

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

SIDNEI DE OLIVEIRA

**O *BEETHOVEN* DE WAGNER EM
O *NASCIMENTO DA TRAGÉDIA* DE NIETZSCHE**

GUARULHOS

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

SIDNEI DE OLIVEIRA

O *BEETHOVEN* DE WAGNER EM
***O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA* DE NIETZSCHE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Henry Burnett

GUARULHOS

2013

Oliveira, Sidnei de

O Beethoven de Wagner em O Nascimento da Tragédia de Nietzsche /

Sidnei de Oliveira. – Guarulhos: [s.n.], 2013.

120 f.

Orientador: Henry Martin Burnett Jr.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2013.

Título em inglês: The Beethoven of Wagner in The Birth of Tragedy Nietzsche.

1. Filosofia 2. Música 3. Wagner 4. Nietzsche 5. Schopenhauer I. Título

SIDNEI DE OLIVEIRA

**O *BEETHOVEN* DE WAGNER EM
O *NASCIMENTO DA TRAGÉDIA* DE NIETZSCHE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Henry Burnett

Aprovada em 25 de Março de 2013.

Prof. Dr. Henry Burnett (Orientador)
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Oswaldo Giacoia Jr. (Membro)
Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Mácio Benchimol Barros (Membro)
Universidade Estadual de São Paulo

DEDICATÓRIA

Para Gilvane de Oliveira (em memória) que estará sempre presente em minhas lembranças.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao professor Henry Burnett, pela decorosa e sublime orientação desde as aulas como ouvinte no segundo semestre de 2009 até o ingresso e a conclusão do Mestrado. Agradeço também pelos momentos em que deixamos a filosofia de lado para viver esteticamente ao som da viola e do violão em apresentações que realizamos. Obrigado pela amizade sincera que estabelecemos neste percurso.

Ao professor Oswaldo Giacoia pela recepção durante todo o ano de 2012 em suas aulas na Unicamp e por ter aceitado o convite de compor a banca de qualificação e defesa, agradeço principalmente por suas observações e indicações de leituras que somaram nesta pesquisa.

Ao professor Alexandre Filordi por fazer parte da banca de qualificação, obrigado pelas questões e observações levantadas na banca.

Professor Márcio Benchimol Barros por aceitar fazer parte da banca de defesa.

Lenara Abreu pela primeira leitura de cada capítulo, obrigado pelas reflexões que realizamos juntos para que esta pesquisa fosse concluída, e mais do que isso, obrigado por fazer parte da minha vida.

Maria Fernanda por todas as caronas até a Unicamp para assistir as aulas do professor Oswaldo Giacoia e principalmente pelos diálogos durante o primeiro semestre de 2012.

José Horácio por proporcionar momentos de concentração longe do caos da cidade grande em sua casa no meio da mata atlântica de Cotia.

Maria das Graças por ceder o aconchego de seu apartamento.

Daniela Gonçalves da secretaria de pós-graduação da Universidade Federal de São Paulo, por esclarecer as dúvidas que surgiram no decorrer de todo o mestrado.

A CAPES pela bolsa de pesquisa, cujo apoio foi fundamental para conclusão da pesquisa.

A última sinfonia de Beethoven é a redenção da música que a liberta do seu elemento mais específico para elevar à condição de *arte universal*. Essa obra é o evangelho *humano* da arte do futuro. Nela já não é possível nenhum *progresso*, porque imediatamente após ela só pode seguir-se a perfeita obra de arte do futuro, o *drama universal*, para o qual Beethoven forjou e nos entregou a chave. (Wagner, *A obra de arte do futuro* §4 – A Música).

RESUMO

Esta Dissertação tem como objetivo mostrar a recepção do *Beethoven* de Wagner na obra de Nietzsche, mais precisamente em seu livro *O Nascimento da Tragédia*. Wagner tenta explicar aos alemães as razões de Beethoven figurar no mesmo patamar de Goethe e Schiller, Wagner utiliza-se de uma exposição do homem e do gênio Beethoven para chegar a esta conclusão. A partir de uma breve análise da *Nona Sinfonia* podemos perceber porque esta obra foi tão importante para Wagner dar sequência em seu drama musical, e justamente nesta junção que houve da palavra com a música na composição de Beethoven é que Nietzsche vê a importância destes dois compositores alemães, utilizando-os para sua primeira obra. Em resumo, mostraremos a apropriação que Nietzsche realiza não apenas do texto *Beethoven*, mas de Wagner e de Schopenhauer para explicar a questão musical no *Nascimento da Tragédia*.

Palavras-chave: *Nona Sinfonia*, Drama, Melodia, Palavra, Tragédia.

ABSTRACT

This dissertation aims to show the reception of Wagner's *Beethoven* in the work of Nietzsche, more precisely in his book *The Birth of Tragedy*. Wagner tries to explain the reasons for the Germans Beethoven appear at the same level of Goethe and Schiller, Wagner uses an exposure of Beethoven as a man and as a genius to reach this conclusion. From a brief analysis of Beethoven's *Ninth Symphony* we can see why this work was so important for Wagner to give sequence to his musical drama, and precisely at this juncture between word and music in Beethoven's composition Nietzsche sees the importance of these two German composers, using them for his first work. In summary, we will show the appropriation that Nietzsche performs not only of *Beethoven*, but of Wagner and Schopenhauer to explain the musical issue in *The Birth of Tragedy*.

Keywords: *Ninth Symphony*, Drama, Melody, Word, Tragedy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I	
O BENEMÉRITO LUGAR DE BEETHOVEN POR WAGNER	21
1.1 A Palavra em Peri, Monteverdi e Gluck.....	24
1.2 Um Drama Perfeito.....	33
1.3 <i>NONA SINFONIA – FINALE</i>	
Uma Análise da Palavra na Música.....	38
1.4 O Efeito Dramático da <i>NONA</i> em Wagner.....	59
CAPÍTULO II	
A INTUIÇÃO NIETZSCHIANA SOBRE A TRAGÉDIA	65
2.1 Shakespeare – O Poeta Dramaturgo “Alemão”	72
2.2 A Palavra em Nietzsche.....	74
2.3 O <i>BEETHOVEN</i> e Nietzsche.....	79
CAPÍTULO III	
A IMPORTÂNCIA DA ESTÉTICA SCHOPENHAUERIANA NO <i>BEETHOVEN</i> E EM <i>O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA</i>	88
3.1 A Música em Schopenhauer	88
3.2 A Música de Wagner e <i>O Mundo como Vontade e como Representação</i>	95
3.3 A Música como Arte não Figurativa	98
CONCLUSÃO.....	107
BIBLIOGRAFIA	109
APÊNDICE	
A MÚSICA COMO REDENÇÃO.....	114

INTRODUÇÃO

Antes de escrever seu principal texto sobre Beethoven, Richard Wagner redigiu outros textos tratando do compositor da *Nona Sinfonia*. Em um deles, de 1840, intitulado *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*, vemos como Wagner atribuiu-se, desde sempre, a grave função de assumir a responsabilidade de ser o compositor que deveria dar continuidade – e talvez até mesmo a função de quem devesse superar – a obra de seu antecessor. As palavras que Wagner (1921, p. 45, tradução nossa) imaginava ouvir de Beethoven seriam as seguintes:

[...] Wenn ich eine Oper machen wollte, die nach meinem Sinn wäre, würden die Leute davonlaufen; denn da würde nichts von Arien, Duetten, Terzetten und all dem Zeuge zu finden sein, womit sie heutzutage die Oper zusammenflicken [...]

[...] Se eu quisesse fazer uma ópera, segundo o que eu penso, as pessoas fugiriam dela; pois não haveria nada de Árias, Duetos, Trios e tudo que poderia testemunhar aquilo com que hoje tenta-se remendar a ópera [...]

No trecho acima, Wagner descreveu como idealizava um encontro com Beethoven no qual conversaria sobre qual a “forma” de uma ópera composta pelo próprio Beethoven. Wagner define, a partir desse “encontro”, como desenvolveria seu drama musical: uma “ópera” sem formas, pois fugiria de um modelo que vinha sendo seguido desde suas origens. Podemos perceber que Wagner pretende “remendar” a ópera, já que, no formato que vinha sendo elaborada, perdera toda função dramática que era para ele a principal ação deste gênero musical. No mesmo texto, ele também comenta a inclusão da palavra na *Nona Sinfonia*, pois, mesmo sendo uma poesia nobre e edificante, estaria longe de expressar o que a música é capaz de realizar através da melodia; isso será mais bem explicado no ensaio *Beethoven*, não apenas como o início do drama musical, mas como o *drama mais perfeito*.

Sempre que utilizarmos a expressão “drama” no decorrer do texto, devemos estar cientes da diferença conceitual entre Wagner e Nietzsche. Wagner compreende o drama como uma ação dramática, que só é possível com a união das artes, pois cada arte possui uma determinada maneira de “tocar” o espectador; esta proporção relação arte/homem, será

absorvida em sua magnitude somente com a junção da música, da poesia, da dança e do teatro. Para Wagner, drama é *Handlung*, ou seja, uma ação onde a música é o suporte sonoro que sustenta o ato dramático. Mesmo que a música absoluta, compreendida por Wagner no sentido schopenhaueriano, seja capaz de gerar um efeito no espectador, a palavra e o enredo são mais importantes do que a própria música, pois a mensagem será mais bem absorvida tendo como pilar uma base sonora musical. Nietzsche relaciona o drama ao período trágico grego, isto é, durante as festividades que celebram a chegada da primavera. Nelas a vida se faz presente nas competições entre tragédias, que eram grandes eventos culturais. O drama presente nas tragédias, segundo Nietzsche, nada mais é do que o coro, sendo o povo representado em cânticos através do coro; logo, ação, enredo e o mito, são movimentos vivenciados e gerados pela música, portanto, a música dá vida ao mito. A diferença entre o sentido de drama em Wagner e Nietzsche pode ser resumida nesses termos: Wagner não reconhece grande importância ao coro, e o espectador necessita da ação dramática para absorver a mensagem cantada pelo herói trágico. Nietzsche vê o povo no coro, por essa razão, a vida é cantada mesmo com a morte do herói, a vida renasce com o coro, assim como cada primavera um novo ciclo.

Richard Wagner foi um grande conhecedor e admirador das obras de Beethoven. Existem registros de que realizou reduções para piano de suas sinfonias, além de ter regido suas peças orquestrais. No ensaio *Beethoven*, abordou não apenas o seu lado musical, mas avançou sobre a análise do homem Beethoven e suas composições a partir do conceito artístico do gênio, enfatizando a dimensão estética rompida na história da música em relação ao compositor, principalmente o drama apresentado na *Nona*.

É possível observar que Wagner realizou, de fato, uma análise musical e estética da *Nona Sinfonia* pela condição com que descreve no *Beethoven*, diferente de quando interpretou o mesmo texto, com um olhar totalmente subjetivo os movimentos do *Quarteto em Dó Sustenido Menor*. Quando ele fala sobre os movimentos *Adagio* da introdução, o *Allegro*, o *Andante*, o *Presto* e o *Poco Adagio* são sensações e conceitos que partem apenas de um sentimento pessoal¹, não levado em conta quando analisados musicalmente.

¹ Sentimento pessoal no sentido de sensação musical ocasionada através dos andamentos e intervalos, sem necessariamente uma análise composicional das partituras.

Podemos conferir na citação abaixo que o coro, apresentado no quarto e último movimento, é o que realmente impressiona Wagner quando se trata da *Nona Sinfonia*, justamente onde entra em cena a palavra junto da música. De acordo com Wagner (2010, p.81):

[...] O fato de Beethoven, em sua Sinfonia n.9 ter simplesmente voltado à forma da cantata coral com orquestra não deve nos induzir em erro ao avaliar o notável salto da música instrumental para a música vocal [...] Sabemos que não são os versos de um poeta, seja ele Goethe ou Schiller, que determinam a música: somente o *drama* possui tal poder – não o poema dramático, mas o drama que se movimenta realmente diante de nossos olhos, como a imagem correspondente e visível da música, no qual a palavra e o discurso pertencem somente à ação e não mais ao pensamento poético [...]

É possível observar claramente a preocupação que Beethoven teve quando utilizou o poema *Ode À Alegria* de Schiller, pois a linha melódica das vozes *Soprano, Alto, Tenor e Baixo* estão em uníssono com um ou mais instrumentos durante o tema central; já na *Marcha Turca* esta ligação entre voz e instrumento se dará em forma de contraponto, algo que veremos mais a frente na partitura quando tratarmos sobre este assunto. Portanto, a palavra foi submetida à música, sem alteração na estrutura da composição musical, mas com uma única preocupação: que o ouvinte pudesse compreender e absorver melhor o poema na música. A voz teria sido utilizada para uma aproximação maior com o homem, a forma primitiva – algo que Nietzsche vai desenvolver no fragmento póstumo 12[1], da primavera de 1871, sobre a *Nona Sinfonia*, que analisaremos adiante. Enquanto que a música vocal possuía um caráter determinado e preciso, a música instrumental, para Wagner, manifestava expressões infinitas e indeterminadas.

Segundo Walter Waeny (1964, pp. 6-7):

[...] a arte completa deve ser a fusão da poesia com a música, sob o signo do drama, dando origem, assim, a uma arte capaz de condensar os recursos dessas três artes, ou seja, criando o drama musical. A falta de um desses três elementos faz empalidecer a força expressiva dos demais – não por retirar um dos seus recursos, mas por privá-los de um dos elementos constitutivos do drama musical. Como é evidente, a poesia e a música convergem para o drama, porém, por sua vez, sob o influxo dessas duas artes, o drama deixa de sê-lo para transformar-se em drama musical. Em outras palavras: em função da estética, as leis preponderantes são as do drama, porém em função do alcance e da força expressiva, o drama musical é uma nova arte, pois o seu efeito decorre da ação simultânea das três artes que o constituem. [...] A fusão completa da poesia com a música se faz, porém, nas cenas em que as duas artes agem em uníssono. Como grande dramaturgo, Wagner reserva esse recurso para as cenas decisivas das suas

obras, e quando isso acontece, as cenas adquirem uma assombrosa força expressiva [...]

Waeny apresenta exatamente o que Wagner desenvolveu em seu drama musical, a preocupação no emprego das artes sem que nenhuma delas perca sua característica e desempenho dentro da ação total. O drama wagneriano necessita ser visualizado para ser absorvido, é um teatro onde a música e a palavra estão envolvidas em um contexto uniforme para a formação do Ato. Wagner vê o drama desta forma e, da mesma forma, ouve a *Nona Sinfonia*.

Wagner identifica na música instrumental um aprendizado anterior para a contemplação do drama e, provavelmente, este é um dos motivos que o fez compor aberturas longas, quase como sinfonias para seus dramas. Portanto, a música instrumental máxima de Beethoven é recebida por Wagner como responsável pela redenção da música alemã, logo, caberia ao povo alemão o trabalho de libertar o mundo das superficialidades das artes que ainda estão por ser criadas e, dessa forma, esta união entre as artes transformaria a humanidade a partir do sujeito.

O prefácio a Richard Wagner em *O Nascimento da Tragédia*, que Nietzsche (2007, p.26) escreveu ao *ilustre amigo*, deixa visível que o texto *Beethoven* auxiliou de certa forma seus pensamentos em relação à política e também ao caráter estético contemporâneo da época: “[...] A arte é a tarefa mais elevada e a atividade essencialmente metafísica desta vida [...]”, a ponto de dizer que a música é o início de tudo. Isso também é exposto por Wagner em *Beethoven* apropriando-se de um pensamento schopenhaueriano sobre a hierarquia das artes, ou seja, se a música está em primeiro plano, obviamente ela está acima e sustentará as demais artes que fazem parte da ideia wagneriana de drama musical. Por este motivo é que Wagner (2010, p. 73) utiliza-se da música e do drama:

[...] A música, que não representa as ideias contidas no mundo dos fenômenos, mas, ao contrário, é ela mesma uma ideia do mundo, e uma ideia da maior amplitude, compreende naturalmente em si o drama, enquanto esse, por sua vez, expressa a única ideia do mundo adequada à música. O drama ultrapassa os limites da arte poética do mesmo modo que a música ultrapassa os limites de todas as demais artes, particularmente os das artes plásticas, pelo fato de seu efeito residir unicamente no domínio do sublime [...]

A hierarquia das artes está muito bem explicitada nos textos de Wagner quando fala sobre a surdez de Beethoven e de Nietzsche quando fala sobre o quadro *Santa Cecília* de Rafael. Wagner (2010, p. 52) refere-se ao músico da seguinte forma: “[...] Um músico que ensurdece! É possível imaginar um pintor que ficasse cego? [...]”. Já Nietzsche (2007, p. 174), sobre o quadro, afirma que “[...] O prazer na aparência não pode, a partir de si, excitar o prazer na não aparência: o deleite do contemplar só é deleite porque nada nos recorda de uma esfera em que a individualização foi despedaçada e suprimida [...]”. O que podemos entender nesta colocação de Nietzsche é que a imagem do quadro possui música e harmonia, sendo possível pintar um quadro através da música, já que ela nos permite diversas imagens enquanto a escutamos, mas que não é possível criar música a partir de um quadro independente da imagem que esteja nele.

Da mesma forma que Wagner via a redenção na música instrumental de Beethoven, Nietzsche percebia um possível “retorno” estético da tragédia através do drama wagneriano, isto é, a redenção pela fusão da palavra com a música. Para Nietzsche, Wagner reacenderia a chama original do verdadeiro drama popular grego. A palavra, que tinha função não mais importante que a música para os gregos, juntamente com a representação ateniense, era vista agora por Nietzsche como uma possibilidade do renascimento da tragédia, uma tentativa de regressar à forma grega por excelência com cenas trágicas tiradas de mitos germânicos escolhidos por Wagner em suas obras através da junção da dança, do teatro, da música e da poesia.

Wagner e Nietzsche, em seus textos, citaram o dramaturgo Shakespeare para falar não apenas sobre o drama, mas sobre a subjetividade estética, o povo representado por ele em suas peças teatrais. Essa apropriação de Shakespeare explica-se na medida em que ele é o exemplo de que a arte pode nascer da intuição através de um sentimento popular. Wagner diz que Shakespeare não pode ser demonstrado por meio da crítica, pois seus dramas são representações imediatas do mundo como se fossem vivenciadas por nós. Nietzsche, por sua vez, através de Shakespeare, mostra que o que acontece com as cenas representadas no drama é algo mais profundo do que apenas palavras, é tão incompreensível para o poeta como para o espectador; na ação do ator, a imagem em movimento tem maior consequência do que apenas um discurso, é o mesmo efeito que proporciona o coro trágico.

De acordo com Waeny (1964, p. 12), o drama possui uma característica para atingir o público:

[...] Há, ainda, mais uma característica fundamental do drama: ele não se destina a comover, e sim, a empolgar. A arte lírica destina-se a comover; a arte épica destina-se a suscitar o heroísmo, a arte cômica destina-se a provocar hilaridade; a tragédia destina-se a provocar uma emoção estática; e o drama destina-se a empolgar. Nele o público pode ir às lágrimas – não movido pela piedade para com os personagens, e sim, pela emoção intensa experimentada durante a ação cênica e a ação dramática. A emoção resultante, ao invés de ser um estado de perplexidade – como na tragédia – é um misto de tristeza, de alegria e de fusão com a sorte dos personagens. De tristeza, pelo desfecho quase sempre cruel para com os heróis; de alegria, pela intensa emoção artística e humana experimentada; e de fusão com a sorte de personagens, pelo afastamento crescente da vida que se vive e pela completa identidade com a vida que os heróis vivem em cena. Esta é a emoção provocada pelo drama; esta é a emoção que se deve estar sentindo quando se acaba de assistir à representação de um drama; e este é o objetivo que o dramaturgo deve atingir, espontaneamente, levado pelo seu gênio de artista [...]

A genialidade² espontânea do artista precisa ser o povo espelhado em sua representação no drama musical, é a transformação de uma experiência de vida em uma obra essencialmente artística. Em um drama são apresentados e justificados os personagens diante de suas ações e princípios, os mínimos detalhes de cada personagem são para o dramaturgo o início do enredo para seu drama. Waeny (1964, p. 14) toma como exemplo a preocupação da moldura que o pintor utiliza antes de iniciar sua obra artística:

[...] Assim como, em pintura, a moldura é escolhida em função do quadro, em Balzac, num processo aparentemente inverso, a moldura é apresentada em primeiro lugar e só depois o quadro, mas a moldura se adapta perfeitamente, porque, na mente do dramaturgo, os personagens já tinham vida [...]

Podemos dizer que Wagner teve esse cuidado quando iniciou seu drama musical partindo não apenas do enredo com a apresentação dos personagens, mas também, no meio musical, através do *Leitmotiv*. Esta nova forma de apresentar sua música é para Millington (1995, p.95) “[...] o novo papel de definição de forma dado ao *leitmotiv* nas obras maduras de Wagner, esse reflexo de processos emocionais e psicológicos cambiáveis e dinâmicos, na transformação dos motivos, é a sua inovação mais crucial [...]”.

² O gênio em Nietzsche será tratado no Capítulo II – A intuição nietzschiana sobre a tragédia. 1.1 A palavra em Nietzsche.

Para os ouvintes e conhecedores de Wagner fica muito clara a exposição do *Leitmotiv* em seus dramas musicais, para cada personagem importante na obra é composto um tema musical que é tocado antes da ação e anteriormente à entrada e interpretação deste personagem; assim, é possível que o ouvinte/espectador saiba quem irá atuar ou desenvolver a representação dramática antes mesmo de ver a cena. Temos o conceito técnico musical de *leitmotiv* apresentado por Grout e Palisca (2007, p. 647):

[...] Um *leitmotiv* é um tema ou motivo musical associado a uma determinada pessoa, objeto ou ideia do drama. A associação é criada mediante a exposição do *leitmotiv* (geralmente na orquestra) no momento da primeira aparição ou referência ao objetivo ou tema em apreço e mediante a sua repetição a cada ulterior aparição ou referência [...]

Wagner desenvolveu em seu ensaio *Beethoven* uma posição política e estética, pois sabia da importância que não só a música beethoveniana, mas também o seu próprio drama possuíam em relação ao povo alemão, a saber, a busca de uma nova identidade que era exposta em seus libretos, acentuando um fervor nacionalista pela unificação dos Estados Germânicos. Esse pensamento era movido pelo que Wagner pensava sobre a tragédia; para ele, a arte estava no centro da vida social dos gregos e tal arte foi criada com o objetivo de envolver em um todo este povo. Para Antunes (2008, p. 57): “[...] A cultura artística grega ter-se-ia desenvolvido em toda sua plenitude porque teria sido ao mesmo tempo a construção da própria comunidade grega como expressão de uma comunidade livre [...]”.

Em *O Nascimento da Tragédia* Nietzsche desenvolve seu raciocínio apropriando-se dos estudos que fez das tragédias gregas e também das leituras de Wagner. De acordo com Ernani Chaves (2006, p.31), “[...] Nietzsche já mostra que não quer oferecer nenhuma interpretação abrangente da cultura grega e por isso o caráter ‘sociopolítico’ da tragédia nunca foi objeto de atenção especial de sua parte [...]”. Para Nietzsche, a exaltação maior em forma de arte dá-se na encenação trágica dos gregos, em que o coro tinha grande importância.

Após a leitura do *Beethoven*, em que o compositor comenta o papel do coro na *Nona Sinfonia* e afirma que a partir de Beethoven nasce seu drama musical, surge a esperança do jovem Nietzsche em relação à tragédia que ele gostaria de identificar no

drama wagneriano. Nietzsche via em Wagner um autêntico dramaturgo ditirâmico, o *eu* superior de Wagner havia triunfado.

Para Nietzsche, o povo alemão precisava reintegrar-se à obra estética wagneriana assim como acontecia com o coro na época trágica grega, pois, se o drama musical de Wagner é a representação mais recente do período trágico, o homem moderno é tudo aquilo que o homem grego não era; a ruptura desse homem seria através do espírito trágico que Nietzsche via na música de Wagner. Ora, se os alemães pudessem ser “tocados” por esta arte dionisíaca, logo toda Europa seguiria os mesmos passos.

Se Nietzsche se considerava um dionisíaco, podemos dizer, similarmente, que Wagner era um beethoveniano. Nietzsche não só entende tão bem o conceito da tragédia grega que aplica em seu primeiro livro uma nova interpretação intuitiva sobre o tema com uma visão puramente estética, assim como o fez Wagner em *Beethoven*, quando discursou sobre a *Nona Sinfonia*. Esta obra é reconhecida como a união da “música absoluta”³ com a palavra cantada, o ápice do instrumental como confirma Millington (1995, p. 170):

[...] a *Nona Sinfonia* é interpretada como o testamento artístico de Beethoven, uma confissão estética significando que a “música absoluta” havia atingido os limites de sua capacidade expressiva e que o caminho para o futuro devia se encontrar na união da música com a poesia (ou, mais especificamente, da sinfonia com o drama, como os gêneros “mais elevados” dentro dessas artes) [...]

Em outras palavras, para Wagner, a música instrumental havia atingido seu estado composicional mais elevado com Beethoven, nada mais podia ser feito utilizando-se apenas da “música absoluta”. A inclusão do coro no *finale* da *Nona Sinfonia* pode ter sido não apenas uma recepção do drama perfeito para Wagner que veio a ser escrito em *Beethoven*, mas talvez uma aceitação de que o próprio Beethoven tivesse percebido a necessidade da utilização da palavra para dar continuidade em sua sinfonia, seja uma continuidade completamente musical ou um pensamento com a preocupação na recepção da sua obra.

³ MÚSICA ABSOLUTA – “[...] Uma música imagética, destituída de uma presença racional (palavra) que possa nos direcionar para um fim, desprovida de objeto referencial, não tem nenhuma finalidade e não pode ser apreendida no conceito. Neste sentido, a música instrumental é a encarnação da essência da música. Não tem causas nem motivações “extramusicais”, basta-se a si mesma, não retrata nem simboliza emoções e estados d’alma, fenômenos da natureza, ideias ou acontecimentos históricos, e não segue nenhum programa literário: é, resumida e positivamente, tão somente música, música “propriamente dita”. A música absoluta é representada, sobretudo, pela sinfonia, pela sonata para piano, pelo quarteto para cordas ou outros gêneros de música de câmara [...]”. (Deathridge e Dahlhaus, p. 64-65).

Diferentemente da ópera, que possui um grande aparato para desenvolver sua música – o enredo, os cantores atuando em cenas, as divisões em atos, a própria cenografia: motivos e ideias melódicas para o compósito –, para Beethoven, o único meio de expandir sua composição foi a palavra. Vejamos como é a recepção da palavra na *Nona Sinfonia* quando a análise é realizada a partir de elementos musicais (Grout e Palisca, 2007, p. 568):

[...] É bem revelador dos ideais éticos de Beethoven o fato de, ao escolher as estrofes a utilizar, ter selecionado as que sublinham duas ideias: a fraternidade universal do homem na alegria e o amor de um pai celestial que é a base dessa fraternidade. A aparente incongruência da ideia de introduzir vozes no clímax de uma longa sinfonia instrumental parece ter preocupado Beethoven. A solução que encontrou para esta dificuldade estética determinou a forma invulgar do último andamento: uma introdução breve, tumultuosa, dissonante; uma reposição e rejeição (através de recitativos instrumentais) dos temas dos andamentos anteriores; sugestão do tema da alegria e sua alegre aceitação; exposição orquestral do tema em quatro estrofes, *crescendo*, com *coda*; de novo os primeiros compassos tumultuosos e dissonantes; recitativo do baixo: «Amigos, não cantemos estes sons, mas outros mais agradáveis e alegres»; exposição coral-orquestral do tema da alegria em quatro estrofes, com variações (incluindo a *Marcha Turca*) e com um longo interlúdio orquestral (fuga dupla), seguido de uma repetição da primeira estrofe; novo tema, orquestra e coro; fuga dupla sobre os dois temas; e uma *coda* gigantesca e complexa, onde a «chama celestial» da alegria é saudada com música sublime, inigualável [...]

A citação acima é de um dos livros mais importantes e utilizados na formação musical acadêmica, porém, com uma visão unicamente musicológica; não houve uma preocupação maior, ou até filosófica, em buscar o motivo da inclusão da palavra na música instrumental. Tal interesse só veio a acontecer com Wagner em *Beethoven*, mas, distinguindo-se de Nietzsche, ele visa apenas o contexto composicional. Por que Beethoven haveria de utilizar a palavra em sua sinfonia? Uma tentativa de resposta é dada em *O Nascimento da Tragédia* por Nietzsche (2001, p. 48-50):

[...] A canção popular, porém, se apresenta, antes de mais nada, como espelho musical do mundo, como melodia primigênia, que procura agora uma aparência onírica paralela e exprime na poesia. A melodia é, *portanto*, o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos. Ela é também de longe o que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua do povo. [...] Na poesia da canção popular vemos, portanto, a linguagem empenhada ao máximo em *imitar a música*: daí começar com Arquíloco um novo universo da poesia, que contradiz o homérico em sua raiz mais profunda. Com isso assinalamos a única relação possível entre poesia e música, palavra e som: a palavra, a imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à música e sofrem agora em si mesmos o poder da música. [...] Uma experiência pela qual passamos sempre de novo é a de como uma sinfonia de Beethoven obriga os ouvintes individualmente a um discurso imagístico, o que

talvez ocorra também porque uma combinação dos vários universos de imagens engendrada através de uma peça de música produz um efeito fantásticamente variegado, e até mesmo contraditório: exercer contra tais combinações a sua pobre espirituosidade e deixar de ver o fenômeno verdadeiramente digno de explicação está no caráter dessa estética [...]

Esse exemplo da sinfonia de Beethoven que Nietzsche cita, provavelmente, é um resquício da leitura de *Beethoven*, pois sabendo como acontece a junção da palavra com a música, ele poderia ter elucidado com qualquer outra obra que possuísse música e poesia, uma ópera francesa ou italiana ou uma cantata de Bach, porém apropriou-se justamente de Beethoven. Sendo Wagner o primeiro a observar a grandeza musical resultante da junção da palavra cantada com uma sinfonia, nomeou-a em seu ensaio *Beethoven* de ‘o drama mais perfeito’. Neste momento é importante observar como a união da filosofia com a música expande o cenário de uma obra para podermos visualizar de maneira ampla sua grande dimensão, seja no conjunto histórico, filosófico ou composicional. Novamente, vamos acompanhar o que os musicólogos têm a dizer sobre a música wagneriana (Grout e Palisca, 2007, p. 646):

[...] O ideal que domina a estrutura formal da obra de Wagner é a unidade absoluta entre drama e música, considerados com expressões organicamente interligadas de uma única ideia dramática – ao contrário do que sucede na ópera convencional, onde o canto predomina e o libreto é um mero suporte da música. O poema, a concepção dos cenários, a encenação, a ação e a música são encarados como aspectos de uma estrutura total, ou *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). Considera-se que a ação do drama tem um aspecto interno e um aspecto externo: o primeiro é o domínio da música instrumental, ou seja, da orquestra, enquanto o texto cantado clarifica os acontecimentos ou situações que constituem as manifestações exteriores da ação. Por conseguinte, a teia orquestral é o elemento fundamental da música e as linhas vocais são parte integrante da textura polifônica, e não árias com acompanhamento. A música, dentro de cada ato, é contínua, rejeitando a divisão formal em recitativos, árias e outro tipo de secções; neste aspecto Wagner levou às últimas consequências uma tendência que se manifesta de forma cada vez mais nítida na ópera da primeira metade do século XIX [...]

Gesamtkunstwerk foi não apenas uma ideia da obra wagneriana, mas também um formador de novos ouvintes, novos espectadores, um novo público para prestigiar seu drama musical. A obra de arte total agora era para ser vista, não bastava apenas ouvi-la, pois na união das artes é que prevalecia o efeito que Wagner buscava no público.

A música para Wagner era o principal instrumento pelo qual seria possível gerar uma transformação intensa no homem; o povo seria redimido através do drama. É na última

manifestação da música sublime de Beethoven que Wagner passa a perceber o quão é possível que tal ocorra, principalmente quando as palavras na *Nona Sinfonia* encerram a sinfonia enquanto gênero e iniciam o nascimento do drama musical e é, neste momento, que também começa o legado beethoveniano.

Este pensamento wagneriano de formação de um novo homem através da arte está presente em seu escrito *Das Kunstwerk der Zukunft* (1949), onde ele escreve que a arte é verdadeira e sincera, enquanto o Estado está implexo em mentiras e contradições. Para Wagner a arte é apenas o que é por si mesma.

Depois de mencionar a reforma social que a ópera haveria de fazer, Wagner escreveu *Oper und Drama* (1951), onde pode esclarecer que a ópera em suas formas originais da época, isto é, com suas árias e recitativos, não atingia a essência quando se colocava a poesia como uma contraposição da música. Wagner começa, a partir deste texto, a querer mostrar que as artes separadas não possuem o mesmo efeito no público do que quando são trabalhadas em um contexto único, ou seja, a música e a poesia chegando ao drama musical.

Wagner, quando escreve *Beethoven*, já está ciente do processo composicional de seu drama, portanto, quando inicia o processo de análise sobre o homem Beethoven e suas obras, em especial a *Nona Sinfonia*, não é um simples estudo musical que faz, mas sim estético e político. Wagner mostra que, através da filosofia, foi possível chegar aonde a análise musical não chegaria sozinha. Não bastaria reconhecer as estruturas, funções harmônicas, formas, cadências e regras de contraponto, seria preciso saber utilizar destes artifícios e técnicas de composição como um todo e só assim o drama wagneriano chegaria a seu objetivo: o de formar e mudar o homem esteticamente.

É com este mesmo pensamento estético que Nietzsche se apropria do *Beethoven* para dizer que a música possui uma origem diferente das demais artes por “categorias da beleza”. Nietzsche, através de interpretações alegóricas, afirma que a fonte geradora é sempre musical, já que a música não é estimulada por figuras ou linguagem.

Portanto, será através deste mesmo processo de análise que Wagner realizou em relação à *Nona Sinfonia* de Beethoven e Nietzsche com a recepção do *Beethoven* que buscaremos unir essas duas obras para poder entender o que Wagner pretendia realizar com seu drama wagneriano e até que ponto isso era possível para Nietzsche, ou seja, como

Nietzsche abordou o drama composto por Wagner para reconhecer nele um possível renascimento do espírito trágico. Para isso, nada mais justo do que utilizar o próprio Nietzsche e seu *Nascimento da Tragédia*, já que é um texto completamente musical que tem como base a música de Wagner e a filosofia de Schopenhauer. Estes dois nomes da cultura alemã serão o alicerce para Nietzsche expor termos e nomenclaturas como: a filosofia da música, a filosofia da arte, a metafísica do artista, o ouvinte estético, entre outros apresentados em seu primeiro livro.

CAPÍTULO I

O BENEMÉRITO LUGAR DE BEETHOVEN POR WAGNER

Discorrer sobre a importância da *Nona Sinfonia* de Beethoven para Wagner não é um trabalho que possa ser realizado com facilidade, assim como não foi simples, mesmo para Wagner (2010, p. 9), “dar uma explicação satisfatória acerca da verdadeira relação de um grande artista com sua nação”. Sem dúvida, isso se explica em função da importância da grande obra musical de Beethoven e, também, pelo momento em que foi redigido o texto, imediatamente anterior à Guerra Franco-Prussiana.

Um dos objetivos apresentados por Wagner no ensaio é apontar a importância de Beethoven da mesma forma que Goethe e Schiller são reconhecidos como alemães, ou seja, apontar o mérito da obra musical beethoveniana para a nação alemã. Para entendermos o valor da música de Beethoven para Wagner, principalmente sobre o desenvolvimento da música e da palavra como formas de composição, é preciso que façamos ao menos uma breve incursão na história da música.

Beethoven foi um grande compositor e divisor de águas quando se trata de sinfonia e foi considerado um compositor clássico que desdobrou sua obra até o período romântico, assim, para Grout e Palisca (2007, p. 546):

[...] Historicamente, a obra de Beethoven é construída de acordo com as convenções/gêneros e os estilos do período clássico. Mas as circunstâncias externas e a força do próprio gênio levaram-no a transformar esta herança e fizeram dele a origem de muito do que veio a caracterizar o período romântico [...]

Esse processo composicional de deslocamento histórico musical vivenciado por Beethoven, sem dúvida, marcou sua vida na música e, principalmente, a *Nona Sinfonia*, tida como uma obra da terceira fase do compositor. O poema de Schiller teve data marcada, segundo Cooper (1996, p. 236), “[...] em 1792, Beethoven concebera a ideia de musicar *An die Freude*, de Schiller, se bem que como canção em vez de como *finale* de uma sinfonia [...]”. Nas análises que faremos mais à frente de trechos da obra, especificamente do 4º e

último movimento, observaremos que o que chamou atenção na *Nona Sinfonia*, isto é, o coro, já havia sido apresentado no mesmo movimento entre os instrumentos.

Quando abordamos a música junto à, o primeiro embate que acontece é com a dimensão da subjetividade. Como será possível expressar o abstrato, já que a música se torna visível apenas quando está em forma de partitura? Logo, a análise musical e a compreensão de como se deu a composição só é possível através da música enquanto partitura. Sendo assim é difícil esclarecer a questão da essência da música. Será possível explicar a estética musical sem um pensamento induzido pela sensação que a composição nos remete? Tratando-se de uma composição instrumental é possível chegar a essa resposta apenas pela análise musical, seja harmônica ou contrapontística, pela forma ou estrutura, sempre alocando o compositor em seu período específico dentro da história da música.

De acordo com Raynor (1981, p. 24), “[...] Nenhum tipo de história da música explica a visão do gênio; só pode mostrar as condições que deram ao gênio sua direção e à qual ele reagiu [...]”. Tais condições, estabelecidas no século XVIII, desenvolveram no meio artístico uma preocupação direta com o regresso à natureza, uma exaltação do sentimento em toda expressão artística. Quanto à música, para alguns seria a possibilidade de recriação dos sons da natureza através dos instrumentos e, para outros, o canto deveria ser algo que se aproximasse da língua primitiva, pois consistia na linguagem natural do homem. Foi a partir destas divergências que se iniciou a discussão sobre palavra e música. Vejamos como foi levantada esta questão por Grout e Palisca (2007, pp. 478-479):

[...] produto do movimento humanitário do século XVIII. [...] tanto a filosofia e a ciência como a literatura e as belas-artes começaram a dirigir-se a um público amplo, e já não apenas a um grupo seletivo de peritos e conhecedores. [...] A tendência popularizante encontrava um importante apoio na difusão do movimento de «regresso à Natureza» e na exaltação do sentimento na literatura e nas artes. [...] A música foi também, como todos os outros domínios, afetada por esta evolução. [...] A estética do início do século XVIII defendia que a função da música, bem como das outras artes, consistia em imitar a Natureza, oferecer ao ouvinte imagens sonoras agradáveis da realidade. A música não devia imitar propriamente os sons da Natureza, mas antes os sons da fala, especialmente na medida em que estes exprimiam os sentimentos da alma; segundo Rousseau e alguns outros, devia imitar um canto falado primitivo que se presumia ser a linguagem natural do homem, ou então poderia de algum modo imitar os próprios sentimentos, mas não necessariamente através da imitação da fala. Só quase no final do século é que os teóricos chegaram gradualmente à conclusão de que a música podia despertar diretamente os sentimentos através da beleza dos sons e de que uma obra musical podia desenvolver-se de acordo com a natureza intrínseca, independentemente de quaisquer modelos. [...] Além disso, a música

das *luzes* devia ir ao encontro do ouvinte, e não obrigá-lo a fazer um esforço para entender a sua estrutura [...]

As artes de modo geral expressam alguma ação e a reação a ela pode ser diferente entre os espectadores, mas é correto dizer que certa sensação é causada pela arte. No caso da literatura e das artes plásticas, o mundo exterior é um foco positivo para a sua criação: um quadro imitando uma paisagem, o poeta envolvendo o leitor com suas belas palavras. Estes meios inspiradores estão no exterior do artista e são de mais fácil contemplação ao espectador, principalmente por serem manifestações aparentes.

Na música o compositor não explicita sua fonte inspiradora, o que ocasiona ao ouvinte uma reação na maioria das vezes distinta, tornando-a assim muito mais ampla que as demais artes. Para Aldrich (1969, p. 97), “[...] O artista, especialmente o artista musical, conhece de uma maneira não lógica a natureza das emoções, o que é o mesmo que ter uma compreensão intuitiva de suas formas [...]”, portanto, o conhecimento intuitivo e a genialidade do músico estão voltados ao seu interior, o processo de composição é algo único daquele determinado momento e, se não acontece desta forma, torna-se algo mecânico e “palpável”, pois acontece por regras contrapontísticas de composição.

Já que o compositor é o único a ter o privilégio de agir sem a preocupação de precisar explicar sua obra, o que nos resta a fazer é partir de um princípio musical e perguntarmo-nos sobre o que determinada música nos causa. Sendo uma música instrumental, a reação e o sentimento que nos serão revelados dar-se-ão por meio da sensação intervalar ocasionada através da melodia, da harmonia, de uma modulação que acontece, do ritmo ou então de uma cadência.

Como estamos falando da genialidade musical do compositor, principalmente em se tratando de música instrumental, e especificamente das sinfonias de Beethoven, não é difícil verificar a qualidade e evolução em suas obras, temas bem desenvolvidos e trabalhados com muitas variações. Isso demonstra para Raynor (1981, p. 29) que “[...] a música é um conjunto distinto, cada peça relacionando-se pela personalidade a todas as demais [...] e que possui [...] suas qualidades pessoais peculiares como expressão de uma visão pessoal da experiência e um poder especial de transmutar aquela experiência em

música [...]”, ou seja, a criação é particular do gênio⁴, ele identifica-se com sua nova invenção.

Uma das perguntas a se fazer sobre a última grande sinfonia de Beethoven talvez fosse: por que utilizar a palavra já que o tema está inserido na orquestração? Mesmo sem respostas exatas, o coro na *Nona Sinfonia* já gerou várias discussões aos que quiseram decifrá-lo sem a utilização de uma análise musical, isto é, partindo apenas de uma apreciação subjetiva e muitas vezes sem base na história da música.

1.1 A PALAVRA EM PERI, MONTEVERDI E GLUCK

Nas primeiras óperas, a palavra tinha um peso maior em relação à música. Podemos observar isso por meio da forma operística que é apresentada por Raynor (1981, p. 187), “[...] A primitiva ópera florentina⁵ é uma forma quase terrivelmente cerebral, tentativa de eruditos empenhados em limitar o poder da música a serviço da palavra [...]”. É como se a melodia apenas somasse, ajudando a letra a auferir mais anseios. Quando então a música passa a ser um artifício a ser acrescentado com tal intuito, a harmonia e as cadências junto aos intervalos melódicos dão abertura para novas possibilidades, uma preocupação maior sobre a composição.

A forma como a música e a palavra vinham sendo desenvolvidas pelos compositores sustentava a essência da oração, isto é, não havia um isolamento. A relação do conjunto era estabelecida entre todas as partes – *Oratio*, *Harmonia* e *Rhythmus* -, sendo que a *Harmonia* e o *Rhythmus* não possuíam diferenças de peso; já a oração seria o centro

⁴ Aproprio-me do gênio apresentado por Nietzsche em sua *III Consideração Intempestiva - Schopenhauer como educador* (p. 32) quando descreve a ação de Wagner e Schopenhauer em relação à independência de suas atitudes.

⁵ Ópera Florentina – “[...] Surgiu a partir da Camerata Florentina. “Fruto do renascimento italiano [...] Na última década do século XVI, um grupo de artistas plásticos, músicos e poetas, os membros da ‘camerata’, empenhou-se em promover na cidade um renascimento do teatro grego. Mas saiu na verdade como a ideia de que essas histórias podiam ser contadas em forma de *ópera em música* – ‘um drama musical’. Claudio Monteverdi é considerado o pai da ópera porque levou um passo adiante a experiência florentina: com *L’Orfeu*, estreada em Mântua em 1607 [...]”. (Riding e Downer. *Ópera*. p. 17).

desta arte musical. A harmonia, em sua consonância e dissonância, causaria determinado efeito de ânimo em seus espectadores produzidos pela frequência de alturas dos intervalos.

Um grande músico que utilizou um método composicional que talvez remeta a este princípio foi Monteverdi no século XVII. Em uma carta a Giovanni Battista Doni, com data de 02 de Fevereiro de 1634, é possível analisar esta situação. Segundo Monteverdi (1634, apud STASI, 2009, pp. 39-40):

[...] Vi, porém já não há pouco, há vinte anos, o Galilei onde este menciona aquela pouca prática antiga: apreciei então tê-lo visto por ter visto nesta parte como operavam os antigos os seus sinais práticos à diferença dos nossos, não tentando avançar mais por entender que me resultariam cifras obscuríssimas e pior, me encontraria perdido em todo aquele modo prático antigo [...] Mantenho-me distante, na minha escrita, daquele modo adotado pelos gregos com suas palavras e sinais, empregando os termos e os caracteres que usamos na nossa prática; porque a minha intenção é mostrar, por meio da nossa prática, quanto pude extrair da mente daqueles filósofos a serviço da boa arte, e não aos princípios da primeira prática, somente harmônica [...]

Como vemos na citação acima, existia uma preocupação de Monteverdi em aproximar, ao menos um pouco, sua obra do drama trágico dos gregos, mesmo que fosse dentro da escrita atual de sua época. Algo que acontece até hoje entre os compositores: utilizar uma escrita padrão de seu momento presente, mas que possa ser alterada com novos símbolos, se for o caso, para o entendimento melhor de sua peça. Tudo deve ser escrito para que possa ser executado com o máximo da perfeição que o compositor deseja ouvir. A busca da *boa arte* que Monteverdi vai tentar *extrair da mente daqueles filósofos* em suas leituras demonstra essa aproximação mesmo que superficial. Tal conformidade é bem esclarecida por Grout e Palisca (2007, p. 318):

[...] A tragédia grega servira de modelo remoto para o tipo de música dramática que os literatos do Renascimento consideravam apropriado ao teatro. Havia então duas correntes de opinião sobre o lugar que a música ocupava nos palcos gregos. Segundo uma só os coros seriam cantados. [...] Outro ponto de vista era de que todos os textos das tragédias gregas seriam cantados, incluindo as falas dos atores [...]

É possível verificar a aproximação com as tragédias no melodrama renascentista através do trabalho musical realizado por Marcello Stasi.⁶ Realizar uma análise, seja ela estrutural ou harmônica, baseando-se na partitura, deixa-nos mais à vontade para dizer que é “um pouco menos subjetivo”⁷ se a peça possui letra, pois o compositor utilizará as mesmas tríades, cadências e sequências intervalares para expressar o mesmo sentido das palavras com a música.

É esta forma que Stasi utiliza quando observa a aparição das palavras *ohime* e *infelice* na mesma tríade de *Sol*, porém *ohime* em tríade menor, sendo *Sol, Si bemol e Ré*, e *infelice* em tríade maior, *Sol Si e Ré*. Para o movimento de afastamento de *Euridice* são utilizadas as quintas paralelas ascendentes, entre outros exemplos bem explicados e evidenciados através das partituras. Vamos mostrar a tríade menor e a tríade maior de *Sol* nas seguintes palavras citadas por Stasi, lembrando que esta relação intervalar trata-se da ópera *Euridice* de Jacobo Peri⁸, o qual sempre teve o cuidado de utilizar o canto intermediário entre a recitação falada e a canção. Essa técnica, baseada em antigas árias improvisadas sobre poemas, gerou um novo estilo cantado conhecido como *estilo de recitativo*⁹. Vejamos na partitura como acontece essa relação intervalar:

⁶ STASI, *Palavra, Harmonia e o Platonismo Ficiniiano na Monodia Dramática da Seconda Prática*, p. 113. Capítulo – V – Análises. Neste capítulo o autor utiliza-se de *Le Musiche Sopra L'Euridice* (Peri, 1600) e *L'Orfeu Favola in Musica* (Monteverdi, 1607) para analisar tanto a harmonia quanto o texto em seu significado dramático, as cadências e intervalos utilizados para ganhar mais efeito na ação interpretativa.

⁷ Na música, a análise musical é baseada em estruturas, funções, cadências harmônicas, formas..., e isto permite que, independente de quem for realizar a análise de uma partitura, desde que tenha conhecimento musical, o resultado final será o mesmo, pois uma determinada função é sempre a mesma função dentro da tonalidade da obra. Não é possível inverter uma função ou cadência.

⁸ JACOBO PERI (1561-1633) Compositor e cantor italiano.

⁹ *Estilo Recitativo* – “[...] Peri procurou uma solução nova que respondesse às necessidades de representação dramática [...] O seu objetivo era encontrar uma espécie de canção falada intermédia entre ambos, como a que se dizia ter sido usada nas recitações dos poemas heroicos. Ao sustentar as notas do baixo contínuo, enquanto a voz se movia, passando por consonâncias e dissonâncias – assim simulando o movimento contínuo da fala – libertou suficientemente a voz da harmonia para fazer com que se assemelhasse a uma declamação livre e sem altura definida [...]” (Grout e Palisca, 2007, p.321).

Non piango e non suspiro

Le Musiche Sopra L'Eurudice

Jacopo Peri (1561-1633)

1

Non pian - go e non sos-pi - ro O mia ca - ra Eu-ri-di - ce che sos-pi- rar

4 4 2 1

6

che la-cri-mar non pos - so ca - da - ve-ro in - fe-li - ce

6 # # #

9

O mio cor o mio s pe - me o pa - ce o vi - ta Oh - ime chi.

4 # # b b

13

mi t'ha tol - - to chi mi t'ha tol - to o hime

b 7 #6 b b

16

do - - - ve sei gi - - ta Tos - to ve drai

4 # #

20

ch'in - va - no non chia - mas - ti - mor - ren - do il tuo con - sor - te non

23

son non son lon - ta - no io ven - go o ca - ra vi - ta o ca - ra mor - te.

b

Com base na partitura acima, podemos compreender como Peri descreve o seu estilo recitativo quando escreve em Florença o excerto do prefácio a *Le musiche sopra l'Euridice* (1600 apud GROUT e PALISCA, 2007, p.322):

[...] Pondo de parte todas as outras maneiras de cantar até hoje conhecidas, dediquei-me por completo a procurar a imitação conveniente a estes poemas. E pensei que o tipo de voz atribuído aos antigos ao canto, a que chamavam diastemático (o que é como quem diz «sustentado e suspenso»), podia, por vezes, ser apressado e tomar um andamento moderado, entre os lentos movimentos sustentados do canto e os movimentos fluentes e rápidos da fala, assim servindo meu propósito (tal como os antigos adaptavam a voz à leitura da poesia e dos versos heroicos), aproximando-se desta outra voz da conversação, a que chamavam contínua e que os modernos (embora talvez para outros fins) usaram igualmente na sua música. Reconheci também na nossa fala alguns sons não entoados de tal forma que podemos construir sobre eles uma harmonia e que no curso da fala passamos por muitos que não são entoados deste modo até chegarmos a um que permita o movimento para uma nova consonância. Tendo em mente as entoações e inflexões que nos servem na tristeza e na alegria e em estados semelhantes, fiz com que o baixo se movesse em sincronia com elas, mais depressa ou mais devagar, segundo os afetos. Mantive o baixo fixo através de consonâncias e dissonâncias até que a voz da personagem, tendo percorrido várias notas, chegasse a uma sílaba que, sendo entoada na fala normal, abrisse caminho a uma nova harmonia. Fiz tudo isso por forma que não só o fluir da fala não ofendesse o ouvido (quase tropeçando nas notas repetidas com mais frequentes acordes consonantes), mas ainda a voz não parecesse rogar o sabor do movimento do baixo, particularmente nos temas tristes ou graves, sendo evidente que outros temas mais alegres requerem movimentos mais frequentes. Além disso, o uso das dissonâncias atenuava ou obscurecia a vantagem adquirida com a necessidade de entoar cada nota, o que na música antiga talvez fosse menos necessário para este fim [...]

A atenção que Peri demonstra com a voz falada em sua ópera para a compreensão do texto durante o estilo *parlato*¹⁰ foi uma preocupação do compositor, ou melhor, da sua obra em relação ao espectador. Nietzsche dedicou o capítulo dezenove inteiro de *O Nascimento da Tragédia* para tratar sobre o mesmo assunto: o *stilo rappresentativo* e o recitativo. Este processo composicional é tido por Nietzsche como um grande erro, pois tentar buscar a nitidez da palavra durante o canto operístico foi um equívoco no início da ópera¹¹. A preocupação que havia com o entendimento do que era cantado, uma vez que

¹⁰ *Parlato* ou *Sprechgesang* – É um estilo de canto falado.

¹¹ É importante lembrar que o estilo representativo e recitativo foi um processo que surgiu no princípio da ópera como *intermedi* ou *intermezzi*, muitas vezes entre atos de uma comédia ou tragédia, sempre elaborados para coro, solista e conjuntos instrumentais. A partir do século XVI, muitos dos compositores italianos que se dedicaram aos madrigais escreveram para *intermedi*, iniciando assim um modelo, ou seja, havia uma composição para cada cena do cantor, sempre relacionada ao texto e ao diálogo; as diferentes combinações de vozes ajudavam a diferenciar os personagens e suas declamações contrastavam com a polifonia. Esse diálogo

levou os compositores a criarem o estilo falado, geralmente em uma altura única e equiparando-se à voz falada, seria uma *obra não artística*. O recitativo está inteiramente ligado ao *stilo rappresentativo*, pois é a clareza da palavra que age, segundo Nietzsche (2001, p.113), “[...] ora sobre o conceito e sobre a representação, ora sobre o fundo musical do ouvinte [...]”. Nietzsche vai considerar o recitativo como uma declamação, ou seja, classificando a ópera como uma obra não artística, um trabalho desenvolvido completamente pelo homem teórico, que não é capaz de gerar o efeito da música dionisíaca. Nas palavras de Nietzsche é possível observar que o esforço do compositor para a compreensão da palavra, assim como a representação do cantor para este fim, é algo um tanto quanto teórico. É possível entender agora o motivo pelo qual não apenas Wagner, mas também Nietzsche deram tamanha atenção à *Nona Sinfonia* de Beethoven, mesmo que este entusiasmo se dê em diferentes aspectos. Enquanto que para Nietzsche a grandeza da obra de Beethoven estava em não ouvir a palavra cantada, para Wagner a mensagem ali acrescentada à melodia tinha grande significação. Conforme Nietzsche (2001, p.113):

[...] Ao ouvinte que deseja captar com nitidez a palavra sob o canto corresponde o cantor, pelo fato de falar mais do que cantar e de aguçar nesse semicanto a expressão patética da palavra: por meio desse aguçamento do *pathos*, ele facilita a compreensão da palavra e subjugava aquela metade da música ainda restante [...]

Retomando a discussão que havia no período musical do século XVII, veremos que Monteverdi, assim como seu contemporâneo Peri, preocupava-se com a atuação dramática e, mesmo que a palavra tivesse uma finalidade já proposta na ópera ou na peça, a música deveria fazer parte da ação final, o complemento dar-se-ia na união da palavra com a música. Para Raynor (1981, p.187), “[...] *Orfeo* de Monteverdi, um *dramma per musica* (sendo o subtítulo do compositor), no qual como em toda grande ópera música e texto se casam na intenção dramática [...] Monteverdi, o dramaturgo musical, assimila totalmente a peça na música [...]”, ou seja, em sua grande ópera *Orfeo*, Monteverdi introduziu muitas árias, solos, duetos e danças, que na soma de tudo constituem boa parte da obra, conduzindo-a para um drama completo. Com a influência de Peri, os recitativos em *Orfeo*

durante a música foi muito bem recebido nos *Ciclos de Madrigais*, que desenvolviam suas composições para poemas dramáticos. O último movimento deste período é marcante para o primeiro passo da ópera foi a inclusão da *Pastorela*, um gênero literário muito usado no Renascimento e no final do século XVI, ligado a pastores e temas campestres, assim era possível dramatizar histórias amorosas e divindades dos bosques, dos campos e das fontes.

de Monteverdi ficaram mais longos, com maior amplitude e alto nível de lirismo, como podemos ver em NAWM 72¹² – Claudio Monteverdi, *Orfeo* (apud, GROUT e PALISCA, 2007, p. 325):

[...] Tal como na obra de Peri, o estilo mais moderno é reservado para o diálogo dramático e os discursos apaixonados. A fala do mensageiro, *In un fiorito prato* (NAWM 72c), imita o estilo de recitativo desenvolvido por Peri, mas o movimento harmônico e o contorno melódico são de concepção mais ampla. Com o lamento de Orfeo, que vem a seguir, o lirismo atinge um novo ponto alto, deixando muito para trás as primeiras experiências no domínio da monódia [...]

Abaixo o trecho da citação em NAWM 72:

L'Orfeo: "Ahi caso acerdo"

(Messaggiera, Pastori, & Orfeo, Atto Secondo)

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Messag.

La tua di - let - ta spo - sa è mor - ta.

Orf. Messag.

Ohi - mè. In un fio - ri - to pra - to

Esse retorno a Peri e a Monteverdi serviu para verificarmos a importância do conjunto da obra, da composição como um todo, da união das artes para obter o resultado proposto. Isso facilitará a compreensão quando realizarmos a análise da *Nona Sinfonia*, pois Beethoven também teve cuidado com as palavras, vinculando-as às notas musicais em sua composição. Cada compositor utilizou seu método e técnica para chegar ao seu público

¹² NAWM – Norton Anthology of Western Music.

alvo. A partir disso, podemos concluir que cada período possui o seu gênero predominante, mesmo assim, independente do estilo, segundo Raynor (1981, p. 180):

[...] Jamais poderemos realmente afirmar por que um estilo mais ou menos universal é superado por outro. Seria perigoso simplificar a questão examinando as origens da música barroca em fins do século XVI e dizendo que um estilo morre de exaustão enquanto outro toma o seu lugar [...]

Assim como não temos esta resposta sobre os estilos, também não podemos dizer que determinado período foi mais ou menos importante do que outro. Porém conseguimos identificar a evolução e os surgimentos de novos gêneros com pequenas modificações que se alteram dentro do novo período que será enquadrado posteriormente.

Ainda sobre a palavra é importante ressaltar a maneira com que Gluck a reconhece em suas obras. Um “influenciado” pela música de Monteverdi e com pensamentos díspares, mas com o mesmo fim: fazer com que sua obra chegue ao espectador da forma mais real possível para que o compositor pudesse expressar seus sentimentos através da música. Gluck pensava a música como um mero artifício de sujeição à palavra, ou seja, um complemento apenas por submissão. Na dedicatória à ópera *Alceste* (Viena, 1769), ele demonstra a importância que dá à palavra (1769 apud GROUT e PALISCA 2007, p. 499):

[...] Procurei confinar a música à sua verdadeira função de servir à poesia, exprimindo os sentimentos e as situações do enredo sem interromper e esfriar a ação com ornamentos inúteis e supérfluos. Cheguei à conclusão de que a música deve acrescentar à poesia aquilo que o brilho das cores e a boa distribuição da luz e das sombras trazem a um desenho correto e bem concebido, animando às figuras sem alterar os seus contornos [...]

Os eruditos do período renascentista estabeleceram que a música tinha de ser conduzida e transmitida com o máximo de eficácia através do tom e do ritmo. Por este motivo, inseriram o canto, a dança, o coro e a mímica¹³.

Com a união das artes não demorou que a ópera se tornasse uma distração para os aristocraticamente ricos. Por causa dos temas abordados nos enredos das óperas serem

¹³ A referência é o *Ballet de Cour*. Jean-Baptiste Lully é considerado o principal compositor do gênero. “[...] As danças dos *ballets* e óperas de Lully vieram a alcançar uma ampla popularidade em arranjos sob a forma de *suites* independentes, e muitos compositores nos finais do século XVII e princípio do século XVIII escreveram *suites* de dança imitando Lully [...]”. (Grout e Palisca, 2007, p.364).

sobre vários assuntos, a plateia podia fugir da sua realidade presente ou então ficar a par de assuntos de interesses da sua comunidade através dos encontros realizados no teatro.

De acordo com Grout e Palisca (2007, pp. 192 e 199):

[...] A ópera era a forma musical apropriada à nova situação política das nações independentes, cômicas de não terem de se manter fiéis à Igreja católica supra política e ao imperador. [...] Tornou-se, portanto natural assistir às óperas tanto por motivos sociais como musicais; não frequentar a ópera era banir-se da sociedade e perder a oportunidade de discutir negócios rendosos e assuntos pessoais alheios à música [...]

Quanto à ópera ser um divisor de classes, podemos dizer que não há uma diferença incisiva dos frequentadores de teatros no século XIX para os espectadores dos dias de hoje, não é difícil observar os trajes com que as pessoas vão assistir ao espetáculo. É como se a indumentária das pessoas que adentram ao teatro as distinguisse dos demais que estão fora dele: uma forma de mostrarem que são “pessoas cultas e cheias de cultura”. Isso foi algo que incomodou drasticamente Nietzsche na estreia do Primeiro Festival de Bayreuth quando viu quem eram os ouvintes presentes.¹⁴

Ainda sobre a questão histórica da música, com o surgimento de novas formas musicais, os compositores reconheceriam o valor da música e do solo, percebendo que é possível utilizar tanto o solo como a música para expressão dramática. Grout e Palisca (2007, p.304) afirmam que “[...] com o nascimento das formas instrumentais puras (*ricercare, canzona e toccata*¹⁵), a música do Renascimento tinha já começado a

¹⁴ “[...] O Festival de Bayreuth de 1876 contou, além de Ludwig, com a presença de outros chefes de Estado, como o rei da Prússia Guilherme I e D. Pedro II, do Brasil, bem como a de vários membros ilustres da aristocracia [...]” (Dahlhaus, 1988, p.55).

¹⁵ “[...] *RICERCARE* – Provém de um verbo italiano que tanto significa «procurar» ou «buscar» como «tentar» ou «experimentar». O termo teve provavelmente origem nas gírias dos alaudistas, designando inicialmente o gesto de procurar notas no braço do instrumento. Os primeiros *ricercari* para alaúde são de carácter improvisatório. *CANZONA* – Canção ou *chanson*. Escrevia-se para conjuntos ou instrumentos solistas. Originalmente, era ligeira, rápida, com um ritmo fortemente marcado e uma textura contrapontística bastante simples [...] A *canzona* era uma composição instrumental no mesmo estilo genérico que a *chanson* francesa, ou seja, a *canzona* para conjunto, pela sua parte, acabou por dar origem à *sonata da chiesa* (sonata de igreja) no século XVII. *TOCCATA* – Um ritmo livre ou irregular contrastando com uma batida propulsora incessante em semicolcheias; frases que se mantinham deliberadamente indistintas ou voluntariamente irregulares; mudanças repentinas e bruscas de textura. [...] O efeito de improvisação era obtido principalmente através de uma incerteza estudada no fluxo harmónico da música. Compositores começaram a incorporar nas suas *toccatas* sessões bem definidas de contraponto imitativo. [...] Destas sessões nasceu a fuga [...]” (Grout e Palisca, 2007, pp. 259, 268 e 394).

transcender as palavras [...]”. Novamente, a música instrumental começa a ganhar posto de supremacia em relação à palavra.

1.2 UM DRAMA PERFEITO

Aos poucos a música vai ganhando o seu devido lugar. Compositores vão se tornando reconhecidos por suas obras e histórias de vida. Wagner, como grande apreciador de Beethoven, escreve o ensaio de maneira romântica, mas com grande conhecimento musical, pois não apenas estudara as peças de Beethoven fazendo reduções para piano, como também regeira várias vezes suas obras em diversas orquestras. Quando um determinado músico começa a estudar certas obras de outros compositores, como aconteceu com Wagner nas peças de Beethoven, este exercício de análise, transcrição e redução faz com que o compositor possa observar e entender o processo composicional através da partitura, diferentemente do espectador que apenas a contempla. Mesmo que Wagner não tenha realizado uma escrita mais musical, pois tinha conhecimento para isso, utilizou-se de citações de peças como a *Missa Solemnis*, o *Quarteto em Dó Sustenido Maior* e a *Nona Sinfonia* para mostrar a qualidade musical e genial de Beethoven.

Antes de desenvolver suas teorias a respeito das obras de Beethoven, Wagner, na primeira parte do ensaio, apresenta seu ponto de vista a respeito da música em relação às artes plásticas, conceito absorvido através das leituras de Schopenhauer, especificamente no terceiro livro de *O mundo como vontade e representação*. É como se Wagner bebesse da fonte filosófica e estética musical de Schopenhauer para entender a essência da música e, através de Beethoven, pudesse contemplar esta essência na prática. Isso acontece igualmente em Nietzsche, que também leu Schopenhauer, mesmo em algumas outras teorias distintas em relação à música a qual entende como um princípio absoluto, acabando por “ver” a música que acredita existir nas óperas de Wagner.

É interessante como Wagner dá a devida importância a músicos que, de certa forma, “ajudaram” a construir sua obra. No texto *On the Overture*, ele destaca com clareza a evolução das Aberturas das óperas quando fala de Gluck e Mozart; para Wagner (1841, p.

100, tradução nossa), “[...] Depois de Gluck, Mozart foi quem deu à Abertura seu verdadeiro significado [...]”. Wagner também cita *Leonora* de Beethoven como sendo uma sublimidade de intenção e elaboração quanto às aberturas, desta forma, reconhecendo em *Leonora* quase um drama por completo, ele afirma que (1841, p. 100, tradução nossa) “[...] este trabalho é único no seu gênero, e já não pode ser chamado de Abertura, se entendemos por esse termo um tom de peças destinadas para o desempenho antes da abertura de um drama, apenas para preparar a mente para o caráter da ação [...]”. Percebemos que Wagner busca exemplos de supostos “dramas” quando nota estes traços nas obras de compositores anteriores a ele. Toda essa preocupação com aberturas, sinfonias e óperas é compreensível quando reconhecemos em Wagner uma nova “forma” de compor óperas.

Agora que temos uma breve noção sobre como foi a recepção da palavra na história da música, podemos focar no exemplo da *Nona Sinfonia* dado por Wagner em *Beethoven*. O poema de Schiller não acrescenta muito à composição da sinfonia – quando a ouvimos e analisamos musicalmente –, mas traz uma perspectiva nova.

Beethoven não foi um grande compositor de músicas acompanhadas por letras se o compararmos aos seus contemporâneos ou antecessores, pois escreveu apenas algumas canções, duas missas, um oratório e *Fidélio*. Desta forma, podemos dizer, com segurança, que sua essência musical está nas músicas instrumentais e mesmo que para alguns musicólogos a afirmação de Millington seja tomada por verdade, devemos saber que Beethoven é reconhecido primeiramente por suas composições instrumentais.

Para Wagner é um prazer escrever sobre Beethoven, visto que percebemos em alguns trechos do texto que é como se ele estivesse falando de si mesmo; Beethoven sendo o gênio compositor de sinfonias e Wagner como o gênio do drama. Fica mais claro ainda no encontro entre os dois idealizados por Wagner em *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*, pois é como se ele ouvisse de Beethoven como deveria dar prosseguimento à sua obra musical. Escrevendo sua percepção musical através de Beethoven, fica subentendido que deu prosseguimento à sua vida musical com base nele. Percebemos isso mais ainda quando ele escreve sobre a vida de Haydn e Mozart. Wagner (2010, p. 58):

[...] Se Beethoven tivesse feito sua escolha de vida de acordo com uma fria consideração racional, esta não poderia, em comparação com seus predecessores, guiá-lo com mais segurança do que o fez, na verdade, aquela expressão ingênua

de seu caráter. É surpreendente ver como, no seu caso, tudo foi decidido pelo poderoso instinto da natureza [...]

Beethoven não gostava de trabalhar para terceiros, o que também aconteceu com Wagner, dois compositores de temperamentos fortes que queriam suas obras publicadas e bem elaboradas de acordo com seu senso crítico musical. Este aspecto pessoal de ambos fez com que suas composições tivessem uma essência interior e não fossem música “comprada” para ser apenas executada com suas linguagens. Para Wagner (2010, p.50), Beethoven mantinha um afastamento da vida ao seu redor e “[...] quanto mais perdia contato com o mundo exterior, tanto mais puro era o olhar dirigido a seu mundo interior [...]”.

Este mundo exterior para Wagner é uma concepção schopenhaueriana sobre as artes plásticas, o que não acontece com a música. Novamente é reconhecida a hierarquia das artes, estando a música em primeiro lugar, apesar de Wagner utilizar-se do drama que envolve teatro, música e poesia para apresentar o seu legado supremo. Depois de Beethoven, ou melhor, depois da *Nona Sinfonia*, a música instrumental não teria mais sentido, pois fora explorada ao máximo em suas formas, variações, cromatismo, tessituras, enfim, uma composição perfeita aos olhos de Wagner.

Lisardo (2009, p.156) apresenta uma questão importante sobre o compositor da *Nona Sinfonia*; se a música de Beethoven é capaz de livrar “[...] o homem desse mundo da aparência e o conduz para a interioridade, para aquilo que o homem e o mundo são além da representação [...]”, então o drama de Wagner, através da representação, busca esta mesma essência. Para Wagner, a explicação de como se encaminharia a execução de sua obra de arte total já havia sido elucidada em seu texto *A arte e a revolução*, a busca por um ideal alemão através de pensamentos trágicos e representações a partir de apropriações dos mitos germânicos encontram-se da seguinte maneira (2000, p. 43).

[...] Na tragédia, o grego reencontrava-se a si mesmo, sobretudo, reencontrava a parte mais nobre de si próprio enlaçada com os mais nobres elementos da essência geral do conjunto da nação. Por intermédio da obra de arte trágica, o grego exprimia a sua interioridade, dava voz ao oráculo da Pítia que transportava no mais íntimo de si mesmo; ao mesmo tempo deus e sacerdote, homem divino, magnífico, ele exprimindo-se no todo, o todo exprimindo-se nele; como uma fibra dentre milhares que fazem uma planta rebentar da terra, viver, elevar nos ares o seu recorte grácil e gerar aquela flor que lança em redor o delicioso perfume da eternidade. Essa flor era a obra de arte e esse perfume o espírito grego. O espírito que ainda hoje nos bafeja e nos cativa, levando-nos a desejar

mais a possibilidade de algumas horas da vida de um homem grego frente à obra de arte trágica que toda a eternidade de um deus não grego [...]

Na citação acima, Wagner deixa explícito que sua composição necessita de algo mais além da música, pois ela não é suficientemente intensa para o fim específico que deseja apontar. Para que sua música fosse tão grandiosa a ponto de gerar tal efeito seria necessária a apropriação das demais artes. Como se não bastasse a mudança na maneira de compor através de uma cisão nas formas de composição, era necessária a formação de um público estético e político que deveria receber e compreender sua música corretamente. Esta forma foi alocada muito bem por Steiner (2006, p. 67):

[...] Recriar para si o público perdido. A tentativa mais suntuosa foi a de Wagner. Ele procurou, em Bayreuth, inventar ou educar um espectador adequado à sua própria concepção do papel e da dignidade do drama. O relevante em Bayreuth não é tanto o novo palco ou o poço da orquestra. É o auditório destinado a um tipo de público ideal que Wagner imaginou ter sido o da antiguidade [...]

A criação do gênio é uma ação completamente interna e, aqui neste caso, para um único objetivo: atingir o exterior, o ouvinte capaz de entender e absorver a mensagem do drama. Enquanto no período clássico a obra era totalmente desvinculada do artista, pois ela deveria somente representar a natureza, no romantismo este conceito muda e ela se aproxima do seu criador. Temos como exemplo a literatura, que na explicação de Steiner (2006, p. 78), “[...] por ser a voz natural da autoconsciência, a lírica é o modo dominante da literatura romântica. Foi no verso lírico e na prosa do devaneio ou da narrativa na primeira pessoa que o romantismo conquistou suas glórias emitentes [...]”.

Na instrumentação da *Nona Sinfonia*, Wagner percebeu que era possível o efeito cênico; para ele, a representação do ator foi a única arte que faltou para transformá-la em um verdadeiro drama representado. Sabendo que o drama serviria para uma reeducação do homem, mais precisamente da nação alemã através da arte, o drama wagneriano é um renascimento da arte trágica com grande impulso musical beethoveniano. É plausível o conteúdo visual e auditivo de uma composição musical, segundo o pensamento de Virgil Aldrich (1969, p. 98):

[...] O conteúdo de uma obra musical é tão visual como auditivo – ou, estritamente, nenhum destes de modo exclusivo – e que é algo de inocente e natural para o ouvinte suprir algumas imagens visuais que especifiquem a forma

do sentimento, ainda que a imagem específica não seja, naturalmente, uma parte característica da obra. Entretanto, o fato de ser simplesmente visual não vai de encontro à qualidade da audição, uma vez que a forma em questão não tem uma relação maior com o fato de ser ouvida do que com o de ser vista [...]

Para que a obra wagneriana possa ser concretizada através da música em especial, é necessário que o gênio afaste-se do mundo exterior, fazendo com que sua composição seja a representação do seu mundo interior, do real mundo artístico, da contemplação interna, ou seja, da sua essência para a aparência, na Ideia propriamente dita, e isso só é possível através da sua obra. Esta natureza interior do gênio exteriorizada através da sua criação é um aspecto claro em *Beethoven*, principalmente em se tratando da *Nona Sinfonia*, segundo Wagner (2010, p. 43):

[...] Jamais houve um artista que meditasse tão pouco sobre sua arte quanto Beethoven. Em contrapartida, a brusca impetuosidade de sua natureza, à qual já nos referimos, mostra-nos que ele experimentou a sujeição que essas formas impunham a seu gênio com um sofrimento pessoal e quase tão diretamente quanto as demais pressões da convenção. Sua reação, nesse caso, consistiu unicamente, sem que nada o detivesse e sem se deixar limitar por aquelas formas [...]

Não ficar preso a formas musicais parece ser algo característico quando falamos de Wagner, já que suas óperas não possuem formatos tradicionais. Essa natureza musical, ou melhor, esse desligamento do gênio com a natureza, é mais fácil de absorver em Beethoven do que em Wagner, pois sua surdez foi um dos pontos cruciais para que isso acontecesse. Em trechos de cartas e anotações de Beethoven é possível perceber este desligamento do compositor. Conforme Beethoven (1802 apud LACERDA, 1927, p. 45):

[...] Nascido com um temperamento vivo e ardente, sensível até às distrações, da sociedade, vi-me obrigado a refugiar-me numa vida solitária [...] não me era possível, contudo, dizer aos homens: falai alto, gritai! porque estou surdo! Ah, como era possível alegar então a fraqueza de um sentido que em mim devia chegar a um grau de perfeição mais alto do que nos outros? [...] Que humilhação, quando alguém junto de mim ouvia ao longe uma flauta e eu não ouvia nada; ou quando alguém ouvia cantar o pastor e eu não distinguia sequer o mais leve som! Estes incidentes aniquilavam-me de desespero e pouco faltou para, por minha própria mão, por fim a esta existência. Só a arte me deteve! [...]

Novamente é possível observar o exímio compositor nas palavras de Wagner (2010, p. 52): “[...] Um músico que ensurdece! É possível imaginar um pintor que ficasse

cego? [...]”. Nesta passagem é exaltada não mais a música em relação às demais artes, mas o criador, o gênio, o compositor. As qualidades que Wagner assegura a Beethoven em seu ensaio são dignas do próprio compositor, mas devemos estar cientes de que Wagner escreve de maneira a subentender que gostaria de recebê-las futuramente ou, pelo menos, receber o reconhecimento de seu trabalho como músico alemão.

Desejando que Beethoven seja aceito pelos alemães da mesma forma que aceitaram Goethe e Schiller, Wagner acaba por se incluir automaticamente entre os mesmos quando escreve *Beethoven*. Se com o seu ensaio ele pode incluir Beethoven neste patamar; àqueles que lerem seu texto saberão que Wagner segue os mesmos passos de Beethoven e, portanto, também merece ser reconhecido como tal.

1.3 NONA SINFONIA – FINALE – UMA ANÁLISE DA PALAVRA NA MÚSICA

Mas que humilhação, quando há alguém perto de mim e ouve ao longe uma flauta, quando eu NADA ESCUTO, ou quando ouve o pastor cantar e eu nada percebo! Tais ocorrências me atiravam bem próximo ao desespero; pouco faltou para que eu pusesse fim a vida. FOI A ARTE e ela, tão somente, que me reteve. Ah! parecia-me impossível deixar este mundo antes de haver concluído tudo de que me sentia incumbido. (Beethoven, *Testamento de Heiligenstadt*, verão de 1802)

Beethoven é o compositor conhecido por transitar por grande parte do período clássico e pelo início do período romântico na música. Foi um músico totalmente independente, que utilizou o movimento musical o qual vivenciou a seu favor. Em suas obras é fácil perceber a evolução composicional e, por este motivo, tende-se a separá-lo em três fases.

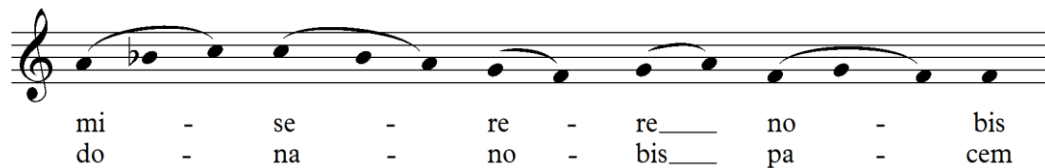
A primeira fase de Beethoven é caracterizada por seguir estritamente o modelo da tradição clássica. Isso fica claro em suas primeiras sonatas e músicas de câmara, ainda que as suas sonatas tenham quatro andamentos ao invés de três, como acontecia no período clássico, mesmo assim, é possível ouvir algumas passagens que lembram Haydn. Completando este primeiro momento, ele compôs a primeira e a segunda sinfonia.

O Beethoven da segunda fase inicia a terceira sinfonia com o nome *Sinfonia Eroica*, dedicada inicialmente a Bonaparte. Logo depois, compõe sua única ópera, intitulada *Fidélio*, conhecida por ser a obra que mais trabalho deu ao compositor devido à dificuldade de compor música para texto. Há, inclusive, registros de que ele reescreveu inúmeras vezes algumas partes desta ópera, um exemplo é a abertura escrita pelo menos quatro vezes, o que aconteceu também com as introduções dos recitativos e das árias, principalmente as do segundo ato. As sinfonias de número 4, 5, 6, 7 e 8 foram compostas entre 1806 e 1808, um período de grande produção musical em que é possível ver o progresso a cada sinfonia. Contudo, antes disso, ele compôs os quartetos Rasumovsky, além de sonatas e concertos para piano com uma variedade de estilos e formas.

Por fim, a última fase é marcada por suas duas grandes obras, a *Missa Solemnis* e a *Nona Sinfonia*. Na *Missa Solemnis*, concluída em 1823, um ano antes da *Nona*, é de igual magnitude o recurso composicional, no entanto, ela não provocou o mesmo impacto por ser uma obra inteiramente vocal e com textos tradicionais. Quanto à *Nona Sinfonia*, realizaremos uma breve análise do *finale* em que iremos visualizar a união da palavra com a música que, em matéria de sonoridade, alcança sua grandiosidade com a orquestra e o coro em uma só voz fundindo-se em timbres e densidades. Um tópico importante sobre a composição da *Nona Sinfonia* foi levantado por Candé (2001, p. 22):

[...] É, sobretudo, a única obra-prima musical inspirada por uma ideologia – inexprimível filosofia, ideal um pouco confuso de primado espiritual e fraternidade universal, cuja fórmula musical um homem superior buscou a vida toda. Todos quiseram dar a sua própria interpretação dessa filosofia: pacifismo, “livre religião”, revolução, socialismo, unidade europeia ou... facismo. Ora, o *Hino à alegria* de Schiller, que entusiasmara Beethoven desde 1792, nada mais é que uma canção idealista de taverna, exaltando a fraternidade intelectual dos adeptos do *Sturm und Drang*. Nada tem de incômodo, mas o gênio de Beethoven, dele faz o hino de uma civilização. Nele não introduz filosofia, como não põe religião na *Missa*, em todas as obras, grita sua fé ingênua na grandeza da razão humana. A bela melodia que lhe custou tantos esforços encontra-se quase igual no *Agnus Dei* da missa *Cum júbilo* (“com alegria”) do século XII [...]

Melodia da missa *Cum júbilo* – *Agnus Dei*:



Abaixo o tema principal da *Nona Sinfonia*:



Se conservarmos os acidentes da *Nona* e incluirmos as notas da *Missa*, é possível ouvir o tema com uma segunda voz iniciada uma terça acima, logo em seguida dois intervalos de quartas seguido de uníssono e novamente em terça, a linha melódica com haste para cima é a *Missa* e para baixo a *Nona*:



O mesmo acontece se, ao invés de manter os acidentes da *Nona*, utilizarmos a tonalidade da *Missa* com o *Si bemol* aparente; assim ouviremos a melodia. A única diferença é que o intervalo será de terça menor, mas nada que impeça de reconhecermos o tema na *Nona Sinfonia*:



Como podemos observar, Candé está certo ao afirmar que é possível visualizar a melodia principal da *Nona Sinfonia*, embora com alguns intervalos diferentes, mas de nenhum modo tão distante da composição de Beethoven. Sendo a *Nona* uma obra que possui um equilíbrio harmônico e um último movimento não esperado, pois o *finale* não é comum à forma tradicional de sinfonias, ela ocasiona um primeiro espanto, ainda que depois reconheçamos ser a mesma música, o mesmo tema que vínhamos ouvindo. Essa forma elaborada por Beethoven tem sido um assunto problemático para os críticos de música. Segundo Rushton (1986, p. 171):

[...] Beethoven empenhou-se na conclusão de dois vastos projetos. O equilíbrio harmônico intrínseco é menos evidente na *Missa em Ré* (*Missa Solemnis*, concluída em 1823) e na *Nona Sinfonia* (concluída em 1824), mas para estes gêneros de maior projeção pública, os critérios de avaliação crítica devem ser outros. Beethoven assumiu seu maior risco criativo ao rejeitar os planos de um *finale* instrumental para a *Nona*, em favor de um imenso movimento, de difícil execução, para solistas e coro com orquestra. Já na primeira execução a *Nona* foi um triunfo, para o quê contribuiu talvez a presença, no mesmo programa, de “hinos” corais (na realidade partes da *Missa em Ré*, com outro título porque não era permitida música litúrgica na sala de concertos). Desde então, no entanto, ela tem parecida problemática a muitos ouvintes e para a crítica musical [...]

Beethoven foi um músico que influenciou muitos de seus contemporâneos a partir de 1800 quando começa a utilizar as aberturas como gênero independente, daí segundo Rushton (1986, p. 156), “[...] As aberturas de concerto com enredo inspiraram-se no exemplo de obras como *Coriolano* de Beethoven [...]”. O mesmo aconteceu com *Egmont* que foi utilizado em um andamento mais rápido pelo próprio Beethoven na *Sinfonia da Vitória*. O período clássico foi marcado principalmente pela evolução da música instrumental e fez com que os compositores usassem programas de concertos com solistas, geralmente um violinista ou um pianista em oposição: “solo versus orquestra”.

Mesmo que Beethoven tenha percorrido o período clássico e romântico da música, o seu processo composicional está mais desenvolvido no período clássico devido à evolução da harmonia, pois foi o momento em que a imaginação e a linguagem possuíam um rigor. Isso fez com que os compositores tivessem liberdade para trabalhar em vários gêneros musicais como sonata, sinfonia, concerto e música de câmara. Conforme foi se expandindo, este movimento fez com que novos mercados abrissem as portas aos compositores, assim não era mais necessário submeter-se aos serviços da igreja ou de um determinado príncipe. Os músicos tornaram-se, assim, compositores autônomos respeitados pela qualidade de suas obras, algo que era exigência constante por parte dos ouvintes por se tratar de uma “música nova”, já que estes compositores não possuíam obras que estavam ligadas às temporadas e aos concertos nos principais teatros, nas residências dos aristocratas e do novo público burguês.

Na música a principal mudança foi na harmonia que se tornava universal, processo este conhecido como sistema tonal, caracterizado pelas escalas maiores e menores; logo, a terça denomina a harmonia, fazendo com que o aspecto vertical conhecido por harmonia triunfasse sobre aspecto horizontal, o contraponto. Desta forma, a herança barroca que primeiramente dominava a harmonia com o baixo-contínuo agora é abolida, uma vez que a utilização das escalas rege de acordo com a harmonia. Iniciam-se novos encadeamentos de acordes, ou seja, as progressões harmônicas através da função tonal, isto é, a tônica como o grau I, a dominante sendo o grau V e a subdominante como grau IV. A partir de agora, a progressão harmônica facilitará a modulação em qualquer tonalidade através dos acordes dissonantes.

Esta é a harmonia que vai prevalecer até o século XX, no qual acontecerá a falência do sistema tonal, ou seja, a dissolução das funções tonais como mostra Candé (2001, p. 567):

[...] A dissonância é transitória na harmonia clássica. Ela se define mais por uma ausência de consonância do que por suas características positivas: o estado de tensão, de instabilidade, que ela sugere obriga-a a resolver-se (a “salvar-se”, como se dizia no século XVIII) numa consonância. Mas, se os compositores ousam utilizar as dissonâncias por suas utilidades próprias, um processo de dissolução das funções tonais põe-se em movimento: a progressiva emancipação da dissonância provocará, assim, a falência do sistema tonal [...]

Agora que vimos como se realizou o avanço da harmonia tonal para a atonal, podemos realizar uma breve análise do *finale* da *Nona Sinfonia*, o IV movimento – *Presto*. Veremos que o poema *Ode À Alegria* de Schiller, quando cantado, não é uma melodia que acrescenta algo diferenciado na composição final, pois ela é dobrada junto aos instrumentos, mesmo no recitativo do *Barítono* que é a primeira ocasião em que aparece a palavra, e já havia sido tocada pelos contrabaixos e violoncelos. Na imagem abaixo percebemos o exato momento em que a voz aparece na sinfonia; o que vale ressaltar é que a composição já estava finalizada em sua estrutura, forma e harmonia. Para Wagner, surge aqui a importância da *Nona Sinfonia* em seus respectivos conceitos, pois o poema tem o seu valor. É desta forma que ele compõe seu drama wagneriano, partindo da obra de arte total com uma recepção da estética schopenhaueriana, mas tendo no libreto junto da ação dramática seu princípio modulador; a mensagem é o ponto racional, já que a música não é composta pura e simplesmente da razão.

Lembramos que, a cada mudança de andamento, o compasso¹⁶ inicia com numeração nova.¹⁷ Como podemos ver no compasso 7 do *IV Movimento – Presto*:

¹⁶ COMPASSO – É a divisão da música em partes iguais ou diferentes, o compasso são as barras verticais na pauta.

¹⁷ BEETHOVEN: Symphony No. 9 in D minor, Op. 125, Mvmt. 4: *Presto* (utilizamos a CCRARH Edition © 2009).

Presto

Flauti 1, 2
ff
zu 2

Obi 1, 2
ff
zu 2

Clarinetti
in A
ff
zu 2

Fagotti 1, 2
ff

Contrafagotto
ff

Corni 1, 2
in D
ff

Corni 3, 4
in Bb
ff

Trombe 1, 2
in D
ff

Timpani
in D, A
ff

Violin I
ff

Violin II
ff

Viola
ff

BARITONO
SOLO

Violoncello
e Contrabasso
ff

7 *Recitativo*

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2
(A)

Fg. 1, 2

Cfg.

Cor. 1, 2
(D)

Cor. 3, 4
(Bb)

Tr. 1, 2
(D)

Timp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Recitativo

Bart. Solo

O Freun - - - de, nicht die - se To - ne

Vc. Cb.

p

p

p

p

Vimos na imagem acima que, antes do *Barítono* iniciar o recitativo, toda a orquestra (*tutti*) executa uma Dominante com ausência de terça e quinta¹⁸, função esta que necessita de um acorde que resolva essa tensão. Devemos ressaltar que a voz não invade a música quando aparece, há uma ruptura com a duração de três tempos em pausa, o fato de a palavra iniciar-se somente após um intervalo de pausa mostra a quebra entre música no formato de sinfonia tradicional e sinfonia cantada. Portanto, inicia-se um novo sentimento, isto é, um determinado efeito que a música vinha desenvolvendo e gerando no ouvinte, é agora através da palavra que sobrevém a afirmação do inesperado do *pathos*. Quando o recitativo começa sozinho sem acompanhamento durante quatro compassos, podemos dizer que Beethoven teve motivos para escolher um *Barítono* e não outra classificação vocal para apresentar o poema. Segundo Grout e Palisca (2007, p.177), “[...] A tradição do motete¹⁹ medieval sugeria que a melodia extraída do repertório do cantochão fosse colocada no tenor, mas a nova concepção da música do século XV exigia que a voz mais grave estivesse livre para funcionar como alicerce [...]”, ou seja, o *Barítono* é no poema o alicerce e, como veremos abaixo, totalmente livre em relação aos ornamentos no quarto e quinto compassos.

Recitativo do *Barítono* no compasso 9 quando retoma o andamento *Presto*:

The image shows a musical score for a Baritone Solo, labeled 'Recitativo'. The notation is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a whole rest, followed by a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. A slur covers the next three notes: a half note C3, a quarter note D3, and a quarter note E3. This is followed by a quarter rest, a quarter note F3, a quarter note G3, and a quarter note A3. The melody concludes with a quarter note B3, a quarter note C4, and a quarter note D4. The lyrics 'O Freun - - - de, nicht die - se Tö - ne' are written below the notes, with hyphens indicating syllables across multiple notes.

¹⁸ DOMINANTE – Função que indica uma tensão, portanto é necessário um acorde para resolver o encadeamento. É possível notar a necessidade de uma finalização através da cadência que acontece desde o início do movimento *Presto*, iniciado por um acorde de origem *bachiano*, em que se tem a dominante (*LA MAIOR*) numa disposição diminuta (*dó# - mi - sol - sib*) com o baixo na terça da tônica (*RE MENOR*), geralmente Bach resolvia em apojatura sobre a própria tônica, é o que Beethoven faz também. A nota do tímpano (*lá*) é efeito como fundamental da dominante, mas acaba soando dentro do acorde de tensão. O acorde *bachiano* era de 5 notas, diminuto da dominante com a terça menor da tônica; já Beethoven, faz tudo isso inserindo uma sexta nota, o *lá*, aumenta-se a tensão. A cadência é finalizada com um acorde chamado *TASTO SOLO* de *lá*, ou seja, uma sonoridade colossal.

¹⁹ MOTETE – O termo deriva do francês *mot*, que significa «palavra», e começou por ser aplicado aos textos franceses que se acrescentavam ao *duplum* de uma *cláusula*. Por extensão, «motete» acabou por designar a composição no seu conjunto. *História da Música Ocidental*. p. 116.

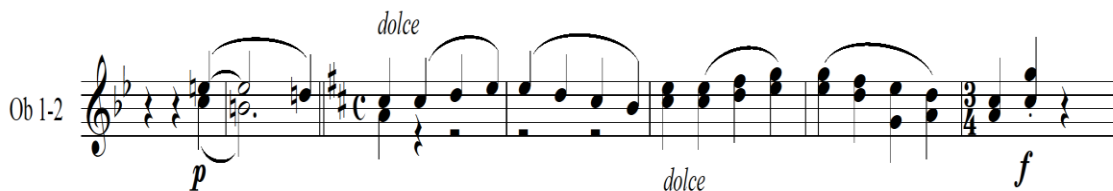
Solo dos Contrabaixos e Violoncelos no compasso 9 no início do IV Movimento:



Mesmo não tendo um conhecimento musical em partituras, se traçarmos uma linha imaginária sobre as notas, veremos que o recitativo do Barítono é a mesma linha melódica já tocada pelo Violoncelo e pelo Contrabaixo, a única e pequena diferença é que os instrumentos de cordas possuem *notas de passagem*²⁰ acrescentadas, que não alteram a harmonia. Os três primeiros compassos são exatamente iguais e os demais mantêm a mesma função harmônica, mesmo com as notas de passagens tocadas pelo Violoncelo e o Contrabaixo.

Depois do trecho tocado pelo Violoncelo e Contrabaixo, a orquestra inicia a construção da melodia principal ainda sem voz.

No compasso 77, exatamente na modulação (compasso de barra dupla, primeiro *dolce*), o oboé proporciona a primeira melodia que o coro irá reproduzir e dobrar mais a frente, sendo um tema curto que será desdobrado entre os demais instrumentos logo depois.



²⁰ NOTAS DE PASSAGEM – Notas que são inseridas entre funções harmônicas sem alterá-las (Acordes – Tônica, Subdominante, Dominante...), geralmente são notas alcançadas em graus conjuntos (notas sucessivas, Dó - Ré, Mi - Fá). Notas que preenchem intervalos.

Tocada por dois oboés, iniciando o tema em um intervalo²¹ de terça maior (Lá/Do#), o primeiro oboé dá seguimento na melodia até o compasso 78 no segundo *dolce*, no compasso 79, o segundo oboé retoma novamente em terça maior (Do/Mi), agora fazendo a melodia principal e o segundo, fazendo uma terça acima. O tema curto é o começo da melodia fundamental do coro da *Nona Sinfonia*.

Logo adiante, no compasso 92 (*Allegro assai*), o Contrabaixo e o Violoncelo executam a melodia iniciada pelos oboés e a completam.

The image shows four staves of musical notation for Contrabass (Cb.) and Cello (Vc.) parts. The music is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked *Allegro Assai*. The first staff (measures 92-97) is for Cb. and Vc., starting with a *p* dynamic. The second staff (measures 98-103) is for Vc., ending with a *cresc.* marking. The third staff (measures 104-109) is for Vc., starting with a *p* dynamic. The fourth staff (measures 110-115) is for Vc., starting with a *cresc.* marking and ending with a *p* dynamic.

Depois que os Contrabaixos e os Violoncelos executam a melodia por completo, no compasso 116, o tema é mais uma vez tocada, agora com as Violas sendo dobradas pelos Violoncelos, enquanto o Contrabaixo e o Fagote fazem o acompanhamento.

²¹ INTERVALO – Intervalo é a diferença entre dois sons, neste caso é um intervalo de Terça Maior (Lá/Do#), intervalo separado por dois Tons (1 Tom equivale a 2 semitons).

116

Fig. 1, 2

Vla. arco *p*

Vc.

Cb.. *sempre piano*

120

Fig. 1, 2

Vla. *sempre piano*

Vc. *sempre piano*

Cb.

Quando os violinos entram em cena no compasso 140, apenas o primeiro violino fica com a melodia, como podemos ver na imagem abaixo, os demais instrumentos – fagote 1, 2, violino 2, violas, violoncelos e contrabaixos – acompanham a melodia completando a harmonia.

140

Fig. 1, 2

arco

p dolce

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

145

Fig. 1, 2

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Neste trecho em que o primeiro Violino fica com a melodia, os únicos instrumentos que dobram entre si são a Viola e o Violoncelo. Enfim, está apresentado o

tema por completo do IV Movimento, neste momento, antes que o coro entre, Beethoven faz com que toda a orquestra acompanhe a melodia:

The image displays a page of a musical score for the beginning of the fourth movement of Beethoven's Ninth Symphony. The score is written for a full orchestra and is in the key of D major (two sharps). The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'f' (forte) and 'sf' (sforzando). The score is divided into two systems of staves. The first system includes Flutes (Fl. 1, 2), Oboes (Ob. 1, 2), Clarinets (Cl. 1, 2 (A)), Bassoons (Fg. 1, 2), Contrabassoon (Cfbg.), Horns (Cor. 1, 2 (D)), Trumpets (Tr. 1, 2 (D)), Timpani (Timp. (D-A)), Violins (Vln. 1, 2), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.). The second system includes the same instruments. The score shows the main theme of the movement, which is a simple, rhythmic melody. The dynamics are 'f' for the first four measures and 'sf' for the last two measures. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the upper staves and a bass clef for the lower staves. The key signature is D major, indicated by two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems of staves. The first system includes Flutes (Fl. 1, 2), Oboes (Ob. 1, 2), Clarinets (Cl. 1, 2 (A)), Bassoons (Fg. 1, 2), Contrabassoon (Cfbg.), Horns (Cor. 1, 2 (D)), Trumpets (Tr. 1, 2 (D)), Timpani (Timp. (D-A)), Violins (Vln. 1, 2), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.). The second system includes the same instruments. The score shows the main theme of the movement, which is a simple, rhythmic melody. The dynamics are 'f' for the first four measures and 'sf' for the last two measures. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the upper staves and a bass clef for the lower staves. The key signature is D major, indicated by two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4.

Como vimos acima, toda orquestra (*tutti*) toca junto neste momento no compasso 164. A melodia está com as flautas, oboés, clarinetes, fagotes, cornis e trompetes. As cordas, o contra-fagote e o tímpano apenas sustentam a harmonia em contrapontos, tocando exatamente as mesmas notas. Este tema será tocado até o compasso 187, onde é preparado o final do movimento *Allegro assai*, para o início do *Presto*, agora com o coro.

Beethoven poderia ter terminado a *Nona Sinfonia* neste momento, antes de iniciar o coro. Não é possível descrever com exatidão o motivo que o levou a utilizar a poesia em sua composição, suponhamos que tenha sido para uma melhor compreensão e absorção de sua obra pelos seus ouvintes. A música orquestral havia atingido seu apogeu e, junto com a poesia, sua mensagem estaria ao nível mais alto de expressão. Como mostra Grout e Palisca (2007, p. 568):

[...] A novidade mais evidente é o uso de um coro e de vozes solistas no *finale*. Beethoven já acalentava desde 1792 o projeto de escrever música para a *Ode à Alegria* de Schiller, mas só em 1823 é que tomou a decisão de compor um *finale* coral sobre este texto para a 9ª Sinfonia, [...] o forte sentido da forma, da unidade e da proporção que sempre dominou até as mais subjetivas das suas criações, mas antes os componentes revolucionários, o espírito livre, impulsivo, misterioso, demoníaco, a concepção subjacente da *música como forma de expressão pessoal*, que mais fascinaram a geração romântica. Como escreveu T. A. Hoffmann, «a música de Beethoven aciona a alavanca do medo, do espanto, do horror, do sofrimento, e desperta precisamente este anseio de infinito que é a essência do romantismo”. Ele é, por conseguinte, um compositor eminentemente romântico». Romântico ou não, Beethoven foi uma das novas forças disruptivas da história da música. Depois dele nada podia voltar a ser o que era: ele abriu as portas de um mundo novo [...]

O que podemos compreender é que, depois que Beethoven compõe a *Nona Sinfonia* incluindo um coral, não é mais possível apresentar uma sinfonia que supere sua obra, ou então, que alcance os limites da instrumentação até então desenvolvida. Para Wagner, na interpretação de Macedo (2006, p. 41), “[...] Beethoven será entendido como um modelo ideal de músico, como o artista que desenvolveu na música sua missão mais elevada, a saber, a missão de exprimir o absoluto [...]”, no sentido schopenhaueriano da música absoluta, música pura, já que coro é uma extensão da instrumentação orquestral.

Wagner reconhece a primeira parte do IV movimento quando a melodia principal é desenvolvida e retomada entre os instrumentos. A pergunta sobre o coro também deve ocasionar a ele certo incômodo. No *Beethoven*, Wagner (2010, p. 67) escreve:

[...] É evidente que, no que diz respeito à melodia principal, as palavras de Schiller foram colocadas sob a música de um modo insuficiente e com pouca destreza; pois em si mesma e acompanhada apenas por instrumentos, essa melodia desenvolve-se, pela primeira vez, diante de nós em toda sua extensão e encheu-nos de uma indescritível emoção de alegria como se entrássemos no paraíso [...]

Wagner recebe a música de Beethoven como algo muito superior ao poema de Schiller, mas também admite a necessidade de ele estar presente na sinfonia. Por mais bela que fosse a *Ode À Alegria* não seria capaz de se igualar à instrumentação orquestral. Mas, ao mesmo tempo, o canto está posto junto à melodia central que, para Wagner (2010, p. 68), “[...] é reconquistada agora a mais elevada simplicidade da natureza [...] nutrindo-se da mais elevada e da mais rica diversidade [...]”.

Digamos que este é um dos motivos que leva Wagner a ver na música de Beethoven uma arte atemporal. A sensação que a palavra junto à instrumentação ocasiona em Wagner faz com que ele perceba a nova *música vocal*, diferente daquela apresentada na música sacra em que a palavra tem maior destaque e a orquestra é apenas uma base harmoniosa, um apoio ao canto, como vimos também na música de Peri, Monteverdi e Gluck.

Wagner, segundo Dahlhaus (1988, p.18), “[...] exercitava-se copiando cuidadosamente as partituras completas da *Quinta* e da *Nona Sinfonia* de Beethoven [...]”, o que mostra o cuidado do compositor em compreender a obra. Foi através deste exercício que foi possível absorver a composição e, principalmente, a palavra sendo ajustada no tema fundamental da *Nona Sinfonia*.

De volta à partitura, se observarmos quando se inicia o solo do barítono no compasso 5 do andamento *Allegro assai*, é a melodia principal já iniciada pelos oboés e completada pelos contrabaixos e violoncelos. Essa mesma linha é repetida no compasso 21 quando os *naipes* de *Contralto*, *Tenor* e *Baixo* cantam cada um em suas respectivas oitavas. Outro ponto que conseguimos observar facilmente na partitura é que o coro repete

exatamente os solos (*Soprano, Contralto, Tenor e Baixo*) e, quando a linha melódica destes não está exatamente na melodia central, está dobrando algum instrumento da orquestra.

Solo do barítono em uníssono com contrabaixo e violoncelo, compasso 5:

Br. Solo

Freu-de Freu - de, Freu-de, schön-er Göt-ter-fun-ken, Toch-ter aus E - ly - si-um, wir be-tre-ten

f pizz.

Vc. Cb.

p

Br. Solo

feu er-trunk-en, Himm-li - sche, dein Hei - lig-thum! Dei - ne Zau-ber bin - den - wie-der, wad die_ Mo - de

Vc. Cb.

Br. Solo

streng ge - theilt; al - le Mensch-en wer - den Brü - der, wo dein sanf - ter Flü - gel weilt.

Vc. Cb.

cresc. *p*

Assim como aconteceu desde o início do IV – Movimento, onde os cantores dobram a melodia dos instrumentos, agora, no compasso 21, Contralto, Tenor e Baixo repetem exatamente a linha do *Barítono*:

A. Dei - ne Zau - ber bin - den - wie - der, was die - Mo - de

T. Dei - ne Zau - ber bin - den - wie - der, was die - Mo - de

B. Dei - ne Zau - ber bin - den - wie - der, was die - Mo - de

A. streng ge - theilt, al - le Mesc - en wer - den Bru - der,

T. streng ge - theilt, al - le Mesc - en wer - den Bru - der,

B. streng ge - theilt, al - le Mesc - en wer - den Bru - der,

Que Beethoven tratou a sinfonia com grande responsabilidade e como nenhum outro compositor não há como negar. Sua música é distinta, relaciona-se com sua personalidade; um olhar particular da experiência e uma capacidade peculiar de transformar tal conhecimento em música. Temos esta compreensão sobre Beethoven a partir de Raynor (1981, p. 376):

[...] Se Beethoven levou tanto tempo a escrever uma sinfonia, insinuam, só pode ser por ter visto nelas qualidades de intensidades e profundidade na forma que compositores anteriores jamais compreenderam e que eles antes se sentiram imperfeitamente em condições de tratar [...]

Wagner com certeza percebeu a importância da leveza musical e da entonação das palavras cantadas, pois o poema de Schiller ganhou vida nos picos mais altos da melodia,

assim como o fez em *Tristan und Isolde*²². Beethoven compôs de forma magnífica toda a massa musical antes que o coro viesse à tona, então, o que restou foi usar o sentido das palavras como algo que pudesse aproximar a grandiosidade da música. É possível ouvir e visualizar na partitura um dos momentos mais difíceis, se não o mais difícil da obra, quando a nota mais aguda é alcançada pela soprano cantando o seguinte tema no compasso 74 - *Poco Adagio*:

Poco Adagio

Al - le Men-schen, al - le, al - le Men-schen wer-den Brü-der, wo dein
sanf - - - - - ter
Flü-gel weilt, dein sanf - - - - - ter Flü - gel_ weilt_____

“[...] Todas as pessoas, todas as pessoas se tornam irmãos, onde sua asa suave passa, sua asa suave passa (tradução nossa) [...]”, a nota mais aguda de toda linha melódica da soprano na *Nona* é um *Si-6*²³ e não é mera coincidência que seja entoada com a palavra *Flügel*. Para afirmar esta ação do compositor, o intervalo é em escala diatônica de *Fá-5* a *Si-6*. O mesmo acontece como a nota *Sol-5* sendo entoada várias vezes por *Alle Menschen* e, em seguida repetida da mesma forma, só que meio tom acima, em *Sol sustenido-6*. O *Si-6* aparece novamente no compasso 22 – *Prestíssimo*; andamento seguinte que veremos na próxima figura. Nesta passagem da nota *Si-6*, não apenas a palavra complementa a primeira aparição, mas todo o verso no trecho “[...] Irmão! Além do céu de estrelas deve morar um

²² Ver Apêndice – A música como Redenção.

²³ Idem.

bom pai [...]” da *Nona Sinfonia*, o intervalo é mais difícil de ser executado por ser um salto de sétima, partindo de um *Dó-5*:

Brü-der! ü - ber'm Ster - nen - zelt__muss ein lie - ber__

Va - ter, ein lie - ber__ Va - ter__ Woh - - - nen,

Estes dois momentos no *Poco Adágio* são onde realmente fica audível, devido às dificuldades que esclarecemos acima, além da interpretação que os cantores sentem ao fazê-lo relacionando as notas com o dizer do poema. Mas devemos lembrar que a nota *Si6* já havia sido apresentada no *Allegro assai*, logo que a *Soprano* inicia o seu tema, não é de fácil percepção ouvi-la neste andamento, pois praticamente todo o trecho é cantado em colcheia (♩), logo fica um fraseado rápido para ter noção intervalar entre as notas. Para esta observação é necessário o uso da partitura:

Kus - - se__ gab__ sie__ uns__ und__ Re - ben__

ei - nem__ Freund ge - prüft im__ Tod; Wol - lust__ ward dem__

Wurm ge - ge - ben__ und__ der__ Che - ru - steht__ vor Gott.

f

Mesmo que não seja possível perceber o *Siß* de imediato em uma primeira audição da *Nona Sinfonia* no trecho acima, Beethoven manteve a atenção com o poema de Schiller em relação a sua composição como fez nos outros dois momentos: “[...] Ela nos deu beijos e videiras, um amigo verdadeiro, o prazer foi dado ao verme, e o querubim está diante de Deus [...]”. Após a *Soprano* cantar junto com os demais solistas, o coro repete os mesmos versos exatamente iguais, como uma afirmação do que acabou de ser apresentado.

Para um texto arrebatador como a *Ode À Alegria*, Beethoven tomou o cuidado necessário com cada palavra do poema, assim como com cada nota musical para concluir a sua obra prima. Outro fator importante na composição da *Nona* é quando Beethoven inclui a *Marcha Turca* e, como se não bastasse, o coro canta a melodia. Se prestarmos atenção, podemos cantar o tema principal da *Nona* sobre a melodia da *Marcha*, fazendo com que a melodia marcante que vínhamos ouvindo continue se sobressaindo e afirmando sua presença a todo instante no *finale*. Por que podemos ouvir a melodia da *Nona Sinfonia* na *Marcha Turca*? Simples, pois o ritmo de marcha é escrito em 6/8, ou seja, um compasso binário composto e, desta forma, podemos subdividir seu tempo em seis, três ou dois. Se observarmos, a melodia da *Nona*, até chegar à *Marcha Turca*, passou por duas fórmulas de compasso enquanto os solistas e o coro cantavam; o recitativo do *Barítono* é em 3/4, enquanto o mesmo tema apresentado pelo Violoncelo e Contrabaixo foi em 4/4. Quando os solistas juntamente com o coro e a orquestra apresentam o tema central, a fórmula de compasso é 4/4 até a hora em que se inicia a *Marcha*. A leveza e a repetição do tema fazem com que nós possamos lembrá-lo mesmo que a fórmula de compasso mude; é claro que as notas de cada compasso da *Marcha* ajudam neste processo perceptivo e, para isso, a melodia da *Nona* deve seguir os acidentes Si e Mi bemol que fazem parte da nova tonalidade e desconsiderar a dissonância de segunda maior que acontece nos compassos 3, 6 e 14, e igualmente com o intervalo de segunda menor no compasso 10, pois são resolvidos logo em seguida.

Para podermos identificar na partitura o tema da *Nona Sinfonia* é preciso realizar a subdivisão de cada tempo e reescrevê-lo em 6/8, logo, a subdivisão será em semínima pontuada \downarrow e não mais em semínima \downarrow como acontece em 3/4 e 4/4, pois a unidade de tempo muda entre compasso simples e composto. Mesmo com esta alteração, fica muito claro o tema central da *Nona*, fazendo com que a *Marcha* fique em “pano de fundo”,

podendo ser confundida como uma linha contrapontística. Vejamos abaixo como fica na partitura:

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The top system is labeled 'Nona' and the bottom system is labeled 'Marcha'. Both systems are in 6/8 time and B-flat major. The 'Nona' system shows a complex, contrapuntal texture with overlapping lines, while the 'Marcha' system is more rhythmic and march-like.

1.4 O EFEITO DRAMÁTICO DA *NONA* EM WAGNER

A sensação que a *Nona Sinfonia* ocasionou em Wagner é a mesma sensação que ele desejara ocasionar em seu espectador, a saber, o sublime, este ardor mais forte do que a mente é capaz de absorver, esta redenção pela música. Isso se dará com seu drama, pois fortalece o espectador fazendo com que ele descubra em si mesmo as suas vontades através da arte, como aconteceu de Beethoven para Wagner. Mesmo que esta sensação possa ser vivenciada por outros compositores, devemos destacar que, diferente dos demais compositores precedentes a ele, Wagner tinha um projeto cujo objetivo estético e político deveria ser através desta forma, o efeito sonoro e visual da sua obra; já Beethoven, tinha uma preocupação pessoal sobre seu método composicional e grande respeito à arte, pois para ele, segundo Cooper (1991, p. 155), “[...] somente a arte e a ciência podem elevar os homens ao nível dos deuses [...]”. Wagner e Nietzsche possuíam esta mesma reflexão em relação ao drama musical.

Na *Nona Sinfonia*, a palavra junto à música tinha um agente importante; se a linha melódica da poesia é realizada com auxílio dos instrumentos, significa que devemos recebê-la sem nenhum tipo de desvio sonoro, o que não aconteceria com a mesma proporção caso o canto estivesse sendo executado enquanto a orquestra realizasse contrapontos com base na harmonia. Desta forma, algumas considerações sobre o *finale* são divergentes quanto à música e à poesia. Muitos podem pensar que a palavra em questão sobressai-se à música, como se a instrumentação servisse apenas de apoio ao canto, porém vimos na partitura que a música vinha sendo desenvolvida por completo antes que a poesia entrasse em cena.

Se Beethoven almejou que a mensagem fosse absorvida por completo desta maneira, não significa que a palavra por algum instante foi superior à música na composição. Antes que a *Ode À Alegria* entrasse em cena, Beethoven apresentou no terceiro movimento, como apresenta Rolland (1975, p. 177), “[...] o ‘*Adágio molto e cantabile*’, melodia profundamente sublime e consoladora de celestial candura e que espiritualmente nos faz desapegar das coisas terrenas [...]”. Novamente a superioridade da música é apresentada, pois é o canto se apropriando dos instrumentos para obter maior intensidade em seu objetivo.

Vejamos como foi a recepção de Wagner sobre a *Nona Sinfonia* quando escreveu *A obra de arte do futuro* e, mais uma vez, será possível observar sua afirmação pela continuidade que seria dele a única obra possível depois de Beethoven. Wagner (2003, p. 95):

[...] A *última sinfonia* de Beethoven é a redenção da música que a liberta de seu elemento mais específico para elevá-la à condição de *arte universal*. Essa obra é o evangelho *humano* da arte do futuro. Nela já não é possível nenhum *progresso*, porque imediatamente após ela só pode seguir-se a perfeita obra de arte do futuro, o drama universal, para o qual Beethoven forjou e nos entregou a chave [...]

Esta fruição suprema originada pela arte é o efeito que ocasionará a liberdade estética de cada indivíduo. Para Wagner (2010, p. 73), “[...] O drama ultrapassa os limites da arte poética do mesmo modo que a música ultrapassa os limites de todas as demais artes, particularmente o das artes plásticas, pelo fato de seu efeito residir unicamente no domínio do sublime [...]”. Com esta afirmação de Wagner, podemos dizer o seguinte: enquanto para

Schopenhauer a música é a arte suprema, para Wagner o drama ocuparia esta posição por incluir a poesia, o teatro, a cenografia, a dança e como base sonora a música.

A inclusão da palavra na *Nona Sinfonia* para Wagner é de extrema importância, não apenas para compreensão da obra de Beethoven, mas para sua formação musical, a fim de explicar que a ideia literária explicita a música, ela não apenas é necessária como é essencial ao drama. Outra questão também relevante para essa composição de Beethoven é que ele utilizou apenas uma parte dos versos do poema de Schiller, alterando a ordem e acrescentando pequenas introduções por conta própria. Para Bento (2010, p. 43), “[...] as seleções de versos e as reordenações propiciam contínua linha de desenvolvimento do terreno ao divino [...]”. Sendo a palavra cantada a maneira mais eficaz para o entendimento da obra, expressando seus sentimentos no ato da entonação, nada mais belo do que utilizar a música como fonte geradora de seu triunfo artístico, já que a música é uma arte que transcende²⁴ com o complemento em seu fim objetivado a palavra cantada.

Foi com este pensamento que Wagner iniciou o processo de uma nova música, uma nova forma de arte, uma nova maneira de receber o drama wagneriano. Se Beethoven conseguiu através de sua música de câmara e da sua *Nona Sinfonia* alcançar o efeito do sublime musical em seus ouvintes, Wagner o conseguiria seguindo os mesmos moldes de seu antecessor, mas utilizando-se do drama. Sua música tinha como objetivo a redenção estética e o teatro seria um local de aprendizagem. Foi necessária a utilização de mitos germânicos para a elaboração de seus libretos, pois como consta em *A morte da tragédia* de Steiner (2006, p. 164), “[...] a imagem do mundo orgânico da tragédia sofocliana e shakespeariana não poderia ser revivida mesmo por hipnose musical [...]”.

A influência de Wagner por Beethoven não foi unicamente através da *Nona Sinfonia*, mas foi a mesma herança que Beethoven agregou à sua obra, o movimento pré-romântico que utilizou a música, a literatura, a filosofia e a religião para designar um

²⁴ “[...] A música que, a partir de sua linguagem, dá vida ao conceito mais geral e em si obscuro de sentimento, em todas as modulações imagináveis e com a maior clareza e precisão, só pode ser julgada, sem si e para si, segundo a categoria do *sublime*, pois, ao se apoderar de nós, desperta o supremo êxtase da consciência do ilimitado. [...] Este efeito, a música o exerce *de modo imediato*, ao desviar o intelecto da apreensão das coisas exteriores e ao privar-nos, como forma pura, liberta de toda objetividade, do mundo exterior, permitindo-nos olhar no interior de nós mesmos como na essência íntima de todas as coisas. Por conseguinte, qualquer julgamento sobre uma obra musical deveria apoiar-se no conhecimento dessas leis que nos permitem passar do efeito da bela aparência, que constitui a primeira impressão de uma simples manifestação musical, à revelação de seu caráter mais próprio que se expressa no efeito do sublime [...]”. (Wagner, 2010, p. 33).

período de grande produção artística que se consolidou no romantismo. Beethoven nasceu no mesmo ano em que se iniciou o movimento alemão conhecido como *Sturm und Drang*. Portanto, durante sua adolescência e início da fase adulta, ele pode absorver a essência das artes que estavam ganhando uma nova direção, principalmente na literatura, herança deixada pelo pietismo e pelo racionalismo, como mostra Werner Kohlschmidt, “*Sturm und Drang*” in Bruno Boesch (Org.) 1967, pp. 221-227):

[...] o racionalismo conferiu uma precisão e capacidade de diferenciação intelectual e abstração impossíveis ao Barroco. O pietismo, por outro lado, encontrou no ímpeto religioso tão próprio deste movimento uma força direta de expressão, deixando facilmente atrás de si o caráter subjetivo e místico do Barroco. Achou ainda, por meio da auto-observação, uma nova percepção para minúcias e matizes. Constituem ambos a condição linguística prévia para a posição que caracteriza a literatura alemã de 1770 a 1830. A observação de Goethe sobre o redescobrimto da língua de Lutero, feita por sua própria geração, equivale a um retrato exato da situação. Porém, o estímulo e o impulso para novas façanhas estão contidos mais diretamente naquilo que Lessing realiza no campo da mobilidade e exatidão intelectual e Klopstock no terreno da linguagem enfática, possibilitando novos horizontes ao futuro [...] Fantasia, Natureza, Amor, Amizade, Pátria recebem assim feição mais real, mais verossímil e mais convincente do que antes, embora os motivos não sejam sempre originais. A paixão passa a influenciar os temas [...] os entusiastas da Amizade e da Arte podiam observar e estudar o fenômeno da dilaceração na vida do gênio poético, de maneira bem mais intensa do que eles próprios o representavam [...] O gênio significa originalidade, origem, espontaneidade. Na qualidade de atributos positivos, os sinônimos ou quase sinônimos “feroz, sensual, forte, vital, ativo, sensível, poderoso” adquirem um novo significado. Designam a força do gênio [...] A canção popular vem a ser ilustração central da ideia de genialidade. Com isto também o “povo” se torna o portador da originalidade, pura e simplesmente, e sua função de motivador é selada, a partir do *Götz von Berlichingen* até o Romantismo [...]

Através da independência que se buscava neste momento histórico, seja na capacidade intelectual ou no impulso religioso com base no pietismo, a literatura foi a primeira das artes a seguir tal mudança utilizando-se de palavras que direcionavam seus textos e poemas a um âmbito de maior paixão, mesmo que não fosse original.

A música seguiu esse movimento da mesma forma que aconteceu com a literatura. A originalidade era o primeiro passo para a liberdade de criação, o gênio via-se completamente livre de padrões que limitavam e designavam o caminho da sua arte. Logo, é possível que o artista crie sua obra completa com imagens de um mundo interior e exterior. Temos Beethoven e sua *Nona Sinfonia* como o exemplo de que é possível, através da independência artística, dar origem ao seu próprio mundo, já que o mundo exterior não

causava admiração suficiente a ponto de gerar música. Beethoven é o máximo quando queremos citar algum exemplo sobre a música nascer do mundo existente no interior de si mesmo, ou na linguagem schopenhaueriana, através do que nasce da Vontade.

Wagner, para objetivar seu drama wagneriano, partiu do mesmo princípio que Beethoven utilizou para compor a *Nona Sinfonia*, a originalidade musical que cada um possuía. Podemos dizer que o Beethoven surdo compôs o seu mundo interior, a música mais íntima que havia em si. A essência da música de Wagner está nos mitos germânicos, em outras palavras, na tentativa de representar o que ele achava que eram os mitos em forma de drama musical. Ambos os compositores tinham como objetivo estético a originalidade na criação de sua arte. Portanto, o Beethoven surdo pode ser equiparado a Wagner mergulhado no trágico, pois ambos não vivenciaram a contemplação e essência de suas obras, mas buscaram forças internas para que, de alguma forma, seus ouvintes e espectadores absorvessem a grandeza genial da música em sua origem, seja na tragédia wagneriana ou na Vontade beethoveniana.

Vimos na citação acima, de Kohlschmidt, que a literatura nem sempre alcançava o original, mas, sim, a música, ou para ser mais preciso, *a canção popular vem a ser ilustração central da ideia de genialidade*, então o gênio compositor chegava de certa forma mais facilmente à origem primordial, e *com isto também o “povo” se torna o portador da originalidade*. Essa mesma origem primordial é vista na *Nona Sinfonia* e nos dramas wagnerianos, a diferença está na ação do compositor; é através de sua música que é possível a absorção plena do povo para viver esteticamente.

A obra de arte total concebia a música como um projeto de transformação da sociedade, em outras palavras, uma cultura nacional alemã, pois o povo era para Wagner a única fonte capaz de modificar a civilização. Como afirma Contier (1987, p. 120):

[...] A arte dramática para Wagner simbolizava o local onde seria possível concretizar a “colaboração nacional”. Pregava a volta ao passado, a busca de mitos medievais, tentando honrar o passado da nação alemã. O “povo” seria o verdadeiro suporte da obra de arte, projetando as imagens da fraternidade humana e de fusão social. A união era simbolizada no drama wagneriano através da participação do coro, mas cada membro era individualizado, representando o pensamento comunitário [...]

Essa quebra das formas musicais, seja em sinfonias no caso de Beethoven seja de ópera para o drama musical em Wagner, só foi possível a partir de uma independência artística e original. Deste modo, é possível afirmar o processo evolutivo da música de Beethoven e de Wagner como manifestações precoces do movimento romântico. Para Iriarte (1987, p. 21), o *Sturm und Drang* foi a possibilidade de “[...] uma forma de inter-relação entre a Poesia e a Música que floresceu no Romantismo [...]”; tal afirmação completa-se com a *Nona Sinfonia* e com os dramas wagnerianos.

CAPÍTULO II

A INTUIÇÃO NIETZSCHIANA SOBRE A TRAGÉDIA

A tragédia grega foi um assunto tratado por vários pensadores durante séculos tendo sempre como fonte de estudo a forma explicitada por Aristóteles em sua obra, *Poética*. Em 1871, Nietzsche, com seu pensamento intuitivo sobre o nascimento da tragédia, gerou uma ruptura em relação ao pensamento aristotélico²⁵.

A partir de Nietzsche estabeleceu-se uma nova concepção estética e contemplativa sobre a tragédia grega. Juntamente com a influência do drama wagneriano, essa nova imagem visionária sobre a tragédia olhando o passado e percebendo que seria possível “vivê-la” no presente seria, sem sombra de dúvidas, para o até então filólogo, uma abertura para o desenvolvimento da humanidade através da arte, mais especificamente da música e do drama. É visível a influência de Wagner e seus escritos em seu primeiro livro; Nietzsche não apenas dedica o prefácio ao amigo, como deixa claro que o diálogo entre os dois foi crucial para a elaboração da obra. Nietzsche (2001, p. 25):

[...] Em tudo quanto ideou, conversava convosco como se estivésseis presente e só devesse escrever coisas que correspondessem a essa presença. Haveis de lembrar-vos com isto que eu me concentrei nesses pensamentos ao mesmo tempo em que surgia o vosso esplêndido *Festschrift* [Escrito comemorativo] sobre Beethoven, isto é, em meios aos terrores e sublimidades da guerra que acabava de irromper [...]

Nietzsche via na Alemanha do século XIX uma possibilidade de repetição da arte pública tal qual ele julgava perceber em Atenas na época clássica. A contribuição para que isso viesse a ser concebido viria de Wagner, pois Nietzsche achava que o drama musical poderia ser vivido tal como o teatro de Ésquilo fora entre os gregos.

²⁵ Nietzsche afronta a teoria aristotélica moderna na culpabilização do personagem trágico e é contra a normatização do procedimento que ele “luta”. O grande exemplo a ser citado para melhor compreensão é a tragédia de Édipo: para Aristóteles a culpa está em Édipo, já Nietzsche entende o fato de Édipo ter tido contato com a verdade trágica através do Oráculo e saber o que vai acontecer durante a encenação, mas mesmo assim decidir viver tragicamente independente do desfecho previsto pelo Oráculo, ou seja, é a existência trágica levada às últimas consequências.

Um dos motivos para que isso fosse concebido está presente em *O Nascimento da Tragédia*, quando fala sobre Arquíloco sendo a prova de que a poesia nasceu da música, porquanto a lírica é uma expressão plenamente musical. Para Nietzsche (2001, p. 48):

[...] A melodia é, portanto o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos. Ela é também de longe o que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua do povo. De si mesma, a melodia dá à luz a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo; é isso e nada mais que a forma estrófica da canção popular nos quer dizer: fenômeno que sempre considere um assombro, até que finalmente achei esta explicação [...]

Nietzsche via a canção popular da mesma forma que imaginava ser a tragédia grega, ela não só pertencia ao povo como era feita para o povo, ou seja, uma arte predominantemente popular, uma fonte geradora de cultura, uma arte subjetiva, a ligação entre a música e a poesia em seus primórdios.

No momento em que descobre em Arquíloco a música e a poesia, sendo a música a fonte geradora da poesia, Nietzsche tem como exemplo mais recente o *ato de poetar* em Schiller. O trecho que auxilia Nietzsche encontra-se em uma carta de Schiller destinada a Goethe, escrita em Jena, datada de 18 de Março de 1796. Nietzsche (2001, pp. 43-44):

[...] SCHILLER ofereceu-nos alguma luz através de uma observação psicológica, que se afigurava a ele próprio inexplicável, mas não problemática; ele confessou efetivamente ter tido ante si e em si, como condição preparatória do ato de poetar, não uma séria de imagens, com ordenada causalidade dos pensamentos, mas antes um *estado de ânimo musical* (“O sentimento se me apresenta no começo sem um objeto claro e determinado; este só se forma mais tarde. Uma certa disposição musical de espírito vem primeiro e somente depois é que se segue em mim a ideia poética”) [...]

Analisando que Nietzsche inicia seu pensamento estético e musical partindo de Arquíloco na antiga Grécia e, literalmente, dando um salto na história e retomando este tema em seu primeiro livro séculos depois, é como se ele percebesse que os pensadores anteriores a ele, que discursavam sobre o mesmo assunto, não tinham a intuição de gerar este conceito trágico e de buscar a “verdade” tida por Nietzsche no cerne da tragédia popular grega.

No capítulo anterior, onde apresentamos *A palavra em Peri, Monteverdi e Gluck*, tivemos uma breve noção das várias discussões entre palavra e música que ocorreram principalmente no período renascentista, em que compositores e pensadores tentavam definir qual era a importância de cada uma delas para melhor expressar a natureza. Para Nietzsche,

essa discussão teoricamente já havia sido resolvida na antiga Grécia. Nietzsche usou o exemplo de Gluck em sua conferência sobre o *Drama musical grego*²⁶, assim como nós também nos apropriamos do prefácio a *Alceste*²⁷ para entender o que determinados compositores pensavam sobre a palavra e a música.

Quando falamos de palavra e música juntamente com Nietzsche e Wagner, desde que ambos citam Schiller como exemplo para discursar sobre poesia, logo lembramos de Beethoven e sua *Nona Sinfonia*. Partindo do pensamento de Arquíloco e Schiller sobre a possibilidade da poesia nascer da música, a *Nona* pode ser utilizada como um “modelo”, pois o tema instrumental foi primeiramente exposto para depois ser incluída a *Ode À Alegria* sobre a composição musical²⁸. É como se Beethoven aparentemente percebesse o poema durante a construção de sua obra como um todo.

Nietzsche lê os textos de Wagner concluindo que o compositor tem um objetivo estético-político com a sua música, principalmente por retomar os conceitos trágicos em seus dramas adaptando-os aos mitos germânicos, ou seja, partindo de uma unificação da arte com a política, direcionando-a para uma afirmação nacionalista e tendo o seu drama wagneriano como um retorno ao cenário natural da vivência musical. Para Nietzsche, é possível concretizar este objetivo wagneriano, pois a arte nasce da vida. Porém, a vida não é necessariamente uma expressão da divindade, ela não pode nascer da autocompreensão, só pode nascer a partir do fenômeno natural instintivo. Dessa forma, dar-se-á a expressão artística. Sendo assim, a vida, a política e a moral são realizações estéticas. Segundo Macedo (2006, p. 138):

[...] Na Grécia dos tempos trágicos, o Estado não teria existido, segundo Nietzsche, senão sobre a base de uma ética trágica e tendo a arte como objetivo. Note-se que, para Nietzsche, o Estado exerce um papel na vida grega e não é em nenhum momento considerado como um fim em si mesmo, como uma realização superior da civilização, como um objetivo. A vida política da Grécia se justifica esteticamente [...]

²⁶ NIETZSCHE, *A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude*. p. 65.

²⁷ Ver p. 31.

²⁸ Devemos tomar como princípio para esta afirmação a questão da análise musical nas partituras, além do conceito de poetar que Nietzsche se apropriou da carta escrita por Schiller em Jena e datada de 18 de Março de 1796, destinada a Goethe.

Essa ação estética é tida como maneira de educar e formar o homem, mas é uma função subjetiva. A liberdade e a emancipação do sujeito partem de cada um, a arte apenas propicia a fonte para que isso aconteça já que é a partir da essência da arte que Nietzsche, de acordo com Rosa Dias (2001, p. 56), “[...] valoriza os impulsos estéticos como condição de criação de novas condições de existência [...] a palavra “arte” tem um sentido abrangente para ele. Vale como nome para toda forma de transfiguração e de potência criadora [...]”. Para Nietzsche, a arte tem um valor existencial, a criação da arte só é possível pelo homem, é uma atividade que produz vida e o tempo é a experiência para o criador. Para o artista, o tempo está presente em sua obra. O presente é submetido à criação que necessariamente não faz parte do presente; tal criação pode ser ligada a um passado que refletirá em melhorias no próprio presente ou no futuro. Para que isso venha se concretizar, o criador deve desvincular-se do seu tempo, esquecer e recordar, como podemos ver novamente em Rosa Dias (2001, p. 80-81):

[...] O criador sabe esquecer, não leva muito a sério seus contratempos e malfeitos; mas a reflexão de Nietzsche não para por aí. O criador não sabe apenas esquecer: sabe também recordar a tempo. É necessário ter duas visões das coisas: a histórica e a não histórica. Todo ato, para ser criado, exige o esquecimento: é impossível criar-viver sem esquecer. Do mesmo modo, todo ato criador exige a recordação: é impossível criar-viver sem relembrar. O criador não renega a tradição; pelo contrário, retoma-a para redimensioná-la. A faculdade ativa do esquecimento é capaz de assimilar o passado, transformá-lo e transfigurá-lo. Para definir o grau e fixar o limite em que é absolutamente necessário esquecer o passado, seria necessário conhecer a medida exata da força plástica de um homem, de uma nação, de uma civilização, quer dizer, a faculdade de crescer por si mesmo, de assimilar o passado, o heterogêneo, de cicatrizar as suas feridas, de reparar as suas perdas, de reconstruir as formas destruídas [...]

Saber esquecer e relembrar para criar é como fazer e não fazer parte de seu tempo e viver para além de si mesmo. A arte propicia essa vida e por este motivo a existência só pode ser justificada através de um fenômeno estético: buscar na arte o que os gregos buscavam na tragédia, uma cerimônia religiosa que reconstrói e reforça o vínculo da unidade, da comunhão de uma determinada sociedade porque ela (a tragédia) é a ruptura de todas as barreiras. Entendemos agora porque a tragédia só pode ser cantada, pois a música é a dissolução de todas as figuras, portanto, é o coro o grande personagem e não o herói. O ato trágico desperta no homem o experimento ético e estético que beneficia com nobreza a sua consagração. Este deve ser o *pathos* para trabalhar a arte como vida, independentemente do

período, a arte deve sobressair-se, assim como o criador precisa ver a história de duas formas, uma histórica e a outra não histórica.

A questão cultural ligada à política sempre foi uma visão wagneriana e não há outra forma de pensar em transformar uma civilização que, segundo Wagner, seria o modelo europeu de unidade através da arte, ou seja, do seu drama espelhado na Grécia antiga. Por esse motivo é que seus libretos são retirados de mitos germânicos, porquanto o sofrimento do herói na tragédia é a afirmação que a unidade do coro é a mais alta união da natureza. O drama é a encenação da vida, conseqüentemente a união das artes deve ser compreendida como a união da civilização alemã, isto é, a vida em forma de arte. Em outras palavras, a representação da civilização alemã no drama wagneriano é o sacrifício do herói na tragédia, logo, é a sua substância ética visto que a morte nesta ocasião não é a negação da vida, mas sim seu complemento. Wagner utilizou as manifestações artísticas em sua época a partir da música e da filosofia schopenhaueriana (potência ética, religiosa, mitológica e estética), construindo uma visão grega de arte, algo que no romantismo os alemães idealizavam para a Alemanha.

Essa teoria a ser aplicada no século XIX por Wagner e Nietzsche, seria uma contraposição aos valores modernos. Para Macedo (2006, p. 121):

[...] Em 1870, o seu ensaio sobre Beethoven registrou, de modo mais definitivo, essa mudança teórica. A arte, que até então tinha se revelado para ele como força política e revolucionária, passa a ser compreendida como uma forma idealista de redenção em relação ao mundo [...]

Não apenas Wagner mas também Nietzsche tinham a preocupação em desligar a arte de uma compreensão moderna de diversão e passatempo que tomara conta dos espaços culturais e teatros de óperas em seus dias atuais. Tal ideal alemão está presente tanto em *Beethoven* como em *O Nascimento da Tragédia*. Em Nietzsche (2001, p. 56) “[...] a arte, só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representação com as quais é possível viver: são elas, o *sublime* e o *cômico* [...]”. Um dos poucos momentos em que Nietzsche trata sobre o *sublime* em seu livro, esta passagem no parágrafo 7 está direcionada ao seu conceito intuitivo sobre a arte trágica. De acordo com Machado (2006, p. 223), “[...] Neste sentido a tragédia é a arte sublime que produz o domínio do monstruoso da natureza [...]”, mesmo conceito que Schiller

desenvolveu, a saber, o horror, o medo, a tensão que o sublime causa no homem quando se depara com a força da natureza é exatamente o momento em que o homem descobre o seu lugar e este lugar só pode ser percebido através da arte. Portanto, segundo Schiller (2011, p. 73):

[...] A capacidade de sentir o sublime é, assim, uma das mais esplêndidas aptidões da natureza humana, que merece tanto a nossa *atenção*, por sua origem na faculdade autônoma do pensamento e da vontade, quanto o mais perfeito desenvolvimento, por sua influência sobre o homem moral. O belo tem seu mérito apenas no que diz respeito ao homem, o sublime, no que diz respeito ao *puro demônio* que o habita [...]

O drama wagneriano era para Nietzsche a forma grega de representação trágica no século XIX, porém essa reprodução atual necessitava da compreensão do povo para que “realmente” os alemães pudessem vivenciá-lo como o povo grego a vivia esteticamente.

Segundo as correspondências organizadas por Elizabeth Foerster, o contato de Nietzsche com os escritos de Wagner foi por volta de 1860²⁹, quando seu irmão resolve formar, junto de dois amigos de nomes Wilhelm Pindar e Gustav Krug, a pequena sociedade “*Germania*”. O objetivo dessa sociedade seria discutir artigos da *Zeitschrift für Musik*, única revista da época que publicava textos relativos à música. No mesmo período, os três integrantes demonstram grande interesse por Wagner realizando a compra de um arranjo com redução para piano de *Tristão e Isolda*.

Podemos perceber através dos escritos de Elizabeth que, desde então, Nietzsche teve um interesse por Wagner. Havia discussões sobre a obra de arte do futuro e sobre o efeito que ela causava. Mesmo com a dificuldade de execução no piano, tocada por Fritz e Gustav, para Foerster (1990, p. 17) “[...] aparentemente, (eles) não compreenderam como fazer a melodia sobressair do rico fundo harmônico [...]”, já Nietzsche, expressa sua contemplação à obra, segundo Foerster (1990, p. 17), da seguinte forma: “[...] Qualquer pessoa tem de ser arrebatada por ela [...]”.

²⁹ Elizabeth organizou as correspondências entre seu irmão e Wagner quando completou o 70º aniversário de nascimento de Nietzsche, segundo ela, depois que ouviu de terceiros que Richard Strauss considerava a amizade de Wagner e Nietzsche um dos momentos mais culturais e significativos do século XIX. “[...] Parece-me, por isso, que não poderia haver celebração mais apropriada para o septuagésimo aniversário do meu querido irmão do que um relato pormenorizado das suas relações com Wagner, ao tempo da sua amizade íntima, escrito no espírito e na perspectiva desses anos [...]”. (Foerster, 1990, pp. 11-12).

Além da admiração pela música de Wagner, Nietzsche também reconhece a aproximação filosófica de ambos em relação a Schopenhauer. Em uma carta datada de 16 de junho a seu amigo Rohde, é explícita esta afinidade. Foerster (1869 apud 1990, p. 30):

[...] Wagner engloba todas as qualidades que se poderiam desejar. O mundo não tem a mais tímida concepção da sua grandeza como homem nem da sua excepcional natureza. Aprendi muito no meu convívio com ele e é como fazer um curso de filosofia schopenhaueriana. Esta sensação de afinidade com Wagner é para mim uma fonte indescritível de consolação [...]

Nietzsche começou cedo sua peregrinação à obra de Wagner e ao entendimento de seu drama wagneriano, mas não devemos esquecer que sempre buscou entender a origem do verdadeiro drama grego. Em seu texto *Introdução à Tragédia de Sófocles*, mais especificamente no capítulo sete, intitulado *Imitações da tragédia antiga - A tragédia antiga e a ópera*, Nietzsche vai expor sua posição sobre a música e a palavra nas primeiras óperas, apropriando-se dos compositores Claudio Monteverdi e Gluck, como também o fizemos na breve recorrência sobre a palavra na história da música. Nietzsche (2006, p. 77) também observou que “[...] Monteverdi tinha a perspectiva de Platão: a melodia consistia de três coisas: o discurso, a harmonia e o ritmo [...]”, esta similaridade deu-se devido a sua preocupação em aproximar a sua música à Grécia antiga.

Nietzsche identifica o grande equívoco de seus antecessores quando abordaram o drama trágico, ou seja a separação da música e da palavra, ao achar que a grande música deveria ser a música pura, a música absoluta. Para Nietzsche, a música independe da linguagem, da imagem, do apolíneo e da representação para ser compreendida, isto porque, na Grécia, a música e a palavra pertenciam ao mesmo movimento de expressão, logo, separando-as, elas perderiam a força e o efeito para o seu fim. É no drama wagneriano que essa união se consolida novamente para Nietzsche e, quando lê em *Ópera e Drama* que o drama de Wagner é uma continuidade da representação musical trágica dos gregos por excelência, opondo-se à ópera francesa e italiana, considera então que ambos possuíam o mesmo objetivo estético.

Nietzsche observa neste exato momento que é possível uma nova formação pura e germânica ao mesmo tempo, mas, para que isso viesse a acontecer, era preciso que o homem moderno se integrasse à obra estética wagneriana. Todo esse processo tinha um objetivo

maior tanto para Nietzsche quanto para Wagner; o povo alemão deveria entender a obra de arte total como uma necessidade de percepção, uma autocompreensão da nação alemã para uma afirmação do Estado germânico.

2.1 SHAKESPEARE – O POETA DRAMATURGO “ALEMÃO”

Tanto Wagner quanto Nietzsche perceberam a necessidade de uma afirmação alemã como nação, o que seria possível somente através de uma arte própria com ideais alemães. A tragédia poderia realizar esta função perfeitamente, mas como não havia um dramaturgo alemão escritor de tragédias que Wagner e Nietzsche reconhecessem, foi preciso recorrer a Shakespeare. Para Nietzsche, a apropriação do drama shakespeariano como exemplo é digno da poesia nascendo da intuição, pois é o grande teatro representado ao verdadeiro povo por aquele que pertence e veio deste mesmo povo, isto é, o teatro popular na sua origem.

Shakespeare foi muito bem aceito na literatura alemã, principalmente no século XIX em que havia estudos críticos e encenações das peças do dramaturgo inglês, além da recepção que gerou, segundo Steiner (2006, p. 90), a “[...] tradução de Wieland, em 1760, e a famosa versão de Schlegel e Tieck (1796 – 1833) do Shakespeare completo que fez mais do que transportar para a consciência alemã o gênio de um poeta estrangeiro [...]”, assim, Shakespeare teria se tornado alemão. Nietzsche aceita Shakespeare de tal forma que o utiliza como o poeta da arte dramática semelhante à tragédia grega por causa do trabalho com o ator e a cena, mas principalmente porque, segundo Nietzsche, nem o próprio poeta é capaz de assimilar este ato dramático. Notamos que para Nietzsche (2001, p. 103):

[...] A articulação das cenas e as imagens perspicuas revelam uma sabedoria mais profunda do que aquela que o próprio poeta pode apreender em palavras e conceitos: o mesmo acontece com Shakespeare, cujo Hamlet, por exemplo, em um sentido semelhante, fala mais superficialmente do que age, de modo que não é a partir das palavras, porém da visão e da revisão aprofundadas do conjunto [...]

Um dos motivos que aproximou Shakespeare dos interesses nietzschianos, sem dúvida, foi o público presente em seus dramas. Enquanto outras peças eram desenvolvidas em palcos londrinos, onde os frequentadores faziam parte da classe mais bem esclarecida, Nietzsche (2006, p. 59) percebe que no local que Shakespeare usava para apresentar suas peças “[...] funcionários públicos e mulheres dignas e decentes não entravam [...]”, portanto, para Nietzsche, o verdadeiro povo – no sentido de comunidade ligada por uma cultura – é que estava presente. Povo este que muitas vezes sequer prestava atenção na cena ali apresentada. Pelo fato de ser um ambiente acessível a todos, era necessário um cuidado maior por parte dos atores, assim conforme mostra Nietzsche (2006, p. 59), eles tinham de desviar-se de alguns que “[...] acomodados em banquinhos de três pernas, acendiam seus cachimbos nos candeeiros e esticavam suas botinas com esporão, ou seja, na maioria das vezes, a plateia era constituída de homens e mulheres que não tinham nenhum respeito por nada [...]”. Provavelmente Nietzsche (2006, p. 59) perguntaria se Shakespeare teria escrito seus dramas para este público ou foi obrigado, afinal, sabia que “[...] na corte e entre os estetas dominava o gosto italiano, entre os eruditos, o clássico [...]”.

Definitivamente, Shakespeare teria sido tomado pelos alemães como o grande dramaturgo, o mais próximo dos gregos. Podemos afirmar isso a partir da leitura de uma carta de Schiller enviada a Goethe em 07 de Abril de 1797 da cidade de Jena. Nesta correspondência, está muito clara a preocupação e o interesse de Schiller em compreender a dramaturgia de Shakespeare. Schiller afirma (1993, p. 193):

[...] Hoje também em Shakespeare pareceu-me bem singular, ao passar por Júlio César através de Schlegel, como ele trata a gente comum com uma tão incomum grandeza. Aqui, na representação da personagem popular, obrigava-o já o conteúdo a ter em vista mais uma abstração poética do que indivíduos, e por isso acho que aqui ele está extremamente próximo dos gregos. Quando se traz um tão temeroso conceito do real para uma cena assim, então não é pequeno o embaraço que massa e conjunto, com a sua insignificância, causam a alguém; com um audaz manejo, porém, Shakespeare extrai algumas figuras, diria até somente algumas vozes da massa, faz com que valham para todo o povo, e realmente valem, tão feliz foi a sua escolha. Com isso, já teria sido um grande favor aos poetas e artistas se houvesse esclarecido o que a arte deve aproveitar ou desprezar da realidade. O terreno ficaria mais claro e puro, o elemento pequeno e insignificante desapareceria e haveria lugar para o grande. Mesmo já no tratamento da história esse ponto tem a maior importância, e sei o quanto já me deu trabalho a indeterminação desse conceito [...]

É provável que Nietzsche tenha lido esta correspondência já que, em *O Nascimento da Tragédia*, utilizou-se de uma carta anterior a esta, de 18 de março de 1796, em que Schiller fala sobre a poesia ser submissa à música em sua criação. A grande importância do conceito construído por Nietzsche sobre a tragédia – em relação ao coro, ao público e à palavra em relação à música – foi desenvolvida através das leituras que realizou dos textos de Schiller, pois como vimos no *Capítulo II – A intuição nietzschiana sobre a tragédia*, o poeta Schiller compreendia a música como fonte primária de sua poesia.

2.2 A PALAVRA EM NIETZSCHE

No fragmento póstumo 12[1], datado da primavera de 1871, Nietzsche discorreu sobre a palavra e a música no modelo originário daquela união entre música e lírica. A palavra para Nietzsche é uma forma de linguagem e mímica corporal, nada mais nos gera do que representações. Portanto, não permite a ascensão à essência porque é um símbolo e, por isso, é necessária a melodia, a música absoluta, que por si só é essência enquanto arte e criação.

A origem da música como canção para Nietzsche, ou seja, a união da palavra com a melodia surgiria em forma de música, mesmo que racionalizada, pois a palavra em si não é melódica. Porém o texto poético possui melodia e, sendo assim, o ato de criar a canção já seria musical em sua estrutura.

Essa afirmação é evidente quando lembramo-nos de Schiller, e também de expressões utilizadas por Nietzsche em seu fragmento como *simbólica gestual do falante*, *alegoria*, *substrato do corpo humano*, *sonoridade do falante*, tudo relacionado à origem da palavra como algo físico do homem, ou seja, independentemente da língua falada, sua origem será sempre a mesma, um som produzido pelo homem com um único propósito: a comunicação e a compreensão entre eles.

Pensando desta forma, a saber, palavra apenas como um meio de comunicação, a música cantada não terá outro fim senão o de passar uma informação que todos possam receber e compreender. Contudo, para Nietzsche, a música está sempre acima da palavra,

pois assim como a pintura não pode gerar música, a palavra também não é capaz desta função já que possui apenas uma faculdade, a de comunicar.

Com este mesmo raciocínio, Beethoven desloca sua obra para uma nova forma de sinfonia e é neste momento que seu “lugar” de gênio se destaca. Podemos nos apropriar do conceito de gênio em Nietzsche para revelar a genialidade de Beethoven como grande músico e compositor da *Nona Sinfonia*. Para Nietzsche, o gênio surge de um aperfeiçoamento adquirido à custa de muita determinação, comprometimento e busca pela realização de um ideal. Beethoven reescreveu a *Nona Sinfonia* inúmeras vezes até concluí-la, manifestando-se assim como um indivíduo que, através da repetição, fez-se gênio. Nietzsche define gênio o homem capaz de perceber sua evolução durante o caminho do saber percorrido em sua unidade de interesse e é muito importante lembrar que, para ele, não existe o gênio nato ou uma genialidade através de *insight* como afirma Sena (2012, p. 500) “[...] Além disso, um gênio, segundo Nietzsche, não é formado acidentalmente, não é agraciado por um *insight* de origem desconhecida, ele é construído, modelado por si mesmo, por meio de um labor penoso e incessante, mediante um autodomínio que se impõe tarefas [...]”. Nietzsche também desenvolve a concepção de vontade helênica para gênio artístico, ou seja, uma potência artística individual; dessa forma, o gênio possui um sentido individual apolíneo e outro dionisíaco, sendo guiado por sua vontade.

Retomando a questão da música e da palavra no *finale* – IV Movimento da *Nona Sinfonia*, como já dito, a *Ode À Alegria* de Schiller não possui música, isto é, a poesia foi incorporada à música, mesmo que isto seja inconcebível como música e palavra, para Nietzsche (2007, pp. 174-175):

[...] Que não sejamos remetidos, para nossa refutação, ao músico que compõe para poemas líricos preexistentes: pois, depois de tudo que foi dito, nós teríamos de afirmar que, em todo caso, o relacionamento da poesia lírica com sua composição tem de ser outro que aquele do pai com seu filho [...]

Analisando a música e a palavra da maneira com a qual Nietzsche desenvolveu-as em seu fragmento 12[1], notamos que é possível trazer para o campo da estética uma nova concepção artística, seja ela no meio da criação, tendo o compositor como fonte originária; seja para o “ouvinte”. O músico compositor que se utiliza da palavra não consegue de maneira alguma atingir o auge da essência musical absoluta, pois, por mais que desenvolva

uma melodia, ela estará sempre ligada à palavra, ao sentido para o qual ela conduz o “ouvinte”, mesmo sabendo que a música independe de complemento.

Percebemos que esta questão sobre a música e a palavra é muito forte em vários períodos quando se quer definir qual a verdadeira importância, seja para o compositor seja para o ouvinte espectador. Para os musicólogos Grout e Palisca essa discussão entre palavra e música ocorre em determinados momentos históricos e teve suas conclusões a partir de literários, compositores e críticos. Um tópico levantado por eles foi sobre a música no período romântico que foi elaborada por compositores clássicos: Haydn, Mozart e Beethoven. A sinfonia não tinha ultrapassado nada que viesse causar espanto ao espectador até o surgimento da *Nona Sinfonia* de Beethoven, visto que a palavra junto da música era vista e apreciada na maioria das vezes em óperas e cantatas.

Mais adiante quando o *Lied* ganhou notoriedade, principalmente com Schubert, Schumann, Brahms e Hugo Wolf, “inspirou” compositores até mesmo de sinfonias. Essa forma lírica intitulada *Lied* teve grande recepção devido ao domínio da expressão literária com a música; neste momento, poetas e romancistas escreviam com grande conhecimento musical. Quando a vertente literária-musical começou a ganhar espaço, surgiu o conflito com a “música pura”, ou seja, a música instrumental. Tal divergência, que aconteceu por ações ligadas à palavra e à música, ocasionou, no século XIX, uma grande expansão e análises sobre um gênero musical conhecido como música programática.

Os principais representantes deste novo gênero musical até a metade do século foram os compositores Mendelssohn, Schumann, Berlioz e Liszt. Já Debussy³⁰ e Richard Strauss³¹ representaram o final do século. Todo esse movimento tinha um único propósito: mostrar que a música programática podia ligar, de alguma forma, suas melodias aos espectadores e ouvintes com maior facilidade, seja através de um poema sinfônico, de uma cena ou, até mesmo, a partir do nome da obra.

³⁰ Claude Debussy (1862 – 1918), músico e compositor francês. Podemos citar as seguintes obras que podem ser consideradas como programáticas: *La mer*, *La Cathédrale Engloutie*, *Clair de Lune*, *La Boîte à Joujoux*.

³¹ Richard Strauss – (1864 – 1949), compositor e maestro alemão. Entre suas obras consideradas como programáticas podemos citar: *Tod und Verklärung*, *Don Juan*, *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, *Don Quixote*, *Macbeth*, entre outras.

No texto *A Música e a Palavra*³², escrito por Grout e Palisca, não houve a preocupação com a essência musical, para os musicólogos está muito bem explicado que o *Lied* junto da música programática é um movimento que definiu um período; não discordamos disso, mas conseguimos “ver” que o movimento pré-romântico literário é de maior importância para que essa discussão entre teóricos e críticos de música do século XIX pudesse chegar a um objetivo fundamentado. Neste período, entre os séculos XVIII e XIX, o primeiro passo a ser dado como música programática encontra-se em Beethoven e sua *Sinfonia Pastoral*³³. Além de sua sonoridade, o nome novamente surge como um argumento subjetivo, pois já nos direciona para lugares onde imagens são construídas pelo ouvinte devido a seu objetivo composicional antes mesmo que a música comece, já que os sentimentos deverão ser estimulados através desta melodia.

Se mudássemos o nome da *Sinfonia n.6* de Beethoven para algo mais tenso ou tenebroso, o efeito sonoro da composição ordenaria novas imagens e figuras no ouvinte? Sendo uma composição instrumental, não deveria alterar em nada, mas é difícil pensar que o nome *Pastoral* não nos direcione para um fim, pois o som da orquestra como um todo já está definido pelo nome da obra. Agora, se realmente as imagens criadas por nós forem somente por influência do som, a música conseguiu seu objetivo pragmático no sentido de música pragmática.

Podemos observar em um comentário sobre a *6ª Sinfonia* de Beethoven, escrito pelo compositor Hector Berlioz³⁴, cujo nome *Trovoada, Tempestade* também nos remete a imagens que serão elaboradas no transcorrer da melodia. Berlioz ressalva a impossibilidade de a palavra cantada competir com a arte dos sons, a música instrumental. Berlioz (1898 apud GROUT e PALISCA, 2007, p. 569):

[...] Tempestade, relâmpago. Desespero de tentar dar uma ideia desta peça prodigiosa. É preciso ouvi-la para se conceber o grau de verdade e de sublimidade que a descrição musical pode atingir nas mãos de um homem como Beethoven. Escutai, escutai estas rajadas de vento carregadas de chuva, estes

³² Este texto encontra-se no livro *História da Música Ocidental*, p. 574, onde Grout e Palisca discorrem sobre a música vocal do século XIX no período romântico.

³³ “[...] *Sinfonia Pastoral* – É uma das centenas de obras do século XVIII e do início do século XIX que procuraram ilustrar cenários naturais ou sugerir os estados de espíritos despertados pela contemplação desses cenários (são disto exemplo, entre outros, o concerto *As Quatro Estações*, de Vivaldi)., A sua popularidade duradoura deve-se menos à exatidão com que são descritas as paisagens do que à forma como são nela captadas, em grande música, as emoções de um amante da Natureza [...]”. (Grout e Palisca, 2007. p. 560).

³⁴ Berlioz (1803-1869) - Compositor francês do período romântico.

bramidos surdos dos baixos, o assobio agudo dos flautins, que anunciam uma terrível tempestade prestes a desencadear-se. A tempestade aproxima-se, alastra; um imenso movimento cromático, começando nos instrumentos mais agudos, abala a orquestra até o âmagô, apodera-se dos baixos, arrasta-os consigo, mas volta a subir, vibrando como um furacão, que arrasta tudo a sua passagem. Depois irrompem os trombones, enquanto o trovão dos timbales redobra de violência. Já não se trata apenas de vento e chuva; é um cataclismo terrível, o dilúvio final, o fim do mundo [...] Cobri o rosto, pobres poetas antigos, pobres mortais. A vossa linguagem convencional, tão pura, tão harmoniosa, não pode competir com a arte dos sons. A vossa derrota é gloriosa, mas saís vencidos. Não conheceis aquilo a que hoje chamamos melodia, harmonia, a associação de timbres diferentes, as cores instrumentais, as modulações, os conflitos subtis de sons inimigos que começam por digladiar-se para logo se enlaçarem, as nossas surpresas para o ouvido, as nossas inflexões estranhas, que fazem reverberar os abismos mais ignotos da alma [...]

Mais do que uma associação de sons com imagens construídas por Berlioz, este trecho do comentário demonstra que, para Grout e Palisca, as questões que nos direcionam mais para a essência da música ficaram despercebidas, pois o músico apenas entende a composição a partir de sua análise musical sobre as funções harmônicas, intervalos e cromatismos, em que estes conceitos foram estabelecidos para demarcar um período na história da música e, neste caso, é a importância da música instrumental que se encontra em evidência.

Retomando Nietzsche e a palavra na sinfonia de Beethoven, é notável a grande mudança estética, principalmente para o ouvinte, pois a partir do momento em que a palavra na *Nona Sinfonia* é apresentada, Nietzsche (2007, p. 178) reconhece que “[...] absolutamente nada ouvimos do poema de Schiller [...]”, mas sabe que o “espírito consciente” daquele momento não absorveria a grandiosa obra de Beethoven se ele não tivesse acrescentado o poema para “explicitá-lo”. Indo além dessa observação sobre o espectador, Nietzsche apropria-se de uma citação de Beethoven sobre sons “mais agradáveis e jubilosos” para chegar à conclusão que Beethoven, segundo Nietzsche (2007, p. 179), “[...] precisava da sonoridade mais convincente da voz humana, para isso ele precisava do modo de inocência do canto popular [...]”, mais uma vez direcionando a lírica ao canto popular.

A grande diferença sobre a música popular originada como Nietzsche intuiu em Arquíloco e a *Nona Sinfonia* de Beethoven está em seu ouvinte, já que na lírica o homem dionisiacamente excitado não tem um ouvinte, a música é vivida nas suas últimas consequências, enquanto em Beethoven não há uma preocupação entre o compositor e seu ouvinte. No drama wagneriano a ação é gerada entre artistas, pois não há ouvintes

espectadores, a evolução estética dá-se de artista para artista em sua contemplação da arte. Pensamento este que não difere de Nietzsche, visto que assim como não há espectador, também não existe personagem, uma vez que a tragédia nasce do coro e, sendo ele absolutamente impessoal, a comunidade é possuída por Dioniso, portanto, o aparecimento do *Ex-stase (Rausch)* faz a identificação do homem como sua própria natureza. O coro é uma expressão simbólica do apolíneo. Desta forma, compreendemos o drama musical wagneriano como a ação que promove a unidade entre a música e a palavra.

2.3 O BEETHOVEN E NIETZSCHE

Nietzsche (1870 apud FOERSTER, 1990, pp. 88-89):

[...] Muito venerado mestre! Na primeira investida do semestre de abertura, particularmente estrênuo este ano devido à minha longa ausência, nada mais estimulante me podia ter acontecido do que a recepção da cópia do seu *Beethoven*. Quanto significou para eu tornar-me familiar com a sua filosofia da música — que é como dizer, com a filosofia da música — poderia provar-lho num artigo que escrevi no verão passado sobre *A Mundividência Dionisíaca*. Na verdade, foi com a ajuda deste estudo que eu me habituei a apreender inteiramente os seus argumentos e a apreciá-los profundamente, mesmo quando muito afastado esteja o seu campo de pensamento, por muito surpreendente e espantoso que seja tudo o que tem para dizer, especialmente a explicação da verdadeira obra de Beethoven. E, contudo, receio que os estetas dos nossos dias olhem para si como um sonâmbulo que não seria apenas inconveniente, mas mesmo perigoso seguir se tal fosse possível. Mesmo a maioria dos *cognoscenti* da filosofia schopenhaueriana encontrará dificuldades em traduzir para conceitos concretos a harmonia profunda entre as suas ideias e as do seu grande mestre. Por essa razão, vejo o seu ensaio como «publicado e ainda não publicado», como disse Aristóteles dos seus escritos esotéricos. Gosto de me debruçar sobre a ideia de que são principalmente aqueles a quem a mensagem de *Tristão* tem sido revelada, que serão capazes de seguir Wagner, o filósofo, e eu por conseguinte considero a capacidade para uma apreciação verdadeira do seu trabalho como uma distinção incalculável conferida apenas aos poucos eleitos [...]

Essa carta de Nietzsche a Wagner, com data em 10 de novembro de 1870, demonstra como foi a recepção do texto *Beethoven* em Nietzsche. É importante ressaltar que Nietzsche lê o *Beethoven* de Wagner como sendo um texto de filosofia da música não apenas wagneriana, mas uma filosofia estética musical que deveria ser aceita por seus

contemporâneos estetas. Nietzsche aponta na carta que os críticos de sua época terão dificuldades em compreender a linguagem musical de Wagner, mesmo aqueles que utilizarem da filosofia schopenhaueriana para auferir o texto como realmente Wagner gostaria que fosse compreendido.

Deixando de lado a idolatria que Nietzsche declarou abertamente nas correspondências com Wagner, podemos identificar o interesse sobre os mesmos assuntos entre eles como: a verdadeira música em sua essência, os gregos e sua arte como expressão mais alta no cotidiano entre os homens, entre outros temas ligados à política estética. Vimos, no capítulo *A Intuição Nietzscheana Sobre a Tragédia*, a apropriação de Nietzsche dos textos de Schiller sobre a palavra e a melodia. Em *Beethoven*, Wagner utiliza-se de Goethe e Schiller para falar sobre a diferença entre o artista plástico e o músico, identificando, assim como Nietzsche, a essência da música em Schiller. Partindo dessa conclusão musical em Schiller e Goethe, Wagner (2010, p. 14) afirma que “[...] Schiller concebeu mais profundamente o problema aqui tratado a partir da visão, apoiada por Goethe, de que a epopeia se aproxima das artes plásticas, ao passo que o drama da música [...]”.

Esta asserção que Wagner obtém de Schiller e Goethe sobre o drama e as artes plásticas foi retirada das correspondências datada de 23 de dezembro de 1797 escritas por Goethe em Weimar, com a resposta de Schiller em 26 de dezembro do mesmo ano escrita em Jena. A carta de Goethe tratava sobre seu ensaio intitulado *Hermann und Dorothea*, elucidando sua posição principalmente entre o poema épico e o drama, discussão esta que Schiller vai mostrar com muita propriedade e domínio em sua carta-resposta quando se coloca tal como o espectador, o leitor ou o ouvinte da peça. Schiller (1993, pp. 145-146):

[...] A ação dramática movimenta-se diante de mim, eu próprio me movimento em torno da épica, e ela parece estar parada. Creio que essa diferença significa muito. Se o acontecimento se movimenta diante de mim, então estou rigidamente ligado no presente físico, minha fantasia perde toda a liberdade, surge em mim e se mantém uma contínua inquietação, preciso sempre permanecer no objeto, olhar para tudo o que está atrás, sou privado de refletir sobre tudo, porque sigo uma força alheia. Se me movimento em torno do acontecimento, o qual não posso perder de vista, então posso dar um passo informe, posso, de acordo com a minha necessidade subjetiva, demorar-me menos ou mais tempo, posso fazer retrocessos ou me antecipar, e assim por diante. [...] Parece-me muito evidente que o autor épico tenha de tratar o seu acontecimento como inteiramente passado, e o trágico, como inteiramente presente. Acrescento ainda: surge daí um estimulante conflito da poesia como gênero com a espécie da mesma, que tanto na natureza como na arte é sempre muito engenhosa. A arte poética, enquanto tal, transforma tudo em fisicamente atual, e assim ela também obriga o autor épico a atualizar o

acontecido, só que não se deve esquecer o caráter do ser-passado. A arte poética, enquanto tal, transforma todo o presente em passado e afasta tudo o que está próximo (através da idealidade), e assim obriga o autor dramático a manter distante de nós a realidade que se introduz em nós individualmente e criar para a alma uma liberdade poética contra o conteúdo. A tragédia, em seu conceito mais elevado, ambicionará sempre *alcançar* o nível mais elevado do caráter poético, e com isto torna-se literatura. O poema épico, da mesma forma, ambicionará sempre *descer* ao drama e só com isto realizará por completo o conceito do gênero poético; o que faz de ambas obras poéticas é exatamente o que os aproxima. [...] na epopeia, a *sensualidade*, na tragédia, a *liberdade*, [...] Ou seja, cada um deles vai prestar ao outro o serviço de proteger o *gênero* do *tipo*. Fazer com que essa atração recíproca não acabe em mistura ou confusão de limites é justamente a tarefa da arte, cujo ponto mais importante é sempre o de unir caráter com beleza, pureza com plenitude, unidade com totalidade [...]

Esse retorno às cartas nos mostra que tanto Wagner quanto Nietzsche necessitavam de se aproximar dos dois poetas, pois, sendo alemães, Goethe e Schiller discutiam temas de grande importância para o desenvolvimento do drama wagneriano e dos textos que Nietzsche preparava-se para escrever. Assim como Wagner lê as cartas direcionando-as ao seu objetivo principal, o drama, Nietzsche as lê e explora toda a informação possível para concluir seu pensamento estético em *O Nascimento da Tragédia*.

O *Beethoven*, em suas teorias, está completamente imerso na filosofia schopenhaueriana; a música como uma ideia do mundo, o esclarecimento que o autor do texto passa sobre o sonho e a vigília, o mundo do som e o mundo da luz. Todos estes termos e expressões foram utilizados por Schopenhauer em seu livro *O mundo como vontade e como representação*, o que nos mostra que Wagner concorda com o conceito de Vontade utilizado por Schopenhauer sobre a música. Wagner (2010, p. 24): “[...] A própria música é uma ideia do mundo, nela o mundo manifesta imediatamente sua essência, ao passo que nas demais artes esta essência só *se torna* representação quando mediada pelo conhecimento [...]”.

Para Schopenhauer (2005, pp. 338-343):

[...] A música é uma tão IMEDIATA objetivação e cópia da 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, cuja objetividade também são as Ideias. Justamente por isso o efeito da música é tão mais poderoso e penetrante que o das outras artes, já que estas falam apenas de sombras, enquanto aquela fala de essências. [...] A música nunca expressa o fenômeno, mas unicamente a essência íntima, o em-si de todos eles, a Vontade mesma [...]

Com base na citação de Schopenhauer, não é difícil perceber a sua ligação com *Beethoven*; é como se Wagner parafrazeasse o filósofo para chegar ao mesmo fim que desejou em seu ensaio, mostrar não apenas o lugar de seu mestre Beethoven (como Nietzsche colocou na correspondência), mas também o lugar da música como arte e essência suprema. Beethoven e sua *Nona Sinfonia* demonstram para Wagner o que ele aceitou da filosofia de Schopenhauer; é a música representada a partir da Vontade de Beethoven, a Ideia do seu mundo interno agora exteriorizado em forma de partitura para que nós, ouvintes, possamos compreender e tentar entender o processo composicional desse gênio. Mesmo que para Wagner o resultado final de sua obra não seja apenas na música schopenhaueriana, é a partir dela, em união com as outras artes, que ele deseja atingir o “ouvinte”. A música para Wagner é tão importante quanto a palavra, a cena, a dança e o todo na representação em seu drama. O compositor reconhece, sim, a hierarquia das artes em Schopenhauer, mas é como se fizesse da grande música instrumental a unidade com as demais, a busca pela essência na união das artes. Segundo Wagner (2010, p. 31):

[...] A música expressa a essência mais íntima dos gestos de um modo tão imediatamente inteligível que, quando estamos inteiramente tomados pela música, até mesmo nossa capacidade de perceber intensivamente os gestos perde a sua força até que, enfim, somos capazes de compreender sem realmente ver [...]

Assim como Wagner não oculta sua leitura de *O mundo como vontade e como representação*, Nietzsche em seu primeiro livro possui o mesmo gesto wagneriano em relação à filosofia schopenhaueriana. *O Nascimento da Tragédia* possui uma ligação maior com a música, pois utiliza-se não apenas de Schopenhauer como também de *Beethoven*, em especial no exemplo sobre a *Nona Sinfonia*.

A melodia é como uma fonte que gera para Nietzsche (2001, pp. 48-49) “[...] centelhas de imagens [...], é o que há de primeiro e mais universal [...] da luz a poesia [...]”, ou seja, é a importância maior na música, é o início da própria música, é o espelho musical do mundo. Com este pensamento, Nietzsche inicia uma filosofia a partir da estética musical e não uma visão a partir do músico ou compositor, de um crítico que conhece a música apenas. Nietzsche pretende ir ao cerne da música no qual uma análise musical não pode chegar sozinha, como vimos nos trechos retirados de Grout e Palisca na *História da música ocidental*. Portanto, a filosofia da música que Nietzsche vê em *Beethoven*, escrita por

Wagner, é a filosofia estética musical que ele desenvolve no *Nascimento da Tragédia* quando emprega, por exemplo, a recepção de uma sinfonia de Beethoven em sua possibilidade de originar imagens em demasia. O que é ir ao cerne da música, compreender a melodia como fonte geradora para Nietzsche? Rosa Dias (2005, p. 24) responde-nos esta questão:

[...] Ter encontrado o dionisíaco no âmago da civilização apolínea leva Nietzsche ao coração da tragédia e, portanto, à música. O ponto mais importante de sua filosofia da música é o desenvolvimento dos aspectos dionisíaco e apolíneo na arte grega, considerados como impulsos antagônicos, como duas faculdades fundamentais do homem: a imaginação figurativa, que produz as artes da imagem, a escultura, a pintura e a parte da poesia, e a potência emocional, que encontra sua voz na linguagem musical [...]

Compreender a música na sua mais profunda essência, para Nietzsche, é ser capaz de descobrir o dionisíaco no cerne da civilização e da arte grega, é penetrar no alicerce da cultura grega e entender a arte como vida, a música como suspiro da própria existência. A música na tragédia é a afirmação da vida, coloca o homem em seu estado de natureza, faz dele um homem sem individualidades. A tragédia é o grande exemplo da música como vida e morte do indivíduo, pois sendo a arte a união do homem com sua própria natureza, o aniquilamento do herói é a arte no regresso de seu princípio melódico, isto é, a fonte criadora da vida. Entender o impulso artístico entre Dioniso e Apolo, a música e a natureza, é como conseguir ver na bela aparência a imagem distorcida antes de sua transformação para o belo (como se pudéssemos perceber ao ver uma coluna dórica, em suas perfeitas linhas verticais e detalhes de seus ornamentos, toda força e estrutura “feia” que há abaixo de sua beleza). A união de tal dissonância é a música, é o próprio fenômeno estético. A vida é simplesmente arte e na tragédia isto se consuma, destarte, devemos fazer parte do coro, entendê-lo puramente por ser parte dele e não por contemplação, já que, para Nietzsche (2001, p.141), “[...] a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético [...]”. Deste modo, então, devemos viver a arte como os gregos a vivenciavam em suas primaveras, aguardando o ciclo ser completado para novamente viver esteticamente, assim como afirma Rosa Dias (2005, p. 26), “[...] Dioniso renasce a cada primavera, e, aí, cria e espalha a alegria [...]”.

A melodia para Nietzsche é um alicerce musical anterior à linguagem, uma herança de Schopenhauer, assim como acontece em Wagner. O ato de criar a música reside na intuição de ideias, no inconsciente e, por este motivo, a melodia é o princípio e o fim da música. Durante a audição da melodia é como se estivéssemos recebendo uma quantidade incalculável de imagens que somente através do efeito que a música nos proporciona podemos criar. Logo, a música é considerada o espelho do mundo, a apreensão imagética que se harmoniza no homem, é a expressão fiel do mundo através do *pathos*. Contudo, para Nietzsche, somente a filosofia é capaz de compreender sua totalidade em conceitos gerais, ou seja, uma verdadeira filosofia. Portanto, sendo a melodia algo que permite o conhecimento do início ao fim da música, compreendemos quando Nietzsche fala sobre a origem da tragédia provir do espírito da música. Segundo Rosa Dias (2005. pp.26-27), “[...] Nesse mundo das emoções inconscientes, que abole a subjetividade, o homem perde a consciência de si e se vê ao mesmo tempo no mundo da harmonia e da desarmonia, da consonância e da dissonância, do prazer e da dor, da construção e da destruição, da vida e da morte [...]”. Dessa forma, podemos interpretar esta passagem como a música, a melodia em seu início e fim, pois onde há harmonia não existe desarmonia até que ela apareça, ou seja, a harmonia assim como a desarmonia tem seu início e finda quando surge o seu contrário, concedendo determinada impressão através da relação entre os intervalos melódicos e harmônicos, prazer ou desprazer, construindo ou desconstruindo uma determinada função harmônica, seja ela dissonante ou consonante, para então chegar ao seu fim previsto de acordo com a melodia que está sendo desenvolvida.

A descrição acima sobre melodia e sensação que Nietzsche faz pode ser muito bem aplicada sobre a *Nona Sinfonia* de Beethoven, uma melodia completa que finda e ao mesmo tempo ressurgue na voz humana com o poema de Schiller; relação esta que só é possível com o emprego da filosofia, ou melhor, uma filosofia da música. Wagner, em seu *Beethoven*, explana com a mesma categoria filosófica sobre o limite alcançado por Beethoven na *Nona Sinfonia*. Wagner (2010, pp. 67-68):

[...] Se examinarmos o avanço que, do ponto de vista da história da arte, a música alcançou com Beethoven [...] tal aquisição, que vai muito além da região do belo estético e penetra na esfera do inteiramente sublime [...] a partir do mais íntimo espírito da música [...] a forma principal de toda música, a *melodia*, pela qual é reconquistada agora a mais elevada simplicidade da natureza, a fonte na qual a melodia se renova a cada necessidade e em todos os tempos, nutrindo-se da mais

elevada e da mais rica diversidade. [...] A música de Beethoven será compreendida em todos os tempos, ao passo que a música de seus antecessores só nos será compreensível, em sua maior parte, por intermédio de uma reflexão sobre a história da arte [...]

Wagner, neste momento, eleva Beethoven à altura de gênio compositor; sua obra será vista e contemplada por causa da sua imponência, mas não será reconhecida neste patamar por aqueles que o analisarem da mesma forma que analisam seus antecessores, não pela beleza de sua obra, mas pela essência de sua música. Essa melodia, a qual Wagner identifica como a forma principal de toda música, novamente é retirada de um conceito do filósofo Schopenhauer (2005, pp. 340-342):

[...] 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 pensamento do começo ao fim [...] somente a MELODIA tem conexão intencional e plenamente significativa do começo ao fim [...] 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 de 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 magnético fornece informações sobre coisas das quais, desperto, não tem conceito algum [...]

É a partir deste conceito que Nietzsche e Wagner se apropriam da música schopenhaueriana. O princípio melódico que possui uma conexão com o caminho percorrido do início ao fim. Este caminho, mesmo que inconsciente, só é possível através do compositor que permite múltiplas objetivações, mas também conduz os ouvintes a imagens dessemelhantes geradas através da música.

No texto *Sobre o uso do coro na tragédia*, o apêndice de *A noiva de Messina* de Schiller vai apresentar a música e a dança como um acompanhamento sensível, um elemento que vivifica a palavra do poeta. É por meio deste acompanhamento que o público se vê em sua criação imaginária pelo ato apresentado na tragédia, até porque o espectador nada precisa além da receptividade a qual ele possui. A liberdade é o que o ouvinte espera através da arte, sua fantasia imaginária faz com que ele se desligue do mundo real e, deste modo, o que lhe falta na vida real é imaginado e complementado em sua alegoria momentânea. Essa arte que gera um momento efêmero não é a verdadeira arte para Schiller (2004, p. 187).

[...] A verdadeira arte, no entanto, não visa apenas um jogo passageiro, mas é séria em seu propósito, não somente de pôr o ser humano num sonho de liberdade momentâneo, mas de torná-lo realmente e de fato livre, despertando, exercitando e aprimorando nele uma força que faz recuar a uma distância objetiva o mundo sensível, mundo que, no mais, apenas pesa sobre nós como uma matéria bruta e nos oprime como um poder cego: aquela força transforma o mundo numa obra livre de nosso espírito e domina o material mediante ideias [...]

Schiller utiliza o exemplo do pintor para mostrar a arte que não é capaz de nos libertar totalmente, pois a pintura é a cópia fiel do real, mas não o espírito real da natureza e este tipo de reprodução não produz o efeito benéfico da arte. Este pensamento sobre o pintor remete-nos ao exemplo de Wagner sobre a cegueira de Beethoven e ao de Nietzsche em relação ao quadro Santa Cecília utilizado para mostrar a diferença entre as artes plásticas e a música. Para Schiller, tal modelo de arte não passa de um símbolo de reprodução, assim como acontece no teatro, o dia e a noite nada mais são do que uma arquitetura simbólica e, logo, são um artifício de aproximação do real. A verdadeira arte encontrava-se no coro trágico, mais especificamente na tragédia antiga na qual resultava a forma poética da vida real, o espectador era a vida real, ele estava ligado à natureza assim como o coro.

Neste pequeno texto elaborado por Schiller, o poeta usou a palavra *música* apenas uma vez, mas não devemos esquecer-nos da carta enviada a Goethe em 18 de março de 1796 na cidade de Jena em que ele descreve a predisposição musical em seu ato de poetar. Portanto, quando ele usa o coro para esclarecer a verdadeira arte, a música está presente.

Podemos ver em *O Nascimento da Tragédia* como Nietzsche apropria-se deste pensamento schilleriano a respeito do ouvinte e do coro para concluir seu raciocínio. Nietzsche (2001, pp. 53-57):

[...] Uma compreensão infinitamente mais valiosa do significado do coro já nos fora revelada por Schiller no famoso prefácio à *Noiva de Messina*, onde é visto como uma muralha viva que a tragédia estende à sua volta a fim de isolar-se do mundo real e de salvaguardar para si o seu chão ideal e sua liberdade poética [...] É nesse coro que se conforta o heleno com o seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que ocorre o perigo de ansiar por uma negação budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida [...] Schiller tem razão também em relação a estes inícios da arte trágica: o coro é uma muralha viva contra a realidade assaltante, porque ele – o coro de sátiros – retrata a existência de maneira mais veraz, mais real, mais

completa do que o homem civilizado, que comumente julga ser a única realidade [...]

Será a partir deste pensamento que Nietzsche (2001, p. 58) chegará à sua conclusão sobre o ouvinte grego antigo e o moderno a ponto de dizer que, “[...] um público de espectadores, tal como nós o conhecemos, era desconhecido aos gregos [...]”, pois à época de Nietzsche, em sua compreensão, o espectador moderno não seria capaz de agregar-se ao coro como acontecera no período antigo e isso se devia ao artista que rebaixara a capacidade de recepção do público.

CAPÍTULO III

A IMPORTÂNCIA DA ESTÉTICA SCHOPENHAUERIANA

NO *BEETHOVEN* E EM *O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA*

3.1 A MÚSICA EM SCHOPENHAUER

Quando Nietzsche escreveu *O Nascimento da Tragédia* tinha consciência do rompimento que realizaria com a história de uma filosofia que vinha sendo desenvolvida desde Aristóteles. Mesmo julgando-o um livro problemático, em sua “Tentativa de autocrítica”, publicada na segunda edição em 1886, Nietzsche (2001, p. 13) afirma que “[...] Seja o que for aquilo que possa estar na base deste livro problemático, deve ter sido uma questão de primeira ordem e máxima atração, ademais uma questão profundamente pessoal [...]”.

Sendo um jovem filósofo, Nietzsche apoderou-se de nomes como Schopenhauer, Kant e Wagner para sustentar sua teoria. Seu primeiro livro tem como tema central a música encarada como o espírito de um povo considerado um modelo a ser seguido por ele. A revolução estética na filosofia de Schopenhauer, ao colocar a música na posição de arte suprema, significou para Nietzsche seu ponto de partida, algo que vimos no capítulo anterior, quando a música foi para ele o alicerce da cultura grega. Nietzsche (2001, p.119-120):

Lembre-mos em seguida como, por meio de Kant e Schopenhauer, o espírito da *filosofia alemã*, manado de fontes idênticas, viu-se possibilitado a destruir o satisfeito prazer de existir do socratismo científico, pela demonstração de seus limites, e como através desta demonstração se introduziu um modo infinitamente mais profundo e sério de considerar as questões éticas e a arte, modo que podemos designar francamente como a *sabedoria dionisíaca* expressa em conceitos: para onde aponta o mistério dessa unidade entre a música alemã e a filosofia alemã, se não para uma nova forma de existência, sobre cujo conteúdo só podemos informar-nos pressentindo-o a partir de analogias helênicas? Pois, para nós, que estamos na fronteira divisória de duas formas diferentes de existência, o modelo helênico conserva o incomensurável de valor que nele

também se acham impressas, em uma forma classicamente instrutiva, todas aquelas transições e lutas: só que nós revivemos analogicamente em ordem *inversa*, por assim dizer, as grandes épocas principais do ser helênico, e agora, por exemplo, parecemos retroceder da era alexandrina para o período da tragédia. Nisso vive em nós a sensação de que o nascimento de uma era trágica tivesse significado para o espírito alemão apenas um retorno a ele mesmo, um bem-aventurado reencontrar-se a si próprio, depois que, por longo tempo, enormes poderes conquistadores, vindo de fora, haviam reduzido à escravidão de sua forma o que vivia em desamparada barbárie da forma. Agora, por fim, após o regresso à fonte primeira do seu ser, pôde ele ousar apresentar-se, destemido e livre, diante de todos os povos, sem a andadeira de uma civilização romântica: contanto que saiba aprender firmemente de um povo, do qual o simples fato de poder aprender já é por si uma grande glória e uma rara distinção, dos gregos. E, desses supremos mestres, em que momento precisaríamos mais do que agora, quando nos é dado assistir ao *renascimento da tragédia* e estamos em perigo de não saber nem de onde ela vem nem de poder explicar-nos aonde ela quer ir?

Poucos pensadores refletiram sobre a música como Schopenhauer. Dos que realizaram este exercício filosófico, nenhum elevou esta arte ao patamar merecido que ele apresentou em sua filosofia n’*O mundo como vontade e como representação*, o que, para Wagner, será fundamental na elaboração de seu ensaio *Beethoven* e também em seu drama musical, tanto na construção da música como no berço do drama, mas principalmente em seus libretos, conforme afirma Millington (1995, p. 162) “[...] A estética de Schopenhauer, também, foi importante para Wagner, que nela encontrou um meio de explicar o domínio da música entre os elementos de sua nova forma de arte sintética [...]”. A unidade capaz de conduzir-nos a uma nova forma de existência, ou seja, a filosofia alemã e a música alemã que Nietzsche compreende como uma única coisa, pode ser entendida como a filosofia da música, sendo seus representantes: Schopenhauer e Wagner. Sem esquecer, ainda, que a tradição musical alemã vinha sendo representada por Bach e Beethoven, os quais Wagner considerava como mestres, mesmo que o seu próprio drama wagneriano viesse a superá-los.

A música é a cópia da Vontade mesma e isto é o que a diferencia das demais artes, ou seja, a música possui um efeito penetrante muito mais eficiente, pois enquanto as artes em geral são apenas representações de uma essência, a música é a pura essência, para Schopenhauer é (2005, p. 338) “[...] a cópia de um modelo que ele mesmo nunca pode ser trazido à representação [...]”. Compreendemos a partir deste conceito schopenhaueriano que todas as artes são cópias de *Ideias*, mas a música é a cópia da própria Vontade, sendo

assim, a música é capaz de gerar *Ideias* para as outras artes, já o processo inverso seria impossível³⁵.

Esta arte suprema edifica não somente a si própria, mas também o compositor capaz de gerar uma bela melodia, visto que ela pode intensificar e dar sentido do início ao fim, sendo uma linguagem universal tão viva como a própria intuição, isto é, o mais alto grau de objetivação. Para Schopenhauer, o compositor, no momento de inspiração e criação da melodia, está completamente em transe, como se estivesse hipnotizado e, por este motivo, é que o gênio não é capaz de explicar o processo do nascimento de sua obra, assim como a música não depende da explicação formal de seus movimentos. É o procedimento mais íntimo da essência do mundo, uma linguagem profunda que sua razão não compreende. Portanto, o compositor é, assim como sua arte, superior entre os demais artistas. Schopenhauer (2005, p. 342):

[...] 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 magnético fornece informações sobre coisas das quais, desperto, não tem conceito algum [...]

Podemos “olhar” a *Nona Sinfonia* exatamente como a citação acima, uma melodia nascida do mundo íntimo de Beethoven, dos *mistérios mais profundos* do seu ser e, mesmo que a *Ode À Alegria* fosse para os ouvintes e espectadores a única maneira para compreensão da genialidade desta obra, não seria capaz de atingir o objetivo do poema, ou seja, da comunicação, pois não é possível ouvir sequer uma palavra como nos afirmou Nietzsche.

No parágrafo 52 de *O mundo como vontade e como representação*, Schopenhauer mostra cada intenção que a música proporciona no seu desenvolvimento e o porquê isto é plausível. Em uma linguagem filosófica e musical, foi possível observar o surgimento de uma filosofia da música. De acordo com Burnett (2004, p. 41), para Schopenhauer, a música é a própria geração do mundo, é “[...] a expressão da *metafísica da música* em sua

³⁵ Ver Fragmento Póstumo Nr. 12[1], da primavera de 1871, em que Nietzsche desenvolve o processo da música como fonte geradora de imagens.

formulação mais acabada: a música como criação anterior e independente do mundo [...]”. A sustentação de que a música possui tal capacidade de independência encontra-se nos graus de objetivação da Vontade. Schopenhauer separa os graus em hierarquias, como faz com as artes, assim, a diferença está na sensação que cada uma delas ocasiona ao sujeito, logo, é a experiência do sujeito que deixa de ser simplesmente um indivíduo e passa a ser conhecedor da essência íntima de determinada arte. Schopenhauer utiliza diferentes categorias de expressões artísticas atribuídas às suas teses exposta em *O mundo como vontade e como representação*.

Para compreendermos as afirmações de Schopenhauer, devemos levar em consideração a forma com que o sujeito é conduzido à contemplação e submetido ao princípio de razão e à Vontade. Dentro da hierarquia schopenhaueriana, a arquitetura apresenta o grau mais baixo de objetivação da Vontade, pois suas qualidades artísticas dizem respeito somente à reação provocada pela união de elementos que sejam moldados e trabalhados, tais como a gravidade, a rigidez, a coesão, a dureza, isto é, questões que envolvem a matemática, a simetria, as formas primitivas da natureza. Por esta razão, segundo Rajobac (2011, p.56), “[...] Na arquitetura, procede-se a uma apresentação do próprio objeto ao espectador; embora cause espanto e exija contemplação, ele é apenas posto à frente do mesmo [...]”. Nas palavras de Schopenhauer (2001, p.145):

[...] A arquitetura tem em relação às artes plásticas e a poesia o diferencial de não fornecer uma cópia, mas a coisa mesma. Artes plásticas e poesia repetem a Ideia que o artista apreendeu, portanto o artista empresta ao espectador seus olhos; o arquiteto, ao contrário, permite ao espectador olhar mediante seus próprios olhos a apreensão da Ideia, na medida em que traz o objeto individual e efetivo à expressão mais nítida e perfeita de sua essência [...]

A escultura e a pintura em comparação com a arquitetura encontram-se a um grau mais elevado de objetivação da Vontade. A pintura segue uma cadência evolutiva dentro deste grau, inicia-se com a pintura de paisagens, a pintura de animais e a pintura histórica, e cada uma delas mostra a apreensão do artista de acordo com as imagens das Ideias apreendidas, iniciando do reino vegetal para o reino animal, finalizando na pintura histórica, que engloba as demais pinturas e principalmente a Ideia de humanidade. Logo,

cada traço tem sua ação e todo indivíduo necessita de uma significação, seja ela grande ou pequena. A escultura para Schopenhauer tem como tema principal a beleza e a graça, já a pintura, o caráter, a paixão e a expressão. Schopenhauer (2001, pp.160-166):

[...] A beleza humana é uma expressão objetiva: ela significa a objetivação mais perfeita da Vontade no grau mais elevado de sua cognoscibilidade: portanto, a Ideia geral de homem plenamente expressa na forma intuída [...] A beleza se expressa na forma e esta reside apenas no espaço, sem relação direta com o tempo. Tal relação, entretanto, é inerente ao movimento. Por consequência, podemos dizer que a objetivação da Vontade por meio de um fenômeno meramente espacial é a beleza [...] A graça, por consequência, reside no fato de cada movimento e posição serem executados da maneira mais adequada, espontânea e confortável possível, sendo assim a expressão exata correspondente de uma intenção ou ato da vontade, sem nada de superficial (o que apareceria com gestos inapropriados destituídos de significação) e sem privação (o que se exporia como ausência de flexibilidade) [...]

A poesia, assim como as artes plásticas, tem como finalidade a manifestação de Ideias. A comunicação com o ouvinte dá-se no conceito abstrato, pois é realizada por palavras desenvolvidas pelo poeta de forma indireta. Isso gera imagens da vida e da natureza, através de fantasias, ocasionando um efeito imediato sobre a razão, já que as Ideias são essencialmente intuitivas, conforme afirma Rajobac (2011, p.59), “[...] Na poesia, as Ideias, essencialmente intuitivas, exprimem-se aos que as contemplam (ouvinte/leitor) por meios de palavras (sinais), que, como conceitos abstratos, transmitem as Ideias da vida, do cotidiano, da fantasia [...]”. Para Schopenhauer (2001, p.325), a poesia é a forma com que o poeta descreve o mundo, sendo a sua arte comparada com a de um matemático, ou seja, “[...] assemelha-se ao matemático que constrói aquelas relações, *a priori*, na pura intuição, expressando-as não como a figura efetivamente assinalada as possui, mas como as mesmas são na Ideia e que o desenho deve se tornar sensível [...]”.

Quando Schopenhauer realiza essa distinção entre a arquitetura, a pintura, a escultura e a poesia, não é difícil compreender a aproximação de termos musicais junto à sua filosofia e fica mais tangível a analogia que ele apresenta em *O mundo como vontade e como representação*. Os tons graves como graus inferiores são a representação da matéria inorgânica; as vozes acima do baixo, isto é, as notas que formam a harmonia de acordo com seu intervalo, representam o reino vegetal e o animal. Da mesma forma com que ele desenvolve seu princípio em relação à matéria inorgânica, ao reino vegetal e animal, assim

também mostra a importância dos andamentos, da questão intervalar entre as notas e suas afinidades com o sofrimento, com o esforço, com a expressão da dor, como é o exemplo do *allegro maestoso*, do *adágio*, da modulação, entre outras questões tecnicamente musicais apresentadas pelo filósofo. Para Schopenhauer (2005, p. 343):

[...] Entretanto, nunca se deve esquecer, no discorrer 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 [...]

Uma questão importante exposta por Schopenhauer foi o equívoco de alguns compositores que fizeram da música apenas um meio de favorecer a palavra, algo que acontece muito na ópera. Como seria possível a música, sendo a mais elevada entre as artes, ser posta como subordinada de outra arte inferior apenas para complementá-la? Para os que não percebem esta submissão, Schopenhauer aduziu, através de sua filosofia, a música como essência, o compositor como gênio e o ouvinte que é incapaz de perceber tal grandeza. A questão da música e da palavra que desenvolvemos no capítulo I – subcapítulo 1. *A palavra em Peri, Monteverdi e Gluck* pode ser mais bem entendida na exposição feita por Schopenhauer (2003, p. 237):

[...] Ademais, mediante essa união da linguagem como ficção, portanto das palavras com a música, aquelas têm de permanecer completamente *subordinadas* a esta, como ocorre no canto. Pois a música é incomparavelmente mais poderosa do que a linguagem, possui uma eficácia infinitamente mais concentrada e instantânea do que as palavras, que, por conseguinte, têm de ser anexadas a ela, têm de ser dissolvidas na música e ocupar por inteiro uma posição subordinada a esta, seguindo-a. O contrário ocorre no melodrama, ao qual também pertence qualquer declamação palavrosa, tão frequente e atualmente em voga: aí, a palavra quer lutar com a música, soando de maneira completamente estranha. Trata-se, em verdade, da mais pura falta de gosto, sim, do maior atentado contra o gosto que é tolerado hoje em dia nas artes. A consciência do ouvinte é dividida: se ele quer ouvir as palavras, a música lhe é um barulho perturbador; ao contrário, se ele quer se entregar à música, as palavras lhe são apenas uma interrupção inconveniente da mesma. Quem encontra prazer em algo assim não deve ter nem pensamentos para a poesia nem sentimentos para a música [...]

Em *O Nascimento da Tragédia*, podemos identificar vários momentos em que a teoria schopenhaueriana é um aparato para a filosofia de Nietzsche. O exemplo do sonho foi o subsídio para Nietzsche e Wagner, em seu *Beethoven*, afirmarem seus conceitos em relação à aparência, às artes plásticas, à alegoria e ao estado de vigília. Como vemos em Nietzsche (2001, p. 28):

[...] A bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a precondição de toda arte plástica, mas também, como veremos de uma importante metade da poesia. Nós desfrutamos de uma compreensão imediata da figuração, todas as formas nos falam, não há nada que seja indiferente e inútil. Na mais elevada existência dessa realidade onírica temos ainda, todavia, a transluzente sensação de sua aparência: pelo menos tal é a minha experiência, em cujo favor poderia aduzir alguns testemunhos e passagens de poetas. O homem de propensão filosófica tem mesmo a premonição de que encontra oculta uma outra, inteiramente diversa, que portanto também é uma aparência: Schopenhauer assinalou sem rodeios, como característica da aptidão filosófica, o dom de em certas ocasiões considerar os homens e todas as coisas como puros fantasmas ou imagens oníricas. Assim como o filósofo procede para com a realidade da existência [*Dasein*], do mesmo modo se comporta a pessoa suscetível ao artístico, em face da realidade do sonho; observa-o precisa e prazerosamente, pois a partir dessas imagens interpreta a vida e com base nessas ocorrências exercita-se para a vida [...]

A citação acima está localizada logo no primeiro capítulo, algo sobre o qual Nietzsche vai discorrer com excelência, utilizando o exemplo do Véu de Maia de Schopenhauer para explicar o *principium individuationis*, fazendo assim uma relação com a imagem sublime caracterizando a beleza de Apolo, o sublime que, como vimos, Schiller mostra-nos com propriedade³⁶. Nietzsche (2001, p. 30) vai além da simples imagem a que o Véu de Maia nos conduz, pois agrega o êxtase que rompe com o princípio de individuação e acrescenta Dioniso que, “[...] ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do *dionisíaco*, que é trazido a nós, o mais de perto possível, e pela analogia da *embriaguez* [...]”.

Ainda no capítulo primeiro d’*O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche expõe a *Nona Sinfonia* de Beethoven como uma pintura que todos são capazes de absorver, já que o Véu de Maia, neste momento, está em pedaços, pois a “Alegria” do homem reflete-se na dança e no canto manifestado pela dilaceração do véu, ou seja, a beleza de Apolo com a embriaguez dionisíaca é o regresso do homem à sua origem. Assim, para Nietzsche

³⁶ Ver capítulo II – A intuição nietzschiana sobre a tragédia, p. 65.

(2001, p. 31), “[...] O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez [...]”.

3.2 A MÚSICA DE WAGNER E

O MUNDO COMO VONTADE E COMO REPRESENTAÇÃO

Lisardo (apud WAGNER, 2009, pp. 114-115):

[...] Em 26 de Setembro terminei a frágil cópia de *Ouro do Reno* e, na serena paz de minha casa, logo conheci um livro, cujo estudo foi de grande significado para mim. Era *O mundo como vontade e como representação* de Arthur Schopenhauer [...] Desde o primeiro momento a obra me atraiu poderosamente e me dediquei imediatamente ao seu estudo [...] A partir daquele dia e por muitos anos, jamais abandonei aquele livro, e no verão do ano seguinte eu o havia lido já pela quarta vez. A ação que o livro exerceu paulatinamente sobre mim foi extraordinária e certamente decisiva durante toda a minha vida [...]

É possível ver com clareza que Schopenhauer é um argumento de grande importância para a obra de arte total wagneriana; assim como a *Nona Sinfonia* de Beethoven causou um impacto sonoro na vida de Wagner, o pessimismo de Schopenhauer englobou sua música. A “música pura” ou “absoluta” que Schopenhauer disserta e apresenta em *O mundo como vontade e como representação* como arte superior é a “sustentação musical” do drama para Wagner, pois as aberturas longas que apresentam pequenas partes de cada *leitmotiv* serão trabalhadas e desenvolvidas do decorrer de sua composição.

Richard Wagner em matéria de intensidade musical foi, no século XIX, o ápice da música apresentada aos seus “ouvintes e espectadores”, elevando sua obra a um status desconhecido até então, ou seja, uma dissolução da estrutura tonal clássica, como cita Crespillo (1997, p. 23): “[...] O criador do cromatismo musical, aquele que possibilitou que décadas mais tarde a música atonal abrisse passos em nosso tempo, o propulsor da modernidade estética, foi, por influência do pessimismo de Schopenhauer, o maior crítico

da ideia de progresso [...]”. Wagner era compositor, regente, poeta e crítico, o que fez com que escrevesse seus próprios libretos e escolhesse os cantores solistas³⁷ de seus dramas musicais. Um homem inteiramente ligado à arte, fez com que a questão estético-política viesse à tona através de seu drama, mais precisamente de sua obra de arte total, a *Gesamtkunstwerk*. Seus escritos tiveram grande influência no pensamento oitocentista, tanto na música, no teatro, na literatura como nas questões políticas e éticas.

Grout e Palisca (2007, pp. 646-650):

[...] O ideal que domina a estrutura formal da obra de Wagner é a unidade absoluta entre drama e música, considerados como expressões organicamente interligadas de uma única ideia dramática – ao contrário do que sucede na ópera convencional, onde o canto predomina e o libreto é um mero suporte da música. [...] Wagner levou às últimas consequências uma tendência que se manifesta de forma cada vez mais nítida na ópera da primeira metade do século XIX. Ainda assim, a continuidade não é absoluta: mantém-se a divisão mais ampla em cenas, e dentro de cada cena continua a ser clara a distinção entre passagens de recitativo, pontuadas pela orquestra, e passagens de melodia *arioso* com acompanhamento orquestral contínuo. [...] Wagner utilizou a mitologia e o simbolismo, mas seu ideal da ópera como um drama de conteúdo significativo, com o texto, o cenário, a ação visível e a música a colaborar, na mais estreita harmonia, tendo em vista o propósito central – o ideal, em suma, da *Gesamtkunstwerk*, exerceu uma profunda influência [...]

A unidade das artes buscada por Wagner (2011, p. 1031, tradução nossa) em seus dramas tinha como principal função a ação musical, já que o drama wagneriano é *Handlung*³⁸, conforme podemos observar em seus escritos, “[...] O primeiro significado de drama é “fato” ou “ação” como tal, em uma evolução que teve lugar no palco, que no início era apenas uma parte integral da “tragédia” originalmente um coral de caráter sacrificial [...]”. Tudo o que se passa no palco é impulsionado pela música, pois é dela o suporte de toda a intensificação, temos como exemplo mais evidente disso a orquestra colocada no fosso do teatro, desta forma, a cena, assim como o cenário e a atuação dos atores e cantores, é sustentada pela música. Quando Grout e Palisca, na citação acima, afirmam que os recitativos dentro de cada cena são pontuados pela orquestra, reconhecemos, então, a

³⁷ Até os dias de hoje, na produção e execução de uma ópera, há profissionais responsáveis por cada parte da peça desde a audição para escolher os solistas, preparação técnica, direção cênica... Wagner foi um artista tão completo neste quesito que dispensou praticamente estes profissionais, pois ele mesmo cuidava dos preparativos, do andamento do processo até a conclusão final para as récitas de seus dramas.

³⁸ Aqui vemos a grande diferença em Wagner e Nietzsche, enquanto que para Wagner o drama é ação, para Nietzsche o coro que é o drama.

música wagneriana, sua técnica de composição através da *melodia infinita*³⁹ e de seu *leitmotiv*. A identidade musical de Wagner deu-se a partir de interpretações, análises e reduções de várias peças, principalmente as composições de Bach e de Beethoven, como ele afirma no *Beethoven*.

Uma habilidade na composição de Wagner era um fio melódico condutor, o emocional a partir da concentração musical que gerava uma imersão total na obra. Esta técnica wagneriana fez com que o espectador fosse, segundo Caznók (2008, p. 25), “[...] capaz de uma outra qualidade de concentração, de uma nova experiência espaço-temporal e de um posicionamento não referenciado *a priori* frente ao mundo das emoções. Pouco a pouco foi sendo exigida do ouvinte e dos intérpretes uma atitude de reverência que passou a julgar como incômoda e inculta qualquer tipo de interrupção de uma obra [...]”. Esta “exigência” dos frequentadores do drama wagneriano foi uma ruptura do que se vivenciava nos teatros, principalmente nos séculos XVII e XVIII.

Wagner não aceitava que deixassem o local da apresentação sequer por um instante mesmo que o cansaço físico devido à duração de cada ato fosse exaustivo, pois era necessária a absorção total da mensagem apresentada em cada cena para o fim objetivado. Sobre esse aspecto novo inserido na música podemos destacar algo que foi fundamental para Wagner em sua obra: a fundamentação filosófica para a conclusão de sua arte no todo. Buscando uma autenticidade, ele contribuiu eminentemente para a filosofia estética, mais especificamente para a filosofia da música, compreendendo a necessidade de uma fusão indissolúvel entre libreto e música, ou seja, nas palavras de Macedo (2006, pp. 25-28):

[...] Uma estética que visasse proporcionar um futuro mais essencial para a atividade artística precisava refletir sobre as possibilidades da arte vivida na Antiguidade para buscar uma arte moderna que não se limitasse à mera distração, mas que viabilizasse a revelação intrínseca da realidade humana e que tivesse um valor essencial para o homem [...] O fato de buscar uma fundamentação filosófica para sua arte faz de Wagner uma figura singular. Ele não é nem puro pensador, nem puro artista, mas uma junção dessas duas forças [...]

Foi através desta união entre filosofia e música que Wagner elaborou não apenas seu projeto de reforma cultural alemã, mas de formação estética e política para o Estado

³⁹ *Melodia infinita* – uma linha melódica livre, uma música contínua, sem frases medidas. Em termos musicais, sem cadências completas, cantadas pelos personagens em junção da orquestra, desta forma, a cena se encadeia no todo, o Ato é apenas uma cena, não há divisão entre espaço e tempo.

alemão, que em seu pensamento se expandiria por toda Europa. Portanto, para Wagner, o papel da arte é fundamentar o Estado e unir a comunidade, e tal fusão dar-se-ia com a sua obra de arte total.

3.3 A MÚSICA COMO ARTE NÃO FIGURATIVA

No capítulo 14 de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche desenvolve várias questões e temas que se direcionam a um mesmo ponto crucial, um caminho que vai em direção de todo aspecto musical que discutimos até o momento, tanto sobre a *Nona Sinfonia*, como sobre o drama wagneriano. Assim, o percurso escolhido é justamente o que mostra a música como uma verdade metafísica, consideração essa que irá divergir de alguns pensadores os quais ele próprio lia e “seguia” para afirmar sua filosofia. Enquanto para Platão e Schopenhauer a arte quer ser pura e simplesmente brilho, uma mera alegoria; para Nietzsche, será exatamente o contrário, pois somente os que estão muito fortes são capazes de perceberem a verdade na sua forma de manifestação artística.

Os olhares não artísticos não são capazes de penetrar com complacência os abismos dionisíacos; tal é maneira com que Nietzsche vê os gregos que não absorvem a tragédia, mais especificamente Sócrates, que enxerga na tragédia uma enorme confusão, ou seja, efeito sem causa e causa sem efeito. E ainda os que possuem mentes sensíveis, aqueles que não são capazes de se manterem firmes em relação ao princípio de causalidade, isto é, crianças e ignorantes, que enxergam o teatro como uma pedagogia da formação, Sócrates julga serem apenas mentes impressionadas e não filosóficas. Sendo assim, para Sócrates a tragédia não diz a verdade e, por este motivo, não há uma ligação com o filósofo. Nietzsche (2001, pp.87-88).

[...] A Sócrates, porém, parecia que a tragédia nunca “diz a verdade”: sem considerar o fato de que se dirigia àquele que “não tem muito entendimento”, portanto não aos filósofos: daí um duplo motivo para manter-se dela afastado. Como Platão, ele a incluía nas artes aduladoras, que não representam o útil, mas apenas o agradável, e por isso exigia de seus discípulos a abstinência e o rigoroso afastamento de tais atrações, tão pouco filosóficas; e o fez com tanto êxito que o

jovem poeta trágico chamado Platão queimou, antes de tudo, os seus poemas, a fim de poder tornar-se discípulo de Sócrates [...]

Tanto Platão como a tragédia caracterizam-se pelo mesmo procedimento, a saber, a união da narrativa, da lírica, do drama, da prosa e da poesia. Então, neste procedimento, podemos incluir Wagner, pois assim como a tragédia, o drama wagneriano também absorve cada uma de tais artes. Enquanto Platão concentra todos os gêneros narrativos e, inclusive, artísticos, Wagner com a sua obra de arte total realiza exatamente a mesma função, a de consubstanciar todas as formas artísticas na ideia de drama musical. De fato, todo gênero trágico nada mais é do que o resultado de uma síntese genial das artes figurativas, das quais a poesia vive seu apogeu ao lado das artes tonais, em que a música é o ápice. Sendo a filosofia uma tentativa de conciliar a pulsão teórica com a pulsão artística, é possível que esta arte renasça sob o mesmo espírito da tragédia com Wagner e sua *Gesamtkunstwerk*. Para Nietzsche, essa é a verdadeira cultura a qual os alemães não vivenciavam.

Neste mesmo capítulo 14, Nietzsche (2001, p. 89) intui certo otimismo no pensamento socrático, a lógica e a dialética na intuição das ideias. O olhar de Sócrates vê na tragédia uma banalidade porque não é um olhar artístico. Assim, Eurípedes é o trágico que vai reformar a tragédia, primeiramente a função do coro e depois introduzir o *deus ex machina*⁴⁰, que nas palavras de Nietzsche nada mais é que “justiça poética”.

[...] Como se afigura agora esse novo mundo cênico socrático otimista em face do *coro* e mesmo de todo o substrato musical-dionisíaco da tragédia? Como algo accidental, como uma reminiscência possível também dispensável da origem da tragédia, ao passo que nós já vimos, ao invés, que o coro só pode ser entendido como *causa primeira* da tragédia e do trágico em geral [...]

O coro é propriamente o substrato musical da tragédia, assim como acontece na canção popular, isto é, uma comunidade consumida, a realização do êxtase, da embriaguez, a fusão da personalidade individual, do *eu* no todo, é o estar fora de si. A possessão dionisíaca acontece no coro através de uma força transcendente, de uma fusão mística de

⁴⁰ Nos dias de hoje, o *deus ex machina* foi substituído por um ator/ narrador que sai detrás da coxia antes e depois da cena para explicar o que sucede, como se não bastasse, dependendo do diretor cênico, isso pode acontecer durante a cena e, assim, enquanto o narrador fala, os cantores ficam imóveis no palco. A ópera encenada acaba virando um concerto didático.

todos aqueles que celebram na comunhão do deus Dioniso, é a massa que canta e entoava os ditirambos.

Nietzsche ressalta o *Sócrates musicante*, momento este que surgiu enquanto ele esperava a hora de sua morte na prisão. Segundo Platão (1900, p.120), Sócrates conta que certa aparição em seus sonhos continuava a dizer “[...] exercita-te na música [...]”, o que para ele não passava de uma música simplesmente vulgar e popular, pois em seu entendimento ele sempre fez música, já que considerava a filosofia a verdadeira música, a música por excelência. Ao mesmo tempo em que Sócrates tinha este conhecimento, sabia que o *daimon* era aquele que fazia a transição e a passagem entre os deuses e os mortais, portanto, até os dias de sua prisão, fazer música era um dever ainda não realizado. Para desafogar a sua consciência moral Sócrates decide compor a música popular e tão depreciada por ele. Para Nietzsche, esta reação deu-se por Sócrates não conseguir perceber a beleza da música e, por este motivo, a apropriação do bárbaro referindo-se a Sócrates. Segundo Nietzsche (2001, p.91):

“[...] O que o impeliu a tais exercícios foi algo parecido à voz admonitória do *daimon*, foi a sua percepção apolínea de que não compreendia, qual um rei bárbaro, uma nobre imagem de um deus e corria assim o perigo de ofender sua divindade – por sua compreensão. Aquela palavra da socrática aparição onírica é o único sinal de uma dúvida de sua parte sobre os limites da natureza lógica: será – assim devia ele perguntar-se – que não compreensível para mim não é também, desde logo, o incompreensível? Será que não existe um reino da sabedoria, do qual a lógica está proscrita? Será que a arte não é até um correlativo necessário e um complemento da ciência? [...]”

Quando Nietzsche lê a passagem no *Fédon* sobre a música, identifica o Sócrates que percebeu os limites da natureza lógica e o discernimento propriamente socrático de que a natureza lógica não tem fronteiras, logo, o pensamento é capaz de desvendar todos os limites do universo desde que seja conduzido pela causalidade. Desta forma, não existe nenhum limite intransponível para o conhecimento ainda que saber signifique penetrar cada vez mais e de maneira infinita no âmbito do desconhecido. Assim, tudo aquilo que cai sobre o princípio de razão, tudo aquilo que podemos conhecer ou pensar na categoria do entendimento é limitado e, deste modo, não podemos conhecer nada que não seja dado pela natureza. Schopenhauer (2005, pp. 43-49) afirma sobre isso que “[...] o que existe para o conhecimento, portanto o mundo inteiro é // tão somente objeto em relação ao sujeito,

intuição de quem intui, numa palavra, representação [...] o mundo como representação submetido ao princípio de razão [...]”.

O nosso conhecimento científico limita-se àquilo que não é essencial; a coisa em si, então, não podemos conhecer de nenhuma maneira ou apenas por um gênero de conhecimento não específico, ou seja, por uma espécie de representação que não segue o princípio de razão suficiente. Para Schopenhauer, este conhecimento é metafísico, uma intuição, uma apreensão direta e imediata do incondicionado, a Vontade, este é o ponto onde a ciência não é capaz de chegar devido aos seus limites.

Em Nietzsche, tudo aquilo que não podemos compreender ou intuir, desde que não seja através da forma do conhecimento causal, é precisamente a arte, pois não é algo menor em relação ao conhecimento intelectual, mas sim um complemento indispensável. Podemos citar o exemplo da análise da *Nona Sinfonia* de Beethoven, pois a arte de compor é algo incompreensível pelo “ouvinte ou espectador”, daí a necessidade da compreensão através da partitura, pois só assim é possível entender o processo depois da obra concluída, e não é por esta circunstância que seremos capazes de alcançar a genialidade de Beethoven. Segundo Nietzsche, a ação que a composição é capaz de gerar em seu criador foi a mesma experiência que Sócrates teve ao compor um proêmio a Apolo. Por este motivo a pergunta elaborada por Nietzsche (2001, p. 91) no final do capítulo 14 de *O Nascimento da Tragédia*, “[...] Será que a arte não é até um correlativo necessário e um complemento da ciência? [...]”. Ora, essa questão já está respondida para Nietzsche visto que não há uma oposição absoluta entre arte e ciência. Portanto, no ponto de vista da integridade da vida, nós precisamos tanto da aparência quanto da experiência, da verdade e da mentira, esta dualidade que decorre até o momento em que percebemos a união de ambas as potências.

Esse diálogo que aparece no *Fédon* é para Nietzsche de grande importância, pois sustenta que a arte não representa o falso e a ciência não é a pura verdade, já que as duas coisas são igualmente necessárias, mesmo a arte sendo uma verdade metafísica. A partir de agora é possível visualizar o *Sócrates musicante*, pois ele teria realizado este processo artístico ao se deixar seduzir pelo *daimon* e, assim, fazer a arte que é o coração de todas as artes, a música. Para Nietzsche, o *Sócrates musicante* é o verdadeiro Sócrates.

Se Nietzsche apropria-se de Schopenhauer e de Platão para mostrar a importância da música como verdade metafísica, Wagner faz o mesmo processo ao ouvir e tentar

desvelar o homem Beethoven e sua obra máxima, a *Nona Sinfonia*. Wagner tem Beethoven como o exemplo mais próximo possível da natureza humana imergida em seu interior porque é quando fica surdo que compõe o verdadeiro Beethoven. Este é, para Wagner, a essência da música alemã, pois nada mais lhe tira a atenção, é o processo do gênio compositor nas últimas consequências e, ao perceber isso, Wagner vai buscar a sua verdade representada em seus dramas através dos mitos germânicos.

Quando lê o *Beethoven*, Nietzsche evidencia da mesma forma o sentido da música como uma arte que sustenta as demais em seus devidos lugares, pois a música não promove a excitação do *agrado pelas belas formas*, como as artes figurativas. Mesmo que tal excitação esteja presente como acontece na tragédia, a primordial diferença está na música que é o princípio desta ação, assim como é a Ideia imediata da vida. Nietzsche, após a leitura de *Beethoven*, declara a importância e ao mesmo tempo a necessidade de se aproximar da tragédia grega, já que, segundo ele, tomou conhecimento sobre esta enorme contraposição estética com Wagner. Nietzsche (2001. pp. 97-98):

[...] O mais importante de toda a estética, com o qual somente ela começa um sentido mais sério, Richard Wagner, para corroborar-lhe a eterna verdade, imprimiu o seu selo, quando no *Beethoven* estabelece que a música deve ser medida segundo princípios estéticos completamente diferentes dos de todas as artes figurativas e, desde logo, não segundo a categoria da beleza: ainda que uma estética errônea, pela mão de um arte extraviada e degenerada, tenha se habituado a exigir da música, a partir daquele conceito de beleza vigente no mundo figurativo, um efeito parecido ao das obras de arte figurativa, a saber, a excitação do *agrado pelas belas formas*. Após tomar conhecimento dessa enorme contraposição, senti uma necessidade de me aproximar da essência da tragédia grega e com isso da mais profunda revelação do gênio helênico; pois só então julguei dominar a magia requerida para, mais além da fraseologia de nossa estética usual, poder colocar-me de maneira viva e concreta o problema primordial da tragédia: como o que me foi dado lançar uma olhada tão estranhamente peculiar no helênico que tinha de me parecer como se a nossa ciência clássico-helênica, tão orgulhosa em seu comportamento, no principal haja sabido apascentar-se até agora somente com jogos de sombras e com exterioridades [...]

Mesmo que Nietzsche apresente em *O Nascimento da Tragédia* determinada independência na sua filosofia quando direciona seu pensamento para a Grécia Antiga, pois é o que prevalece quando discute a questão estética, a origem e a cultura da música popular; ele próprio não nega que Wagner e Schopenhauer foram alicerces necessários para o seu primeiro livro. Devemos ler *O Nascimento* como se não soubéssemos do afastamento que houve entre Wagner e Nietzsche. Desta forma, compreenderemos o envolvimento destes

três nomes que para nós tiveram grande importância na filosofia da música: Schopenhauer por elevar a música à arte suprema; Wagner por absorver esta mesma essência da música e, juntamente com a filosofia schopenhaueriana, inovar seu drama musical; por último Nietzsche que, para chegar ao objetivo estético apresentado em seu livro, assimilou cada aspecto levantado por Schopenhauer e Wagner. Oswaldo Giacoia aponta questões importantes que envolvem o primeiro livro de Nietzsche, (2000, p.31):

De um ponto de vista genérico, pode-se afirmar que a questão central da filosofia do jovem Nietzsche está ligada ao destino da arte e da cultura no mundo moderno [...] influenciado pela metafísica da vontade de Schopenhauer [...] e a teoria da arte de Richard Wagner. Este também se inspirou em Schopenhauer, acreditando que a música seria a mais adequada forma de manifestação daquela força criadora do mundo, a Vontade. Tomando Wagner e Schopenhauer como seus aliados, Nietzsche empreende uma crítica radical das tendências culturais dominantes em seu tempo, caracterizadas por uma confiança ingênua nas ideias de evolução e progresso lógico ou natural, no curso dos quais a humanidade teria alcançado um estágio de desenvolvimento em que estaria em condições de, humanizando a natureza e racionalizando a sociedade, aproximar-se do ideal da felicidade universal [...]

Que Nietzsche leu os escritos de Wagner não é contestável, porém ele escreveu seu primeiro livro esperando que Wagner também refletisse sobre os vários pontos levantados em *O Nascimento da Tragédia*. Sabendo que Wagner elaborou seus libretos com base nos mitos germânicos, somados com as leituras de Schopenhauer, Nietzsche dedicaria a atenção necessária a sua música e, assim, esclarece pontos importantes e cuidadosos ao *amigo* “[...] Que o amigo atento se represente, segundo as suas experiências, o efeito de uma verdadeira tragédia musical, pura e sem imiçção. Penso ter descrito de tal forma o fenômeno [*Phänomen*] deste efeito, por ambos os lados, que este amigo saberá agora explicar as suas próprias experiências [...]” (2001, p.130). Nietzsche refere-se ao movimento que há no mito, e como a música pode infiltrar mais a fundo as figuras em movimento, ela é a verdadeira vida no mito trágico, pois enquanto o mito encontra-se apenas no domínio apolíneo, a contemplação é bela e plástica, é a justificação do mundo através da aparência. O que Nietzsche quer apresentar a Wagner é simplesmente o surgimento dionisíaco no ato, algo que faz enxergar profundamente o que não seria possível sem a música, a excitação apolínea pela aparição sonora dionisíaca. Para Nietzsche (2001, p. 131), Wagner deve compreender e explorar esta união em seu drama:

[...] De onde havemos de derivar este milagroso autodesdobramento, esta quebra do agulhão apolíneo, se não na magia *dionisíaca*, que, excitando aparentemente ao máximo as emoções apolíneas, é capaz, não obstante, de obrigar essa superabundância da força apolínea a ficar a seu serviço. O *mito trágico* só deve ser entendido como uma afiguração da sabedoria dionisíaca através de meios artísticos apolíneos; ele leva o mundo da aparência ao limite em que este se nega a si mesmo e procura refugiar-se de novo no regaço das verdadeiras e únicas realidades [...]

Com isso é possível observar que Nietzsche conhece a dimensão da música na tragédia e vê no drama wagneriano a relação desta mesma música com o ato cênico e a palavra. O terceiro ato de *Tristão e Isolda* é para Nietzsche o exemplo da música primordial, ou seja, a maneira possível de absorver a tragédia ali apresentada. Este é o preciso momento em que Nietzsche (2001, p. 126) reconhece o trabalho responsável de Wagner em seu drama: “[...] A velha melodia, porque ela me desperta? [...]”. Abaixo a melodia a que Tristão se refere sendo tocada sozinha pelo *Corne Inglês*:

E.H.

Tristan

Die al - te Wei - se; was weckt sie mich?

Este ponto anunciado por Nietzsche mostra exatamente a ligação da arte plástica apolínea com a música dionisíaca, isto é, a legitimação da *obra de arte total*. Nietzsche, a partir deste trecho, mostra que enxergamos a ação de *Tristão*, embora isso não passe de uma ilusão apolínea, já que, com a música, é possível a imersão na representação da ideia no palco apresentado. Para Nietzsche (2001, p.128), “[...] No fundo, a relação da música com o drama é precisamente a inversa: a música é a autêntica Ideia do mundo, o drama é somente um reflexo, uma silhueta isolada desta Ideia [...]”.

Sendo *Tristão e Isolda* um marco no drama wagneriano, visto que teve uma mudança na composição e também no libreto influenciado pelas leituras de Schopenhauer, é possível entender em uma carta de Wagner a Liszt o que o compositor tinha em mente sobre a elaboração e composição do seu drama. Wagner (1854 apud NUNES 2003, p.11):

[...] Porque eu nunca experimentei a verdadeira felicidade do amor, quero levantar um verdadeiro monumento ao mais belo de todos os sonhos, no qual, do começo ao fim, esse amor possa, por um só momento, ser suficiente para satisfazer os amantes [...] Minhas obras não são senão atos musicais que se tornam visíveis [...] É à arte a quem devo as constantes contradições de meu ser [...]

É a partir de pensamentos como este, somados a sua genialidade musical, aos mitos germânicos que desenvolvia em seus dramas e à filosofia de Schopenhauer, que Wagner mudaria a recepção musical da Alemanha e, por conseguinte, a da Europa como um todo. Quando Nietzsche percebe que existe uma possibilidade de tal acontecimento, nomeia como *ouvinte estético* aquele capaz de ocupar o lugar do ouvinte crítico que dominava o século XIX, com suas observações depois de assistir a um espetáculo, já que segundo Nietzsche (2001, p.133) “[...] é dessa espécie de ‘críticos’ que se compunha até agora o público; o estudante, o escolar e até a mais inofensiva criatura feminina estavam já, sem o saber, preparados pela educação e pelos jornais para uma igual percepção de uma obra de arte [...]”. Portanto, somente o *ouvinte estético* conseguiria sentir realmente a obra wagneriana, pois compreenderia o mito apresentado nesta *obra de arte total*. Para Ernani Chaves (2004, p. 50), “[...] O ‘ouvinte excitável esteticamente’ coloca em primeiro plano a força do mito para a fantasia artística e, principalmente, a possibilidade de se pensar a cultura, não mais fundada em um ‘costume originário/primordial’ (Ursitz) arraigado e religioso [...]”. Nietzsche (2001, p.141) vai comparar este prazer estético do entendimento

do mito com uma *dissonância musical*, “[...] Difícil como é de apreender, esse fenômeno primordial da arte dionisiaca, só por um caminho direto torna-se singularmente inteligível e é imediatamente captado; no maravilhoso significado da *dissonância musical* [...]”. Logo, a música ao lado do mundo é a justificativa de um mundo como fenômeno estético.

Esta é a aliança que Nietzsche espera entre a filosofia estética de Schopenhauer, a música de Wagner e a sua própria filosofia apresentada em *O Nascimento da Tragédia*, em vista do resgate de uma Alemanha que viesse a renascer através do espírito da música. Para Giacoia (2000, p. 37):

[...] Nietzsche espera, de uma aliança contraída entre a tradição espiritual da filosofia alemã, simbolizada em Schopenhauer, e o poder irresistível da música alemã, simbolizada em Wagner, *um renascimento do espírito trágico*, que daria novo alento e autenticidade a uma cultura depauperada, que vive no consumo da cultura de todos os povos e épocas numa confusão bárbara de todos os estilos; uma cultura consumida pela erudição vazia, desprovida de identidade própria e de vitalidade. Do mesmo modo que, na Grécia, foi a partir do solo sagrado da arte – especialmente da tragédia nascida do espírito da música – que floresceu o melhor da cultura helênica, assim seria também, na Alemanha, o espírito da música de Wagner o que despertaria o vigor originário dos mitos germânicos, fazendo renascer a cultura trágica alemã e, com ela, como farol para os outros povos da Europa, as possibilidades de elevar o ser humano bem acima do que ele já realizara ao longo de sua história [...]

CONCLUSÃO

Pela presente dissertação desenvolvida é possível observar a importância que Wagner concede ao compositor da *Nona Sinfonia*. Sendo Wagner um admirador e executor no início de sua carreira como músico intérprete das obras de Beethoven, pode com propriedade discorrer sobre o lugar do homem Beethoven e de sua obra na história da música e da Alemanha. Em seu ensaio *Beethoven*, abordou a questão estética e filosófica para concluir seu raciocínio, já que musicalmente conhecia Beethoven como ninguém.

Para entender melhor este parâmetro musical relacionado por Wagner em *Beethoven*, realizamos uma pequena regressão sobre os principais compositores que tiveram a mesma preocupação em trabalhar a união da música e da palavra: Peri, Monteverdi e Gluck, que vivenciaram o primeiro movimento que iniciou esta discussão, principalmente os dois primeiros, já que Gluck foi influenciado pelo que vinha sendo composto em seu período musical, porém todos mostraram a devida atenção em suas obras, assim como Wagner, de tratar a união da música com a palavra com muita responsabilidade. Notamos que todos os compositores que queriam realizar uma obra que realmente atingisse o público tiveram, de alguma forma, que retroceder na história da música para realmente desenvolverem suas obras. A filosofia e a tragédia grega foram para estes nomes da música aparatos de grande importância, pois não havia na música grega uma diferença de valor entre a palavra cantada na tragédia e a música em si. Esta união, que séculos depois gerou conflitos, precisou acrescentar motivos para dar uma explicação se haveria ou não uma necessidade da “música pura” unir-se à palavra, indagação que, segundo Nietzsche, não havia fundamento discorrer-se no período grego, já que a harmonia estava presente no contexto trágico.

Tratar da música e da palavra cantada, com igual valor entre seus contemporâneos, foi um tema difícil tanto para os compositores citados, como para Nietzsche. Mas como mostramos na análise que realizamos do *finale* da *Nona Sinfonia*, Beethoven com seu recurso composicional, influenciado pela harmonia do período clássico que vinha se desenvolvendo, juntamente com o início do romantismo, provou que palavra e música poderiam, sim, ser uma única voz ou um único instrumento. Por este motivo, fizemos a apropriação de *O nascimento da Tragédia* e do fragmento póstumo 12[1] nos quais podemos observar este assunto com a adequação filosófica e musical, mesmo que os exemplos na área da música

mencionados por Nietzsche sejam na maioria das vezes os que Wagner utilizou em seus textos.

Portanto, a filosofia da música apresentada por Wagner, segundo Nietzsche em suas correspondências, é o embasamento do qual Nietzsche utilizou-se em seu primeiro livro, como é possível presenciar no prefácio com um tom demasiado romântico. É com este pensamento estético nietzschiano e a filosofia da música de Schopenhauer que foi possível finalizar a pesquisa, visto que *Beethoven* é um texto que está submerso n' *O Mundo Como Vontade e Como Representação*, ou seja, representa uma filosofia da música, unindo assim a filosofia com a análise musical e a história da música com conceitos estéticos filosóficos.

Desta forma, esperamos que o resultado final deste trabalho seja útil às duas áreas acadêmicas: *História da Música* e *Filosofia da Arte*, como vinham sendo abordadas por Wagner e Nietzsche. A música e a filosofia encaradas como uma essência: somente assim o seu resultado final teria a perspectiva esperada, uma formação de novos espectadores e ouvintes, não mais existente no século XIX, e que seria o povo alemão idealizado esteticamente por Wagner e Nietzsche.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, Maria Cristina. *Música e Poesia: A relação complexa entre duas artes da comunicação*. Aveiro. Universidade de Aveiro. 2001.
- ALDRICH, Virgil C. *Filosofia da Arte*. (trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor LTDA. 1969.
- ANTUNES, Jair. “Nietzsche e Wagner: caminhos e descaminhos na concepção do trágico”. *Revista Trágica*. São Paulo. N.2. 2º Semestre. 2008. 53-70.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. (trad. Antônio Pinto de Carvalho). Rio de Janeiro. Ediouro, 17ª Ed. 2005.
- BEETHOVEN, Ludwig. *Symphony n.9 in D minor, Op. 125*. Center for Computer Assisted Research in the Humanities (CCARH). 2009.
- BENTO, Daniel. *A nona sinfonia e seu duplo*. São Paulo. Editora Unesp. 2010.
- _____. *Beethoven – O princípio da modernidade*. São Paulo. Annablume/FAPESP. 2002.
- BENCHIMOL, Márcio. *Apolo e Dionísio-arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*. São Paulo. Editora Annablume. 2002.
- BOESCH, Bruno (Org.). *História da Literatura Alemã*. São Paulo. Editora Herder. 1967.
- BURNETT JR., Henry Martin. *A recriação do mundo: a dimensão redentora da música na filosofia de Nietzsche*. Tese (Doutorado) apresentada à Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. 2004.
- _____. *Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil*. São Paulo. Editora Unifesp. 2011.
- _____. “O Beethoven-Schirift: Richard Wagner Teórico”. *Trans/Form/Ação*. São Paulo. 32(1). 2009. 159-173.
- CANDÉ, Roland. *História Universal da Música - Vol. I e II*. (trad. Eduardo Brandão). São Paulo. Martins Fontes. 2001.
- CAPEL, Heloísa. “Mito e Teatro como linguagens históricas”. *Fragmentos de Cultura*. V.15, n.10, p.1483-1494, out. 2005.
- CAZNÓK, Yara Borges. *Entre o audível e o visível*. São Paulo. Editora Unesp. 2ª Ed. 2008.
- _____. *Ouvir Wagner – Ecos Nietzscheanos*. São Paulo. Musa Editora. 2000.

- CHAVES, Ernani. “Ética e estética em Nietzsche: Crítica da moral da compaixão como crítica aos efeitos catárticos da arte”. *Revista Ethica*. Rio de Janeiro. Vol. 11, n.1 e 2. 2004. 45-66.
- CONTIER, Analdo Daraya. “Arte e Estado: Música e Poder na Alemanha dos Anos 30”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo. Vol. 08, n.15. Set. 1987 / Fev. 1988. 107-122.
- COOPER, Barry (Org.). *Beethoven um Compêndio*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor LTDA. 1996.
- DAHLHAUS, Carl e EGGBRECHT, Heinrich Hans. *Que é a música?* (trad. Artur Morão). Lisboa. Texto & Grafia. 2009.
- DEATHRIDGE, John. e DAHLHAUS, Carl. *Wagner*. (trad. Marija M. Bezerra). Porto Alegre. L&PM Editores S/A. 1988.
- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a Música*. São Paulo. Sendas & Veredas. 2005.
- _____. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2011.
- ELLIS, William Ashton. *Collection of Richard Wagner Prose Works*. Disponível em <<http://www.archive.org/details/CollectionOfRichardWagnerProseWorks>> 15/08/2011.
- FÖRSTER-NIETZSCHE, Elisabeth. *Nietzsche – Correspondência com Wagner*. (trad. Maria José De La Fuente Lisboa). Guimarães Editores. 1990.
- GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. *Nietzsche/Oswaldo Giacoia Junior*. PubliFolha. 2000.
- GOETHE, Johann Wolfgang e SCHILLER, Friedrich. *Goethe e Schiller – Companheiros de viagem*. (trad. Cláudia Cavalcanti). São Paulo. Nova Alexandria, 1993.
- GONZÁLEZ, José Manuel Rojas. “Rubén Darío y Claude Debussy. La catedral sumergida y la Sinfonía en gris mayor”. *Revistas Académicas de la Universidad Nacional*. Vol. 04, n. 1. 2008. 111-117.
- GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa. Gradiva Editora. 2007.
- HOLLINRAKE, Roger. *Nietzsche-Wagner e a filosofia do pessimismo*. (trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor LTDA. 1986.
- IRIARTE, Rita (Org.). *Música e literatura no romantismo alemão*. Lisboa. Apaginastantas. 1987.
- LACERDA, Aarão. *Beethoven – O Primeiro Romântico*. Porto. Porto Faculdade de Letras. 1927.

- LISADOR, Roger. *Richard Wagner e a música como ideal romântico*. São Paulo. Editora Unesp. 2009.
- MACEDO, Iracema. Nietzsche, Wagner e a época *Trágica dos Gregos*. São Paulo. Annablume Editora. 2006.
- MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor LTDA. 2004.
- _____. *O Nascimento do Trágico, de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor LTDA. 2006.
- _____. *O Nascimento do Trágico*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor LTDA. 2004.
- MAGEE, Bryan. *Aspects of Wagner*. Oxford. Oxford Paperbacks. 1988.
- _____. *The Tristan Chord-Wagner and Philosophy*. London. Penguin Press. 2000.
- _____. *Wagner and Philosophy*. London. Penguin Press. 2001.
- MARTINS, José Eduardo. “Jankélévitch e os Opostos Sonoros em Harmonia”. *Revista Música*. São Paulo. Vol. 07, n. 1/2. Maio/Nov. 1996. 107-121.
- MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner um compêndio*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor LTDA. 1995.
- MORAES BARROS, Fernando Ribeiro. “Música Epistolar: Nietzsche e Carl Fuchs”. *Cadernos Nietzsche*. N. 30. São Paulo. 2012. 135-158.
- NEWMAN, Ernest. *Wagner el hombre y el artista*. Madri. Taurus Ediciones S.A. 2ª Ed. 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A visão Dionisíaca do Mundo*. (trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza). São Paulo. Martins Fontes. 2010.
- _____. *Fragmentos Finais*. (trad. Flávio Kothe). Brasília. Editora Universidade de Brasília. 2007.
- _____. *Introdução à TRAGÉDIA DE SÓFOCLES*. (trad. Ernani Chaves). Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor LTDA. 2006.
- _____. “Música e Palavra (Fragmento Póstumo Nr. 12[1], da primavera de 1871)”. (trad. Oswaldo Giacoia Jr.). *Discurso – Revista do Departamento de Filosofia da USP*. N. 37. 2007. 167-181.

_____. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. (trad. J. Guinsburg). São Paulo. Companhia das Letras, 2ª Ed. 2001.

_____. *Schopenhauer como educador*. (trad. Antônio Carlos Braga e Ciro Mioranza). São Paulo. Editora Escala. 2008.

NUNES, Ramar da Costa. *Óperas Românticas e Dramas Musicais de Richard Wagner*. Rio de Janeiro. R.C. Nunes. 2003.

OLIVEIRA, Beneval. *Arte e Dialética*. Rio de Janeiro. Pallas Editora e Distribuidora LTDA. 1983.

PLATÃO. *República*. (trad. Ciro Mioranza). São Paulo. Editora Escala. 2ª Ed. 2007.

_____. *Platão – Diálogos*. (trad. José Américo Motta Pessanha). São Paulo. Nova Cultural. 1999.

RAJOBAC, Raimundo. “Arthur Schopenhauer e Ludwig van Beethoven: Diálogos possíveis entre música e filosofia”. *Revista Espaço Acadêmico*. Rio Grande do Sul. N.1. 1º Semestre. 2011. 56-63.

RIDING, Alan e DOWNER, Leslie Dunton. *Ópera*. (trad. Clóvis Marques). São Paulo. Jorge Zahar Editor LTDA. 2010.

ROLLAND, Romain. *Beethoven*. (trad. Líbero Oswaldo de Miranda). Rio de Janeiro. Editora Americana. 1975.

RÜDIGER, Safranski. *Nietzsche – Biografia de uma Tragédia*. (trad. Lya Luft). São Paulo. Geração Editorial. 2005.

RUSHTON, Julian. *A Música Clássica – Uma história concisa e ilustrada de Gluck a Beethoven*. (trad. Clóvis Marques). Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor LTDA. 1986.

SAFATLE, Vladimir. “Nietzsche e a ironia em música”. *Cadernos Nietzsche*. N. 21. São Paulo. 2006. 07-28.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e como Representação*. (trad. Jair Barboza). São Paulo. Editora Unesp. 2ª Ed. 2005.

_____. *Metafísica do Belo*. (trad. Jair Barboza). São Paulo. Editora Unesp. 2003.

SENA, Allan Davy Santos. *Nietzsche e o tipo psicológico do redentor*. Dissertação (Mestrado) apresentada à Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. 2012.

SHILLER, Johann Christoph Friedrich. *A noiva de Messina*. (trad. Gonçalves Dias). São Paulo. Cosac & Naify. 2004.

_____. *Do Sublime ao Trágico*. (trad. Pedro Sússekind e Vladimir Vieira). Belo Horizonte. Autêntica Editora. 1ª Ed. 2011.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. (trad. Isa Kopelman). São Paulo. Editora Perspectiva S.A. 2006.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. (trad. Pedro Sússekind). Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor LDTA. 2004.

WAENY, Walter. *Wagner e o Drama (Ensaios)*. Santos. 1964.

WAGNER, Richard. *A arte e a revolução*. (trad. José Miranda Justo). Lisboa. Edições Antígona, 2ª Ed. 2000.

_____. *A obra de arte do futuro*. (trad. José Miranda Justo). Lisboa. Antígona. 2003.

_____. *Beethoven*. (trad. Anna Hartmann Cavalcanti). Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor LTDA. 2010.

_____. *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*. Leipzig. C.F.W Siegel. 1922.

_____. *Mi Vida*. (trad. Angel Fernando de Maio). Barcelona. Ediciones de Nuevo Arte Thor. 1977.

_____. *Trista und Isolde*. New York: Edwin F. Kalmus, n.d. (after 1933).

APÊNDICE

A MÚSICA COMO REDENÇÃO

Vamos partir do modelo apresentado por Platão no *Fédon*, mais especificamente do *Sócrates musicante*, ou seja, a leitura de Nietzsche sobre a passagem do homem teórico ao homem artístico.

Sócrates, enquanto aguardava a hora para cumprir sua sentença, confessou aos presentes em sua cela sobre um suposto sonho que o perseguira durante toda vida. Este sonho dizia a ele que deveria esforçar-se para compor música. Não é difícil entender a negação de Sócrates quanto ao “pedido”, como seria possível um pensador que se utilizou apenas da arte de raciocinar para sua compreensão começar a compor irracionalmente? Seria o abandono de seu início, meio e fim, uma direção a partir do seu contrário, um desligamento da sua filosofia, a qual para ele era a verdadeira música.

No *Fédon*, Sócrates emprega vários exemplos sobre a necessidade do contrário em diversos assuntos para se chegar a uma conclusão dos diálogos ali propostos. A questão da dor e do prazer, da vida e da morte, do menor para o maior, do corpo e da alma, do sono e da vigília e assim, sucessivamente, para concluir o seu raciocínio. Apesar de Sócrates mencionar a música em uma pequena passagem, ela se enquadra perfeitamente com os exemplos dados posteriormente no diálogo. Como será possível pensar na música a partir de exemplos contrários sendo ela harmonia, equilíbrio e educação para os gregos?

Platão (2007, p. 95):

[...] E, decerto, por esta razão, meu caro Glauco, que a educação musical é a parte principal da educação, porque o ritmo e a harmonia têm o grande poder de penetrar na alma e tocá-la fortemente, levando com eles a graça e cortejando-a, quando se foi bem-educado. E também porque o jovem a quem é dada como convém sente muito vivamente a imperfeição e a feiura nas obras da arte ou da natureza e experimenta justamente desagrado. Louva as coisas belas, recebe-as alegremente no espírito, para fazer delas o seu alimento, e torna-se assim nobre e bom; ao contrário, censura justamente as coisas feias, odeia-as logo na infância, antes de estar de posse da razão, e, quando adquire esta, acolhe-a com ternura e reconhece-a como um parente, tanto melhor quanto mais tiver sido preparado para isso pela educação [...]

Dada a importância da música na educação grega, é difícil pensarmos que ela possua seus contrários, mesmo que Sócrates não a tenha utilizado como os demais exemplos mais bem tratados no *Fédon*. Acreditamos que tenha sido pela ausência de praticar a música como essência, com intuição, como o compositor a conhece e a exercita em cada obra. Desta forma, Sócrates reconhece apenas a seriedade e o objetivo da música para os gregos, mas não como aquele que cria.

De acordo com Platão (1997, p. 99), temos conhecimento de que o jovem grego, depois da educação musical, deveria praticar a ginástica, pois “[...] a simplicidade na música torna a alma moderada e a ginástica, o corpo saudável [...]”. Mas, por que Sócrates assim não o fez? Seria uma tarefa árdua deixar de lado a racionalidade para suplementar a alma? Como é possível um sábio não seguir a sua sabedoria em relação à música, sabendo não apenas de sua função, mas utilizando-a em seus ensinamentos como um grande meio de crescimento para o homem? O próprio Sócrates sequer passou por ela e, ainda, fugiu de seu sonho inquietante, pois tinha um escudo que o defendia plenamente: o seu ato de pensar.

Negar a música a si mesmo, tal foi o caminho escolhido por Sócrates. Sendo a música a arte que toca e penetra a alma, teria sido este o motivo pelo qual o filósofo decidira exercitá-la em seu último dia de vida? Justamente no diálogo em que trata sobre o corpo e a alma? Para Sócrates, segundo Platão (1999, p.129), “[...] os verdadeiros filósofos trabalham com o objetivo de se preparar para a morte [...]”, logo, a música pode ter sido a maneira menos racional “entendida” por ele para ajudá-lo a separar o corpo da alma, possibilitando assim uma morte o mais musical possível em sua racionalidade. A sabedoria de Sócrates é um saber para morte, é o saber de sua própria condição patológica. O final de sua vida foi um momento estético, sem saber que o irracional estava presente, foi a música que o presenteou desta forma.

Quando utilizou a música em uma breve passagem no *Fédon*, Sócrates não percebeu que poderia empregá-la da mesma forma com que percorreu seus exemplos no diálogo. Para Platão (1999, p. 120), assim como o prazer harmoniza-se “[...] perfeitamente com a dor que se acredita constituir seu contrário! Porque, se não é possível que sejam encontrados juntos, quando se é objeto de um dos dois, deve-se esperar quase sempre o outro, como se fossem inseparáveis [...]”, ora a música tende a seguir a mesma linha de

raciocínio se pensarmos na relação da harmonia com a melodia, da dissonância com a consonância, da pulsão rítmica com o andamento.

Para Nietzsche, o deleite no existir é a grande diferença para o homem teórico e o artista. A divergência entre os dois dá-se na forma do gozo, enquanto o artista possui o efeito do véu, ou seja, naquilo que depois de todo o desvelamento ainda permanece véu, o homem teórico tem seu deleite no desvelar, mas é um efeito que, embora ele pense ter conseguido, na essência continua velado e o artista sabe que não é possível tal função. O trágico para Nietzsche não é a fuga do sofrimento, a negação da vontade de viver, o trágico significa a sua intensificação máxima, que só decorre da consciência que define ciência e arte como formas da faculdade humana de criar e, por este motivo, não existe oposição entre ciência e arte, dor e prazer, luz e sombra; o real é justamente a integração de todas as coisas, da verdade mortal dionisíaca e da beleza apolínea.

O Sócrates que faz música significa exatamente aquele que leva até as últimas consequências o ideal do homem teórico e, para Nietzsche, este é o autêntico Sócrates, aquele que se recusa a todas as oportunidades de arte, pois qualquer evasão seria uma inconsequência lógica. Sócrates descobriu no final de sua vida que a arte complementa a ciência e, com isso, a verdade de Sócrates não é tanto a verdade do homem teórico como a do artista. Compreendemos nessa ação a experiência do trágico, ou do budista, da redenção.

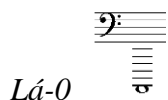
Nietzsche desenvolve uma interpretação sobre o *Sócrates musicante*; ele mostra o que acontece quando a razão teórica toca as suas consequências mais extremas, isso quer dizer que há possibilidade de uma cultura artística, logo, a salvação surge da música. Portanto, simplesmente porque Nietzsche observa as transformações da história do ocidente, Wagner é o único a ser como era Ésquilo, aquele que é capaz de acolher tudo aquilo que está posto pela cultura do esclarecimento socrático e integrá-la a uma unidade sustentada pela música. A *Gesamtkunstwerk* é precisamente isto, a integração em uma mesma obra de todas as manifestações espirituais da humanidade em termos de arte.

Outro assunto apresentado em *O Nascimento da Tragédia* por Nietzsche é a cultura, ou então, os graus de ilusão que compõem o fenômeno eterno. São eles: a ciência como o prazer do conhecimento, a sedução da beleza através da arte e a religião como o consolo metafísico; sendo estes três graus o que constituem o que chamamos de cultura, logo, cultura é ilusão. Essa ilusão é tomada por Nietzsche como um estimulante, pois

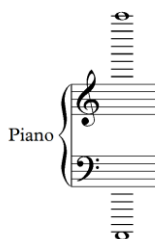
compreendemos que as criaturas da vontade têm necessidade de estimulantes, isto é, de entorpecentes para continuar vivendo e a cultura é, justamente, o estimulante poderoso que faz com que seja possível continuar vivendo. Essa teoria da cultura tem um conceito importante, pois se trata de uma teoria schopenhaueriana e antischopenhaueriana uma vez que todos os elementos que fazem parte da realidade empírica, ou seja, tudo aquilo que existe no universo, é Vontade. O mundo é objetivação da Vontade, pois é necessariamente avidez, carência, insatisfação, desprazer, e conseqüentemente a existência é igual a sofrimento. A única forma de deixar de sofrer no ponto de vista metafísico é deixar de existir, então, enquanto existimos, precisamos de entorpecentes. Para Nietzsche, não é a dor propriamente que se transforma em algo intolerável, mas sim a falta de sentido da dor e a dor da falta de sentido. Deste modo, todo sofredor busca um sentido para sua dor e esta dor torna-se a mais pesada de todas as dores quando ela se transforma na dor de falta de sentido.

Para Nietzsche, a cultura é justamente a resposta para a pergunta sobre qual o sentido do sofrimento e este é o extremo na diferença entre a sua filosofia e a proximidade com Schopenhauer. Nietzsche coloca a música como consolo metafísico, enquanto que para Schopenhauer, em última instância, existe ainda um sentido, a saber, a negação da Vontade, ou seja, a redenção budista do nirvana.

Para aproximarmos este conceito de dor e de sofrimento em algo mais real, tomemos o exemplo do grito no drama wagneriano. Como é possível ver a atuação de *Isolde* com tamanha leveza e beleza quando, na verdade, o seu canto é de extrema dificuldade de execução? – pois a nota cantada por *Isolde* trata-se de um *Dó-6*, sendo que as duas vezes em que aparece na música é em intervalos diferentes; na primeira vez, o salto é da nota *Lá-5* e, na segunda, da nota *Sol-6*. Para entendermos melhor como acontece esta numeração e contagem de oitavas é necessário utilizarmos o Piano como referência. A nota mais grave no Piano é o *Lá-0* e a mais aguda em sua extensão o *Dó-8*, totalizando sete oitavas. Visualizamos as notas da seguinte forma no pentagrama musical:



O Lá-0 com a clave de Fá para a mão esquerda, e o Dó-8 com a clave de Sol para a mão direita. No pentagrama são escritas as duas claves juntas:



Podemos, a partir destas imagens ver como fica o salto intervalar que *Isolde* realiza quando canta os únicos dois trechos. O primeiro intervalo é de uma décima menor, no segundo tempo do compasso 7 da figura abaixo, na partitura completa este compasso localiza-se no Segundo Ato – Cena I⁴¹:

Ist es kein Traum? O Won - ne der See - le, o
 sü - sse, hehr - ste, kühn - ste, schön - ste, se - lig-ste Lust!

⁴¹ Utilizamos a partitura de *Tristan und Isolde* com a edição realizada por Edwin F. Kalmus, New York, n.d.(after 1933).

A segunda vez em que aparece a nota *Dó-6* é um intervalo de quarta justa logo no primeiro compasso da imagem abaixo:



Ambos os intervalos são difíceis de realizar durante o canto em se tratando de uma nota final como o *Dó-6*, ficando, assim, mais complicada a sua execução. Nos dois trechos o texto é colocado intencionalmente no momento da nota com as palavras *Seele* e *Himme*: “[...] Isto não é um sonho? Oh! prazer da alma, Oh! Vontade graciosa, mais sublime, mais ousada, mais bonita, felicíssima! [...] Mais alto dos céus, além do mundo. Meu! Tristão meu! Meu e seu! Eternamente, eternamente junto, um só! (tradução nossa) [...]”⁴². Destarte, é algo que nos remete ao sentido metafísico do texto poético, assim como acontece com a *Nona Sinfonia* de Beethoven quando a soprano alcança a nota *Si-6* com a palavra *Flügel*. Para Wagner e Beethoven é importante a relação do texto com a música. Como vimos no subcapítulo sobre A Palavra em Peri, Monteverdi e Gluck, não seria agradável ao ouvido utilizar uma nota grave para essas palavras, pois soaria ambíguo ou até uma ironia quanto ao sentido da palavra e das notas mais agudas de cada composição, é como se invertesse a sensação intervalar, o *pathos* na música.

Podemos nos aventurar em dizer que Wagner ao se colocar como sucessor de Beethoven deveria superar o seu mestre, ou seja, se a *Nona Sinfonia* utilizou como nota mais alta um *Si-6*, Wagner não poderia deixar de ultrapassar, nem que fosse apenas em meio-tom, o que acontece quando a soprano canta um *Dó-6*. Como o *finale* da *Nona* é cantado por um coro e por esta razão não há reação corporal dos cantores, além da expressão facial, Wagner vai exigir a mesma ação de seus cantores, isto é, a dificuldade não

⁴² No primeiro trecho de *Isolde* “[...] Ist es kein Traum? O Wonne der Seele, o süsse, hehrste, kühnste, schönste, seligste Lust! [...]” e no segundo trecho “[...] Himmelhöchstes Weltentrücken! Mein! Tristan mein! Mein und dein! Ewig, ewig ein! [...]”.

pode estar expressa no canto, apenas a leveza da nota junto da palavra cantada. Isso é muito bem observado por Simonsen (2011, p. 50): “[...] Num drama de estados de espírito, como o de Tristão e Isolda, os atores devem gesticular o mínimo possível. Em particular, seria ridículo se o tenor ou a soprano levantassem os braços para emitir um agudo, como em algumas representações bisonhas de óperas italianas [...]”. A experiência do êxtase é a mais avassaladora entre a dor e a alegria, é a expressão do viver, e isso é visto por Wagner na bela melodia, logo, nos picos mais altos da extensão vocal.

Em Nietzsche, temos a mímica e o gesto como algo mais importante do que a própria linguagem no palco. A dança é a superioridade da gravidade devido à perfectibilidade dos movimentos, é a potência nos limites da superfície, isto é, a transfiguração do seu mais absurdo contrário. Da mesma forma com que vemos *Isolde* cantar as notas mais agudas sem transparecer a dificuldade na execução, observamos um bailarino lutar contra a gravidade com todas as suas forças e ao mesmo tempo leve como uma pena.

Quanto mais fundo olhamos para a vida, mais enxergamos a dor e o sofrimento. Então, quando não se tem nenhum consolo religioso e metafísico, só nos resta a arte para justificar o porquê da vida. Esta afirmação é tida tanto em Wagner como em Nietzsche, que buscaram na tragédia a afirmação da vida através do sofrimento do herói trágico e asseguraram que a unidade do coro é a mais alta união da natureza. A tragédia é uma cerimônia religiosa que reconstrói e reforça o vínculo da unidade e da comunhão de uma determinada sociedade, tal se dá pela ruptura de todas as barreiras, justamente porque a música é a dissolução de todas as figuras. Assim, a tragédia só pode ser cantada, sendo, então, o coro o grande personagem e não o divino, o herói. Wagner e Nietzsche reconhecem na Grécia justamente o povo que faz da arte a sua atmosfera vital e que, portanto, ilude-se não através da onipotência teórica, mas sim da ilusão da arte, da transfiguração em beleza do horror ou da verdade dionisíaca.