

Nietzsche e Palestrina

Fernando de Moraes Barros

Professor da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC)

Nietzsche e Palestrina

Este artigo trata do lugar de Palestrina no primeiro período da filosofia de Nietzsche. Na tentativa de situar o célebre compositor renascentista no seio de algumas observações articuladas pelo filósofo alemão, mostrar-se-á, qual instigante e invulgar problemática acerca da origem da linguagem pode, a partir de tal registro teórico, vir à tona.

Palavras-chave: recitativo, linguagem, instintos

Nietzsche and Palestrina

The article aims at showing the place which Palestrina occupies within Nietzsche's early philosophy. Besides the attempt of detecting the famous musician of the Renaissance in the center of some of Nietzsche's reflections on music, it will also reveal what a puzzling and uncommon problematic towards the origin of language shall arise from this very topic.

Key words: recitative, language, instincts

Ao professor H. J. Koellreutter.

“Em 1600 a melodia foi redescoberta” – lê-se, sem mais preâmbulos, num fragmento póstumo redigido por Nietzsche no outono de 1869¹. Ao jovem professor da Basileia parecia não escapar a promoção do canto monódico emergente do fim da Renascença e a cujo contexto pertencem, não raro, relevantes ponderações. Assim é que, ao problematizar o móbil artístico dos “cultos e eruditos florentinos que, no início do século XVII, ocasionaram o nascimento da ópera” (GMD/DM), ele comenta: “Curioso! O primeiro pensamento na ópera foi, desde logo, uma busca pelo efeito. Com tais experimentos são cortadas ou, ao menos, gravemente mutiladas as raízes de uma arte inconsciente” (GMD/DM)². Certo é que a esses apontamentos juntar-se-iam ainda muitos outros. E é certo também que, de acordo com o texto em que aparecessem, as idéias por eles veiculadas receberiam

¹ KSA, 7, 1 [42]. Salvo indicação contrária, todos os textos de Nietzsche são remetidos à edição organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari em 15 volumes, em cuja convenção nos fiamos ao citar os escritos do filósofo alemão. As siglas em português acompanham as siglas alemãs, para facilitar o trabalho de leitores pouco familiarizados com os textos originais: GT/NT – *Die Geburt der Tragödie (O nascimento da tragédia)*; MA/HHI – *Menschliches Allzumenschliches (Vol. 1) (Humano, demasiado humano [Vol. 1])*; GMD/DM – *Das griechische Musikdrama (O drama musical grego)*; DW/VD – *Die dionysische Weltanschauung (A visão dionisíaca do mundo)*; PHG/FT – *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen (A filosofia na época trágica dos gregos)*; para os fragmentos póstumos, o algarismo romano indicará o volume e os arábicos que a ele se seguem, o fragmento póstumo. Todas as traduções são de minha autoria.

² Nietzsche alude, aqui, à denominada Camerata florentina que, mormente no século XVI, tratou de renovar a música antiga e cujo móbil geral cumpre, ainda que de roldão, explicitar. Com vistas a suscitar, a partir de uma monodia acompanhada, as mais diversas paixões na alma humana e cumprir ao plano de transmitir aos auditores os mais tocantes efeitos atribuídos à música, o círculo musical promovido por Giovanni Bardi (músico e poeta) e Vincenzo Galilei (luthier, compositor e pai de Galileo Galilei)

diferentes formulações. Tais razões bastam para assumir, desde já, que não se pode aqui ingressar a contento no amplo debate musical sobre o período de juventude da filosofia nietzschiana e tampouco apurar, de fio a pavio, o cômputo teórico que lhe constitui. Ainda que fascinante, tal empreendimento constitui tarefa árdua. Seria necessário recorrer a um círculo de escritos e anotações cuja dimensão ultrapassaria de longe o espaço que aqui nos cabe. Mais pertinente, talvez, parece ser a tentativa de situar a presença do compositor cuja obra deu forma e conteúdo ao horizonte especulativo ora mencionado. Referindo-se àquele que decerto foi o mais célebre mestre-de-capela renascentista, Nietzsche escreve: “A nova cultura da Renascença, com sua adesão à antiguidade, procurou também uma nova arte correspondente: [...] em Palestrina, a Idade Média chegou ao cume de seu fim” (KSA, 7, 9 [107]). Trata-se de discutir, nas linhas que se seguem, o lugar de Palestrina nos primeiros textos do filósofo alemão. Revelar-se-á, ao longo desse esforço de localização, qual invulgar problemática consoante à origem da linguagem impõe-se, fatalmente, à investigação. Certas in-

tornou-se atuante justamente pelo problema da imitação musical dos afetos [*affetti*]. Favorecendo uma ou outra afecção, a composição musical deveria proceder a uma simplificação de expressão no intuito de servir às exigências expressivas do canto; ao compositor caberia tão-somente encontrar o “*affetto* principal numa frase ou num texto e limitar-se a exprimi-lo” (Schrade 15, p. 42). A crítica levada a cabo por Nietzsche dirige-se, em grande medida, à ópera entendida como produto da decadência cultural moderna. Se ele faz do ciclo florentino um alvo privilegiado em seus apontamentos, é porque tal articulação deve figurar, sobretudo, como libelo de repúdio ao moderno espetáculo operístico. Não se deve ignorar, por outro lado, o fato de que Monteverdi redimensionou profundamente o gênero musical em questão, e que a ópera que se fez depois dele já não coincide inteiramente com os princípios da Camerata (a esse respeito, ver Bukofzer 2). Porém, a aproximação entre a Camerata e Monteverdi não implica, necessariamente, o risco de fazer má historiografia; é o que fica claro pelo seguinte comentário de André Charrak: “Retenhamos, sobretudo, que os membros da camerata Bardi, e, em especial, Vincezo Galilei, estabelecem o vínculo direto por nós assinalado entre a monodia acompanhada que se desenvolve à sua época, isto é, a monodia grega da qual ela deve, em princípio, restituir os efeitos maravilhosos, e, por fim, a comunicação de uma significação inteligível [...] É interessante constatar que Monteverdi desenvolve uma concepção análoga de sua arte” (Charrak 3, p. 67).

dicações histórico-biográficas preliminares são indispensáveis e não de descerrar um primeiro flanco rumo ao que se seguirá.

Tradicionalmente considerado como o “salvador” da música litúrgica após o Concílio de Trento, Palestrina teve, não raro, a fama da Igreja católica redobrada em sua própria reputação. Assim é que se lê, por exemplo: “A música teria sido banida da Santa Igreja por um grande Pontífice caso Giovanni Palestrina não tivesse encontrado o devido remédio, mostrando o vício e o erro, não da música, mas dos compositores”³. A vertente clericalista pretendeu enaltecendo o compositor romano tão-só sob o pretexto de privilegiar o canto responsorial em detrimento de um contraponto autônomo e livre de referências escriturísticas. No entanto, ao preservar as conquistas que precederam o período humanista da música, o artesanato

³ Agazzari I, p. 31. Talvez nenhum outro compositor da história da música ocidental tenha adquirido e gozado de uma posteridade tão intensa – com a exceção, por certo, de Bach – como Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca 1525-1594). Tal reputação, contudo, deve-se fundamentalmente à imagem do compositor promovida pela Contra-Reforma. Centro intelectual e administrativo de tal contramovimento, a Roma de Palestrina é, antes e depois de tudo, a sede a partir da qual são deliberadas as decisões da Igreja católica em coisas do espírito musical. Assim é que, em 1562, no bojo de uma discussão acerca do papel da música nas cerimônias religiosas, e, em especial, do estatuto do canto nas missas, o Concílio de Trento deixa fazer valer, via decreto, seu interesse em privilegiar o texto responsorial em detrimento das tecnicidades contrapontísticas sem conteúdo escriturístico: “No caso das missas celebradas com canto e órgão, cumpre impedir com que aí se misture tudo o que for profano, permitindo tão-só os hinos e o louvor a Deus. O propósito mesmo de cantar sobre os modos musicais deverá tornar-se conhecido, não por proporcionar ao ouvido um prazer vão, mas por serem as palavras compreendidas por todos, a fim de que o coração dos ouvintes seja impelido ao desejo das harmonias celestes” (*apud* Lafargue 11, p. 60). O compositor romano não pode ser tomado, como um mero vetor de tais designios eclesiaísticos, mas a reforma musical-religiosa encontra-se no seio de sua vida artística e pessoal. Aliás, é a fim de trazer essa “marca” a lume que Nietzsche irá escrever: “Uma comissão formada por oito cardeais exigiu, em 1564, que as palavras sagradas do canto deveriam ser continua e claramente percebidas. A essa exigência respondeu Palestrina” (KSA, 7, 1 [41]). Ou ainda: “A música cheia de alma surge no catolicismo restaurado após o Concílio de Trento, com Palestrina, que providenciou sonoridades para o espírito recém-desperto e profundamente movido” (MA/HHI § 219).

compositivo de Palestrina – afastado que estava do acento patético e, ao mesmo tempo, das harmonias “vazias” – teria criado e afirmado um equilíbrio sonoro simultâneo de “movimento, timbre, forma, ritmo e conjunto vocal” (Koellreutter 10, p. 78). E não só. É ainda na colocação de texto em suas próprias linhas melódicas que ele se revelaria exemplar. Evitando separar o timbre musical do próprio colorido vocálico em que os fonemas são emitidos, “Palestrina parece dar preferência a vogais abertas e luminosas em detrimento das escuras *o* e *u*” (Koellreutter 10, p. 82). Assim, atento à distribuição balanceada dos graus disjuntos entre vozes e adaptando as palavras do texto à textura musical do próprio canto, o idioma sonoro que aqui se apresenta recorre a expedientes que excederiam, em termos de efetividade estilística, os limites em que a tradição procurou encerrá-lo. Tais recursos concorreriam para associá-lo não apenas às imediatas injunções da Contra-Reforma, mas, ao que tudo indica, ao “despertar de um novo pensamento musical, pensamento este que, até nossos dias, influencia e marca a música de nossa cultura” (Koellreutter 10, p. 78).

Porém, o caminho pelo qual o compositor adentrou na literatura musical alemã foi diferente. A esse respeito, E. T. A. Hoffmann escreve: “É, por certo, absolutamente impossível que algum compositor pudesse, hoje, escrever tal como Palestrina” (Hoffmann 9, p. 229). Se assim assevera, no entanto, é porque vê no expoente da cena musical romana a oportunidade de reassegurar uma música que fosse ela mesma “culto, e, em virtude disso, uma missa no concerto” (Hoffmann 9, p. 234). E, a esse propósito, o próprio Wagner não dirá coisa muito diferente: “Com a música de Palestrina, também a religião desapareceu da Igreja” (Wagner 16, p. 60). Ouve-se o reverberar desses comentários na passagem em que Nietzsche, ao comparar a música de Palestrina ao movimento florentino fundador da ópera, questiona:

É de se acreditar que essa música operística completamente voltada para o exterior e incapaz de devoção pôde, como se fosse, por assim

dizer, o renascimento de toda música verdadeira, ser acolhida e hospedada com entusiástica gratidão numa época na qual acabara de ser erguer a música indizivelmente sagrada, e, a rigor, única música clássica, de Josquin e Palestrina?(KSA, 7, 9 [5])⁴

Então, para justificar a presença do compositor renascentista na filosofia nietzschiana de juventude, seria preciso assumir, como reza a tradição, um complacente abandono rumo a algo que mais se assemelhasse a uma renovação litúrgica? Não é bem assim.

O mais indicado, aqui, é dar continuidade ao fragmento supracitado: “Que no mesmo período, sim, que no mesmo querer [*in demselben Wollen*] contíguo à harmonia abobadada de Palestrina [...] despertasse aquela paixão por um modo de fala semimusical, é algo que eu consigo esclarecer tão-somente mediante a essência do *recitativo*” (KSA, 7, 9 [5]). Nietzsche adota aqui o tom do lamento ao tratar do período consoante ao estilo palestriniano; isso se deve, sobretudo, ao fato de que ele desconfia da emergência de um semicanto declamatório que, com vistas à expressão comovente e ao caráter inteligível da palavra, espera reclamar para si a descoberta de um novo modo de ser no âmbito musical. O que ele questiona é a legitimidade de uma arte que, em alguns momentos, procura atuar “sobre o conceito e a representação, e, noutros, sobre o fundo musical do ouvinte”, mas que termina por engendrar, no hibridismo que lhe perfaz, “algo para o qual não se possui nenhum modelo nem no âmbito da natureza nem no da experiência” (GT/NT §19). A arte recitativa, ao despojar-se da força do canto e mutilar os elementos vigorosos do poema, encurtaria, simplificaria e escolheria as sonoridades a fim de torná-las universalmente compreensíveis. E

⁴ Predecessor de Palestrina, Josquin des Prés (1440-1521) foi um dos primeiros compositores a desenvolver, a partir de um coerente estilo imitativo, valores sonoros notadamente subjetivos em suas produções musicais – música reservata. A esse respeito, ver Koellreutter 10, p. 11.

não apenas isso. De acordo com o autor de *O nascimento da tragédia*, há mais ainda que se lhe acuse: a declamação recitativa acaba por se converter numa plataforma de glorificação otimista do ser humano, forjada à medida da “concepção do homem primitivo como homem bom e artístico por natureza” (GT/NT §19). Isso sim deveria fazer, segundo o filósofo alemão, com que ela fosse a pique.

Porém, é justamente essa suspeita que, em dadas ocasiões, deixa de ser praticada, sobretudo em *O drama musical grego*: “Nem todo o poetizado podia ser cantado, sendo que, por vezes, ele era falado, tal como em nosso melodrama” (GMD/DM). Caracterizando a música em função do drama, o nomeado escrito recorre, como modalidade apta a ombrear com as mais antigas obras musicais, a um semi-recitativo nada insuspeito:

“Seja nas pausas, seja ao fim das frases, o sacerdote que se põe a ler faz certas inflexões de voz por meio das quais é assegurada a clareza da leitura e, ao mesmo tempo, evita-se a monotonia. Em momentos importantes dos procedimentos sacros, no entanto, a voz do clérigo se eleva, o *pater noster*, a prefação e a bênção se convertem em canto declamatório.” Em geral, muitas coisas do ritual da missa solene recordam o drama musical grego. (GMD/DM)

Não por acaso, o espectro de um Palestrina travestido de pároco-dramaturgo parece, de quando em vez, andar à deriva em alguns apontamentos: “As composições de Palestrina são calculadas a partir de um espaço preciso e concebidas numa posição determinada dentro do culto. Caráter dramático dos procedimentos litúrgicos. As formas do princípio artístico cessam de ter o seu fim em si mesmas: são meios de expressão” (KSA, 7, 1 [41]).

Pergunta-se, no entanto: o filósofo alemão não estaria – em passagens como a citada acima – tão-só recuperando, sob o influxo da expressividade dramática, uma versão rousseauiana de música? Afinal de contas, como escreve Rousseau, “O músico que espera pro-

mover o ruído pelo ruído se ilude [...] pois não basta que ele imite, é preciso que ele comova [*il faut qu'il touche*]” (Rousseau 14, cap. XIV, “De l’harmonie”, p. 161). A agravante, porém, é que essa nova imagem talvez possa reeditar idéias bem mais comprometedoras, como as que versam sobre a origem da linguagem. Como primeiríssima derivação por meio da qual o homem seria levado a externar seus sentimentos, a origem do canto teria, no entender do pensador helvécio, fins eminentemente comunicativos: “os versos, os cantos e a fala possuem uma origem comum [...] as inflexões melodiosas dos acentos fizeram surgir a poesia e a música junto com a língua [...] Dizer e cantar foi, outrora, a mesma coisa” (Rousseau 14, pp. 139-41). E quem renunciaria à chance de ver, por detrás de certas palavras de Nietzsche, o mesmo pigmento que reflete e refrata tais hipóteses? Que se leia, a propósito: “Na canção entoada, o homem da natureza reajusta seus símbolos ao pleno som [...] O canto falado é, de certo modo, um retorno à natureza [...] A poesia começa precisamente com o domínio da música” (KSA, 7, 3 [16]). Aqui, toda diligência é necessária: aproximar os discursos é, sem dúvida, uma grande tentação, mas também uma das mais nocivas. Vejamos por quê.

Há um pormenor sutil quanto à origem da linguagem cujo poder revelador importa sublinhar. À primeira vista, Nietzsche parece reproduzir *ipsis litteris* a tese rousseauiana segundo a qual a primeira e mais geral linguagem do homem – “a mais enérgica e a única que lhe fora necessária” (Rousseau 14, p. 208) – teria sido o grito da natureza. Assim é que o filósofo alemão escreve: “A linguagem surgiu do grito e dos gestos que lhe acompanham” (KSA, 7, 3 [15]). Mais ainda: “O que significa a linguagem dos gestos: trata-se de uma linguagem por meio de símbolos universalmente compreensíveis, formas dos movimentos reflexos [*Formen von Reflexbewegungen*]” (KSA, 7, 3 [18]). Ora, as conseqüências perfectíveis que daí se poderia extrair é que irão constituir, por assim dizer, o pomo da discórdia. Para o autor de *O ensaio sobre a origem das línguas*, o homem evoluiu, da mera linguagem dos gestos a uma linguagem conceitual,

em que signos instituídos substituiriam, num momento posterior, a própria ostensão. “Substituição que não pôde ser feita senão a partir de um consentimento comum”, acrescenta ele (Rousseau 14, p. 208). Tal consentimento designa, aqui, não apenas o abandono da pantomima em prol do princípio de composição do significado, mas também, e sobretudo, um progresso natural rumo ao ideal de clareza e distinção – eis o que se revela, à partida, como algo indissimulável. Nesse sentido, lê-se:

À medida que as necessidades crescem, que as dificuldades se complicam e as luzes se prolongam, a linguagem muda de caráter; ela se torna mais precisa e menos passional; ela substitui os sentimentos pelas idéias; ela não fala mais ao coração, mas à razão [...] a língua se torna mais exata e clara [...] Tal progresso me pareceu, em todo caso, natural. (Rousseau 14, p. 55)

Para Nietzsche, no entanto, tal asserção estaria longe de ser fidedigna; o contrário lhe parece o mais provável. As formas mais “avançadas” da linguagem achar-se-iam prefiguradas num material gramatical primitivo do animal-homem, como que atuantes em sua própria organização infraconsciente; constituiriam, assim, não a obra de uma razão posteriormente desenvolvida, mas um epifenômeno derivado de indemarcáveis atividades vitais. Os homens não “começaram por distinguir o sujeito do atributo” – como diz Rousseau – para, só aí então, adentrarem às operações que lhes eram “sofáveis e pouco naturais” (Rousseau 14, p. 209). À luz da filosofia nietzschiana de juventude, na estrutura da sentença gramatical elementar (sujeito–predicado) encontrar-se-iam arranjadas, desde logo, as próprias categorias lógicas: “Os mais profundos pensamentos filosóficos acham-se, já, preparados na linguagem [...] O conceito de juízo é abstraído da sentença gramatical. Do sujeito e predicado surgem as categorias de substância e acidente” (Nietzsche 13, p. 185). O âmbito inconsciente do funcionamento lingüístico não é aqui assumido para, a partir de

um suposto desenvolvimento ulterior, ceder terreno a um pensar discursivo senhor de suas próprias atividades. De modo bem diferente, é a esfera pré-intelectual que irá fornecer, antes e depois de tudo, o fio condutor das operações da linguagem – fio este, aliás, cuja significação última e absoluta nos permaneceria, segundo Nietzsche, inteiramente vedada. Tanto é que, no mesmo patamar reflexivo, ele escreve:

Resta tão-só considerar a linguagem enquanto produto do instinto, tal como ocorre entre as abelhas – nos formigueiros etc. O instinto *não* é, porém, o resultado da reflexão consciente [...] nem o resultado de um mecanismo situado no cérebro nem o efeito de um mecanismo admitido pelo espírito a partir do exterior. (Nietzsche 13, p. 186).

O grande perigo existente consistia no fato de que Nietzsche tivesse de aceitar a esfera da linguagem como um fenômeno relativo ao pensamento consciente, entendido como um domínio autônomo. O mesmo é dizer, a partir de um cenário de contornos bem mais preocupantes, porquanto se incorreria no erro de ignorar as procedências subterrâneas que viabilizam a própria linguagem. Pelo contrário, o filósofo alemão passa então a invocar – ainda que sem maiores desdobramentos especulativos – situações e experiências que subvertem a própria idéia de um pensar que fosse detentor de suas próprias representações. Lê-se, por exemplo: “*Inferências* inconscientes provocam meu pensamento: trata-se, sem dúvida, do passar de uma *imagem* a uma outra *imagem* [*von Bild zu Bild*]. A imagem que se atingiu por último opera, então, enquanto estímulo e motivo” (KSA, 7, 19 [107]). Ou então: “A *profundidade reflexiva da ação* diante da *pobreza de pensamento* da palavra. [...] A palavra é apenas um símbolo do *querer*” (KSA, 7, 7 [132]). Ou ainda: “Na escolha do símbolo não se revela nenhuma liberdade, mas o instinto” (KSA, 7, 3 [15]). Ao autor dessas frases interessa principalmente abalar o supervalorizado âmbito conceitual apontando o dedo à atividade privilegiada e diretiva desempenhada pelas instâncias afetivas. Mas que não se antecipe mais do que

o necessário. Mais importante – e é justamente disso que se trata aqui – é reter as conseqüências estético-musicais desses posicionamentos, e, em especial, aquilo que irá transtornar o rumo de Palestrina nos escritos nietzschianos de juventude.

O fragmento póstumo 12 [1] é, nesse sentido, exemplar. Referindo-se a um gênero *sui generis* de representação que se deixaria entrever, na linguagem, tão-só pela tonalidade da voz, o filósofo alemão escreve:

Essa forma mais universal de aparência, a partir da qual e sob a qual compreendemos todo vir-a-ser e todo querer, e a qual continuaremos a chamar de “vontade”, também possui sua própria esfera simbólica na linguagem: e esta é tão fundamental à linguagem quanto aquela forma de aparência o é para todas as demais representações. Todos os graus de prazer e de desprazer – exteriorizações de *um* fundo primordial a nós indevassável – deixam-se simbolizar no *som de quem fala*. (KSA, 7, 12 [1])

Desse âmago sonoro próprio a todas as línguas, destacar-se-ia então uma simbólica dos gestos de segunda ordem que, mediante as posições do órgão da linguagem (tais como vogais e consoantes), daria origem, ao fim e ao cabo, à linguagem articulada:

Acreditamos que o inteiro âmbito das vogais e das consoantes pode ser incluído no simbolismo gestual – sem o som fundamental que a tudo se faz necessário, consoantes e vogais não são nada mais que *posições* dos órgãos da fala, em suma, gestos –; tão logo imaginamos a *palavra* saltando para fora da boca do homem, aquilo que se produz, antes de tudo, é a raiz da palavra e o fundamento desse simbolismo gestual, o *fundo sonoro*, eco das sensações de prazer e desprazer. (KSA, 7, 12 [1])

Reconhecidos os débitos e os créditos entre os sons e as palavras, a dificuldade em ceder o passo ao pensar discursivo no âmbito musical parece, ao que tudo indica, agudizar-se mais e mais. Assim é que, dando seqüência à articulação, Nietzsche escreve: “A música pode

gerar imagens a partir de si que serão sempre apenas esquemas, ou seja, exemplos de seu verdadeiro conteúdo universal. Mas como poderia a imagem, a representação, gerar música a partir de si!” (KSA, 7, 12 [1]). É o que lhe basta para, aludindo à *Nona Sinfonia* de Beethoven, concluir sem titubear:

Que o poema de Schiller “À alegria” é totalmente incongruente com o júbilo dionísíaco e universalmente redentor dessa música, que ele chega mesmo a ser inundado por esse mar de flamas como se fosse uma pálida luz da lua, quem poderia roubar-me esse sentimento inabalável? [...] o que entendemos do texto de uma missa de Palestrina [...] quando não tomamos parte no canto? Somente aos que *participam do canto* há uma poesia lírica, há, pois, música vocal: frente a ela o ouvinte se coloca como que diante de uma música absoluta. (KSA, 7, 12 [1])

Que concluir disso, então? Que Palestrina conseguiu escapar do logro da genialidade litúrgica na qual havia sido enredado e se tornara, por fim, músico *stricto sensu*? Sim, num certo sentido. Mas que elemento lhe cabia, afinal? A linguagem musical ou a musicalidade da língua? Talvez seja melhor colocar a questão sob um outro prisma: em que se converteu, então, a arte dos sons para que o modelo ideal de músico – que buscava, justamente, conciliar texto e polifonia – fosse, daí em diante, considerado como músico autônomo, isto é, para além do significado das palavras? Ora, mudou-se aqui de partido, é verdade, mas porque se cambiou, de modo ainda mais profundo, de orientação estética; o nome de Palestrina serviu, no flerte com a concepção essencialista da linguagem, de pivô na passagem a uma arte sonora que vem à tona como indissimulável música “sinfônica”: “A música *não poderá* jamais ser um meio [...] desse modo, será tão maior o valor da ópera quão mais livre, incondicional, dionísíaca for a música que nela desabrochar [...]. Nesse sentido, a ópera decerto é, nos melhores casos, boa música e nada mais” (KSA, 7, 7 [127]). Render-se aos arabescos de uma música exclusivamente instrumen-

tal em prejuízo das formas eivadas de representatividade discursiva – seria esta a derradeira prescrição a ser retida e observada? Incidiria aí, no final das contas, o escalpelo nietzschiano? Não é tão fácil assim. A chave de leitura em questão é regulada, no fundo, por uma intenção bem mais controversa.

Ao jovem Nietzsche importa, em primeiro lugar, preservar a prece-dência da instância infraconsciente no terreno da música e da filosofia sem ter de instilar, em seus apontamentos, explicações simplificadoras. Tanto é que, longe de representar a presença objetiva das coisas elas mesmas, a forma de aparência universal contígua aos sons – presente em 12 [1] – virá à luz a partir de uma simbólica intrincada, em que elementos volitivos passam a coexistir de modo nada “simples”:

Tudo o que podemos dizer para caracterizar os diferentes senti-mentos de desprazer são imagens das representações que se tornaram claras mediante o simbolismo do gesto: por exemplo, quando falamos do horror súbito, do “golpear, arrastar, estremecer, picar, cortar, mor-der, fazer comichão” próprias à dor. Com isso, parecem estar expressas certas formas “intermitentes” da vontade, em suma – no simbolismo da linguagem sonora –, o *ritmo*. (DW/VD § 4)

E não só. Na tentativa de forjar um léxico condizente com aquilo que quer e precisa dizer, o jovem pensador espera desvelar um tipo de linguagem cuja sintaxe não esteja aferrada a uma dimensão semântica dogmaticamente codificável. Daí o valor heurístico a ser auferido de uma música que não dispõe de outro conteúdo a não ser ela mesma, uma estrutura que “se esconde, sem se deixar expressar simbolicamente, na *harmonia*” (DW/VD § 4). No conjunto de pa-lavras pronunciadas nas composições de Palestrina os significantes permanecem, a rigor, atarraxados a certos significados; porém, a crua teia de relações sonoras percebidas pelo ouvinte do contrapon-to formaria, anteriormente às imagens acústicas usadas para forma-ção do signo lingüístico, um campo liberto da tirania da significação.

É o que ganha relevo, por exemplo, na frase lapidar: “A música é uma linguagem que detém uma capacidade de explicitação infinita” (KSA, 7, 2 [10]). Ora, ao interpretar a música do notável mestre-de-capela renascentista sob essa perspectiva, Nietzsche compreende o repertório de signos que a ela se aplica de modo raro e, e termina por localizá-la, provocativamente, no horizonte segundo o qual

O poema cantado é tão-somente um símbolo e relaciona-se com a música da mesma forma como o hieróglifo egípcio da valentia se relaciona com o próprio guerreiro valente. (KSA, 7, 12 [1])

Bibliografia

1. AGGAZZARI, Agostinho. *Del sonare sopra'l basso*. Paris: Le Cerf, 1996.
2. BUKOFZER, Manfred. *Music in the Baroque Era*. Nova York: Norton, 1947.
3. CHARRAK, André. *Musique et philosophie à l'âge classique*. Paris: PUF, 1998.
4. CRAWFORD, Claudia. *The beginnings of Nietzsche's theory of language*. Berlim: de Gruyter, 1988.
5. DAHLHAUS, Carl. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1994.
6. FIETZ, Rudolf. *Medienphilosophie: Musik, Sprache und Schrift*. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 1992.
7. HANSLICK, Eduard. *Musik-kritiken*. Leipzig: Reclam, 1972.
8. HEINEMANN, Michael. *Giovanni Pierluigi da Palestrina und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 1994.
9. HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*. Munique, 1978.
10. KOELLREUTTER, H. J. *Contraponto modal do século XVI (Palestrina)*. Brasília: Musimed, 1996.
11. LAFARGUE, Véronique. *Giovanni Pierluigi da Palestrina*. Paris: Fayard, 2002.
12. NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Munique: de Gruyter/DTV, 1980.

13. ———. “Vorlesungsaufzeichnungen (SS 1869 – WS 1869/70)”. In *Nietzsche Werke*. Berlin: de Gruyter, 1993, Vol. 2.
14. ROUSSEAU, J.-J. *Essai sur l'origine des langues: ou il est parlé de la melodie et de l'imitation musicale*. Paris: A. G. Nizet, 1970.
15. SCHRADE, Leo. *Monteverdi*. Paris: Latès, 1981.
16. WAGNER, Richard. *Gesammelte Schriften*. Leipzig, 1914.

Nietzsche em Bayreuth

Henry Burnett

Professor da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Nietzsche em Bayreuth

O ensaio trata da *IV Consideração Extemporânea, Richard Wagner em Bayreuth*, onde Nietzsche, num momento de tensão, procura compreender o sentido do grande empreendimento que era a fundação do Festival de Bayreuth, dedicado exclusivamente à exibição dos dramas musicais de Wagner. Pode-se notar que Nietzsche já está dividido entre a “metafísica de artista” da juventude e a “fisiologia da arte”, que constitui o centro de seu pensamento estético tardio.

Palavras-chave: Nietzsche, Wagner, música, Bayreuth, redenção

Nietzsche in Bayreuth

In this paper I examine the “IV Untimely Meditations, Richard Wagner in Bayreuth”, in which Nietzsche – in a moment of great tautness – aim understand the meaning of the establishment of Bayreuth Festival, the great achievement devoted to perform the Wagner’s musical dramas. We may observe in that text the Nietzsche’s hesitancy between the “metaphysics of artist” and the “physiology of art”, the focal point of his late aesthetical thinking.

Key words: Nietzsche, Wagner, Music, Bayreuth