

O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA E A SUÍTE EM MI MENOR BWV 996: O TRÁGICO NIETZSCHEANO NA MÚSICA DE J. S. BACH

THE BIRTH OF TRAGEDY AND THE LUTE SUITE IN E MINOR BWV 996: NIETZSCHE'S CONCEPT OF TRAGIC AND THE MUSIC OF J. S. BACH

Henrique André C. Rievers

Palavras-chave: Análise musical, Nietzsche, trágico, Bach, filosofia

RESUMO: Este artigo desenvolve a análise de uma obra musical a partir de um conceito filosófico. O conceito de **trágico** nietzscheano é elucidado, a partir do livro *O nascimento da tragédia*, e utilizado como um guia para a análise da *Suíte em Mi Menor BWV 996 para Alaúde Solo*, de J. S. Bach, buscando uma performance musical a partir de uma perspectiva filosófica. A identificação da tragicidade da obra nos permite identificar seus elementos essenciais e alçar a performance musical a novos significados.

Keywords: Musical analysis, Nietzsche, tragic, Bach, philosophy

ABSTRACT: This essay analyzes a piece of music from a philosophical perspective. The Nietzschean concept of the tragic discussed in the *The Birth of Tragedy* is used as a guide to the analysis of J. S. Bach's *Solo Lute Suite in E minor BWV 996*, in the attempt to develop a musical performance based on a philosophical perspective. The identification of the tragic in this piece allows the identification of its essential elements and brings new meanings to musical performance.

São muitos os caminhos que permeiam o fazer musical. As inúmeras ferramentas disponíveis para a compreensão da linguagem musical não apontam uma direção, apenas revelam quais são esses caminhos, enumeram possibilidades. Como músicos, nosso olhar deve estar sempre voltado para a possibilidade de expressão artística, para a significação além do descritivo na busca de uma performance musical focada na potencialidade da obra de arte. O presente trabalho tem o objetivo de ir além da análise e mergulhar no sentido de extralinguagem da obra de arte musical. Como ferramenta, temos o conceito de **trágico** desenvolvido por Nietzsche e utilizaremos a *Suíte em Mi Menor para Alaúde Solo BWV 996*, de J. S. Bach, como exemplo musical. A grande força dialética presente na música de J. S. Bach faz com que ela seja o veículo ideal para o desenvolvimento deste trabalho. Porém, antes de nos entregarmos à música, devemos nos aproximar do livro *O nascimento da tragédia* para que possamos esclarecer como Nietzsche formula o conceito de trágico e suas implicações na arte.

Embriagado pela investigação da origem da tragédia grega, Nietzsche, “o cismador de idéias e amigo de enigmas” (NIETZSCHE, 2007, p. 11), revela, em *O nascimento da tragédia*, uma profunda crítica da modernidade e a esperança do nascimento de uma cultura trágica. Para tal, ele envereda nas relações entre música, linguagem e cultura do homem teórico e propõe

uma volta à arte trágica do homem pré-socrático.

A arte grega, segundo Nietzsche, se desenvolve através da perene luta entre o apolíneo e o dionisíaco. Estes conceitos são derivados dos deuses Apolo e Dionísio. Apolo, a divindade da luz, evoca o mundo do sonho e da bela aparência; as artes plásticas e a poesia são suas. O apolíneo descansa na imagem e no princípio de individuação. Os deuses do Olimpo, tão semelhantes aos seus seguidores humanos em todos os seus defeitos e escândalos, são resplandecentes criações apolíneas que espelham a vida e seus sofrimentos, de modo que, através da bela aparência, esta seja validada, e a existência, possível de ser suportada. “O grego conheceu e sentiu os temores e horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve que colocar ali, entre ele e a vida, a resplandente criação onírica dos deuses olímpicos.” (NIETZSCHE, 2007, p. 33)

Através do endeusamento da individuação e do indivíduo, o homem grego se reconhece em seus deuses e se liberta na aparência. Enquanto Apolo se revela nas artes plásticas, a música faz parte do domínio de Dionísio. É sua a não figuração e a embriaguez através das quais o homem reconcilia-se com a natureza. O êxtase dionisíaco busca a ruptura do véu de Maia e do princípio da individuação, fazendo com que o homem deixe de ser individual e retorne ao universal. “Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem.” (NIETZSCHE, 2007, p. 28)

Esses impulsos artísticos, em constante luta e reconciliação, representados nas figuras de Apolo e Dionísio, são a base sobre a qual nasce a tragédia.

Sobre a ilusão apolínea do herói trágico, o coro descarrega o êxtase musical dionisíaco, fazendo com que o drama se torne vivo aos olhos do espectador. Os ouvintes, através do ditirambo dionisíaco, se tornam parte do coro, o que faz com que, quando o herói trágico pisa o palco, eles “não vejam algum informe homem mascarado, porém uma figura como que nascida da visão extasiada deles próprios” (NIETZSCHE, 2007, p. 59). O coro se torna a muralha viva através da qual se estende um véu sobre o mundo e se cria um outro, um novo mundo em constante mudança, no qual o heleno vislumbra o horror da existência, o eterno mover da vida, e através do qual se salva na arte. A morte do herói trágico é celebrada como o renascimento de Dionísio, como o rompimento do princípio de individuação. A imagem do individual é esfacelada, e o homem retorna ao coro, entra em contato com o universal e a natureza. A música tem um papel fundamental nessa experiência, pois ela, como arte não figurada, tem a capacidade de alçar a ilusão apolínea do drama a novos significados, fazendo com que a cena se torne mais real. É importante ressaltar que, apesar de o diálogo e a ação acontecerem no centro do palco, são o coro e a música os reais protagonistas da tragédia. É somente através do êxtase dionisíaco que o princípio de individuação pode ser rompido; o drama é uma representação do novo mundo criado pela música dionisíaca em imagens e poesia apolíneas.

Para Nietzsche, a tragédia encontra seu grande inimigo e assassino na figura de Sócrates. Do pensamento socrático, no qual a busca por saber é o principal fundamento, nasce o *homem*

teórico, que se caracteriza por sua inabalável fé na ciência e no pensar. Este homem teórico “atribui ao saber e ao conhecimento a força de uma medicina universal” (NIETZSCHE, 2007, p. 92) e encontra na imagem do Sócrates moribundo, que enfrenta a morte sem medo, apoiado no saber, seu ideal. O efeito deste pensamento na tragédia é devastador. O êxtase dionisíaco alcançado através da música é substituído pela necessidade de uma explicação, de uma clareza do drama. Daí a necessidade de um *deus ex machina*, que desce dos céus e explica a existência. A *serenojovialidade* do grego pré-socrático, que pode ser representada no rosto sereno combinado aos músculos tensos do corpo das estátuas gregas, como a bela imagem apolínea frente à potencialidade dionisíaca, agora se torna a *serenojovialidade* do homem teórico, que se fundamenta no *deus ex machina*, na certeza da possibilidade do saber e de que a vida pode ser explicada. A música agora se resume a um jogo de efeitos sonoros, subjugada pelo texto e relegada a uma posição inferior, fazendo com que o espírito da tragédia morra.

A crítica de Nietzsche à ópera se deve a esta subjugação da música pelo texto, e é na obra *Tristão e Isolda* e em Wagner que ele acredita vislumbrar um retorno ao trágico. A música volta a seu papel central como o impulso gerador do fenômeno artístico e, através dela, a cena se torna real, e o ouvinte é mais uma vez forçado a vislumbrar o abismo da existência dionisíaca por meio de imagens apolíneas.

Sendo a música a única forma de arte não figurada, que brota do universal, a linguagem aparece, em *O nascimento da tragédia*, como imitação daquela. Para ilustrar essa relação, Nietzsche recorre à descrição de Schiller sobre seu processo de poetar, na qual o poeta se sente imbuído de uma disposição musical que só depois é traduzida em idéia poética. Desta forma, o poeta se torna um tradutor, transformando em linguagem a idéia musical. Ele necessita deste recurso apolíneo e, portanto, não acessa diretamente o universal.

O artista plástico, e simultaneamente o épico, seu parente, está mergulhado na pura contemplação das imagens. O músico dionisíaco, inteiramente isento de toda a imagem, é ele próprio dor primordial e eco primordial desta. (NIETZSCHE, 2007, p. 42)

Esta comparação de Nietzsche entre o poeta épico e o músico dionisíaco nos revela, mais uma vez, o papel central que ocupa a música na sua concepção de arte. A música atua como impulso primordial para as outras formas de arte e, assim como na tragédia, o dionisíaco se apresenta no apolíneo.

No pensamento de Kant e de Schopenhauer, Nietzsche acredita ter encontrado adversários do socratismo:

Lembre-mos em seguida como, por meio de Kant e Schopenhauer, o espírito da *filosofia alemã*, manando de fontes idênticas, viu-se possibilitado a destruir o satisfeito prazer de existir do socratismo científico, pela demonstração de seus limites, e como através dessa 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. (NIETZSCHE, 2007, p. 117)

A demonstração dos limites da ciência derruba o cerne otimista socrático: a certeza da cura pelo saber já não é mais possível. O *mito trágico* se torna necessário como um saber mais profundo, além do cientificamente possível. Nietzsche, no livro *O nascimento da tragédia*, chama a atenção para esses fatos e para a música de Wagner como indícios de que, em meio a uma cultura moderna alexandrina, fundada nas relações de causa socráticas e no saber do homem teórico, está ocorrendo um “*gradual despertar do espírito dionisíaco* em nosso mundo presente” (NIETZSCHE, 2007, p. 116), o despertar de uma cultura trágica, um retorno à Grécia pré-socrática.

Mesmo tido pelo seu autor como um “livro impossível” (NIETZSCHE, 2007, p. 13), *O nascimento da tragédia* é também um livro marcado pela possibilidade e pela potencialidade. Através da investigação da tragédia grega e das causas de sua morte, Nietzsche nos revela a possibilidade de seu renascimento e a força transmutadora da cultura nela encerrada. Em uma sociedade marcada pela razão, o trágico retorna à arte e nos força a fitar, mais uma vez, o abismo do eterno mover da existência.

Devemos nos aprofundar ainda mais no conceito de trágico para que possamos identificá-lo em uma obra musical. Como pudemos constatar, Nietzsche desenvolve o conceito de trágico a partir de dois opostos, Apolo e Dionísio, que estão em eterno confronto, e na arte, especialmente na tragédia grega. Esses conceitos revelam-se como características essenciais do eterno vir-a-ser da vida. A arte trágica é construída com o que a vida tem de mais essencial: sua potencialidade. Deste modo, o trágico, como conceito imutável, torna-se fugidio, o que conduz a pensar o trágico como um processo.

O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável. (SZONDI, 2004, p. 85)

Voltando à tragédia grega, o herói é uma representação apolínea do coro dionisíaco que luta e acaba por perecer, vítima de sua própria batalha para fugir do seu destino. A queda do herói é a única maneira de romper com o princípio de individuação e de celebrar o retorno ao dionisíaco. A mesma individuação que torna a tragédia possível como realização artística deve ser rompida para que ela alcance sua máxima expressão artística.

Esse mesmo princípio trágico revela-se na *Suíte em Mi Menor para Alaúde Solo BWV 996*, de J. S. Bach. Nesta obra, podemos perceber dois princípios geradores do discurso sendo desenvolvidos: a leveza do desenvolvimento de motivos melódicos e a objetividade, fundamentada na afirmação da pulsação, de motivos rítmicos. A macroestrutura da *Suíte* já nos revela esta oposição: O *Prelúdio* atua como uma introdução e é dividido em *Passagio*, mais livre, e *Presto*, caracterizado pela precisão de um *fugato*. A *Allemande* é caracterizada pelo fluxo das semicolcheias e vem seguida de uma *Courante* rítmica. A *Sarabande*, solene e fluida, encontra a sua contraparte na dançante *Boureé*. A *Giga* conclui a peça.

A divisão do *Prelúdio* em *Passagio* e *Presto* já nos faz intuir sua dualidade interna. O *Passagio* se baseia no desprendimento da pulsação através da fluidez do desenvolvimento melódico que podemos perceber logo nos primeiros compasso da peça (fig. 1)¹.



Figura 1 – Compassos 1 a 3 do *Prelúdio BWV 996* de J. S. Bach

Esta característica é ainda mais ressaltada através das passagens escalares rápidas utilizadas como ornamentos (fig. 2) e da contraposição deste desenrolar melódico com acordes em ritmo pontuado (fig. 3). O *Presto* é um *fugato*, uma forma muito objetiva de construção, principalmente se comparada com o *Passagio*, desenvolvido com um tema que afirma a pulsação (fig. 4). Consideramos o *Prelúdio* como uma forma introdutória, pois ele contém a dualidade que permeia toda a *Suíte*. O impulso melódico do *Passagio* é contido pela afirmação rítmica do *Presto*.



Figura 2 – Compasso 5 do *Prelúdio BWV 996* de J. S. Bach



Figura 3 – Compassos 8 a 10 do *Prelúdio BWV 996* de J. S. Bach

1. A edição utilizada da partitura da *Suíte em Mi Menor BWV 996* de J. S. Bach é conhecida como o manuscrito de Walther. Este manuscrito foi reproduzido no livro *The Solo Lute Works of J. S. Bach*, de Frank Koonce.



Figura 4 – Compassos 16 a 19 do *Prelúdio BWV 996* de J. S. Bach

Na *Allemande*, este impulso melódico é retomado e desenvolvido. As frases não começam no tempo, e sim após uma pausa de semicolcheia, o que contribui para a leveza e para o desprendimento em relação à pulsação (fig. 5).



Figura 5 – Compassos 1 a 3 da *Allemande BWV 996* de J. S. Bach

A *Courante* contradiz a *Allemande*, firmando-se em um ritmo preciso e pulsante (fig. 6).



Figura 6 – Compassos 1 a 3 da *Courante BWV 996* de J. S. Bach

Porém, devemos ficar atentos a uma quebra nesta característica (fig. 7) através de uma escala realizada nos baixos que não se inicia no tempo, que é devidamente “controlada” no compasso seguinte (fig. 8 – Compasso 19 da *Courante BWV 996* de J. S. Bach) através de uma figura rítmica mais marcante. Este acontecimento, um breve momento de leveza que logo é refutado, nos revela uma microrrepresentação da dualidade de toda a *Suíte*.



Figura 7 – Compasso 18 da *Courante BWV 996* de J. S. Bach



Figura 8 – Compasso 19 da *Courante BWV 996* de J. S. Bach

A *Sarabanda* retoma o impulso melódico que, como na *Allemande*, se firma em frases que se desprendem da pulsação (fig. 9) através do prolongamento de notas e na ornamentação (fig. 10).

Sarabanda



Figura 9 – Compassos 1 a 3 da *Sarabanda BWV 996* de J. S. Bach



Figura 10 – Compassos 14 e 15 da *Sarabanda BWV 996* de J. S. Bach

A *Bourée* volta a afirmar a condução rítmica com seu caráter dançante e, principalmente, pelo desenvolvimento do baixo utilizando semínimas (fig. 11).

Bouree



Figura 11 – Compassos 1 a 4 da *Bouree* BWV 996 de J. S. Bach

A *Giga* vem concluir a *Suíte em Mi Menor para Alaúde Solo* BWV 996 através da celebração do conflito que permeou toda a peça. O impulso, a fluidez representada no contínuo desenvolver da melodia em semicolcheias se depara com a precisão da pulsação e de sua afirmação. Este conflito revela-se eventualmente em contraposição direta (fig. 12 e 13) e às vezes em jogos de alternância (fig. 14 e 15).

Giga



Figura 12 – Compassos 1 e 2 da *Giga* BWV 996 de J. S. Bach



Figura 13 – Compasso 13 da *Giga* BWV 996 de J. S. Bach



Figura 14 – Compassos 4 e 5 da *Giga* BWV 996 de J. S. Bach



Figura 15 – Compassos 19 a 21 da *Giga BWV 996* de J. S. Bach

Existem momentos de concordância (fig. 16 e 17), mas são demasiadamente breves e a conciliação não é alcançada.



Figura 16 – Compasso 2 da *Giga BWV 996* de J. S. Bach



Figura 17 – Compasso 18 da *Giga BWV 996* de J. S. Bach

Outra vez somos forçados a vislumbrar o eterno mover e a tragicidade da existência através da obra de arte. A mesma dualidade que permeia toda a *Suíte* e que o compositor utiliza para desenvolver seu discurso se mostra irreconciliável e acaba por ser a própria razão de seu fim. Do mesmo modo que o impulso melódico contrapõe a precisão rítmica, ele se afirma através desta contraposição. Como as frases do *Passagio*, terminando em acordes em ritmo pontuado (fig. 3 – Compassos 8 a 10 do *Prelúdio BWV 996* de J. S. Bach), o conflito não se resolve, ele se revela e é celebrado. A reconciliação socrática não acontece e o trágico se afirma no eterno mover.

“Todo o trágico baseia-se em uma oposição irreconciliável. Assim que surge ou se torna possível uma reconciliação, desaparece o trágico.” (GOETHE², 1956, apud SZONDI, 2004, p. 48). Este é o trágico desta obra de Bach: o argumento que a faz nascer e que a impulsiona

2. Ver GRUMACHM, Ernest (org.). *Unterhaltungen mit Goethe*. Weimar: Böhlau, 1956, p. 118.

é o que revela sua impossibilidade de reconciliação. Como na tragédia, somos entregues ao êxtase dionisíaco da celebração da vida e ao conceito de trágico nietzscheano.

Apesar de termos nos concentrado em apenas um aspecto desta obra de J. S. Bach, podemos perceber como a análise do trágico nos permite uma visão mais humana desta obra de arte:

Essas análises também não questionam nada além da obra. Elas não pressupõem um conceito de trágico com conteúdo determinado, como por exemplo o conceito hegeliano do conflito de dois representantes do direito, tampouco perguntam por um conteúdo que não esteja explícito na obra: pela intenção do poeta ou pelo sentido do poema. (SZONDI, 2004, p. 84)

Apesar de Szondi estar se referindo à análise de obras literárias, esta afirmação se aplica perfeitamente a este trabalho. Através do trágico, a obra não se revela em uma seqüência de regras harmônicas, em especificidades de tipos formais ou na busca pela verdadeira intenção do compositor, mas sim no que existe de mais vital na forma com a qual se apresenta e na sua relação com a vida.

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, o real papel da teoria musical, englobando a harmonia, a história da música e o estudo da composição enquanto ferramenta para a compreensão de uma obra, ficou cada vez mais claro. Apesar de nos concentrarmos no trágico, o entendimento da teoria do fazer musical nos forneceu um ponto de partida. A partir da exploração da obra através destes conceitos de forma e de desenvolvimento motivico, pudemos identificar com clareza o que existe de mais essencial nesta obra e, assim, revelar sua tragicidade. A teoria se revelou uma importante ferramenta, não um fim. Houve uma mudança de foco. A obra se tornou nosso objeto de estudo em sua totalidade, sem que os dogmatismos teóricos dominassem a análise e sem a necessidade de um saber desenfreado – concentramo-nos no vital. Esta busca pela explicação de tudo, tão essencial para o homem teórico e tão enraizada na modernidade, foi abandonada em troca do direcionamento, de um pensar filosófico, no rastro do que há de mais importante, mais essencial para a expressão artística e para a obra de arte. Mais uma vez, devemos nos voltar aos gregos e ao que eles tinham de mais belo: sua capacidade para o ir além. Apesar de, nos primórdios da filosofia, uma grande influência por parte dos povos egípcios, persas e de outros povos do oriente poder ser percebida, os gregos souberam sorver essas influências e ir além do conhecimento adquirido. O trágico nos permite fazer exatamente isto: retomar a lança atirada pelo conhecimento da teoria musical de onde ela aterrissou e arremessá-la mais longe (NIETZSCHE, 1978, p. 30).



REFERÊNCIAS

KOONCE, Frank. *The Solo Lute Works of J. S. Bach*. Neil. San Diego, California: A. Kjos Music Company, 1989.

NIETZSCHE, Friederich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friederich. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

Autor:

Henrique André C. Rievers licenciou-se em Música, com habilitação em Instrumento (Violão) pela Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais. Atualmente cursa na mesma instituição a Pós-graduação em Práticas Interpretativas: Música Brasileira.

E-mail: henriquerievers@gmail.com