

Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)
Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS)
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

**UMA LEITURA NIETZSCHIANA DE TOCATA E FUGA EM RÉ MENOR
DE BACH À LUZ DOS CONCEITOS DE APOLÍNEO E DIONISÍACO**

Joaquim Antonio de Carvalho Filho

Cuiabá – 2016

Joaquim Antonio de Carvalho Filho

**UMA LEITURA NIETZSCHIANA DE TOCATA E FUGA EM RÉ MENOR
DE BACH À LUZ DOS CONCEITOS DE APOLÍNEO E DIONISÍACO**

Cuiabá – 2016

Joaquim Antonio de Carvalho Filho

**UMA LEITURA NIETZSCHIANA DE TOCATA E FUGA EM RÉ MENOR
DE BACH À LUZ DOS CONCEITOS DE APOLÍNEO E DIONISÍACO**

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Programa de Pós Graduação em Filosofia
da Universidade Federal do Mato Grosso,
como requisito obrigatório para obtenção do
título de Mestre em Filosofia.

Linha de pesquisa: Filosofia Social

Orientadora: Sara Juliana Pozzer da
Silveira

Cuiabá – 2016

“Já se percebeu que a música *faz livre* o espírito? Que dá asas ao pensamento? Que alguém se torna mais filósofo, quanto mais se torna músico?”

Friedrich Nietzsche (*O caso Wagner*, §1)

“No decorrer do tempo, a distância entre as fontes diminui. Beethoven não precisou estudar tudo o que Mozart estudou; Mozart, nem tudo o que Haendel; Haendel, nem tudo o que Palestrina – pois cada um deles havia absorvido verdadeiramente o conhecimento dos seus predecessores. Mas há uma fonte que, inexaurivelmente, proporciona novas idéias: Johann Sebastian Bach”.

Robert Schumann (2011, p. 7)

Sumário

Resumo.....	07
Introdução.....	08
 I Capítulo – <i>O nascimento da tragédia: os conceitos de apolíneo e dionisíaco</i>.....	 15
1. Equilíbrio entre os conceitos de apolíneo e de dionisíaco para <i>O nascimento da tragédia</i>	15
2. Análise do significado de decadência nas obras <i>O caso Wagner</i> e <i>Nietzsche contra Wagner</i> , e a exposição do conceito de dionisíaco.....	23
3. Os conceitos de apolíneo e de dionisíaco como afirmação da vida diante do fazer artístico.....	34
4. O mistério musical trágico na perspectiva do apolíneo e dionisíaco diante dos ditirambos.....	39
 II Capítulo – “Tocata e Fuga em ré menor” e sua estrutura livre e métrica.....	 44
1. Estrutura das tocatas e sua história.....	44
2. Equilíbrio estrutural das fugas e sua história.....	46
3. Descrição das características de “Tocata e Fuga em ré menor” em consonância com o período barroco.....	49
4. Análise dos valores conceituais das figuras musicais e compassos..	52

5. Exemplo técnico para justificativa das partes livres e métricas.....	61
6. Características estruturais de “Tocata” para exemplos livres.....	63
7. Características estruturais da “Fuga” para exemplos de acentos métricos.....	67
 III Capítulo – Relação entre os quatro conceitos encontrados nas obras “Tocata e Fuga em ré menor” e <i>O nascimento da tragédia</i>.....	76
1. Articulação do belo nos conceitos de apolíneo e dionisíaco para com a música métrica e livre na perspectiva da hipótese.....	76
2. Arte musical como elevação da compreensão dos fenômenos – Apolo como deus da aparência e beleza e Dionísio como deus do sublime e mistério – Fuga como medida da compreensão e Tocata como sublimidade.....	82
3. <i>A visão dionisíaca do mundo</i> em consonância com a música de acentuação métrica e música livre.....	87
4. Harmonia como segundo plano na obra “Tocata e Fuga em ré menor” e o ritmo como tese primária: relação entre ritmo e os conceitos de apolíneo e dionisíaco.....	91
 Considerações finais.....	96
 Bibliografia.....	100

Resumo

A presente dissertação buscou a aproximação entre a filosofia de Nietzsche e a música de Bach. Sendo assim, o principal objeto desta pesquisa determinou a inter-relação entre Filosofia e Música. Partindo da análise única e exclusivamente das obras *Tocata e Fuga em ré menor* e *O nascimento da tragédia*. Com isso, foram usados, para maior visualização desta justaposição que existe entre ambos os campos do conhecimento, a relação do conceito de arte *dionisíaca* e de arte *apolínea* definida por Nietzsche, de modo a atribuir à perspectiva conceitual *dionisíaca* a *Tocata* e ao conceito de *apolíneo* a *Fuga*. Desta forma, justifica-se a legitimidade dos quatro conceitos diante das partes específicas das obras em exames bibliográficos e também na execução experimental-instrumental articulada em momentos relevantes dos conceitos apontados na música.

Palavras-chave: Tocata, Fuga, apolíneo, dionisíaco, música e tragédia.

Abstract

This work aimed to approach Nietzsche's philosophy and Bach's music. So, the principal object of this search determined the interrelationship between Philosophy and Music, initiating exclusively with the analysis of "Toccata and fugue in D minor" and "The birth of tragedy" works. Therefore, the relationship of the concept of *Dionysian* and *Apollonian* art defined by Nietzsche was requisited to a larger view of this juxtaposition existing between both knowledge areas, attributing, this way, the *Dionysian* conceptual perspective to "Toccata" and the *Apollonian* concept to "Fugue". Thus, it's justified the four concepts' legitimacy in front of specific parts of the work in bibliographic reviews and also in its experimental-instrumental execution articulated in relevant moments of the concepts identified in the music referred.

Keywords: Toccata, Fugue, apollonian, dionysian, music and tragedy.

Introdução

A abrangência filosófica que existe na arte trágica começou já nas primeiras anotações de Nietzsche – admiravelmente, a abrangência musical que existe na música barroca começara de igual modo nas primeiras anotações de Bach. Com as interpretações dos muitos estudiosos de ambas as partes, notaremos quão relacionados tendem a estar essas duas perspectivas, de diferentes áreas. Comumente, é possível perceber nos escritos musicais de Bach certa inquietação frente aos valores que detinham a arte musical do período Barroco, e que sua obra, desde o início, pretendia revolucionar a estrutura formal da música de sua época. Nesta audácia, Bach buscou na referência de “Tocata” e de “Fuga” conceitos valiosíssimos em sua empreitada como compositor, que, por consequência, contribuíram significativamente para a história dessa arte.

No entanto, para Nietzsche, essa leitura da arte musical seria ainda mais problematizada, na medida em que ele procura reler um ponto da própria história, levando em consideração a concepção do período da tragédia grega em que os gregos se viam diante da necessidade de construir um mundo harmonioso, pautado por problemas subliminares e estéticos para afirmação da existência. Neste sentido, a primeira obra do filósofo Nietzsche, ao compreender a demonstração investida pelos gregos sobre a essência das coisas através da arte visual (performance) e auditiva (sonoridade), sugeriu que a arte grega teria sido fruto de uma profunda experiência trágica do homem grego com o mundo representado na música. Nessa prestigiosa experimentação da visão grega, o caráter do homem trágico diante da vivência, do espanto, existência e essência, fora complexificada no viés da reivindicação e vinculação do movimento denominado como fundamental para acontecer a vida, que era o lado afirmativo do ser humano pela bipolaridade do emocional com o racional.

Com isso, parece-nos que o próprio Bach também estava preocupado com algo que afirmasse a existência por meio da música, no âmbito da simbolização teórica musical, pautada tanto nos arranjos espontâneos quanto nos arranjos de acentos métricos. Ou seja, procurou reintroduzir na música uma nova interpretação e formação, contrariando toda uma tradição que por

muito tempo manteve a música estagnada em somente um padrão referencial e, dito legítimo e elevado, que eram os cantos gregorianos, mas com a intervenção bachiana pela própria instrumentalização lógica e prática da estrutura geral das teorias musicais, apontou outra vertente para articulação da musicalidade suas possíveis formas.

Assim, Bach, em sua perspectiva da técnica musical e interpretação subjetiva desta arte, foca suas energias vitais à margem da musicalidade barroca e seus predecessores. Portanto, nas primeiras linhas do pensamento musical de Bach, veremos a cumplicidade entre um lado da rítmica apurada e uma forma voltada para a polirritmia da estrutura musical (arranjos ritmados metricamente e arranjos ritmados espontaneamente). Então podemos afirmar que existe uma preocupação direta com a formação rítmica que não era alterada; assim, mais adiante, no segundo capítulo, será explanado como é imprescindível a rítmica para o contínuo desenvolvimento da musicalidade bachiana. Contudo, vale ressaltar que será exposto com pouca profundidade o viés harmônico e melódico da música de Bach em questão, pois o ponto a ser investigado com maior ênfase e legitimidade para esta dissertação ocorrerá no âmbito rítmico, para se criar a analogia em relação aos conceitos nietzschianos.

Quanto aos conceitos de Nietzsche acerca do ritmo, podem ser encontrados na obra *O nascimento da tragédia*, sendo que o primeiro conceito é chamado de “apolíneo” e o segundo, “dionisíaco”. Assim, estes conceitos são válidos para a interpretação da música de Bach, visto que Nietzsche os concebe como uma agulha magnética para penetrar o que há de mais profundo nesta arte, que se organiza intrinsecamente diante de uma sabedoria que não ambicionaria exaurir os sentidos da magnitude da vida humana. Por fim, com esta perspectiva, é possível visualizar Bach interessado em juntar dois conceitos musicais e Nietzsche em apresentar a união entre dois conceitos filosóficos.

Nesta desmontagem dos conceitos variados, se faz o infinito mundo da arte, que, por um intenso movimento da necessidade existencial, formulou perspectivas para criar uma representação da arte perante a sabedoria que revela ao humano o fundamento de aflição e aversão da existência como um fardo sublime. Com efeito, para Nietzsche, a existência não está ordenada e

não possui uma finalidade última das coisas, e, partindo desse caráter subliminar do mistério da vida, foi que o grego criou os mundos apolíneo e dionisíaco pautados pela ordem e desordem para dar um sentido à coexistência humana. Através das narrativas gregas de Homero, Hesíodo e dos próprios rapsodos, vemos que os gregos tinham uma inclinação especial em suportar o mistério da existência e uma sensibilidade derradeira de efeitos capazes de afirmar quão magnífica é a vida apesar das angústias que temos face à realidade do mundo.

De acordo com nossa leitura, a cultura dos gregos conseguiu enaltecer o espanto da sabedoria que distingue a dura realidade da existência da experiência simbólica da vida humana pela arte. As forças apolíneas e dionisíacas funcionavam como uma espécie de abrigo e assistência da cultura. A força dionisíaca, atribuída ao deus Dionísio, assinalada por valores catalogados pela desmedida, excesso, cantos livres e rituais, contrariava os valores culturais da força apolínea, ligada ao deus Apolo, marcada por valores relacionados à medida, ao equilíbrio, aos cantos sistemáticos, ou seja, os rituais dionisíacos contrariavam os valores culturais da força apolínea. Foi assim que, conforme a interpretação nietzschiana na obra *O nascimento da tragédia*, os gregos descobriram seus recursos artísticos pautados no sublime e na aparência, de modo que o apolíneo não era dotado de força o suficiente para suportar as representações do mundo e das coisas ocasionais da existência sem a ajuda do seu contrário – o dionisíaco, que adentrava nos domínios dos valores significativos da vida com igual vigor. Portanto, neste movimento de intensa representação do mundo, os gregos, responsáveis pela criação de boa parte da arte ocidental, promoveram uma original aproximação legitimada entre a *pulsão apolínea* e a *pulsão dionisíaca*, ou seja, a pulsão espontânea e a pulsão racional.

O modelo tradicional dos métodos de Bach foi utilizado ampla e vastamente pelo mundo após o período barroco. Neste modelo musical, podemos encontrar sua premissa pautada na teoria, exemplo e imitação (uma trindade essencial para entender sua obra). Assim, de acordo com Bach, para dominar a arte de compor uma música, o musicista teria que conhecer as regras que regem a teoria musical, estudar na teoria passo a passo os movimentos das escalas dos Modos Gregos, sendo eles dó-jônico, ré-dórico,

mi-frígio, fá-lídio, sol-mixolídio, lá-eólio e si-lócrio. Curiosamente, estes sete modos foram herdados das próprias regiões da Grécia e reunidos pela escola jônica e pitagórica. Ainda para Bach, para ser um compositor musical, era necessário executar as obras mais importantes para o desenvolvimento de estudos técnicos que eram direcionados às composições, ou seja, imitar as obras já consagradas dos mais influentes compositores da história da música.

Em relação ao processo intrínseco para entendermos a musicalização, o estudante desta arte deve ser encarregado de desenvolver sua própria composição baseando-se em obras que lhe poderão emprestar valores técnicos, ou seja, valores criados pelos compositores predecessores. Portanto, Bach ressaltava que o processo de produção artística era caracterizado pelo fruto da técnica em uma plena mistura de inspirações voltadas à mesma, e não do fruto relacionado à *inspiração metafísica de criação*, como algumas religiões costumam tratar a composição musical. E, a partir disto, a composição estava somente entre o *valor métrico* e o *valor espontâneo*.

Ao compararmos essa perspectiva nietzschiana com o modo de leitura musical bachiana, é que teremos um novo momento para se interpretar a visão da aparência e da essência: as visões apolínea e dionisíaca em relação aos conceitos musicais de *arranjos sistemáticos* relacionados à acentuação métrica e *arranjos livres* ou espontâneos relacionados à improvisação. A partir dessa visão, teremos um amplo acervo de teorias e idéias para justificação desta pretensão que se infiltrou no solo grego e influenciou tanto a perspectiva de Nietzsche, como a música de Bach. Diante disso, pretendemos apresentar o percurso entre Nietzsche e Bach através da cultura grega e do período barroco, por meio do uso de referências que nos possibilitarão novas interpretações significativas desse ambiente entre a teoria da música e o pensamento filosófico, uma vez que a apresentação de tais premissas artísticas é capaz de modular a perspectiva musical pelo modo relacional da vida humana com a obra de arte.

No primeiro momento desta dissertação, buscaremos exemplificar detalhadamente os conceitos de apolíneo e dionisíaco na visão de Nietzsche. Teremos a pretensão de relacioná-los plenamente com o viés musical. Mesmo com os diferentes subsídios que tratam esses conceitos da tragédia aos que o filósofo é instigado na permanente rearticulação de seu filosofar sobre a

música. Representa um marco importantíssimo como o corte que rasga suas reflexões em torno da existência, despachando-se dentro de um foco subliminar que nos estimulam a adentrar em suas mais profundas hierarquias das significações do mundo artístico grego e moderno, sendo a música a responsável pelas primeiras manifestações do fazer artístico no espírito trágico grego. Ou seja, entre o curto período da existência, sobrevive ao esgotamento mental e apreende uma profundidade mantedora do espírito da vontade de viver no mundo, capaz de sobreviver à temida degradação física do corpo. Apresentaremos base teórica em algumas de suas obras, além da obra principal que será usada na investigação deste trabalho, *O nascimento da tragédia*. Partindo desse princípio, a averiguação sobre os textos que serão articulados neste trabalho, não será válida se não nos permitirmos compreender a partir de uma absolvição as iniciativas de investigar a arte musical que vêm surgindo desde o começo da obra de Nietzsche, assim como alguns outros autores que escreveram a respeito do período inicial de sua filosofia e da produção filosófico-artística deste filósofo. O que implica, portanto, um paradigmático repertório de escritos diversos sobre a importância de se compreender a extensão do vínculo entre o filosofar e a arte musical.

Na perspectiva do desenvolvimento musical da dissertação, buscaremos exemplificar a estrutura formal onde estão representados os conceitos da musicalidade na interpretação sistemática e musicalidade na interpretação improvisada da partitura. Isso será representado nas indicações técnicas da formação dessas partes, ou seja, as indicações que servem de guia para o musicista fazer a execução. Por isso, analisaremos minuciosamente o que formam as características estilísticas da música, suas sistematizações retóricas da composição e, principalmente, a articulação dos arranjos da obra em relação à execução nos instrumentos. Pontuando a formalização da estrutura técnica de “Tocata e Fuga em ré menor”, avaliaremos as disposições conceituais em torno desta, a partir das qualidades teóricas identificadas em sua composição. E, para enriquecer nossa leitura, disponibilizarei recortes da partitura para exemplificar os trechos que serão discutidos e vídeos de alguns compositores e executores contemporâneos, com exemplificação da partitura traduzida por Carl Tausig na revisão de Souza Lima, e Christopher Hayles, que reinterpreto tal música a executando em um órgão.

Portanto, a escolha deste tema para a dissertação se justifica em uma tentativa que perpassará todo o trabalho, numa distinção clara e objetiva de evidenciar na *teoria* e na *prática* por meio de demonstração, a relação entre a música barroca de Bach e o pensamento filosófico de Nietzsche, sendo possível serem exemplificadas as partes conceituais de “Tocata e Fuga em ré menor” em qualquer instrumento musical para visualização dessa pretensiosa relação entre as obras (sendo critério de cada músico-intérprete). Dessa maneira, a característica rítmica dos trechos de “Tocata e Fuga em ré menor” terá ênfase na partitura. Por isso, além dos vídeos que usaremos, o *próprio autor desta dissertação fará a execução musical* das partes específicas, para maior visualização do movimento teórico das variações pertinentes, bem como melhor entendimento dos momentos das levadas de acentuação métrica e das levadas livres.

Isso se constitui tanto para a demonstração, quanto para algum outro instrumentista que queira investigar tais pressupostos das qualidades mais racionalizadas, ou das mais sensíveis que são estabelecidas com o teor prático. Essas exemplificações serão usadas para provar por impulsos práticos a existência de dois elementos contrastantes no cerne do movimento temático de “Tocata e Fuga em ré menor”. Sendo assim, será possível perceber que esta divisão é um marco para explanação ambígua das duas vertentes estruturais, posto que constituem temas de distinções opostos que se unem em uma obra somente, e se entrelaçam transversalmente por elementos disponíveis na caracterização dos compassos que compõem a estrutura musical. Como são áreas distintas, os conceitos de ambas as áreas serão nossos guias para comprovação teórica da legitimidade que existe nesta perspectiva, determinando qual a relação existente entre a filosofia nietzschiana e a música bachiana, perante os conceitos estéticos que estes campos do conhecimento produzem.

Para que possamos sutilmente de alguma forma comprovar tal relação, mostraremos pormenores dos conceitos de dionisíaco e apolíneo, como também os conceitos de arranjos musicais livres e espontâneos e arranjos musicais sistematizados de acentuação métrica. Portanto, exclusivo destaque será dado aos indicativos técnicos em relação a estas duas formas na obra. Por isso, haverá a problematização desses conceitos musicológicos perante os

textos filosóficos de Nietzsche dos trechos objetivos sobre a estruturação da música nos gregos entre os seus conceitos musicais. Nietzsche deixa clara a importância da arte musical em seus livros, especialmente em *O nascimento da tragédia*, onde a concepção de música é definida de modo evidente, quando ele assegura que existe uma relação do nascimento da tragédia fundamentalmente diante do espírito da música. Com isso, faremos uma análise estrutural do texto filosófico e da música, para entendermos a ligação entre esses apontamentos filosóficos e artísticos, reforçando quão ilimitadas são as formas de aproximação.

I Capítulo – *O nascimento da tragédia*: os conceitos de apolíneo e dionisíaco

1. Equilíbrio entre os conceitos de apolíneo e de dionisíaco em *O nascimento da tragédia*

Nesta primeira parte da dissertação, o objetivo será realizar uma análise dos conceitos de dionisíaco e apolíneo na obra *O nascimento da tragédia*. É interessante ressaltar que nela Nietzsche faz um apontamento não somente sobre a influência, mas também o diálogo entre seu pensamento e os conceitos musicais estéticos acerca de Dionísio e Apolo, para mostrar o equilíbrio essencial da arte entre esses dois conceitos. Por isso, o filósofo propõe realizar uma discussão sobre a estética de acordo com a manifestação do que seria a tragédia no mundo grego, bem como a formação que tal arte sugeriu na cultura grega. Assim sendo, a “arte é uma atividade *suprema e metafísica* legitimamente desta vida” (NIETZSCHE, 2006, p. 22 [grifos do original]).

Portanto, Nietzsche nos faz uma apresentação de dois conceitos primordiais no seu livro, a saber, o dionisíaco e o apolíneo, que, sendo opostos, se aglomeram na perspectiva de que são necessários para a criação da tragédia grega, numa permanente e eterna contradição e reconciliação. Em Nietzsche, é a partir dessa junção que nasce a tragédia, para que a existência se torne suportável. Dessa maneira, para o autor, “o homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do uno-primordial” (NIETZSCHE, 2006, p. 31). O filósofo nos proporciona o entendimento dos momentos de preponderância dos conceitos de dionisíaco e de apolíneo para justificar, na história da cultura grega, a importância dos mesmos para a arte trágica diante do uno-primordial que para Nietzsche representa a eterna contradição das coisas do mundo, que sempre estão se reencontrando.

Com isso, a obra apresenta-se em meio à subversão entre dois mundos artísticos transfigurados pelos deuses Dionísio e Apolo. Nosso autor chega a analisar as intervenções desses deuses enquanto forças que brotam diretamente da natureza, sem a necessária mediação do homem da arte e se concretiza ligeiramente em duas dimensões – o mundo da beleza e perfeição,

ilusório e dos sonhos; e o mundo da realidade conectado ao uno-primordial. Assim, “o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco” (NIETZSCHE, 2006, p. 27), ou seja, um mundo invisível das emoções e intensidades, entendido como um movimento gerado da natureza para mostrar a verdade subliminar do mundo, declarado pelo caos, surgindo o infinito indefinido no tempo e espaço, que são pulsões artísticas adjacentes naturais e que fazem do homem da arte um imitador, e não necessariamente um criador.

Até agora examinamos o apolíneo e o seu oposto, o dionisíaco, como poderes artísticos que, *sem a mediação do artista humano*, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta: por um lado, como o mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro, como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade. Em face desses estados artísticos imediatos da natureza, todo artista é um “imitador”, e isso quer como artista onírico apolíneo quer como artista extático dionisíaco, ou enfim – como, por exemplo, na tragédia grega – enquanto artista ao mesmo tempo onírico e extático: a seu respeito devemos imaginar mais ou menos como ele, na embriaguez dionisíaca e na auto-alienação mística, prosterna-se, solitário e à parte dos coros entusiastas, e como então, por meio do influxo apolíneo do sonho, se lhe revela o seu próprio estado, isto é, a sua unidade com o fundo mais íntimo do mundo *em uma imagem similiforme de sonho* (NIETZSCHE, 2006, p. 32 [grifos do original]).

Como podemos perceber, neste trecho da obra, Nietzsche propõe uma ponderação perante as forças contrárias e sobre o que consiste a perspectiva do homem artista. Transversalmente, por meio exclusivo do discurso e da análise dos dois elementos da arte trágica grega, o apolíneo e o dionisíaco, ele determina que são complementos um do outro, definições indissociáveis. Esta é uma das questões que para Nietzsche move a Arte, o surgimento do apolíneo – necessidade da imagem – e dionisíaco – necessidade do invisível. Com isso, a imitação da natureza seria totalmente ligada à imagem e ao sublime, ou seja, os gregos viam a natureza como uma física (*physis*) que sempre se oculta diante dos conceitos de apolíneo e dionisíaco. Então teremos que entender que:

Para explicar o pensamento de Nietzsche sobre o nascimento da arte trágica grega, é preciso antes analisar seus conceitos de dionisíaco e apolíneo, pois esses serão os dois pilares, as duas divindades que se fizeram necessárias para a criação da tragédia. Apolo como deus da beleza, aquele que dá medidas, é o deus do princípio de individuação, em que cada ser é reconhecido como único e individual, faz dessa bela aparência uma ilusão que oculta os sofrimentos da existência. E Dionísio como desmesurado, o deus que une homem e natureza, em que as festas orgiásticas transpõem as barreiras das convenções sociais, fazendo com que tudo se torne uno, o uno-primordial originário de todas as coisas. A oposição entre esses dois elementos da arte, representados pelos deuses, fez com que se tornasse possível a criação da arte trágica a partir do momento de sua união (PEREIRA, 2012, p. 3).

Sendo dois os opostos que reúnem fundamentalmente os aspectos necessários para originar a concepção da arte no filósofo Nietzsche, o homem artista é um imitador tanto da pulsão dionisíaca quanto da pulsão apolínea. Ou seja, para Nietzsche a pulsão apolínea se justifica na arte visível, enquanto que a pulsão dionisíaca se justifica na arte invisível. Porém, quando estão juntas, criam a possibilidade de aproximação entre as forças originais da natureza, sendo primordial para o grego a imitação, “a fim de reconhecer em que grau e até que ponto estavam neles desenvolvidos esses impulsos artísticos da natureza” (NIETZSCHE, 2006, p. 32), de imitação da vida pela arte, transfigurada pela natureza e aparência das coisas.

Nietzsche observou que na arte dos gregos havia um equilíbrio necessário entre o racional e a não-racional (Apolo e Dionísio). Assim, depositou toda a sua esperança no compositor Richard Wagner (NIETZSCHE, 2009-b), para que juntos criassem uma nova forma de alcançar esse equilíbrio dos gregos – que veremos no próximo tópico –, de reorganizar os enigmas estruturais da arte musical grega e, ao mesmo tempo, uma nova maneira de se fazer música. Podemos observar que a partir deste conflito entre racionalidade e não-racionalidade depreende-se da história da música um importante paradigma a ser resolvido.

É assim que podemos observar a formação dos conceitos de dionisíaco e apolíneo, que Nietzsche relaciona ao consecutivo desenvolvimento artístico musical, em representação da dependência de certa duplicidade primordial

entre esses dois elementos importantíssimos para uma construção sólida da verdadeira arte. Haja visto que

Se a música também é arte apolínea, nesta medida é com rigor somente o ritmo, cuja força imagética foi desenvolvida para a apresentação dos estados apolíneos: a música de Apolo é arquitetura dos sons, acrescentando-se ainda, de sons apenas aludidos, tais como são próprios da cítara. Cautelosamente é mantido afastado justamente o elemento que constitui o caráter da música dionisiaca, senão da música em geral: o poder comovedor do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia. No ditirambo dionisiaco o homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas; algo jamais experimentado empenha-se em exteriorizar-se, a destruição do véu de Maia, o ser uno enquanto gênio da espécie, sim, da natureza (NIETZSCHE, 2006, p. 34).

Para Nietzsche, a aversão entre esses dois conceitos está presente de forma explícita nas figuras dos deuses, satisfazendo-se numa perspectiva intrínseca para obter o significado permanente da ligação de ambos. Entre Apolo e Dionísio existem contrastes muito grande do ponto de vista primordial de um mundo mais *racional e regrado* e de um mundo mais *espontâneo e sensível*. Ambos trafegam lado a lado, mas com uma questão condicional, estarem sempre em discórdia e ao mesmo tempo na concórdia, mas sempre unidas pela meta maior, “a meta de nossa investigação, que visa ao conhecimento do gênio apolíneo e dionisiaco de suas obras de arte ou, pelo menos, à compreensão intuitiva do mistério dessa união” (DE PAULA, 2006, p. 42). Assim a arte é o elemento que faz uma ponte entre os deuses, e dessa junção nasce a tragédia grega.

Ter visto o dionisiaco ao lado de apolíneo na arte grega possibilita a Nietzsche formular uma *hipótese metafísica*, isto é, não apenas pensar na arte como a atividade humana que se encarna em obras, mas apresentá-las como algo que se encontra na esfera da natureza. A oposição apolínea e dionisiaca, considerada no plano metafísico, se dá a partir da noção da vontade ou do querer, entendida no sentido que a ela deu Schopenhauer, de centro e núcleo do mundo, ou força que eternamente quer, deseja e aspira. A vontade, o uno-primordial, ou o querer é a origem da ou fim de toda efêmera individualidade. [...] Enquanto, no estado apolíneo, o homem joga com a realidade, no estado dionisiaco, ou de embriaguez, ele joga com a vontade ou com a própria natureza que nele se

revela. [...] A diferença radical entre a música apolínea e a música dionisiaca encontra-se principalmente nisto: enquanto a apolínea reproduz o fenômeno, a dionisiaca traduz o querer. “De um querer entendido não como origem ou *sujeito* da sonoridade”, mas como objeto (DIAS, 1994, p. 27-33).

Ou seja, a arte do visível e do invisível, juntas difundem o sentido de oposto para legitimar no homem a vontade do querer, passando-o para a dimensão de sentir o mundo de forma eventual e segundo os contrários: positivo e negativo, vida e morte etc., retornando até mesmo em Heráclito com a idéia do fluxo dos contrários e a luta com os desejos (VILLAMARIN, 2002, p. 136). Com a arte, o homem imita a natureza e justifica a ilusão da vida pelo fenômeno e pela vontade (querer), fazendo com que a existência seja mais suportável através da imitação artística, sendo “que Nietzsche pensa a música como arte dionisiaca que traduz diretamente a dor e o prazer do querer, mas não como arte puramente dionisiaca, por carregar em si um elemento plástico”, (DIAS, 1994, p. 35), ou seja, a imagem:

Dioniso, o nome grego para o êxtase, é o deus do caos, da desmesura, da fúria sexual e do fluxo de vida; é o deus da fecundidade da terra e da noite criadora do som: é o deus da música, arte universal, mãe de todas as artes. Seu espaço está sob o mundo das aparências, das formas, da beleza, da justa medida. Nascido da fome e da dor, perseguido e dilacerado pelos deuses hostis, Dioniso renasce a cada primavera, e aí cria e espalha alegria. Despertadas as emoções dionisiacas, o homem, em êxtase, sente que todas as barreiras entre ele e os outros homens estão rompidas, que todas as formas voltam a ser reabsorvidas pela unidade mais originária e fundamental – o Uno-primordial – onde só existe lugar para a intensidade. 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 (DIAS, 1997, p. 15).

Portanto, Nietzsche descreve as festas dionisiacas do mundo antigo com a *característica de espontaneidade* indo além dos limites da tradição. Ou seja, para entendermos melhor esta duplicidade, temos que pensar nos gregos nos limites das loucuras orgiásticas – *tanto sexual quanto espontânea no comportamento, mesmo o lado sexual sendo uma espécie de espontâneo em*

Nietzsche, de quebra de paradigmas – do mundo humano. Assim a significação do deus Apolo faz-se por contrariar o comportamento inspirado no deus Dionísio.

Mas com o movimento contínuo da vida humana, Apolo faz uma reconciliação com Dionísio no dever de ambos encontrarem o equilíbrio de suas essências. “Essa reconciliação é o momento mais importante da história do culto grego” (NIETZSCHE, 2006, p. 34). Porém, tal reconciliação estava diretamente ligada a uma pacífica união dos dois deuses em direção à indissociabilidade para determinar *o modo mais legítimo de se viver*.

Era a reconciliação de dois adversários, com a rigorosa determinação de respeitar doravante as respectivas linhas fronteiriças e com o periódico envio mútuo de presentes honoríficos: no fundo, o abismo não fora transposto por ponte nenhuma. [...] Mas como Dionísio sendo o deus desmesurado, o pacto desse equilíbrio rompe com tal início de reconciliação, vindo a surgir certa transfiguração do mundo, surgindo assim o “princípio de individuação” (NIETZSCHE, 2006, p. 34).

Os cânticos desses entusiastas dionisiacos eram para o mundo Greco-homérico totalmente novo. Se a música era conhecida como uma arte apolínea até então, era apenas quando sem batida ondulante do ritmo (PEREIRA, 2012, p. 23);

“A música de Apolo era arquitetura *dórica*⁷ em sons” insinuados como os da cítara (NIETZSCHE, 2006, p. 34), e mantinha-se a distância a violência do som, da melodia e harmonia:

Agora a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica; um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos. Então crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia. Para captar esse desencadeamento simultâneo de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter arribado ao nível de desprendimento de si próprio que deseja exprimir-se simbolicamente naquelas forças: o servidor ditirâmico de Dionísio só é, portanto, entendido por seus iguais! Com que assombro devia mirá-lo o grego apolíneo! Com um assombro

que era tanto maior quanto em seu íntimo se lhe misturava o temor de que, afinal, aquilo tudo não lhe era na realidade tão estranho, que sua consciência apolínea apenas lhe cobria como um véu esse mundo dionisíaco (NIETZSCHE, 2006, p. 35).

Neste trecho da obra, vemos que as habilidades simbólicas do homem são energizadas no seu limite pleno de clímax, onde se encarna a primazia da essência das coisas naturais, “um novo mundo de símbolos se faz necessário, não apenas o simbolismo dos lábios ou das palavras, mas de todo o conjunto, dos movimentos rítmicos dos corpos bailantes que envolvem todos os membros” (NIETZSCHE, *id.*, *ibid.*). Portanto, aqui temos a exaltação do mundo simbolizado pela energia vinda da música, em seus diversos ritmos, melodias e harmonias. Ou seja, a música toca no mais profundo do mundo humano, ela instiga nossas inclinações e percepções profundas da vida, em que por intrínseca afeição é também trágica. Nas alternativas artísticas entre Apolo e Dionísio, os *afetos* são transformados pela natureza para manifestação do poder da vontade, posto que

A música toca de imediato o mais profundo do homem, ela estimula nossos afetos e percepções profundas da existência humana no mundo, uma existência que em si mesma é também trágica, transfigurada no jogo artístico entre Apolo e Dionísio. Os afetos são modificados no sentido caótico da natureza pulsante, ou seja, no êxtase dionisíaco o extremo da dor desperta o extremo prazer, o extremo terror a extrema alegria; devido ao que vem à tona da natureza mais profunda, o puro poder da vontade. Não significa, no entanto, um simples trocar de valores da vida, é antes superá-los, ir além, lá onde a música possa afetar profundamente, através da arte trágica, coisa que os gregos antigos faziam tão sublimemente (JUNQUEIRA, 2011, p. 39-40).

Assim, é possível perceber que Nietzsche está colocando a música como fundamental para vida, de modo a assegurar que ela nos influencia verdadeiramente na construção da *faculdade sensível na existência*. A música em sua visão é uma arte particular às outras, pois proporciona uma dimensão energética que nos invade por completo ao ouvirmos linhas harmônicas, melódicas ou rítmicas. Por isso, *as partes estruturais da música nos proporcionam prazer*, dando-nos suporte para sentirmos o mundo de forma diferente; logo percebemos a paixão e o envolvimento de tal filósofo com esta arte, como mostra a passagem de *Crepúsculo dos ídolos*, “a vida sem a música

seria um erro” (NIETZSCHE, 2009-a, p. 39). A partir daí, podemos compreender quão grande é o elemento musical e suas propriedades e a da interioridade do ser humano em apreciá-lo num instrumento ou canto/coro – sentindo o abstrato e o complexo –, que é necessário perambular ao característico das determinações e dimensões técnicas da musicalidade para chegarmos a conclusões precisas e legítimas.

Como vimos acima, Nietzsche nos revela que existe uma dualidade do ponto de vista energético da arte e natureza e, como já falamos, ele atribui este ponto ao deus Dionísio e ao deus Apolo, onde o primeiro representava o lado mais sensível (espontâneo) e o segundo o lado mais racional (regrado). Com isso, podemos atribuir esses dois pontos na música, pois

É então exposta sua tese: a tragédia grega nasce a partir do coro dos sátiros e desenvolve-se da luta entre as duas pulsões estéticas – a *apolínea* e a *dionisíaca*. Sendo Apolo o deus da clareza, da harmonia e da ordem e Dioniso, o deus da exuberância, da desordem e da música. Nietzsche conclui que os dois princípios são, na verdade, complementares entre si e, não sendo antagônicos, formam uma aliança, fazem uma reconciliação (DE PAULA, 2006, p. 12).

Ou seja, são dois conceitos que, mesmo contrários, podem estar juntos para justificar a presença do mundo misterioso da sonoridade. Expondo-se então tal tese, a tragédia grega nasce de um movimento dos coros/cantados pelos sátiros, e desenvolve-se pela luta entre as duas manifestações estéticas dos conceitos de apolíneo e dionisíaco, sendo Apolo o deus da lucidez, perceptibilidade das harmonias do mundo e da ordem primordial, e Dioniso, seu contrário, o deus da extravagância e ilimitado pela embriaguez, forma-se no mundo para desfrutar o espontâneo. Portanto, os dois princípios são indissociáveis, complementares um do outro, não sendo desfavoráveis para formação de uma aliança e reconciliação.

2. Análise do significado de decadência nas obras *O caso Wagner, Nietzsche contra Wagner* e a exposição do conceito de dionisíaco

Vi por várias vezes citada a minha obra com o subtítulo de “Renascimento da tragédia pelo espírito da música”; olhou-se somente para a nova fórmula da arte, para as intenções, com o escopo *wagneriano*, não se tendo observado aquilo que esse livro continha de importante, “*Helenismo e pessimismo*” seria um título mais preciso, dado que ensina pela primeira vez como os gregos se libertaram do pessimismo, com que meio o *superaram*... A tragédia é uma prova precisa de que os gregos não eram pessimistas; Schopenhauer enganou-se nesse particular, como sempre se enganou em tudo (*Ecce homo*, III, §1).

Neste tópico veremos quão presente é a obra de Schopenhauer e de Wagner na vida de Nietzsche. Portanto, o que nos interessa é a relação imprescindível que existe na filosofia diante da arte musical, em que tais autores acreditavam em conceitos que intercalavam as diversas áreas do conhecimento. Existindo a possibilidade dos valores de uma área ser transferidos para outra, por exemplo, da história para a literatura, da literatura para a música, ou como no texto de Schopenhauer, da poesia para a música, podemos afirmar que existe *filosofia* nas *obras de arte* e assim por diante no diálogo entre áreas. E nisto, todo o intelecto humano de alguma forma fica subsidiando o fazer artístico.

Por essa perspectiva, nos escritos *O caso Wagner* e *Nietzsche contra Wagner*, Nietzsche ressalta que será preciso entender que “[...] minha maior vivência foi uma *cura*. Wagner foi uma de minhas doenças. Não que eu deseje me mostrar ingrato a essa doença. Se nestas páginas eu proclamo a tese de que Wagner é *danoso*, quero do mesmo modo proclamar *a quem*, não obstante, ele é indispensável – ao filósofo” (NIETZSCHE, 2009-b, p. 10). Nestes livros, muita coisa fora dita em torno da vontade artística e sua legitimidade, como sobre os sentimentos humanos diante da obra de arte, sendo na vida de Nietzsche um desabafo diante de suas perspectivas e ambições em revelar verdades subliminares da vida artística e do pensamento. Portanto, nesta parte, primeiramente temos que ter em mente duas vertentes conceituais usadas por Nietzsche para a elaboração de sua crítica contra o compositor Wagner.

Na obra *O nascimento da tragédia*, na terceira parte, Nietzsche constitui uma crítica à filosofia de Schopenhauer, no intuito de formalizar o ideal de pessoas que valorizam a estética pelo viés do compromisso com os valores verdadeiros que ela representa, e um ideal de pessoas que não valorizam a estética nesta ótica. Com isso, Nietzsche, na época que escreveu essas duas obras para Wagner, também tinha rompido com a filosofia schopenhaueriana, usando tais vertentes conceituais para explicar sua teoria de que Schopenhauer havia cometido um erro crucial em filosofar sobre a vida na relação com a arte pelo viés pessimista. Ou seja, em Schopenhauer localiza-se na contemplação estética uma espécie de possibilidade para transcender o modo comum de se perceber o mundo, porém ainda não transcende o pessimismo. Dessa maneira, é possível libertar-se do desejo e da vontade, para apaziguar temporariamente a dor, mesmo sendo a dor a força vital do pessimismo, onde a vontade transfigura o querer. Por meio da arte “nos subtraímos, por um momento, à odiosa pressão da vontade, celebramos a servidão do querer” (DIAS, 1997, p. 13). E com isso a tragédia se consagrou justamente por ser a prova de que os gregos não eram pessimistas.

Olhando com alguma neutralidade, *O nascimento da tragédia* parece muito extemporâneo. Aproveitando o embalo da crítica a Schopenhauer, Nietzsche nesta parte de sua obra desenvolve uma crítica ao compositor Wagner sobre o conceito de decadência. Como podemos perceber na obra *O mundo como vontade e representação*, “em toda seriedade, a decadência foi uma forma de redenção. O benefício que Wagner deve a Schopenhauer é imensurável. Somente o filósofo da decadência revelou o artista da decadência a si mesmo” (GOMES, 2009, p. 18):

O artista da decadência – eis a palavra. E aqui começa a minha seriedade. Estou longe de olhar passivamente, enquanto esse decadente nos estraga a saúde – e a música, além disso, Wagner é realmente um ser humano? Não seria antes uma doença? Ele torna doente aquilo em que toca – ele tornou a música doente (NIETZSCHE, 2009-b, p. 18).

Ao elaborar um questionamento sobre o que significaria o comportamento dos decadentes no campo da arte e no campo da filosofia, Nietzsche expõe à ideia da negação da relação dos artistas a *estética*. Sendo

este um viés que somente vale para os intelectuais do ramo artístico, que comporta os conceitos na divisão das características artísticas, ou seja, a relação entre o artista e sua obra de arte, pois:

Considera-se o artista um ser estético, pressuposto que, para ele, invariavelmente não comporta o ascetismo. Os ideais ascéticos não deveriam representar ou significar nada para os artistas. Mas por que essa questão é trazida à tona por Nietzsche? Basicamente pelo direcionamento artístico de Wagner no final de sua carreira ao ascetismo influenciado pela filosofia de Schopenhauer, fato que Nietzsche nunca aceitou. De antigo admirador, amigo e espectador, Nietzsche passa a analista da obra e crítico feroz da postura e da música de Wagner, que reflete agora os ideais ascéticos e castidade religiosa. A crítica à trajetória artístico-filosófica de Wagner faz com que o autor mergulhe na questão da incompatibilidade do ascetismo com a arte e com a psicologia inerente à personalidade do artista (DESESSARDS, 2008, p. 86-7).

Ou seja, esses ideais ascéticos seriam a interiorização no sentido individualista acerca de opiniões das manifestações verdadeiras da arte. Negá-las seria, conseqüentemente, reflexo de pura covardia aos momentos intrínsecos da natureza humana que somente a própria arte pode nos revelar.

Por isso é que Nietzsche exemplifica que o artista tem o compromisso com a verdadeira arte, aquela que mexe com os moldes estéticos. Tanto assim que o filósofo usa Wagner para mostrar que o mesmo aderiu *fracamente* à castidade religiosa em sua velhice, atrapalhando assim a sua produção artística. “Não somente o cristianismo, afirma Nietzsche, envenenou a sociedade moderna com um espírito fraco” (GOMES, 2009, p. 5). Assim, em certo sentido, Wagner se torna ascético pela intenção que sua obra estava seguindo. Nietzsche julga Wagner como fraco e essa prerrogativa se estabelece a partir de sua análise sobre a decadência do músico, sendo Wagner um ser que desvirtuou todos os bons gostos artísticos, “como se pode estragar o gosto com esse decadente, não sendo por acaso um músico, não sendo por acaso também um decadente” (NIETZSCHE, 2009-b, p. 24).

O ideal ascético traduz a “vontade de potência” em vontade de negação da vida. Tornando o homem ressentido e fraco. A noção de culpa, projetada na mentalidade dos homens pelos sacerdotes, faz com que a dor do sofredor seja interpretada como uma falta, um pecado, ou seja, o sofredor mesmo é

culpado pela dor que sente. Não há outra saída às pressões, contradições da existência, que não seja a negação e simplificação da complexidade do humano, sua domesticação, seu arrebanhamento (GOMES, 2009, p. 7).

Nietzsche entende a “decadência como desagregação da vontade: o todo já não é um todo; desagregação é sintoma de uma vontade doente” (RABELO, 2010, p. 50). Considerar o conceito de decadência em Nietzsche significa ter que considerar a *interpretação* da música *trágica* diante da arte nos gregos, e não ao invés de trocar esta pela música da castidade religiosa, uma vez que ele afirma que suas objeções à música de Wagner são decadentes, estaria também desabafando sua indignação com o compositor em não abraçar a idéia de *interpretar a tragédia grega* em plena Alemanha do século XIX e compor uma obra cristã – *Parsifal*. A saber, *Parsifal* é um mito ligado ao cristianismo que Wagner transformou em música,

Seria de desejar que Wagner tenha feito o Parsifal com intenção alegre, como um epílogo e drama satírico, com o qual o trágico Wagner quis despedir-se de nós, de si mesmo, sobretudo, da tragédia de um modo para ele apropriado e dele digno, isto é, com um excesso da mais elevada e deliberada paródia do elemento trágico mesmo, de toda a horrível seriedade e desolação terrena de outrora, da *mais tola forma* da anti-natureza do ideal ascético, enfim, superada. Pois o Parsifal é um tema de opereta por excelência (NIETZSCHE, 2009-b, p. 18).

Como percebermos, Nietzsche está fazendo uma crítica ao comportamento do artista que é atraído pelo seu oposto de ideal, onde antes era traduzir *O nascimento da tragédia* com os movimentos próprios dos gregos no âmbito musical. Assim, o desenvolvimento da crítica se desenrola, e também nos conceitos de opostos na música de Wagner: “castidade e sensualidade”. Ou seja, quando realmente existe uma oposição entre castidade e sensualidade, Nietzsche nos parece estar criticando o comportamento do cristão ao conservar certas doutrinas cristãs e ao mesmo tempo praticar atividades artísticas. Na visão nietzschiana, tais valores em oposição interferem na produção artística e, com isso, não seria possível suportar o vínculo fundamental ao ideal trágico.

Portanto, teria que ser ao contrário, não ter tal oposição para não desvirtuar o equilíbrio do racional e espontâneo. “Entre castidade e sensualidade não há oposição necessária; todo bom casamento, todo verdadeiro caso amoroso está além dessa oposição. No caso em que realmente há essa oposição, ela felizmente não precisa ser uma oposição trágica” (NIETZSCHE, 2009-b, p. 63). Aqui temos uma afirmação do trágico em relação à castidade e sensualidade na interpretação da tragédia. Esse seria o meio mais correto para se usar o desinteresse na contemplação para formalizar a liberação da *potencialidade artística* onde Nietzsche garante, “a grande vantagem e utilidade da elevação da interpretação dos interesses está nos valores estéticos” (NIETZSCHE, 1997, p. 31), assim, legitimaria o prazer estético na interpretação musical pelo viés do comportamento *livre e espontâneo*, sem o velho receio da castidade diante da interpretação artística.

Para Nietzsche, o bom artista, ou o verdadeiro artista, é aquele que consegue dentro de si, assim como em sua obra, buscar o equilíbrio entre o lado racional e o lado emocional, e isto deveria ser levado a rigor para o espírito livre e equilibrado. Portanto, o filósofo estava completamente ligado aos conceitos de apolíneo e dionisíaco da obra *O nascimento da tragédia* para poder perceber que na obra de Wagner havia desaparecido o lado voltado à espontaneidade ou ao movimento livre (dionisíaco) nos princípios de seu fazer artístico. Evidentemente, isso seria um dos vieses da crítica nietzschiana, no parecer alternado da revelação eloquente não digna de Wagner com a arte trágica, pois teria que ter a relação com o conceito transfigurado de Dionísio ao fazer artístico.

Para se fazer justiça a este escrito, é preciso sofrer do destino da música como de uma ferida aberta. – De que soffro, quando soffro do destino da música? Soffro de a música ter perdido o seu carácter transfigurador do mundo, o seu carácter afirmativo; de ela já ser música da *décadence*, e não mais a *flauta de Dionísio*... Supondo, porém, que se sente a causa da música como a sua própria causa, como a histeria do seu próprio sofrimento, descobrir-se-á que este escrito está cheio de considerações a tal respeito e é benévolo em excesso (NIETZSCHE, 2008, p. 183).

Nietzsche define, em sua crítica a Wagner, o sentido do artista em si e de seus opostos. Para isso, desenvolve um método que consiga lidar com

essas duas contraposições perpétuas indispensáveis para a vida do artista e sua obra. Ou seja, engrandece os artistas de caráter mais refinados e com pegada estética perante suas vidas e obras. Portanto, a relação da arte com o lado oposto do artista, é tratada por Nietzsche em alguns momentos de sua crítica a Wagner, “[...] ao direcionamento de sua arte, aos ideais ascéticos influenciados por Schopenhauer, acredito que possamos chegar a algumas constatações” (DESESSARDS, 2008, p. 88). Temos então a crítica contra Wagner e sua postura ascética no final de sua carreira, a preferência do ascetismo pelo compositor como forma de se refugiar das dores da existência, negando o comportamento do verdadeiro artista que tinha idealizado junto com Nietzsche quando ainda se interessava em traduzir *O nascimento da tragédia*. Nietzsche acreditou que Wagner manteria tal virtude,

[...] interpretei a música de Wagner como a expressão de uma potência dionisíaca da alma, nela acreditei ouvir o terremoto com que uma força primordial da vida, há muito represada, finalmente se desafoga, indiferente à possibilidade de que tudo o que hoje se denomina cultura comece a tremer. Vê-se o que entendi mal, vê-se também com o que *presenteei* Wagner e Schopenhauer – comigo mesmo... Toda arte, toda filosofia pode ser vista como remédio e socorro da vida em crescimento ou em declínio: elas pressupõem sempre sofrimento e sofrendores. Mas existem dois tipos de sofrendores, os que sofrem de *superabundância* de vida, que querem uma arte *dionisíaca*, e desse modo uma compreensão e perspectiva trágica de vida – e depois os que sofrem de empobrecimento de vida, que requerem da arte e da filosofia silêncio, quietude, mar liso, *ou* embriaguez, entorpecimento, convulsão (NIETZSCHE, 2009, p. 59).

Ou seja, Nietzsche acusa Wagner de deixar de ser um artista adepto ao movimento *dionisíaco*, para ser um *artista decadente*, um *artista ascético* e negador da vida – assunto que trataremos melhor no próximo tópico sobre a influência da música na humanidade como afirmação da vida. Isso fica definido na explícita influência da música wagneriana pela corrente filosófica de Schopenhauer, “[...] Wagner, bem como Schopenhauer – eles negam a vida, eles a caluniam, e assim são meus antípodas. Aquele mais rico em plenitude de vida, o deus e o homem *dionisíaco*, pode permitir-se não só a visão do terrível e discutível, mas mesmo o ato terrível e todo luxo de destruição, decomposição e negação” (GOMES, 2009, p. 60). A obra de Wagner, segundo

Nietzsche, toma uma face oposta à legitimidade do artista diante de sua obra, porque tem como premissa a imitação da natureza, sendo isso para o filósofo uma decadência ou um sintoma doente de projetar a obra de arte, “eis o ponto de vista que coloco em relevo: a arte de Wagner é doente” (GOMES, 2009, p. 19).

Por que a arte de Wagner é decadente e corrompe? Principalmente porque faz com que a música seja funcionária do ascetismo: música como placebo, como hipnose, como meio de super-excitação nervosa; efeitos nefastos, que correspondem ao procedimento do sacerdote para com seu “rebanho”, efeitos os quais conseguiria por meio de expedientes característicos de sua obra. Nietzsche aponta, através de minuciosa análise das categorias musicais (ritmo, harmonia, dinâmica) em Wagner, como sua arte é uma forma de hipnose ascética (RABELO, 2010, p. 50).

Portanto, ao tratar de Wagner, Nietzsche o coloca como decadente e corrupto. Especialmente no que diz respeito à música, implicações de modo a articular o ascetismo ou “*música como placebo*”, fica evidente sua indignação aos procedimentos das vertentes de hipnose para se desenrolar o efeito decadente da emoção fugaz; quando fala de “*efeitos nefastos*”, justifica com o procedimento do sacerdote para convencer-nos do arrebanhamento.

Nietzsche, quando analisa a música de Wagner, nos retrata que o mesmo sofrera de uma doença fisiológica, “uma simples medicação de afeto, não pode significar uma verdadeira cura de doentes no sentido fisiológico” (NIETZSCHE, 1997, p. 51), ou seja, que a obra wagneriana seria decadente porque estaria entrelaçada com a situação física e moral do compositor.

Nesse sentido, percebe-se que o filósofo estaria fazendo uma analogia ao retratar Wagner como um doente físico além de artístico. Partindo dessa interpretação, temos uma relação entre o comportamento e a arte, pensando a arte como uma decadência na sua relação com a estrutura fisiológica. Aliás, a decadência para Nietzsche é um momento de destruição da vontade de potência humana, em que o corpo seria responsável pela vontade e a decadência manifestada anteriormente no comportamento – “se a *décadence* para Nietzsche é pensada como a ‘desagregação da vontade’, e o corpo é a vontade, a *décadence* aconteceria, primeiramente, no corpo” (PETRY, 2012, p.

51). Nietzsche descreve a visão de Schopenhauer sobre a vontade como a causa das dores e dos desprazeres da humanidade, e;

É sob o aspecto da negação da vontade que pensamos encontrar-se uma das principais objeções de Nietzsche contra a arte de Wagner, na medida em que o músico foi fortemente influenciado pela filosofia e pela estética Schopenhaueriana. Nietzsche identificaria Wagner como um artista *décadent* por ter se submetido à moral do asceta. Wagner quer a salvação não pela própria arte, mas pela moral (PETRY, 2012, p. 52).

A vontade está no núcleo desta tese que encontramos nas principais objeções de Nietzsche contra a arte de Wagner, na medida em que o compositor fora profundamente influenciado pela filosofia e pela estética schopenhaueriana. Mas sabemos que Nietzsche, na obra *O nascimento da tragédia*, também teve uma grande influência da filosofia de Schopenhauer, como já vimos anteriormente em algumas indicativas. Mas aqui teremos um olhar um pouco mais pormenorizado desse tema, visto que Schopenhauer, assim como Wagner, podem ser considerados as maiores influências da juventude de Nietzsche. Aqui trataremos da primeira fase inicial da filosofia nietzschiana, onde Nietzsche emprega em suas obras muitas das teses schopenhauerianas e, sobretudo, também as críticas pelo viés de seu pensamento, para uma nova formação ideal de filosofia.

Portanto, será feita uma interpretação da música na perspectiva da vontade. “[...] a música é uma reprodução e uma objetivação tão *imediate* de toda a *vontade*. [...], portanto de modo algum a música é, como as outras artes, reprodução das ideias, mas *reprodução da própria vontade*” (SCHOPENHAUER, 1991, p. 74). Neste sentido, a teoria é idealizada sob a afirmação de que o mundo seria representado por duas partes essenciais que são intrínsecas em sua composição, a saber, o mundo do *sujeito* e do *objeto*, sendo necessários para ter sentido a relação mútua entre tais. Para entendermos melhor, temos que imaginar que o mundo é a composição da linguagem em favor da vontade e representação. A vontade diante da ação no mundo: ambas não são senão vontade consciente de si próprias; a vontade se determina a si mesma e determina com isto a conduta dentro do mundo, por isso que sem ela nada se cria. O sujeito e o objeto seria o caminho para tal,

posto que a vontade pode ser representada como se fosse a essência do mundo, como uma coisa que está no mundo por si mesmo. Já a representação seria o próprio objeto ou fenômeno; a própria manifestação. Com isso, se a vontade é fundamental, sendo primária ao mundo, a representação seria dependente e condicionada pela vontade. O mundo como representação é o espelho da vontade, no qual a vontade se reconhece a si mesma com uma clareza e uma precisão que vão gradualmente crescendo.

Portanto, no pensamento de Nietzsche, na obra *O nascimento da tragédia*, podemos considerar que a vontade é criadora do mundo, de forma que em sua criação a mesma se difunde para além do mundo pela representação para conservar-se como vontade própria. Como podemos perceber, tal movimento característico da própria vontade é justificado como o núcleo essencial de todo mundo. Quando escreveu *O nascimento da tragédia*, Nietzsche estava submerso pela obra do compositor Wagner e pela filosofia de Schopenhauer. “Neste aspecto a ópera wagneriana seria uma revolução. O filósofo traria, junto com Wagner, a ‘sabedoria trágica’ dos gregos” (DE PAULA, 2006, p. 27), e o equilíbrio entre a vida instintiva e mítica. Na perspectiva nietzschiana o intuito era transformar a cultura cristã que se baseava na negação da vida para seu contrário – elevação da vida e de sua gratificante afirmação; como veremos no próximo tópico.

Identificando o compositor na categoria de artista *decadente*, Wagner assumiria para si o posto de artista, de modo que a arte não estaria a serviço da vida, e ao contrário, estaria a serviço da moral. Para entendermos melhor essa tese que Nietzsche estabelece para sua filosofia contra Wagner, temos que buscar também de onde veio o termo *decadente* – doente –, contudo, o livro *O caso Wagner* seria uma das teses principais, ou seja, a associação entre o “*décadent*” e o doente, “sobretudo o doente dos nervos” (LE MOS, 2013, p. 42), seria o ponto descritivo da representação entre o artista legítimo e o seu contrário. Temos por início esse conceito que para Nietzsche está bem simbolizado na sua filosofia, e tendo raiz primordial na decadência moderna dos artistas que Nietzsche diagnostica na obra de Wagner.

Nietzsche se engaja sobre a questão de decadência artística e, como podemos notar, teria em primeira instância o contexto cultural da Europa. A palavra decadência designa um estado onde a sociedade se encontra ao

produzir indivíduos inadequados ao vigor de uma vida legítima diante da arte. Portanto, a relação que temos entre Wagner e os escritos de Nietzsche é a de que a música wagneriana é mensageira em sua virtude última da doença na modernidade. Assim, Wagner, na visão de Nietzsche, seria o compositor da decadência; mesmo sendo um dos compositores principais de seu tempo, revela-se que sua obra constitui a demonstração exemplar da arte decadente. O filósofo descreve o caráter decadente do estilo da música de Wagner, sendo seu foco as frases melódicas, a dinâmica diante dos ritmos, passagem de tema para tema.

Com isso, a questão que está em jogo é a influência da decadência numa transcrição para a música de Wagner, no intuito de mostrar as semelhanças que tal arte tem para com a unidade interna da própria individualidade. Para Nietzsche, a produção do artista decadente não gera novos valores estéticos, mas exprime duramente os valores da decadência de um organismo artístico. O compositor Wagner, além de estimular a música decadente, também remonta o fracasso da vontade diante da musicalidade, e nesta perspectiva o homem enfraquecido é encantado pela música corrompida: “Wagner aumenta a exaustão: por isso atrai os débeis e exaustos” (BARRO, 1998, p. 19).

Como vimos, ao analisar os acontecimentos em torno do pessimismo e niilismo na sociedade de sua época, o filósofo alemão assimila em sua obra a estrutura da decadência nas composições de Wagner – apoiando-se fundamentalmente na formação da decomposição artística. A partir de sua constatação de decadência, faz seu julgamento acerca do estilo da música de Wagner e conclui seu caráter como algo danoso, que danifica o ser e sua vontade. Portanto, Nietzsche acreditava nesta sua segunda fase onde não é mais um adepto na interpretação da música de Wagner como o ressurgimento da arte grega, e mudou sua postura para um cético diante da arte do compositor, descrevendo que Wagner decaiu sobre o pessimismo de Schopenhauer, além de converter-se ao cristianismo, atitude que deixou Nietzsche ferozmente indignado. Pois a filosofia musical de Nietzsche era verdadeiramente uma tentativa de compreender o mundo musical como manifestação extraordinária sobre o ser humano perante os gregos trágicos.

Portanto, o filósofo julga Wagner de usar a música como instrumento dos ideais religiosos, convertendo a música em arte de sedução e alienação.

3. Os conceitos de apolíneo e dionisíaco como afirmação da vida diante do fazer artístico

Como vemos – música sempre ocupou um lugar central na estética de Nietzsche que, durante toda a sua vida, buscou sempre desmascarar qualquer subterfúgio que pudesse desviá-la de sua finalidade: *a afirmação da existência* (DIAS, 1994, p. 12).

Nietzsche acreditou que a arte musical resgataria a representação dos ideais e pensamentos em relação ao verdadeiro valor da vida. Sendo que a arte, para o filósofo, seria a promissora do elemento de *afirmação da existência*, como forças afirmadoras e criativas do real motivo de estarmos no mundo. Para Nietzsche, a vida poetizada pela arte dá sentido à existência, visto que o artista exprime o verdadeiro valor das coisas, tanto coisas do mundo real, quanto fora dele, pois tudo seria transfigurado pelo *movimento técnico da arte*. Por meio da música, a arte poderia recuperar a união entre vida e sentimento, em que soaria nela própria o som total do mundo. E até mesmo a moral seria calada pela ilusão que uma arte retrata, pois bastaria um ser humano ainda vivo a escutar uma melodia e a vida não teria mais sentido para a moral, visto que *ela seria esquecida pela ilusão artística*.

Portanto, todo o nosso saber artístico é no fundo inteiramente ilusório, porque nós, como sabedores, não formamos uma só e idêntica coisa com aquele ser que, na qualidade de *único criador e espectador dessa arte*, prepara para si mesmo um eterno desfrute (NIETZSCHE, 2006, p. 47).

Assim, a arte grega, trata de características conceituais dos deuses que possibilitam a condição para a criação da tragédia. Ao abandonar toda a perspectiva da vida plena do indivíduo perante a apreciação da arte, Dionísio seria reconhecido como representante direto das manifestações da natureza, visto que proporciona toda sua alegria para a vida pela musicalidade. Isso faz com que exista uma aproximação entre os homens nas “festas de Dionísio que não afirmam apenas a ligação entre os homens, elas também reconciliam homem e natureza” (NIETZSCHE, 2005, p. 8) com a presença da música, sendo Dionísio uma divindade da alegria e do prazer.

Nos festejos a Dionísio, o indivíduo transformava-se em um ser natural, e compreendia toda a sabedoria para viver uma vida digna da magnífica existência. Por isso, ele também pode ser enquadrado no âmbito do sublime perante o existencial, identificação direta desse indivíduo com o uno-primordial, onde estaria o alívio ou consolo metafísico da vida humana pela música.

Poderemos então, com base nesta metafísica estética exposta, explicar que, no caso do artista, ele se fez primeiro, enquanto artista dionisíaco, totalmente com o uno-primordial, com sua dor e contradição. Consequentemente produziu a réplica desse uno-primordial em forma de música, ainda que esta seja de outro modo, denominada com justificativa de repetição do mundo e de segunda moldagem deste. Agora, porém, “esta música se lhe torna visível, como numa imagem *similiforme* do sonho, sob a influência apolínea” (NIETZSCHE, 2006, p. 44), sendo uma representação da existência pela música, onde o ser humano afirma a vida em sua plenitude.

Portando, essa afirmação da vida pela arte, ou diretamente pela música, seria suficiente para salvar o homem do pessimismo. E, ao voltar o pensamento para si mesmo e sua vida habitual, sentiria certa indignação diante da existência e sua individuação, de modo que se reconheceria como um ser participante da força dionisíaca.

Para que essa etapa deste trabalho seja clara, faz-se necessário atentarmos para o conceito de “*transfiguração da vida pelo mito – prazer trágico e dissonância musical*” (DE PAULA, 2006, p. 44). Entre os efeitos artísticos simbólicos da tragédia musical, tivemos que observar a transfiguração da ilusão apolínea, por meio da qual deverá existir uma unificação adjacente com a música dionisíaca, para que a musicalidade possa descarregar-se em uma perspectiva também apolínea onde a vida seja um intermédio visual e sonoro.

Com efeito, “a tragédia só ocorre na medida em que o homem compreende o *apolíneo* e o *dionisíaco* – não mais como uma oposição – e sim como diferentes maneiras de expressão da vida” (FREITAS, 2007, p. 41). Nesse sentido, acreditava-se que em geral o drama se tornava algo expressivamente exterior de tal modo que a arte alteraria o sentido da vida pelo espírito da música. Contudo, é possível reconhecer a magnífica energização das forças proporcionadas pela inspiração na perspectiva dos deuses Apolo e

Dionísio no propósito de afirmar a existência, tendo-se em vista que “exatamente na iluminação interna pela música” (DE PAULA, 2006, p. 139) que a experiência existencial do homem pela imitação artística se torna mais clara e evidente e a perspectiva de superar a realidade se faz necessária na transfiguração artística.

Pois o fato de que na vida as coisas se passem realmente de maneira tão trágica seria o que menos explicaria a gênese de uma forma artística, se, ao invés, a arte não for apenas imitação da realidade natural, mas precisamente um suplemento metafísico dessa realidade natural, colocada junto dela a fim de superá-la. O mito trágico, na medida em que pertence de algum modo à arte, também participa plenamente do intento metafísico de transfiguração inerente à arte como tal; o que é, porém, que ele transfigura, quando apresenta o mundo das aparências sob a imagem do herói sofrendor. Menos do que tudo a “realidade” desse mundo fenomenal, pois nos diz: “Vede! Vede bem! Esta é vossa vida! Este é o ponteiro do relógio de vossa existência!” (NIETZSCHE, 2006, p. 140).

A afirmação da vida tem que ter raízes na *forma artística* para a valorização da imitação da realidade, ou seja, um acréscimo metafísico diante da realidade natural. Onde *as coisas se parecem realmente com a forma artística*, como se a arte fosse à imitação da realidade natural e se transfigurasse no mundo metafísico. Percebemos que o elemento dionisíaco no mundo apolíneo se faz importante e profundamente unido ao sentimento da vida virtuosa ou bem representada na dor da realidade, sendo o ser humano movimentado por uma força sublime e misteriosa do mundo que o mostraria a verdadeira face da natureza pela intervenção da música. “Embora a música prescindia das palavras, estas funcionam como uma proteção contra o poder que ela tem de arrastar o indivíduo ao estado de natureza, onde ele perderia a sua individualidade” (DIAS, 1994, p. 13). E com a representação dessa musicalidade e resgate da natureza, as pessoas perderiam a ideia de que são separadas umas das outras.

Assim, no movimento apolíneo estaria a imagem do mundo transfigurado no valor primário da existência e no movimento dionisíaco estaria o contato com o mundo transfigurado no valor secundário da sensibilidade da existência. Com isso, o povo grego entregou suas credences da existência à arte trágica e, para suportar a vida ou existencialidade, criou o mundo bipolar entre os dois

deuses. Portanto, a arte grega foi uma maneira que “o povo grego encontrou para transfigurar sua dor e, assim, justificar sua existência, marcada na dor e sofrimento, *um espelho transfigurador* para desviar seu olhar do que é mais terrível no mundo” (MACHADO, 2008, p. 24).

Na vida mais elevada desta realidade de sonho temos ainda, todavia, o transluzente sentimento de sua aparência; somente quando este sentimento cessa, começam os efeitos patológicos, nos quais o sonho não mais restaura e a força natural curativa de seus estados se interrompe. Porém, dentro daqueles limites, não são somente as imagens agradáveis e amistosas que procuramos em nós com aquela inteligibilidade universal: também o grave, o triste, o baço, o tenebroso são contemplados com o mesmo prazer, com a ressalva de que também aqui o véu da aparência precisa estar em movimento flutuante e não pode recobrir completamente as formas fundamentais do real. Enquanto, portanto, o sonho é o jogo do homem individual com o real, a arte do escultor (em sentido lato) é o jogo com o sonho. A estátua como bloco de mármore é deveras real, o real, porém, da estátua como figura de sonho é a pessoa viva do deus. Enquanto a estátua ainda paira como imagem de fantasia diante dos olhos do artista, ele ainda joga com o real: se traduz a imagem para o mármore, ele joga com o sonho (NIETZSCHE, 2005, p. 40-1).

Dessa forma, a elevada configuração da realidade pelo sonho estaria no sentimento de sua aparência e, quando o movimento acaba, o sonho não mais resgata forças naturais e é interrompido. Enquanto *o sonho é o jogo do homem individual com o real*, a arte é a tradução da imagem para o metafísico. Sendo assim, a arte trágica estaria no campo da metafísica e no campo do conhecimento empírico, pois postula, por meio do dionisíaco, um conhecimento vivencial da realidade do mundo e pelo sublime da existência. Ou seja, essa realidade é o reflexo da imagem do uno-primordial, onde a elevação da existência se projetava por meio da aparência e do sentido sensível, em que a edificação e o aniquilamento dos prazeres são efetivados na vida pela arte.

E, para que essa experiência com a arte não resulte numa negação da existência ou da vida virtuosa, a manifestação *apolínea* se transforma em potências para formalizar a manifestação *dionisíaca*, se propondo a configuração da arte para a exaltação da vontade, de modo a admitir a ascendência dessa vida. “O conhecimento dionisíaco privilegia a vivência trágica em oposição ao conhecimento teórico conduzindo a uma afirmação da

vida, da vontade” (MACHADO, 2008, p. 24). Com efeito, o conhecimento artístico teria a pretensão de mostrar e equiparar a verdade subliminar das coisas no mundo pelo fenômeno estético, o contentamento da existência transfigurada pelo trágico, manifestando a sabedoria dionisiaca e apolínea para a linguagem. No entanto, a finalidade da tragédia para os gregos, segundo Nietzsche, “era proporcionar uma espécie de consolo metafísico, uma alegria, pois afirmava a vida perante a crueldade e o horror, e, por isso, ela é também conhecimento, nisso consiste a sua grandeza” (MACHADO, *id.*, p. 32).

4. O mistério musical trágico na perspectiva do apolíneo e dionisiaco diante dos ditirambos

Nesta parte da pesquisa, começaremos com um ponto que sempre está exposto desde o começo da obra *O Nascimento da Tragédia* que é o mistério dos elementos apolíneo e dionisiaco. A partir daqui perceberemos como esses elementos se misturam, se criam e se reforçam entre si de forma mútua, em criações para domínio do caráter artístico, visto que, com suas filosofias e cantos populares, ampliou-se o mundo grego diante do movimento dos impulsos dos ditirambos.

Ao pensar a tragédia como obra de arte apolínea-dionisiaca – como sonho e embriaguez, forma e caos, luz e noite, aparência e essência, imagem e música – Nietzsche apresenta o mesmo argumento dado para a canção popular: coloca a música como primária e o diálogo como secundário e retoma a idéia, já presente em Aristóteles, de que a música surge do ditirambo (DIAS, 1994, p. 51).

Este movimento foi difundido pelos impulsos de louvores dionisiacos: e aqui os impulsos se denominam pelo nosso olhar nas sublimes e enaltecidas obras de arte da tragédia no ditirambo dramático; portanto, olharemos para a verdadeira pretensão de nossa pesquisa, que se debruça no conhecimento do apolíneo e dionisiaco e de “suas obras de arte ou, pelo menos, à compreensão intuitiva do mistério dessa união” (DE PAULA, 2006, p. 43).

Assim, surgiu imediatamente no mundo grego o desenvolvimento desses conceitos para formar a tragédia e o ditirambo dramático, e reconhecer a natureza dos conceitos como inteiramente originais e primordiais. Ou seja, para Nietzsche o artista diante da estética moderna “soube apenas acrescentar interpretativamente que aqui, ao artista *objetivo*, se contrapõe o primeiro artista *subjetivo*” (DE PAULA, 2006, p. 43).

Por isso, a interpretação que reconhecemos no artista subjetivo é ruim, aí exigimos em cada nível artístico uma espécie de submissão do ser subjetivo, a desvinculação do “eu” e das vontades individuais. “[...] sim, uma vez que sem objetividade, sem pura contemplação desinteressada, jamais podemos crer na mais ligeira produção verdadeiramente artística” (DE PAULA, 2006, p. 43). Assim, temos os primeiros poetas gregos que manuseavam a arte pelo viés

dionisiaco e depois pelo viés apolíneo, sendo uma contradição mútua ou conceitos diferentes indissociáveis.

[...] Agora, porém esta música se lhe torna visível, como numa imagem *similiforme* do sonho, sob a influência apolínea do sonho. Aquele reflexo afigura, e aconceitual da dor primordial na música, com sua redenção na aparência, gera agora um segundo espelhamento, como símile ou exemplo isolado. O artista já renunciou à sua subjetividade no processo dionisiaco: a imagem, que lhe mostra a sua unidade com o coração do mundo, é uma cena de sonho, que torna sensível aquela contradição e aquela dor primordial, juntamente com o prazer primigênio da aparência (NIETZSCHE, 2006, p. 44).

Portanto, o "eu" representado do lírico acontece pelo fato da presença do ser com sua subjetividade priorizada em uma ilusão. Ou seja, vemos em Dionísio uma espécie de encantamento *dionisiaco-musical* de sono profundo que se lança pelas fagulhas de imagens do poeta lírico, que em seu nível mais elevado faz uma abertura nas tragédias e ditirambos dramáticos (se afastando do individual e caindo na massa), onde o músico dionisiaco, inteiramente isento, é ele próprio dor primordial e eco primordial, renunciando sua subjetividade,

Aqui, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a arte; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o sublime, enquanto domesticação artística do horrível, e o cômico, enquanto descarga artística da náusea do absurdo. O coro satírico do ditirambo é o ato salvador da arte grega; no mundo intermédio desses acompanhantes dionisiacos esgotam-se aqueles acessos há pouco descritos (NIETZSCHE, 2006, p. 56).

O ditirambo dionisiaco é a fonte formadora da tragédia grega, pois nasce do povo em sua essência pura de vida, sendo o ditirambo um canto popular, vindo da camada popular. Ou seja, a arte trágica dos gregos liberta o humano de seus princípios individuais e da ilusão do mundo racionalizado pela perspectiva da consciência interior sendo a primordial essência dessa existência, o mistério do poder da natureza, que é definida por várias formas ao ser conceituado perante a consistência do sublime, de como é possível viver a

vida humana sem a arte visual e auditiva. As festas dionisiacas apresentam-se, assim como libertação da própria natureza, estando sempre no sentido de retornar à natureza primordial através dos encantamentos dos sons mais profundos na forma de arte popular. Nietzsche define o nascimento da tragédia pelo entendimento do ditirambo como formação de uma vida ativa e de uma condição natural, e que o encantamento é o pressuposto de toda arte dramática.

Nesse encantamento o entusiasta dionisiaco se vê a si mesmo como sátiro e como sátiro por sua vez contempla o deus, isto é, em sua metamorfose ele vê fora de si uma nova visão, que é a ultimação apolínea de sua condição. Com essa nova visão o drama está completo. Nos termos desse entendimento devemos compreender a tragédia grega como sendo o coro dionisiaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo (NIETZSCHE, 2006, p. 60).

Esse substrato da tragédia grega tem várias descargas consecutivas na visão do drama, que no geral é uma aparição do sonho e, neste sentido, uma natureza própria de si. Mas que, de outro lado, como manifestação de estados dionisiacos, representa a não redenção apolínea diante da aparência. Ou seja, a nova formação do ditirambo pela aparência contradiz a musicalidade dionisiaca que se faz pela formulação interna do ser;

Isso ocorre no desenvolvimento do novo ditirambo ático, cuja música não mais exprimia o ser interno, a vontade mesma, mas só reproduzia a aparência de modo insuficiente, em uma imitação mediada por conceitos: música interiormente degenerada da qual se apartavam as naturezas verdadeiramente musicais com aversão igual à que dedicavam à tendência assassina da arte, a Sócrates. O instinto seguro e captante de Aristófanes sem dúvida apreendeu o certo quando conjugou, no mesmo sentimento de ódio, o próprio Sócrates, a tragédia de Eurípides e a música dos novos ditirâmbicos, e farejou em todos esses três fenômenos os signos característicos de uma cultura degenerada. Por meio desse novo ditirambo a música foi convertida, de forma hedionda, em retrato imitativo da aparência (NIETZSCHE, 2006, p. 105).

Para Nietzsche, Sócrates acabou por idealizar a arte como uma pequena síntese lógica, uma consequência de uma intenção racional e tendenciosa ao louvor e a serviço da moralidade. Ou seja, a arte tornou-se uma

construção moral do ser humano e deveria agora servir ao desenvolvimento da moral.

Pode-se perceber que a música completamente dionisíaca se apresenta como reflexo construído pela vontade. Por sua vez, seria a intuição que ampliaria por seguinte nosso sentimento, formando por princípio da verdade. Ao contrário disso, o novo ditirambo, servidor exclusivo de Apolo diante da aparência, criado pela visão de Sócrates, seria a exposição do racionalismo, como representação da ruptura com o helenismo. Isso porque discursava a construção de uma moralidade onde a vida teria que ser baseada apenas pelo viés da razão, e não mais na natureza, como nos ditirambos ao deus Dionísio. Ou seja, a música na tragédia grega se tornou despojada do reflexo da aparência e com isso imensamente mais pobre do que a *música dionisíaca*.

A pintura sonora é, portanto, em todos os sentidos, o inverso da força criadora de mitos, da verdadeira música: por seu intermédio, a aparência se faz ainda mais pobre do que é, enquanto, através da música dionisíaca, a aparência singular se enriquece e se alarga em imagens do mundo. Constituiu uma grandiosa vitória do espírito não-dionisíaco quando ele, no desenvolvimento do novo ditirambo, distanciou a música de si própria e a reduziu à condição de escrava da aparência. Eurípides, que, em um nexos superior, deve ser denominado uma natureza inteiramente não-musical, é, exatamente por esse motivo, um adepto apaixonado da nova música ditirâmbica e, com a prodigalidade de um larápio, emprega todos os seus truques de efeito e maneirismos (NIETZSCHE, 2006, p 105).

Essa pobreza está relacionada pelo sentimento de pura aparência de uma mesma coisa, onde em uma guerra, por exemplo, imitada musicalmente, seria o esforço de representar ruídos de marchas com toques de trombetas etc. Desse modo, nossa força criativa proveniente direta da natureza ficaria submetida a essas superficialidades. E, diferentemente da arte sonora influenciada em todo o sentido pelo viés dionisíaco, que seria o inverso da força aparente, a música passa a ter para Nietzsche um “falso caráter”, pois é inspirado na natureza. A aparência se faz ainda mais frágil quando, através da música, se engrandece e se completa em imagens do mundo. Portanto, pelo espírito não-dionisíaco e no desenvolvimento do novo ditirambo, a concepção

de arte primordial se distanciou da música brotada da natureza e a reduziu à condição de escrava da aparência.

O que será das sempiternas verdades do dionisíaco e do apolíneo numa tal mistura de estilos, como eu a expus na essência do *stilo rappresentativo*, onde a música é considerada como serva, a palavra do texto como senhor, onde a música é comparada ao corpo e a palavra do texto à alma, onde, no melhor dos casos, o mais alto desígnio estará dirigido para uma pintura sonora transcritiva, similarmente ao que ocorreu outrora no novo ditirambo ático, onde a música é inteiramente alheada de sua verdadeira dignidade, a de ser espelho dionisíaco do mundo, de tal modo que só lhe resta, como escrava da aparência, arremedar a essência formal desta e, no jogo das linhas e proporções, provocar uma diversão externa? (NIETZSCHE, 2006, p. 118).

Entretanto, na exemplificação desse trecho, Nietzsche quer dizer que existe um afastamento especificamente ligado à musicalidade dionisíaca, e essa seria a transformação e o despertar gradativo do espírito dionisíaco no mundo real. E o dionisíaco nada tem em comum com as qualidades primigênicas, sendo antes sentido pelo fato de ser tocado pela natureza. Contudo, as verdades do movimento dionisíaco e do apolíneo se transfiguram em uma mistura dos estilos, pela essência dos estilos representativos, assim a música é considerada uma serva, onde a música se dá no composto do corpo e a palavra no composto da alma, sendo a música uma inteira e legítima arte ligada à verdadeira dignidade, que comporta a limpidez e transparência no dionisíaco do mundo.

II Capítulo – “Tocata e Fuga em ré menor” e sua estrutura livre e métrica

1. Estrutura das tocatas e sua história

A tocata é uma forma musical de *estrutura livre* e de caráter virtuosístico, composta para instrumentos de teclado, órgão, cravo e piano. Houve tocatas com três a dez pessoas, mas o procedimento em todos os casos era parecido, ou seja, um ou mais músicos iniciavam um movimento rítmico ou melódico e os outros músicos improvisavam uma resposta e todas essas respostas se desenvolviam nas camadas rítmicas e melódicas, com isso, todas as variações e vibrações do corpo sonoro se faziam entre encontros e desencontros. As primeiras composições com essas características datam do século XVI. “Já no século XVIII, era comum ser seguida de uma fuga. Bach fora quem celebrizou essa forma de composição”. A tocata é uma composição musical em que os instrumentos exploram os improvisos e estilos variáveis de ornamentos do arranjo, geralmente escrita para instrumentos de teclas, pois facilitam as passagens de arpejos virtuosísticos e a utilização de características sonoras de pedais para extensão do som.

Para entendermos melhor a estrutura de uma tocata, temos que lembrar que a mesma começa com uma série de harmonias como principal guia para se desenvolver o restante. *Este tipo de composição tem como característica não se repetir as partes e os temas*, mas de pouco em pouco são introduzidas passagens, a modo de *contrapontos*, para desenvolver a peça que pode ou não vir logo em seguida. Em nosso caso, analisaremos uma peça que vem logo em seguida, mas se não vier uma peça posterior, ela pode ser resolvida por si mesma.

A tocata do estilo barroco surgiu com o músico Girolamo Frescobaldi – um dos maiores compositores de música para cravos, viveu entre 1583 e 1643. Suas composições para este tipo de música continham poucas divisões, mas com muita virtuosidade (interpretação *Tocata* Gaspar Cassado por Peter Groll – a saber, visualizar o vídeo nas *referências da Web*) em relação às versões do período Renascentista, alcançando variações de contrapontos de intercambiáveis detalhamentos da arquitetura musical desse período.

“Freqüentemente possui corridas instantâneas de arpejos rotativos com acordes normais e invertidos, que em partes faltam às indicações regulares de tempo e quase sempre tem um *sentido de improvisação*” (HATZFELD, 2002, p. 49).

Dentre os compositores do período barroco que compuseram tocatas que podemos considerar predecessores de Bach, estão os nomes de Michelangelo Rossi (1602-1656) – interpretação *tocata* VII por Roberto Stirone; Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) – interpretação *Tocata* em ré por Jadwigi Sikora; e Dieterich Buxtehude (1637-1707) – interpretação *tocata* em fá por Julian Bewig. (A saber, visualizar os vídeos nas *referências da Web*). Sendo este último uma das maiores influências de Bach – segundo histórias, Bach deixava de comparecer ao trabalho (!) para acompanhar as apresentações do mesmo.

É importante ressaltar que, dos compositores citados acima, Dieterich foi o que começou com a técnica dos dez dedos para os instrumentos de tecla, mais precisamente para o cravo. Posteriormente, Bach aprofundou-se nesta técnica e se utilizou dela em toda sua obra, a lembrar que, logo em seguida, fora ele que se tornou o compositor de referência em se utilizar dos dez dedos em instrumentos de tecla. Assim, Bach com suas tocatas passa a ser um dos maiores exemplos para se estudar tal forma. “As *tocatas* para órgão são improvisações intensas e em repetidas vezes são seguidas por movimentos em forma de prelúdio” (HATZFELD, 2002, p. 51). O prelúdio é uma forma bastante usada por Bach, sendo uma composição posterior e muito parecida com a tocata, onde ambas caminham juntas, mas com suas peculiaridades. Na arte musical são conhecidos por ser a introdução de uma obra maior (opera, balé ou fuga), ou seja, tanto o prelúdio quanto a tocata fazem um aquecimento das linhas e temas para o músico, e antecedem os trechos importantes da parte maior que não se repetem no caminhar da obra.

Muitos músicos no período barroco tocavam as tocatas e prelúdios para se aquecerem e preparar-se para a execução da obra mais importante. Além de Bach, que explorou muito tais formas, temos o pianista Chopin, já posteriormente, no período Romântico (interpretação *Prelúdio* em mi menor por Alon Goldstein – referência da Web), que também se utilizou muito dos prelúdios para o desenvolvimento de sua extensa obra. Sendo uma

composição de grande influência para a posteridade, por ter suas características próximas de uma tocata, o “Prelúdio inicia com uma primeira seção lenta seguida por uma seção rápida na forma de fuga” (CAMPOS, 2010, p. 14).

2. Estrutura das fugas e sua história

A fuga é uma forma de composição com bases no modelo de *contraponto*, de polifonia e de imitação de um tema principal. Sua evolução ocorre no período barroco e fora uma técnica estilística muito usada por diversos compositores desse período. Sabe-se que também foi muito usada por Bach, principalmente nas invenções a duas vozes, “Bach fez uma série de invenções a duas vozes para dar início a sua obra – *a arte da fuga*” (WISNIK, 2006, p. 38). A saber, invenções a duas vozes são quinze composições feitas para piano – ver as referências da Web com a invenção número um do Quinteto Roberto Eggers e as partituras disponíveis.

Bach explorou a fuga usando como base as variações sobre um tema, alterando o tom, a rítmica e, especialmente, os contrapontos com ênfase na imitação de um tema para o outro. Assim Bach conseguiu inverter o próprio tema, ou seja, é como se, separadas, cada linha instrumental estivesse fugindo da outra, mas se encontram até chegar ao fim, como numa estranha corrida.

Mas sabe-se que a fuga não fora uma invenção propriamente de Bach. No barroco houve outros compositores que inclusive já vimos, “Dieterich Buxtehude teve grande contribuição para a evolução da fuga; mas que foi ganhar sua maturidade nas obras de Johann Sebastian Bach” (HATZFELD, 2002, p. 64), principalmente na obra “O cravo bem temperado” e na “Arte da fuga”. Ainda no período barroco as fugas se tornaram composições de muito prestígio com os compositores Jan Pieterszoon Sweelinck, Girolamo Frescobaldi e Dieterich Buxtehude. Mas somente com Bach, considerado o maior compositor de fugas, que tais composições tomaram rumo teórico e exemplar para as execuções e estudos formais.

Para entendermos melhor uma fuga, temos que lembrar que ela é “baseada num tema principal chamado de sujeito” (HATZFELD, 2002, p. 71). A exposição do sujeito geralmente aparece no início da fuga, na intervenção da indicação central dos arranjos. Esta indicação é a única parte “indispensável” para se desenvolver a fuga, visto que servirá de referência para que as linhas instrumentais possam acompanhar o sujeito da fuga. Ou seja, o sujeito da fuga é exposto no início como referência e as outras linhas que começam a entrar em sequência sempre esperam o sujeito como guia.

Isso causa o famoso efeito de que as linhas fogem umas das outras, de modo que esse tipo de composição veio a ser chamado de “fuga”. Note-se que essas linhas não precisam cantar a mesma melodia do sujeito. Ou seja, não sendo dobradas as harmonias, mesmo que em alguns momentos elas sejam dobradas, não permanecem assim, pois suavemente são modificadas para se encaixarem com o sujeito, para se transformarem em respostas aos contrapontos. Curiosamente são modificadas porque as outras linhas entraram em uma nova tonalidade que não são a original. Com efeito, na fuga o sujeito vem como tônica – primeira nota da escala que a peça se encontra –, e a resposta na nota dominante, que é a nota que dá estrutura harmônica à escala. Isso é o que faz acontecer a mudança de tom, mas no mesmo campo harmônico, comumente chamada de “resposta tonal, quando o sujeito é alterado para caber na dominante” (RIBEIRO, 2014, p. 62).

3. Descrição das características de “Tocata e Fuga em ré menor” em consonância com o período barroco

Esta parte da dissertação consiste em trabalhar uma exposição sobre a estrutura barroca da obra “Tocata e Fuga em ré menor”, de Bach. A lembrar que esta composição é repleta de intervenções técnicas e, por ser uma obra para livre interpretação rítmica, suas atmosferas e estruturas podem ser sutilmente variadas. Na história da música “*Tocata e Fuga em ré menor* fora uma constante inspiração de estudos, transcrições, interpretações e arranjos” (BOTA, 2008, p. 49).

Cultivada ao longo da história musical graças à sua precisão e dinamicidade, a “Tocata” foi firmemente caracterizada como referência para exemplos claros da música instrumental barroca, além de ser uma das obras de mais âmbitos referenciais da música européia. Com efeito, esta obra caracteriza-se por um campo que revela diversas sonoridades e formas técnicas à guisa de expressar sua abrangência em diversos níveis de orientação.

Tal obra submergiu no movimento artístico iniciado em pleno desenvolvimento do período barroco, articulando-se tecnicamente com diferentes padrões da estrutura musical. Além de apresentar estas características típicas da arte barroca, a obra fora composta em meados deste período, para servir posteriormente de padrão aos estudos de órgão; “como o prelúdio e a fantasia, a tocata (de *toccare*: tocar) é uma peça essencialmente instrumental, particularmente destinada a instrumentos de tecla: órgão, cravo ou piano” (HODEIR, 1970, p. 184). Considerada uma das obras de arte no campo musical que mais foram interpretadas na história, foi profundamente “dramatizada” em sua roupagem geral, ou seja, são fortemente emblemáticas as linhas harmônicas em “Tocata” com suas nuances intensas de caráter simultaneamente *livres*. “A tocata substitui frequentemente o prelúdio como peça preambular (*Tocata e Fuga em ré menor* de J. S. Bach), tomou forma no século XVI; o século XVII foi sua idade de ouro” (HODEIR, 1970, p. 184). Sendo assim, depois de ser bastante desprezada por muito tempo, a partir de 1750 reaparece episodicamente com alguns mestres românticos. Com isso,

“vale a pena mencionar que o termo ‘*tocata*’ indica uma peça virtuosística, geralmente escrita para teclado, onde as técnicas de execução, *improvisação* e o próprio instrumento atingem seus limites” (HARNONCOURT, 1988, p. 63). Pode ser considerada uma obra para “*improvisação*”, embora seja uma composição voltada mais para os tempos livres e não para a mudança literal dos arranjos. Com a complexa geometria da partitura original é possível observar os ornamentos que a escrita da mesma incorporou aos primeiros compassos.

Entretanto, a fuga pode ser entendida como um quadro para insinuar uma transcendência melódica carregada de diálogos e *contrapontos*. Ela geralmente é estruturada em duas vertentes: a fuga um tanto *livre*, como a *tocata*, e a fuga propriamente dita, chamada *escolar*. “A *fuga livre*, escrita para duas, três, quatro, cinco vozes ou mesmo mais, não obedece a nenhuma regra determinada” (HODEIR, 1970, p. 82). Assim, o lado da execução de caráter *métrico* contínuo – sistematizado do próprio valor original das figuras musicais. As fugas *livres* são muito menos incisiva, no caráter sistematizado dos arranjos, sendo que “os seus elementos são os mesmos que os da fuga escolar, mas combinam-se do modo muito menos rígido e premeditado” (HODEIR, 1970, p. 83). Com isso, a fuga é considerada a mais alta manifestação técnica do contraponto e da polifonia. Ela se baseia em um tema – ou sujeito – que é imitado em diversas tonalidades. Logo em seguida, aparece o episódio contrapontístico, que faz a ponte contrastante ou modulatória entre as aparições do tema principal. “Em geral as fugas se escrevem a três ou quatro vozes que se desenvolvem ao mesmo tempo e harmonicamente” (HARNONCOURT, 1988, p. 64). Ou seja, além dos aspectos melodiais da estrutura musical das vozes, apresentam também os rítmicos no contraponto da formação dessa própria estrutura em relação ao tema; “a partir da entrada, o tema e a resposta são acompanhados por um desenho contrapontístico, chamado *contratema*” (HODEIR, 1970, p. 82).

Bach procurava com este tipo de estrutura composicional explorar os limites do órgão e suas peculiaridades de sons. Assim, aprofundou vários aspectos ornamentais da música para atingir o exemplo claro de *música livre* – que forma o improvisado ou arranjo espontâneo em “*Tocata*” –, e *música com acentuação métrica*¹³ – arranjos métricos ou sistematizados na “*Fuga*”.

Dessa forma, é possível observar claramente a modulação entre o emocional e o racional expressos em “Tocata e Fuga”, pois há um constante jogo de opostos que juntos completam um ornamento ideal de contrapontos. Partindo dos mesmos pressupostos rítmicos, melódicos e harmônicos tradicionais da teoria musical, fora uma música composta com armadura¹⁴ em si bemol, que é o acidente tonal na escala. Isso amplia as possibilidades de mudança de tom em ré menor, de modo a repercutir graus de inovação na maneira de executar as escalas, numa dinamicidade particular do estado sentimental para o emocional. Com efeito, esta composição pode ser considerada um exemplo ímpar da genialidade de Bach, pois equivale a uma obra que se tornou referência desse modo de composição.

Portanto, a forma tocata era, no período barroco, uma manifestação musical *livre* na qual o músico-intérprete se exercitava e fazia um aquecimento breve das figuras musicais rítmicas, para, em seguida, executar uma peça mais complexa e importante – no nosso caso; a fuga.

Nesta parte, a peça era composta para se pensar os limites e possibilidades que podiam ser explorados no instrumento. Contudo, a fuga fora a forma métrica tradicional de mostrar a destreza do músico no seu instrumento, bem como sua habilidade em fazer uma *performance* original diante dos arranjos da peça. Neste momento, são apresentados na composição exemplos de pura sistematização e diálogos rítmicos aprofundados. Haja vista que os contrapontos em volta dos tons e semitons – comumente chamados de estruturas harmônicas e melódicas – são fórmulas sistemáticas e modelos teóricos específicos para resultarem em arranjos ornamentados.

4. Análise dos valores conceituais das figuras musicais e compassos pelo viés da teoria musical

A partir de um dos pontos principais da dissertação, analisaremos neste tópico as estruturas formais da teoria musical. Assim, será dado suporte para justificação dos conceitos de música livre e música métrica encontrados na obra “Tocata e Fuga em ré menor”, de Johann Sebastian Bach. Com isso, não temos a pretensão de desvendar todos os mistérios da obra, mas será justificado como o modelo de música livre foi utilizado inicialmente em “Tocata”, para deixar as possibilidades de interpretação abrangentes e subjetivas em relação ao ponto primordial dos arranjos.

Para tanto, será preciso explicitar alguns dos valores estruturais da linguagem musical, com o intuito de legitimar a relação dos conceitos musicais com os filosóficos. Já que estamos trabalhando com outra linguagem, pois a música é a “[...] arte de combinar os sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção, dentro do tempo” (NOBRE, 2006, p. 6), será feito o máximo para facilitar a compreensão da proposta, sem precisar voltar frequentemente aos conceitos básicos da teoria musical. Portanto, reduziremos os exemplos em quatro partes:

- I. Primeiramente analisaremos os valores das figuras rítmicas para justificação das variações;
- II. Depois, voltaremos o olhar para a representação da fermata nas partituras, sendo o ponto principal a ser trabalhado;
- III. Assim, mostraremos os andamentos figurativos do ritmo em consonância com a fermata;
- IV. Para por último, já transferindo para a prática, exemplifica-se o real valor da intencionalidade pelo som instrumental, ficando a critério de cada instrumentista e seu respectivo instrumento. Lembrando que os instrumentos do médio e agudo terão que fazer a leitura da clave de sol e, para os instrumentos graves, terá que

ser feita a leitura da clave de fá. Contudo, nas duas claves temos os exemplos que buscamos.

Tabela representativa das figuras rítmicas sonoras:

Figuras	Valores positivos	Valores negativos
semibreve		
mínima		
semínima		
colcheia		
semicolcheia		
fusa		
semifusa		

Imagem 1 – ver nas referências da Web

Em música existem sons longos e sons breves. Há também momentos quando se interrompe a emissão do som: os silêncios. A duração do som depende da duração da vibração do corpo elástico. A duração é a maior ou menor continuidade de um som. [...] Antigamente eram as palavras que indicavam, mais ou menos, o tempo de duração de cada nota. No princípio do século XVIII surgiram as figuras mensurais para determinar a duração dos sons. As mais antigas eram a Máxima, a Longa, a Breve, a Semibreve, a Mínima e a Semínima. [...] O valor é o sinal que indica a duração relativa do som e do silêncio. Os valores positivos ou figuras indicam a duração dos sons e os valores negativos ou pausas indicam a duração dos silêncios (MED, 2010, p. 20).

Com isso, temos os valores classificados em positivos e negativos configurados em conceitos universais. Ou seja, para o positivo temos as notas soando continuamente de acordo com o seu valor, e, para o negativo, temos o mesmo valor, mas com a nota fechada, ou abafada, sem soar o som natural. Assim, quando alguém quer representar o som de uma cadência rítmica, como, por exemplo, música em compasso simples ou música em compasso

composto, com suas divisões exatamente no tempo certo para soar o andamento escolhido, temos as sete figuras que nos facilita tal execução.

Por isso, termos como semibreve, mínima, semínima, colcheia, semicolcheia, fusa ou semifusas, servem para nos referirmos à valoração de uma nota, bem como sua duração positiva ou negativa. Cada qual representa seu espaço no tempo, não sendo variável em sua escrita pura, sem nenhuma outra figura interferindo seu estado natural. Desse modo, “ritmo é o estado no qual as notas são combinadas por seus valores” (NOBRE, 2006, p. 6). Deste modo,,

Ritmo é a organização do tempo. O ritmo não é, portanto, um som, mas somente um tempo organizado. “O ritmo é a ordem do movimento” (Platão). A palavra ritmo, (em grego *rhythmos*) designa “aquilo que flui, aquilo que se move” (MED, 2010, p. 20).

A título de exemplo, a próxima tabela nos indicará os valores de cada figura.

Tabela de proporção















NOMES	VALOR	FIGURA	PAUSA
Semibreve	1		
Mínima	2		
Semínima	4		
Colcheia	8		
Semicolcheia	16		
Fusa	32		
Semifusa	64		

Imagem 2 – ver nas referências da Web

Na tabela acima, temos os valores representados dos símbolos vizinhos. Isso significa dizer, em termos práticos, que uma semibreve dura o mesmo

tempo que duas mínimas e, conseqüentemente, uma mínima dura o mesmo tempo que quatro semínimas, e assim sucessivamente. Saliente-se que há uma acepção corrente para o conceito de tempo, a saber, sua duração em segundos e minutos, mas o presente trabalho trata do tempo musical, contado por batida do metrônomo referente ao tempo métrico. Com isso, o ritmo ou andamento de uma música depende do número dessas batidas, que pode aumentar ou diminuir a cada instante, mas o intervalo do tempo tem que continuar o mesmo. “O andamento é a indicação que se imprime à execução de um trecho musical; é a indicação absoluta do som e do silêncio determinando precisamente o valor das figuras” (HODEIR, 1970, p. 187). Dessa forma, o andamento:

[...] é a indicação do grau de velocidade ou lentidão que se imprime à execução de um trecho da música. É a indicação da duração absoluta do som e do silêncio, determinando precisamente o valor das figuras. A sua invenção é atribuída a Sauer ou Winkel. Mas o mecânico austríaco Johann Nepomuk Maelzel aperfeiçoou o aparelho e patenteou-o em 1816 (MED, 2010, p. 187).

Portanto, aqui entra o metrônomo e a relação entre *música métrica* e *música livre*. Como pode ser percebido, existe uma relação entre os valores das figuras e o andamento que estabelece como se dever tocar. Porém, esses valores das figuras são relativos, uma vez que “a duração relativa dos sons é definida pelos valores (os valores definem as proporções entre as notas). A duração absoluta é dada pela indicação do andamento” (MED, 2010, p. 20). O metrônomo funciona como um relógio que mede o andamento de uma música, de modo a produzir pulsos de duração regulares. Existe o metrônomo mecânico e o metrônomo eletrônico: o primeiro é formado por um pêndulo oscilante que é regulado por um peso em sua haste, assim o músico o regula na velocidade que deseja, sendo que a cada oscilação corresponde um tempo do compasso; já o segundo tipo de metrônomo surte o mesmo efeito que o primeiro, mas com o som digitalizado. Segue abaixo a imagem de um metrônomo mecânico, considerado o mais usado na história da música.

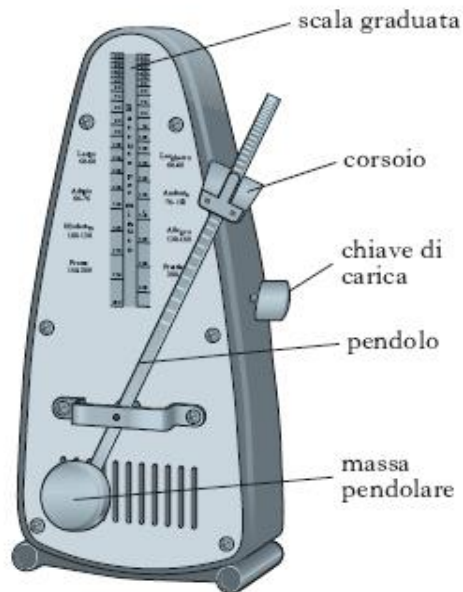


Imagem 3 – ver nas referências da Web

É interessante notar que a palavra metrônomo é formada a partir da junção de duas palavras gregas, a saber, *metron*, que equivale à palavra “medida”, mais o termo grego *nomos*, que significa “padrão”. Assim, temos na própria palavra o significado de sua funcionalidade, que é medir a velocidade padronizada do andamento de uma música. Sendo promulgado por números de representação, que podem variar de 40 a 208 batidas por minuto (bpm), o metrônomo se destaca para que a música possa se basear em um tempo na execução de uma linha rítmica.

Exemplo dos andamentos com os nomes dados nas partituras em relação ao valor das batidas:

Andamento	BPM	Definição
Grave	40	Muito vagarosamente e solene
Largo	40-60	Largo e severo
Lento	60-66	Lento
Adagio	66-76	Vagarosamente, de expressão tema e patética
Andante	76-108	Velocidade do andar humano, amável e elegante
Andantino	84-112	Mais ligeiro que o <i>Andante</i> , agradável e compassado
Moderato	108-120	Moderadamente (nem rápido, nem lento)
Allegretto	112-120	Nem tão ligeiro como o <i>Allegro</i>
Allegro	120-168	Ligeiro e alegre
Vivace	152-168	Rápido e vivo
Vivacissimo	168-180	Mais rápido e vivo que o <i>Vivace</i>
Presto	168-200	Veloz e animado
Prestissimo	200-208	Muito rapidamente, com toda velocidade e presteza

Imagem 4 – ver nas referências da Web

Conforme a movimentação do metrônomo, que pode ser mais ou menos rápida, consideram-se três tipos de andamentos, a saber, os lentos, os moderados e os rápidos.

Os andamentos são indicados por meio de palavras geralmente italianas. As palavras mais usadas são:

ANDAMENTOS LENTOS:

LARGO – O mais lento;

LARGHETTO – Um pouco menos lento;

LENTO – Lento;

ADAGIO – Um pouco mais movido que o precedente;

ANDAMENTOS MODERADOS:

ANDANTE – Mais movido que o adágio;

ANDANTINO – Pouco mais rápido que o anterior;

MODERATO – Moderado;

ALLEGRETTO – Mais rápido que o moderato.

ANDAMENTOS RÁPIDOS:

ALLEGRO – Rápido;

VIVACE – Ainda mais rápido;

VIVO – Bastante movido;

PRESTO – Muito rápido;

PRESTISSIMO – O mais rápido de todos (NOBRE, 2006, p. 15).

Portanto, voltaremos aos valores das figuras:

Som	Pausa	Nome e Duração
		Semibreve - 4 tempos
		Semínima - 2 tempos
		Mínima - 1 tempo
		Colcheia - 0,5Tempos
		Semicolcheia - 0,25 tempos
		Fusa - 0,125 tempos
		Semifusa - 0,0625 tempos

Imagem 5 – ver nas referências da Web

Na tabela acima, temos os valores reais para cada figura. Como vimos, os valores das figuras musicais são representados pelos símbolos vizinhos – uma semibreve dura o mesmo tempo que duas mínimas, uma mínima dura o mesmo tempo que duas colcheias e assim por diante –, então o valor real para cada figura se determina em seu corpo formal. Por exemplo, se uma colcheia vale meio tempo, então sua vizinha menor valerá um quarto de tempo, e sua vizinha maior valerá um tempo inteiro.

Consequentemente, os valores de duração de todas as notas e pausas são definidas *absolutamente* em seu valor referencial diante da partitura. Assim, são proporcionais à duração das figuras vizinhas, podendo ser positivas onde houver sons, ou negativas nos casos em que há pausas. Para efeito e definição de cada duração, a semibreve será tomada como ponto de partida para as demais durações, e ela também servirá de referência geral para prosseguimento das outras notas na partitura.

Exemplo prático:















Nomes da figuras das notas musicais	Figuras das notas musicais	Representação do valor das notas musicais.	Valor relativo das notas musicais
Semibreve			1
Mínima			2
Seminima			4
Colcheia			8
Semicolcheia			16
Fusa			32
Semifusa			64

Imagem 6 – ver nas referências da Web

Aqui cada figura está representada pela sua vizinha, onde cada tempo, também chamado de pulsação, parte da semibreve. Dessa forma, cada

semibreve concebe quatro pulsações e, com base nela, as outras figuras rítmicas são distribuídas por sua valoração. Com efeito, há o agrupamento de todas as figuras rítmicas em coerência com a semibreve.

Outro ponto muito importante para este trabalho será o compasso, pois é no compasso em que toda a estrutura vai estar atribuída, ou seja, os valores figurativos serão todos medidos diante do compasso. Nele as bases para formação dos arranjos devem respeitar em qual intenção numérica está se baseado o compasso.

“A métrica dos compassos pode ser classificada de acordo com o número de tempos que possui: Compasso binário: dois tempos. Compasso ternário: três tempos. Compasso quaternário: quatro tempos” (GUSMÃO, 2012, p. 14), portanto, o compasso é a divisão de um trecho musical em séries regulares de tempos (MED, 2010, p. 114), para o músico saber qual acentuação dar à música. A acentuação na música é parecida como nas outras línguas e linguagens, onde, por exemplo, o acento circunflexo é usado para determinado som e o acento agudo para outro tipo de som. Só que na música esse acento estará baseado nas batidas forte e fraca de um compasso. Como nas palavras existem as tônicas e átonas, na prática musical há as batidas fortes e fracas, como já explicitado, e é isso que determina a métrica existente nos trechos sonoros:

Os tempos dos compassos obedecem a diversas acentuações, isto é, umas fortes e outras fracas. Essas acentuações constituem o ACENTO MÉTRICO. No ritmo normal, o primeiro tempo de qualquer compasso é FORTE. No compasso binário, o primeiro tempo é forte (F) e no segundo tempo é fraco (f), (MED, 2010, p. 96).

Os compassos são classificados de acordo com o número de batidas, que é o que se chama de tempo musical. Como vimos, o compasso binário tem duas batidas, uma forte e uma fraca; o compasso ternário tem três batidas, uma forte e duas fracas; já o compasso quaternário tem quatro batidas, a saber, uma forte e três fracas. Com isso, a primeira batida de um compasso sempre vai ser mais forte. De tal modo que o compasso é o que define toda a divisão da música em partes idênticas ou aleatórias, indicadas pelas barras verticais que cortam a partitura. Assim, para cada compasso novo, um novo

corde simbolizando a variação, tendo o compasso a função de instituir os identificadores de marcação das pulsações. Por isso, os compassos são colocados na partitura antes da armadura da clave, simbolizados por dois números na referência, um em cima do outro. Há músicas em que os compassos variam, ocorrendo o que se chama de mudança de compasso, já em outras músicas podem não ocorrer essa variação.

Os compassos são estruturados por um número que é chamado de numerador e outro que é chamado de denominador – o numerador indica quantas figuras entram no compasso e o denominador, a sua espécie (MED, 2010, p. 81). Consequentemente, o numerador fica em cima e se refere à quantidade de pulsações que se pode usar dentro de um único compasso, já o denominador fica embaixo, determinando qual figura rítmica será igual a uma pulsação. De tal modo que os compassos podem ser simples ou compostos:

Indica-se o COMPASSO SIMPLES, geralmente, por uma fração significando; o numerador – número de tempos; o denominador – a unidade de tempo. Indica-se o COMPASSO COMPOSTO, geralmente, por uma razão resultante da multiplicação de três terços do compasso simples, sendo a unidade de tempo um valor pontuado (MED, 2010, p. 83-4).

Sendo os compassos simples representados por valores também simples da unidade de pulsação do numerador, 2, 3, 4, 5 e assim por diante com o denominador sempre quatro. Os compostos são representados por unidade de pulsação 2, 3, 4, 5, etc., porém, os denominadores podem ser 8, 16, 32, ou 64 que é muito pouco usado.

Exemplos práticos de compasso simples e composto:

FÓRMULA DE COMPASSO

COMPASSO SIMPLES



COMPASSO COMPOSTO



Imagem 7 – ver nas referências da Web

Compasso simples é aquele que tem por unidade de tempo uma figura simples (não pontuada). Apresenta como característica principal uma subdivisão binária ou quaternária dos seus tempos (MED, 2010, p. 122).

Portanto, o compasso simples é estruturado por cada unidade de tempo correspondente à duração estipulada através do denominador da unidade de compasso. Por exemplo, uma semínima tem o valor de um tempo; uma mínima vale dois tempos; uma colcheia, meio tempo, e assim por diante. Ou seja, um compasso 4/4 possui quatro pulsos com duração de um tempo para cada quatro, que é o valor de uma semínima cada pulso. Temos vários modelos de compasso simples muito usados e geralmente possuem dois ou quatro no denominador – 2/4, 3/4, 4/4 etc.

Compasso composto é aquele que tem por unidade de tempo uma figura composta (pontuada). Apresenta como característica principal uma subdivisão ternária dos tempos (MED, 2010, p. 122).

Com efeito, compasso composto é estruturado por cada unidade de tempo correspondente à duração estipulada por meio do denominador da

unidade de compasso. Por exemplo, no compasso 9/8 o denominador nos mostra que uma semibreve terá que ser dividida em oito colcheias, sendo que o numerador continua a ter o mesmo valor para numerar tanto as pulsações quanto o número de figuras que preencherá o compasso. Com isso, a métrica deste compasso é ternária, ou seja, existem três pulsos por compasso, onde cada unidade de tempo é um grupo de três colcheias ou uma semínima pontuada.

5. Exemplo técnico para justificativa das partes livres e métricas

Comumente, denomina-se música métrica a divisão rítmica dos valores das notas de uma intenção ornamental dos sons, sendo primordial este aspecto métrico, pois determina de forma absoluta o compasso. Com efeito, são os compassos os representantes de todo o aparato musical, formados por tempos, pulsações no geral, que se entrelaçam com as notas e seus respectivos valores. Portanto, o conceito de métrica corresponde à estrutura do princípio primordial de medir o andamento e ritmo de uma música.

Métrica na música é a teoria do compasso e do ritmo; e é a técnica musical que trata da estruturação do ritmo e da melodia. Ritmo é a distribuição ordenada dos valores; e é a relação entre as durações das notas executadas sucessivamente. O compasso separa os valores com acentuação periódica, alternando-se entre “forte” e “fraco” (MED, 2010, p. 128).

Portanto, a métrica por meio de essenciais técnicas do corpo musical se agrupa ao ritmo. Constrói-se, dessa forma, o padrão das durações das notas de modo a respeitar a unidade do compasso, sendo este a articulação da duração padronizada que ocupa a pulsação de uma ou mais batidas. Assim, a métrica está mais relacionada ao andamento das pulsações de intensidade forte e fraca. Haja vista que o pulso é uma contínua formação de tempos idênticos de curta duração, pois está com a unidade de compasso em que está inserido, por isso, são identificados como se fossem pontos em uma música.

Unidade de compasso é o valor que preenche, se possível sozinho, um compasso inteiro. Para encontrar a unidade de compasso soma-se o número de figuras indicadas pelo denominador reduzindo-as a uma só ou ao menor número possível de figuras. A unidade de compasso, representada por valor pontuado ou por resultante da combinação de várias figuras, é chamado por alguns teóricos de unidade de som em vez de unidade de compasso (MED, 2010, p. 121).

Com isso, as pulsações são formadas de várias batidas não melódicas, mas que são formadoras do ritmo, ao estabelecer a divisão exata dos valores das notas diante dos compassos.

Com efeito, passaremos a definir o lado livre da música, onde a fermata é a principal característica da chamada música livre, que é um estilo muito explorado por Bach na “Tocata”, também conhecida como suspensão – quando aparece esse símbolo na partitura, quer dizer que devemos suspender o valor das figuras musicais. Por isso, quando “a *fermata* é colocada junto a uma nota musical, indica [...] que o tempo de execução fica a critério do intérprete” (BENNET, 1994, p. 38). Com efeito, ela dará todo o suporte para as partes livres de qualquer música, e pode ser representada pelo símbolo que se segue abaixo.



Imagem 8 – ver nas referências da Web

A fermata é um símbolo muito específico nas notações musicais. Contudo, exige-se muita destreza e virtuosidade por parte do intérprete, haja vista que ele fica com a liberdade de improvisar, dentro da parte intencional que a obra remete a esse termo. Com isso, “[...] a qualidade de uma interpretação baseia-se principalmente no aspecto técnico virtuosístico do intérprete e das obras” (BARRO, 1998, p. 55).

Portanto, para a interpretação da fermata, esse símbolo pode ser colocado acima ou abaixo das figuras na partitura para indicar um prolongamento na duração do som além do valor original das figuras. Esse símbolo também torna evidente a intenção do arranjo para quem está interpretando-o, mesmo que a fermata não possua originalmente um valor fixo ou determinado. Ela varia de acordo com o intérprete que faz a execução ou de quem faz a interpretação secundária como é o caso do regente orquestral.

Sabe-se que a fermata foi curiosamente muito representada por outros nomes como, por exemplo, um símbolo de representação do infinito. Contudo, vale ressaltar que quando ela está indicando uma nota soando é chamada de

fermata, mas quando o símbolo está indicando uma nota pausada, é chamada de suspensão. Por isso, ela pode ser indicada com a intenção longa ou curta, para a sustentação maior ou menor da sonoridade desejada pelo intérprete.

Exemplo prático de fermata na partitura soando a nota:



Imagem 9 – ver nas referências da Web

Aqui temos um exemplo de partitura na clave de sol e de fá. Com sua pulsação a 120 bpm no compasso 4/4, aparece na figura acima o campo harmônico acidental na armadura em fá sustenido. É possível notar que a última semínima do compasso não deverá valer o tempo inteiro da pulsação do metrônomo, sendo escolhido pelo intérprete o tempo que lhe convier atribuir, mas sempre respeitando a intenção do arranjo. Ou seja, “[...] onde não aparece tal figura, a música deve decorrer *metricamente* de acordo com os valores originais de sua representação” (BENNET, 1994, p. 43), a lembrar que apenas com a fermata uma nota pode ser sustentada indefinidamente, tendo sua duração original prolongada ao gosto do executante. A fermata também pode aparecer sobre uma pausa, indicando uma suspensão, ou de forma menos usual, sobre a barra de compasso, para indicar uma cesura.

Exemplo prático de fermata na partitura com a nota pausada:



Imagem 10 – ver nas referências da Web

Na figura acima pode ser observado um exemplo de partitura nas claves de sol e de fá. O exemplo da fermata está representado em cima de uma pausa de semínima e de uma nota também soando em semínima. Esse exemplo ressalta ainda que é uma visão equivocada afirmar que silêncio não é música, pois, se ele pode ser representado em uma partitura, pode ser considerado música também, tudo depende de onde tal se encontra. No caso, numa partitura, o silêncio pode servir para muitas variações temáticas em definição da sonoridade de uma obra. Assim, como vemos, para cada nota positiva, existe seu contrário (nota negativa), sendo o mesmo valor para ambas.

6. Características estruturais de “Tocata” para exemplos livres

Exemplo 1 – Tema inicial de “Tocata”

Tocata and Fugue in D Minor
BWV 565

J. S. Bach

Adagio

Manual

Pedal

Prestissimo

3

6

8

Public Domain

Imagem 11 – “Tocata e Fuga em ré menor” (disponível em: Mutopiaproject.org)

The image displays a musical score for the 'Tocata e Fuga em ré menor' by J.S. Bach. It consists of five systems of staves, each representing a measure or a group of measures. The first system starts at measure 10, the second at 13, the third at 16, the fourth at 18, and the fifth at 20. Each system includes a grand staff (treble and bass clef) and a separate bass line. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The notation is in G minor (two flats).

Imagem 12 – “Tocata e Fuga em ré menor” disponível em Mutopiaprojectorg

Na figura acima, o início do tema apresenta várias fermatas para representar a livre articulação do arranjo. O tema apresenta seu início com a representação de várias fermatas na articulação livre do arranjo. Note-se que do primeiro compasso ao sétimo temos como característica a fermata, que se

prolongará no primeiro compasso, pois há uma colcheia que fará uma ponte até o grupo de fusas, de modo que estas também serão representadas de forma livre. Logo, a colcheia não poderá valer meio tempo da pulsação, assim como as fusas não valerão um oitavo de tempo da pulsação original.

Como veremos mais adiante, mesmo no primeiro compasso a fermata aparece, mas num tempo pausado. Isso significa que o silêncio deve se prolongar de acordo com a interpretação do músico. Com isso, é necessário tomar cuidado, pois os silêncios devem ser bem intencionados para não perderem a essência do arranjo. Esta característica rítmica do tema é distribuída em várias partes da “Tocata”. Assim, ela aparece em quase todos os compassos, variações rítmicas e melódicas, de modo a fazer com que apenas esta parte citada seja suficiente para apontar suas características estruturais.

Contudo, a “Tocata” parece-nos buscar as qualidades sensíveis que são estabelecidas em arranjos introdutórios. Essas composições são provocadas por impulsos mais intuitivos do que técnicos, e que nos fazem sentir a presença do elemento livre na execução. Tal divisão estabelece regras a serem seguidas, ou seja, são exploradas duas partes estruturais da musicalidade que se entrelaçam entre si.

Assim, como vimos anteriormente, elas podem estar colocadas separadamente nos arranjos musicais em forma de figuras rítmicas sem fermata para representar execução métrica, e figuras rítmicas com fermata para denotar a execução livre, onde:

[...] no começo da obra as passagens de virtuosidade são fundamentais e por vezes a fragmentos polifônicos em estilo de imitações. Frescobaldi e seus discípulos faziam uma improvisação meditativa. J. S. Bach concebeu-a como uma página brilhante, toda em contrastes Tocata e Fuga em ré menor, como uma espécie de prelúdio bastante construído (Tocata dita Dorian), (HODEIR, 1970, p. 184-185).

Nesta primeira parte de “Tocata”, temos três variações primordiais que devem ser destacadas diante dos parâmetros composicionais característicos do tema:

1º - A dinâmica inicial das estruturas harmônicas e melódicas no ritmo livre, nos três primeiros compassos;

2° - Há uma suspensão de contrapontos em relação à melodia e ao ritmo livre, do compasso quatro ao décimo segundo;

3° - E a variação do número de linhas; da metade do primeiro compasso ao décimo quinto compasso.

Por conseguinte, estas variações se ligam uma a uma, nas características das tocatas. Assim, logo na primeira variação é possível observar que as passagens rítmicas intrínsecas às duas vozes das claves realizam movimentos iguais, promovendo uma abertura dobrada através de um acréscimo gradativo no diâmetro intervalar entre duas vozes no início do tema. Com isso, a configuração rítmica decorrente na segunda variação se desenvolve de forma parecida, pois ocorre uma gradual sintetização da estrutura rítmica, por meio da movimentação semelhante entre as linhas do arranjo.

Respectivamente, na terceira variação, a densidade do número de linhas instrumentais é constante nas características da tocata. Dessa maneira, percebe-se como o evento de uma linha semelhante à outra pode configurar a organização ou trama disposta nas duas variações do tema do arranjo. Ao mesmo tempo em que ocorre o crescimento contrapontístico no interior da primeira variação, é possível perceber também que sua massa volumar de linhas potencializa as vozes no parâmetro guiado pelo ritmo. Deste modo, no decorrer da primeira variação, o contraponto acompanha também um processo da estrutura polifônica. Nisso se insere a suspensão das articulações melódicas para dar mais ênfase à rítmica do arranjo, pois a característica do ritmo dentro da polifonia fica mais intensa e cobre boa parte das explorações melódicas, para dar lugar às ligações harmônicas na construção das divisões do tema. Ressalte-se o fato de que a primeira variação tende a ser uma premissa de cunho mais importante que as outras, por se estender do acorde inicial até o terceiro tempo do segundo compasso, enquanto a segunda se conglomerada nos tempos restantes do tema principal.

Portanto, temos passagens de tema para tema de forma livre e complementar entre as partes com tempos de fusas e semicolcheias para cada

variação. Com isso, a divisão pode ser vista de forma interligada, em que se desenvolvem os temas nos modos de contrapontos contrastantes para se equilibrar entre as variações. Mesmo com o experimento de interpretação dessa obra em algum instrumento e de inúmeras audições de diferentes intérpretes, vê-se uma constante formação livre de ligações dos arpejos de tema para tema, dando direcionamento entre os tempos e suas passagens dispostos nos três primeiros compassos desta análise. Com efeito, nota-se a existência de duas relações rítmicas no cerne desse primeiro tema, a saber, a passagem melódica desenvolvida nas fusas, de modo a acentuar a característica livre de mudança dos acordes e tempos para formalização da cadência. Assim, o primeiro tema se dimensiona nas configurações rítmicas formadas pela fermata e seu lugar de estruturação.

7. Características estruturais da “Fuga” para exemplos métricos

Exemplo 2 – Tema inicial da “Fuga”

3

Prestissimo

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. Each system contains a treble and a bass staff. The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Prestissimo'. The first system (measures 22-23) shows the right hand playing a rapid sixteenth-note pattern and the left hand playing a similar pattern. The second system (measures 24-25) continues the rapid sixteenth-note patterns. The third system (measures 26-27) shows the right hand playing a series of eighth notes and the left hand playing a series of eighth notes. The fourth system (measures 28-29) shows the right hand playing a series of eighth notes and the left hand playing a series of eighth notes. The fifth system (measures 30-31) shows the right hand playing a series of eighth notes and the left hand playing a series of eighth notes. The sixth system (measures 32-33) shows the right hand playing a series of eighth notes and the left hand playing a series of eighth notes.

Imagem 13 – “Tocata e Fuga em ré menor” (disponível em: Mutopiaproject.org)

The image displays a musical score for a section of 'Tocata e Fuga em ré menor' by J.S. Bach. The score is written for piano and consists of five systems of staves. Each system contains a treble and bass staff, with a grand staff (treble and bass) below them. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The measures are numbered 37, 40, 43, 46, and 49. The music is a complex fugue with multiple voices, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as some eighth and quarter notes. The texture is dense in many places, particularly in the first system (measures 37-39) and the fourth system (measures 46-48). The final measure (49) shows a cadence with a whole note chord.

Imagem 14 – *Tocata e Fuga em ré menor* disponível em Mutopiaprojectorg

Percebe-se que algumas características da estruturação das fugas nos revelam todas as nuances da acentuação métrica do tema, que também pode ser chamado de sujeito, e suas variações principais. Discorreremos abaixo sobre três fatores musicais que contribuem para essa análise.

- 1° - A presença de um tema;
- 2° - As movimentações contrapontísticas e polifônicas;
- 3° - Formação característica imitativa.

A fuga é uma composição de estilo contrapontístico, que se baseia no uso da imitação e a preponderância de um tema gerador, curto, mas característico, chamado sujeito. Aparecendo cerca do fim do século XVII está ligada à tradição polifônica dos séculos XV e XVI, de que é de algum modo o expoente máximo: em nenhuma outra forma a equivalência das diferentes vozes é de tal modo evidente; nenhuma outra forma atinge uma unidade tão perfeita. Ainda que situada na linha do moteto, a fuga pertence à arte instrumental (HODEIR, 1970, p. 52).

Sabemos que o tema é de intrínseca expressividade nas formações das fugas. Desse modo, no barroco se tornou comum ser chamado de sujeito o tema que servia de guia para escrever as outras vozes, antes de qualquer definição pontual sobre uma determinada fuga. No caso da tonalidade, sentimos que o desdobramento da tonalidade de ré menor, desenvolvida ao longo de sua primeira parte, funciona como um tipo de superfície de inscrição para muitas das características musicais mencionadas acima.

As figuras acima utilizadas como exemplo foram escolhidas para serem destacados os elementos que promovem sensações de simetria, ou seja, onde a sonoridade se mantém firme no mesmo movimento e variação. Estes periódicos movimentos métricos da fuga podem ser visualizados na movimentação cromática dos seis primeiros compassos. Isso aparece também nos saltos de notas e na articulação dos acordes menores no final do sexto compasso. Pode ser observado ainda, nas cadências seguintes, o frequente uso de arpejos de ré menor, e a constante suspensão harmônica. Por meio destes elementos composicionais da arte musical, encontramos subsídios suficientes para a dialética dos arranjos métricos.

Já nos compassos 14, 15, 16, 17, 18, 19 e 20 fica evidenciada a contínua movimentação da acentuação métrica dos trechos expostos. Isso por que há uma longa seção de arpejos menores e trechos não constantes de intensos cromatismos realizados ao longo dos primeiros 20 compassos da fuga, decorrente das sucessivas mudanças de movimentos, somada ao andamento métrico de passagem de compasso para compasso. Geralmente,

as fugas possuem um ritmo métrico e rápido, o que causa o efeito de bastante agitação, haja vista que se desenvolvem numa medida que varia de 90 bpm e se aproxima de uns 130 bpm em constante desenvolvimento dinâmico com as escalas diante do sujeito-guia da fuga. Percebe-se que o compasso 23, onde aparece uma seção de arpejos, coincide com as características de arpejos na medida harmônica analisada acima no apontamento da escala de ré menor, sintetizando as passagens dos arpejos e as características musicais apresentadas anteriormente que provocam nossa percepção formal da fuga.

Portanto, na interrelação musical dos três fatores analisados, a saber, os intervalos cromáticos diante do guia, a tonalidade menor, e a característica do acento métrico, é possível perceber que sua estrutura está em simetria no decorrer das passagens dos arranjos.

Assim, as características rítmicas, sonoras e composicionais da fuga – especificamente de “Tocata e Fuga em ré menor” – nos mostram uma estrutura técnica em prol de uma dinâmica de expressão. Isso acontece de uma forma prática nos moldes dos princípios musicais, em que as relações composicionais acontecem na maneira como as variações se associam entre a teoria e a prática, sendo que a variação rítmica, um dos pontos mais importantes, ocorre sobre qualquer tempo indicado nos compassos. Percebemos, nos três exemplos dispostos acima, a forma com que estas amarras composicionais se desenvolveram entre as passagens. Além destas semelhanças rítmicas, foram pontuadas entre os compassos mais importantes e no tempo de cada variação.

III Capítulo – Relação entre os quatro conceitos encontrados nas obras “Tocata e Fuga em ré menor” e *O nascimento da tragédia*

1. Articulação do belo nos conceitos de apolíneo e dionisíaco para com a música métrica e livre na perspectiva da hipótese

Concebe-se esta investigação identificando conceitos propriamente articuláveis pertencentes à Filosofia e à Música. Por meio dos valores elementares, cria-se uma hipótese sobre a relação possível entre o *apolíneo*, o *dionisíaco*, a *música de acentuação métrica* e a *música livre* baseada na fermata. Em *O Nascimento da Tragédia* e “Tocata e Fuga em ré menor”, existe uma distinção nobre de muita importância entre o aparecimento da noção de semelhança e a manifestação de apontamentos para a interpretação do jogo na interrelação provável entre elas. Diante disto, a predileção da musicalidade e do pensamento filosófico frente às demais expressões artísticas e teóricas, tem-se nesta ótica a objetivação formada na própria interrelação dos quatro conceitos encontrados nas obras pelo viés análogo na perspectiva da semelhança somente entre os quatro conceitos e não na semelhança geral.

Com isso, consta-se o entendimento perante os conceitos, que, discutidos pelo viés das teorias estéticas da Filosofia e da Música, encontram confins legítimos entre ambas as obras usadas nesta pesquisa no aspecto de interpretação desses conceitos. Referindo-se à particularidade do valor figurativo na arte, atribuem-se o sentido do campo embelezado e o sentido do campo sublime, sendo na arte o seu atributo natural essas definições. As impressões aparentes e belas, segundo Nietzsche, são originárias da manifestação do apolíneo, as palavras poéticas e artes plásticas, e o dionisíaco se manifestaria pela musicalidade, emoção e sublimidade.

Nietzsche reinterpreta os gregos a partir dos “impulsos artísticos da natureza”, o apolíneo e o dionisíaco. São dois impulsos antagônicos, duas faculdades fundamentais do homem: a imaginação figurativa, que gera as artes da aparência, e a potência emocional, que dá voz e vez à música (DIAS, 1994, p. 12).

Para Nietzsche, o apolíneo e o dionisíaco transfiguram a concepção de aparência e sublimidade, portanto, encontram-se na tragédia grega pelo cunho nietzschiano, forças contrárias que se complementam e, pelas suas definições, encontram-se forças semelhantes em tal obra barroca bachiana, sendo os dois conceitos musicais, propriamente contrários um do outro, expostos de maneira fundamental para a criação de “Tocata e Fuga em ré menor”. Em Bach, tem-se a sistematização métrica que gera a estrutura formal e a espontaneidade que gera o momento livre para interpretação do executor, como se fossem movimentos contrários da tragédia grega. Na tragédia, tem-se o conceito de beleza como vinculação do conjunto da ordem ou harmonia das coisas em Apolo, ou seja, para propósito de domínio dos elementos harmoniosos, concebe-se o fazer artístico. E, através da arte, se consegue a consagração da beleza, do que *se poderia ser o belo* para cientificidade, [...] “que se manifesta por meio da produção de formas, da beleza, da composição harmoniosa” (MACHADO, 2008, p. 25).

Esta figuração de arte e ciência mostra-se integrada ao movimento das vivências subjetivas e da prática epistemológica em relação com a arte, nascidas de uma posição formada fundamentalmente da compreensão categórica dos níveis técnicos da ciência estética para, com isso, atingir a possibilidade de transformação da tese em legitimação. Deste modo, a posição do valor originário entre a arte e o belo permite-se somente pela necessidade do fazer o artístico e contemplação dos elementos sonoros dependentes da sensibilidade e imagístico dependentes da racionalidade, com exclusividade na estrutura que compõe o estético. E a “musica trágica grega e a música alemã moderna formam um complexo estético interligado que Nietzsche procura compreender a partir dos olhares: filosófico, filológicos e musicais da existência” (JUNQUEIRA, 2011, p. 2).

Sendo um olhar filosófico que na música dionisíaca destaca a expressão da espontaneidade, ele expõe os sentimentos do próprio subjetivo – como em “Tocata”, quando o valor primordial da fermata representa a subjetividade do músico que está executando a obra. O subjetivo aparece pela exploração afetiva e sentimental do artista, pelo fato de vivenciar a realidade em paralelo ao mundo simbolizado pelo fazer artístico, assim, encontra-se a necessidade da parte abstrata para fecundar a prática musical. A existência da beleza e da

sublimidade na música advém de um campo que o artista, na descrição de Nietzsche, alcança plenamente, pois utiliza a arte como exploração do que se manifesta de enigmático à essência da natureza. “A música é necessária para o contato com a profunda e enigmática essência da natureza, através da via musical é possível enxergar além do véu, podendo criar formas de interpretar o mundo enquanto ainda sendo vivido” (JUNQUEIRA, 2011, p. 88). E, com essa atitude, o prazer estético dentro da existência se revela num movimento abstrato que reúne os aspectos para tal prazer. Para a possibilidade, sobretudo, da contemplação artística, precisa-se do contraste com os anseios desejados. O prazer causado do belo é intenso quando emanam várias formas, diante de olhos que enxergam mais atentamente os pormenores da movimentação artística.

Na tragédia grega, esse prazer consiste na existência de um desígnio da necessidade de libertação que o fazer artístico está para a realidade e para a ciência. Sendo um “apontamento para o enriquecimento da filologia com a arte, ou seja, com o olhar aberto para a arte e o fazer artístico grego antigo” (JUNQUEIRA, 2011, p. 20), o artista trabalha intrinsecamente com a sensibilidade, que está dentro da realidade filológica, onde se observa em representações figurativas da natureza a interpretação da vida. A partir dessas representações, o artista explora a vida e com isso concebe-se o exercício de articulação das vivências com a realidade. Em Nietzsche, as emoções dionisíacas refletem as partes da natureza ditas não compreensíveis, enigmáticas e misteriosas, que fazem nascer uma superação dessas emoções mais profundas da interpretação de Platão sobre os elementos da natureza segundo Schopenhauer, através de circunstâncias propriamente vindas da música:

Mas porque teria Nietzsche se oposto a Platão? O motivo principal parece-me vir do fato de Nietzsche ter aceito o postulado de Schopenhauer, segundo o qual, atrás dos fenômenos, existe uma realidade mais fundamental – o *Urgrund* – e que, enquanto as palavras reproduzem os fenômenos, a música reflete o *Urgrund*. Sendo metafisicamente anterior a palavra, a música teria sobre ela primazia (DIAS, 1994, p. 45).

Essa perspectiva encontra-se na tendência da transformação do sentimento que surge da incógnita produzida pela realidade diante do prazer artístico. Ou seja, este *Urgrund* reflete a razão primeira ou origem das coisas do mundo. A existência dos possíveis elementos estéticos nesta trajetória provoca uma transcendência em uma possível hipótese científica, sendo no pensamento de Nietzsche, aquilo que eleva o homem de sua obscuridade a compreender coisas sublimes na existência, que para isso, o ser articula com a capacidade de superação do que obscurece os caminhos do entendimento. Em particular, torna-se viável que o conceito hipotético está ligado diretamente à dimensão da arte pela capacidade mundana de articulação, e, para o acesso do mundo apolíneo caracterizado pelo balanço do regrado – Apolo recebe o encargo de divinização do princípio imagético, de imagens dos objetos do mundo, e na perspectiva dessa investigação, se teria a “Fuga” como representação por meio das características apolíneas: e para as atividades sublimes, concebidas a Dionísio para divinização da sensibilidade, da sonoridade advinda do mundo, se teria a “Tocata”, como representação do mundo dionisiaco.

Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, na perspectiva dessa investigação, possibilitou a criação de uma hipótese, que convém como referencial teórico da afirmação dos conceitos encontrados, demonstrando-se que através do valor dos mesmos é possível visualizar a interrelação das duas obras pelo viés científico da hipótese;

As teorias científicas explicativas buscam estabelecer os mecanismos causais dos fenômenos. Tais mecanismos via de regra encontram-se além do nível fenomenológico, ou seja, não podem ser determinados por observação direta. Eles são, tipicamente, postulados como hipóteses. A noção de hipótese é crucialmente importante na ciência. Ao contrário do que pensa o homem comum, a ciência não visa a eliminar as hipóteses, nem poderá fazê-lo, se quiser preservar o ideal aristotélico da compreensão do mundo. Não há um meio de, pela investigação, transformar uma hipótese científica – ao menos do tipo relevante para a presente discussão – em algo “provado” e, portanto, que não seria mais uma hipótese. Diante disso, o que o cientista tem de fazer é desenvolver uma série de critérios que ajudem a determinar o estatuto epistemológico das hipóteses, ou seja, que possibilitem a avaliação das diversas hipóteses, enquanto pretendentes à verdade (CHIBENI, 2006, p. 6).

Portanto, refletem-se as possíveis articulações para a compreensão fundada no modo de ver uma simples fermata na perspectiva do valor dionisiaco em suas características formais, e através de transfigurações da execução musical metricamente acentuada, verem-se as características apolíneas, e ambas representadas por gregos cujas práticas, em afirmação, mostram que os fenômenos são associados à vontade e à vida. Ou seja, aqui nasce uma hipótese científica, uma proposição que se admite legítima pelos valores conceituais, independentemente do fato de ser verdadeira ou falsa, que se pretende encontrar o princípio a partir do qual se pode induzir um determinado conjunto de conjecturas.

Com esse propósito, seria pertinente compreender o que se refere a Nietzsche e a Bach: a expressão daquilo a que se visualiza no carácter artístico que satisfaz o homem, precisamente na articulação das partes que compõem a obra de arte, compartilhando o fenômeno com o apolíneo e a vontade com o dionisiaco. Segundo a análise de Nietzsche, todas as interpretações do mundo, tanto as que se apoiam na natureza humana racional quanto as que se apoiam na natureza humana sensível, são ambas o reflexo da insaciável vontade que transforma a realidade em figuração do descrever das coisas e, nisso, cultiva a continuidade do prazer de viver pela arte. É esta figuração apolínea e dionisiaca que exerce força na exemplificação do movimento contrário um ao outro, exatamente o que acontece em “Tocata e Fuga em ré menor”, quando se tem a figuração do métrico na realidade da “Fuga” e a figuração do livre, na realidade de “Tocata”. Nesta obra demonstra-se a nuance necessária entre duas vertentes que permitem ligar as categorias explicitadas no prazer transcendental em relação à tradição da sabedoria apolínea e dionisiaca.

A sabedoria dionisiaca sonora entrelaçada na linguagem imagética apolínea é o fenômeno interpretado do sumo encontrado na vontade e, assim, o prazer de viver a vida escapa do pessimismo. Integralmente o objetivo do artista apolíneo se faz no simbolismo de Apolo ultrapassando o sofrimento do indivíduo pela articulação e consagração do fenômeno, onde o belo se sobrepõe à dor da vivência diante da vida, que é subtraída do fazer artístico pelas características da técnica e ciência. Assim, concebe-se o surgimento de uma hipótese:

evitando nesta possível aliança entre fenômeno, linguagem e mundo ideal, as crescentes discordâncias entre os filólogos da corrente moderna. A arte tem a característica de ser o elemento que assegura a unidade das diversas hipóteses das ciências filológicas (JUNQUEIRA, 2011, p. 22).

Na arte dionisíaca do artista musical: na simbolização do trágico grego, a própria natureza exprime o verdadeiro objetivo, junto com a aparência imagética, pois, para o dionisíaco, existe a frequente mudança dos fenômenos, sendo o primordial do espontâneo que encontra uma satisfação permanente em consagrar a transformação dos fenômenos diante da percepção sensível.

Portanto, no aspecto da pesquisa se mostra a possibilidade da arte enquanto dois movimentos integrados, ou seja, a inclusão do racional no sentido do apolíneo, da ordem e harmonização, como se fosse uma “Fuga” musical, toda feita e pensada para a exposição e execução dos elementos de valores que não podem ser flexíveis, e sim, todos pré-estabelecidos no seu conteúdo primário. Com efeito, isso mostra a articulação do racional através da manifestação do andamento puro na música, mas que também concebe a libertação do caminho dionisíaco, onde não consta a ilusão racionalizada puramente, mas o encanto da *realidade trágica*, o espontâneo, como se fosse “Tocata”, toda feita para em alguns pontos ter a exposição dos elementos de valores flexíveis, articuláveis, vindos da fermata, em que se mostra o encanto da execução quando livre.

2. Arte musical como elevação da compreensão dos fenômenos – Apolo como deus da aparência e beleza e Dionísio como deus do sublime e mistério – “Fuga” como medida e “Tocata” como sublimidade diante da teoria

A significação musical em Nietzsche se faz um dos pontos fundamentais para compreender a arte que nasce pela tragédia para colocar a afirmação da vida na investigativa acerca do mistério do mundo. A música afeioou e fortaleceu o apoio indispensável para a formação da filosofia de Nietzsche, que necessitou da essência musical para ampliar o seu olhar sobre os gregos antigos e o próprio nascimento da tragédia pelo apolíneo e o dionisíaco. A filosofia trágica e o movimento artístico do grego originou um interstício no pensamento de Nietzsche e na sua compreensão acerca do processo de conhecimento. “Em consequência desse racionalismo, que tem a ilusão de poder curar a eterna ferida da existência pelo conhecimento, a música, que fora a mãe da tragédia, a voz de Dionísio em pessoa” (DIAS, 1994, p. 69-70).

A música se insere e propaga por todas as partes na vivência dos homens gregos; na filosofia nietzschiana, a partir dela, se faz uma reconciliação do homem com a natureza primordial. Ou seja, pela experiência individual e o conhecimento científico, compreende-se o plano de fundo incomensurável do mundo. Assim,

a importância essencial da compreensão da fonte originária e nutria da música dionisíaca da tragédia grega e sua nobre função de reconciliação dos homens uns com os outros, consigo mesmo e com o mundo vivo – natureza (JUNQUEIRA, 2011, p. 36).

Para com isso, através da transfiguração artística dos princípios gregos, a partir de Apolo e Dionísio, viver em conjunto ao inexplicável e incompreensível mistério da vida e da morte na existência. Sabe-se que Apolo é o deus da beleza, eternidade da aparência, sabedoria, consciência e dos limites que providenciam a medida e o equilíbrio e, também, pode-se lhe atribuir o princípio da individuação, e autoridade consciente na reflexão dos impulsos racionalizados, para a compreensão do fazer artístico. E Apolo ajustado com Dionísio no fazer artístico resulta-se numa arte mais elaborada,

na profundidade da aparência e do sublime, pois se unem numa reconciliação marcante na tragédia grega para desvendar o mundo e a vida, ou seja, “que é capaz de realizar a reconciliação dos indivíduos com a existência no microcosmo social e no macrocosmo universal e natural” (JUNQUEIRA, 2011, p. 47).

Assim, vê-se na história das relações do conhecimento filosófico com a musicalidade um envolvente nascimento do duelo pelo conjunto dos saberes contidos na arte musical. No entanto, na tragédia grega, encontra-se a luta provocada por uma dualidade: pelo instinto, assim são “despertadas as emoções dionisiacas provocadas por bebidas narcóticas ou pelo desencadeamento dos instintos primaveris, o homem, em êxtase, sente que todas as barreiras entre eles e outros homens são rompidas” (DIAS, 1994, p. 27); e também a tragédia é provocada pela razão que nega a construção somente pelo instinto, onde é “desprezado tudo o que se realiza “só por instinto”, interpretando a arte trágica como algo não racional, que não pode ser concebido conceitualmente” (DIAS, *id.*, p. 69).

Ao aproximarem-se tais conceitos opostos, tem-se um sentido que se coloca em “Tocata e Fuga em ré menor”, sendo propriamente a razão e a medida, que sustentam o apolíneo, para com a semelhança das estruturas das fugas criadas no barroco. Em suas nuances de caráter métrico, onde se tinha um sujeito dono do ritmo, como o individual no caráter de Apolo; esse sujeito da “Fuga” faz a medição de tudo o que vai acontecer na composição, ou seja, ele constrói a base para as outras vozes o acompanharem. Já em “Tocata”, o sujeito não existe, a base é criada para renascer a articulação do movimento livre, onde cada voz faz uma parte da estrutura composicional do arranjo para resultar num conjunto unido de parte soltas. Portanto, Nietzsche se propõe a dar vida a Apolo e Dionísio, para surgimento da tragédia grega, e Bach explorou as fermatas e acentuações métricas para a afirmação da “Tocata e Fuga em ré menor”, deste modo, a fermata encontrada nesta obra, que, por essência, desloca a medida das figuras musicais, se assemelha à essência do dionisiaco, como mistério contínuo.

“Quão audaciosa se faz esta interpretação exposta neste trabalho!”: poder-se-ia alguém dizer. Mas, em contraposição a isso, tem-se a consciência de que, com a teoria aqui criada, como meio de explicar o sentido da música

dionisiaca, se faz necessário um processo intrínseco que envolve uma base iniciada em teoria da música. Quanto às expectativas de Nietzsche, quanto ao renascimento da tragédia, cabe ressaltar que mesmo com iniciação à musicalidade e suas técnicas diversas, gerações de correntes filosóficas são relevantes ao fazer artístico verdadeiro. Portanto, em Nietzsche, a verdadeira arte é formada por múltiplas faces formadas da realidade do mundo, possuindo vários lados frente à necessidade de um caráter puramente legítimo. Buscamos, assim, “ampliar nosso olhar filosófico para as múltiplas faces da existência humana no mundo. Partindo da explicação nietzschiana acerca do jogo artístico entre Apolo e Dionísio” (JUNQUEIRA, 2011, p. 2).

No entanto, em Nietzsche e em Bach, pode-se anunciar e concluir que as características acerca da musicalidade e do pensamento filosófico se comunicam por argumentos conceituais da formulação da tese em relação às duas obras à guisa de semelhança, onde uma hipótese H (os conceitos de apolíneo e dionisiaco) leva a uma consequência experimental E (música de acentuação métrica e música de caráter livre). Ou seja, na base formada em que a hipótese da interrelação dos quatro conceitos se torna consequentemente experimental, não somente bibliográfica, geram-se possíveis refutações. Portanto, a essência da musicalidade trágica e da obra bachiana, as contínuas separações do mundo da razão e da emoção produzem seu próprio fundamento, que através de suas características retornam a uma teoria verdadeira.

Com a singularidade da visão nietzschiana de Dionísio, o pensamento musical na particularidade do ritmo torna-se um reflexo não estático e definido, mas em movimento de transformações, formando-se para interpretação das novas configurações da tragédia. “A música é o coração do corpo dramático lançada no mundo trágico da existência, ela pontua o ritmo e a melodia que darão o horizonte possível dos afetos” (JUNQUEIRA, 2011, p. 32). O ritmo com as afirmações de suas próprias características elementares ficam expostas no culto da tragédia grega, e isto para Nietzsche representa o poder que se tem para visualizar a parte do ser livre do dionisiaco manifestado pelo canto popular grego em afirmação do coro sensível. “O coro tinha por essência a poderosa massa sensível, o inexorável poder da fantasia, o sublime poder sensível do

ritmo e da pura música, isto é, a ousada liberdade lírica” (JUNQUEIRA, *id.*, p. 42).

No drama musical antigo, a consonância e a dissonância eram presentes na articulação do movimento artístico onde a vida não correspondia inteiramente ao tempo pré-estabelecido pela aparência da realidade, pois, com o ressurgimento da tragédia, a partir da essência e do espírito da música, se tem consigo Dionísio com a música renovadora da vontade e da vida, reconciliando o homem com o Uno-primordial e, Apolo com a arte exploradora dos fenômenos.

A análise do pensamento de Nietzsche sobre a música esteve, num primeiro momento, circunscrita à delimitação do campo do apolíneo e do dionisíaco – apresentados como “impulsos artísticos antagônicos” – e, em seguida, centrada na própria música. Mas, para chegar ao cerne da investigação de Nietzsche, a questão da música na tragédia, não basta pensar a música como atividade independente; é preciso mostrar como se dá a união da palavra e da música, do apolíneo e do dionisíaco no drama musical antigo (DIAS, 1994, p. 41).

Nietzsche atribui um duplo sentido à tragédia grega, um pela vertente da aparição da vontade, e outro, o de afirmação da vida perante o fenômeno; desta forma, ao unir esses dois vieses, nasce a tragédia grega. Sendo assim, pode-se atribuir que a música de acentuação métrica junto à música articulada com a fermata criasse uma obra semelhante à tragédia nos reflexos de Apolo e Dionísio. A música dionisíaca se relaciona com o apolíneo, para a elevação da vida em consonância do racional com o emocional. Nisso, tal característica se aproxima do sentido que a “Fuga” transmite na sua medida e a “Tocata” em sua sensibilidade, já que o ritmo é representado pelo sublime na tragédia. Sendo no grego, o sentido da música transfigura o significado da vida, num efeito que ameniza o sofrimento criado na existência do indivíduo, que pela musicalidade se sustenta a vontade de viver alegremente.

A partir do espírito da música na tragédia é que se inclui o regozijo da vida pelo aniquilamento do homem individual e a música, assim como a vida, implica em demonstrar que há um jogo de opostos que se complementam por necessidade da harmonização precisa do mundo. A elevação da representação

técnica dos conceitos na arte resulta num fortalecimento da vivência humana diante da realidade.

A tragédia grega possui uma dupla base de apoio, que se encontra em movimento harmônico no jogo entre Apolo e Dionísio. Esse fecundo solo, que se forma a partir da reconciliação entre os princípios opostos, gera um inovado princípio universal, de pura essência musical (JUNQUEIRA, 2011, p. 69).

Desta forma, a compreensão de Nietzsche sobre a tragédia, mostra a música como espelho da vivência do homem, formada a partir do mesmo impulso artístico entre as disposições de Apolo e Dionísio. Portanto, a arte musical para Nietzsche torna-se a arte mais elevada de todas as artes existentes e é a fórmula mais sofisticada, para a investigação da aproximação do homem com os mistérios do mundo. E, com isso, sendo a música uma elevação da compreensão, o trabalho da fermata é justamente mostrar o formato de possibilidades intrínsecas ao sublime do tempo métrico. Apesar disso, a fermata articula as interpretações possíveis na resolução de sentimentos misteriosos do ser humano, os que provêm das emoções e se assemelham ao que possuem na essência de Dionísio.

3. A visão dionisíaca do mundo em consonância com a música de acentuação métrica e música livre

Sabe-se que Nietzsche escreveu *A visão dionisíaca do mundo* anos antes de *O nascimento da tragédia*. Nesse primeiro livro, Nietzsche faz pela primeira vez a exposição dos conceitos de dionisíaco e apolíneo como contrários um do outro, mas que se complementam dentro da arte. Nisso, surge a capacidade intrínseca de articular os impulsos que promovem a força da vontade para interpretação dos fenômenos; consequentemente os deuses Apolo e Dionísio, mesmo pela força dualista se unem para criação da tragédia grega. No entanto, tal interpretação nietzschiana comparada com a composição de Bach justifica-se por também carregar elementos contrários, com representação antagônica do valor que cada conceito imprime. Ou seja, para o nascimento de “Tocata e Fuga em ré menor”, os conceitos de música com acentuação métrica e música livre tiveram que se unir para resultar numa obra somente, como se fosse Apolo resgatando o Dionísio esfaqueado no mito grego. Ao tratar de tal união, Nietzsche afirma: “este é um mundo todo encantado, a natureza celebra sua festa de reconciliação com o homem. O mito diz que Apolo reuniu novamente o Dionísio despedaçado. Essa é a imagem do Dionísio recriado por Apolo” (NIETZSCHE, 2005, p. 45).

Através do sonho apolíneo e da embriaguez dionisíaca, o ser humano é capaz de sensibilizar o trajeto prazeroso de sua própria existência. De acordo com a imagem do sonho, as coisas nos são perceptíveis, representam-se com legitimidade ao homem as coisas belas; com isso, se desperta o anseio da aparência. Na obra *A visão dionisíaca do mundo*, a medida de Apolo se faz pelo sonho que por si mesmo sempre está jogando com a realidade; entre imagens acarinháveis, mas também imagens tristes, sendo o sonho a tradução da imagem, isto é, quando um artista imprime a imagem em algum lugar, ele está jogando com o sonho: “a visão, o belo, a aparência delimitam o domínio da arte apolínea: este domínio é o mundo transfigurado do olho que no sonho, com as pálpebras fechadas, cria artisticamente” (NIETZSCHE, *id.*, p. 47).

Tem-se, nesta obra, Apolo como deus da aparência, da reprodução onírica, e a beleza é o seu elemento primordial, o que lhe faz jovem pela eternidade. Deste modo, a aparência do mundo do sonho se transfigura como

uma verdade elevada, a perfeição entre a realidade e o homem, abrangendo-se para o campo do fazer artístico. Segundo Nietzsche, Apolo representa sua origem onde a:

[...] beleza é seu elemento: eterna juventude o acompanha. Mas também é o seu reino a bela aparência do mundo do sonho: a verdade mais elevada, a perfeição destes estados, em contraposição com a realidade do dia lacunarmente inteligível, elevam-no a deus vaticinador, mas tão certamente também a deus artístico. O deus da bela aparência precisa ser ao mesmo tempo o deus do conhecimento verdadeiro (NIETZSCHE, 2005, p. 41).

Nietzsche caracteriza o apolíneo como algo ligado à sabedoria estável, que não pode ser mudada fora da medida. Em relação a isso, na “Fuga”, tem-se a característica de linhas que também não podem ser mudadas fora da medida. A música nesta obra se faz pela transfiguração da elevação conceitual dos valores musicais de notas estáveis, sendo a “Fuga”, uma brecha onde o artista imprime as imagens separadas uma da outra, num jogo entre a realidade e a composição, sendo esta a perfeição entre homem e realidade, como se fosse um jogo do sonho com a realidade em Apolo.

N’A *visão dionisíaca do mundo*, sua concepção do dionisíaco é distinguida pelo jogo com a embriaguez e com arrebatamento. Assim, “a arte dionisíaca repousa no jogo com a embriaguez, com o arrebatamento. São dois os poderes que principalmente elevam o homem natural ingênuo até o esquecimento de si da embriaguez, a pulsão da primavera e a bebida narcótica” (NIETZSCHE, *id.*, p. 41-2). Com isso, esses dois poderes elevam o indivíduo ao esquecimento de si mesmo, caracterizado na embriaguez. Aqui é rompido o princípio de individuação, aquilo que nos torna humanos individuais, portanto, Dionísio une homem e natureza. E este homem, aderido pelo artista Dionisíaco, representa estar ligado intrinsecamente com a natureza. Ambas as forças dos deuses foram interligadas para o surgimento da tragédia. Apolo colocou as devidas medidas ao embriagado Dionísio e este, por sua vez, mostra para a tragédia grega o lado sublime do mundo e a manifestação de pensamentos e sentimentos diretos da natureza.

O mundo dos deuses na cultura grega foi criado como uma celebração da vida já existente, e não a partir de uma necessidade de explicar a origem da

existência. As coisas são divinizadas conforme suas características. Assim, a criação da tragédia nasceu a partir da necessidade de viver, nas mais intensas interpretações do mundo e essencialmente segundo a sabedoria popular, e pelos louvores dos ditirambos:

O ditirambo era cantado, em honra de Dionísio, nos primeiros dias da primavera por um coro cíclico, ou seja, por cantores e dançarinos, que evoluíam em círculo em torno de um altar – como faria também o coro trágico, mais tardio (NIETZSCHE, 2005, p. 7).

Portanto, no mundo dos louvores musicais, essa sabedoria era colocada em prática pelo povo grego, sendo o mundo dos deuses um reflexo transfigurador da realidade. Pois esse fora o modo encontrado para viver a vida distante do sofrimento, transfigurado pela pulsão que inflama a arte na representação da vida, como se fosse uma completude que a arte refaz na existência.

A interpretação do fenômeno se expressa claramente no povo grego, e por causa disto, tal povo e a arte estiveram tão intimamente ligados com o mundo segundo a natureza. Em *A visão dionisíaca do mundo*, Nietzsche afirma que a propriedade da arte é estabelecida no mundo dionisíaco, que se relaciona com as técnicas das artes, como, por exemplo, uma música em que o artista compõe uma peça no formato de um atributo visto por ele no mundo da natureza da vontade. Segundo tal visão, “a força dionisíaca de encantamento comprova-se ainda aqui no mais alto píncaro desta visão de mundo: todo o real dilui-se em aparência, e atrás desta manifesta-se a unitária *natureza da Vontade*” (NIETZSCHE, 2005, p. 52). Portanto, na criação da “Tocata”, tem-se este espelho técnico da estrutura musical, com a realidade figurada pelas notas musicais estáveis, tornando a manifestação do fenômeno virtuosa e vitoriosa, ou seja, a técnica usada na “Tocata” tem o formato visto no valor intrínseco que nega o fenômeno e afirma a vontade. Com essa “Tocata” bachiana, diante da verdade existente na tragédia grega, o artista musicista vê-se na simpatia de viver um modo de criação do suporte necessário para negar essa odiosidade à da vida, assim, o fazer artístico transforma a sabedoria musical em verdade composta pela realidade.

As formas musicais livres e métricas articulam os limites da vontade em interpretar os fenômenos, pois na aparição de valores conceituais próprios de cada formato musical, mostra-se eficiente e pode ser encarada como a outra forma da aparição da vontade: a vontade transfigurada na arte musical. Poder-se-ia dizer que não há uma luta entre ambas as formas de aparição da vontade na interpretação do fenômeno, mas, na obra *A visão dionisíaca do mundo*, claramente se vê esta luta constante para formação dos conceitos que nos levam para o cerne do entendimento das forças vindas dos dois deuses. Na eficácia do valor originário de cada deus, vê-se um fim extraordinário que possibilita a elevação da interpretação da existência. Com isso, somente a arte da aparência não sustentava todos os enigmas do mundo, sendo minimizada pela a arte trágica, que era a forma de magnificação do mundo, ou seja, a arte da aparência não foi arrancada, mas submergida pela arte trágica: a união de Apolo e Dionísio:

Agora não parecerá mais inconcebível que a mesma vontade, que enquanto apolínea ordenava o mundo helênico, tenha recebido em si sua outra forma de aparição, a Vontade dionisíaca. A luta de ambas as formas de aparição da Vontade tinha um fim extraordinário, criar uma mais alta possibilidade da existência e também nessa possibilidade chegar a uma magnificação ainda mais alta (através da arte). Não mais a arte da aparência foi totalmente absorvida. Apolo e Dionísio se uniram. Como na vida apolínea penetrou o elemento dionisíaco, como a aparência também aqui se estabeleceu como limite (NIETZSCHE, 2005, p. 52).

Quando se compara a música métrica e livre para composição de uma mesma obra, tem-se o reflexo da união dos dois deuses, e ambas as vertentes escapam do prazer da pura contemplação apolínea (aparência), pois somente a contemplação consiste no fato de que ela representa o símbolo, e a compreensão desse símbolo nos proporciona um prazer. Mas, quando na arte trágica o artista representa o símbolo não somente na aparência visual, o prazer artístico não se delimita somente na contemplação, mas na compreensão da representação do símbolo pelos sentimentos. Portanto, a simbolização de “Tocata e Fuga em ré menor”, não se faz somente pela música de acentuação métrica, como se fosse puro prazer da aparência, mas pela união da métrica com o livre.

4. Harmonia como segundo plano na obra “Tocata e Fuga em ré menor” e o ritmo como tese primária: relação entre ritmo e os conceitos de apolíneo e dionisíaco

A teoria da harmonia e do ritmo pode ser visualizada durante a construção da obra *O nascimento da tragédia*, sendo a reflexão do filósofo voltada especialmente à descrição significativa da essência da música a partir de dois elementos principais: harmonia e ritmo, para ligá-los diretamente ao campo da vontade. Sabe-se que a música é muito importante para a elaboração da teoria estética de Nietzsche; aplica-se à tarefa da música exprimir os sentimentos como propriedade da origem da vontade, sendo exposto como fundamentação o processo técnico que resulta em som articulado pelo artista. Este, por sua vez, submetido à visão do mundo, reflete justamente esta contemplação mundana e invoca o prazer de seu interior, perante suas emoções segundo o mundo exteriorizado. Esse prazer imediato do interior das emoções é a expressão mais forte da vontade, a pura natureza.

O trabalho que o músico exerce é de transformar as emoções em arte musical para compreensão da vontade, para, com isso, compor definitivamente a música em si, que se desdobra na manifestação de harmonias de tristeza e de harmonias alegres. Para Nietzsche, a música é por essência harmônica, mas não deixa de ser rítmica, pois se constrói pela dinâmica musical. Ou seja, o simbolismo do homem envolve todo o conjunto dos movimentos rítmicos dos corpos bailantes em interrelação com todos os membros da comunidade. Junto a isso cresciam as forças que constituem a música, para alcançar o processo de desencadeamento de todas essas forças simbólicas do homem, em sua plena intimidade, mas não em sua individualidade, pois a interação da música com o homem só se torna legítima quando é compreensível por todos da comunidade, assim, “o homem já deve a essa altura ter atingido um nível de desprendimento de si mesmo que deseja exprimir-se simbolicamente nelas, o que o torna apenas compreensível por seus iguais” (PEREIRA, 2012, p. 24):

Então crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia. Para captar esse desencadeamento simultâneo de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter arribado ao nível de

desprendimento de si próprio que deseja exprimir-se simbolicamente naquelas forças: o servidor ditirâmico de Dionísio só é, portanto entendido por seus iguais! Com que assombro devia mirá-lo o grego apolíneo! Com um assombro que era tanto maior quanto em seu íntimo se lhe misturava o temor de que, afinal, aquilo tudo não lhe era na realidade tão estranho, que sua consciência apolínea apenas lhe cobria como um véu esse mundo dionisiaco (NIETZSCHE, 2006, p. 35).

Sendo o ritmo a base que se estabelece dentro e fora do tempo, ele se faz como a infraestrutura de uma harmonia e melodia, e nos gregos tem-se no ritmo, principalmente em Dionísio, a cultivação para o elemento livre do ditirambo, do louvor a Dionísio. Contudo, a cultura grega priorizava o espírito da música nas partes da formação do indivíduo, na qual o ritmo ocupava uma dinâmica dominante. A harmonia, associada a uma dinâmica convergente à estrutura rítmica, possibilita a construção de músicas esquematizadas em compassos e valores articuláveis para formação dos compassos musicais.

Na união das duas pulsões advindas dos deuses, a pulsão apolínea e a pulsão dionisiaca revelam os grandes traços da interpretação, a qual se baseia sobre a hipótese de que as pulsões estavam presentes no *drama musical grego*: onde a música grega se fazia embasada na dupla dimensão rítmica dionisiaca e harmônica apolínea. Assim, com os desenvolvimentos do ritmo e da harmonia na consciência da plateia, a cultura grega faz nascer no *drama musical* o espetáculo; Nietzsche deixa clara a proposição que liga o coro (palavra) e a música, ou seja, através de acompanhamentos de instrumentos da família do sopro e das cordas, surgem as metáforas simbólicas para os espectadores.

O “drama musical” realizaria assim a sua destinação estética: ser um espetáculo, não da pura interioridade do sujeito, contemplada somente com os olhos do espírito, porém da visão interiorizada das metáforas simbólicas das forças vitais da existência humana, presentificada pela inovação sensível e pela vivência imaginativa dos espectadores (NIETZSCHE, 2006, p. 169).

A rítmica na Grécia se movia como em uma ondulação subliminar, que refletia em muitos membros dançantes ao som dos cantos e instrumentos dedicados ao deus Dionísio através dos ditirambos. E o acontecimento

essencial para o cidadão grego havia se estabelecido: a harmonia veio acompanhada do ritmo, cujo conjunto de movimentos figurais e valorais levam a vontade até a natureza. Nietzsche articula as duas partes fundamentais da música: rítmica e harmônica, como criadoras do drama musical da tragédia grega. Essa posição mostra-se para esta pesquisa o suficiente para justificação dos elementos legítimos que estão sendo investigados. Justamente, pelo fato da pesquisa pretender relacionar somente o ritmo aos conceitos filosóficos, como fora visto no terceiro capítulo, sendo o ritmo o principal fator para assemelhar a ligação do mundo significativo musical e filosófico.

Todavia, em “Tocata e Fuga em ré menor” tem-se a representação do som por meio da simbologia conceitual sob essas três dimensões – harmonia, melodia e ritmo. O som transformado em música é o resultado desses elementos juntos ou a presença de um deles. No fenômeno musical, a essência do valor artístico se encontra na expressão da combinação dos elementos, portanto, em “Tocata”, no ritmo, nota-se uma gradação em direção à dinâmica dos valores não estáveis da notação musical; a rítmica manifesta-se com a representação da fermata, onde por meio de sua estrutura, a dinâmica indica outras variações das primeiras figuras dos quatro primeiros compassos, por exemplo. Por essa razão, ela escapa totalmente do conceito de música com acentuação métrica. Nesse sentido, ela está intrinsecamente assemelhada ao composto dionisíaco do ritmo, cujo culto tem suas fundamentações desdobradas no movimento espontâneo (partes livres da musicalidade). Aliás, de acordo com a teoria musical, a origem rítmica foi concebida pela formulação e combinação dos valores das figuras musicais, resultando na combinação dos sons. Essa explanação constitui a origem do ritmo no fenômeno musical e soma-se a uma dimensão teórica definida da música como analogia entre sentimentos técnicos musicais de sua natureza e hierarquia. Portanto, em *O nascimento da tragédia*:

A referência prática que permanece até o fim do livro são os extratos populares da música; ele se refere em suas conclusões sempre à “canção dionisíaca”. Numa interpretação livre, podemos dizer que os acordes dissonantes funcionam como multiplicadores, quer dizer, os acordes naturais são alterados e incrementados; isso dá ao produto final um estranhamento, como se a melodia que se fazia acompanhar

de acordes simples se transformasse em algo inexplicável (BURNETT, 2012, p. 63).

Contudo, os sistemas musicais unificam-se à multiplicidade de intervalos entre a harmonia e o ritmo, consistindo a relação do som fundamental que os constroem com as formas técnicas que os subsidiam. É perante essa condição que nasce o sentimento musical, que gera a sensibilidade nas categorias humanas. Com isso, unicamente a subtração dos sons consoantes com os intervalos que se combinam se faz pela audição consciente do ouvinte. E por causa dessa subtração dos intervalos musicais no som se cria o sentimento musical, onde se repousa sobre a meticulosa dimensão que os acordes, solos e ritmos proporcionam ao prazer humano.

No entanto, pelo seguimento da área estética, de acordo com sua estrutura teórica, a manifestação da beleza musical, fundamenta-se o jogo entre a harmonia fundada na tonalidade musical dos modos gregos e o ritmo fundado na musicalidade rítmica dos valores das figuras musicais; música e sentimento são aspectos que transformam a realidade da natureza em conceitos. A negação de que essa relação entre música e pensamento faz com que surja a condição para se criar a arte musical, pois para provar que a combinação dos intervalos musicais são ligados ao modo de pensar, teve-se que usar a representação entre a forma consonante e a dissonante, ou seja, pela relação da parte harmônica e da desarmônica numa reprodução específica que atinge os ouvidos mais iniciados na musicalidade.

Sobre esse fundo musical consoante e dissonante se constroem os caminhos que existem na música. A principal dificuldade para entender esta relação entre o humano e a musicalidade consiste no não acesso estético musical que a pessoa necessariamente deveria carregar consigo, para compreender as partes que compõem os pormenores da música. Portanto, aqui se tem o ponto mais importante para compreender a proposta deste trabalho: o valor exemplar do ritmo que é analisado e não o valor exemplar da harmonia, ou seja, o dionisíaco seria ligado à fermata (que representa a difusão rítmica) de “Tocata” e o apolíneo seria ligado ao valor métrico das figuras musicais na “Fuga”, perfazendo-se, assim, uma análise rítmica de “Tocata e Fuga em ré menor” e não uma análise harmônica da obra para mostrar a

relação do pensamento nietzschiano e a composição bachiana. Nesta ótica, sobre a relação entre a arte grega e a arte barroca se sustenta a unidade filosófica e musical; essa é a proposta fundamental da tese de *O Nascimento da Tragédia* diante da música dionisiaca e apolínea reunidas na perspectiva musical de “Tocata e Fuga em ré menor”, no fragmento que se refere à união estreita de todas as características essenciais para tornar-se legítima tal relação.

5. Considerações finais

Concebe-se que esta pesquisa teve como finalidade propor a possível aproximação entre “Tocata e Fuga em ré menor” e *O nascimento da tragédia*. Com isso, foram utilizados, para maior visualização desta relação que existe entre ambas as obras, o conceito de arte dionisiaca e de arte apolínea determinados por Nietzsche, atribuindo-se à perspectiva conceitual dionisiaca a fermata existente no arranjo de “Tocata” e a perspectiva conceitual apolínea na construção sistemática dos valores das figuras musicais na “Fuga”.

A pretensão foi investigar, na teoria e na prática, a relação entre a música bachiana e o pensamento nietzschiano. Mesmo sendo áreas distintas, a análise se deu minuciosamente nos parâmetros de dionisiaco e de apolíneo como também nos de música livre e música métrica. Assim, exclusivo destaque foi dado ao estudo da estrutura teórica de “Tocata e Fuga em ré menor”, para problematização dos conceitos musicais em relação aos textos filosóficos de Nietzsche. Deste modo, em *O nascimento da tragédia*, a concepção da musicalidade fora definida evidentemente quando o filósofo assegura que existe uma relação do nascimento da tragédia necessariamente fundada no espírito da música, fazendo indicar a influência de seu pensamento e os conceitos estéticos em volta de Dionísio e Apolo para manifestar-se o equilíbrio artístico.

Portanto, a investigação se deu na análise estrutural do texto filosófico e da música, para entendermos a interrelação entre esses apontamentos filosóficos e artísticos, avigorando quão intermináveis se fazem as propostas aqui estabelecidas. A obra *O Nascimento da Tragédia* apresenta-se em meio à interpretação de dois mundos artísticos, um representado pelo deus Dionísio e o outro pelo deus Apolo, e a obra “Tocata e Fuga em ré menor” apresenta-se em meio às interpretações de três mundos, um representado pela harmonia, outro pela melodia e por último, pelo ritmo, o qual fora usado para determinar a pesquisa. As intervenções dessas duas obras se esguicham diretamente nos termos técnicos, sendo o apolíneo e seu contrário, o dionisiaco, juntamente com a musicalidade métrica e livre, os principais conceitos analisados. Com relação a esses conceitos artísticos adjacentes das técnicas artísticas, todas as

artes podem ser reinterpretadas, partindo-se de pontos específicos de cada vertente cogitada para análise.

Nietzsche propõe a ponderação de que a música é constituída pelas forças contrárias e sobre o que consiste a perspectiva do fazer artístico, dinamicamente por meio exclusivo de análises feitas da arte trágica grega no viés dionisíaco e apolíneo, para explicar como se nasce a tragédia, pois esses vieses seriam os dois pilares da criação da arte trágica, sendo duas concepções que reúnem essencialmente os aspectos necessários para originar o núcleo da tragédia. Assim, na relação dos conceitos filosóficos diante da musicalidade, não são essencialmente necessários, mas na obra “Tocata e Fuga em ré menor” tem-se a representação da fermata e das figuras musicais como semelhantes da pulsão dionisíaca e da pulsão apolínea. Ou seja, para tal perspectiva a pulsão apolínea na feição de ordem e medida: se justifica na métrica musical; e a pulsão dionisíaca na feição de desmensurado e espontâneo: se justifica na música livre.

Sabe-se que na música apolínea e na música dionisíaca encontra-se uma valoração intrínseca à reprodução do fenômeno e tradução do querer, de um querer desdobrado no entendido da sonoridade como objeto de interpretação do mundo. No entanto, a arte trágica engloba dois campos fundamentais para sua formação completa – o visível, que se faz nas características da aparência do mundo, e o invisível, que se faz nas características da sublimidade do mundo; e, juntos, constituem o sentido primordial do mundo em movimentos opostos que legitimam no homem a verdadeira interpretação da vontade diante da realidade, e se faz na dimensão de sentir o mundo de forma apropriada. Eventualmente e segundo os contrários: com a arte, o homem imita a natureza e justifica a ilusão da vida pelo fenômeno e pela vontade, perpetrando a existência no campo da superação, onde o fardo pesado seja suportável através da realização artística. Então se encontra exposta a tese da junção desses princípios eloquentes da tragédia, dando ênfase à arte musical: pelo meio da musicalidade livre ou improvisada e da musicalidade de acentuação métrica ou sistematizada dos valores musicais das figuras.

Portanto, a referência de “Tocata e Fuga em ré menor”, equivale a uma obra no campo musical que, pela interpretação rítmica, aprofunda-se

fortemente as emblemáticas linhas livres em “Tocata”, que, pelo uso da fermata, estabelece suas nuances de caráter voltado às improvisações. Menciona-se que o termo *tocata* indica uma peça onde as técnicas de execução se voltam à improvisação rítmica de alguns arranjos, e não harmônicas e melódicas da estrutura geral. Ou seja, a improvisação, embora não seja harmônica e nem melódica, tem-se, por sua vez, intrincada na geometria dos compassos musicais, pelos ornamentos puramente livres com a indicação da fermata. Como se pode ver, na partitura de “Tocata”, estão expostas as indicações livres através das fermatas colocadas nas figuras musicais correspondentes. Com isso, conclui-se que Bach almejava uma execução de cunho sutilmente relacionado ao que soasse conforme a conexão dos valores das figuras musicais em consonância com a intencionalidade do músico intérprete. Nesta concepção de musicalidade, vê-se puramente o caráter dionisíaco, de espontaneidade do intérprete perante o arranjo musical. Claramente, o aspecto livre de “Tocata” pode ser referenciado pelo conceito de dionisíaco, consistindo-se basicamente numa difusão de improvisos rítmicos, cabendo ao intérprete o encargo de interpretar os detalhes da relação do arranjo com a execução plenamente correta segundo a proposta do compositor.

Sendo essencialmente cobrada à leitura pormenores das partes que esclarecem a junção dos conceitos tanto de “Tocata e Fuga em ré menor” quanto de *O nascimento da tragédia*, tem-se na “Fuga”, por sua vez, a dona de um quadro contrário da “Tocata”, onde a execução se faz em contínuo movimento diferente um do outro. A “Fuga” é a mais alta manifestação métrica e pode ser relacionada ao apolíneo por seu caráter de refletir medidas perfeitas das coisas do mundo e da arte. Ela se baseia num *tema* de medidas imutáveis, como se fossem reflexo do apolíneo. Em geral, a fuga é o exemplo perfeito de uma execução instrumental unidimensional de pulsação medida pelo metrônomo, ou seja, é determinado sistematicamente o andamento das notas, de compasso para compasso, como se o apolíneo estivesse falando que o soar das notas deve sempre estar ligado às medidas pré-estabelecidas da musicalidade métrica. Executa-se, assim, a obra numa perspectiva voltada ao aspecto de não aceitar partes livres ou improvisadas. Ou seja, não se muda a intencionalidade do arranjo, executando-o por inteiro conforme a escritura feita

na partitura. Portanto, Bach se fez explorador dos limites ornamentais da música para atingir o exemplo claro de música livre em “Tocata” e música métrica na “Fuga”, sendo claramente a modulação entre o emocional e o racional, justificando-se amplamente as possibilidades de modulação numa dinamicidade protegida pelo estado espontâneo e pelo estado medido.

Portanto, tal investigação mostrou que a música estimula nossas percepções mais profundas do mundo e, em Nietzsche, a musicalidade transfigura o jogo artístico entre Apolo e Dionísio, transformando os afetos que são modificados no sentido natural das relações, onde, no arrebatamento desses deuses, se tem o derradeiro encontro com a existência que desperta o caráter sublime do mundo. Nietzsche coloca a música como fundamental para a construção do sentimento sensível e visível na existência. A partir disso, podem-se compreender quão grande é o elemento musical na tragédia grega em apreciá-la num instrumento, canto ou coro. Deste modo, existe uma duplicidade atribuída ao deus Dionísio e ao deus Apolo, onde o primeiro representava o lado mais espontâneo e emocional do ser (a parte livre da musicalidade) e o segundo o lado mais regado e racional do ser. Portanto, podem atribuir-se essas duas características em “Tocata e Fuga em ré menor”; onde estão presentes também dois conceitos, que podem ser interpretados como semelhantes na perspectiva de *O nascimento da tragédia*. No aparecimento da fermata em “Tocata”, se tem o lado espontâneo de Dionísio, e na estrutura sistemática da “Fuga”, se tem o lado racional de Apolo.

Bibliografia

Referências das Obras de Nietzsche

NIETZSCHE, F. W. *O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. de J. Guinsburg. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *A visão dionisíaca do mundo*. Trad. de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Crepúsculo dos ídolos; ou como filosofar com o martelo*. Trad. de Renato Zwick. Rio de Janeiro: L&PM, 2009-a.

_____. *O caso Wagner; um problema para músicos*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009-b

_____. *Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009-c.

_____. *Genealogia da moral*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Ecce homo: como cheguei a ser o que sou*. Trad. de Lourival de Queiroz Henkel. Brasil Editora S. A., 2008.

Referências das Obras de Bach

BACH, J. S. *Tocata e Fuga em ré menor*. Tradução – Souza Lima, 2002.

_____. *Arte da fuga*. Tradução e execução – Herbert Tachezi, 2004.

_____. *Fuga em sol maior*. Tradução e execução – Mark Roger, 2003.

_____. *Invenções a duas vozes*. Tradução – Souza Lima, 2008.

Referências de Outras Obras

BENNET, R. *Uma breve história da música*. 2. ed. Jorge Zahar, 1994.

BURNETT, H. *Para ler O nascimento da tragédia de Nietzsche*. São Paulo: Loyola, 2012.

DIAS, R. M. *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Trad. de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

HATZFELD, H. *Estudos sobre o barroco*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HODEIR, A. *As formas da música*. Trad. de M. A. Videira. Lisboa: Arcádia, 1970.

MED, B. *Teoria da música*. 4. ed. revisada e ampliada. São Paulo: Editora da USP, 2010.

NOBRE, J. A. *Apostila de teoria musical*. Projeto Fortalecimento Musical. Governo do Estado do Ceará, 2006.

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e como representação – Livro III*. Trad. de Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

SCHUMANN, R. *Coleção grandes compositores volume 7*. 2. ed. Gênero: música. Editora Expresso, 2011.

VILLAMARIN, J. G. *Citações da cultura universal*. Porto Alegre: AGE, 2002.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Schwarcz, 2006.

Referências de Artigos, Dissertações e Teses

BARRO, Guilherme A. S. *O Pianista brasileiro: do mito do virtuose a realidade do intérprete*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1998.

BOTA, J. V. *A transcrição musical como processo criativo*. Dissertação de mestrado. UNICAMP, 2008.

CAMPOS, L. Y. A. *Complexidade e simplicidade: paradoxo na estrutura composicional do prelúdio N° 5 para violoncelo de J. S. Bach*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal da Paraíba, 2010.

DE PAULA, E. *Nietzsche e a música – considerações do filósofo sobre a música como proposta de afirmação da vida*. Dissertação de Mestrado publicada na Biblioteca Virtual da Universidade de Brasília, 2006.

DESESSARDS, J. *Estética em Nietzsche: um problema para artistas*. Artigo publicado – Revista *Inter-saberes*. An. 3, n. 5. Curitiba, 2008.

DIAS, R. M. “A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*”. *Cadernos Nietzsche* 3, p. 07-21, 1997.

FREITAS, G. S. *O labirinto da arte trágica nos primeiros escritos de Nietzsche* - São Paulo. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade São Judas Tadeu, 2007.

GOMES Neto, J. J. *A crise na cultura como supressão dos ideais estéticos pelos ascéticos no pensamento de Friedrich Nietzsche*. Trabalho de iniciação científica publicado na biblioteca da Universidade Federal de Goiás, UFG, 2009.

GUSMÃO, P. *Teoria elementar da música*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Maria. 2012.

JUNQUEIRA, B. *O sentido da música em Friedrich Nietzsche*. Dissertação de Mestrado publicada na Biblioteca Virtual da Universidade Federal da Paraíba, 2011.

LEMO, F. "Nietzsche *belle époque*: decadência e performatividade". Cadernos de Nietzsche nº 33, São Paulo, 2013.

MACHADO, C. *O trágico como afirmação da vida*. Artigo publicado na Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche – Vol.1 – nº2, 2008.

PEREIRA, M. *Nietzsche e a música: uma análise de "O nascimento da tragédia"*. Relatório de Iniciação Científica. Universidade de São Paulo, 2012.

PETRY, I. R. "Arte e *décadence* em Nietzsche: O caso Wagner, um tornar-se desde *O nascimento da tragédia*". Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas, Estética da Universidade Federal de São João Del-Rei, an. VIII, n. 7, jan.-dez./2012.

RABELO, R. C. *Nietzsche contra Wagner: veleidade de artista, *décadence* e ascetismo*. Projeto de mestrado publicado no seminário de Ciências Sociais e Humanas, v. 31, n. 1, UNICAMP 2010.

RIBEIRO, S. V. S. *Reelaborações para viola da obra de J. S. Bach: análise das versões de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da Fuga BWV 1001*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

Referências Webgráficas

Vídeos

Tocata e fuga em ré menor (Bach)

Execução no órgão por – Christopher Hayles

https://www.youtube.com/watch?v=FXoyr_FyFw

Acesso em; 03/02/2015

A arte da fuga (Bach)

Vídeo by Herbert Tachezi

<https://www.youtube.com/watch?v=-GD-xtZTGGA>

Acesso em; 12/11/2014

Fuga em sol maior (Bach)

Vídeo by Conjunto de Fagotes da UNICAMP

<https://www.youtube.com/watch?v=x3Eyek5Y2G0>

Acesso em; 19/11/2014

Invenções a duas vozes (Bach)

Vídeo by Glenn Gould

https://www.youtube.com/watch?v=ZII_OWJcUfY&list=PLxME3YGZ24uWRSZtaGCfmygEjGaQpqWYV

Acesso em; 26/11/2014

Girolamo Frescobaldi (*Gaspar Cassado*) – *Tocata*

Vídeo by Peter Groll

<https://www.youtube.com/watch?v=yX76aMi1w-Q>

Acesso em; 01/12/2014

Michelangelo Rossi – (*Tocata VII*) – *Tocata*

Vídeo by Roberto Stirone

https://www.youtube.com/watch?v=gYuexoYk_rA

Acesso em; 03/01/2015

Jan Pieterszoon Sweelinck (*Tocata em ré*) – *Tocata*

Vídeo by Jadwigi Sikora

<https://www.youtube.com/watch?v=ff8Nkunx4KI>

Acesso em; 04/01/2015

Dietrich Buxtehude (*Tocata em fá*) – *Tocata*

Vídeo by Julian Bewig

<https://www.youtube.com/watch?v=o95sJ5lsX68>

Acesso em; 06/01/2015

Frederic Chopin (*Prelúdio em mi menor*) – *Prelúdio*

Vídeo by Alon Goldstein

<https://www.youtube.com/watch?v=-Y6r1nHnLVo>

Acesso em; 20/01/2015

Johann Sebastian Bach (*Invenção número um*)

Vídeo by Quinteto Roberto Eggers

<https://www.youtube.com/watch?v=HjnCANp38w>

Acesso em; 24/01/2015

Índice de compositores – Gêneros eruditos

<http://classicos.mus.br/index2.htm>

Acesso em; 05/02/2015

Imagens

<http://musicar.comunidades.net/index.php?pagina=1653432481>;

Imagem 1 – Acesso em; 27/10/2014

<http://toquesanfona.blogs.sapo.pt/08-figuras-das-notas-compasso-e-tempo-2667>;

Imagem 2 – Acesso em; 29/10/2014

<http://www.treccani.it/enciclopedia/metronomo/>;

Imagem 3 – Acesso em; 02/11/2014

<http://www.batera.com.br/Estudos/andamento-e-metronomo>;

Imagem 4 – Acesso em; 06/11/2014

<http://laispianista.blogspot.com.br/2011/03/duracao-das-figuras-musicais-e-suas.html>;

Imagem 5 – Acesso em; 13/01/2015

<http://www.portalmusica.com.br/entenda-as-figuras-ritmicas-ou-figuras-musicais/>;

Imagem 6, 7, 9, 10 e 11 – Acesso em; 21/01/2015

Partituras

Versão da partitura para piano de *Tocata e Fuga em ré menor* usada na interpretação das imagens 11, 12, 13 e 14 do trabalho disponível;

<http://www.mutopiaproject.org/ftp/BachJS/BWV565/ToccatFugue/ToccatFugue-a4.pdf>

Versão da partitura para piano das *Invenções a duas vozes* – disponível;

<http://www.pianoclassico.org/2009/02/ola-amigos-leitores-um-recurso-muito.html>

Versão da partitura para piano da Fuga em sol maior – disponível;

[http://imslp.org/wiki/Fugue_in_G_minor,_BWV_578_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Fugue_in_G_minor,_BWV_578_(Bach,_Johann_Sebastian))

Versão da partitura para piano da Arte da fuga – disponível;

[http://imslp.org/wiki/Die_Kunst_der_Fuge,_BWV_1080_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Die_Kunst_der_Fuge,_BWV_1080_(Bach,_Johann_Sebastian))