

## FILOSOFIA DA MÚSICA SCHOPENHAUERIANA: CIÊNCIA E METAFÍSICA

Sidnei de Oliveira<sup>7</sup>

### RESUMO

O filósofo Arthur Schopenhauer apresentou em sua filosofia, especialmente na hierarquia das artes, no terceiro livro de *Die Welt als Wille und Vorstellung* (O mundo como vontade e representação), uma filosofia que coloca a música como arte suprema. Além da metafísica anunciada em sua obra, é interessante notar que, diferentemente das outras artes, a música precisava de algo mais para ser inserido em sua filosofia da vontade, a saber, os graus dos intervalos que compõem a harmonia musical, ou seja, os números. Assim, é possível dizer que a ciência dos números está presente na filosofia da música de Schopenhauer, bem como na metafísica da vontade e sua manifestação no mundo. Neste artigo, pretendo mostrar que os números usados por Schopenhauer e a objetivação da vontade são ao mesmo tempo ciência e metafísica.

**Palavras-chave:** Arte, metafísica, música, Schopenhauer, ciência.

### ABSTRACT

The philosopher Arthur Schopenhauer presented in his philosophy, especially in the hierarchy of the arts in the third book of *Die Welt als Wille und Vorstellung* (The world as will and representation), a philosophy that places music as the supreme art. In addition to the metaphysics announced in his work, it is interesting to note that, unlike the other arts, music needed something more to be inserted in its philosophy of the will, namely, he degrees of the intervals that composes musical harmony, that is, the numbers. Thus it is possible to say that the science of numbers is present in Schopenhauer's philosophy of music, as well as the metaphysics of the will and its manifestation in the world. In this article I intend to show that the numbers used by Schopenhauer and the objectification of the will is both science and metaphysics.

**Keywords:** Art, metaphysics, music, Schopenhauer, science.

---

<sup>7</sup> Músico, compositor e instrumentista. Possui graduação em Filosofia pela UNIFRAN (2010) e Licenciatura em Música - Ingressou no curso de Bacharelado e Licenciatura no Departamento de Música USP-Ribeirão Preto (2005), concluindo-o posteriormente o curso de Licenciatura em Música no Centro Universitário Claretiano (2017). Mestre em Filosofia pelo programa de pós-graduação em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) com financiamento CAPES (2013). Doutor em Filosofia pelo programa de pós-graduação em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com financiamento FAPESP (2017) e Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE/FAPESP) pela Universität Leipzig/Deutschland (2014-2015). Publicou o livro intitulado *O Beethoven de Wagner em O Nascimento da Tragédia de Nietzsche* (Passo Fundo, Editora IFIBE, 2016. Atua em pesquisas sobre os seguintes temas: Cultura Popular, Filosofia da Música, Arte e Estética com ênfase em Arthur Schopenhauer, Richard Wagner, Friedrich Nietzsche e Theodor Adorno. Atualmente é doutorando em música pelo Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho" (UNESP) com financiamento CAPES.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

47

Na segunda metade do século XVIII, especificamente na Alemanha e entre os anos de 1760 e 1780, um movimento de grande importância para a discussão sobre as artes teve sua relevância, pois esta manifestação estética e intelectual reverberou também no século XIX. Grandes nomes fizeram parte deste acontecimento histórico, eis alguns dos principais representantes: Herder, Goethe, Schiller, Ludwig Tieck, entre outros, sendo estes os principais personagens na esfera da literatura, já por parte da música é possível citar Haydn, Mozart e Carl Philipp Emanuel Bach. O movimento a que me refiro, intitulado Sturm und Drang (Tempestade e Ímpeto), foi, sem sombra de dúvidas, um direcionamento significativo para o discurso estético desenvolvido por pensadores e críticos do século XIX. Nas palavras de Kohlschmidt se torna mais explícito a linha de raciocínio que pretendo expor nesta breve introdução:

O racionalismo conferiu uma precisão e capacidade de diferenciação intelectual e abstração impossíveis ao Barroco. O pietismo, por outro lado, encontrou no ímpeto religioso tão próprio deste movimento uma força direta de expressão, deixando facilmente atrás de si o caráter subjetivo e místico do Barroco [...] Fantasia, Natureza, Amor, Amizade, Pátria recebem assim feição mais real, mais verossímil e mais convincente do que antes, embora os motivos não sejam sempre originais. A paixão passa a influenciar os temas [...] os entusiastas da Amizade e da Arte podiam observar e estudar o fenômeno da dilaceração na vida do gênio poético, de maneira bem mais intensa do que eles próprios o representavam [...] O gênio significa originalidade, origem, espontaneidade. Na qualidade de atributos positivos, os sinônimos ou quase sinônimos “feroz, sensual, forte, vital, ativo, sensível, poderoso” adquirem um novo significado. Designam a força do gênio [...] A canção popular vem a ser ilustração central da ideia de genialidade. Com isto também o “povo” se torna o portador da originalidade, pura e simplesmente, e sua função de motivador é selada, a partir do Götz von Berlichingen até o Romantismo (KOHLSCHMIDT, 1967, p.221-227).

É perceptível que os vocábulos mencionados por Kohlschmidt receberam no século XIX uma expressão considerável, uma vez que a fundamentação teórica para sustentar uma nova filosofia, bem como uma nova crítica estética, teve que ser repensado e apresentado de outra forma. Na citação acima, a literatura possui destaque maior devido o movimento Sturm und Drang ter iniciado por escritores, em especial na cidade de Weimar, porém o tema trouxe outras áreas artísticas e mantendo sua devida importância em níveis diferentes na esfera das artes em geral.

O filósofo Arthur Schopenhauer foi apenas um, dos vários pensadores e críticos, que foi influenciado pelo Sturm und Drang, mesmo não mencionando o movimento de maneira explícita em sua filosofia, pois a discussão estava inerente ao seu período. Na veemência da discussão estética, Schopenhauer apresentou no terceiro livro de sua obra magna intitulada *Die Welt als Wille und Vorstellung* (O mundo como vontade e representação), uma hierarquia que servia para separar as artes

## OS GRAUS DE OBJETIVAÇÃO E AS ARTES

em diversos patamares, sendo tal hierarquia firmada a partir da tese central de sua filosofia, isto é, a vontade como representação e manifestação no mundo fenomênico. Com base na maneira de como a vontade se manifesta no mundo, ou seja, como os graus de objetivação da vontade é apresentado, também é, segundo Schopenhauer, uma forma de identificar a hierarquia entre as artes. Diferente das demais artes que se encontram no âmbito metafísico, é possível analisar a música, pelo menos na filosofia schopenhaueriana, pelo viés metafísico e, como veremos, também na esfera da ciência.

O conceito de vontade, segundo a filosofia de Arthur Schopenhauer, se pudéssemos estabelecer em poucas palavras, seria o impulso cego que rege o universo. A forma com que esta vontade se manifesta se dá através do que ele nomeou de objetivação da vontade, sendo esta objetivação dividida em graus, visto que sua autenticidade pode ser, conforme a teoria schopenhaueriana, “comensurada metafisicamente”. Os graus de objetivação é exatamente as ideias de Platão, ou seja, a capacidade de distinguir e alcançar o que seria o original. Schopenhauer entende a ideia como sendo “cada fixo e determinante grau de objetivação da vontade, contanto que ele é a coisa-em-si e portanto, estranha a multiplicidade, que os graus comportam as coisas individuais, no entanto, como suas formas eternas ou modelo de imagem” (Schopenhauer, 1960, p. 195).

Sendo a vontade a sustentação filosófica de Schopenhauer, as artes não poderiam ser concebidas e entendidas de outra forma, ou seja, as artes em geral, são na verdade, a manifestação da vontade a partir do grau de objetivação da vontade correspondente, assim como acontece em tudo de acordo com a filosofia schopenhaueriana. A pergunta a ser feita, uma vez que se faz necessário firmar tal filosofia: Como inserir o grau de objetivação correto em cada arte? Para Schopenhauer, a única saída se deu através da metafísica, mas é possível identificar, em algumas das artes que ele menciona em seu livro *Die Welt als Wille und Vorstellung*, que a ciência dos números está presente, seja diretamente ou indiretamente, porém o filósofo não seguiu por este caminho.

O fato de Schopenhauer não mencionar na hierarquia das artes a ciência como base argumentativa é um tanto óbvio, não seria possível, pelo menos como ele discorreu, mostrar cientificamente a matemática numérica em todas as artes expostas no III Livro. Deixo explícito que há a possibilidade de extrair a ciência dos números nos exemplos utilizados por Schopenhauer, porém na forma em que ele apresentou, isto é, metafisicamente, não há necessidade. Para melhor compreensão, trago apenas um dos exemplos empregados pelo filósofo, a saber, a arquitetura .

Assim, minha afirmação de que a finalidade estética da arquitetura não é outra, senão trazer a clareza de algumas dessas ideias, que são os níveis mais baixos da objetividade da

vontade, a saber, gravidade, coesão, rigidez, dureza, estas, qualidades gerais da pedra, esta primeira, mais simples, a visibilidade abafada da vontade, esses se assemelham aos sons baixos/base da natureza, e então, novamente ao lado desses, serve de revelação da natureza da luz, que em muitos aspectos, em oposição, é designada qualidades ou ideias. A primeira destas designadas ideias. Enquanto a arquitetura revelará o mesmo, deve colocar tal atividade e novamente para alcançá-la ela deve provocar uma mesma luta. Pois já nesses graus mais baixos da objetividade da vontade vemos sua essência revelar-se em discórdia e luta, o que nos graus mais elevados se mostra ainda mais claro. Portanto, agora, o verdadeiro tema estético da bela arquitetura é a luta entre gravidade e rigidez: este é de fato o seu único tema estético, tão variado ela o tratou: sua tarefa é, precisamente, deixar evidenciar aquela luta diversa de maneira clara (SCHOPENHAUER, 1985, p. 123).

Schopenhauer mostra na citação acima o que caracteriza a beleza na arquitetura, a saber, sua força indestrutível confrontando a si mesma pelo viés que a evidencia em sua forma – sua estrutura. Por ser uma construção de materiais que através do artista ganhou sua forma e ali permaneceu na natureza, por vezes, esta beleza é passada despercebida, o sujeito não reconhece tal obra como belo. Isso acontece por se tratar de uma contemplação pura, ou seja, necessita que o indivíduo esteja disposto a buscar a beleza mesmo onde a vontade se manifestou com o grau mínimo, o grau mais baixo de sua objetivação. Quanto maior a ousadia do artista, maior é a possibilidade de apreender a beleza da arquitetura. Deslocando-nos para os dias de hoje, não é difícil lembrar de construções monstruosas que parecem realmente estar pleiteando contra a gravidade a todo instante. O gigantesco peso que fica suspenso em algumas das construções arquitetônicas nos faz pensar e buscar os pontos de sustentação, Schopenhauer menciona em *Die Welt als Wille und Vorstellung*, assim como em *Metaphysik des Schönen* um exemplo que nos auxilia para tal compreensão, “a abóbada deve sustentar a si própria, a rigidez e a gravidade lutam imediatamente por toda parte: apenas por meio de sua base, ou por meio de pilares em que está, ela pode pressionar a terra e assim por diante em todas as partes de um belo edifício” (Schopenhauer, 1985, p. 126). Devemos, porém, perceber que a beleza exterior é um aspecto que chama a atenção do contemplador, mas na arquitetura, o jogo em questão da beleza estética está justamente em sua rigidez, sua força e dureza para suportar a gravidade. Com isso, um edifício possui sua beleza no interior da sua construção, onde o contemplador não a vê diretamente, a não ser que fizesse uma reflexão sobre como se deu a junção de todo o material para a construção, mas isso não faz parte do estado estético, o raciocínio não deve ser posto em questão no momento da contemplação estética. A grandeza, isto é, o tamanho da obra, é outra questão que torna possível o sublime quando o sujeito a contempla. Segundo Schopenhauer, a pequenez do indivíduo diante a arte é um sintoma do sublime e neste momento, o estado de puro conhecimento é obtido. Pois bem, a maneira com que o filósofo explana sua filosofia é cristalina para que a vontade seja o centro de sua tese. Agora, se pensarmos de maneira científica, ou seja, a partir da matemática e de seus números científicos, a arquitetura se faz sustentável enquanto ciência e arte que depende dos cálculos para se formar. Os ângulos, o desenho e a forma geométrica, o dimensionamento de forças, o cálculo das áreas, tal como da própria altura e sua sustentação. Tudo isso



é feito a partir de teorias matemáticas que envolve a ciência dos números, que, em outras palavras, não divergente da vontade schopenhaueriana, também pode alcançar o mesmo objetivo de belo e sublime no espectador diante a arquitetura, na genialidade do arquiteto artista, na natureza construída e desenvolvida para seu fim.

Em paralelo a questão científica discorrida acima, trago as palavras do matemático e filósofo Bertrand Russell para nos auxiliar em uma breve analogia a partir da beleza da matemática, ou seja, como é apreendida a matemática na razão lógica:

A matemática, vista corretamente, possui não apenas beleza completa, mas também suprema - uma beleza fria e austera, como a da escultura, sem apelo a qualquer parte de nossa natureza mais fraca, sem os belos ornamentos da pintura ou da música, ainda que sublimemente pura e capaz de uma perfeição severa, como somente a melhor arte pode mostrar. O verdadeiro espírito do prazer, da exaltação, dos sentidos de ser mais que o homem, o critério de excelência mais alto, pode ser encontrado tanto na matemática quanto na poesia. O que é melhor na matemática merece não apenas ser aprendido como uma tarefa, mas ser assimilado como parte do pensamento diário e trazido de novo e de novo à mente com encorajamento sempre renovado [...] A característica por excelência da matemática é apenas ser encontrada onde o raciocínio é rigidamente lógico: as regras da lógica são para a matemática o que as estruturas são para a arquitetura (RUSSELL, 1993, p. 86).

## A CIÊNCIA DOS NÚMEROS E A METAFÍSICA DA MÚSICA

Quando nos deparamos com escritos e pesquisas sobre música, em especial a música absoluta, é perceptível a dificuldade que determinados pesquisadores e pensadores tiveram ao abordá-la, pois diferente das demais artes, a música é composta por sons, ou seja, percebida por ondas sonoras e não pelo globo ocular. Até mesmo a partitura, único meio visual e “musical”, não condiz exatamente com a execução da obra que o compositor compôs e gostaria que fosse executada. Logo, é imprescindível que o pesquisador tenha um conhecimento amplo ao discorrer sobre a música. Este conhecimento da arte específica também deve ser considerado ao dissertar sobre as demais artes, mas como já mencionado, por ser uma arte sonora e não visual, a música merece um cuidado metucioso.

Diferente das demais artes em geral, que são apenas cópias da ideia, para Schopenhauer a música seria a cópia imediata da própria vontade, por essa razão o filósofo excluiu a música do quadro que compõe a hierarquia das artes em seu III Livro. Mas ainda assim, o conceito se encontra somente na esfera da metafísica da arte, pois a filosofia é a base que sustenta a teoria schopenhaueriana, não a música em si. Quando o filósofo discorre sobre a música absoluta de fato, é evidente que a metafísica se faz compreendida anteriormente da própria música, pois os elementos utilizados são apenas pontos específicos que fazem parte da história da música, em especial, dos conceitos que fundamentam a harmonia musical. Para os conhecedores de música, bem como das regras de harmonia e de contraponto, os números matemáticos que compõe os intervalos musicais são simples e óbvios, pois a ciência na arte

musical se dá pela própria matemática. Schopenhauer, enquanto filósofo, traz, meramente para o seu discurso filosófico, conceitos que estão mais próximos de sua filosofia, além de serem mais adjacentes ao seu próprio conhecimento.

Segue a passagem em que Schopenhauer expõe os graus de objetivação em comparação as quatro vozes da harmonia musical:

As quatro vozes de toda harmonia, portanto, o baixo, tenor, contrato e soprano, ou, tom fundamental, terça, quinta e oitava correspondem às quatro gradações na ordem dos seres, logo, o reino mineral, o vegetal e o animal e humano. Isso recebe ainda uma vistosa confirmação no princípio musical de que o baixo deva permanecer em uma distância maior entre as três vozes superiores, do que elas entre si; tal que ele possa aproximar-se delas nunca mais do que uma oitava, na maior parte das vezes permanece mais abaixo, pelo qual, na regra a tríade tem seu lugar na terceira oitava da fundamental. Consequentemente, o efeito da harmonia larga, onde o baixo fica distante, é muito mais poderoso e belo do que a harmonia estreita, onde foi introduzida só por causa do alcance limitado dos instrumentos (SCHOPENHAUER, 1960, p. 573-574).

A teoria musical que Schopenhauer toma como exemplo, basicamente é a da separação das vozes em comparação aos graus de objetivação em cada altura e intervalo. É interessante observar a distância que o filósofo propõe entre o baixo e as demais notas que formam o acorde para este mesmo acorde ser entendido como perfeito. Porém, ele mesmo afirmou a capacidade de extensão de cada instrumento, uma vez que nem todos possuem uma extensão de três oitavas na formação de um acorde, quando muito esta extensão mencionada equivale à distância da nota mais grave à mais aguda de determinados instrumentos. Devemos levar em consideração esta formação, a saber, as vozes sendo postas nos graus que formam um acorde, que, em um determinado número de instrumentos, no caso de uma orquestra ou grupo de câmara, é possível trabalhar entre os instrumentos tais distâncias nas notas que formam o acorde perfeito. Caso o leitor da obra de Schopenhauer não se preocupe em ir além da filosofia e da metafísica proposta pelo filósofo, este mesmo leitor não irá perceber que o que realmente amalgama a música com a objetivação da vontade schopenhaueriana é a distância intervalar, ou seja, a distância matemática existente na harmonia, uma vez que os graus que formam um determinado acorde é puramente uma longiquidade numérica. Em outras palavras, a matemática sempre esteve presente na harmonia desde que se pensou o acorde como notas sobrepostas, isto é, como conhecemos hoje, em intervalos matemáticos que designam a formação do acorde e sua tríade ou téttrade, seja ela maior, menor, diminuta ou aumentada.

O reconhecimento de intervalos, acordes, cadências e modulações são realizados nos estudos de música de duas maneiras. Primeiro, estudando teoria e a compreendendo através de análises de partitura; segundo, ouvindo as sensações intervalares das notas musicais, das notas individuais e em grupos, no caso, reconhecendo o som da harmonia gerada. Para os leitores de partituras, assim como aqueles que conhecem teoria musical, a “visualização” da música no pentagrama facilita a compreensão da obra, a interpretação e as alterações que o compositor realizou durante sua criação, a saber, sua forma, estrutura, tonalidade, entre outros aspectos pertencentes a linguagem musical. Logo, é possível identificar todas

essas referências sobre a obra sem precisar ouvir o trecho musical, isto é, a partir da matemática presente na escrita musical. Mesmo assim, o efeito sonoro é a única forma de apreender a música, ou seja, de compreendermos do que é capaz de realizar e qual sensação a música ocasiona no sujeito. Em outras palavras, a união destes dois recursos seria a melhor forma de entender e “sentir” a obra musical.

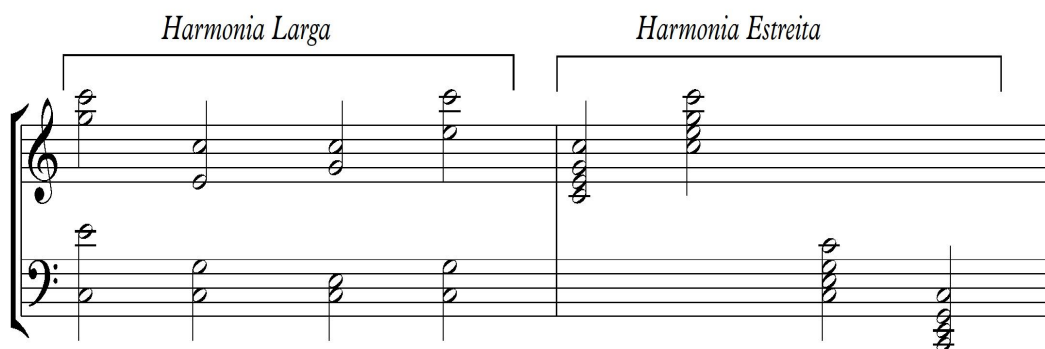
Outra relação que Schopenhauer realiza com a música em analogia aos reinos, ou seja, classificados dentro de cada grau de objetivação, é a parte audível de cada intervalo e sua oitava dentro do tom fundamental. Por exemplo, o fato de um som grave não alcançar sua sonoridade, pelo menos em relação ao som mais agudo, quando é tocado por um instrumento que pertence a esta tessitura sonora. Os instrumentos graves são, na maioria das vezes e, quando inseridos em grupos, instrumentos de sustentação sonora com notas longas; uma frase musical muito rápida não é perceptível mesmo quando executada perfeitamente, pois o grave não soa tão nitidamente quanto a um som agudo. Por esta razão, quanto mais as notas musicais são executadas em uma região aguda, mais audível é o seu som, assim como sua execução. Basta tomarmos como exemplo um quarteto de cordas, onde a tessitura musical de cada instrumento, isto é, o Violoncelo, a Viola e os dois Violinos, permite a compreensão do que Schopenhauer menciona. Para melhor compreensão de sua teoria filosófica, Schopenhauer utiliza como exemplo um grupo de quatro vozes, logo, trago para elucidar sua filosofia as vozes já mencionadas acima, isto é, formadas por Baixo, Violoncelo, Viola e Violino, pois também é uma formação e a melhor maneira de entender sua teoria devido à tessitura das vozes de cada instrumento. Esta relação com os graus também nos faz refletir sobre a manifestação da vontade em cada reino, de como a música soa em cada reino, mineral, vegetal e animal, sendo a melodia o reino que corresponde aos humanos.

Ainda assim, o discurso apresentado por Schopenhauer segue na esfera metafísica. Por esta razão evidencio para o âmbito da música cada exemplo que o filósofo menciona em sua teoria da metafísica na música:

The diagram illustrates the relationship between vocal ranges and the kingdoms of nature according to Schopenhauer's theory. It is structured as follows:

Vocal Range	Kingdom	Interval	Octave
Soprano	Humanos	Melodia	3ª Oitava
Contralto	Reino Animal	Quinta do Acorde	2ª Oitava
Tenor	Reino Vegetal	Terça do Acorde	1ª Oitava
Baixo	Reino Mineral	Tom Fundamental	1ª Oitava

Additional labels in the diagram include "Base Harmônica a partir do Tom Fundamental" and "Tom Fundamental" at the bottom.



Visualizando a proposta teórica schopenhaueriana, agora em partitura, é evidente a questão matemática presente, já que a metafísica é simplesmente o fortalecimento proposto pela filosofia. Os graus de objetivação foram inseridos por um motivo axiomático, pelo menos na música, pois a possibilidade do movimento musical em cada nota intervalar, assim como a distância ser a justificativa capaz de identificá-la em uma determinada região, é o que determina a música ser para Schopenhauer uma arte metafísica e a cópia da vontade. Porém, não podemos ignorar a ciência dos números que ampara toda a teoria schopenhaueriana. O ponto em questão, sobre o movimento e distanciamento de uma nota musical à outra, está presente na seguinte passagem de sua obra magna:

Reconheço nos sons mais graves, no baixo fundamental, os graus mais baixos de objetivação da vontade, a natureza inorgânica, a massa do planeta. De fato, todas as notas mais agudas e que desaparecem lentamente, são como se sabe, vistas por ter origem nas vibrações do tom fundamental [...] O grave tem um limite além do qual nenhum som é audível: isso corresponde ao fato de que matéria alguma sem forma e qualidade é perceptível [...] O baixo fundamental é, portanto, na harmonia, o que no mundo é a natureza inorgânica, a massa mais bruta, sobre a qual tudo repousa e tudo se eleva e desenvolve. Além disso, toda a harmonia produz o reforço para a parte instrumental ou da voz, entre o baixo e a voz principal, a voz cantando a melodia, reconheço de novo toda a gradação da ideia em que a vontade se objetiva. Quanto mais próximo do baixo, mais baixo cada grau, ainda inorgânico, mas de várias maneiras para exprimir o corpo: as que estão mais altas representam os reinos vegetal e animal [...] Por fim na melodia, no canto agudo, toda condução com a arbitrariedade e o descontínuo, o contexto significativo de um pensamento, progressão do início ao fim, um todo realizando na voz principal o que eu reconheço novamente como o grau mais alto da objetivação da vontade, a vida cautelosa e a ambição do homem. Porque ele é apenas dotado de razão, sempre visto para frente e para trás, a caminho de sua realidade e de inúmeras possibilidades, e, assim realiza um curso de vida prudente e consequentemente coerente – de modo que, a melodia corresponde sozinha um significado intencional com uma ligação do começo ao fim (SCHOPENHAUER, 1960, p. 360-362).

A relação que o filósofo faz entre os graus de objetivação da vontade com os intervalos é compreensível, pois assim como a natureza orgânica, a massa do planeta possui sua forma e rigidez, tal como firmeza e sustentação, motivo este de o baixo na harmonia estar relacionado a este reino, uma vez que é a sustentação que forma o acorde, visto que os demais intervalos para construção do acorde são dados a partir da referência intervalar do baixo. Na filosofia da música schopenhaueriana os trinados e as

escalas rápidas não são executados pelo baixo para obter uma sonoridade agradável, realizando assim uma analogia com a massa do planeta que também não possui grandes movimentos. Os demais intervalos, a terça e a quinta do acorde, possuem uma liberdade maior de movimentação que a do baixo, mas ainda assim é muito pequena, pois seus movimentos em um encadeamento não podem ser muito distantes e de longa duração, pois desta forma um novo acorde se formaria durante este deslocamento intervalar. Sendo assim, os reinos vegetal e animal, tal como o terceiro e o quinto grau do acorde, conseguem um movimento maior que o baixo, maior que a natureza orgânica, mas, como já dito, ainda limitados. Pensando musicalmente, o terceiro e o quinto grau não pode realizar mais do que uma Bordadura ou uma Nota de Passagem. Diferente da nota fundamental, da terça e da quinta, a oitava, de acordo com a filosofia schopenhaueriana, possui livre movimento do começo ao fim da obra musical. Esta independência da oitava está relacionada ao reino humano, o grau de objetivação mais alto na música e nomeado por Schopenhauer como melodia. Este conceito filosófico é atribuído somente na esfera da metafísica apresentada por Schopenhauer, pois é notório, pelo menos aos conhecedores de música, que a melodia não é concessão unicamente da oitava.

Se levarmos em consideração somente as afirmações apresentadas por Schopenhauer, sem inserir suas ideias no âmbito da análise musical, sua filosofia para leitores e pesquisadores que não possuem conhecimento musical, aparenta ser absolutamente ímpar. Todavia, para um conhecedor de música, tal como as regras de harmonia e contraponto musical, as lacunas schopenhauerinas em sua filosofia da música se tornam evidente. A melodia, na teoria de Schopenhauer, prevalece na voz mais aguda, sendo esta a oitava que representa o grau de objetivação mais alto, ou seja, como já citado, simboliza o humano. Quanto a liberdade de movimento melódico, o filósofo de Gdansk não está errado, porém, vale ressaltar que a melodia não precisa necessariamente estar na voz mais aguda da harmonia. Esta independência da melodia, mesmo em um curto espaço de tempo, se faz da forma mais leve, já que seu caminho não está “preso” às notas que formam o acorde inicial de sua partida e em alguns momentos, nem mesmo o final de sua frase está conectado ao próximo acorde. Neste caso, só é possível identificar em que voz a melodia se fará presente se analisarmos a partir dos intervalos musicais, a saber, pela ciência dos números matemáticos.

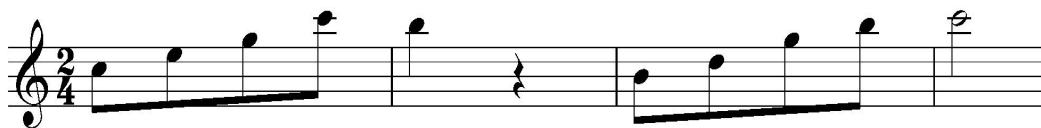
A identificação das lacunas, presentes na teoria musical schopenhaueriana, só é possível por alguém que conhece música, não como um simples ouvinte e apreciador, mas por alguém que deveras tem o conhecimento das regras de harmonia e contraponto. Não basta conhecer a história da música e os períodos que constituem a mesma história da música, assim como a discussão que cada compositor propôs, faz-se necessário analisar as obras, conhecer a escrita musical, pois só assim será exequível qualquer crítica, não apenas da teoria schopenhaueriana, mas de qualquer pensador e pesquisador que se aventurou e ainda se aventura a discorrer sobre estética e filosofia da música. A harmonia musical, conceito este conduzido para o âmbito da metafísica por Schopenhauer para evidenciar e sustentar sua filosofia, isto é, os graus de objetivação na música, não podem ser firmados quando seguimos as regras

do encadeamento na análise musical. Esta reflexão precisa necessariamente, para sua veracidade, ser realizada no campo da música. O que se deve averiguar é a possibilidade da contestação ou ratificação da metafísica da música enquanto processo de análise de uma obra musical, ou então, de um discurso filosófico musical, pois há discrepância nestas duas esferas do pensamento.

A construção do acorde perfeito, tomando como referência os graus de objetivação da vontade, mostra ser incapaz de criar uma obra musical de qualidade a ser posta como superior às demais artes, uma vez que o paralelismo entre as vozes, ou os reinos, para utilizar o vocabulário de Schopenhauer, iriam se movimentar em constante altura intervalar. Se, de acordo com a objetivação da vontade, um reino não pode se transformar em outro reino, isso significa que uma voz, ou intervalo, assim como grau numérico, não podem ser alterados, mantendo, portanto, sempre a formação de Tônica, Terça, Quinta e Oitava do acorde, algo que não caracteriza um bom encadeamento musical durante o processo de uma composição musical.

Ainda assim, a teoria musical e filosófica schopenhaueriana possui conceitos que dialogam com a teoria musical, por exemplo, quando o filósofo discorre sobre o ritmo e a discórdia e reconciliação na melodia no movimento harmônico. A sensação intervalar, tanto quanto de cadências e andamentos musicais, entre outros aspectos, permanece no âmbito filosófico e estético, pois se faz necessário para Schopenhauer sustentar sua filosofia da música, na qual a música é posta como superior às demais artes. Porém, o problema está na lacuna que fragiliza sua teoria musical, a saber, a própria harmonia, pois é a base que serve como apoio de sua aproximação teórico musical. Não é suficiente como conclusão filosófica apresentar os graus de objetivação da vontade em comparação aos intervalos que compõe o acorde perfeito, a composição musical não permanece durante seu desenvolvimento/criação fixo no modelo estipulado por Schopenhauer. Outra justificativa de que sua teoria se encontra na esfera metafísica está na própria afirmação de que não é possível compor uma obra musical perfeita.

Abaixo, o exemplo que Schopenhauer nos apresenta para explicar sobre a questão rítmica, harmônica e melódica. Na sequência a citação que o filósofo explica o mesmo exemplo:



Aqui a sequência de sons harmoniosos encontra a tônica no final do primeiro compasso: sozinha, deste modo não recebe nenhuma satisfação porque o ritmo está concebido na pior partição do compasso. Logo a seguir no segundo compasso, o ritmo tem uma boa partição; mas a sequência de sons chegou até a sétima. Aqui, por conseguinte, os elementos estão muito separados e nós nos sentimos inquietos. Na segunda metade do período tudo se encontra invertido, e eles, no último som, se reconciliam (SCHOPENHAUER, 1960, p. 584).



Neste exemplo, Schopenhauer está correto quando afirma que a necessidade de repouso na linha melódica não se completa. Finalizar uma frase musical no último tempo do compasso, utilizando principalmente uma sétima da escala maior, o ouvinte fica no aguardo da resolução e do repouso já esperado pela cadência anterior. Em outra passagem de sua obra magna, Schopenhauer apresenta com base no monocórdio construído por Pitágoras uma teoria possivelmente contestável, ou pelo menos mostra porque seu encadeamento não funciona e não evita paralelismos.

Vejamos:

Nenhuma escala pode ser calculada, dentro da qual cada quinta comporta-se para o tom fundamental de 2 para 3, cada terça maior como 4 para 5, cada terça menor como 5 para 6, etc. Porque os sons são para o tom fundamental verdadeiro, desde modo, eles não são mais recíprocos, posto que, por exemplo, a quinta deveria ser a terça menor da terça, etc.: porque os sons são atores comparáveis, que em breve terão que desempenhar este papel (SCHOPENHAUER, 1960, p. 370-371).

Na citação acima é possível localizar outro momento frágil na teoria schopenhaueriana, pois a quinta é a terça menor da terça, esta sensação intervalar é audível e comprovada em um instrumento temperado. Se o ouvido humano não é capaz de perceber a pequena diferença matemática que acontece quando dividimos a corda esticada em doze partes, não devemos com isso, afirmar que a quinta não é a terça menor da terça, principalmente quando o jogo musical é a sensação. Como foi possível observar na filosofia da música de Schopenhauer, todo baixo permanecerá baixo, assim como a terça, a quinta e a oitava. Logo, em uma cadência, os únicos graus que irão se conectar serão os mesmos graus do próximo acorde, uma vez que eles estão na mesma oitava e extensão que são caracterizados pelos graus de objetivação da vontade e em seus respectivos reinos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme exposto neste breve artigo, a filosofia da música, presente na obra de Arthur Schopenhauer, apresenta lacunas que na maioria das vezes passam despercebidas, principalmente por leitores e pesquisadores que não conhecem profundamente o conteúdo presente na música. Enquanto filosofia da vontade e manifestação dos graus de objetivação, a teoria schopenhaueriana revela a metafísica presente na música absoluta. Porém, faz-se necessário, quando se fala de música, mostrar o tema específico que a própria música possui, isto é, a ciência dos números e da matemática existente na teoria musical, na harmonia e no contraponto. Desta forma, o discurso pode ser mais bem fundamentado, uma vez que a linguagem além de filosófica é, também, linguagem musical.

Abaixo umas das possibilidades mencionadas por Schopenhauer pela não utilização da matemática, mesmo que de maneira insustentável para os dias de hoje:

Um sistema harmônico perfeitamente puro de sons não é apenas fisicamente impossível, mas até aritmeticamente impossível. Os números em si, pelos quais os sons podem ser expressos, têm irracionalidades insolúveis. Portanto, uma música completamente correta nem sequer é pensada, muito menos executada. Portanto, toda música possível se afasta da pureza perfeita, e pode esconder na medida do possível suas dissonâncias essenciais distribuindo-as a todos os tons, o que se chama temperatura [...] Então, música exige muita formação: precisamente porque, apenas gradualmente e pelo exercício do espírito aprende e combina tantos e variados sons ao mesmo tempo e rapidamente. Portanto, se, alguém pensa que com toda a música colorida não seria nada para ele, ele só poderia desfrutar de música de dança ou de uma canção para violão; isso é, de tal modo, carência de formação. Aqui se tem para esta formação a oportunidade e a mais bela oportunidade. Infelizmente, falta música sacra; que é a melhor base para entender a essência da música e o fundamento da formação musical. – Também o próprio fazer musical contribui muito para a compreensão da música (Schopenhauer, 1985, p. 227-228).

Sobre a filosofia da música desenvolvida em *Die Welt als Wille und Vorstellung*, a escrita de Schopenhauer deve ser concebida como algo datado, isto é, uma teoria elaborada em seu tempo, sendo possível a refutação não apenas em seus dias, mas, principalmente em nossos dias. A música, mesmo que absoluta, em sua análise é de um determinado período. Com isso, algumas de suas colocações fazem sentido, mas outras, mesmo que em sua época, não estão ancoradas na teoria musical. A discussão sobre música perfeita só é trazida pelo filósofo porque existe a necessidade de firmar a vontade como filosofia que se manifesta em todas as coisas a partir dos graus de objetivação. É sabido, como dito anteriormente, que a própria escrita musical não pode ser executada perfeitamente, mas a matemática dos graus e intervalos estão presente nesta escrita, tal como na execução da obra. Contudo, o final da citação acima é imprescindível àqueles que pretendem discorrer sobre filosofia da música, pois não basta conhecer filosofia ou música como ciências separadas, é necessário compreender as duas áreas para dialogar com propriedade, caso contrário, as lacunas serão perceptíveis em uma ou outra área do conhecimento. Por fim, é possível afirmar que a filosofia da música schopenhaueriana se dá pelo viés metafísico, sendo este caminho escolhido e apresentado como teor filosófico pelo filósofo alemão Arthur Schopenhauer, mas também é possível trazer este discurso para a ciência matemática quando analisamos a música pelo viés dos números e intervalos musicais. O descuido quanto a esta interpretação é apresentado em inúmeras obras, por exemplo, na afirmação de Tanner, em sua obra *Schopenhauer: Metafísica e Arte*, onde diz que “a música também possui uma analogia com a matemática” (TANNER, 2000, p. 38).

Se analisarmos a música através da filosofia da música schopenhaueriana, pelo menos como tentei abordar neste breve artigo, a analogia não se dá pela matemática, uma vez que música é, além de sons intercalados, também matemática. Não é possível em uma pesquisa científica, mesmo que não se traga a discussão matemática, desconsiderar que a música quando estudada seriamente, está na esfera dos números matemáticos. Logo, a analogia suscetível de ser feita é com a metafísica e não com a matemática. Por fim, acredito ser exequível a análise desta arte que Schopenhauer elevou ao máximo quando comparada as demais artes por outras hipóteses, porém é necessário pisar em solo firme para que isso aconteça de maneira plausível. A simples constatação e interpretação de uma determinada filosofia não

denota a veracidade dos fatos, é preciso conhecer e aprofundar as áreas que se discute, neste caso, a filosofia schopenhaueriana e linguagem musical em todos os seus aspectos, a saber, teoria, análise, contraponto, audição e demais tópicos afins.

## REFERÊNCIAS

BOESCH, Bruno (Org.). *História da Literatura Alemã*. Tradução de Erwin Theodor. São Paulo: Editora Herder, 1967.

58

RUSSEL, Bertrand. *Contemplation and Action – 1902-14*. London and New York: Routledge. Vol. 12., 1993.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metaphisik des Schönen*. Volker Spierking (Hrsg.). München: R. Piper GmbH & CO. KG, 1985.

\_\_\_\_\_. *Sämtliche Werke – Band I*. Julius Frauenstädt (Hrsg.). Arbeitsgemeinschaft. Cotta – Insel.Stuttgart/Frankfurt am Main. 1960 -1965.

TANNER, Michael. *Schopenhauer: Metafísica e Arte*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.