

isso até mesmo em muitas das melhores tragédias essa dificuldade não é superada. Uma tragédia deve aqui ser mencionada como modelo perfeito nesse aspecto, porém superada em outros aspectos por várias outras peças do mesmo grande mestre: trata-se de *Clavigo*. Também *Hamlet* pertence em certa medida a esse gênero, se se leva em conta tão-somente a sua relação com Laertes e Ofélia. Também *Wallenstein* tem o mesmo mérito. *Fausto* é inteiramente desse tipo, se considerarmos como ação principal a sua conduta com Gretchen e o irmão desta. Do mesmo modo o *Cid* de Corneille, apesar de falar a este o desfecho trágico, que de outro lado tem a relação análoga de Max com Tekla.*

§ 52

Após termos considerado até aqui todas as belas artes na generalidade adequada ao nosso ponto de vista, começando com a bela arquitetura, cujo fim enquanto tal é clarear a objetivação da Vontade no grau mais baixo de sua visibilidade em que ela se mostra como esforço regular, // abafado e sem conhecimento da massa, já manifestando autodiscórdia e luta entre gravidade e rigidez; — e fechando a nossa consideração com a tragédia, a qual, no grau mais elevado de objetivação da Vontade, traz-nos diante dos olhos justamente aquele seu conflito consigo mesma, em terrível magnitude e distinção; após tudo isso, ia dizer, notamos que uma bela arte permanece excluída de nossa consideração e tinha de permanecer-lo, visto que, no encadramento sistemático de nossa exposição, não havia lugar apropriado para ela. Trata-se da música. Esta se encontra por inteiro separada de todas as demais artes. Conhecemos nela não a cópia, a repetição no mundo de alguma Idéia dos seres; no entanto é uma arte tão elevada e majestosa, faz efeito tão poderosamente sobre o mais íntimo do homem, é aí tão inteira e profundamente compreendida por ele, como se fora uma linguagem universal, cuja distinção ultrapassa até mesmo a do mundo intuitivo — que decerto temos de procurar nela mais do que um *exercitium*

arithmeticæ oculum nescientis se numerare animi,⁴¹ na qualificação acertada de Leibniz, apesar de ter considerado só a sua significação imediata e exterior, a sua casca; pois se a música não fosse algo mais, a satisfação por ela proporcionada teria de ser semelhante à que sentimos na correta resolução de uma soma aritmética e não poderia ser a alegria interior com a qual o íntimo mais fundo de nosso ser é trazido à linguagem. Do nosso ponto de vista, ao considerarmos o efeito estético da música, temos de reconhecer-lhe uma significação muito mais séria e profunda, referida à essência íntima do mundo e de nós mesmos. Nesse sentido, as relações numéricas em que ela se deixa resolver não são relatadas como o assinalado, mas antes como o sinal. Da analogia com as demais artes podemos concluir que a música, de certa maneira, tem de estar para o mundo como a exposição para o exposto, a cópia para o modelo, pois seu efeito é no todo semelhante ao das outras artes, apenas mais vigoroso, mais rápido, mais necessário e infalível. // Também a sua relação de cópia com o mundo tem de ser bastante íntima, infinitamente verdadeira e precisa, visto que é compreendida instantaneamente por qualquer um e dá a conhecer uma certa infalibilidade no fato de que sua forma se deixa remeter a regras inteiramente determinadas, exprimiáveis em números, das quais não pode se desviar sem cessar completamente de ser música. — Contudo, o ponto de comparação da música com o mundo, a maneira pela qual a primeira está para este como cópia ou repetição, encontra-se profundamente oculto. A música foi praticada em todos os tempos sem se poder dar uma resposta a tal indagação. Ficou-se satisfeito em compreendê-la imediatamente, renunciando-se a uma concepção abstrata dessa compreensão imediata.

Quando devotava meu espírito à impressão da arte dos sons nas suas variadas formas e de novo retornava à reflexão e ao curso dos meus pensamentos, desenvolvidos no presente livro, cheguei a uma explanação sobre a sua essência íntima e sobre o tipo de relação imitativa que tem com o mundo, pressupostas necessariamente por analogia, que é por inteiro suficiente para mim e minha investigação, e também o será para todos os que

* Cf. cap. 37 do segundo tomo.

⁴¹ "Exercício oculto de aritmética no qual a alma não sabe que conta." (N. T.)

me seguiram até aqui e concordaram com a minha visão de mundo. No entanto, tal explanação é do tipo que nunca pode ser comprovada, pois leva em conta, e estabelece, uma relação da música, como uma representação, com algo que essencialmente nunca pode ser representação, pretendendo assim ver na música a cópia de um modelo que, ele mesmo, nunca pode ser representado imediatamente. Portanto, a minha explanação apresenta a música como a cópia de um modelo que ele mesmo nunca pode ser trazido à representação. Dessa forma, na conclusão deste terceiro livro, concluído especialmente à consideração das artes, nada resta senão apresentar a mencionada explanação (que me é suficiente) sobre a maravilhosa arte dos tons, ficando a cargo do leitor concordar ou rejeitar, de acordo com o efeito nele provocado em parte pela música, em parte por todo o pensamento comunicado neste escrito. Ademais, para que a minha exposição sobre a significação da música seja aceita com genuína convicção, julgo necessário a freqüente audição musical, acompanhada de persistente reflexão, // e, ainda, muita confiança no todo dos pensamentos por mim exposto.

A objetivação adequada da Vontade são as Idéias (platônicas). Estimular o conhecimento delas pela exposição de coisas isoladas (que as obras de arte ainda sempre são) é o fim de todas as demais artes (o que só é possível sob uma mudança correspondente no sujeito que conhece). Todas, portanto, objetivam a Vontade apenas mediatamente, a saber, por meio das Idéias. Ora, como o nosso mundo nada é senão o fenômeno das Idéias na pluralidade, por meio de sua entrada no *principium individuationis* (a forma de conhecimento possível ao indivíduo enquanto tal), segue-se que a música, visto que ultrapassa as Idéias e também é completamente independente do mundo fenomênico, ignorando-o por inteiro, poderia em certa medida existir ainda que não houvesse mundo — algo que não pode ser dito acerca das demais artes. De fato, a música é uma tão IMEDIATA objetivação e cópia de toda a VONTADE, como o mundo mesmo o é, sim, como as Idéias 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 Idéias, mas CÓPIA DA VONTADE MESMA, cuja objetividade também são as Idéias. Justamente por isso o efeito da mú-

sica é tão mais poderoso e penetrante que o das outras artes, já que estas falam apenas de sombras, enquanto aquela fala da essência. Ora, já que é a mesma Vontade que se objetiva tanto nas Idéias quanto na música, embora de maneira bem diferente em cada uma delas, deve haver entre música e Idéias não uma semelhança imediata, mas um paralelismo, uma analogia, cujo fenômeno na pluralidade e imperfeição é o mundo visível. Demonstrando essa analogia facilitará, enquanto ilustração, o entendimento da presente explanação, dificultada pela obscuridade do seu tema.

Reconheço nos tons mais graves da harmonia, no baixo contínuo, os graus mais baixos de objetivação da Vontade, a natureza inorgânica, a massa do planeta. De fato, todos os tons agudos, de fácil movimento e fugidios, são reconhecidamente para se verem como originados por vibrações simultâneas do tom fundamental, // cuja emissão sempre acompanham suavemente, e é lei da harmonia que só podem acompanhar uma nota grave aqueles tons agudos que efetivamente ressoam automática e simultaneamente com ela (*seus sons harmoniques*) mediante vibrações concorrentes. Algo análogo ao fato de que todos os corpos e organizações da natureza têm de ser vistos como originados pelo desenvolvimento gradual a partir da massa planetária, que é tanto seu sustentáculo quanto sua fonte: e a mesma relação possuem os tons mais agudos com o baixo contínuo. — O grave tem um limite além do qual tom algum é audível. Isso corresponde ao fato de que matéria alguma é perceptível sem forma e qualidade, isto é, sem exteriorização de uma força não mais explicável, na qual justamente se exprime uma Idéia, e, mais geralmente, que matéria alguma pode ser completamente destituída de volição. Desse modo, assim como do tom é inseparável um certo grau de altura, da matéria é inseparável um certo grau de exteriorização da Vontade. — O baixo contínuo é, portanto, na harmonia, o que no mundo é a natureza inorgânica, a massa mais bruta, sobre a qual tudo se assenta e a partir da qual tudo se eleva e desenvolve. — Ademais, no conjunto das vozes intermediárias que produzem a harmonia e se situam entre o baixo contínuo e a voz condutora que canta a melodia, reconheço a seqüência integral das Idéias nas quais a Vontade se objetiva. As vozes mais próximas do baixo correspondem aos graus mais baixos, ou seja, os corpos ainda inorgânicos, porém já se exteriorizando de diversas

formas. Já as vozes mais elevadas representam os reinos vegetal e animal. — Os intervalos determinados da escala tonal são paralelos aos graus determinados de objetivação da Vontade, às espécies determinadas da natureza. O *desvio* da correção aritmética dos intervalos mediante um temperamento⁴² qualquer, ou produzida pelo tipo escolhido de tom, é análogo ao desvio do indivíduo do tipo da espécie. Sim, as dissonâncias impuras que não formam nenhum intervalo determinado são comparáveis aos abortos monstruosos situados entre duas espécies animais, ou entre homem e animal. Em todas essas vozes graves e intermediárias que constituem a HARMONIA falta ainda a coesão no desenvolvimento, possuído apenas pela voz mais elevada que canta a melodia, // única também a movimentar-se rápida e agilmente em modulações e escalas, enquanto as outras possuem somente um movimento mais lento, sem terem cada uma por si uma coesão persistente. Do modo mais pesado se movimenta o contrabaixo, representante da massa mais bruta: seu ascenso e descenso ocorre apenas em grandes intervalos, em terças, quartas, quintas, jamais em UM tom, a não ser que haja transposição do baixo por duplo contraponto. Esse movimento lento também lhe é fisicamente essencial: uma escala rápida ou trêmula em notas baixas não é sequer imaginável. De maneira mais rápida, todavia sem conexão melódica e desenvolvimento significativo, movimentam-se as vozes intermediárias mais elevadas, as quais transcorrem paralelas ao mundo animal. O curso desconexo e a determinação regular das vozes intermediárias são análogos ao fato de em todo o mundo irracional, do cristal ao mais perfeito dos animais, existência alguma ter uma consciência propriamente conexa que tornaria a sua vida um todo significativo. Também existência alguma experimenta uma sucessão de desenvolvimentos espirituais, muito menos se torna mais perfeita por meio de formação, mas todas subsistem o tempo inteiro uniformemente, de acordo com aquilo que a sua espécie é, e determinadas por lei fixa. — Por fim, na MELODIA, na voz principal elevada que canta e conduz o todo em progresso livre e irrestrito, em conexão significativa e ininterrupta de UM pensa-

42 No original *Temperatur*. (N. T.)

mento do começo ao fim, expondo um todo, reconheço o grau mais elevado de objetivação da Vontade, a vida do homem com esforço e clareza de consciência, pois apenas ele, na medida em que é dotado da faculdade de razão, vê sempre adiante ou retrospectivamente no caminho de sua realidade efetiva e das possibilidades incontáveis e, assim, traz a bom termo um decurso de vida claro tomado como um todo concatenado. Correspondendo a isso, somente a MELODIA tem conexão intencional e plenamente significativa do começo ao fim. Ela narra, por consequência, a história da Vontade iluminada pela clareza de consciência, cuja impressão na efetividade é a série de seus atos. Porém a melodia diz mais: narra a história mais secreta da Vontade, 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. // Por isso se disse que a música é a linguagem do sentimento e da paixão, assim como as palavras são a linguagem da razão. Já Platão a explanara como η τῶν μελῶν κινήσις μεμυημένη, εν τοις παθημασιν, ὅταν ψυχη γινηται (*melodiarum motus, animi affectus imitans*),⁴³ *De leg.* VII, e também Aristóteles diz: Δια τι οἱ ρυθμοὶ καὶ τὰ μελῆ, φωνη οὐσα, ηθεστικῶσι εοικε? (*cur numeri musici et modi, qui voces sunt, moribus similes sese exhibent?*), *Probl.* c.19.⁴⁴

A essência do homem consiste em sua vontade se esforçar, ser satisfeita, e novamente se esforçar, incessantemente; sim, sua felicidade e bem-estar é apenas isto: que a transição do desejo para a satisfação, e desta para um novo desejo, ocorra rapidamente, pois a ausência de satisfação é sofrimento, a ausência de novo desejo é anseio vazio, *languor*, tédio. Justamente por isso, correspondendo ao dito, a essência da melodia é um afastar-se, um desviar-se contínuo do tom fundamental, por diversas vias, não apenas para os intervalos harmônicos, a terça e a dominante, mas também para cada tom, para a sétima dissonante e os intervalos extremos; contudo sempre seguido de um retorno ao tom fundamental. A melodia expressa

43 "O movimento da melodia que imita as paixões da alma." (N. T.)

44 "Por que os ritmos e as melodias se assemelham aos estados da alma, embora sejam apenas sons?" (N. T.)

por todos esses caminhos o esforço multifacetado da Vontade, mas também a sua satisfação, pelo reencontro final de um intervalo harmônico, e mais ainda do tom fundamental. A invenção da melodia, a revelação nela de todos os mistérios mais profundos do querer e sentir humanos, é a obra do gênio, cuja atuação aqui, mais do que em qualquer outra atividade, se dá longe de qualquer reflexão e intencionalidade consciente, e poderia chamar-se uma inspiração. Aqui o conceito é infrutífero, como na arte em geral. O compositor manifesta a essência mais íntima do mundo, expressa a sabedoria mais profunda, numa linguagem não compreensível por sua razão: como um sonâmbulo magnético⁴⁵ fornece informações sobre coisas das quais, desperto, não tem conceito algum. Por conseguinte, no compositor, mais do que em qualquer outro criador, o homem é completamente separado e distinto do artista. Mesmo na explanação dessa arte maravilhosa o conceito mostra a sua indigência e limites. Contudo, quero prosseguir em nossa analogia. — Assim como a transição rápida do desejo para a satisfação // e desta para um novo desejo constitui a felicidade e o bem-estar, também as melodias rápidas, sem grandes desvios, são alegres; já melodias lentas, entremeadas por dissonâncias dolorosas, retornando ao tom fundamental apenas muitos compassos além, são tristes e análogas à satisfação demorada, penosa. A demora do novo estímulo da vontade, o *langor*, não poderia encontrar outra expressão a não ser no tom fundamental prolongado, cujo efeito é logo insupportável: do que já se aproximam bastante as melodias monótonas, inexpressivas. A música de dança, consistindo em frases curtas e fáceis, em movimento veloz, parece exprimir a felicidade comum, fácil de ser alcançada: ao contrário, o *allegro maestoso*, com grandes frases, longos períodos, desvios vastos, descreve um esforço mais elevado, mais nobre, em vista de um fim distante e sua realização final. O *adagio* fala do sofrimento associado a um grande e nobre esforço, que desdenha qualquer felicidade vulgar. Quão maravilhoso é o efeito dos modos maior e menor! É fascinante observar como a mudança de um meio tom, a entrada em cena da terça menor em vez da maior, impõe a

nós imediata e inevitavelmente um sentimento penoso, angustiante, do qual o modo maior rapidamente de novo nos liberta. O *adagio* atinge no modo menor a expressão mais aguda da dor, tornando-se lamento comovente. A música de dança, em modo menor, parece indicar a perda da felicidade frívola — que antes se deveria desdenhar — ou falar do alcançamento de um objetivo menor por meio de fadigas e labutas. — Quanto ao número inegorável de possíveis melodias, corresponde ao inegorável da natureza na diversidade de seus indivíduos, fisionomias e decursos de vida. A passagem de uma tonalidade para outra completamente diferente, quando a conexão com a anterior é no todo interrompida, compara-se à morte, na medida em que nesta o indivíduo finda. No entanto, a vontade que nele apareceu existe tanto quanto antes, aparecendo num outro indivíduo, cuja consciência, todavia, não possui ligação alguma com a de seu antecessor.

Entretanto, nunca se deve esquecer, no percorrer de todas essas analogias, que a música não tem relação direta alguma com elas, mas apenas uma relação indireta. Pois a música nunca expressa o fenômeno, mas unicamente a essência íntima, o em-si de todos eles, a Vontade mesma. A música exprime, portanto, // não esta ou aquela alegria singular e determinada, esta ou aquela aflição, ou dor, ou espanto, ou júbilo, ou regozijo, ou tranquilidade de ânimo, mas eles MESMOS, isto é, a Alegria, a Aflição, a Dor, o Espanto, o Júbilo, o Regozijo, a Tranquilidade de Ânimo, em certa medida *in abstracto*, o essencial deles, sem acessórios, portanto também sem os seus motivos. E no entanto a compreendemos perfeitamente nessa quintessência purificada. Daí advém o fato de nossa fantasia ser tão facilmente estimulada pela arte dos sons, tentando assim figurar em carne e osso aquele mundo espiritual invisível, vivaz e ágil, a falar tão imediatamente a nós, logo, tenta corporificá-la num exemplo analógico. Essa é a origem do canto com palavras e, por fim, da ópera — que justamente por isso nunca devem abandonar a sua posição subordinada para se tornarem a coisa principal, fazendo da música mero meio de sua expressão, o que se constitui num grande equívoco e numa absurdez perversa. Pois em toda parte a música exprime apenas a quintessência da vida e de seus eventos, nunca estes mesmos, cujas diferenças jamais a afetam. É justamente essa universalidade própria da música, ao lado da determinidade mais precisa,

45 "Magnetismo animal" era, na época de Schopenhauer, o nome da hipnose, e "sonâmbulo magnético" o da pessoa hipnotizada. (N. T.)

o que lhe confere o supremo valor como panacéia de todos os nossos sofrimentos. Nesse sentido, quando a música procura apegar-se em demasia às palavras e amoldar-se aos eventos, esforça-se por falar uma linguagem que não é a sua. De um semelhante erro ninguém melhor se livrou do que ROSSINI. Por isso sua música fala tão distinta e puramente a sua linguagem PRÓPRIA, visto que quase não precisa de palavras e, por conseguinte, provoca todo o seu efeito mesmo se executada só com instrumentos.

Em conformidade com todo o exposto, podemos ver o mundo fenomênico, ou natureza, e a música, como duas expressões distintas da mesma coisa, a qual é a única intermediadora da analogia de ambos, e cujo reconhecimento é exigido para reconhecer tal analogia. A música, portanto, caso vista como expressão do mundo, é uma linguagem universal no mais supremo grau, que está até mesmo para a universalidade dos conceitos como aproximadamente estes estão para as coisas particulares. Sua universalidade, entretanto, não é de maneira alguma a universalidade vazia da abstração, mas de um tipo // totalmente outro, ligada a uma determinidade de mais distinta e contínua. Ela se assemelha, assim, às figuras geométricas e aos números, que como as formas universais de todos os objetos possíveis da experiência, aplicáveis a todos *a priori*, não são no entanto abstratos, mas passíveis de intuição e sempre determinados. Todos os esforços possíveis, estímulos e exteriorizações da Vontade, todas as ocorrências no interior do homem, as quais a razão atira no vasto e negativo conceito de sentimento, são exprimíveis pelo número infinito das possíveis melodias, porém sempre na universalidade da mera forma sem matéria, sempre apenas segundo o Em-si, não segundo o fenômeno, por assim dizer a alma mais interior destes, *sem corpo*. Essa íntima referência da música à essência verdadeira de todas as coisas explica o fato de, quando soa uma música que combina com uma cena, ação, acontecimento, certeza, como que nos revela o sentido mais misterioso dos mesmos, entrando em cena como o comentário mais correto e distinto deles. De maneira similar, quando alguém se entrega por inteiro à impressão de uma sinfonia, é como se visse desfilar diante de si todos os eventos possíveis da vida e do mundo; contudo, se medita, não pode fornecer semelhança alguma entre aquela pega musical e as coisas que passavam diante de si. Pois a música,

como dito, é diferente de todas as outras artes por ser não cópia do fenômeno, ou, mais exatamente, da objetividade adequada da Vontade, mas cópia imediata da Vontade e, portanto, expõe para todo físico o metafísico, para todo fenômeno a coisa-em-si. Em consequência, poder-se-ia denominar o mundo tanto música corporificada quanto Vontade corporificada. Daí se compreende que a música realça de imediato em cada pintura, sim, em cada cena da vida real e do mundo o aparecimento de uma significação mais elevada, e tanto mais quanto mais análoga é sua melodia ao espírito íntimo do fenômeno dado. Devido a isso podemos sobrepor a música a uma poesia como canto, ou a uma exposição intuitiva como pantomima, ou a ambas como ópera. Tais quadros isolados da vida humana, submetidos à linguagem universal da música, nunca correspondem ou são

1311 ligados a ela com necessidade infalível, mas estão para ela // apenas como um exemplo escolhido está para um conceito geral: expõem na determinidade do real o que a música expressa na universalidade da mera forma. Pois em certo sentido as melodias são, semelhantemente aos conceitos universais, uma abstração da realidade efetiva. Esta, portanto o mundo das coisas isoladas, de fato fornece o intuitivo, o particular e individual, o caso isolado, tanto para a universalidade do conceito quanto para a das melodias, universalidades que, em certo aspecto, são opostas uma à outra, em virtude de os conceitos conterem tão-somente as formas primeiramente abstraídas da intuição, algo assim como a casca exterior, retirada das coisas, logo, são abstrações no sentido integral do termo; já a música, por sua vez, fornece o núcleo interior que precede todas as figuras, fornece o coração das coisas. Toda essa relação pode ser muito bem expressa na linguagem dos escolásticos, caso se diga: os conceitos são as *universalia post rem*, a música entretanto fornece as *universalia ante rem*, e a realidade as *universalia in re*. Outros exemplos arbitrariamente escolhidos daquilo que é universal e expresso num poema poderiam corresponder em mesmo grau ao sentido universal da melodia associada a ele, por isso a mesma composição se adapta a muitas estrofes, daí também o *vauville*. Que, entretanto, seja em geral possível a relação entre uma composição e uma exposição intuitiva reside, como já dito, no fato de as duas serem apenas expressões diversas da mesma essência íntima do mundo. Quando, portanto, num caso

particular, uma tal relação de fato está presente, logo, o compositor soube expressar na linguagem universal da música os estímulos da Vontade constitutivos do núcleo de um evento: então a melodia da canção, a música da ópera são plenamente expressivas. A analogia encontrada pelo compositor entre aquelas duas, entretanto, tem de provir do conhecimento imediato da essência do mundo, inconsciente para a sua razão, e não pode, com intencionalidade consciente, ser imitação intermediada por conceitos. Do contrário a música não expressa a essência íntima, a Vontade mesma, mas apenas imita de maneira inadequada o seu fenômeno. Isto o faz toda música imitativa propriamente dita: por exemplo, *As estações* de Haydn, também // muitas passagens de sua *Criação*, em que fenômenos do mundo intuitivo são imediatamente imitados. Também é o caso de todas as peças de batalha. Tudo isso deve ser por completo rejeitado.

O imo indizível de toda música, em virtude do qual ela faz desfilarem ante de nós um paraíso tão familiar e no entanto eternamente distante, tão compreensível, e no entanto tão inexplicável, baseia-se no fato de reproduzir todas as agitações do nosso ser mais íntimo, porém sem a realidade e distante dos seus tormentos. De maneira similar, a seriedade que lhe é essencial, a excluir por completo o risível do seu domínio próprio e imediato, explica-se pelo fato de seu objeto não ser a representação, exclusivamente em relação à qual o engano e o risível são possíveis, mas imediatamente a Vontade, e esta é essencialmente o mais sério, do qual tudo depende.— Quão plena de sentido e de significação é a linguagem musical, testemunham-no até mesmo os sinais de repetição, junto com o *da capo*, que seriam insupportáveis nas obras escritas com palavras. Na música, entretanto, são bastante apropriados e benéficos, pois, para aprendê-lo completamente, tem-se de ouvi-la duas vezes.

Se em toda essa exposição da música esforcei-me por tornar claro que ela, numa linguagem altamente universal, num estofo único, a saber, simples tons, expressa com grande precisão e verdade a essência íntima, o Em-si do mundo, o qual, segundo sua exteriorização mais distinta, pensamos sob o conceito de Vontade; se, ademais, conforme minha visão e intento, a filosofia nada é senão a correta e plena repetição e expressão da essência do mundo em conceitos os mais universais, pois somente nestes é

possível um panorama amplo e aplicável de toda aquela essência; então, já dizer, quem me seguiu e penetrou no meu modo de pensar, não achará paradoxal se disser, supondo-se que tenhamos sucesso em dar uma explicação perfeitamente correta, exata e detalhada da música, portanto uma relação 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 a verdadeira filosofia. Conseqüentemente, no sentido de nossa visão mais elevada da música, podemos parodiar a // expressão de Leibniz acima mencionada (que de um ponto de vista inferior é totalmente correta), e dizer: *Música est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi*.⁴⁶ Pois scire, saber, sempre significa ter transferido para conceitos abstratos. Todavia, em virtude da verdade amplamente confirmada da expressão de Leibniz, a música, aparte sua significação estética ou interior, e considerada só de maneira empírica e exterior, é tão-somente o meio de aprender, imediatamente e *in concreto*, grandes números e relações numéricas complexas, que do contrário só poderíamos aprender imediatamente, por conceitos. Por conseqüência, pela união dessas duas visões tão diferentes e no entanto corretas da música, podemos chegar a uma concepção da possibilidade de uma filosofia dos números, como o foi a de Pitágoras e também a chinesa do I-Ching, e nesse sentido interpretar o dito dos pitagóricos relatado por Sexto Empírico (*adv. Math.*, L. VII): τῶ ἀριθμῶ δε τῶ παντ' ἐπεστικεν (*numero cuncta as-simulantur*).⁴⁷ Por fim, se aplicarmos essa visão à interpretação acima exposta 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.— A essas considerações ocasionais seja-me permitido acrescentar ainda algumas observações que concernem à analogia da música com o mundo fenomênico. Vimos no li-

⁴⁶ "Música é um exercício oculto de metafísica no qual a mente não sabe que está filosofando." (N. T.)

⁴⁷ "Todas as coisas são similares a números." (N. T.)

vro precedente como o grau mais elevado de objetivação da Vontade, o homem, não podia aparecer sozinho e destacado mas pressupunha os graus situados abaixo dele, e estes, por sua vez, pressupunham outros mais abaixo ainda. Da mesma forma, a música, que, como o mundo, objetiva imediatamente a Vontade, só adquire sua perfeição na harmonia completa. A voz aguda condutora da melodia precisa, para provocar toda a sua impressão, do acompanhamento de todas as outras vozes, até o baixo mais grave, que deve ser visto como a origem comum de todas. A melodia intervem até mesmo como parte integrante da harmonia, assim como esta naquela; // e, assim como apenas no conjunto das vozes a música expressa o que intenta expressar, assim também a Vontade una e exterior ao tempo encontra a sua objetivação perfeita apenas na união completa de todos os graus que manifestam, em estádios cada vez mais distintos, a sua essência. —

Bastante notável é ainda a seguinte analogia. Vimos também no livro precedente que, apesar da acomodação de todos fenômenos da Vontade entre si no que diz respeito às suas espécies, o que dava justamente ocasião à consideração teleológica da natureza, permanecia entre aqueles fenômenos, tomados como indivíduos, uma disputa insuperável e isso em todos os seus graus, pelo que o mundo se torna um contínuo campo de batalha entre todos os fenômenos de uma única e mesma Vontade, com o que precisamente se torna visível a sua discórdia interna consigo mesma. Do mesmo modo, há algo na música que correspondente a isso, vale dizer, um sistema de tons perfeitamente puro e harmônico é não apenas física mas até mesmo aritmeticamente impossível. Os números mesmos, através dos quais os tons se expressam, possuem irracionalidades insolúveis. Escala alguma pode sequer ser computada, no interior da qual cada quinta se relaciona com o tom fundamental como 2 para 3, cada terça maior como 4 para 5, cada terça menor como 5 para 6 etc. Pois, se os tons são corretamente referidos ao tom fundamental, não o são mais entre si, já que, por exemplo, a quinta deveria ser a terça menor da terça etc., pois os tons da escala são comparáveis a atores que têm de desempenhar ora este, ora aquele papel. Eis por que uma música perfeitamente correta jamais pode ser concebida, muito menos executada. Por isso toda música possível desvia-se da pureza perfeita. Ela pode apenas ocultar sua dissonância essen-

cial pela distribuição da mesma em todos os tons, isto é, por temperamento. Veja-se a esse respeito *Akustik* de Chladni, § 30, e seu *Kurze Übersicht der Schall — und Klanglehre*, p. 12.⁴⁸

Teria ainda muito a adicionar sobre a forma como a música é percebida, a saber, única e exclusivamente por meio do tempo, com total exclusão do espaço, também sem influência do conhecimento da causalidade, portanto do entendimento: // pois os tons já provocam como efeito a sua impressão estética, sem que retornemos à sua causa, como seria o caso na intuição. — Entretanto, não quero mais prolongar as atuais considerações. Neste terceiro livro talvez já me tenha estendido sobre muitas coisas, ou descido demasiado ao detalhe. Todavia, meu objetivo tornou tal procedimento indispensável e serrei tanto mais escusado quanto a importância e o valor dessa arte, raramente reconhecidos de maneira suficiente, se tornarem patentes, tendo-se em conta que, segundo nossa visão, todo o mundo visível é apenas a objetivação, o espelho da Vontade que a acompanha para o seu autoconhecimento, sim, como logo veremos, para possibilidade de sua redenção. Concomitantemente, caso se considere em separado o mundo como representação, abstraído do querer, sendo permitido apenas àquele tomar conta da consciência, então o que se tem é o lado mais aprazível, único inocente, da vida. Devemos considerar a arte como a grande elevação, o desenvolvimento mais perfeito de tudo isso, pois realiza em essência o mesmo que o mundo visível, apenas mais concentrada e acabadamente, com intenção e clareza de consciência e, portanto, no sentido pleno do termo, pode ser chamada de florescência da vida. Ora, se todo o mundo como representação é a visibilidade da Vontade, a arte é o clareamento dessa visibilidade, a *camera obscura* que mostra os objetos mais puramente, permitindo-nos melhor abarcá-los e compreendê-los; é o teatro dentro do teatro, a peça dentro da peça em *Hamlet*.

A fruição do belo, o consolo proporcionado pela arte, o entusiasmo do artista que faz esquecer a penúria da vida, essa vantagem do gênio em face de todos os outros homens, única que o compensa pelo sofrimento que

N. T. 2508

⁴⁸ Cf. cap. 39 do segundo tomo. (N. T.)

1316 cresce na proporção de sua clarividência e pela erma solidão em meio a uma multidão humana tão heterogênea — tudo isso se deve, como veremos adiante, ao fato de que o Em-si da vida, a Vontade, a existência mesma, é um sofrimento contínuo, e em parte lamentável, em parte terrível; o qual, todavia, se intuído pura e exclusivamente como representação, ou repetido pela arte, livre de tormentos, apresenta-nos um teatro pleno de significado. Esse lado do mundo conhecido de maneira pura, bem como a // repetição dele em alguma arte, é o elemento do artista. Ele é cativado pela consideração do teatro da objetivação da Vontade. Detém-se nele, sem se cansar de considerá-lo e expô-lo repetidas vezes. Entremetidos, ele mesmo arca os custos de encenação desse teatro, noutras palavras, ele mesmo é a Vontade que objetiva a si mesma e permanece em contínuo sofrimento. Aquela conhecimento profundo, puro e verdadeiro da essência do mundo se torna um fim em si para o artista, que se detém nele. Eis por que um tal conhecimento não se torna para ele um quietivo da Vontade, não o salva para sempre da vida, mas apenas momentaneamente, contrariamente (como logo veremos no livro seguinte) ao santo que atinge a resignação. Ainda não se trata, para o artista, da saída da vida mas apenas de um consolo ocasional em meio a ela; até que sua força aí incrementada, finalmente cansada do jogo, volte-se para o sério. Como símbolo dessa transição pode-se considerar a Santa Cecília de Rafael. Também para o sério queremos nos dirigir, agora, no próximo livro.

1317

// Livro quarto Do mundo como vontade

Segunda consideração
Alcançando o conhecimento de si, afirmação
ou¹ negação da Vontade de vida

Tempore quo cognitio simul advenit, amor e médo supersurrexit
(ОУПНЕК'НАТ, Studio Anquetil Duperron, v. II, p. 216)²

¹ No original se encontra a conjunção *und*, isto é, “e”. Ora, a Vontade primeiro se afirma, aparece em fenômeno, só depois se nega; noutros termos, ou ela se afirma ou se nega num dado instante, portanto, não se trata de uma afirmação seguida de negação. Trata-se de uma opção tomada via conhecimento do todo da vida. Nesse sentido, o que melhor traduz para o português o *und* do subtítulo deste livro quarto, ao meu ver, é justamente “ou” em vez de “e”. (N. T.)

² “No momento em que o conhecimento entrou em cena, os anseios cessaram.” (N. T.)