



A casca em si: Sobre a relação entre a filosofia da música de Schopenhauer e o pensamento musical romântico

Die Schale an sich:

Über die Beziehung zwischen Schopenhauers Musikphilosophie und dem musikalischen Denken der Romantik

Márcio Benchimol Barros

Doutor em Filosofia pela Unicamp

Professor de Estética e Filosofia da Arte do Departamento de Filosofia da UNESP

E-mail: benchimolbarros@gmail.com

Resumo: Um dos principais pontos de apoio das interpretações que afirmam a relação entre o pensamento de Schopenhauer e o movimento romântico é a sua filosofia da música, comumente vista como expressão filosófica do movimento musical romântico. Esta última vinculação, por sua vez, costuma apoiar-se nas afirmações schopenhauerianas acerca do significado da música, que estariam em concordância com as concepções dos músicos e pensadores da música românticos a esse respeito. O texto a seguir procurará abordar este tema a partir de outro caminho: ao invés de considerar o significado que o filósofo atribui à música, tentarei examinar o significado que ele atribui ao termo “música”, ou seja, colocar-me-ei a questão sobre o tipo específico de arte musical que o filósofo tem em mente ao refletir sobre música em seus escritos. A partir desse exame, concluo ser insustentável a vinculação entre o pensamento musical de Schopenhauer e o do romantismo.

Zusammenfassung: Einen der wichtigsten Anhaltspunkte von Schopenhauer-Interpretationen die eine enge Verbindung zwischen seinem Denken und der romantischen Bewegung behaupten, stellt seine Musikphilosophie dar, die häufig als philosophische Verkündigung von Prinzipien der romantischen Musik angesehen wird. Diese letzte Beziehung wird üblich durch Hinweise auf Aussagen von Schopenhauer über die Bedeutung der Musik bekräftigt, die in Übereinstimmung mit Gesichtspunkten romantischer Musiker und Musikdenker sein sollten. Im vorliegenden Text wird diese Fragestellung von einer anderen Seite aus betrachtet: statt mich mit der Bedeutung zu beschäftigen, die Schopenhauer der Musik selbst zuschreibt, wende ich mich vorzüglich der Bedeutung zu, die er dem terminus “Musik” zuschreibt. Anders gesagt: es wird hier gefragt, welche Art musikalischer Kunst eigentlich gemeint wird, wenn Schopenhauer über Musik spricht? Was versteht er überhaupt unter “Musik”? Aus dieser Untersuchung ergibt sich, dass die erwähnte Verbindung zwischen Schopenhauers Musikphilosophie und romantischer Musik nicht zu halten sei.

Palavras-chave: Música; Romantismo; Tonalidade; Forma.

Schlagwörter: Absolut music; Will; Effectivity

É antiga a tendência interpretativa que associa a filosofia de Schopenhauer ao pensamento romântico. Significativamente ela tem início ainda quando o próprio romantismo era vivo e produtivo, tanto no campo das artes como no do pensamento, e continua ainda hoje a seduzir vários intérpretes do autor de *O mundo como Vontade e como representação*. São também vários os motivos que contribuem para incentivar esta interpretação, todos eles de alguma forma relacionados à sua tese da Vontade como essência não racional do mundo e dos homens. Neste contexto costuma-se destacar sua aguda percepção da violência tempestuosa e do conflito inextinguível inerentes tanto às manifestações da natureza quanto às agitações do peito humano; sua concepção do gênio com seu altaneiro distanciamento em relação ao burburinho e às ninharias da vida burguesa; seu impulso a buscar refúgio e alento junto a culturas e povos exóticos, supostamente consubstanciado em sua aproximação à antiga Índia; e, evidentemente, sua concepção da música como arte suprema, reveladora da natureza misteriosa e obscura que se esconde por de trás dos fenômenos visíveis.

Mas também já não é de hoje que a pesquisa mais avançada se incumbiu de examinar mais de perto essa associação e também de refutá-la em seus pontos principais. Assim fez, por exemplo, Arthur Hübscher, já no início da década 1950, em seu artigo *Der Philosoph der Romantik*, publicado nos *Schopenhauer Jahrbücher*¹. Neste texto, observa logo de início o intérprete que o biograficamente inegável e profundo contato do filósofo com o pensamento romântico se deu antes de sua convivência com Goethe em Weimar – e, poderíamos certamente acrescentar, antes de seu decisivo contato com a estética do classicismo, que modelarmente se encarnava no poeta. “Romantismo como estação intermediária...”, diz Hübscher, “...e não como ponto final de seu caminho – este é o pressuposto para qualquer avaliação da abrangência e profundidade do efeito de sua vivência romântica”². Seguindo esta linha, Hübscher desautoriza a associação entre Schopenhauer e romantismo em todos os pontos que considera haverem sido historicamente os mais importantes para estabelecê-la. A rigor, todos à exceção de um: aquele referente à relação entre a estética musical do filósofo e a romântica. Decorreria essa relação

1 HÜBSCHER, A. *Der Philosoph der Romantik*, in *Schopenhauer Jahrbücher*, 1951-1952.

2 HÜBSCHER, A. op. cit. p. 4.

de uma “vivência fundamental” (*Grunderlebnis*) de Schopenhauer, que teria sido “mais antiga e profunda... mais decisiva e orientadora” (*richtungweisender*) do que tudo o que posteriormente o ligaria de uma forma ou de outra ao romantismo³. Estaria essa vivência profunda intimamente conectada com a leitura que faz pela mesma época, 1806, de textos de Wackenroder sobre música, em uma coletânea editada por Tieck, a quem, aliás, toma erroneamente por autor dos mesmos:

Com Wackenroder vivencia então Schopenhauer a música como pólo de oposição à mesquinhez do cotidiano. Ele se identifica com as palavras do precocemente falecido escritor, com sua totalmente original percepção deste mundo do sofrimento e da carência, e também encontra consolo na invisível e supra-terrena arte que ele, seguindo Wackenroder, louva como *semente divina* sobre nossa dura Terra⁴.

O surgimento e o desenvolvimento desta concepção tipicamente romântica da música teria ocorrido, porém, sem nenhuma influência direta do fenômeno Beethoven, cujas sinfonias, conforme observa Hübscher, o filósofo dificilmente teria tido oportunidade de apreciar até o momento da publicação do primeiro volume *O mundo como Vontade e como representação*. Isto é fato: apesar de que em 1818 Beethoven já havia escrito 8 sinfonias, o número de suas execuções era notavelmente limitado, mesmo nos grandes centros musicais europeus⁵ – e o que não dizer de Dresden, Weimar ou Frankfurt? – de modo que não há motivo para supor que o filósofo tenha tido ocasião de estar presente em alguma delas. A suposição contrária seria aliás uma boa explicação para a ausência de menção ao mestre de Bonn no primeiro volume em sua obra magna. Assim, concluiríamos, o espírito do romantismo musical teria sido comunicado a Schopenhauer inicialmente através de um de seus defensores filosóficos, e não através de uma vivência concreta da música propriamente romântica. A falta desta vivência teria sido, segundo Hübscher, sanada nas décadas seguintes à morte de Beethoven, quando então suas obras finalmente conquistam as salas de concerto alemãs. E é assim que ...

(...) aparece no segundo volume da obra máxima de Schopenhauer

3 Idem, p. 7.

4 Idem, p. 8.

5 A esse respeito, ver PROD'HOMME, J. G. Tableau synoptique des premières auditions dans les principales villes musicales du monde in *Les Symphonies de Beethoven*. Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1926.

a famosa passagem sobre a sinfonia beethoveniana, na qual reconhecemos o ponto nuclear e central de sua metafísica da música. A obra de Schopenhauer não parte de Beethoven, mas dirige-se a Beethoven, renunciando-o⁶.

Será mesmo?

No que se segue, tentarei discutir essa apreciação de Hübscher por meio de uma avaliação sobre a real proximidade da estética musical schopenhaueriana não apenas com o pensamento romântico sobre a música, mas principalmente com a música romântica em si.

Certos fatos históricos parecem falar a favor da interpretação de Hübscher. Veja-se, por exemplo, o que declara Hoffmann em sua recensão de 1810 sobre a quinta sinfonia de Beethoven:

Ela é a arte mais romântica de todas, e somos tentados a dizer que é a única genuinamente romântica, pois apenas o infinito é seu mandamento – A lira de Orfeu abriu a porta do Orco. A música descortina ao homem um reino desconhecido, um mundo que nada tem em comum com o mundo dos sentidos exterior, um mundo que o envolve e no qual ele deixa para trás todo sentimento determinado para entregar-se a uma indizível nostalgia⁷.

Difícilmente se pode deixar de reconhecer aqui um claro lampejo do que haveria de ser a estética musical schopenhaueriana. Na mesma direção também apontam as apropriações que dessa estética fazem primeiramente Wagner, em 1871, em seu escrito comemorativo sobre Beethoven, e, no ano seguinte, o jovem Nietzsche, em *O nascimento da Tragédia*, ambos no intuito de fornecer uma fundamentação filosófica ao *drama musical wagneriano*, especialmente no que se refere às relações entre música e representação cênica. Mas também há fatos que me parecem apontar na direção contrária. Começemos por dois desses fatos.

6 Idem, p. 10. Eis a passagem aludida por Hübscher: "Lancemos agora um olhar à música puramente instrumental; então um sinfonia de Beethoven mostranos a maior confusão, à qual, no entanto, subjaz a ordem mais perfeita, a luta mais aguerrida, que no instante seguinte se transfigura na mais bela concórdia: é a rerum concordia discors, uma estampa perfeita e fiel da essência do mundo que roda em um redemoinho inabarcável de figuras incontáveis e conserva a si mesma na contínua destruição" (SCHOPENHAUER, WWV II / MVR II, § 39, p. 540 (II 512)). Para ambos os volumes de O mundo como vontade e representação serão fornecidas, daqui em diante, a paginação da edição portuguesa, seguida da original, entre parênteses.

7 HOFFMANN, *Beethovens Instrumentalmusik*, pp. 26-27.

Primeiramente, Wackenroder, prematuramente falecido em 1798, poderia ter tido contato com a música de Beethoven, mas não com a do Beethoven que aqui nos interessa. Pois o Beethoven romântico, o que dá início ao movimento romântico na música, começa a formar-se apenas por volta de 1800, quando o músico passa a residir em Viena. Insatisfeito com sua produção anterior, teria então explicitamente declarado, segundo relato do discípulo Carl Czerny, sua intenção de “...deste dia em diante,...trilhar um novo caminho”, coisa que, ainda segundo Czerny, se veria confirmada em suas três sonatas para piano *opus* 31, aparecidas em 1802⁸. Assim sendo, mesmo se admitimos Wackenroder como origem da primeira inspiração da filosofia da música de Schopenhauer, percebemos que essa primeira inspiração não pode ter nascido de um contato direto com aquela música que chamamos romântica.

Em segundo lugar, é ponto pacífico que a filosofia da música de Schopenhauer não se transformou em substância entre o primeiro e o segundo volumes de *Die Welt* Aquele mesmo curto parágrafo em que comparece a única menção a Beethoven nos dois volumes da obra não traz nenhum acréscimo à concepção que já figurava no primeiro tomo. Também o texto de 1818 ensina que a unidade trazida pela harmonia tem seu pressuposto no conflito entre os sons individuais. Por isso mesmo, a música já aparece ali como imagem da *rerum concordia discors*, da unidade do mundo natural, malgrado toda a luta que se verifica entre as manifestações individuais da vontade⁹. É, portanto, uma antiga concepção que vem aqui exemplificada pela figura de um músico que, depois de duas décadas do aparecimento de sua nona sinfonia, se havia imposto irrecusavelmente à apreciação de todos, não sendo mais possível deixar-se de ao menos mencioná-lo. Mas é evidente que Beethoven vale aqui como caso extremo, ou mais explícito, de uma tradição anterior, e não como iniciador de uma nova. De tal forma que a rigor, nada parece indicar que o contato que Schopenhauer teve com a obra do compositor, mesmo após 1818, tenha sido mais que superficial: pelo menos fica claro que este contato não teve força bastante para que ele alterasse seus pontos de vista sobre a música, em que pese todas as drásticas transformações que a direção estética aberta por Beethoven havia já trazido ao mundo da música em 1844.

A única outra (igualmente curta) menção a Beethoven em qualquer escrito

8 CZERNY, C., apud PLANTINGA, L., *Romantic Music*, p. 30.

9 Cf. SCHOPENHAUER, A. *WWV I / MVR I*, § 52, p. 348 (I 314).

estético de Schopenhauer é a que aparece no parágrafo 218 de *Parerga e Paralipomena*, mas trata-se de uma menção crítica: volta-se ali o filósofo contra o que chama de *música pictórica (malende Musik)*, que, sem compreender que a relação da música com o mundo só pode ser analógica, mas nunca de simbolização direta, teima em querer acrescentar à sua linguagem puramente sonora uma referência ao mundo concreto, como se a imagem pudesse surgir da própria música ou se essa se devesse sujeitar àquela: “...se mesmo Haydn e Beethoven deixaram-se aqui transviar, Mozart e Rossini, que eu saiba, nunca o fizeram”¹⁰.

Curiosamente, também no segundo tomo de *O mundo como Vontade e como Representação*, este tema se vincula à figura de Beethoven. Pois é no parágrafo seguinte à menção de seu nome que Schopenhauer, após frisar ser a música *pura forma*, sem matéria ou qualquer conteúdo definido, admite que temos “...a tendência para realizá-la, revesti-la com carne e osso na fantasia, e assim ver nela todas as cenas da vida e da natureza”¹¹. O mesmo fenômeno é também referido já no primeiro tomo, porém sem menção a Beethoven. imediatamente após o famoso trecho em que o filósofo explica que quando a “...uma cena, ação, acontecimento, cercania...”, acrescentamos uma música que lhes seja adequada (isto é, que descreva os mesmos movimentos da Vontade que ali se expressa) ela pode soar como seu “...comentário mais correto e distinto”¹².

São nessas passagens que irão se apoiar Wagner e Nietzsche, o primeiro para fundamentar filosoficamente a fusão indissociável entre música, poesia e ação cênica que seus *dramas musicais* visavam lograr, o segundo para, em apoio a seu então amigo e mestre, embasar sua ousada tese da geração da imagem e do discurso poético a partir da excitação musical, como *fenômeno trágico primordial (tragisches Urphänomen)* que estaria na origem tanto da poesia ditirâmbica quanto da Tragédia ática. De todas as apropriações românticas da filosofia da música de Schopenhauer, estas serão provavelmente as primeiras e certamente as mais célebres e mais plenas de consequências. O tremendo impacto que elas tiveram na recepção dessa filosofia, porém, nos faz facilmente esquecer que as relações entre música e representações textuais e imagéticas são um tema lateral para Schopenhauer.

10 SCHOPENHAUER, A. P/P, § 218, V 469. In: *Sämtliche Werke*. München, Piper Verlag, 1911-1926.

11 SCHOPENHAUER, A. WWV II / MVR II, § 39, p. 540 (II 513).

12 SCHOPENHAUER, A. WWV I / MVR I, § 52 p. 344 (I 310).

De fato, suas considerações a esse respeito não pertencem ao núcleo essencial de suas teses sobre música, mas são já uma aplicação delas, a saber, uma aplicação que tem primordialmente o sentido explicar, não propriamente a música, mas a possibilidade e o sucesso de práticas musicais muito bem estabelecidas e apreciadas à época, a saber, a ópera e a *canção (Lied)*. Pareceria realmente haver ali um problema para Schopenhauer: pois se a música era, de fato, como ele afirmara, *independente do mundo*, podendo existir mesmo se este não existisse, como se explicaria aquela adequação entre música, palavra e imagem que era de todos tão conhecida nos teatros operísticos e nos saraus poéticos? Como sabemos, a resposta de Schopenhauer se fundamenta na analogia que necessariamente tem de existir entre mundo e música, uma vez que ambos são representações da mesma coisa, isto é, a *Vontade*, analogia essa que se distingue claramente da noção de *semelhança*, a qual implicaria uma relação de significação direta entre música e mundo empírico, e não a relação de ambos a um terceiro, como pressuposto metafísico comum. Por isso, o compositor operístico e o cancionista não devem querer imitar as ações, circunstâncias, paisagens ou eventos com que se depara no poema ou no *libretto*. Deve, antes, deixar-se conduzir por seu próprio gênio ao cerne metafísico daquilo que o texto descreve, aos *movimentos da Vontade* que subjazem à cena e ao texto poético, para, a partir daí, compor uma obra musical que necessariamente lhes soará *adequada*.

Reconhece assim Schopenhauer a validade estética tanto da ópera quanto da canção. Isto porém não o impede de deixar claro, e na verdade cada vez mais claro, na medida em que nos movemos do primeiro ao segundo volume de *O mundo como vontade e como representação* e deste aos *Parerga e Paralipomena*, sua preferência pelos gêneros “puros”, ou, para usar uma expressão que logo em seguida se tornaria centro de muitas discussões, pela *música absoluta*. Texto e cena, argumenta, em nada enriquecem a experiência propriamente musical, pois nada de verdadeiramente musical lhe acrescentam. O que acrescentam, de fato, são outras experiências estéticas fundamentalmente diversas. Schopenhauer não nega que esse acúmulo de experiências artísticas possa ter um resultado estético interessante e mesmo válido, mas nega que ele contribua para uma apreensão adequada da música. Como *arte autônoma (selbstständige Kunst)* que “...alcança

seus fins a partir de meios totalmente próprios...”¹³, a música não somente deve ser experimentada como puro som, mas tem o puro som como seu único critério. Isto também vale para a música de ópera. Esta possui...”...uma existência para si completamente independente, separada, como que abstrata, à qual os acontecimentos e as pessoas da peça são estranhos, e segue suas próprias regras imutáveis”¹⁴. A fruição adequada da música exige “...o espírito inteiro, sem divisão ou dispersão...a fim de que ele a ela [música] se entregue e nela possa imergir”¹⁵, sendo portanto muito mais prejudicada do que favorecida pela concorrência simultânea de outras linguagens artísticas, já que esta circunstância obriga forçosamente o espírito a dividir-se entre uma experiência propriamente musical e outra não musical¹⁶.

Ao pensar as supostas virtudes narrativas ou evocativas da música como não pertencentes à sua essência, Schopenhauer distancia-se já decididamente pelo menos de uma importante vertente do romantismo musical. Refiro-me àquela vertente que se caracteriza pela sempre reiterada tentativa de aproximação e/ou fusão da música à poesia e aos gêneros narrativos, incluindo o teatro, no interior da qual o século XVIII verá nascer tanto a ideia de *programa* quanto o *drama musical* wagneriano. Isto, porém não faz de Schopenhauer um formalista. Ele não priva a música de um significado, mas o identifica através de duas formulações básicas: por um lado, afirma que o conteúdo da música são os *sentimentos*; por outro que este conteúdo é simplesmente a Vontade. É evidente a íntima conexão entre essas duas formulações que, em certo sentido, poderiam ser consideradas idênticas¹⁷. Mas o fato é que cada uma delas dá origem a uma via pela qual tem-se pretendido demonstrar a relação entre a filosofia da música de Schopenhauer e o pensamento musical romântico.

Começemos pela primeira formulação, poeticamente resumida por Schopenhauer na sentença segundo a qual a música “...vê, como Deus, somente os corações”¹⁸. Tendo em vista a conhecida pretensão da música romântica de servir de

13 SCHOPENHAUER, A. WWV II / MVR II, § 39. p. 538 (II 510).

14 Idem, p. 539 (II 512).

15 SCHOPENHAUER, A. P/P, § 218, V 471.

16 Idem, V 470.

17 A saber, no sentido de que a infinitude das possíveis afecções da Vontade, conforme explica Schopenhauer (Cf. WWV I / MVR I, § 52, p. 244, I 310), é expressa pelo também infinito conjunto das melodias possíveis.

18 SCHOPENHAUER, WWV II / MVR II, § 39. Op. cit p. 540 (II 512).

canal de expressão às tumultuosas paixões humanas, é natural que surja a tendência de se ver nesta sentença um lema ou declaração de princípios deste estilo musical. Em relação a isso, tenho três objeções fazer. Primeiramente, Schopenhauer nega todo caráter *confessional* à música: esta não representaria os sentimentos *do indivíduo* que a compõe, com suas particularidades e aspectos circunstanciais, mas sim os sentimentos em sua forma abstrata, sua *mera forma (bloÙe Form)*. Em segundo lugar, a tese do sentimento como significado da música não é componente necessário do pensamento musical romântico. A maior evidência disso é *Hanslick*, que a nega veementemente. Em terceiro lugar, a idéia de uma correspondência entre música e sentimentos não é patrimônio exclusivo do romantismo: ela subjaz à prática operística já em suas origens florentinas do século XVI, e as *Istituzione harmoniche* de Zarlino (1558) já a pressupunha. Concepção semelhante caracteriza a *teoria dos afetos* no período barroco, que mantém-se em vigor ainda no século XVIII¹⁹, tanto que Rousseau, no *Discurso sobre a Origem das Línguas* e na *Carta sobre a música Francesa*, a afirma claramente. Finalmente, o próprio Schopenhauer já a atribui a tese a Platão e Aristóteles²⁰.

Porém, mais importante para nossos objetivos se revela a formulação de que a música simboliza esteticamente a Vontade. Tal afirmação é frequentemente trazida à baila em apoio à aproximação entre Schopenhauer e o romantismo musical, já que ela parece dizer-nos que a música expressaria justamente esse fundamento irracional, violento e auto-contraditório que os românticos costumam ver como essência do real e que viam representado na música de seu tempo. Deve-se, no entanto lembrar que se a Vontade é uma *unidade* que se encontra em eterno conflito consigo mesma, de modo que este conflito não a impede de continuar sendo *unidade*. Portanto, se a música há de ser o símbolo tonante da Vontade, ela há de apresentar-se como amalgama inextricável entre conflito e unidade, entre desarmonia e harmonia; nela há de estabelecer-se o equilíbrio entre dispersão e concentração, entre um movimento que visa destruir a unidade e outro que a restitui. E a pergunta sobre que papel cabe a cada um desses movimentos na concepção de música de Schopenhauer nos coloca diante da questão que, não apenas na música, mas em todas as artes, marca precisamente a linha fronteira entre o romântico e sua contra-imagem, o clássico: a questão da vigência e importância das noções de

19 Cf. FUBINI, E. *Estética da música*, Lisboa, Edições 70, 2012, cap. 7 e 8.

20 WWV I / MVR I, § 52, p. 340 (I 307).

unidade e forma na constituição da obra de arte.

Damos assim um passo decisivo na direção da resolução do problema que nos colocamos: enquanto nos prendíamos à questão do conteúdo da música estávamos na verdade nos afastando de nossa real meta. Pois são coisas muito diversas afirmar que o conteúdo que Schopenhauer atribui à música se assemelha àquele que os românticos também lhe atribuem e afirmar que sua filosofia da música se aproxima do pensamento e da prática musical românticos. Esta última afirmação teria de ter como base uma consideração, não exatamente desse suposto conteúdo, mas sim daquilo que o simboliza, ou seja, a música mesma, em sua materialidade e concretude sensível. É preciso então deixar de lado a questão do significado da música em Schopenhauer e investigar o que é exatamente que o filósofo entende por música. De fato, que tipo de música tem ele em mente quando escreve sobre música? Quais são as características dessa música? Respondidas estas indagações, teremos apenas de nos perguntar se a imagem que daí resulta é compatível com aquilo que entendemos nós por música romântica. Neste sentido, perguntaremos pelo papel que desempenha a noção de *unidade* na concepção de *música* em Schopenhauer, e isto em duas frentes: relativamente ao aspecto harmônico e ao aspecto formal dessa concepção.

O que se acabou de dizer pode ser resumido na afirmação de que temos de lançar um olhar à *casca* da música. O leitor de Schopenhauer provavelmente não estranhará essa expressão, pois se recordará da célebre passagem do cap. 52 em que o filósofo critica a expressão de Leibniz segundo a qual a música seria um “exercício oculto de aritmética no qual a alma não sabe que conta”²¹. O problema dessa definição seria que ela considera a música apenas segundo sua “...significação imediata e exterior, a sua casca...”²², deixando de considerar seu conteúdo metafísico, de cuja revelação advém todo o encanto da arte dos sons. A própria argumentação de Schopenhauer nos leva naturalmente a dar também mais atenção a esse conteúdo metafísico, fazendo-nos facilmente deixar de perceber o

21 No original, em latim: exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi (SCHOPENHAUER, A. WWV I / MVR I, § 52. pp. 336-337 (I 302).

22 Idem, *Ibidem*.

que o filósofo afirma categoricamente sobre a própria música em sua constituição objetiva como fenômeno sonoro. Nós, porém, temos aqui de proceder de forma inversa, pois o que nos interessa presentemente é justamente essa *significação imediata e exterior*, essa *casca* da música. Pois se é verdade que a música conduz o ouvinte à contemplação estética da *Vontade*, não é verdade que qualquer tipo de construção sonora seja capaz de revelar esteticamente este conteúdo, ou em outras palavras: que qualquer tipo de construção sonora seja música para Schopenhauer. Pelo contrário, o filósofo é bastante explícito em estabelecer a demarcação entre o que é música e o que não é, e a mencionada passagem dá uma indicação preciosa a esse respeito: no que se refere à *significação imediata e exterior* da música, diz ele, Leibniz tem total razão.

Logo em seguida revela ele o fundamento da afirmação de Leibniz ao afirmar categoricamente que a música, em sua forma exterior, se deixa de fato reduzir a *relações numéricas*. E ainda mais: que “...sua forma se deixa remeter a regras inteiramente determinadas e exprimíveis em números, das quais não pode se desviar sem cessar completamente de ser música”²³. Poderíamos ver aqui, com efeito, uma glosa da asserção de Leibniz sobre o *exercício oculto de aritmética*²⁴. Mas Leibniz não é a principal referência no que se refere às tais *relações numéricas*, e sim Rameau, cuja obra teórica Schopenhauer decerto conhece, já que indiretamente a menciona, tanto no primeiro volume de *O mundo como vontade e como representação* quanto nos *Parerga e Paralipomena*²⁵. Já no prefácio de seu famosíssimo *Traité de l'harmonie*, o eminente compositor mostra já uma outra harmonia: a que existe entre seu pensamento e o século das luzes, do qual revela ser filho legítimo. “A música...,” diz ele, “... é uma ciência que deve ter regras definidas. Essas regras devem ser extraídas de um princípio evidente; e este princípio não nos pode ser conhecido sem o auxílio da matemática”²⁶.

O princípio dessa *ciência dos sons* não poderia ser buscado senão em uma

23 SCHOPENHAUER, A. WWV I / MVR I, § 52. p. 337 (I 303).

24 Esta, aliás, tem origem em uma carta do filósofo a certo Goldbach, em 7 de abril de 1712.

25 A expressão francesa sons harmoniques, de que Schopenhauer se serve, exatamente no contexto de sua analogia entre os graus de objetivação da Vontade e as vozes da harmonia (WWV I / MVR I, § 52, I 305) aponta inequivocamente a Rameau. Ela aparece em sua *Démonstration du principe de l'harmonie*, de 1750, obra que compreende os mais importantes pontos de seus tratados anteriores (*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, de 1722, *Nouveau système de musique théorique*, de 1726, *Génération harmonique de 1750*). Em *Parerga e Paralipomena* o compositor é mencionado explicitamente como referência teórica: “Auch die Grammatik jener allgemeinen Sprache [die Musik] ist auf's Genaueste regulirt worden; wiewohl erst seitdem Rameau den Grund dazu gelegt hatte” (§. 218, V 469).

26 RAMEAU, J. Ph. *Treatise on Harmony*, Preface. New York, Dover Publications, 1071, p. XXXV. É preciso citar aqui a versão inglesa, pois a edição com o texto original, também usada neste artigo, não traz o prefácio da obra.

análise do próprio som, e Rameau toma como ponto de partida para toda a sua exposição o mais simples exemplo possível de um som musical, aquele que é produzido ao se tanger uma corda tendida entre dois pontos. Dividindo-se esta corda sucessivamente em partes iguais, primeiramente em duas e chegando-se a oito (com exclusão do número 7, incapaz de *donner aucun intervalle agréable*), o músico demonstra como vão sendo gerados todos os sons consonantes, começando com a oitava, passando pela quinta e pela terça, como também todos os sons da escala diatônica cujo som fundamental seria aquele emitido pela corda não dividida inicial. Que outra imagem melhor serviria a Schopenhauer para representar o escalonamento ascendente que ele estabelece entre as idéias e, portanto, também entre suas manifestações no mundo fenomênico? E de fato é essa a via que ele trilha, de maneira ainda hesitante no primeiro tomo de *O mundo como vontade e como representação*, mas de maneira bem mais precisa e sucinta no segundo:

As quatro vozes de toda harmonia, portanto, baixo, tenor, contralto e soprano, ou tom fundamental (*Grundton*), terça, quinta e oitava, correspondem às quatro gradações na escala dos seres, logo, aos reinos mineral, vegetal, animal e humano²⁷.

É sem dúvida engenhoso este emparelhamento entre música e mundo; mas é também notável a ausência de uma coisa neste modelo: justamente daquele princípio comum do qual tudo o que existe nos reinos naturais não é senão manifestação isolada. Perguntemos, pois, o que representa a *Vontade* na música para Schopenhauer? Uma parte da resposta não constitui nenhum problema: a *dissonância* representa a *Vontade* como algo em eterno conflito consigo mesma, valendo como equivalente analógico da encarniçada luta dos indivíduos pela matéria²⁸. Mas o eterno nascer e morrer dos indivíduos não impede a natureza de ser sempre e necessariamente uma, pois que é uma a essência que nela se expressa. Devemos perguntar então o que poderia representar a *Vontade* como *unidade* metafísica profunda que subjaz à renhida luta superficial e a contém dentro dos limites ditados pela sua própria unicidade.

Schopenhauer abre uma interessante via de interpretação ao lembrar-nos, exatamente neste contexto, de que o som só é som, ou seja vibração audível, a

²⁷ SCHOPENHAUER, A. *WWV II / MVR II*, § 39, p. 537 (II 509).

²⁸ Cf. SCHOPENHAUER, A. *WWV I / MVR I*, § 52, p. 348 (I 314).

partir de um certo patamar mínimo de frequência, correspondendo isto ao fato de que nenhuma matéria é perceptível a não ser como suporte de alguma manifestação de idéias e, portanto, da própria Vontade. Esta última afirmação pode, porém, ser interpretada à luz da asserção schopenhaueriana de que a matéria não é outra coisa senão a *visibilidade da Vontade*: matéria, ou causalidade, é aquilo que liga espaço e tempo, criando as condições formais necessárias para que a *Vontade* possa tornar-se fenômeno empírico para um sujeito. Assim, ao limite de visibilidade da Vontade, situado exatamente na matéria inorgânica básica de que se compõe a *massa dos planetas*, corresponde paralelamente o limite de audibilidade do som, abaixo do qual pode apenas subsistir o fenômeno vibratório do qual o som é apenas a manifestação sensível. De modo que se algo pudesse ser visto como símile musical da unidade metafísica da qual todos os seres naturais são manifestações isoladas, este símile teria de ser algo como uma vibração *infra-sonora* capaz de gerar a partir de si todos os sons.

Antes se descartar por mirabolante tal conjectura convém observar que em Rameau parece haver algo que a justifica. De fato, o compositor distingue claramente dentre os sons de que se serve para fazer suas deduções aquele que é *princípio* daquele que é *primeiro*. *Princípio* é o som da corda inicial, sem nenhuma divisão, a partir do qual são formados, pelas sucessivas divisões, todos os sons que compõem a harmonia e a escala nele baseada, permanecendo ele mesmo não como parte da harmonia, mas sim como seu fundamento e sua origem, como *son fondamentale*. Já o *primeiro* som é representado pelo primeiro e mais grave harmônico produzido pelo *princípio*, e que está à distância de uma oitava dele. Ora, justamente esta relação de oitava faz com que as relações entre todos os harmônicos superiores subseqüentes e este *primeiro som* sejam absolutamente similares às relações entre eles e o *princípio*, e é por isso que Rameau pode afirmar que...

...o som fundamental se serve de sua oitava como de um segundo termo ao qual devem referir-se todos os intervalos engendrados de sua divisão, para melhor marcar que lhes é de todos o começo e o fim; que esta oitava não possui outras propriedades a não ser aquelas que lhes são comunicadas pelo som fundamental do qual ela é engendrada, ou, por melhor dizer ainda, que é sempre o mesmo som que se transpõe em sua oitava ou sua réplica²⁹.

29 RAMEAU, J. Ph. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, p. 8.

Assim, o *princípio* da harmonia não se confunde com nenhum som que a componha, mas tem no *primeiro som*, seu – por assim dizer – *lugar tenente*. Inversamente, afirmará Rameau que, nesse *primeiro som* o princípio se faz, indiretamente, ouvir: ele encontra-se *sous-entendu*³⁰ (*sub-entendido, sub-ouvido*) no seu primeiro harmônico, o mesmo podendo-se dizer, portanto, de todos os outros sons.

Voltando a Schopenhauer, observamos que o som grave que ele atribui à voz do baixo e que ele relaciona com a matéria inorgânica jamais pode ser considerado *tom fundamental (Grundton)*, neste sentido do *son fondamentale* de Rameau, pois, como o filósofo sabe perfeitamente, ele já é um primeiro harmônico gerado por outro som situado a uma oitava abaixo. Isto nos aproxima da interpretação de que a *Vontade*, como unidade metafísica subjacente a todos os seres individuais corresponderia a este baixo profundíssimo e infra-sônico situado a uma (ou algumas) oitava(s) abaixo do som mais grave do baixo, pura vibração inaudível, mas não obstante ressoante e sub-ouvida em todos os sons componentes da harmonia, dos quais é geratriz, encerrando muda e potencialmente em si toda consonância e toda dissonância de que se compõe o tecido sonoro de uma peça musical.

Uma outra forma, talvez mais palatável de exprimir esta hipótese seria afirmar que na concepção schopenhaueriana da música, a unidade da *Vontade* se reflete na função do *centro tonal* ou *tônica*. E aqui é o lugar de considerarmos uma interessante ambiguidade que envolve a expressão *tom fundamental (Grundton)* no texto schopenhaueriano. Tal expressão, com efeito, é às vezes utilizada no sentido do *son fondamentale* de Rameau, ou seja, como origem de todos os graus da escala; mas também o é sentido de *centro tonal*³¹. É assim, por exemplo, em uma passagem do segundo tomo de *O mundo como vontade e como representação*, em que o filósofo afirma ser o *tom fundamental* o pressuposto do elemento harmônico da música, para logo em seguida empregar como seu equivalente o termo técnico *tônica*, exatamente no sentido de *centro tonal*³². A *tônica*, como centro estruturante

30 Idem, ibidem.

31 Como exemplos do primeiro caso, temos as ocorrências em I 305 e I 314 (WWV I / MVR I). Como exemplos do segundo, em I 307, I 308 (WWV I / MVR I), II 517 e II 518 (WWV II / MVR II). Em certas ocasiões, os sentidos parecem confundir-se, como em II 509 (WWV II / MVR II). Apenas em uma ocorrência de Grundton, (P/P, V 478), o termo parece designar a tônica não de uma peça musical, mas de um acorde qualquer.

32 SCHOPENHAUER, A. WWV II / MVR II, II 518.

do processo harmônico de uma peça ou trecho musical, não é, de fato, um som, mas uma *função*, compreendendo em si uma família de sons que podem situar-se no registro agudo, no médio, no grave ou mesmo naquele registro *infra-sônico* a que aludimos há pouco.

Nossa hipótese afirmaria então que a *Vontade*, como unidade metafísica de todos os seres, se reflete na música, em seu aspecto harmônico, não exatamente por aquela *ottava bassa* inaudível de que estivemos falando, mas sim pela função da tônica, ou centro tonal. Caso nosso interesse fosse o de criar metáforas engenhosas, poderíamos então dizer que, se o mundo é como a música, como quer Schopenhauer, então a *Vontade* seria algo assim como a sua *tônica*, a tonalidade em que o mundo está composto. Mais proveitoso para nossos objetivos, porém, parece ser interpretar essa segunda formulação a partir das suas consequências para a compreensão teórica do movimento harmônico de uma peça musical. Neste campo, a ideia de que a função da tônica pudesse, representar no plano harmônico de uma peça musical, a *Vontade* – em seu caráter de *unidade* metafísica – só poderia significar a atribuição ao centro tonal de uma inescapabilidade e ubiquidade absolutas, considerá-lo como centro de atração em torno do qual gravitaria necessariamente toda progressão harmônica e toda melodia.

É, porém, exatamente isso que se vê nas reflexões schopenhauerianas sobre a melodia e seu pano de fundo harmônico. Primeiramente, deve-se observar que a melodia, para Schopenhauer, não é somente um elemento entre tantos outros da música, mas sim o necessário portador do sentido de qualquer enunciação musical possível³³. É importante, então, atentar para o que diz Schopenhauer sobre a melodia, não em relação a seu conteúdo ou significado, mas sim sobre sua constituição objetiva como construção sonora. Pois, para além de seu significado, a melodia, possui para o filósofo um sentido já como pura construção sonora: ela apresenta a “...conexão significativa e ininterrupta de UM pensamento do começo ao fim, expondo um todo...”³⁴. Assim concebida, a melodia apresenta-se como...

33 Na polêmica setecentista entre a ópera francesa e a italiana, Schopenhauer parece acender uma vela a Rameau e outra a Rousseau. Se em sua valorização do elemento harmônico ele se aproxima claramente de Rameau, cuja afirmação de que a melodia é parte integrante da harmonia ele repete, praticamente *ipsis litteris* (I 313: “...die Melodie greift selbst als integrierender Theil in die Harmonie ein...”), tampouco deixa o filósofo de dar razão a Rousseau, ao ver na melodia a chave da inteligibilidade e da música e ao considerá-la, portanto, como seu elemento central e indispensável. “Nas composições atuais...”, escreve ele em *Parerga e Paralipomena* “...se dá mais importância à harmonia do que à melodia: eu, entretanto, sou de opinião contrária e tomo a melodia como o cerne da música, ao qual a harmonia se relaciona como o molho ao assado”. A imagem é boa: é certo que o assado não revela todo o seu sabor sem o molho, mas o molho sem o assado é ainda mais insípido.

34 SCHOPENHAUER, A. *WWV I / MVR I*, § 52, pp. 340, 341 (I 306).

...um afastar-se, um desviar-se contínuo do tom fundamental, por diversas vias, não apenas para os intervalos harmônicos, a terça e a dominante, mas também para cada tom, para a sétima dissonante e os intervalos extremos; contudo, sempre seguido de um retorno ao tom fundamental. A melodia expressa por todos esses caminhos o esforço multifacetado da Vontade, mas também a sua satisfação, pelo reencontro final de um intervalo harmônico, e mais ainda do tom fundamental³⁵.

Seja notado que o *tom fundamental*, concebido, no espírito de Rameau, como origem e geratriz de todos os sons componentes de uma peça musical, é necessariamente único, não sendo possível confundi-lo com qualquer tônica de passagem ou subordinada, suposição, aliás, que não encontraria nenhuma sustentação em qualquer dos textos schopenhauerianos sobre música. Assim sendo, a melodia descreveria então um arco que tem na tônica-*tom fundamental* seu ponto de partida e também de retorno, após uma relativamente breve errância através dos graus consonantes e dissonantes da escala. Mas deve-se notar que durante o desdobrar-se da melodia o *tom fundamental* nunca está de fato ausente, a linha melódica nunca o abandona de fato. Primeiramente porque ele é, como já dissemos, a origem fonte geradora de todos os sons da escala, ressoando profundamente em todos eles como sua essência mais recôndita – como a Vontade *ressoa* em todos os seres. Mas o mais importante é perceber que ele também está sempre presente como *horizonte de intelegibilidade* da linha melódica: seu necessário reencontro, pressuposto já desde o início da peregrinação melódica, o torna o ponto de referência necessário que dota cada som de um sentido harmônico e que faz com que toda consonância e toda dissonância possam ser percebidas como tais. Não se pode, com efeito compreender a melodia como um contínuo distanciamento e errância se ao mesmo tempo não se pressupõe o ponto de repouso em relação ao qual se erra e se ganha distância.

A compreensão schopenhaueriana da melodia como unidade de sentido musical é reforçada e ganha precisão musicológica no segundo volume de *O mundo como vontade e como representação*, no qual o filósofo passa a concebê-la a partir da categoria do *período*, outro termo técnico que ele utiliza com toda propriedade. De fato, a definição que dele dá o filósofo é praticamente irretocável: “O período

35 Idem, pp. 341, 342 (I 307).

musical consiste de vários compassos, e também tem duas metades iguais, uma ascendente, ansiando, a maioria das vezes chegando à dominante, e uma descendente, calmante, reencontrando o tom fundamental³⁶. Com efeito, é o *período* um princípio de construção melódica que costuma apresentar duas frases musicais de mesma extensão (geralmente 8 compassos), a primeira das quais usualmente percorre o caminho harmônico da tônica à dominante e a segunda o caminho inverso. Por isso mesmo, apresenta-se o período, no dizer de Clemens Kühn, como uma *totalidade fechada que repousa em si mesma (in sich ruhende Geschlossenheit)*³⁷, o que, evidentemente, é absolutamente coerente com aquilo que Schopenhauer exige da melodia: o caráter de um todo coerente consigo mesmo e que exatamente por isso pode ser captado como uma unidade de sentido.

Quero porém chamar a atenção para o papel que o filósofo atribui à estrutura do período na constituição do todo de uma peça musical. Para isso, lembro aqui a sequência imediata da recente citação: “Dois, ou também mais períodos, compõem uma seção, que na maioria dos casos é reduplicada simetricamente pelo sinal de repetição. Duas seções perfazem uma pequena peça musical, ou um movimento de uma composição maior³⁸. Temos então de concluir que para Schopenhauer uma peça musical se constitui pela justaposição de certa quantidade de períodos, cada um dos quais caracterizando-se harmonicamente por apresentar um movimento de afastamento do centro tonal seguido por outro de retorno a este mesmo centro. Isto, porém, é exatamente o que se poderia esperar de uma concepção filosófica da música que faz da tônica o representante simbólico, no plano harmônico, da unidade da Vontade. Pois isto equivale a ver no centro tonal o inescapável e onipresente centro de gravidade em torno do qual gira todo o movimento melódico e harmônico, como sempiterna presença sempre atuante, em relação à qual todo som e todo movimento sonoro é necessariamente compreendido e interpretado.

É claro que não podemos tomar isso a ferro e fogo, pois, se considerado estritamente, este esquema estaria em contradição com a prática musical de mais de dois séculos. Desde que o tonalismo se afirmou como idioma harmônico da música ocidental, ou seja, desde o século XVII, raramente se viu uma peça musical prender-se tão exclusivamente a um centro tonal. Certa variação tonal é sempre

36 SCHOPENHAUER, A. WWV II / MVR II, § 39, p. 544 (II 517).

37 KÜHN, C. Formenlehre, p. 55.

38 SCHOPENHAUER, A. WWV II / MVR II, § 39, p. 544 (II 517).

admitida, como forma de possibilitar o movimento e a direcionalidade que a música tonal pressupõe – os dois temas da forma sonata, por exemplo, estão necessariamente em tonalidades diferentes. Não é certamente de se supor que Schopenhauer desconhecesse esses fatos, mas as recentes citações nos obrigam a admitir que ele encare essas variações do centro tonal como passageiras e superficiais, verificando-se apenas em tonalidades absolutamente afins ao centro original (dominante, subdominante e relativa) e por lapso de tempo suficientemente curto para não fazer-nos *esquecer* da tonalidade principal.

Este modelo pode, de fato, descrever bem a música do período barroco, com alguma ressalva no que se refere aos gêneros polifônicos, como também descreve razoavelmente bem a música do chamado classicismo musical do século XVIII, desde que o tomemos como esquema geral sujeito a flutuações, o que certamente corresponde às intenções de Schopenhauer. Mas ele é totalmente incompatível com a música do romantismo, pois aponta para uma direção contrária a uma de suas mais marcantes e características tendências no campo da harmonia. Neste campo, com efeito, caracteriza o romantismo musical a busca incessante pela inovação, o anseio por explorar novos e inesperados encadeamentos harmônicos. O pensamento musical romântico está longe de considerar cada som ou grupo de sons apenas em relação a um único tom fundamental. Pelo contrário, explora conscientemente a ambiguidade dos sons, o fato de que, se cada nota ou acorde tem um significado harmônico determinado em relação a uma certa tônica, pode adquirir significados harmônicos distintos, se considerados a partir de outros possíveis centros tonais. Disso precisamente tira partido a música romântica para realizar seu périplo através das mais variadas e imprevistas tonalidades, não importando seu grau de proximidade ao centro tonal principal, e assim conduzindo seu discurso para além da zona gravitacional dentro de cujos limites estivera confinado até então³⁹. Esta será a direção estética que a música romântica seguirá consistentemente durante o século XIX, através de tantos compositores e obras que seria enfadonho enumerar. Esta tendência dá ocasião a uma progressiva relativização da importância estrutural do centro tonal principal, configurando-se em um processo de saturação do próprio sistema tonal cujo termo é marcado por Mahler

39 E isto começa cedo: por volta de 1800, três anos antes da concepção da *Heróica*, Beethoven compõe um quarteto (op. 18, n. 6) cujo quarto movimento inicia-se com um movimento exploratório harmônico que parte de si bemol maior para alcançar, apenas 21 compassos depois sua antípoda mi menor! Exemplo destacado por PLANTINGA, L., op. cit., pp. 31, 32.

e sucedido imediatamente pela atonalidade. Disto podemos concluir que, pelo menos do ponto de vista da harmonia, a direção tomada pela música romântica é oposta àquela apontada pela filosofia da música de Schopenhauer. Mas resta-nos apreciar a questão também sob o ponto de vista da *forma*.

Neste sentido, o melhor a fazer é retornarmos àquele ponto dos *Complementos* em que Schopenhauer descreve a constituição do discurso musical a partir da justaposição dos períodos. E é assim que ele, na sequência imediata, resume suas conclusões:

Vemos, portanto, que uma peça musical, mediante divisão simétrica e repetida, até chegar os compassos e às suas frações, em meio a uma permanente subordinação, superordenação e coordenação de seus membros, combina-se e fecha-se num todo, precisamente como um edifício mediante a sua simetria; apenas aquilo que neste está exclusivamente no espaço, naquela está exclusivamente no tempo. O mero sentimento dessa analogia trouxe a lume repetidas vezes nos últimos trinta anos, o dito espirituoso *arquitetura é música congelada*⁴⁰.

Essencialmente, a analogia aqui trazida à nossa consideração entre música e arquitetura apresenta-se como uma variante da ideia geral de que a música, em sua aparência externa, ou casca, é determinada por relações matemáticas, apenas que aqui a aritmética cede lugar à geometria. E ela já tinha mais de 40 anos quando Schopenhauer escreveu essa passagem⁴¹: contrariamente ao que afirma o filósofo, ela não tem origem em Goethe, mas sim no círculo do romantismo jenense, no qual, nos anos de passagem entre os séculos XVIII e XIX, aparece em ensaios, preleções, romances, e poemas de gente como Schelling, os irmãos Schlegel e pessoas a eles ligadas de perto. Possivelmente a primeira aparição literária de uma relação entre música e arquitetura está em August Wilhelm Schlegel, que, no conto *Die Gemählde*, publicado pelo *Atheneum* em 1799, mas datado do ano anterior, faz sua personagem Luise dizer a seu interlocutor Waller:

E então deveríamos aproximar mais as artes e procurar vias de passagem de uma a outra. Colunas talvez tomassem vida em pinturas..., pinturas se tornariam poemas, e poemas músicas; e quem sabe uma solene música de igreja não se elevaria novamente como templo no ar⁴²?

40 SCHOPENHAUER, A. *WWV II / MVR II*, § 39. pp. 544, 545 (II 517).

41 Devo as informações seguintes sobre a procedência da mencionada analogia à tese doutoral *Gefrorene Musik - Das Verhältnis von Architektur und Musik in der ästhetischen Theorie*, de Khaled Saleh Pascha – Technischen Universität Berlin, 2004.

42 SCHLEGEL, A. W. apud Pascha, op. cit, p. 31.

Não seria a primeira vez, responde Waller, fazendo recordar a fábula grega de Amphion, que construiu as muralhas de Thebas fazendo moverem-se as pedras apenas com o som da lira dourada que lhe dera Hermes. É também A.W. Schlegel que escreve em um poema do início de 1800: “E para preencher este recinto, levanta também tu, música, rico edifício dos sons, as tuas abóbadas. Faz que surjam relações da relação, distintas, mutáveis, mas unidas com precisão”⁴³.

As ideias aqui implícitas de simetria e unidade constituída por relações que geram relações, bem como a referência da citação anterior à mitologia e arquitetura clássicas, nos faz supor que aqui se esteja pensando primordialmente na arquitetura clássica, que, exatamente por encarnar os princípios de harmonia, proporção e unidade do todo, constitui-se em uma das principais referências do classicismo, tanto antigo como moderno. Como quer que seja, é claramente esta arquitetura que Schopenhauer tem em mente ao compará-la com a música, pois já no primeiro volume de sua obra máxima ele aponta a simetria e proporção como elementos essenciais da bela forma arquitetônica, vinculando seu desfrute estético a uma necessária apreensão do todo e das relações entre suas partes⁴⁴. Isto, por sua vez, está em inteira consonância com a concepção da obra musical que vem à tona na passagem schopenhaueriana recém citada, ou seja, sua concepção como um todo proporcionalmente constituído por relações simétricas de subordinação e coordenação de elementos de igual extensão (mesmo número de compassos), os quais também são simetricamente constituídos.

Perguntemos agora a que música se refere a metáfora em sua origem. Uma consequência importante da sua datação é que, apesar do solo romântico em que surgiu, ela não pode ter sido inspirada pela música romântica, uma vez que esta, conforme o que já foi dito, ainda não existia. Surge então naturalmente a suposição de que ela se refira à grande música do tempo em que os Schlegel e Schelling a propuseram, a assim chamada *música clássica*, ou *música do classicismo*, que, muito melhor que a romântica, quadra à concepção que surge da mencionada comparação entre música e arquitetura. Pois exigências de simetria, proporção, equilíbrio, sobriedade e unidade do todo são diretrizes que sabidamente

43 Idem, p.30. No original: “Und solch Gebäu erfüllend zu durchdringen, Wölb’ auch, Musik! der Töne reichen Bau. Verhältniß aus Verhältniß laß entspringen, Gesondert, wechselnd, doch vereint genau”.

44 Cf. WWV I/MVR I, § 43, p. 254 (II 290).

determinaram esse estilo musical, sendo essas características os únicos motivos que justificam designá-la como *clássica*, a não ser que com esse termo se quisesse apenas fazer registrar um mero fato histórico e cronológico: o de que seu surgimento deu-se simultaneamente ao do florescimento da arte neoclássica. O grau em que por essa época a própria idéia de música implicava tais princípios clássicos já nos é sugerido pela própria direção em que é construída a comparação entre música e arquitetura após essa primeira aparição em F. W. Schlegel: a arquitetura é música congelada (como em Schopenhauer e Goethe), ou música enrijecida, petrificada, etc.... É realmente digno de nota que a analogia parta da música para a arquitetura, de modo que aquela arte que tradicionalmente sempre foi tida como paradigma maior das virtudes clássicas da simetria, da unidade, da proporção e do equilíbrio é aqui compreendida *a partir da música*, que surge então como padrão primeiro a partir do qual se tenta conquistar uma imagem teórica da arquitetura⁴⁵.

Creio que muito disto deve ser atribuído à grande importância assumida justamente pelo *período*, que Kühn corretamente aponta como *padrão sintático básico* da música do período clássico⁴⁶. Pois, apresentando-se como um todo completo e fechado em si mesmo precisamente pela aplicação de tais princípios, é simples e de curta duração, o que faz com que essas suas características formais se tornem sensivelmente presentes mesmo aos ouvintes menos iniciados nas sutilezas técnicas da análise musical.

Também interessante é notar que os próprios músicos não foram buscar na arquitetura seu correlato comparativo. O próprio termo *período*, por exemplo, não faz menção à arte arquitetônica, mas ao mundo do discurso. É na verdade nesse universo que os músicos do classicismo foram buscar sua fonte de comparação quando se tratou de falar sobre sua maior invenção no campo da forma, a forma-sonata. Neste contexto, além de *período*, temos também *introdução*, *tema*, *exposição*, *desenvolvimento*, *frase*, *reexposição* cabendo à *coda* fazer as vezes de *conclusão*. Dir-se-ia que a própria noção de *discurso musical* – se é que não foi criada nesta época – apenas a partir de então passa a fazer sentido, mesmo que seja apenas para concordar com as outras metáforas e resumi-las.

Também ao mundo do discurso se voltarão os músicos românticos, porém a

45 A direção inversa, da arquitetura à música só virá a se firmar mais tarde, por exemplo, em Vischer (cf.: Pascha, op. cit., p.23) e Nietzsche, que, no segundo capítulo de O nascimento da Tragédia, chama a música apolínea da era clássica grega de arquitetura dórica em sons (NIETZSCHE, F. *Die Geburt der Tragödie*, in Kritische Studienausgabe, Bd I, p. 33).

46 KÜHN, op. cit., p. 55.

um tipo bem distinto de discurso, o que já se pode notar pelos nomes de seus mais característicos gêneros e formas: *balada, fantasia, rapsódia, improviso, poema...* A um discurso pensado a partir do paradigma lógico-argumentativo, substitui-se, no romantismo musical, outro cujo modelo é a fala poética. A fala coerentemente articulada do orador ou do cientista dá lugar à fala arrebatada do rapsodo, cuja fantasia improvisativa é a todo instante alimentada pela inspiração que lhe vem ou da musa ou das profundezas do coração. É a partir dessa nova maneira de conceber o discurso sonoro que Hoffmann, no seu célebre ensaio de sobre a quinta sinfonia de Beethoven, satiriza aqueles sábios juízes que, *olhando ao redor de si com meneio altaneiro*, afirmam que ao bom Beethoven não faltaria de maneira alguma uma *rica e vivaz fantasia*: seu problema seria não saber ou poder controlá-la. Em suas obras, dizem eles,... “...não se poderia nem falar em escolha e conformação dos pensamentos; afirmam que ele joga ali, de acordo com o assim chamado método genial, tudo o que de instante a instante lhe subministra a sua fantasia inflamada”⁴⁷.

Em sua aproximação à fala poética e narrativa, o discurso musical romântico busca o singular, o inesperado, comporta o acontecimento único cuja aparição se repercute sobre o todo e redefine seu significado. Por isso os românticos estarão longe de conceber a inteligibilidade do momento particular como subordinada a uma inteligibilidade prévia do todo, e muito mais se inclinam a conceber o todo como resultante do movimento dinâmico e gerativo que une internamente todos os seus momentos. Por isso mesmo, a metáfora do *orgânico* irá substituir a do arquitetônico, e é muito significativo que Hoffmann, logo na seqüência da passagem mencionada, lance mão dela. Tal metáfora, que acompanha o romantismo artístico desde seu berço poético inglês do final do século XVIII, é aqui trasladada pelo ensaísta para o plano da música, através de uma comparação entre as qualidades formais do Allegro inicial da Quinta Sinfonia com aquelas que se patenteiam nas peças de Shakespeare, sendo também notável que o paradigma narrativo-poético seja mantido mesmo aqui, em que se discute uma forma supostamente abstrata como a forma-sonata.

O termo médio de comparação entre música e texto poético é dado justamente pela metáfora orgânica, empregada na descrição de ambos. Em

47 HOFFMANN, E.T.A., op. cit, p.31.

Shakespeare também, diz Hoffmann, se reconhece freqüentemente uma suposta “...falta total de unidade e coerência internas, enquanto que o olhar mais profundo vê crescer uma bela árvore, folhas, flores e frutos, impulsionando-se a partir de uma semente”. Assim é também com esta...

... Sinfonia em dó menor, maravilhosa e profunda além de toda medida: Nada pode ser mais simples do que o pensamento principal do Allegro, que se constitui apenas de dois compassos...Quão simples é o tema que o mestre colocou como fundamento do todo! Mas todas as frases laterais e intermediárias se referem tão maravilhosamente a ele, por suas relações rítmicas, que todas elas apenas contribuem para que o caráter daquele Allegro, que o tema principal apenas havia indicado, se desenvolva mais e mais⁴⁸.

É essa relação genética em que todas as ideias musicais do Allegro estão para com o tema principal, como o germe inicial a partir do qual se formaram, o que torna possível a *constituição do todo* (*Einrichtung des Ganzes*). É ela que tornou possível que o *grande mestre* houvesse podido “...conceber e pensar em seu conjunto o todo em seu espírito”⁴⁹. Esse mesmo tipo de unidade orgânica é também identificado por Hoffman nos outros movimentos, separadamente e mesmo no seu conjunto total, uma vez que haveria também um *parentesco intrínseco*⁵⁰ entre os temas de cada um e o do primeiro movimento. E é sob essa forte impressão da unidade orgânica que Hoffmann, após o concerto ainda se sente “...como alguém que andasse pelas sendas de um parque fantástico, cercadas de toda sorte de raras árvores, plantas e flores maravilhosas...”⁵¹.

Árvores, plantas, flores: é com tão sorte de seres que o primeiro grande divulgador literário da música de Beethoven quis comparar suas obras, e não com uma construção arquitetônica. Mesmo sujeita a todas as debilidades e ambiguidades que acompanham qualquer metáfora, esta imagem tem certamente o mérito de dar visualidade ao movimento interno de um discurso que, com o passar das décadas, mais e mais tenderá a valorizar esse eterno nascer a partir de dentro de si mesmo, e a retirar de seus elementos internos mais fundamentais as forças que o impulsionam e conformam. A metáfora de Hoffmann, portanto, aponta para o futuro desenvolvimento da música romântica.

48 Idem, S. 30-31.

49 Idem, p. 31.

50 Idem, p. 32.

51 Idem, S. 33.

O mesmo não se pode dizer, cumpre concluir – contrariando à suposição de Hübscher – da filosofia da música de Schopenhauer. Nossas investigações nos inclinam antes a afirmar que a ligação entre Schopenhauer e o romantismo musical resulta muito mais de uma interpretação romântica de sua filosofia da música e de seu pensamento como um todo do que de sua estética musical em si mesma, o que, evidentemente em nada diminui da originalidade e fecundidade dessa filosofia da música. Antes, dá testemunho mesmo dessa fecundidade, ao fazer ver que seu pensamento pôde ser absorvido como fundamento filosófico por um estilo artístico que sucedeu historicamente aqueles que servem de modelo a seu pensamento estético.

Referências bibliográficas

- SCHOPENHAUER, A. *Schopenhauers Sämtliche Werke*. Hrsg. von Paul Deussen. München, Piper Verlag, 1911-1926. In: CD-ROM *Schopenhauer im Kontext, Werkausgabe I*, Berlin, Karsten Worm, 2001.
- _____. *O mundo como vontade e como representação I*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- _____. *O mundo como vontade e como representação II*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- FUBINI, E. *Estética da música*. Lisboa: Edições 70, 2012.
- HOFFMANN, E. T. A. *Beethovens Instrumentalmusik*. In: *Kreisleriana*. Stuttgart: Reclam, 2010.
- HÜBSCHER, A. *Der Philosoph der Romantik*. In: *Schopenhauer-Jahrbücher*, 1951-1952.
- KÜHN, C. *Formenlehre*. Kassel: Bärenreiter, 2010.
- NIETZSCHE, F. *Die Geburt der Tragödie*. In: *Kritische Studienausgabe (KSA)*, vol.1, edição de Colli e Montinari, Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1978.
- PLANTINGA, L. *Romantic Music*. New York-London: W.W. Norton & Company, 1984.
- PROD'HOMME, J. G. *Les Symphonies de Beethoven*. Paris: Librairie Ch. Delagrave, 1926.
- RAMEAU, J. Ph. *Traité de l'harmonie, réduite à ses principes naturels*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1986.
- RAMEAU, J. Ph. *Treatise on Harmony*. Trad. Philip Gosset. New York: Dover Publications, 1071.
- WAGNER, R. *Beethoven*. In: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Band 9, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.
- PASCHA, K. S. *Gefrorene Musik - Das Verhältnis von Architektur und Musik in der ästhetischen Theorie*. Doktorarbeit – Technischen Universität Berlin, 2004.

Recebido: 10/12/15
Received: 12/10/15

Aprovado: 22/12/15
Approved: 12/22/15