

Música e Palavra

(Fragmento Póstumo Nr. 12[1], da primavera de 1871)

Friedrich Nietzsche¹

Tradução e notas: Oswaldo Giacoia Junior

¹ Traduzido de Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (KSA). Edição de Colli/Montinari. Berlim/ Nova York/Munique: De Gruyter/DTV, 1980. Vol. 7, pp. 359 e ss. O fragmento póstumo numerado como 12[1] na referida edição histórico-crítica das obras de Nietzsche constitui parte de uma versão anterior dos capítulos de 1 a 7 de *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música*, que concluía a exposição da interpretação por Nietzsche da antiga poesia lírica grega (capítulos 5 e 6 da obra mencionada). Na versão final, essa exposição efetua a transposição da problemática constituída pela oposição entre o apolíneo e o dionisíaco para a explicação da origem da tragédia ática (capítulos 7 e 8 de *O nascimento da tragédia*); a articulação entre ambos é efetuada precisamente pela discussão sobre o dúplice caráter (ao mesmo tempo apolíneo e dionisíaco) da lírica e da relação entre música e linguagem, de que trata especialmente o texto que ora traduzimos. Para um minucioso estudo desse fragmento e do contexto teórico em que foi concebido, ver Hans Gerald Hödl, *Nietzsches frühe Sprachkritik*, Viena: WUV-Univ. Verl., 1997, pp. 20-31. (N. do T.)

Aquilo que estabelecemos a respeito do relacionamento entre a música e a linguagem tem de valer também, por iguais motivos, para o relacionamento da *mímica* para com a *música*. Como intensificada simbólica gestual, também a mímica, comparada com a eterna significação da música, é apenas uma alegoria, que de modo algum pode apresentar o segredo íntimo daquela, porém unicamente seu lado rítmico exterior e mesmo este, inclusive, muito externamente, isto é, no substrato do corpo humano apaixonadamente agitado. Tomemos, porém, também a linguagem como sob a categoria da simbólica corporal, tomemos o próprio *drama* de par com a música, segundo nosso cânone estabelecido: desse modo, poderia surgir agora sob a mais clara luz uma frase de Schopenhauer (Parerga, vol. 2, p. 465):

pode ocorrer, embora um espírito puramente musical não o exija, que à pura linguagem dos sons [*Töne*], embora esta, auto-suficiente, não careça de qualquer auxílio, sejam emparelhadas e subordinadas palavras, ou até mesmo uma ação intuitivamente representada, e com isso nosso intelecto intuitivo e reflexivo, que não pode estar completamente inerte [durante a audição da música OGJ.], receba também enquanto isso uma leve e análoga ocupação, por meio do que até mesmo a atenção se prende e acompanha mais firmemente a música e também, ao mesmo tempo, seja inserida uma figura intuitiva àquilo que os tons expressam em sua universal e não figurativa linguagem do coração, como que um esquema, um exemplo para um conceito universal: sim, isso intensificará a impressão da música.

Se desconsiderarmos a motivação exterior e racionalista, segundo a qual nosso intelecto intuitivo e reflexivo não pode estar comple-

tamente inerte durante a audição da música e a atenção guiada por uma ação intuitiva a acompanha melhor – dessa maneira o drama, em relação à música, é caracterizado por Schopenhauer com supremo direito como um esquema, um exemplo para um conceito universal; e quando ele acrescenta: “sim, isso intensificará a impressão da música”, a correção dessa sentença é garantida pela espantosa universalidade e originalidade da música popular, da ligação do som com figura e conceito. A música de cada povo começa inteiramente em aliança com a lírica e, muito tempo antes de se poder pensar em uma música absoluta, ela percorre nessa união os mais importantes degraus de sua evolução. Se, como temos que fazê-lo, compreendermos essa lírica originária de um povo como uma imitação da natureza artisticamente pré-figuradora [*vorbildende*], então tem que valer para nós como modelo originário daquela união entre música e lírica a *duplicidade na essência da linguagem*, que é pré-figurada pela natureza, no que ingressaremos agora mais profundamente, depois das discussões sobre a posição da música para com a figura.

Na multiplicidade das línguas se anuncia imediatamente o fato de que palavra e coisa não se recobrem completa e necessariamente, mas que a palavra é um símbolo. Contudo, o que simboliza uma palavra? Seguramente apenas representações, sejam elas conscientes ou, na maioria das vezes, inconscientes: pois como deveria uma palavra-símbolo corresponder àquela essência mais interior, cuja cópia nós mesmos somos, juntamente com o mundo? Somente como representações conhecemos aquele âmago, apenas em suas exteriorizações figurativas temos intimidade com ele: além disso, não existe em nenhuma parte nenhuma ponte direta que nos conduza a ele próprio.² Até mesmo o conjunto da vida pulsional, o jogo dos sentimentos, sensações, afetos,

² Desse modo, tal como o texto nos sugere, parece definitivamente vedado todo acesso possível à essência mais íntima do universo – a coisa em si –, pois nos movemos somente no âmbito de suas representações e, como se afirma no texto, só podemos conhecer suas exteriorizações figuradas. (N. do T.)

atos volitivos, é conhecido por nós – como tenho que intercalar aqui, contra Schopenhauer –, de acordo com o mais preciso auto-exame, apenas como representação, não segundo sua essência: e nós bem podemos dizer que até mesmo a “vontade” de Schopenhauer nada mais é que a forma mais universal da aparência de algo para nós, de resto, completamente indecifrável.³ Se já temos, pois, que nos inserir na rígida necessidade de, em nenhuma parte, ir além das representações, podemos então distinguir, no domínio das representações, duas espécies principais. Uma se manifesta para nós como sensações de prazer e desprazer⁴ e acompanham, como um infalível baixo-fundamental [*Grundbass*], todas as demais representações. Essa forma mais universal da aparência, a partir da qual e unicamente sob a qual compreendemos todo vir-a-ser e todo querer, e para a qual queremos manter o nome “vontade”, tem também na linguagem sua esfera simbólica própria: esta é, com efeito, para a linguagem, tão fundamental quanto o é aquela forma da aparência para todas as demais representações. Todos

³ Por conseguinte, também para o jovem Nietzsche, a despeito de seus vínculos com a metafísica de Schopenhauer, a “vontade” não é essência do mundo, o seu “em si”, mas unicamente a forma mais universal da aparência. Por essa razão, penso que não é possível identificar o uno-primordial de *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música* – e também presente neste texto – com a vontade metafísica de que trata Schopenhauer. (N. do T.)

⁴ Lust und Unlustempfindungen, no original. De acordo com *Deutsches Wörterbuch* de Jacob e Wilhelm Grimm [vol. 3, Munique, DTV, 1984, pp. 433-4] o termo *Empfindung*, *sensus*, sensação entra propriamente em curso no vocabulário acadêmico alemão na segunda metade do séc. XVIII, para diferenciar de *Gefühl* (sentimento), como se diferencia *Empfinden* de *Fühlen* (sentir). Segundo os irmãos Grimm, há na *Empfindung* algo de espiritual, que escapa ao sentimento sensorial, sendo ela mais subjetiva que o sentimento, *Gefühl*, que seria mais objetivo. No mesmo verbete, os irmãos Grimm ilustram a determinação do significado de *Empfindung* recorrendo a uma sugestiva citação de Kant, que transcrevemos, na medida em que se demonstra perfeitamente adequada no contexto que ora trabalhamos: “Quando uma determinação do sentimento de prazer e desprazer é denominada sensação [*Empfindung*], então essa expressão significa algo inteiramente diverso de quando eu denomino a representação de uma coisa (por meio dos sentidos); pois, no último caso, a representação é referida ao objeto; no primeiro, porém, simplesmente ao sujeito, e não se presta a nenhum conhecimento” (p. 434). (N. do T.)

os graus de prazer e desprazer – exteriorizações de *um* fundamento originário invisível para nós – simbolizam-se na *sonoridade* [Ton] do falante: enquanto que o conjunto das demais representações é designado pela *simbólica gestual* do falante.⁵ Na medida em que aquele fundamento originário é o mesmo em todos os homens, também o *subsolo sonoro* [Tonuntergrund] é universal e compreensível para além da diferença das línguas. Sobre ele se desenvolve, então, a simbólica gestual, mais arbitrária e não completamente adequada a seu fundamento, com a qual começa a variedade das línguas, cuja multiplicidade podemos considerar metaforicamente como um texto estrófico sobre aquela originária melodia da linguagem do prazer e desprazer. O inteiro domínio do consonante e do vocálico, cremos poder contá-lo como simbólica gestual – consoantes e vogais, sem a sonoridade [Ton] fundamental, sobretudo necessária, nada mais são do que *posições* dos órgãos lingüísticos, gestos, em resumo –, tão logo quanto pensamos a *palavra* brotando da boca do homem, engendra-se antes de tudo a raiz da palavra e o fundamento daquela simbólica gestual, o subsolo sonoro, o eco das sensações de prazer e desprazer. Assim como se comporta toda nossa corporeidade em relação àquela mais originária forma da aparência, a vontade, assim se comporta a palavra consonântico-vocálica para com seu fundamento sonoro.⁶

⁵ Tem-se, assim, uma série de transposições operadas entre planos distintos e heterogêneos: sensações intensivas de prazer e desprazer – intensidade subjetivas e não figurativas – simbolicamente expressas na sonoridade do falante; as representações de conteúdo figurativo circunscrito e delimitado – portanto, individuado, finito e intuitivo – representadas pela mímica dos gestos e da articulação verbal. Dessa maneira, a passagem da dimensão subjetiva singular da intensidade sensitiva (*Empfindung*) para o domínio da articulação consiste numa desnaturação da dimensão da *Empfindung*, na medida em que transporta para o âmbito da experiência do figurativo aquilo que originariamente procede de um âmbito meramente expressivo – tonal, auditivo. Não há, portanto, apenas incongruência entre palavra e coisa, mas entre palavra e vivência intensiva singular, que apenas se expressa sem se articular na tonalidade, na musicalidade do discurso. (N. do T.)

⁶ A esse respeito, escreve Johann Figl: “Desse modo, resulta da relação descrita que em meio à linguagem viva faz-se sempre uma dupla experiência: de um lado, o conhecimento lingüístico está submetido sempre indubitavelmente aos limites que valem para [...] todo

Essa forma mais fundamental da aparência, a Vontade, com sua escala de sensações de prazer e desprazer, chega, no desenvolvimento da música, a uma expressão simbólica sempre mais adequada, com cujo processo histórico caminha em paralelo a permanente aspiração da lírica a circunscrever a música em imagens: tal como esse duplo fenômeno, de acordo com as considerações ora feitas, jaz originariamente pré-figurado na linguagem.

Aquele que, com atenção e com alguma fantasia, nos acompanhou nessas difíceis considerações – complementando também, solicitadamente, onde a expressão resultou demasiado concisa ou incondicional –, este terá então conosco a vantagem de poder se colocar e responder, de modo mais sério do que comumente sói acontecer, algumas estimulantes questões polêmicas da atual estética e, mais ainda, dos artistas contemporâneos. De acordo com todos os pressupostos, consideremos quão grande empreendimento tem de ser fazer música para uma poesia, isto é, querer ilustrar uma poesia por meio da música, para com isso auxiliar a música em direção a uma linguagem conceitual: que mundo invertido! Um empreendimento que se me afigura como se um filho quisesse gerar seu próprio pai! A partir de si mesma, a música pode gerar figuras que, então, serão sempre apenas esquemas, como que exemplos de seu conteúdo próprio universal. Como deveria, porém, a figura, a representação, poder, a partir de si mesma, produzir música! Menos ainda que o conceito, ou como se disse, “a idéia poética”, estivesse em condições de fazê-lo.

conhecimento; por outro lado, porém, por intermédio da sonoridade, é possível uma compreensão que alcança para além desses limites. É pensável a experiência do supra-individual, tanto na natureza quanto no interior da comunidade humana. Todos os momentos apresentados na explicação da compreensão da sonoridade se mantêm também na compreensão da linguagem. Por meio disso, é possível até, como Nietzsche o diz em relação a Schopenhauer, uma compreensão da ‘essência das coisas’. A restrição aos limites subjetivos do conhecimento parece estar, com isso, efetivamente superada. Segundo Nietzsche, há que se conceder também, em face da compreensão acústica, que as limitações do mero conhecimento individual-subjetivo podem ser transpostas? (*Die Dialektik der Gewalt*, Düsseldorf: Patmos, p. 160). (N. do T.)

Tão certo quanto existe uma ponte que conduz ao castelo do músico ao livre país da imagens – e o lírico a transpõe –, assim também é impossível percorrer o caminho inverso, embora deva haver alguns que presumam tê-lo percorrido. Que se povoe o ar com a fantasia de um Rafael, que se contemple, com ele, santa Cecília ouvindo em êxtase as harmonias dos coros angelicais – nenhum som escapa desse mundo aparentemente perdido em música; sim: representemo-nos apenas que, por um milagre, aquela harmonia efetivamente começasse a soar; para onde teriam desaparecido para nós, então, de repente, Cecília, Paulo e Madalena, até mesmo o cantante coro dos anjos! Cessaríamos imediatamente de ser Rafael! E do mesmo modo como sobre aquele quadro jazem por terra destroçados os instrumentos mundanos, assim também nossa visão de pintor seria vencida por algo superior, empalidecida e extinta como sombra. – Como, porém, deveria ocorrer o milagre? Como o mundo apolíneo do olho, inteiramente imerso no contemplar, deveria poder, a partir de si, produzir o som, que decerto simboliza uma esfera que está excluída e superada justamente porque o apolíneo está imerso na aparência? O prazer na aparência não pode, a partir de si, excitar o prazer na não-aparência: o deleite do contemplar só é deleite porque nada nos recorda de uma esfera em que a individualização foi despedaçada e suprimida.⁷ Se, de algum modo, caracterizamos corretamente o apolíneo em oposição ao dionisíaco, então o pensamento que atribuisse à figura, ao conceito, à aparência, a força de produzir o tom a partir de si tem de nos parecer apenas aventureiro. Que não sejamos remetidos, para nossa refutação, ao músico que compõe para poemas

⁷ O universo apolíneo [do olho] e o universo dionisíaco [da audição] se dispõem, para Nietzsche, de tal maneira que ambos traduzem uma experiência fundamental do mundo pensado como Vontade. Porém, o universo da experiência musical é seguramente o mais fundamental, pois a música transporta para o plano da vivência, de forma pré-lingüística e pré-verbal, o que há de mais íntimo e essencial no universo da vontade: as sensações inarticuladas de prazer e sofrimento. (N. do T.)

líricos preexistentes: pois, depois de tudo que foi dito, nós teríamos de afirmar que, em todo caso, o relacionamento da poesia lírica com sua composição tem de ser outro que aquele do pai para com seu filho. E, com efeito, qual relacionamento?

Aqui, então, com base numa amada intuição estética, alguém virá de encontro a nós com a proposição: “não é a poesia, mas o *sentimento* produzido pela poesia que, a partir de si, dá à luz a composição”. Não concordo com isso: o sentimento, a excitação mais leve ou mais forte daquele subsolo de prazer e desprazer é, em geral, no domínio da arte produtiva, o não-artístico em si; sim, primeiramente sua inteira exclusão possibilita o pleno submergir-se e a contemplação desinteressada do artista.⁸ Poder-se-ia quiçá aqui replicar que eu mesmo declarei, precisamente a respeito da “Vontade”, que ela chega, na música, a uma expressão simbólica sempre mais adequada. Resumida num princípio [*Grundsatz*] estético, minha resposta é a seguinte: a “Vontade” é objeto da música, porém não a origem dela, isto é, a vontade em sua mais originária forma de aparecimento, sob a qual há que se entender todo o vir-a-ser. Aquilo que denominamos *sentimentos*, em vista dessa vontade, já está perpassado e saturado com representações conscientes e inconscientes, e por causa disso não é mais diretamente objeto da música: quanto menos, portanto, poderia produzi-la a partir de si mesmo. Tomemos, a título de exemplos, os sentimentos de amor, temor e esperança: num caminho direito, a música nada mais tem a ver com eles, tão repleto de representações já é cada um desses sentimentos. Contrariamente, esses sentimentos poderiam servir para simbolizar a música: como o faz o lírico, que traduz para si aquele domínio da “Vontade”, conceptual e figurativamente inabordável, o

⁸ Percebe-se aqui a importância da diferenciação semântica entre *Empfindung* e *Gefühl*. O próprio sentimento, por já circunscrever um conteúdo e estatuir uma objetividade – mesmo a mais elementar, tênua e impalpável –, já não se confunde com a *Empfindung* e, portanto, não mais a traduz de maneira absolutamente fiel, porque a satura com representações de outro gênero, sejam elas conscientes ou inconscientes. Por essa razão, o domínio do sentimento será chamado por Nietzsche de reino intermediário. (N. do T.)

autêntico conteúdo e objeto da música, no mundo alegórico dos sentimentos. Semelhantes ao lírico são todos aqueles ouvintes de música que rastreiam *um efeito da música sobre seus afetos*: neles o remoto e oculto poder da música apela para um *reino intermediário*, o reino intermediário dos afetos, que lhes oferece como que um antegosto, um simbólico pré-conceito da autêntica música. Deles se pode dizer, com vistas à “Vontade”, ao único objeto da música, que se comportam para com essa vontade como o analógico sonho matutino para com o autêntico sonho, de acordo com a teoria de Schopenhauer. Daqueles, porém, que só conseguem chegar à música com seus afetos, há que se dizer que sempre permanecerão nos átrios e não terão acesso ao santuário da música que o afeto, como eu disse, não consegue mostrar, mas apenas simbolizar.⁹

Contrariamente a isso, no que concerne à origem da música, já esclareci que ela nunca e jamais pode fazer na “Vontade”; pelo contrário, se assenta no seio daquela força que, sob a forma da “vontade”, gera a partir de si um mundo de visões: *a origem da música jaz além de toda individuação*, uma proposição que, depois de nossa discussão sobre o dionísíaco, prova-se por si mesma. Gostaria de me permitir, nesse ponto, colocar de novo claramente lado a lado as afirmações decisivas a que nos compeliu a considerada oposição entre o dionísíaco e o apolíneo.

A “Vontade”, como a mais originária forma da aparência, é objeto da música: nesse sentido, ela pode ser denominada imitação da natureza, porém da forma mais universal da natureza.

A própria “Vontade” e os sentimentos – como manifestações da vontade já perpassadas por representações – são completamente incapazes de produzir música a partir de si mesmos: do mesmo modo

⁹ Passar do átrio ao santuário da música significa transitar do plano representacional verbal, lingüístico, figurativo, da palavra e do sentimento – mas também do âmbito do objeto da música, a Vontade –, para o universo infinito de sua origem sagrada: o Uno-Primordial, de que a Vontade é tão-somente a forma de aparência mais universal. É essa intimidade pré-lingüística que se expressa no médium da música, desse modo interpretada por Nietzsche como a mais perfeita modulação do som. (N. do T.)

como é completamente vedado à música apresentar sentimentos, ter sentimentos como objeto, porquanto a vontade é seu único objeto. –

Quem extrai sentimentos como efeitos da música tem neles como que um reino simbólico intermediário, que pode lhes dar um antegosto da música, mas que o exclui, ao mesmo tempo, do mais íntimo santuário da música. –

Por meio do mundo simbólico dos afetos, o lírico interpreta para si a música, enquanto ele mesmo, no repouso da intuição apolínea, está descarregado daqueles afetos. –

Quando, pois, o músico compõe uma canção lírica, ele não é estimulado, como músico, nem pelas figuras nem pela linguagem de sentimentos desse texto, porém uma excitação musical vinda de esferas inteiramente outras escolhe para si aquele texto da canção, como uma expressão alegórica de si mesma. Portanto, não se pode falar de uma relação necessária entre canção e música; pois os dois mundos aqui postos em relação, do som e da figura, se encontram demasiado distantes para poder contrair uma ligação mais que exterior; a canção é precisamente apenas símbolo e se comporta para com a música como hieróglifo egípcio da coragem para com o próprio guerreiro corajoso. Nas supremas revelações da música, sentimos involuntariamente a rudeza de toda figuratividade e de todo efeito trazido por analogia: como, por exemplo, os últimos quartetos de Beethoven envergonham completamente toda intuitividade, em geral o inteiro reino da realidade empírica. Em face do deus supremo manifestando-se efetivamente, o símbolo não tem mais nenhum significado: sim, ele agora aparece como uma ofensiva exterioridade.¹⁰

¹⁰ Também a propósito dessa relação entre a música e a poesia tem inteira pertinência o seguinte comentário de J. Figl: “Nesse segundo aspecto do fenômeno da linguagem consegue-se anunciar também o ‘fundamento originário’ das coisas – não na palavra como portadora da semântica conceitualmente apreensível, mas naquela significação originária, no tom do falante. No interior da linguagem, torna-se experienciável o não-mais-lingüístico: o tom, enquanto tal (também sem a palavra), abre esse caminho. Na possibilidade indicada, está aberta uma nova dimensão para a teoria da compreensão que, por um lado, se ergue inteiramente sobre as apresentadas premissas

Que não nos levem a mal se, também desse ponto de vista, incluímos em nossa consideração o inexecedível e, em sua magia, irresolúvel *último andamento da Nona Sinfonia*, para falar sobre ele de modo inteiramente franco. Que o poema de Schiller “À Alegria” é completamente incongruente com o ditirâmico júbilo redentor de mundos dessa música, sim, inundado por aquele mar de chamas como a pálida luz da lua, quem poderia me furtrar esse sentimento mais que todos seguro? Sim, quem poderia em geral tornar discutível que aquele sentimento só não chega à gritante expressão porque nós, completamente despotencializados pela música para a imagem e palavra, *absolutamente nada ouvimos do poema de Schiller?* Todo aquele nobre arroubo, sim, a sublimidade dos versos schillerianos atua já perturbadora, inquietante, até mesmo rude e ofensivamente, ao lado da verdadeiramente ingênua, inocente melodia popular: só porque não os ouvimos, em meio ao sempre mais pleno desdobramento do cântico coral e das massas orquestrais, é que se mantém afastada de nós aquela sensação de incongruência. Que devemos, pois, pensar daquela monstruosa superstição estética, segundo a qual Beethoven, com aquele mesmo quarto andamento da *Nona Sinfonia*, teria feito uma solene profissão de fé sobre os limites da música absoluta,

filosófico-lingüísticas; de outro lado, porém, extrapola o problema do lingüístico, isto é, em direção à experiência do pré ou não-lingüístico, na medida em que a compreensão deve ser possibilitada por meio de aspectos do falar não transpostos na palavra; Nietzsche tratou desse problema sob um outro título, isto é, em suas relações estético-musicais que, todavia, são também de eminente interesse hermenêutico, pois que nelas decerto é defendida a tese de que é pensável um compreender a essência das coisas e, com efeito, no médium da música, como da mais pura conformação do fenômeno do tom. Por conseguinte, as discussões filosófico-lingüísticas desembocam organicamente da explicação da linguagem em sua ‘forma mais originária’, isto é, como puro acontecimento tonal” (J op. cit., pp. 156 e ss.). A propósito da questão do acesso à essência das coisas e dos limites das vivências lingüisticamente mediatizadas, Figl pondera ainda: “Apesar dessa estrita demarcação de fronteiras, a reflexão de Nietzsche sobre as possibilidades de experiência do mundo dos sentimentos e representações por meio da linguagem conduz até um ponto que abre para uma compreensão da essência das coisas, ainda que não mais experienciável em linguagem verbal” (p. 154). (N. do T.)

sim, teria com ela descerrado os portais de uma nova arte, na qual a música é capaz até de apresentar a imagem e o conceito e, com isso, teria se tornado aberta para o “espírito consciente”? E que nos diz o próprio Beethoven, ao fazer introduzir esse cântico coral por meio de um recitativo? “Ah amigos, não esses sons, mas deixai-nos entoar [sons] mais agradáveis e jubilosos!” Mais agradáveis e jubilosos! Para isso ele precisava da sonoridade mais convincente da voz humana, para isso ele precisava do modo de inocência do canto popular. Na nostalgia da mais animicamente plena sonoridade global de sua orquestra, o sublime mestre lançou mão não da palavra, mas do som [*Laut*] “mais agradável”, não do conceito, mas do som [*Tom*] mais intimamente rico em alegria. E como se pôde mal-entendê-lo! Acerca dessa proposição vale, pelo contrário, precisamente o mesmo que Richard Wagner diz em relação à grande *missa solemnis*, que ele denomina “uma obra puramente sinfônica do mais genuíno espírito beethoveniano” (Beethoven, p. 47). “As vozes do cântico são tratadas aqui, com inteira conveniência, como instrumentos humanos, no mesmo sentido que, muito corretamente, Schopenhauer pretendeu também ter-lhes atribuído: precisamente nessas grandes composições eclesiásticas, o texto que a elas subjaz não é apreendido por nós segundo seu significado conceptual, porém serve simplesmente, no sentido da obra de arte musical, como material para o coro de vozes e só não se comporta perturbadoramente para nossa sensação musicalmente determinada porque ele não excita de modo algum para nós representações racionais, mas nos toca apenas, como o determina seu caráter eclesiástico, com a impressão de bem conhecidas e simbólicas fórmulas de fé.” De resto, não duvido que Beethoven, se tivesse escrito a projetada décima sinfonia – de que existem ainda esboços –, teria escrito precisamente a *décima* sinfonia.

Em seguida a essas preparações, aproximemo-nos agora da *ópera*, para depois dela poder prosseguir para sua figura oposta na tragédia grega. Aquilo que tínhamos a observar no último andamento da *Nona* [*Sinfonia*], por conseguinte no ápice do moderno desenvol-

vimento da música, que o conteúdo da palavra submerge no mar universal do som, não é nada de singularizado e extravagante, porém a norma universal e eternamente válida na música popular de todos os tempos, a qual unicamente é adequada à origem da canção lírica. Tanto quanto a massa popular orgiástica, o homem dionisicamente excitado não tem um *ouvinte*, a quem tivesse algo a comunicar, como o pressupõe o narrador épico e, em geral, o artista apolíneo. Jaz, pelo contrário, na essência da arte dionisíaca que ela desconhece a consideração pelo ouvinte: o exaltado servidor de Dioniso, como eu disse numa passagem anterior, só é compreendido por seus iguais. Se pensarmos, porém, um ouvinte naquelas irrupções endêmicas de excitação dionisíaca, então teremos que vaticinar-lhe um destino como o sofreu Penteu, o ouvinte flagrado, a saber, ser destroçado pelas Mênades. O lírico canta “como canta um pássaro”, sozinho, pela mais íntima necessidade, e tem que emudecer se um ouvinte vem inquisidoramente a seu encontro. Por isso, seria completamente não natural exigir do lírico que compreendêssemos também as palavras textuais de sua canção, não natural porque aqui o *ouvinte* exige, ele que, em geral, na efusão lírica, não pode pretender direito algum. Perguntemo-nos então sinceramente, com as composições dos grandes líricos antigos nas mãos, se eles, com seu mundo de figuras e pensamentos, sequer podem ter pensado em se tornar claros à massa ouvinte popular em torno deles: que se responda a essa pergunta séria com um olhar sobre Píndaro e os cânticos corais esquilianos. Esses ousadíssimos e obscuríssimos entrelaçamentos do pensamento, esse torvelinho de figuras impetuosamente se dando de novo à luz, esse tom oracular do conjunto, que, *sem* desvio por meio de música e orquestração, mesmo na mais concentrada atenção, freqüentemente não podemos penetrar – esse inteiro mundo de milagres deveria ter sido transparente como vidro à multidão grega? Sim, deveria ter sido uma interpretação figurativo-conceitual da música? E com tais mistérios de pensamentos, como os contém Píndaro, teria o maravilhoso poeta querido ainda explicar a música, em si atrevidamen-

te clara? Não deveríamos chegar aqui ao discernimento do que é o [poeta] lírico, isto é, o homem artístico que tem que interpretar *para si* a música por meio da simbólica das figuras e afetos, que nada tem, contudo, a comunicar ao ouvinte: que, em pleno enlevo, até mesmo esquece quem se coloca avidamente à escuta em sua proximidade [?] E como o [poeta] lírico canta seu hino, do mesmo modo canta o povo a canção popular, para si, por ímpeto interior, indiferente se a palavra é compreensível para quem não canta junto. Pensemos em nossas próprias experiências no domínio da arte musical superior: o que compreendemos do texto de uma missa de Palestrina, de uma cantata de Bach, de um oratório de Handel, se nós mesmos não cantamos junto? Somente para *aquele que canta junto* há uma lírica, há música popular: o ouvinte se coloca perante ela como perante uma música absoluta.

Ora, segundo os mais claros testemunhos, a *ópera* começa, porém, com a *exigência do ouvinte de compreender a palavra*.

Como? O ouvinte *exige*? A palavra deve ser compreendida?

