrumentista e não pelo compositor.⁸¹

Concluindo, diremos que a inexistência objetal e a existência *hic et nunc* da execução musical são suficientes para que reconheçamos na filosofia de Jankélévitch uma posição *antirrealista*, no sentido de rejeitar o estatuto objetal, idêntico, universal, ideal, *a priori*, abstrato, esquemático ou transcendental da obra musical.

A “grande Variação” não é modelagem de um objeto plástico, mas, antes, modificação de um extremo a outro, modificação modulante, modificação sem modos e até sem a substância cujas modalidades seriam os modos, sem o ser cujas maneiras de ser seriam as maneiras.⁸²

Referências bibliográficas

ABRAHAM, Gerald. “The Reaction Against Romanticism: 1890-1914”. In: COOPER, Martin (org.). *New Oxford History of Music (volume X): The Modern Age (1890-1906)*. London: Oxford University Press, 1974.

ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989 [1958].

ARISTÓTELES. *A política*. São Paulo: Hemus, 1966.

BARROS, José D. “Alois Riegl e a visibilidade pura: revisitando a obra de um historiador da arte de fins do século XIX”. *Cultura Visual*, Salvador, n. 18 (dezembro/2012), p. 61-72.

BEARDSLEY, Monroe C. *Aesthetics: Problems in the Philosophy Criticism*. New York: Harcourt, Brace & World, 1958.

BEEKS, Robert. *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden: Brill, 2010.

BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988 [1889].

COELHO, Jonas Gonçalves. “Ser do tempo em Bergson”. *Interface*, v.8, n. 15 (2004), p. 233-246.

COOPER, Martin (org.). *New Oxford History of Music (volume X): The Modern Age (1890-1906)*. London: Oxford University Press, 1974.

DEBUSSY, Claude. “Monsieur Croche the Dilettante Hater”. In: *Three Classics in the Aesthetic of Music*. New York: Dover, 1962.

EHRENFELS, Christian von. "On Gestalt Qualities". Tradução de Mildred Focht. *Psychological Review*, n. 44 (1937), p. 521-524 [online]. Disponível em: <http://ontology.buffalo.edu/smith/book/FoGT/Ehrenfels_Gestalt_1932.pdf>. Acesso em 16/10/2020.

FIEDLER, Konrad. "Sobre el origen de la actividad artística" (1887). In: FIEDLER, Konrad. *Escritos sobre arte*. Tradução de Vicente Romano. Madrid: Visor Distribuciones, S.A, 1991, p. 169-290.

GALLOPE, Michael; KANE Brian (orgs.). "Colloquy: Vladimir Jankélévitch's Philosophy of Music". *Journal of the American Musicological Society*, v. 65, n. 1, (Spring 2012), p. 215-256.

GIANI, Maurizio. "A dupla verdade na estética de Hanslick". Tradução de Rafael Alexandre da Silva. *Revista Tulha*, v. 3, n. 1, (jan-jun. 2017), p. 219-248.

GONTIJO, Clovis Salgado. "Em busca da ipseidade musical: a música e o inefável, de Vladimir Jankélévitch". *Scripta*, v. 21, n. 41, (2017/1), p. 213-225.

_____. "A imaterialidade do inefável: traços imponderáveis da percepção auditiva e da experiência musical em Vladimir Jankélévitch". *Revista Portuguesa de Filosofia*, v. 74, n. 4 (2018), p. 983-1012.

HALL, Robert W. "On Hanslick's Supposed Formalism in Music". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 25, n. 4 (Summer 1967), p. 433-436.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Lisboa: Edições 70, 2002.

HELMHOLTZ, Hermann. *Sensations of Tone*. New York, 1954.

HEPOKOSKI, James. "Ineffable Immersion: Contextualizing The Call For Silence". In: GALLOPE, Michael; KANE Brian (orgs.). *Journal of the American Musicological Society*, v. 65, n. 1 (Spring 2012), *Colloquy: Vladimir Jankélévitch's Philosophy of Music*, p. 223-230.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Henry Bergson*. Durham & London: Duke University, 2015 [1931].

_____. *Debussy et le mystère de l'instant*. Paris: Éditions Plon, 1950.

_____. *L'ironie ou la bonne conscience*. Paris: Presses Universitaires de France, 1950b.

_____. *A música e o inefável*. São Paulo: Perspectiva, 2018 [1961].

_____. *La musique et l'ineffable*. Paris: Éditions du Seuil, 1983 [1961].

KANIA, Andrew. "The Philosophy of Music". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edição organizada por Edward N. Zalta, 2017. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/music/>>. Acesso em 10/12/2021.

KANE Brian. "Introduction". In: GALLOPE, Michael; KANE Brian (orgs.). *Journal of the American Musicological Society*, v. 65, n. 1 (Spring 2012), *Colloquy: Vladimir Jankélévitch's Philosophy of Music*, p. 215-218.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. São Paulo: Martins fontes, 2005.

KENNAN, George F. *The Fateful Alliance*. New York: Pantheon Books, 1984.

KNIGHT, Nathaniel. *The Empire on Display: Ethnographic Exhibition and the Conceptualization of Human Diversity in Post-Emancipation Russia*. Washington: NCEER (The National Council for Eurasian and East European Research), 2001.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

LOCHHEAD, Judy. "Can We Say What We Hear? Jankélévitch and the Bergsonian Ineffable". In: GALLOPE, Michael; KANE

Brian (orgs.). *Journal of the American Musicological Society*, v. 65, n. 1 (Spring 2012), *Colloquy: Vladimir Jankélévitch's Philosophy of Music*, p. 231-235.

MARTINS, José Eduardo. "Jankélévitch e os opostos sonoros em harmonia". *Estudos avançados*, v. 10, n. 28 (1996), p. 357-367.

QUINE, Willard Van Orman. "On What There Is". In: QUINE, Willard Van Orman. *From a Logical Point of View*. New York, San Francisco, London: Harper Torchbooks, 1961 [1953], p. 1-19.

RINGS, Steven. "Talking and Listening with Jankélévitch". In: GALLOPE, Michael; KANE Brian (orgs.). *Journal of the American Musicological Society*, v. 65, n. 1 (Spring 2012), *Colloquy: Vladimir Jankélévitch's Philosophy of Music*, p. 218-223.

ROSEN, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W.W. Norton & Company, 1997.

SILVA, Franklin Leopoldo e. "Bergson e Kant: sobre o problema da unidade do saber". *Cadernos de História e Filosofia da Ciência*, n. 5 (1983), p. 19-28.

SUMNER, Benedict H. "The Secret Franco-Russian Treaty of 3 March 1859". *The English Historical Review*, v. 48, n. 189 (Jan 1933), p. 65-83.

STRONG, James. *Greek Dictionary of The New Testament*. Albany: The AGES Digital Library, 1997.

TAYLOR, Alan J. P. *The Struggle for Mastery in Europe*. London: Oxford University Press, 1954.

TEIXEIRA, Maria Tereza. "A música e o devir". *Philosophica* (Lisboa), n. 36 (2010), p. 93-105.

WEBSTER, James. *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style*. Cambridge: Cambridge University, 1991.

WORMS, Frédéric. "La rupture de Bachelard avec Bergson comme point d'unité de la philosophie du XXe siècle en France".

In: WUNENBURGER, Jean-Jacques; WORMS, Frédéric. *Bachelard et Bergson: continuité et discontinuité. Une relation philosophique au cœur du XXe siècle en France*. Actes du colloque international de Lyon: Presses Universitaires de France, 2015 [2006].

ZASLAW, Neal. *The Classical Era: From the 1740s to the end of the 18th century*. United Kingdom: The Macmillan Press, 1989.

Ricardo Nachmanowicz atua como pesquisador de pós-doutorado na UFOP.

* O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, através do programa de pós-doutorado PNPd.

¹ Os compositores do *Grupo dos 5*, muito influentes na música de Debussy, Stravinsky, Prokofiev, etc., junto aos compositores franceses do *fin de siècle*, notadamente Paul Dukas e Vincent D'Indy (Cf. ABRAHAM, 1974, p. 20-21), são muitas vezes categorizados como compositores de transição.

² JANKÉLEVITCH, 2018, p. 79.

³ Segundo Gerald Abraham “o romantismo nunca penetrou muito profundamente na música francesa” (Cf. ABRAHAM, 1974, p. 19), do que se conclui que as expressões de rejeição ao romantismo por parte de D'Indy e Debussy seriam exemplos de uma dispersão do acúmulo de longos anos de uma tensão de autoafirmação. Na Rússia o distanciamento ao estilo romântico foi também geográfico, a ópera de Wagner viria a ser encenada somente no ano de 1889 (Cf. ABRAHAM, 1974, p. 32), e mesmo assim, àquela altura, exerceu pouca influência.

⁴ ABRAHAM, 1974, p. 88-91.

⁵ O título se refere ao ciclo de canções compostas por Modest Mussorgsky entre os anos de 1868 e 1872 sob o título de *Detskaya* (também conhecido como *Les enfantines*) sobre o qual Debussy escreveu um ensaio intitulado “Mussorgsky”. DEBUSSY, 1962, p. 19.

⁶ JANKÉLEVITCH, 1950, p. 395.

⁷ Um tratado entre as duas nações foi assinado secretamente no dia 3 de março de 1859 (Cf. SUMNER, 1933, p. 65), o que indica uma proximidade entre essas nações décadas antes do acordo firmado oficialmente no ano de 1894, conhecido como Aliança Franco-Russa (Cf. TAYLOR, 1954, p. 345).

⁸ KENNAN, 1984, p. 21.

⁹ Capítulo integrante da obra *La musique et les heures*.

¹⁰ A ideia de que exista uma variedade de escolas do modernismo musical não é estranha a Adorno, como demonstram os textos *Filosofia da nova música* e *Classicismo, romantismo e Nova música*. Contudo, como também

demonstrado nesses textos, a intenção de Adorno com o conceito de *Nova música* foi a de caracterizar uma etapa mais avançada da produção musical, exemplificada pelas obras de Schönberg e Stravinsky e pela produção subsequente. Contudo, a interpretação da origem estética e genealógica da *Nova música* em Adorno concilia o período romântico e o moderno, retomando as contribuições dos compositores alemães.

¹¹ É importante ter em conta que somente nas últimas três décadas a estética musical de Jankélévitch veio ganhando a atenção dos trabalhos acadêmicos (Cf. KANE, 2012). Destaco algumas dessas leituras: [1] as referências à mística cristã feitas por Jankélévitch (Cf. GONTIJO, 2018); [2] as consequências lógicas, musicológicas e linguísticas das proposições de Jankélévitch sobre a música (Cf. RINGS, 2012) bem como os conflitos que engendra com a racionalidade do século XX (Cf. HEPOKOSKI, 2012; LOCHHEAD, 2012); e [3] a relação da filosofia da música de Jankélévitch com a filosofia de Bergson (Cf. TEIXEIRA, 2010). Longe de sintetizar todas as perspectivas, assumimos nesse trabalho, a partir de uma leitura estrutural da obra *A música e o inefável*, que os recursos poéticos, simbólicos e místicos desempenham um papel secundário, se analisados com a frieza filosófica. A questão ontológica, por sua vez, desempenha um papel central do ponto de vista teórico-explicativo, indicado pelas formas assertivas presentes no texto, cerne da definição da ipseidade musical.

¹² JANKÉLEVITCH, 2018, p. 47.

¹³ BEEKES, 2010, p. 927-928.

¹⁴ LIDDELL; SCOTT, 1996, p. 1099.

¹⁵ STRONG, 1997, p. 299.

¹⁶ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 57.

¹⁷ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 51.

¹⁸ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 51.

¹⁹ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 50-1.

²⁰ "Orfeu, o antibárbaro, encarna a civilização da lira". JANKÉLEVITCH, 2018, p. 53.

²¹ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 53.

²² JANKÉLEVITCH, 2018, p. 53.

²³ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 52.

²⁴ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 53-54.

²⁵ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 52. "Pode-se chegar a afirmar que a música é uma arte servil, e que para desempenhá-la é necessário estar ébrio ou querer divertir-se. Aliás, talvez tenhamos oportunidade de retornar, depois, a este tema". ARISTÓTELES, 1966, p. 163-164.

²⁶ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 53.

²⁷ Jankélévitch chega a listar autores que expressaram aversão pela música: Platão, Nietzsche, Tolstói e Proudhon. Cf. JANKÉLEVITCH, 2018, p. 56-57.

²⁸ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 57-58.

²⁹ “[...] deprecia a harmonia física em prol dos paradigmas transcendentos [...]”. JANKÉLEVITCH, 2018, p. 58.

³⁰ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 59.

³¹ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 60; 62

³² JANKÉLEVITCH, 2018, p. 63.

³³ A música instrumental identificada com a primeira Escola de Viena foi definida enquanto arte autônoma justamente pela oposição que a teoria tonal mantinha com a teoria barroca dos afetos. Cf. ROSEN, 1997, WEBSTER, 1991; ZASLAW, 1989.

³⁴ WEBSTER, 1991, p. 127.

³⁵ WEBSTER, 1991, p. 355.

³⁶ “[...] não se sabe o que é a música, nem mesmo se ela é algo!”. JANKÉLEVITCH, 2018, p. 47.

³⁷ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 65.

³⁸ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 65.

³⁹ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 64.

⁴⁰ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 71.

⁴¹ Entendemos por concepção cognitivista-formalista da música a abordagem ensejada sobretudo por E. Hanslick, 2002, p. 16, ao advogar um princípio do *entendimento* e da *lógica* para a escuta musical, calcada na identificação de formas. Sobre o modo como essa concepção epistêmica de Hanslick se relaciona com a expressão artística. Cf. GIANI, 2001; HALL, 1967.

⁴² JANKÉLEVITCH, 2018, p. 64.

⁴³ “a música, presença sonora, repousa [...] na fenomenalidade de sua aparência sensível”. JANKÉLEVITCH, 2018, p. 117.

⁴⁴ O modo como o formalismo de Fiedler e aquele atribuído a E. Hanslick expressam um *cognitivismo* não coincide com parte significativa das teorias estéticas e valorativas da filosofia de mesmo nome. Por exemplo, Beardsley (1958, p. 178) toma como pressuposto de suas reflexões a escuta de formas musicais, contudo considera que o valor artístico da música seria *anticognitivista*. Consideramos *cognitivismo* a mera concepção que admite a percepção de formas musicais como intrinsecamente aderida à escuta. Naturalmente, o que se considera como cognição para a escuta de formas musicais pode conter diferentes soluções para diferentes pesquisadores.

⁴⁵ FIEDLER, 1887, p. 169.

⁴⁶ FIEDLER, 1887, p. 205.

⁴⁷ FIEDLER, 1887, p. 206.

⁴⁸ FIEDLER, 1887, p. 206.

⁴⁹ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 64.

⁵⁰ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 87.

⁵¹ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 120.

⁵² FIEDLER, 1887, p. 259.

⁵³ FIEDLER, 1887, p. 266.

⁵⁴ FIEDLER, 1887, p. 268.

⁵⁵ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 151.

⁵⁶ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 151.

⁵⁷ FIEDLER, 1876, p.71.

⁵⁸ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 64.

⁵⁹ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 63-4; 66-7.

⁶⁰ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 65.

⁶¹ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 50.

⁶² GONTIJO, 2018, p. 984; 987.

⁶³ Bachelard dirigiu críticas à filosofia de Bergson nas obras *A intuição do instante* (1931) e *A dialética da duração* (1950), que se tornaram críticas paradigmáticas. Contudo, para o problema posto, seria interessante abordar a exegese que Franklin L. e Silva (1983, p. 23) faz do projeto de Bergson. No caso, rever a *durée* enquanto resposta bergsoniana à filosofia kantiana, expondo justamente o tênue trajeto que Bergson percorreu entre a crítica ao transcendental e a restituição da intuição do tempo, enquanto forma metafísica de conhecimento.

⁶⁴ WORMS, 1936, p. 65.

⁶⁵ REISS, 1959. In: JANKÉLEVITCH, 2015 [1931], p. 251.

⁶⁶ BERGSON, 1889, p. 64; 72-75.

⁶⁷ BERGSON, 1972, p.101, In: COELHO, 2004, p. 240.

⁶⁸ BERGSON, 1889, p. 79.

⁶⁹ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 118. Esse tema em particular será objeto em nosso próximo trabalho.

⁷⁰ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 73.

⁷¹ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 140.

⁷² “[...] na ordem-inteiramente-distinta da temporalidade musical, o mesmo sempre aparece, por sua vez, outro que ele mesmo!”. JANKÉLEVITCH, 2018, p. 141.

⁷³ KANIA, 2017.

⁷⁴ JANKÉLEVITCH, 1950b, p. 51.

⁷⁵ “Não é o ajuizamento da harmonia de sons ou ocorrências espirituosas, que com sua beleza serve somente de veículo necessário, mas é a função vital promovida no corpo, o afeto, que move as vísceras e o diafragma, em uma palavra, o sentimento de saúde [...] Na música esse jogo vai da

sensação do corpo a ideias estéticas...”. KANT, 2005, p. 224-225; “[...] a música possui uma conexão mais imediata com a sensação pura, mais do que qualquer outra bela arte”. HELMHOLTZ, 1954, p. 3.

⁷⁶ HANSLICK, 2002, p. 44; 98.

⁷⁷ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 128.

⁷⁸ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 126.

⁷⁹ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 74.

⁸⁰ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 75.

⁸¹ JANKÉLEVITCH, 2018, p. 76.

⁸² JANKÉLEVITCH, 2018, p.142.