

**“Qual a razão de eu, Schopenhauer, continuar leal a Mozart e Rossini?”
Tentativa duma explicação.
A estética musical de Schopenhauer como solução à dicotomia dos
Enciclopedistas franceses Rameau e Rousseau**

Cristóvão S. Marinheiro
Universität des Saarlandes – Saarbrücken (Alemanha)

RESUMO

A estética musical schopenhaueriana é geralmente interpretada à luz da leitura que dela fizeram R. Wagner e F. Nietzsche. O seu grande mérito reside porém não na influência que ela veio a exercer, mas sim na capacidade que mostrou Schopenhauer em recolher e sobretudo em conciliar as posições antagonistas do século das Luzes com a sua intuição primeira de Vontade. A esse efeito propomos uma interpretação do § 52 da primeira edição do *Mundo* à luz de Rousseau, Rameau e Diderot, Wackenroder e Tieck.

Estes autores enquadraram desde logo o pensamento de Schopenhauer, que se nos apresenta com duas analogias; a primeira, explícita, entre música e mundo, a segunda entre música e linguagem universal, ritmando o nosso artigo. Na sua primeira analogia, levantamos os “erros de compreensão” feitos por Schopenhauer, que nos levam à compreensão do enraizamento do seu pensamento musical no “baixo subentendido” de Rameau. A segunda analogia revela-se como uma ideia já presente nos pré-românticos Wackenroder e Tieck, i.e. a superioridade da música instrumental sobre a música vocal, da qual Schopenhauer soube tirar uma mais-valia metafísica ligando-a ao seu conceito de vontade.

Esperamos com esta análise histórica de teoria musical oferecer elementos de resposta a um dos maiores enigmas da história da estética musical do século XIX: a incompreensão de Schopenhauer para com os músicos por ele inspirados.

ABSTRACT

Scholars had good reasons to focus on the adoption of Schopenhauer's philosophy of music in the XIXth and XXth century. A glance onto the discussions about music and speech by the French encyclopaedists however give us a more accurate picture of this part of his philosophy, if we consider the relation of his positions with the ones held by the French Encyclopedists. Therefore we review § 52 of the first Edition of the *World* by comparing his view to J.-J. Rousseau, Rameau, Diderot.

These authors framed Schopenhauer's music philosophy, which he presents to us in two analogies; the first one relates music to the Word, the second one music to universal language. In the inquiry of the first analogy, we notice the current fallacies, which clearly show his debt towards the concept of “basse sous-entendue” by J.-Ph. Rameau. The second analogy appears as a legacy by the German Pre-Romantics Wackenroder and Tieck, who considered instrumental music to be above vocal music. Schopenhauer knew to connect this idea he read as a young man in these authors to his metaphysical concept of Will, constructing thus his powerful metaphysics of music.

More than simple historical information, this contextual frame lets us approach one of the most astonishing problems of his musical philosophy; why didn't Schopenhauer understand the musicians he himself inspired.

Ἡ μουσική πολλαχῶς λέγεται (Fala-se de música em vários sentidos):

Prelúdio dissonante

A importância da estética musical de Schopenhauer deve-se sem dúvida alguma ao rasgo de inspiração que os músicos de 800 e 900 nela encontraram. A filologia schopenhaueriana tem seguido esse rastro, debruçando-se assim sobre a influência por ela exercida. No entanto, esta pesquisa *ex post*, tentando explicar a sua metafísica da música através da inspiração que dela decorre, desdobra-se num aparente paradoxo insolúvel: a incompreensão com que Schopenhauer se refere a músicos por ele inspirados. O exemplo mais patente encontra-se no celeberrimo testemunho sobre Richard Wagner, que nos é ofertado no espólio editado por Arthur Hübscher (*Handschriftlicher Nachlaß*). Através de Franz Arnold Wille, conhecimento comum, o filósofo manda recado ao músico: Diga ao seu amigo Wagner “que se deixe de música, ele tem mais gênio de poeta. Eu, Schopenhauer, continuo leal a Mozart e Rossini.”¹

Este juízo esmagador, que mesmo assim não conseguiu abalar a autoestima do músico, dá-nos uma imagem dos seus hábitos musicais, que parecem anular a sua estética; como conciliar a sua predileção por um compositor de ópera com a crítica que dela faz? Como interpretar a sua preferência por Mozart, então que o carácter indomável da Vontade requer melodias em perpétuo movimento, processo de composição desenvolvido por Wagner precisamente sob auspício da sua filosofia. Estas questões embaraçosas apontam graves contradições e mostram-nos um filósofo que pensava de uma maneira e ouvia de outra.

Estas incoerências deixam-se porém abrandar, caso não tentemos analisar a sua estética com a *Rezeptionsgeschichte*, mas sim com a sua gênese e o caminho que levou Schopenhauer a desenvolvê-la.

Para tal efeito, temos porém de aferir aqui uma nota preambular e rasgar desde já o duplo horizonte de pesquisa a que aqui pretendemos.

Ainda que aqui propomos um estudo de história da teoria musical e história da filosofia, temos de ter em conta que Schopenhauer nunca considerou o seu edifício metafísico sob um ponto de vista histórico. Com efeito, Schopenhauer ficou fiel ao seu “pensamento uno” (*einen Gedanken*). Este fato também significa porém que entre 1819 e 1859, tomando as datas da primeira e da última edição autorizada pelo filósofo, ele não

1 Hübscher, Arthur, *Schopenhauer und Wagner*, Jb (37) 1956, p. 26. Veja-se também HN V, p. 436 ss. Todas as traduções são de autoria própria, desde que não haja indicação contrária.

julgou necessário rever a sua filosofia, e com ela, a sua compreensão da música. Enquanto a sua metafísica da música estava acabada desde 1818, o palco da história da música conheceu um imenso desenvolvimento, no qual Schopenhauer, inconscientemente, desempenhou um papel de protagonista como *persona abscondita*. Estes quarenta anos foram cruciais para a história da música; em 1819 Beethoven finalizava a *Grande Sonata para o piano de martelos em si bemol maior, op. 106*, enquanto em 1859 Wagner acabava de escrever a pauta de *Tristão e Isolda*.

No entanto, a sua recusa em revisar a sua compreensão musical acaba por nos dar um indício precioso sobre a maneira como ele vira as suas posições na história do pensamento.

Não se trata para ele dum exercício em história da filosofia ou da música, dum apercebido momentâneo, mas sim da pesquisa do que a música é na sua essência (Wesen). Esta essência é a-histórica, independente de épocas e meios de composição.

Esta distinção implica porém uma polissemia do conceito de música, de modo que temos de distinguir uma ‘música do filósofo’ e uma ‘música do compositor’. Este discernimento poder-se-á compreender como a relação entre universal e indivíduo. A primeira faz referência não a uma pauta qualquer, mas a um conceito a nível filosófico. Esta ‘música’, conscientemente entre ásperas, é inaudível e inaudita, enquanto a segunda se refere sempre a esta ou aquela pauta precisa, ouvida em interpretação, a qual resulta de decisões tomadas pelo compositor ao longo do processo de composição. A esta polissemia mistura-se ainda outra, a do conceito de filosofia, tendo como resultado uma ‘música do filósofo’ e uma ‘filosofia dos músicos’. À música do compositor contrapõe-se uma essência da música desenvolvida num sistema filosófico, sendo a música do compositor definida e julgada pela música do filósofo. Por outro lado, esta música do filósofo veio inspirar os compositores no desenvolvimento dos seus ofícios, de maneira a podermos falar duma filosofia teórica da música e de uma aplicação prática dessa mesma. Esta dificuldade, que se pode resumir aos conceitos de teoria e prática, alicerça o ponto de partida de Schopenhauer, traduzindo-se finalmente em dois antípodas; a música como fenómeno físico-acústico e como “linguagem do sentimento e da paixão”²

Estas posições não só estavam patentes na filosofia da música do século XVIII, mas foram deixadas irresolutas pelos dois grandes protagonistas da Enciclopédia francesa, Jean-Philippe Rameau e Jean-Jacques Rousseau.

2 WWV I, 307, *Lü* 343; *O mundo como Vondade e como Representação*, introdução e tradução por Jair Barboza, São Paulo: Editora Unesp, 2005 (doravante MVR), p. 341.

1. A música como fenômeno físico-acústico: analogia entre música e mundo

Após umas frases introdutórias, tendo como função ligar o capítulo 52 do *Mundo* aos precedentes, Schopenhauer leva-nos desde logo a esta dicotomia; a música é compreendida de maneira “tão inteira e profundamente”, “como se fora uma linguagem universal”³, que “temos de procurar nela mais do que um *exercício oculto de aritmética no qual a alma não sabe que conta*”⁴. Ora, com esta celeberrima frase de Leibniz, Schopenhauer indica justamente que a essência da música não se resume ao aspecto físico-acústico. Quem a vê sob este aspecto, considera somente “o seu aspecto exterior, a sua casca”⁵. A sua essência, porém, que está para além desta casca físico-matemática, não se deixa comprovar tão facilmente, razão pela qual o nosso filósofo tem recurso ao poeirento conceito escolástico de analogia⁶.

Segue-se uma comparação entre a composição harmônica a 4 vozes e as ideias, para conferir a esta analogia a função retórica de prova. O baixo contínuo representa então os graus mais baixos da objectivação da Vontade, a natureza orgânica e a massa dos planetas. A melodia, como voz principal, é a única “com conexão intencional e plenamente significativa do começo ao fim”⁷. Só a ela calha narrar “a história mais secreta da Vontade, [ela] pinta cada agitação, cada esforço, cada movimento seu, tudo o que a razão resume sob o vasto e negativo conceito de sentimento, que não pode ser acolhido em suas abstrações”⁸. As vozes medianas, que a seu ver permitem e transportam a modulação⁹, são comparadas às “espécies determinadas da natureza”.

3 MVR, 336.

4 Ibid.

5 Ibid.

6 Schopenhauer pressente a dificuldade de comprovar esta analogia central para a sua argumentação. No seu curso magistral (Vorlesung), ele é mais cauteloso e prefere falar dum *paralelismo*; veja-se VMS, p. 215: “allein dieser Aufschluß [d.h. diese Beziehung von Musik und Ideen] ist von der Art, daß er nie bewiesen werden kann, weil er ein Verhältnis annimmt und feststellt zwischen der Musik, die doch immer im Gebiete der Vorstellung liegt und dem was wesentlich nie Vorstellung werden kann, dem Ding an sich selbst, dem Willen selbst: sonach stellt mein Aufschluß die Musik dar als Nachbild eines Vorbildes, welches selbst nie vor die Vorstellung gebracht werden kann. Ich kann also diesen Aufschluß, so überzeugend er auch für mich ist, Ihnen doch nur als eine Hypothese vortragen, welcher beizustimmen oder sie zu verwerfen einem Jeden selbst anheim gestellt ist”. Não tendo recurso à tradução de Jair Barboza, remeto o leitor para o curto capítulo sobre a música na sua tradução, *Metafísica do Belo*, São Paulo: Editora Unesp, 2003. No § 52 do *Mundo* parece utilizar dois termos, *paralelismo* e *analogia* sem os diferenciar; veja-se em particular MVR: 339. A palestra do Prof. Yasuo Kamata veio porém abrir uma nova óptica para a compreensão do conceito, visto este especialista do jovem Schopenhauer ler o conceito de analogia como transformação da “analogia da experiência” kantiana. Veja-se o artigo do Prof. Yasu Kamata publicado nesse mesmo número.

7 MVR, 339.

8 MVR, 341.

9 Trata-se aqui provavelmente de modulação no sentido antigo de *modulatio*, i.e. de regulação de uma voz ou harmonia, e não de modulação no sentido moderno de mudança de tonalidade. Agradecemos o Prof. Adolph Nowak, professor emérito de musicologia na Johann-Wolfgang-Goethe Universität de Frankfurt/Main e um dos melhores conhecedores da filosofia da música do século XIX por esta dica.

Uma tal comparação teria sido impensável sem o *Tratado de Harmonia* de 1722 de Jean-Philippe Rameau (1682-1764) e o desenvolvimento trazido pela *Primeira Escola de Viena*, cujos máximos representantes são Haydn e Mozart. O baixo, entendido aqui como *materia prima*, da qual e pela qual tudo é, corresponde exatamente à *basse fondamentale* de Rameau. Segundo o teórico e compositor francês, o baixo fundamental contém em si, através do fenômeno acústico dos harmônicos, os acordes que o compositor tem simplesmente de in-formar. Esta relação entre o baixo e a ideia da matéria inerte leva Schopenhauer a considerar o baixo como inapropriado para execução de melodias, obrigando-o a progredir em quartas ou quintas. O temperamento irregular, ainda chamado sistema bem temperado (desenvolvido no século XVIII), em que algumas quintas são encurtadas para permitir a instrumentos de sons fixos de tocar nas 24 tonalidades, corresponde para o nosso filósofo ao “desvio do indivíduo do tipo da espécie”¹⁰.

Notemos aqui algumas imprecisões ocorridas a Schopenhauer; o baixo fundamental (*basse fondamentale*) não é segundo Rameau o baixo audível, o som que a voz mais baixa toca, mas sim uma linha subentendida (*sous-entendu*)¹¹, visto o compositor poder escolher inversões de acordes para lhe dar uma linha mais melódica¹². O baixo fundamental distingue-se portanto do baixo melódico na medida em que em que o baixo fundamental, que progride em quartas e quintas, é inaudito. Trata-se duma mera linha teórica, fundamentando *todas as possíveis harmonizações* para uma dada melodia. O conceito de modulação parece-nos tomado na sua acepção mais antiga de regulação de uma voz permitindo a sua progressão, e não no sentido mais moderno e confirmado na sua época de mudança de tonalidade. Contudo, entrevemos que a música que ele aqui descreve se enquadra plenamente na *Primeira Escola de Viena*, mas já dificilmente serve para descrever obras de um Beethoven tardio.

A dificuldade desta analogia reside obviamente no estatuto único que cabe à música.

10 MVR, 340.

11 Veja-se que a expressão francesa de *sous-entendu* corresponde ao português *subentendido*, mas significa na sua etimologia também sub-escutado, i.e. inaudito.

12 Esta imprecisão parece decorrer de Johann Bernhard Logier, *System der Musikwissenschaft und der praktischen Composition mit Inbegriff dessen, was gewöhnlich unter dem Ausdrucke General-Bass verstanden wird*, Berlim 1827, que fala em *Grundbaß*. O artigo ‘Harmonie’ no *Dictionnaire de la musique* de J.-J. Rousseau, Bruxelas 1828, em que este autor utiliza uma frase muito próxima da de Schopenhauer, indicando a progressão do baixo em quartas e quintas, pode também ter levado Schopenhauer a esta incompreensão do conceito de Rameau.

[Ela é] uma tão imediata objetivação e cópia de toda a VONTADE, como o mundo mesmo o é, sim, como as Ideias o são, cuja aparição multifacetada constitui o mundo das coisas particulares. A música, portanto, de modo algum é semelhante às outras artes, ou seja, cópia de Ideias, mas CÓPIA DA VONTADE MESMA”¹³

Como cópia imediata da vontade, não há relação possível com as ideias, que a música omite. Isto explica a necessidade desta analogia, obrigada a delimitar esta arte das restantes. No entanto, esta frágil analogia vem ao mesmo tempo fundamentar a música no seu dualismo, mais ainda, explicar a sua necessidade e abrir o campo para lhe dar uma definição para além da sua realidade física. O nosso filósofo tem de encontrar na música a mesma antinomia patente no seu conceito de mundo; a música é obrigada a ter um carácter antinômico, porque sendo também, e em primeiro lugar, um fenómeno acústico, ela existe no mundo. A sua definição escapa porém a esta realidade, porque há nela algo que transcende esta realidade básica. A sua essência transporta uma sobredeterminação reconhecida desde logo como semântica. Para Schopenhauer, o indicador desta fenda é o *sistema bem temperado*, ainda chamado *temperamento irregular*. Uma música em temperamento ‘regular’, puro, como ele o chama (Reine Stimmung), em que as notas corresponderiam exatamente aos valores requeridos pelas leis acústicas, seria impossível:

um sistema de tons perfeitamente puro e harmônico é não apenas física mas até mesmo aritmeticamente impossível. [...] Eis por que uma música perfeitamente correta jamais pode ser concebida, muito menos executada.¹⁴

Sabemos que o *sistema de afinação natural* foi o primeiro utilizado na polifonia e que o sistema bem temperado, que Schopenhauer reconhece como único possível, só fora introduzido por André Werckmeister (1645-1706) em 1681, dando origem aos dois celeberrimos ciclos de *Prelúdios e Fugas* De J.-S. Bach. No entanto, o temperamento irregular vem, a seu ver, permitir a dissonância, fundamental para a sua estética.

Contudo, notemos que Schopenhauer tirou bom proveito da teoria de Rameau, se bem que não concordou com a sua tese fundamental, a qual estabelece que a música é antes de tudo mais, harmonia.

13 MVR, 338.

14 MVR, 348.

Para Schopenhauer, existe na composição clássica a 4 vezes uma voz, a que ele dá toda a atenção. Trata-se da melodia, que é a única voz que

narra [...] a história da Vontade iluminada pela consciência, [...] narra a história mais secreta da Vontade, pinta cada agitação, cada esforço, cada movimento, tudo o que a razão resume sob o vasto e negativo conceito de sentimento, que não pode ser acolhido em suas abstrações.¹⁵

Só à melodia cabe portanto uma estrutura semântica, só ela tem a capacidade de veicular um sentido, só ela exprime sentimentos. Compreendida de tal forma, a música desde logo reconhecida como transportadora de significado através da melodia, transcende o fenómeno acústico que é o ruído e torna-se desde logo linguagem.

2. A música como linguagem universal

A música instrumental conheceu até o século XVIII um uso puramente funcional. Era utilizada para a devoção ou como música de fundo. A partir de meados do século, compositores dão-se ao luxo de escreverem música instrumental sem lhe assinalarem função alguma, recusando-se ao mesmo tempo a ampará-la com um texto. A crítica desamparada, à procura de sentido, acusa-a da sua falta. Põe-se então a questão do significado desta música sem palavras.

Os enciclopedistas franceses tentam dar resposta à pergunta. Para Diderot, a música instrumental também *diz* algo, tal como a poesia, mas de modo menos preciso¹⁶. Para d’Alembert, ela até é um “gênero de discurso ou até língua, pela qual se exprime os diferentes sentimentos da alma, ou melhor dizendo as diferentes paixões”¹⁷

A música (instrumental) é portanto considerada como próxima da língua, sendo o canto a sua origem comum. A estética classicista considerando toda a arte como mimética, define que a música não imita imediatamente a natureza, mas passa pelo seu *modelo*. Para a música como para a poesia, esse modelo é a declamação:

Tem de se considerar a declamação como uma linha e o canto como outra linha que serpenteia sobre a primeira. Quanto mais esta declamação, tipo canto, será forte e verdadeira, mais o canto, que com ela se conforma, a

15 MVR, 341.

16 Denis Diderot, ‘Lettre sur les sourd-muets’, in: id., *Ästhetische Schriften*, editado por Friedrich Bassenge, vol. 1, Francoforte/Meno 1968, p. 79.

17 D’Alembert, *Discours préliminaire*, I, Paris: Garnier 1986, p. 104.

cruzará num grande número de pontos; mais o canto será verdadeiro; mais ele será belo.¹⁸

A declamação é portanto pensada como uma linha prefigurada pelo sentimento, que o compositor tem de procurar para poder representá-la. Nesse sentido, o critério de verdade pode aplicar-se à melodia. Um instrumento, em contrapartida, só a pode *macaquear*:

como se a sinfonia não fosse, com alguma licenciosidade inspirada pelo âmbito do instrumento e a mobilidade dos dedos, o que o canto é à declamação real. Como se o violino não fosse o macaco do cantor, que um dia se tornará, quando o difícil estará no lugar do belo, o macaco do violino.¹⁹

O conceito de declamação será assimilado pelos pré-românticos alemães (Frühromantiker), Wackenroder e Tieck, mas dedicado único e somente à música vocal:

Muitos artistas consagraram toda a sua vida a erguer e a embelezar esta declamação, a assinalar de maneira sempre mais profunda e poderosa a sua expressão. Por essa razão os honraram como verdadeiros e grandes músicos. [...] Não quero aqui repreender/censurar tais pontos de vista e a música vocal tem talvez de se assentar em analogias da expressão humana.²⁰

Então que para Diderot, a música vocal servia de paradigma para a instrumental, Wackenroder inverte-o:

Esta arte [i.e. a música vocal] parece-me ser com tudo isto porém somente uma arte condicionada: ela é e continua a ser declamação elevada e discurso, toda a língua humana, toda a expressão de sensibilidade seria música a um grau inferior. No entanto, na música instrumental, a arte é independente e livre, ela impõe-se somente as suas próprias leis, ela joga com a sua fantasia, sem finalidade, cumprindo e atingindo porém o mais alto, ela segue os seus impulsos ocultos e exprime o mais profundo, o mais maravilhoso com as suas doçuras. Os coros repletos, as peças a quatro vozes, trabalhadas com toda a arte, representam o triunfo da música vocal. O maior triunfo, o mais belo troféu dos instrumentos, são as sinfonias.²¹

18 Diderot, *Le neveu de Rameau. Rameaus Neffe*, edição bilingue francês-alemão, com tradução de J.-W. Goethe, Frankfurt/Main 1996, p. 155.

19 Ibid.

20 Wackenroder e Tieck, *Phantasien über die Kunst*, Stuttgart, 2000, p. 109 ss.

21 Ibid, 110.

O alvo desta crítica não é somente Diderot, mas também e sobre tudo Rousseau. Com o seu *Essai sur l'origine des langues*, publicado em 1781 após a sua morte, o filósofo de língua francesa quer comprovar que língua e música têm uma origem comum, que ele identifica na voz. A voz, antes de proferir palavras, proferia sentimentos através da sua melodia. A voz é portanto compreendida como *signo*. Este signo porém não imita um objecto da natureza, mas estabelece sim um sentido através do sentimento que transporta. Contudo, a música, ainda que língua dos sentimentos, fica ligada à língua através da voz, identificando-se numa origem longínqua:

De modo que a cadência e os sons nascem com as sílabas, a paixão obriga todos os órgãos a falar e adorna a voz de todo o seu brilho; de modo que os versos, os cantos, a palavra têm uma origem comum [...] Falar e cantar era outrora a mesma coisa.²²

Para os enciclopedistas, a questão sobre a essência da música está intrinsecamente ligada à questão da sua origem. Para Rameau há uma origem físico-acústica que vem determinar a sua essência, para Rousseau, a origem determinante é o sentimento. Schopenhauer apropria-se destas posições contrárias, complementando-as no seu sistema; a harmonia, desenvolvida por Rameau refere-se à física e metafísica, então que a melodia diz respeito à ética:

[...] se aplicarmos essa visão [...] sobre a harmonia e a melodia, notaremos que uma mera filosofia moral sem explanação da natureza, como Sócrates queria introduzir, é análoga a uma melodia sem harmonia, desejada exclusivamente por Rousseau; em compensação, uma mera física e metafísica sem ética corresponderia a uma mera harmonia sem melodia.²³

A ética fundamenta-se na metafísica, originada pela física; com isto, reduz-se o pensamento novamente à física e metafísica da música. A melodia transporta a paixão, a harmonia permite à melodia funcionar como signo. Deste modo, a harmonia assume a

22 J.-J. Rousseau, *Essai sur l'Origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, suivi de *Lettre sur la musique française et Examen de deux principes avancés par M. Rameau*, Paris: Garnier-Flammarion 1993, cap. 12, 102 ss.

23 MVR, 347.

função de gramática segundo o pensamento analógico de Schopenhauer, ideia que encontramos nos *Parerga e Paralipomena II*:

Também a gramática daquela língua geral [i.e. a música] está regulamentada até ao mais ínfimo pormenor; certamente só desde que Rameau estabeleceu/lhe encontrou a causa/razão para ela.²⁴

A música deixa assim de ser uma cópia incompreensível do mundo para se tornar uma reprodução (Wiedergabe) *in-conceptual* do mundo, e poder-se-ia dizer com Schopenhauer, que

supondo-se que tenhamos sucesso em dar uma explicação perfeitamente correta, exata e detalhada da música, portanto uma repetição exaustiva em conceitos daquilo que ela exprime, que isso seria de imediato uma suficiente repetição e explanação do mundo em conceitos, ou algo inteiramente equivalente, portanto seria verdadeira filosofia.²⁵

Voltemos agora à nossa pergunta de início, i.e., à incompreensão com que Schopenhauer encarou os músicos por ele influenciados.

Coda: Mozart, Rossini ou Wagner?

A génese da sua metafísica da música facultou-nos a compreensão da sua lealdade a Mozart e Rossini. A *grande ópera*, que ele define como “conceito bárbaro da sublimação do prazer estético por acumulação de meios”, permite-lhe no entanto conceder um lugar de honra a Rossini: “o desprezo escarnecido, com que Rossini tem tratado os textos, é, ainda que pouco louvável, verdadeiramente musical.”²⁶ Schopenhauer chama “desprezo do texto” aos melismas, com que as sílabas são alongadas nas árias da ópera italiana, levando quase à incompreensão do texto cantado. A língua já não tem por função transportar a semântica dum texto. A música, avulta-se a ela própria ocupando assim a função semântica. De modo que Rossini, ainda que se tenha ocupado dum género pouco nobre, consegue, aos olhos do filósofo, ser um grande compositor.

24 PP II, § 218, p. 378.

25 MVR, 347.

26 PP II § 220, p. 383.

Contudo, a melodia como portadora da Vontade, é exclusivamente paixão, enquanto a harmonia, operando com uma grande economia de meios, sabe dar-lhe ênfase.

A razão de sua preferência por Mozart é muito mais óbvia. Mozart não só era conhecido como compositor de música instrumental; as suas composições rapidamente foram elevadas a exemplos da *Primeira Escola de Viena*. A melodia com acompanhamento obrigado que levou esta a fundir-se em paradigma da composição a 4 vozes, opera com grande economia de meios; reminiscências de motivos e temas, permitindo ao ouvinte orientar-se na pauta, conferindo à composição uma estrutura simples e unificada, não o impede de ressentir, por trás da simplicidade, uma profundidade e riqueza emotiva. O advento da sinfonia intensificou o impacto emotivo da *forma-sonata*, guardando a sua simplicidade, dando lugar a um novo modo de ouvir e ressentir a música de modo associativo.

O entusiasmo decorrente desta música está patente nas obras dos pré-românticos de língua alemã, Wackenroder e Tieck, que Schopenhauer lera em jovem²⁷.

Contudo, a melodia infinita de Wagner deve-lhe ter sido incompreensível. Por estranho que seja, Schopenhauer, que tanto influenciou os músicos seus contemporâneos, continuou no século XIX a ser um ouvinte do século XVIII, à espera que os músicos lhe fornecessem linhas melódicas claras, cujos temas e motivos viriam desenvolvidos, queria ouvir modulações tonais preparadas que não o chocassem; em resumo, música respeitando as características da *Primeira Escola de Viena*. Podemos dizer em conclusão, que Schopenhauer abriu as portas à música do século XIX com sua filosofia, mas como ouvinte ficou parado à beira delas. O seu ouvido continuava à procura de estruturas que ele próprio tinha arrojado com o seu pensamento. E assim, sem o saber e sem o compreender, o filósofo que continuou leal a Mozart e Rossini, trouxe Wagner para o palco da história da música.

27 Veja-se sobre a relação entre Schopenhauer e o Romantismo literário nascente Arthur Hübscher, *Der Philosoph der Romantik*, in: Jb (34) 1951/1952, p. 1-7; idem, *Jugendjahre in Hamburg*, in: Jb (51) 1970, p. 3-21 e Günther Baum, *Schopenhauer und die Musik der Goethezeit*, in: Jb (68) 1984, p. 170-174.