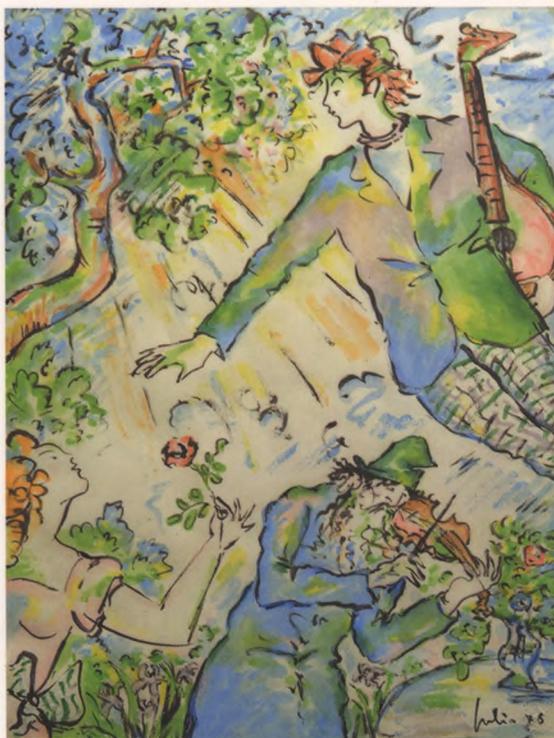


REVISTA DE
HISTÓRIA
DAS IDEIAS



ARTES

VOLUME 32, 2011

INSTITUTO DE HISTÓRIA E TEORIA DAS IDEIAS
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

SCHOPENHAUER E A METAFÍSICA DA MÚSICA

Entre os inúmeros (e por vezes desconcertantes) arroubos de originalidade que distinguem a filosofia de Arthur Schopenhauer (1788-1860), talvez nenhum tenha exercido tanto fascínio em gerações posteriores de artistas como o lugar adscrito à música na obra fundamental do filósofo alemão, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*O Mundo como Vontade e Representação*, doravante *MVR*).

Richard Wagner, Friedrich Nietzsche, Gustav Mahler e Thomas Mann contam-se entre os espíritos criativos que encontraram na abordagem schopenhaueriana à música uma resposta para as suas próprias interrogações¹ - um pouco como se Schopenhauer viesse virar ao contrário a famosa frase de Platão (*Fédon* 61a), segundo a qual a filosofia seria a mais alta forma de música, contrapondo-lhe a ideia de que, afinal, a música não seria mais do que a mais alta forma de filosofia. Em rigor, não é bem essa a noção que Schopenhauer defende; mas a sua interpretação do lugar da música não andarão muito longe dela, como veremos. *¹

* Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

(1) Cf. Lydia Goehr, "Schopenhauer and the musicians: an inquiry into the sounds of silence and the limits of philosophizing about music", in Dale Jacquette (ed.), *Schopenhauer, philosophy and the arts*, Cambridge University Press, 2007, pp. 200-228. Sobre a influência de Schopenhauer sobre Thomas Mann, leia-se Borge Kristiansen, "Thomas Manns Schopenhauer-Rezeption", in Helmut Koopman (hrsg.), *Thomas Mann Handbuch*, Frankfurt am Main, Fischer, 2005, pp. 276-283.

Que a música tem uma dimensão filosófica é, claro está, dado assente no ideário schopenhaueriano. Aliás é sintomático que, no capítulo dedicado à música no primeiro volume de *MVR* (Livro III, § 52), todo o desenvolvimento conceptual proposto por Schopenhauer se estruture entre duas balizas, concretamente duas frases em latim: uma delas é da autoria de Leibniz acerca da música, frase essa que pretende relegar a música para o nível de uma aritmética inconsciente; a outra, mais adiante no mesmo capítulo, é o retomar dessa citação, só que desta vez reescrita pelo próprio Schopenhauer e utilizada como ponto de chegada: como síntese, poder-se-ia dizer, do pensamento schopenhaueriano acerca da música. Se a citação literal de Leibniz falava da música como "exercício inconsciente de aritmética do espírito que desconhece que está a contar", Schopenhauer transforma a frase numa formulação bem diversa: "a música é um exercício inconsciente de metafísica do espírito que desconhece que está a filosofar"⁽²⁾.

Mais tarde, no segundo volume de *MVR* publicado em 1844 - que contém os suplementos ao texto da primeira edição de 1819 -, Schopenhauer retomará a temática musical e voltará a dedicar um capítulo inteiro à questão. Como os capítulos do segundo volume têm títulos (ao contrário do que sucede no primeiro volume), não surpreende que o título escolhido para o capítulo 39 seja "Da Metafísica da Música" (*Zur Metaphysik der Musik*).

Mas antes de entrarmos mais a fundo na argumentação com que Schopenhauer sustenta a sua metafísica da música nos dois capítulos que a ela dedica em cada um dos volumes de *MVR*, convirá recordar que o filósofo não era um leigo em matéria musical e que, segundo o seu mais recente biógrafo, começou a estudar e praticar música em 1799 (portanto com onze anos), actividade que manteria toda a sua vida,

⁽²⁾ A frase de Leibniz ocorre na sua Epístola 154 e tem, no original latino, a seguinte forma: *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*. Schopenhauer dá à frase esta forma nova: *Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi*. Cf. *Die Welt als Wille und Vorstellung 1*, Erster Teilband, Zürich, Diogenes Verlag, 1977, pp. 322 e 332. Trata-se da chamada *Zürcher Ausgabe* ("Edição de Zurique") em dez volumes, que toma como base o texto crítico estabelecido por Arthur Hübscher. Doravante *WWV*.

sendo o seu instrumento de eleição a flauta trans ver sal⁽³⁾. Na verdade, a leitura dos dois capítulos dedicados à música em *MVR* (assim como os textos sobre música em *Parerga und Paralipomena* de 1851) confirmam a competência de Schopenhauer em matéria musical: pois comprovam não só conhecimentos de Harmonia, patentes na discussão de diferentes acordes, como conhecimentos de Acústica, nomeadamente no que toca à vibração de harmónicos. Se pensarmos no tipo de música que se fazia na Alemanha na primeira metade do século XIX, o gosto musical de Schopenhauer poderá parecer retrógado: Mozart e Beethoven faziam evidentemente parte do panteão musical do filósofo, mas o compositor com quem sente maior afinidade é, curiosamente, Rossini - a ponto de ter providenciado a transcrição de grande parte da sua obra para flauta transversal. Quanto a Wagner, que idolatrava Schopenhauer desde que tomou contacto com a sua obra em 1854, nunca despertou pela sua música grande interesse no filósofo, que, apesar de ter assistido a uma récita de *Der fliegende Holländer*, exprimiu a opinião (no mínimo controversa) de que Wagner era melhor poeta do que compositor⁽⁴⁾. No entanto, nem mesmo a poesia de Wagner escapou à crítica do velho filósofo: o exemplar do libreto de *Der Ring des Nibelungen* que Wagner ofereceu a Schopenhauer conserva-se ainda hoje na Houghton Library da Universidade de Harvard; as suas margens estão repletas de comentários cáusticos escritos pelo punho do dedicatário do volume. No fundo, Schopenhauer manteve-se fiel ao século em que nasceu e aos compositores que também nele tinham nascido: musicalmente, era um homem do final do século XVIII.

Este aspecto é relevante para a consideração das próprias qualidades musicais que facilmente se detectam na prosa de Schopenhauer (e às quais Thomas Mann, ele próprio prosador arqui-musical, foi especialmente sensível). Pois não é só a cadência rítmica, a eufonia, a maleabilidade e os efeitos sonoros expressivos que fazem da prosa de Schopenhauer um texto musical: é a própria estruturação musical do pensamento, sobretudo na adaptação do modelo "exposição + desenvolvimento + reexposição" (a chamada "forma sonata") que é timbre da grande música instrumental

⁽³⁾ Cf. David. E. Cartwright, *Schopenhauer: a Biography*, Cambridge University Press, 2010, p. 30.

⁽⁴⁾ Para as opiniões musicais de Schopenhauer aqui referidas, cf. Cartwright, *ob. cit.*, p. 533.

de Mozart e Beethoven (e antecipe-se desde já que, para Schopenhauer, a música que mais contava era a exclusivamente instrumental). O exemplo que demos acima do capítulo 52 do primeiro volume de *MVR* é prova cabal disso, no modo como a citação de Leibniz funciona como parte de uma "exposição", que depois é "reexposta", já transformada, após o "desenvolvimento" que corresponde ao próprio desenrolar conceptual do material apresentado na exposição.

Aliás, este "retomar" musical (e Schopenhauer é partidário do *da capo* na música⁽⁵⁾) está logo presente no magnífico parágrafo que abre o Livro I de *MVR*: note-se como a última frase do parágrafo, que ecoa a primeira, opera um efeito que, em termos musicais, poderíamos denominar "regresso à tónica"⁽⁶⁾:

(5) *WW* 1/1, pp. 331-332 (§ 52).

(6) Todas as traduções de Schopenhauer são da minha responsabilidade. *WWV* I/1, p. 29: "Die Welt ist meine Vorstellung": - dies ist die Wahrheit, welche in Beziehung auf jedes lebende und erkennende Wesen gilt; wiewohl der Mensch allein sie in das reflektierte abstrakte Bewußtseyn bringen kann: und thut er dies wirklich; so ist die philosophische Besonnenheit bei ihm eingetreten. Es wird ihm dann deutlich und gewiß, daß er keine Sonne kennt und keine Erde; sondern immer nur ein Auge, das eine Sonne sieht, eine Hand, die eine Erde fühlt; daß die Welt, welche ihn umgiebt, nur als Vorstellung daist, d.h. durchweg nur in Beziehung auf ein Anderes, das Vorstellende, welches er selbst ist. - Wenn irgendeine Wahrheit *a priori* ausgesprochen werden kann, so ist es diese: denn sie ist die Aussage derjenigen Form aller möglichen und erdenklichen Erfahrung, welche allgemeiner, als alle andern, als Zeit, Raum und Kausalität ist: denn alle diese setzen jene eben schon voraus, und wenn jede dieser Formen, welche alle wir als so viele besondere Gestaltungen des Satzes vom Grunde erkannt haben, nur für eine besondere Klasse von Vorstellungen gilt; so ist dagegen das Zerfallen in Objekt und Subjekt die gemeinsame Form aller jener Klassen, ist diejenige Form, unter welcher allein irgend eine Vorstellung, welcher Art sie auch sei, abstrakt oder intuitiv, rein oder empirisch, nur überhaupt möglich und denkbar ist. Keine Wahrheit ist also gewisser, von allen andern unabhängiger und eines Beweises weniger bedürftig, als diese, daß Alles, was für die Erkenntniß daist, also die ganze Welt, nur Objekt in Beziehung auf das Subjekt ist, Anschauung des Anschauenden, mit einem Wort, Vorstellung. Natürlich gilt Dieses, wie von der Gegenwart, so auch von jeder Vergangenheit und jeder Zukunft, vom Fernsten, wie vom Nahen: denn es gilt von Zeit und Raum selbst, in welchen allein sich dieses alles unterscheidet. Alles, was irgend zur Welt gehört und gehören kann, ist unausweichbar mit diesem Bedingtseyn durch das Subjekt behaftet, und ist nur für das Subjekt da. Die Welt ist Vorstellung".

"'O mundo é a minha representação'. Esta é a verdade, que é válida no que respeita a todo e qualquer ser vivo capaz de cognição, embora só o homem a consiga trazer para a consciência reflexiva e abstracta; e quando o faz realmente, entrou nele a reflexão filosófica. Ser-lhe-á então claro e óbvio que não conhece nenhum sol nem nenhuma terra, mas apenas um olho que vê um sol e uma mão que sente uma terra; que o mundo, que o rodeia, só existe como representação, isto é, somente na relação com algo outro, com a entidade que representa, ou seja, ele próprio. Se existe verdade que possa ser expressa *a priori*, é esta: pois ela é a expressão daquela forma de toda a experiência possível e concebível, e que é mais abrangente do que todas as outras, mais do que espaço, tempo, e causalidade; pois todas estas já pressupõem aquela; e se cada uma destas formas, as quais reconhecemos como outras tantas configurações particulares do princípio da razão suficiente, só é válida para uma classe especial de representações, por outro lado é a divisão em sujeito e objecto a forma comum de todas aquelas classes, é a forma sob a qual qualquer representação, seja ela o que for, abstracta ou intuitiva, pura ou empírica, é possível e concebível. Por isso, nenhuma verdade é mais certa, mais independente de todas as outras e menos carente de prova do que esta: tudo o que é do foro do conhecimento, portanto o mundo inteiro, é somente objecto em relação com o sujeito, é contemplação de quem contempla, numa palavra, representação. Isto é naturalmente tão válido para o presente como para todo o passado e para todo o futuro, para o mais longínquo como para o mais próximo; pois é válido para o próprio tempo e para o próprio espaço, as únicas realidades em que tudo isto se distingue. Tudo o que pertença ou possa pertencer ao mundo está incontornavelmente ligado ao sujeito com esta obrigatoriedade e só existe em função do sujeito. O mundo é representação" (pp. 25-26).

Este modo de entender a representação, a que Schopenhauer dedica o Livro I, será relevante para a consideração da música, que surge só no final do Livro III, dedicado a questões de Estética. Antes disso, o Livro II regressara ao tema (já aventado no capítulo 1 do Livro I) do mundo enquanto vontade. Representação e vontade são como que as duas faces da mesma moeda: se representação pode ser vista como explicação empírica do mundo, vontade será a sua explicação metafísica.

Ora a vontade, para Schopenhauer, é algo de intrinsecamente negativo, sendo a causadora de todo o sofrimento que a vida terrena

representa. Vontade essa que se exprime na "vontade de viver" (não é a maneira ideal de traduzir *Wille zum Leben*, mas é difícil defender outra solução); na sexualidade que nos escraviza e domina porque é o modo de a vontade se perpetuar a si própria; no egoísmo congénito de todos os seres vivos, que lutam, matam e espezinham para sobreviver. Schopenhauer refinou a verbalização desta ideia em *MVR II* (§ 46), no capítulo intitulado "Da nulidade e do sofrimento da vida" (*Von der Nichtigkeit und dem Leiden des Lebens*), que é um dos pontos altos de todo o tratado, pois sintetiza o "pessimismo" que muitos associam ao ideário schopenhaueriano⁽⁷⁾:

"Ao despertar para a vida da noite da inconsciência (*Bewußtlosigkeit*), a vontade descobre-se a si própria enquanto indivíduo, num mundo infundável e ilimitado, no meio de incontáveis indivíduos, todos esforçando-se, sofrendo, errando; e como que através de um sonho angustiante apressa-se a voltar ao seu estado antigo de inconsciência. - Mas, até que isso aconteça, os seus desejos são desenfreados, as suas ambições são inesgotáveis, e cada desejo satisfeito gera um desejo novo. Nenhuma satisfação possível no mundo seria suficiente para apaziguar a sua ânsia, para pôr um termo definitivo ao seu desejo e preencher o abismo sem fundo do seu coração".

Da vida propriamente dita, Schopenhauer diz o seguinte⁽⁸⁾: "A vida, com as suas contrariedades pequenas, maiores e enormes a sucederem-

⁽⁷⁾ WWVII / 2, p. 670: "Aus der Nacht der Bewußtlosigkeit zum Leben erwacht findet der Wille sich als Individuum, in einer end- und gränzenlosen Welt, unter zahllosen Individuen, alle strebend, leidend, irrend; und wie durch einen banger Traum eilt er zurück zur alten Bewußtlosigkeit. - Bis dahin jedoch sind seine Wünsche gränzenlos, seine Ansprüche unerschöpflich, und jeder befriedigte Wunsch gebiert einen neuen. Keine auf der Welt mögliche Befriedigung könnte hinreichen, sein Verlangen zu stillen, seinem Begehren ein endliches Ziel zu setzen und den bodenlosen Abgrund seines Herzens auszufüllen".

⁽⁸⁾ WWV 11/2, p. 671: "Das Leben, mit seinen stündlichen, täglichen, wöchentlichen und jährlichen, kleinen, großem und großen Widerwärtigkeiten, mit seinen getäuschten Hoffnungen und seinen alle Berechnung vereitelnden Unfällen, trägt so deutlich das Gepräge von etwas, das uns verleidet werden soll, daß es schwer zu begreifen ist, wie man dies hat verkennen können und sich überreden lassen, es sei da, um dankbar genossen zu werden, und der Mensch, um glücklich zu seyn".

se hora a hora, dia a dia, semana a semana, ano a ano, com as suas expectativas goradas e com os seus percalços que frustram qualquer previsão - a vida traz tão claramente a marca de algo que deveria tornar-se-nos repugnante, que é difícil compreender como foi possível não entendermos tal realidade e deixarmo-nos convencer de que a vida existe para ser gozada com gratidão; e o homem, para ser feliz".

Umás páginas mais adiante, Schopenhauer recorre a uma citação de Voltaire, com a qual se declara estar em perfeita sintonia⁽⁹⁾: "le bonheur n'est qu'un rêve... Je n'y sais autre chose que me résigner, et me dire que les mouches sont nées pour être mangées par les araignées, et les hommes pour être dévorés par les chagrins".

Mais à frente ainda, Schopenhauer lembra a célebre frase latina do comediógrafo romano Plauto (*Asinaria* II, 495), *homo homini lupus* ("o homem é um lobo para o homem"), depois de afirmar que a fonte de todo o mal que atinge o homem é o próprio homem⁽¹⁰⁾: "A verdade é que temos de ser infelizes; e somos. E a principal fonte do mal mais grave, que atinge o homem, é o próprio homem: *homo homini lupus*".

Ora este ideário, que constitui aparentemente um voto de desconfiança não só na existência de "felicidade" como na vida humana em si, não é tão pessimista como possa parecer, porque o Livro III do tratado de Schopenhauer abre a possibilidade de um alívio mitigador para o sofrimento humano: a fruição estética. É a arte que salva o homem. E, no topo da hierarquia das artes, está a música, a que Schopenhauer dedica precisamente o capítulo culminante do Livro III. Sigamos, pois, o raciocínio de Schopenhauer na sua primeira abordagem à música em *MVR* - não para o parafrasearmos, mas para lhe sintetizarmos os pontos essenciais.

O capítulo 52 de *MVR* I abre com uma recapitulação da temática estética até aí abordada, recapitulação que estabelece de novo a hierarquia das artes. A arquitectura é considerada por Schopenhauer a

⁽⁹⁾ *WWVII* / 2, p. 674: "Ganz in Übereinstimmung mit der von mir bewiesenen Wahrheit sagt auch der von Natur und Glück so begünstigte Voltaire...".

⁽¹⁰⁾ *WWV* II/2, p. 676: Die Wahrheit ist: wir sollen elend seyn, und sind's. Dabei ist die Hauptquelle der ernstlichsten Übel, die den Menschen treffen, der Mensch selbst: *homo homini lupus*".

arte mais rasteira de todas; a tragédia, a mais excelsa - isto, claro está, dentro da categoria em que cabem todas as artes à excepção da música, que está numa categoria à parte. No que consiste a diferença entre as duas categorias? É que as outras artes correspondem a uma objectivação indirecta da vontade; são imitativas e repetitivas de uma qualquer Ideia (em sentido platónico) - ao passo que a música não. A música, porque está para lá das Ideias, é independente do mundo visível; em certo sentido poderia existir sem ele. A música é objectivação directa e cópia (*Abbild*) da vontade propriamente dita, tal como é o próprio mundo: por isso o efeito da música é mais poderoso do que o das outras artes; por isso as outras artes falam de sombras, enquanto a música fala da essência.

Seguidamente, Schopenhauer embrenha-se numa tentativa de dar dimensão filosófica à altura dos tons, desde os mais graves aos mais agudos, dedicando-se depois à compreensão da harmonia e da melodia. Na melodia, Schopenhauer reconhece o nível mais elevado da objectivação da vontade: a melodia narra a história da vontade iluminada pela reflexão (*Besonnenheit*). Também os vários graus da escala pelos quais a melodia passa e os efeitos de dissonância que produzem espelham a vontade, no sentido em que o movimento próprio da vontade é o alternar entre desejo (= dissonância) e satisfação (= consonância), carência (= dissonância) e saciedade (= consonância). São também considerados os diferentes andamentos, rápidos e lentos (*Allegro e Adagio*), os modos maior e menor, assim como a modulação, acerca da qual se tece o seguinte comentário⁽¹⁾: "A transição de uma tonalidade para outra totalmente diferente, ao anular por completo a relação com o que se ouvira anteriormente, parece-se com a morte, na medida em que nela o indivíduo encontra o seu fim; mas a vontade, que se manifestara nesse indivíduo, continua viva, manifestando-se noutros indivíduos, cuja consciência não tem qualquer conexão com a do primeiro indivíduo".

Esta consideração, porém, leva Schopenhauer a frisar de novo que, ao recorrermos a este tipo de analogia, não devemos esquecer que a música não exprime aparências, mas sim a essência: neste sentido,

⁽¹⁾ *WWV I/1*, p. 328: "Der Übergang aus einer Tonart in eine ganz andere, da er den Zusammenhang mit dem Vorhergegangenen ganz aufhebt, gleicht dem Tode, sofern in ihm das Individuum endet; aber der Wille, der in diesem erschien, nach wie vor lebt, in andern Individuen erscheinend, deren Bewußtseyn jedoch mit dem des ersten keinen Zusammenhang hat".

não exprime esta ou aquela alegria, nem este ou aquele sofrimento, mas exprime a alegria em si, o sofrimento em si, a paz de espírito (i*Gemüthsruhe*) em si. Exprime-los na sua essência, sem os motivos que os provocam. Mas nós compreendemo-los (aos motivos), mesmo na sua quintessência reduzida ao mínimo, e assim se explica que a nossa imaginação se deixe tão facilmente suggestionar pela música que ouvimos, a ponto de querermos dar-lhe forma palpável, em carne e osso. Esta é, para Schopenhauer, a origem da canção e da ópera, cujos textos nunca deixam de estar numa posição subalterna face à música (afirmação sobremaneira controversa...), dado que a música está acima da poesia e, ao contrário daquela, nada exprime a não ser a quinta-essência da vida. É esta qualidade que faz da música a panaceia de todos os nossos sofrimentos: pois quando a música tenta colar-se demasiado às palavras, esforça-se por falar uma linguagem que não é a sua. Nenhum compositor (opina Schopenhauer) se manteve mais livre deste erro do que Rossini: por isso a sua música fala tão claramente a sua própria linguagem, como se não precisasse das palavras.

Assim, tanto o mundo sensível como a música são apenas duas expressões diferentes da mesma coisa. Como expressão do mundo, a música é por excelência a linguagem universal. Todos os empreendimentos humanos, todos os arrebatamentos e expressões da vontade podem ser expressos pelo número infinito de melodias possíveis. De seguida, Schopenhauer apresenta uma ideia curiosa, que parece antecipar o papel (e o poder) da música no cinema⁽¹²⁾: "Desta relação íntima, que a música estabelece com a verdadeira essência de todas as coisas, pode explicar-se o seguinte: quando a acompanhar qualquer cena, acção, evento, ambiente (*Umgebung*), soa uma música que seja apropriada, esta parece-nos revelar o sentido mais profundo do que estamos a ver [...]".

Schopenhauer volta a repetir algo anteriormente dito (as repetições em *MVR*, as *reprises* tanto *grandes* como *petites*, são um dos traços que permitem falar da prosa schopenhaueriana como prosa musical), mas acrescentando-lhe uma explicitação que sugere a medida em que

⁽¹²⁾ *WWVI* /1, pp. 329-330: "Aus diesem innigen Verhältniß, welches die Musik zum wahren Wesen aller Dinge hat, ist auch Dies zu erklären, daß wenn zu irgend eine Scene, Handlung, Vorgang, Umgebung, eine passende Musik ertönt, diese uns den geheimsten Sinn derselben aufzuschließen scheint [...]".

devemos entender a dimensão metafísica da música⁽¹³⁾: "Pois a música é, como já foi dito, diferente das outras artes, porquanto não é cópia da aparência ou, mais propriamente, da objectivação adequada da vontade, mas cópia directa da vontade em si e, portanto, apresenta o correlato metafísico de tudo o que é físico no mundo [...]. Por isso tanto poderíamos chamar ao mundo música corporalizada, como vontade corporalizada".

Mais adiante (*WWV I/1*, p. 330), Schopenhauer chama à música "o cerne (*Kern*) anterior a qualquer forma (*Gestaltung*), ou o coração das coisas (*Herz der Dinge*)". Esta visão universal da música leva o filósofo a pôr em causa a noção de música representativa (= descritiva ou programática), como se ela constituísse a degradação de uma arte que nada precisa de exprimir além de si própria. Critica, pois, *As Estações* e *A Criação* de Haydn, assim como todo o género de música imitativa de batalhas, género esse que deve ser completamente rejeitado (*gänzlich zu verwerfen*).

Da parte final da discussão sobre música no primeiro volume de *MVR* há dois aspectos importantes a destacar. O primeiro tem que ver com a relação entre música e filosofia. Diferentemente de Platão, Schopenhauer não vê a filosofia como "a mais alta forma de música" (*Fédon* 61a). Em *MVR*, a música é nem mais nem menos do que aquilo de que a filosofia deveria ocupar-se: a "verdadeira filosofia" (*die wahre Philosophie*) não seria mais do que a "explicação correcta, completa e pormenorizada da música". As formais verbais no condicional são apropriadas, uma vez que, ao apresentar esta ideia extraordinária, Schopenhauer evita ser taxativo⁽¹⁴⁾: "Quem me acompanhou e entrou na minha maneira

⁽¹³⁾ *WWV I/1*, p. 330: "Denn die Musik ist, wie gesagt, darin von allen andern Künsten verschieden, daß sie nicht Abbild der Erscheinung, oder richtiger, der adäquaten Objektivität des Willens, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische [...]. Man könnte demnach die Welt eben so wohl verkörperte Musik, als verkörperten Willen nennen".

⁽¹⁴⁾ *WWV I/1*, p. 332: "So wird wer mir gefolgt und in meine Denkungsart eingegangen ist, es nicht so sehr paradox finden, wenn ich sage, daß gesetzt es gelänge, eine vollkommen richtige, vollständige und in das Einzelne gehende Erklärung der Musik, also eine ausführliche Wiederholung dessen was sie ausdrückt in Begriffen zu geben, diese sofort auch eine genügende Wiederholung und Erklärung der Welt in Begriffen, oder einer solchen ganz gleichlautend, also die wahre Philosophie seyn würde".

de pensar não achará paradoxal se eu disser que, admitindo que fosse possível, a explicação perfeitamente correcta, completa e pormenorizada da música, portanto a repetição completa em conceitos daquilo que ela exprime - coisa que seria simultaneamente uma repetição satisfatória e uma explicação em conceitos do mundo, ou de algo de conforme - [tal explicação da música] seria a verdadeira filosofia".

É a seguir a esta afirmação que Schopenhauer reformula a frase de Leibniz, que referimos mais acima.

O segundo aspecto a destacar é a coda do capítulo. Trata-se, como já dissemos, do último capítulo do Livro III; logo, faz todo o sentido que Schopenhauer nele cristalice a mensagem do livro do seu todo: na visão "pessimista" da vida que o filósofo transmite, a mitigação do sofrimento e o consolo (*Trost*) residem na arte.

Ao retomar o seu pensamento sobre a música no segundo volume de MVR, publicado mais de vinte anos após a publicação do primeiro, agora num capítulo explicitamente intitulado "Da metafísica da música" (*Zur Metaphysik der Musik*, WWVII, § 39), Schopenhauer repisa inevitavelmente alguns aspectos já abordados na discussão anterior, mas introduz também novidades.

A consideração inicial com que o capítulo se inicia não é prometedora: trata-se de uma tentativa de fazer equivaler, na harmonia a quatro vozes, o baixo (tónica) ao reino mineral; o tenor (terceira) ao reino vegetal; o contralto (quinta) ao reino animal; e o soprano (oitava) ao ser humano.

Mais interessante é o regresso à ideia da primazia da música sobre a poesia⁽¹⁵⁾:

(15) WWV II / 2, p. 527: "So gewiß die Musik, weit entfernt eine bloße Nachhülfe der Poesie zu seyn, eine selbstständige Kunst, ja die mächtigste unter allen ist und daher ihre Zwecke ganz aus eigenen Mitteln erreicht; so gewiß bedarf sie nicht der Worte des Gesanges, oder der Handlung einer Oper. [...] Die Worte sind und bleiben für die Musik eine fremde Zugabe, von untergeordnetem Werthe, da die Wirkung der Töne ungleich mächtiger, unfehlbarer und schneller ist, als die der Worte: diese müssen daher, wenn sie der Musik einverleibt werden, doch nur eine völlig untergeordnete Stelle einnehmen und sich ganz nach jener fügen".

"Sendo certo que a música, longe de ser uma mera auxiliar da poesia, é uma arte autónoma, decerto a mais poderosa de todas, sendo por isso que atinge os seus fins com meios exclusivamente próprios; tão certo é também que ela não precisa da letra de uma canção nem do enredo de uma ópera. [...] As palavras são e permanecem para a música um acrescento alheio, de valor inferior, visto que o efeito dos tons é incomparavelmente mais poderoso, mais infalível [*sic*] e mais rápido do que o das palavras: daí que as palavras, quando anexadas à música, devam assumir uma posição totalmente subalterna e devam adaptar-se por completo à música".

Esta convicção de que a palavra é inferior à música leva Schopenhauer ao extremo de afirmar que, na ópera, não deveria ser a música a adaptar-se ao texto, mas o texto a adaptar-se à música! Um caso absoluto, portanto, de *prima la musica, dopo le parole* (para remetermos para a discussão desta problemática na ópera *Capriccio* de Richard Strauss)⁽¹⁶⁾: "A música de uma ópera, tal como a partitura a apresenta, tem em si mesma uma existência totalmente independente, separada e ao mesmo tempo abstracta, à qual os acontecimentos e personagens da peça são alheios e a qual segue as suas regras próprias e inalteráveis; é por isso que a música funciona perfeitamente mesmo sem o texto".

Que a música, na sua superior essência (*höhere Wesenheit*), está acima de enredos e palavras é provado, segundo Schopenhauer, pelo facto de se exprimir sempre na sublimidade que lhe é própria, quer a ópera tenha como personagens Agamémnon e Aquiles (Schopenhauer estaria a pensar certamente na *Ifigénia em Áulide* de Gluck) ou se situe na realidade corriqueira de uma família burguesa. Pelo mesmo motivo, até na ópera mais cómica a música salvaguarda a pureza e a elevação que fazem parte da sua essência. Seja por cima da farsa mais burlesca, seja por cima da miséria infundável da vida humana, a música faz pairar o mais profundo e sério significado da existência.

Voltando-se de seguida para a música puramente instrumental, é - como não podia deixar de ser - a obra sinfónica de Beethoven que

⁽¹⁶⁾ WWVII/2, p. 528: "Die Musik einer Oper, wie die Partitur sie darstellt, hat eine völlig unabhängige, gesonderte, gleichsam abstrakte Existenz für sich, welcher die Hergänge und Personen des Stücks fremd sind, und die ihre eigenen, unwandelbaren Regeln befolgt; daher sie auch ohne den Text vollkommen wirksam ist".

tem honras de abertura. Schopenhauer não menciona nenhuma das nove sinfonias em concreto, mas fala da "sinfonia beethoveniana" como entidade abstracta, de que as nove sinfonias são materializações particulares. Dado o lugar cimeiro da obra sinfónica de Beethoven no topo da pirâmide do sublime musical, transcrevo o parágrafo a ela dedicada⁽¹⁷⁾:

"Lancemos agora um olhar sobre a música puramente instrumental. Ora uma sinfonia de Beethoven mostra-nos a maior confusão, à qual subjaz, porém, a ordem mais perfeita; mostra-nos a luta mais renhida, que, no momento seguinte, se transforma na mais bela concórdia: é uma *rerum concordia discors* ['concórdia discordante das coisas', citação de Horácio, Epístola 12 do Livro I, v. 19], uma imitação fiel e perfeita da essência do mundo, mundo esse que se precipita em frente na confusão infinita de formas incontáveis e que, através da destruição permanente, se mantém como é. Ao mesmo tempo falam a partir desta sinfonia todas as paixões e emoções humanas: a alegria, o luto, o amor, o ódio, o medo, a esperança, etc. em nuances sem conta, mas apenas *in abstracto*, sem qualquer particularização, todas na sua forma pura, isentas de conteúdo, como num mundo etéreo e imaterial. Contudo, temos a tendência, durante a audição, de concretizarmos a sinfonia na nossa imaginação, vestindo-a com carne e osso e vendo nela todo o tipo de

⁽¹⁷⁾WWV II/2, p. 529: "Werfen wir jetzt einen Blick auf die bloße Instrumentalmusik; so zeigt uns eine Beethoven'sche Symphonie die größte Verwirrung, welcher doch die vollkommenste Ordnung zum Grunde liegt, den heftigsten Kampf, der sich im nächsten Augenblick zur schönsten Eintracht gestaltet: es ist *rerum concordia discors*, ein treues und vollkommenes Abbild des Wesens der Welt, welche dahin rollt, im übersehbaren Gewirre zahlloser Gestalten und durch stete Zerstörung sich selbst erhält. Zugleich nun aber sprechen aus dieser Symphonie alle menschlichen Leidenschaften und Affekte: die Freude, die Trauer, die Liebe, der Haß, der Schrecken, die Hoffnung u.s.w. in zahllosen Nüancen, jedoch alle gleichsam nur *in abstracto* und ohne alle Besonderung: es ist ihre bloße Form, ohne den Stoff, wie eine bloße Geisterwelt, ohne Materie. Allerdings haben wir den Hang, sie, beim Zuhören, zu realisiren, sie, in der Phantasie, mit Fleisch und Bein zu bekleiden und allerhand Scenen des Lebens und der Natur darin zu sehn. Jedoch befördert Dies, im ganzen genommen, nicht ihr Verständniß, noch ihren Genuß, giebt ihr vielmehr einen fremdartigen, willkürlichen Zusatz: daher ist es besser, sie in ihrer Unmittelbarkeit und rein aufzufassen".

cenar da vida e da natureza. Só que isto, no geral, nem promove o seu entendimento nem a sua fruição, pois acrescenta-lhe algo de estranho e de arbitrário: por isso é melhor apreendê-la no que ela tem de puro e de directo".

Seguidamente, a discussão aborda questões relacionadas com acústica, com a altura dos sons e o efeito que ela provoca. Como é habitual em Schopenhauer, o discurso, por abstracto que seja, não se fecha a observações mais chãs, como por exemplo a constatação de que uma ária cantada por um baixo nunca dá o mesmo prazer que uma ária cantada por um soprano. Uma melodia no baixo assemelhar-se-ia a um bloco de mármore; por isso é tão apropriado, opina Schopenhauer, que o papel do Comendador no *Don Giovanni* de Mozart tenha sido escrito para voz de baixo.

À melodia são dedicadas agora menos explicações do que sucedera no capítulo congénere em *MVR I*, mas o ritmo é alvo de considerações interessantes, no contexto das quais as noções de tempo (*Zeit*) e espaço (*Raum*) adquirem especial importância. O ritmo é no tempo aquilo que a simetria é no espaço. Isto dá azo a uma justaposição das duas artes "opostas", arquitectura e música, as quais, segundo o filósofo, se encontram nos antípodas uma da outra. Pois a arquitectura existe apenas no espaço, sem qualquer ligação ao tempo, ao passo que a música existe apenas no tempo, sem qualquer ligação ao espaço. As outras artes, segundo se diz em nota, são mais híbridas, pois a escultura e a pintura, sendo primacialmente artes do espaço, têm também uma ligação indirecta com o tempo, na medida em que podem exprimir movimento ou narrar uma história; e a poesia, por seu lado, não pertence apenas ao tempo, porque o seu assunto é tudo o que existe, portanto tudo o que tem espacialidade (*ihr Stoff ist alles Daseiende, also das Räumliche*: WWV II/2, p. 533). Mas na correlação ritmo /simetria, Schopenhauer admite que, apesar de tudo, na música e na arquitectura *les extrêmes se touchent* (como ele escreve em francês). O que não o inibe, porém, de manifestar o seu supremo desprezo pela arquitectura, pois a correlação apontada é apenas superficial, e nada tem que ver com a essência das duas artes⁽¹⁸⁾:

⁽¹⁸⁾WWV II/2, p. 534: "Es wäre sogar lächerlich, die beschränkteste und schwächste aller Künste mit der ausgedehntesten und wirksamsten im Wesentlichen gleich stellen zu wollen".

"seria até ridículo querer comparar na sua essência a mais limitada e débil de todas as artes [a arquitetura] com a mais abrangente de todas e de efeito mais poderoso [a música]".

Seguem-se considerações sobre o ritmo na sua relação com a harmonia, com os graus da escala e com os tempos do compasso (tempos fortes ou fracos) em que graus da escala - como a tónica - podem surgir e que efeito isso pode causar no ouvinte. É analisado o modo como o jogo entre melodia e harmonia produz certas reacções no ouvinte, destacando-se o comentário interessantíssimo que Schopenhauer oferece sobre o papel dos retardos (voltaremos a este passo mais adiante). A dissonância prolongada que se resolve em consonância é vista em termos consentâneos com a doutrina schopenhaueriana da vontade - vontade essa que busca incessantemente a satisfação dos seus desejos, como a música busca a consonância, só que, uma vez satisfeito esse desejo, somente uma nova busca conducente a nova satisfação evita a sensação de vazio que é parte integrante de toda a satisfação alcançada. Daí que⁽¹⁹⁾ "um encadear de acordes exclusivamente consonantes seria saturante, cansativo e vazio, como o tédio que a satisfação de todos os desejos provoca. Por isso têm de ser introduzidas dissonâncias - ainda que tenham um efeito inquietante e quase penoso - mas tão-só com a finalidade de, mediante preparação adequada, se resolverem em consonâncias. Na verdade, na música só existem dois acordes básicos: o dissonante acorde de sétima e o consonante acorde perfeito, acordes que estão na base de todos os outros".

Este dualismo - que, no caso do acorde perfeito e do acorde de sétima, talvez assente melhor no sistema metafísico de Schopenhauer do que na realidade pragmática da música tal como é praticada na vida real - é também destacado no respeitante aos dois modos, maior e menor.

⁽¹⁹⁾WWV II/2, pp. 536-537: "Eine Folge bloß konsonanter Ackorde würde übersättigend, ermüdend und leer seyn, wie der *languor*, den die Befriedigung aller Wünsche herbeiführt. Daher müssen Dissonanzen, obwohl sie beunruhigend und fast peinlich wirken, eingeführt werden, aber nur um, mit gehöriger Vorbereitung, wieder in Konsonanzen aufgelöst zu werden. Ja, es giebt eigentlich in der ganzen Musik nur zwei Grundackorde: den dissonanten Septimenackord und den harmonischen Dreiklang, als auf welche alle vorkommenden Ackorde zurückzuführen sind".

Para finalizarmos esta síntese do pensamento musical schopenhaueriano em *MVR*, atentemos na observação com que o filósofo conclui a sua discussão da metafísica da música. Trata-se de uma observação da maior importância, pois corrige a sensação cumulativa que se vai instalando no nosso espírito ao lermos ambos os capítulos cujo conteúdo procurámos aqui sintetizar: a sensação de que toda esta discussão acerca da música está eivada de uma contradição incontornável. Pois se a música, tão positiva na visão de Schopenhauer, representa a essência da vontade (como se repete novamente no final do capítulo), como é que tal noção se coaduna com o facto de a vontade ser em si própria algo de tão negativo?

A resposta não é animadora. É que, afinal, o carácter luminoso e positivo que pensámos sentir na música é meramente ilusório⁽²⁰⁾: "Talvez este ou aquele [leitor] possa sentir incómodo perante o facto de a música, cujo efeito em nós é tantas vezes tão arrebatador do espírito, a ponto de nos parecer falar de outros mundos melhores do que o nosso, não fazer mais do que, de acordo com a presente metafísica da mesma, lisonjear a vontade, na medida em que representa a sua essência, lhe traça os seus êxitos e lhe exprime, por fim, a sua satisfação e contentamento".

A citação altamente enigmática dos *Upanishads* com que Schopenhauer conclui o capítulo (citação que, de resto, não ocorre naquela forma na obra citada) pouco ou nada faz para desfazer no leitor um sentimento insistente de desânimo.

Sintetizado o pensamento de Schopenhauer em *MVR* acerca da metafísica da música, impõe-se agora uma avaliação crítica do mesmo. E reconheça-se, à partida, que é fácil apontar-lhe defeitos e limitações.

Para a contradição inerente que lhe é própria, já chamámos a atenção. Como afirmou Brian Magee⁽²¹⁾, para desfazer tal contradição

(20) W1W II/2, pp. 537-538: "Vielleicht könnte Einer und der Andere daran Anstoß nehmen, daß die Musik, welche ja oft so geisterhebend auf uns wirkt, daß uns dünkt, sie rede von andern und besseren Welten, als die unsere ist, nach gegenwärtiger Metaphysik derselben, doch eigentlich nur dem Willen zum Leben schmeichelt, indem sie sein Wesen darstellt, sein Gelingen ihm vormalt und am Schluß seine Befriedigung und Genügen ausdrückt".

(21) Brian Magee, *The Philosophy of Schopenhauer*, Oxford University Press, 2009 (revised and enlarged edition), pp. 240-241.

"Schopenhauer would have had to contend that there is something inherently terrible about music, something infernal, something nightmarish. Interestingly enough, there have been people who subscribed seriously to the view that music was inherently bad - and they include no less a philosopher than Plato - but Schopenhauer was not one of them. As it is, his theory is so starkly self-contradictory that one is at a loss to understand how he could have failed to notice".

No entanto, a meu ver a limitação principal, que enviesa toda a discussão, é que Schopenhauer não aborda a música enquanto música, de forma isenta e objectiva, porque a sua intenção é dar-lhe um lugar no seu sistema filosófico, consentâneo com os pressupostos desse mesmo sistema. Isto leva-o a rejeitar a ópera e a música programática e/ou descritiva por estas "falsearem" a vocação pretensamente autêntica da música, que seria de exprimir a vontade e não o mundo (visto que o mundo seria, já de si, expressão da vontade: portanto a música, ao exprimir o mundo na música operática e programática, degradar-se-ia ao tornar-se expressão indirecta da vontade e não expressão directa, como seria próprio da sua natureza essencial). Schopenhauer sente-se, assim, justificado no opróbrio que lança sobre compositores da craveira de Haydn e Beethoven, por estes não terem resistido à tentação de "pintarem" o mundo sensível com sons musicais. É certo que Beethoven não é criticado por esta razão em *MVR*, mas sê-lo-á na colectânea *Parerga und Paralipomena* (§ 218), onde Schopenhauer repisa muitas das mesmas ideias sobre a música que surgem em *MVR*. No capítulo referido de *P&P*, Schopenhauer rejeita a "música pictórica" (*malende Musik*), lamentando que Haydn e Beethoven a ela tenham cedido, ao passo que Mozart e Rossini ter-lhe-iam resistido. Ora para percebermos como esta afirmação é altamente tendenciosa, não precisamos de ir mais longe do que *O Barbeiro de Sevilha*, que contém um célebre interlúdio orquestral vivamente descritivo de uma tempestade.

Não deixa de ser estranho, de resto, que Schopenhauer, tão crítico em relação à ópera (e a linguagem polémica anti-operática sobe de tom em *P&P...*), enalteça como compositor de eleição nada menos do que Gioachino Rossini (1792-1868), compositor de óperas por excelência! Aquilo que, sob outro ponto de vista, seria um defeito da ópera rossiniana - o facto de a música não ter como prioridade exprimir o texto - é visto como qualidade por Schopenhauer. Como ele diz em *P&P* (§ 219),

"dai-me a música de Rossini: essa fala sem palavras!"⁽²²⁾. Por outro lado, aquilo que tantos ouvintes e musicólogos têm apreciado na ópera de Christoph Willibald von Gluck (1714-1787) - a relação íntima e inextrincável entre texto e música - é visto por Schopenhauer como defeito⁽²³⁾ 24.

Até que ponto o melômano Arthur Schopenhauer (assíduo frequentador, em Frankfurt am Main, de óperas e concertos) partilharia estas opiniões do filósofo Schopenhauer é algo que não podemos determinar. Uma coisa é certa, porém: apesar do discurso anti-ópera, vai transparecendo, mesmo em *MVR*, que Schopenhauer gostava de ópera: as palavras que lemos sobre a *Norma* de Bellini em *MVR* II (§37) são disso testemunho eloquente.

Outro defeito, relacionável com o anterior, que facilmente podemos apontar à discussão schopenhaueriana sobre a música, é o facto de estar limitada pelos gostos musicais francamente retrógrados do filósofo. Schumann e Wagner - para mencionar apenas esses dois génios revolucionários - deixaram-no indiferente; Rossini nunca caiu do seu pedestal. Falta, por isso, à metafísica musical schopenhaueriana abrangência e universalidade de aplicação. Não deixa de ser curioso, por isso, que um discurso que se atém, no fundo, à linguagem musical do século XVIII (no que toca ao entendimento de modos, acordes, efeitos harmónicos etc.), tenha inspirado a subversão estilhaçadora dessa linguagem que foi a música composta por Wagner após a leitura de *O Mundo como Vontade e Representação* no outono de 1854. Na verdade, o que Schopenhauer diz sobre o retardo (*Vorhalt*) em *MVR* II (§ 39) avulta quase como programa estético de *Tristan und Isolde*⁽²⁴⁾: "O efeito do retardo merece ainda ser considerado. Trata-se de uma dissonância, a qual retarda a esperada consonância final, assim aumentando o anseio pela resolução, o que leva a que a sua ocorrência satisfaça ainda mais".

(22) "Gebt mir Rossinische Musik, die da spricht ohne Wörter, *Parerga und Paralipomena*, II/2, Zürich, Diogenes Verlag, 1977, p. 475.

(23) Cf. *P&P* II/2 (§ 220), p. 477.

(24) *WWVII* / 2, p. 536: "Noch verdient hiebei die Wirkung des Vorhalts beachtet zu werden. Er ist eine Dissonanz, welche die mit Gewißheit erwartete, finale Konsonanz verzögert; wodurch das Verlangen nach ihr verstärkt wird und ihr Eintritt desto mehr befriedigt".

A recepção, na ópera wagneriana, da metafísica da música schopenhaueriana seria o suficiente para pensarmos duas vezes antes de a relegarmos para o plano de mera curiosidade filosófica. Mas, depois de pensarmos três e quatro vezes, somos forçados a chegar à conclusão de que, no seu conjunto, a abordagem de Schopenhauer à música não é satisfatória.

Porquê? Talvez o principal problema seja mesmo a questão *metafísica*. Por muito atraente (e bela...) que nos pareça a ideia de a música ser "o correlato metafísico de tudo o que é físico no mundo" (WWV I/1, p. 330), não é líquido que assim seja, já que a música é ela própria uma realidade física. No fundo, a metafísica da música de Schopenhauer enferma do mesmo problema que assola a metafísica de Schopenhauer no seu todo, a qual (como diz aquele que é actualmente o maior especialista sobre o filósofo e o *scholar* que mais tem feito para renovar os estudos schopenhauerianos) "collapses under the gentlest analytical probing"⁽²⁵⁾. Se, nas restantes secções de *MVR*, somos confrontados com a dificuldade manifestada por Schopenhauer em sustentar a equivalência da vontade à "coisa em si própria", nas secções sobre música é a tentativa de fazer equivaler a música à vontade que o arrasta para posições imediatamente refutáveis, cujo artificialismo ficou patente na síntese que acima oferecemos.

Mas é óbvio que *O Mundo como Vontade e Representação* é uma obra-prima absolutamente genial do pensamento e da literatura, cujo valor incontestável é independente da insustentabilidade do seu sistema metafísico. E entre os inúmeros aspectos que fazem desta obra um marco singular, avulta o lugar de primazia dado à música. Se isso fez com que tantos músicos se sentissem enaltecidos na sua vocação através da leitura de Schopenhauer - saborosa é a história de Gustav Mahler ter oferecido a Bruno Walter um exemplar de *Die Welt als Wille und Vorstellung* como presente de Natal - outros, como Richard Strauss, reagiram com menos entusiasmo⁽²⁶⁾.

⁽²⁵⁾ Christopher Janaway (e outros), *German Philosophers*, Oxford University Press, 1997, p. VI. Na p. 256, Janaway é ainda mais incisivo: "As an exercise in metaphysics, Schopenhauer's doctrine of the will as thing in itself is so obviously flawed that some people have doubted whether he really means it".

⁽²⁶⁾ Para a informação sobre presente de Natal oferecido por Mahler a Walter, cf. ensaio de Lydia Goehr (referido na nota 1), p. 214. Alguma reserva em relação

Valiosa é, no balanço final, a insistência schopenhaueriana no elo inextrincável entre filosofia e música, na inter-relação profícua entre as duas, assim como a noção de que oferecer uma explicação (*Erklärung*) da música de forma completa e pormenorizada é tarefa própria da "verdadeira" filosofia. Apesar do exagero que lhe é intrínseco, não é descabida a pergunta mais tarde formulada por Friedrich Nietzsche, um dos mais fervorosos leitores de Schopenhauer: "já se reparou que nos tornamos tanto mais filósofos quanto mais nos tornamos músicos?"⁽²⁷⁾.

Em última análise, talvez a mensagem mais promissora para reflexões futuras, susceptível de ser extraída da discussão sobre a música em *O Mundo como Vontade e Representação*, é que a música permite um vislumbre de verdade - que cabe à filosofia clarificar⁽²⁸⁾.

a Schopenhauer adivinha-se numa carta que Richard Strauss escreveu a Hugo von Hofmannsthal a 1 de Junho de 1925, em que Goethe, Schiller, Wagner e Nietzsche são eleitos como interlocutores ideais no que toca à criação artística, mas não Schopenhauer: "Mit wem könnte man sich denn ernsthaft über die Art künstlerischen Schaffens unterhalten? Höchstens mit Goethe, Schiller, Richard Wagner, Nietzsche (dessen 'Geburt der Tragödie' ich gerade wieder mit genießender Freude lese!). Kaum schon mit Eckermann, Schopenhauer!" Cf. Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, Zürich, Atlanta Verlag, 1955, p. 467.

⁽²⁷⁾ "Hat man bemerkt... daß man um so mehr Philosoph wird, je mehr man Musiker wird?", Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner* § 1.

⁽²⁸⁾ Cf. Paul Guyer, "Pleasure and knowledge in Schopenhauer's Aesthetics", in Dale Jacquette (ed.), *Schopenhauer, philosophy and the arts*, Cambridge University Press, 2007, p. 129.