

Música e Teologia em Johann Sebastian Bach

Christoph Theobald

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS

Reitor
Marcelo Fernandes de Aquino, SJ

Vice-reitor
Aloysio Bohnen, SJ

Instituto Humanitas Unisinos

Diretor
Inácio Neutzling, SJ

Diretora adjunta
Hiliana Reis

Gerente administrativo
Jacinto Schneider

Cadernos Teologia Pública

Ano IV – Nº 27 – 2007
ISSN 1807-0590

Responsável técnica
Cleusa Maria Andreatta

Revisão
Mardilê Friedrich Fabre

Secretaria
Caren Joana Sbabo

Editoração eletrônica
Rafael Tarcísio Forneck

Impressão
Impressos Portão

Editor

Prof. Dr. Inácio Neutzling – Unisinos

Conselho editorial

MS Ana Maria Formoso

Prof. Dra. Cleusa Maria Andreatta – Unisinos

Prof. MS Gilberto Antônio Faggion – Unisinos

Prof. MS Laurício Neumann – Unisinos

MS Rosa Maria Serra Bavaresco – Unisinos

Prof. Dra. Marilene Maia – Unisinos

Esp. Susana Rocca – Unisinos

Prof. MS Vera Regina Schmitz – Unisinos

Conselho científico

Prof. Dra. Edla Eggert – Unisinos – Doutora em Teologia

Prof. Dr. Faustino Teixeira – UFJF-MG – Doutor em Teologia

Prof. Dr. José Roque Junges, SJ – Unisinos – Doutor em Teologia

Prof. Dr. Luiz Carlos Susin – PUCRS – Doutor em Teologia

Prof. Dra. Maria Clara Bingemer – PUC-Rio – Doutora em Teologia

Prof. MS Maria Helena Morra – PUC Minas – Mestre em Teologia

Prof. Dra. Maria Inês de Castro Millen – CES/ITASA-MG – Doutora em Teologia

Prof. Dr. Rudolf Eduard von Sinner – EST-RS – Doutor em Teologia

Universidade do Vale do Rio dos Sinos
Instituto Humanitas Unisinos
Av. Unisinos, 950, 93022-000 São Leopoldo RS Brasil
Tel.: 51.35908223 – Fax: 51.35908467
www.unisinos.br/ihu

Cadernos Teologia Pública

A publicação dos Cadernos Teologia Pública, sob a responsabilidade do Instituto Humanitas Unisinos – IHU, quer ser uma contribuição para a relevância pública da teologia na universidade e na sociedade. A teologia pública pretende articular a reflexão teológica em diálogo com as ciências, culturas e religiões de modo interdisciplinar e transdisciplinar. Busca-se, assim, a participação ativa nos

debates que se desdobram na esfera pública da sociedade. Os desafios da vida social, política, econômica e cultural da sociedade, hoje, especialmente, a exclusão socioeconômica de imensas camadas da população, no diálogo com as diferentes concepções de mundo e as religiões, constituem o horizonte da teologia pública. Os Cadernos de Teologia Pública se inscrevem nesta perspectiva.

Teologia do estilo de Bach: a arte de uma hospitalidade sem limite

Como chegar-se à obra do teólogo Johann Sebastian Bach? Essa pergunta não cessou de repercutir desde 1962, ano da célebre intervenção de Friedrich Blume, em Mayance, um radical questionamento contra o perfil estético e jornalístico de Bach, esboçado e promovido no fim do século XIX e durante a primeira metade do século XX, e contra o abandono da pesquisa musicológica pela teologia¹. Depois, um trabalho de pesquisa considerável foi realizado para sair desse impasse². Entretanto, não é certo que tenhamos conseguido situar, de modo preciso, a contribuição própria do teólogo para a interpretação da obra de Bach.

Na verdade, sabe-se que os textos bíblicos, os corais e as poesias espirituais, musicadas pelo mestre de

Leipzig, pressupõem o mundo religioso do luteranismo da Alemanha do centro da primeira metade do século XVIII e que, hoje, é necessário reconstruir esse universo que se tornou estranho para nós, para podermos entrar na obra vocal do cantor. Ao fazer isso, no entanto, deparamo-nos rapidamente com a *relação* entre texto e música; problema muito mais espinhoso, já que uma boa parte da música eclesial de Bach, particularmente todos os seus corais para órgão, supõem a memória da comunidade luterana, *mas que a ativam apenas indiretamente*, deixando o órgão “falar” por si e sem o texto. Seria tentador confiar a análise da memória religiosa aos teólogos, e a música, aos musicólogos e até mesmo prolongar essa repartição das tarefas, fundamentando-a entre uma parte

¹ Friedrich Blume, *Umriss eines neuen Bachbildes*, na *Musica* 16 (1962), 169-76.

² Cf. os *Bulletins da Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung* (1987-) e as *Beiträge zur theologischen Bachforschung* (1983-). Cf. também Philippe Charru et Christoph Theobald, *La Pensée musicale de Jean-Sébastien Bach. Les chorals du Catéchisme luthérien dans la "Caviers-Übung" (III)*, Paris, Cerf, 1993 e *L'Esprit créateur dans la pensée musicale de Jean-Sébastien Bach. Les chorals pour orgue de "L'Autographe de Leipzig"*. Bruxelles: Mardaga, 2002.

espiritual e outra profana na música de Bach. Ora, tudo leva a crer que essas distinções, já perceptíveis na época, não dão conta da *unidade interna* da sua obra.

O teólogo fica aqui convidado a transpor um limiar que, por várias razões, é difícil de transpor: ele tem que renunciar a considerar a música de Bach, imediatamente ou somente, como *expressão de outra coisa*; a instrumentalizá-la de alguma maneira a fim de que liberte uma mensagem; deve interessar-se pela música de Bach por ela mesma, *na sua autonomia própria e como manifestação sonora*, excitando seu ouvido de apreciador, e também sua vida interior e seus outros sentidos. Poder-se-ia dizer que a partitura e a audição desta música são “uma forma de habitar o mundo”, transpondo, assim, a expressão de Merleau-Ponty que situa seu próprio pensamento no universo da pintura. Melhor: “uma maneira de habitar o mundo” e – acrescento – uma maneira de convidar outros a habitá-lo. A noção de “teologia do estilo”, que aparece no título de minha intervenção, designa o conjunto deste processo. Eu gostaria, pois, de mostrar que a *Teologia*, subjacente ao universo religioso do barroco luterano de Bach, exige por si só, uma aproximação estilística de sua música; aproximação que não se contenta apenas

em valorizar seu aspecto litúrgico ou funcional mas que contém um “plus” que, conforme Hans Blumenberg³, ressoa para muito além do texto, entre a obra e o ouvinte.

Se o teólogo se interessa precisamente neste “plus” na música de Bach, o musicólogo, por seu lado, estaria disposto a considerar o horizonte teológico deste mundo sonoro como parte integrante de sua aproximação analítica e estética? A resposta a esta questão não é fácil, porque, entre o universo de Bach e o nosso, intervém o corte da “modernidade” estética. Quarenta anos após a morte do Cantor de Leipzig, Emmanuel Kant refletiu sobre a diferença entre os campos do saber, da ética, da estética e do religioso, inaugurando a distinção das disciplinas; outras rupturas culturais se interpuseram posteriormente, tornando mais difícil ainda o acesso ao mundo da fé que Bach habitava. Por isso, a tentação é grande de reduzir a teologia a um aspecto “funcional” ou “eclesiástico” no sentido mais estrito do termo; de simplesmente não se dar conta e não perceber “o teológico” - não-constrangedor – que é veiculado nos monumentos cristãos. Eu gostaria de mostrar – e este é o meu segundo objetivo – que, *por razões tipicamente teológicas*, a música de Bach oferece ao “ouvinte” uma hospitalidade quase ilimitada.

³ Blumenberg, *Matthäuspasion*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1991³, 15.

Esta, torna o acesso à “fé”, com certeza, possível, sem contudo transformar essa mesma “fé” em condição necessária para habitar o mundo sonoro da obra.

1 O horizonte teológico do estilo de Bach

Numa primeira aproximação, a idéia de uma “teologia do estilo” supõe que o “estilo” não abrange somente a estética, mas que é *simultaneamente* uma categoria teológica. O mistério central do cristianismo, o mistério trinitário, torna-se refratário a qualquer redução literal, a uma fórmula e exige *por si mesmo* uma entrada no espaço sensível da nossa receptividade espiritual. A arte cristã tem mais sabedoria que toda teologia especulativa. Rejeitando ser mera “réplica subalterna do dogma cristão”, a arte cristã testemunha uma “força de invenção e expressão” *própria* e oferece a quem a habita “um alimento simbólico para o primado do logos”⁴.

Para compreender os envoltórios de uma teologia do estilo de Bach, é preciso partir da *relação sui generis do cristianismo com as “representações”, do mundo*

e de Deus e demonstrar como a teologia da cruz de Lutero leva à radicalização dessa relação. Pode-se, então, compreender o caminho do “estilo teológico” no barroco luterano de Bach e de como ele ultrapassa a distinção entre o “sacro” e o “profano”.

1.1 Um cristomorfismo radicalizado

As artes visuais do primeiro milênio da era cristã, pintura e arquitetura, têm muito a ver, em geral, com uma regra interna: o “cristomorfismo” bíblico que determina que “o *visível* do Pai é o Filho e o *invisível* do Filho é o Pai”. Mas, a partir do século IX, tal cristomorfismo é relativizado: a figura humana de Deus desdobra-se de certa forma, e a natureza antropomórfica do Pai recebe traços distintos dos que são atribuídos tradicionalmente a Cristo; pode-se evocar, por exemplo, o célebre motivo do trono de graça⁵. É impossível compreender o impacto da Reforma sobre a arte e o deslocamento da “figuração” crística em relação ao elemento musical sem dar-se conta dessa mutação. Certamente o abandono do “cristomorfismo” faz surgir a imagem de Deus vulnerável a toda es-

⁴ François Boesplug, L’art chrétien comme “lieu théologique”, *Revue de Théologie et de philosophie* 131, 1999, 391.

⁵ François Boesplug, *La Trinité dans l’art de l’Occident (1400-1460)*. *Sept chefs-d’œuvre de la peinture*. Strasbourg: Presses Universitaires, 2006², 25sv.

pécie de compromissos com as representações do poder sacerdotal e político. Mas aqui intervém o protesto luterano que ganha um sentido decididamente antiidolátrico: Deus não pode se revelar senão pelo seu contrário, isto é, sobre uma cruz, fechando a via do “desejo da carne” sempre pronto a se voltar para o invisível para nele se agarrar. A figura da cruz é, portanto, a única “representação” legítima do *Deus occulto*, levando-a, assim, até seu limite. Daqui para a frente, o contato com o Invisível não pode ocorrer por meio de uma imagem, mas deve dar-se pela voz e sua escuta: o homem de fé que entende a Palavra de perdão proferida pela boca do Crucificado e, por ela e nela, acolhe a justiça que provém de Deus.

Abordar dessa maneira o ato de fé como experiência de escuta – e não como antecâmara de uma visão de Deus – é a chave teológica de um deslocamento no âmbito da estética que, no luteranismo, valoriza sobretudo o ouvido e a música, fazendo passar a vista e as práticas visuais para um segundo plano. A música é a arte de presentificar; é um acontecimento no presente, para todo o sempre inacessível a quem pretenda fixá-la e, portanto, traz um remédio contra a idolatria, frustrando qualquer

desejo indiscreto de ver ou apoderar-se do ser de Deus. Como se trata de uma comunicação carnal *em ato* que pode satisfazer o fundo do coração e produzir uma resposta, Lutero a considera “o instrumento do ministério do Espírito”: “A música – escreve ele – é a única coisa que, legitimamente, deve ser exaltada depois da Palavra de Deus”⁶.

A arte de inspiração luterana restaura o “cristomorfismo”, *mas também o radicaliza*. É o julgamento crítico de toda representação de Deus pela *theologia crucis* que abre um novo tipo de “espaço”: o espaço sonoro onde o Espírito Santo não pára de trabalhar e converter sons e línguas do mundo muito além da nossa capacidade de escuta. Este novo pensamento musical, instaurado por Lutero⁷, é o quadro onde podemos agora situar a *teologia do estilo* de Bach. Duas razões intimamente ligadas militam a favor dessa expressão mais explícita que ela, mais abrangente, da *teologia musical*: a inscrição do luteranismo no universo barroco de um lado e, de outro, a gestão do cristomorfismo numa arte que, em princípio, não conhece sequer “representação” e até mesmo a desloca para o espaço interior do ouvinte.

⁶ M. Luther, *Aux admirateurs de la musique* (1538). In: *Weimarer Ausgabe*, 50, 348-374. Tr. Fe. em P. Veit, *Luther et le chant*, II, 251.

⁷ Cf. também Hubert Guicharrousse, *Les musiques de Luther*, Genève, Labor et fides, 1995, 16-185.

1.2 O cristomorfismo espiritual do “barroco luterano” de Bach

A expressão “teologia do *estilo*” se impõe desde que não se considere a música apenas como uma arte entre outras, mas de *uma obra singular, situada no seio de um mundo e aberta sobre ele*.

O conceito de estilo pode caracterizar épocas (o Barroco), regiões geográficas (o norte e o centro da Alemanha) e esferas culturais (como o profano e o sagrado). Pode também designar o procedimento típico de um compositor reconhecível entre todos ou aplicar-se a uma de suas obras particulares. Mediante sucessivas aproximações, o conceito de estilo permite alcançar a personalidade de *determinada* obra; personalidade que, definitivamente, não necessita mais de uma comparação classificatória, mas da manifestação de uma unicidade incomparável, de uma “inovação” que despreza, de alguma maneira, o “estilo”. Merleau-Ponty introduz aqui a perspectiva de quem, por notar a unicidade de uma obra, instala-se – diz ele – na “operação própria do estilo”: ele entra no mundo da obra “participando” do próprio ato de sua “elaboração”. Daí a expressão acima assinalada que

torna o estilo o “emblema de *uma forma de habitar o mundo*, de tratá-lo, de interpretá-lo...”⁸. A obra de arte, de fato, não tem nada de representação do mundo: é sua constante metamorfose. A música é o melhor exemplo disso; ela convida o ouvinte a entrar num universo de sons, de línguas ou de palavras, universo móvel e estruturado que, graças à obra, convida também a participar na constituição desse universo sonoro como um *mundo* onde é dado “ouvir aquilo que os ouvidos próprios jamais haviam escutado”.

Falar do barroco luterano de Bach é levar a sério esta “abertura” a um mundo sonoro, e mesmo o mundo, na menor de suas obras. Esta “abertura” deve estar próxima *simultaneamente* dos estilos que pertencem à obra e da escuta que, aqui e agora, capta a obra na sua irreduzível originalidade. Este estilo pode ser tachado de “barroco” porque se nutre da articulação de dois infinitos, o infinitamente grande e o infinitamente pequeno. Aviva em certos casos seu tensionamento, inserindo o paradoxo do Deus cristão feito homem, paradoxo este formulado admiravelmente nesta frase: “Não ser abarcado pelo máximo, mas deixar-se abarcar pelo mínimo, isso é divino”. Nesse duplo movimento, de expansão para o fora –

⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris: Gallimard, 1960, 67sv.

provocado, entre outras, pela revolução copernicana – e de concentração para o dentro – característica do nascimento do sujeito moderno –, as referências espaciais do nosso imaginário são, no mínimo, confundidas e, mais ainda, submetidas indubitavelmente a uma séria conversão.

Tocamos aqui na segunda razão que propugna em favor de uma teologia do *estilo* de Bach: *seu modo* próprio de engajar a conversão deste imaginário espacial, modo ligado, sem sombra de dúvida, à *forma luterana* do universo barroco. Com a *radicalização do cristomorfismo* na *theologia crucis* de Lutero, poder-se-ia esperar uma desvalorização do sentido da vista. Ora, o termo “barroco luterano” quer precisamente sugerir que não é nada disso: a vista e as dimensões espaciais da imaginação não desaparecem na experiência da escuta, mas antes aí sofrem uma profunda transformação. A característica do discurso musical de Bach é a de dar lugar ao ouvinte e propor-lhe algo, não uma manifestação sensível de visão exuberante da graça como no barroco católico, mas uma dramaturgia de conversão, tornando-o participante da concepção de um *novo* imaginário ao mesmo tempo estético e espiritual.

A música de Bach se inscreve, pois, no “figuralismo barroco”, mas acrescenta uma característica particu-

lar. Longe de deixar-se fixar como se fora um aprisionamento da imagem, essas figuras dão o ritmo e orientam pelo contrário a totalidade do percurso musical do início ao fim, particularmente graças às “repetições” (*Da capo*) tão características do universo circular do barroco. Portanto, esta circularidade é sempre atravessada, na música de Bach, por um movimento linear ou uma orientação temporal, abrindo à presença do infinito pelas descontinuidades que introduzem especialmente os silêncios, as quebras de ritmo, a alternância de movimentos ascendentes e descendentes, os cromatismos ou as relações harmônicas surpreendentes, ou ainda, os contrastes de estilos. Estas fissuras na arquitetura musical, como “não-figuras”, tornam as “repetições” não meras repetições, mas um *acontecimento novo*. Implantando uma “mudança no ordenamento”, tais fissuras tornam-se fonte do desejo, que pode daí em diante se desenvolver em todas as suas dimensões.

Notamos, assim, a importância primordial da *figura crística* do “quiasma” que, sob a forma de micro e macroquiasma, estrutura certas arquiteturas musicais de Bach. Uma enquête sistemática levada a efeito no corpo dos corais ao Espírito Santo, tal como realizamos com Philippe Charru no nosso livro *o Autógrafo de Leipzig*, mostra que não se pode jamais separar as “figuras” musicais daquilo

que as “religa” no tempo, isto é, o desejo ou o Espírito Santo que nunca são *irrepresentáveis*. Entretanto, é nesta relação mais ou menos complexa das “figuras”, como, por exemplo, o cânon, a imitação, as formas invertidas, o espelho etc., que se pode perceber o trabalho do desejo e do Espírito Santo no plano estético. O universo do barroco luterano de Bach é, ao mesmo tempo, cristomorfo e espiritual. Portanto, é trinitário. Mas é preciso compreender por que, em razão da “posição” que ocupa o Espírito na Trindade Divina, é conveniente abordar este mistério central *estilístico* do cristianismo. O mistério da Trindade, é verdade, se exprime na “forma dogmática” de um Símbolo, e a ortodoxia luterana tem enfatizado este aspecto regulador da fé. Entretanto, não se pode esquecer que a letra pode matar o Espírito (1 Co 3,6): se, efetivamente, Jesus, o Filho, se dá a conhecer numa “figura” carnal – e vimos que é a figura da cruz, figura que mostra Deus presente sob o seu contrário – o Espírito, pelo contrário, é “sem-figura” ou “não-figura”, pois que ele não é nada senão “relação” *irrepresentável* entre o Filho e o Pai, “relação” entre “toda carne” e Deus, “relação” jamais marcada por uma descontinuidade radical.

1.3 A orientação estilística da ortodoxia luterana

Ora, esta abertura da “figura” crística à sua outra irrepresentável nos revela o segredo dos dois caracteres próprios do estilo de Bach, intimamente ligados: a criação do *mundo das figuras* e a *unidade* de uma música que ultrapassa a separação entre o “sagrado” e o “profano”.

No que diz respeito à criação do mundo das figuras, a fé trinitária apela a outros modos de expressão além da “letra” de uma crença, e de outras “presenças” além da luz do Verbo. É certo, o coral – “palavra de Deus nas entranhas do povo”, segundo Lutero – simboliza o Verbo em sua luz. Mas ele cria ao mesmo tempo um universo infinitamente diversificado de “figuras” musicais e assim suscita, sustenta e celebra o desejo do Espírito em sua ação no coração humano e em toda a criação. Encontra-se *esta mesma relação* entre a clareza de uma regra e a total liberdade na invenção de temas ou de partes não-obrigatórias na obra de Bach. A melodia do coral (o *cantus firmus*) não impõe nada por si mesma e nunca exerce o papel de uma lei *pré-estabelecida*. Bach percebe, acima de tudo, na temática mais singela, potenciali-

dades de criação de contraponto das mais complexas, sem que a facilidade e a liberdade do movimento musical sejam tolhidas, justamente o contrário. A obra musical participa, assim, da atuação sutil do Espírito criador na carne, quando seu “estilo” próprio presta homenagem ao mesmo tempo à claridade do Verbo.

Compreende-se daí o “transbordamento” da figura particular do *cantus firmus* luterano rumo ao mundo musical das formas diversificadas dos corais e rumo ao vasto repertório das obras “profanas”. Uma *idêntica* relação estilística entre a maior “legalidade” e a maior profusão de figuras repercute em ondas concêntricas na obra. Ele abre para um universo plural – à semelhança

do Espírito septiforme⁹ que se expressa nas línguas do mundo todo¹⁰ – mas um universo que foge sobretudo à distinção entre o “sagrado” e o “profano”, porque se orienta pelo Verbo, pelo Espírito, para a *totalidade* da Criação.

É assim que o estilo de Bach alcança o universo da ortodoxia luterana, conhecida também pelo nome de “ortodoxia da reforma” ou “ortodoxia espiritual”. Esta soube manter unidos, numa *simultaneidade paradoxal*, pólos tão opostos como a clareza da Palavra e a fraqueza persistente da carne, a exterioridade do “por nós” da obra de Deus e a interioridade do Cristo “em nós”. Esta *imanência* se expressa, por exemplo, em Jean Arndt

⁹ Ver a 4a. Estrofe do *Veni creator Spiritus*:

Com os teus sete dons
Tu és o dedo da Direita de Deus,
A Palavra do Pai, tu O anuncias sem tardar
Nas línguas de todos os povos.

¹⁰ Ver a 1a. Estrofe do *Veni sancte Spiritus*:

Vem, Espírito Santo, Senhor Deus,
Enche com a riqueza de tuas graças
O coração de teus fiéis, seu espírito e sua vontade,
Teu ardente amor, faze-o abrasar-se neles.
Ó Senhor, pelo raio de tua luz
tu congregaste pela fé
o povo das línguas do mundo inteiro:
que isso, Senhor, seja um hino em teu louvor,
Aleluia, Aleluia.

(1555-1621), em sua maneira própria de retomar a metáfora apocalíptica e pauliniana do “livro”: o Espírito não é apenas imanente no texto bíblico, ele atua também no *liber conscientiae*, o livro do coração, e sobretudo no *liber naturae*, o livro da criação: *tudo* – e particularmente a metamorfose do mundo pela música – está orientado para a “recriação” ou a “recriação do espírito”, como sugere a definição do Grave fundamental e certas páginas de título na obra de Bach.

Na verdade, evocam-se aqui episódios da vida de Bach que mostram a distância que ele tomou em relação à concepção um pouco estreita da música no pietismo, mas, definitivamente, *seu estilo*, que atinge um admirável equilíbrio entre a clareza e a pureza da tradição do Centro da Alemanha e a imaginação extraordinária do Norte, *fala por si mesmo*. Seu universo espiritual – a ortodoxia luterana – é de tal monta que liberta de qualquer maneira a proximidade estilística da sua obra. É, precisamente a isso que o conceito de uma “teologia do estilo” pretende chegar.

Antes de falar do outro pólo desta estilística – ou seja, do lugar que a obra de Bach oferece a seus ouvintes – preciso mostrar, como um interlúdio, quais são as implicações metodológicas de uma teologia do estilo de Bach.

2 As implicações metodológicas de uma teologia do estilo de Bach

Foi realizado um trabalho considerável pela musicologia com base nas pesquisas de Friedrich Blume sobre os manuscritos de Bach. Ao significativo trabalho no campo da edição crítica e da reconstrução do contexto cultural e religioso deve-se agregar o aprofundamento das contribuições metodológicas: o interesse pelo “figuralismo” de Bach, com base no trabalho de Schweitzer e perfeitamente adaptado à análise de pequenas unidades; a aplicação da retórica barroca que permite compreender “períodos” mais extensos; a sufocação pela ciência dos números preocupada em elucidar o equilíbrio das proporções e, muitas vezes, a encontrar significações extramusicais de ordem cabalística que se tornam “inacessíveis” aos nossos ouvidos.

Tais análises e tantas outras são, sem dúvida, inevitáveis, mas tornam-se necessariamente uma instância de *decisões de fundo*. Aqui, o horizonte teológico da obra de Bach pode abrir-se e oferecer-se ao musicólogo para uma abordagem analítica e estética. No entanto, dois perigos devem ser evitados.

1. O primeiro consiste em reintroduzir subrepticamente, na interpretação da obra, a “representação”, tra-

te-se de pôr em ação, ou o “figuralismo”, ou a pesquisa numerológica. Certas figuras, como, por exemplo, o quiasma, são perfeitamente identificáveis quando ocorrem graças ao texto e então é reconhecido por todo o mundo. Também é fácil notar a presença de referências numéricas, como, por exemplo, no começo da *Clavier-Übung III*, a seqüência de duas vezes três *Kyrie* e três *Gloria*. No entanto, muitas vezes a interpretação se junta à música, permanecendo como *simples exterioridade*: por exemplo, identificar de imediato o algarismo três com a Trindade ou querer encontrar numa determinada figura a evocação de uma determinada palavra, sem que o ouvido a tenha relacionado. Ora, a teologia do barroco luterano, seu cristomorfismo espiritual, é infinitamente sensível à articulação da “figura” – ainda que crística – com aquilo que jamais é irrepresentável, o Espírito e o desejo. Sem intervir diretamente no domínio da análise, a teologia constitui de qualquer forma seu *horizonte*; ela cuida, portanto, para que os diversos enfoques contribuam para fazer compreender a *constituição de um espaço sonoro interior mas sem representação*. Ela convida o ouvinte a entrar na “autogênese” deste espaço – evocando Maldiney – no “caminho de sua própria formação”.

2. O outro perigo a evitar é o da abstração, ligado especialmente à numerologia. Por certo, o espaço musi-

cal obedece a relações que são audíveis pelo ouvido do ouvinte e perceptíveis pelo olho de quem se debruça sobre a partitura. A razão barroca intervém no ato de escrever que pode ser compreendida como Leibniz: os espíritos que somos, diz o filósofo no final de sua *Monadologia*, são imagens da própria Divindade ou do próprio autor da natureza e são capazes de conhecer o sistema do universo e de “imitar qualquer coisa pelas amostras arquetônicas” (§83). Entretanto, não se é obrigado a esquecer a qualquer preço o *caráter afetivo do espaço musical*. Toda figuração “mimética” comporta uma face inteligível e uma face sensível. Esta última pode assumir aspectos dramáticos, obtidos por vários procedimentos estilísticos já referidos como o cromatismo, as alternâncias nas relações harmônicas etc., e sobretudo pela abertura de silêncios no âmago do fluxo sonoro. Na menor de suas obras, Bach alcança a fraqueza da carne, manifestando-se ultimamente na e pela cruz do Cristo; sua razão barroca ordena-se para a manifestação deste acontecimento no plano estético. Lá, também, a teologia não intervém diretamente na análise, mas ela está atenta ao que faz o ouvinte sentir o admirável equilíbrio antropológico do espaço sonoro entre a razão e o coração, o espírito e o sentimento. Mas, no contexto do barroco luterano, este equilíbrio não ocorre sem tangenciar o “abismo”; o que é para Bach uma maneira de con-

duzir o seu ouvinte e finalmente de entregá-lo à experiência inaugural de toda escuta.

Em última instância, a contribuição dada por uma teologia do estilo de Bach ao trabalho da análise musical e à reflexão estética do musicólogo é de fornecer o que já chamei desde o início, um *horizonte* ou um *princípio de unificação*, perfeitamente autônomo na sua ordem: *princípio de unificação encontrado na arquitetura musical* visto pelos seus dois lados, o barroco e o luterano. Este princípio de criação do espaço musical é impensável fora do acontecimento da conversão que se dá sempre na nossa carne no lugar do mistério onde nosso ouvido e nossa vista interior podem abrir sua porta ao que vem tocá-los do exterior e *ao mesmo tempo* nos atinge no mais profundo de nós mesmos. Entrevemos aqui a experiência do ouvinte sobre a qual é necessário falar.

3 O lugar do ouvinte

A teologia do estilo de Bach está orientada para um único objetivo – uma *causa finalis* – que se pode ler em algumas de suas dedicatórias, na sua definição da

música “bem regrada” ou ainda naquela do grave fundamental: “somente a glória de Deus e o deleite do espírito”. Pode-se ver nesta fórmula que assinala uma experiência espiritual de escuta ou de despojamento, uma forma de hospitalidade que se desenvolve em três dimensões.

3.1. “Aquele que pode reger o céu, quer agora, estabelecer em ti sua morada”

A primeira dimensão desta hospitalidade deve ser formulada teologicamente e globalmente. Ela é claramente resgatada da memória textual como testemunha à obra de Bach: trata-se da tensão entre a absoluta singularidade da escuta e de seu enraizamento comunitário, isto é, entre o “eu” e o “nós” dos corais ou cânticos. O lado individual se manifesta com força e doçura no canto nupcial e eucarístico *Schmücke Dich, o liebe Seele*: “O Senhor, cheio de bondade, cheio de graças, *quer* agora te receber como hóspede; aquele que pode reger o céu quer agora, em ti, estabelecer sua morada ”(1ª Estrofe)¹¹.

¹¹ Para uma análise detalhada deste coral, cf. Philippe Charru et Christoph Theobald, *L'Esprit créateur dans la pensée musicale de Jean-Sébastien Bach. Les chorals pour orgue de "L'Autographe de Leipzig"*, 104-14.

Impossível expressar de maneira mais adequada a paradoxal imanência do maior de todos no seio do menor de todos, tipicamente barroco... A segunda estrofe, porém, deste célebre canto de Johann Franck (1618-1677) mostra também o lugar desta hospitalidade: “o âmago do coração” (*Herzeskammer*). Ela jamais é adquirida uma só vez por todas, mas reconstrói a cada desejo do coração e a cada evento imprevisível: “àquele que, com a graça, bate à porta do teu coração, abre-lhe depressa as portas do espírito”.

Imediatamente após este coral para órgão, vem o coral analisado por Philippe Charru, *Herr Jesu Christ, Dich zu uns wend*, um coral que “fala” em “nós”: “nossa boca queira abrir-se para o teu louvor, e nosso coração, preparar-se no recolhimento, queira aumentar a fé, reafirmar a razão, para que teu nome se torne familiar, até cantarmos com o exército celeste: Santo, Santo, Santo é Deus, o Senhor”. Esta articulação entre o “eu” e o “nós” é uma lei geral do estilo de Bach, cujo gênio arquitetural torna possível a passagem de um para o outro. A *escuta*, com efeito, não alcança o fim em si mesma, mas encontra o caminho de uma expressão partilhada na rede de rela-

ções sociais em que o “eu” e o “nós” se reencontram. *Inversamente*, a expressão comunitária tradicional da fé permaneceria pura exterioridade se não se pusesse a ser- viço do ouvinte que, graças à sua escuta, pode tornar-se “morada” de Deus.

Tudo aqui explicitado teologicamente, o estilo próprio de Bach é, no seu equilíbrio pluridimensional, a manifestação desta circularidade entre o mais exterior e o mais interior do homem. A hospitalidade divina, cantada no cântico, *realiza-se* na música: abrindo a profundidade abissal da experiência da escuta, ela ressitua sua dimensão comunitária e a torna simultaneamente hospitaleira à singularidade de cada um. Essa é a sua primeira dimensão.

3.2 “... na intenção dos amadores e dos conhecedores de obras similares”¹²

Poder-se-ia pensar que este tipo de hospitalidade não nos deixa outra alternativa a não ser fechar ou abrir os ouvidos, aqui e agora, quando a voz ou o som dos instrumentos batem à porta do nosso coração. Contudo, ela reveste uma segunda dimensão. A experiência da escuta

¹² Conforme o título da *Troisième partie de la Clavier-Übung*, em Philippe Charru e Christoph Theobald, *La Pensée musicale de Jean-Sébastien Bach. Les chorals du Catéchisme luthérien dans la “Clavier-Übung” (III)*, 19.

em si mesma, com efeito, pode ter dimensões diferentes: Bach serve-se aqui do contexto cultural para a distinção já bem estabelecida entre “amadores e conhecedores de obras similares”, distinção que abre mais ainda o acesso à sua obra.

Na verdade, é suficiente que o ouvinte se deixe realmente atingir para fazer a experiência da escuta e conhecer indubitavelmente a recreação do seu espaço interior. Mas o estilo próprio de Bach abre outros tipos de escuta na medida em que ele desdobra a música com base em um ponto *elementar*: o que é o mais claro e o mais simples nas suas obras, a saber, a relação ou a proporção que é, ao mesmo tempo, o mais complexo porque contém o *todo*. O ouvido e o olho interior podem, desta forma, degustar o desejo de compreender o processo de criação da escrita musical e do espaço sonoro segundo os seus elementos básicos para melhor participar. O amador que participa desta escuta torna-se “conhecedor” e experimenta então um novo tipo de prazer e recreação.

A análise musical e estética, portanto, não se soma do exterior da obra. Ela está desde logo engajada no estilo próprio de Bach. Assinalamos as dificuldades que Bach encontrou no exercício do seu ministério de Cantor

em Leipzig, parecendo ter insistido na composição de obras mais “sábias”. Sua estréia em 1747, três anos antes de sua morte, na academia musical fundada por seu discípulo Lorenz Mizler, confirma esta orientação. Contudo, as Variações canônicas sobre *Vom Himmel hoch da komm ich her*, que ele apresentou nessa ocasião são também uma advertência para quem, com base em suas obras, queira argüir em prol de uma emancipação da sua música do horizonte luterano e eclesial¹³. Inspirando-se num Natal popular de aparência modesta – um “canto infantil para a Noite Santa de Cristo” - para elaborar uma forma musical dentre as mais sábias e depuradas que jamais compôs, Bach que, segundo Carl Philip Emmanuel, de forma alguma parece ter sido “amigo de coisas matemáticas e secas”, desejaria dar uma lição a seus colegas da Academia, mostrando que a arte mais complexa deve estar a serviço do canto mais simples?

A hospitalidade oferecida ao ouvinte pelo estilo de Bach carrega aqui uma nova dimensão. Na distinção entre o grande e pequeno catecismo de Lutero, Bach dá efetivamente lugar a um pensamento musical que chega a fazer ressoar as estruturas fundamentais do *liber naturae* de que fala Jean Arndt. Ele as desenvolve sempre da

¹³ Cf. *L'Esprit créateur dans la pensée musicale de Jean-Sébastien Bach*, 287-98.

origem que é a cruz de Cristo, que, com efeito, é o grande sinal de discernimento que permite separar a criação conforme o desejo de Deus, da idolatria que a desfigura. Mas ao mesmo tempo, Bach não cessa de reconduzir a complexidade quase infinita deste pensamento até uma derradeira simplicidade, a de um coral ou de um tema dos quais desenvolveu anteriormente todas as suas potencialidades de criação. Pode-se observar este movimento em muitas de suas obras e em particular na *Clavier-Übung III*, mas também na segunda versão das *Variações canônicas*. O estilo de Bach foge do simplismo de uma distinção grosseira entre “amadores” e “conhecedores”, sendo as implicações da fé e o objetivo da música a mesma coisa para todos.

3.3 Sem limites

A história da sua acolhida confronta ainda a obra de Bach com outro limite: a distância cada vez maior que separa muitos contemporâneos nossos do seu universo cultural, não só da sua fé luterana como também das raí-

zes européias de sua música. Tal alteridade revela a terceira dimensão da hospitalidade que sua arte pode oferecer ao ouvinte: *tudo se comporta como se esta abertura doravante quase ilimitada se articulasse com o universo sonoro de sua obra e constituísse seu “plus” em relação a qualquer cultura*. Esta abertura seria comparável à sabedoria que “graças à sua genuína mobilidade, penetra e atravessa tudo” (Sg 7,24).

O estilo de Bach ilustra até à perfeição que “o belo agrada, conforme a palavra de Kant, *de modo completamente desinteressado*”¹⁴ e que deixa o ouvinte completamente livre. Esta liberdade saboreada na experiência de uma beleza totalmente desinteressada e nada sedutora adquire, por certo, sua raiz na teologia luterana da justificação do pecador somente pela fé. Ela é, ao mesmo tempo, tão real que subsiste até mesmo quando o “juízo” não a relaciona mais com a obra do Espírito Santo. A tradição luterana introduz, entre a fé e a ética, o canto e a música como única expressão carnal do dom absolutamente desinteressado de Deus, para que o amor, que provém da fé, não degenera em autojustificação pelas obras. Todavia, como a obra musical comunica, na sua

¹⁴ Emmanuel Kant, *Critique du jugement*, § 59: deuxième élément de l’analogie entre le beau et le bien moral ; cf. também *L’Esprit créateur dans la pensée musicale de Jean-Sébastien Bach*, 299-304.

exterioridade intransponível e seu aparecimento sempre atual, uma gratuidade super-abundante, ela permite ao ouvinte a liberdade de nela entrar. Se entrar realmente, não será constrangido de forma alguma a fazer um ato de fé no sentido cristão do termo, para poder experimentar o belo completamente desinteressado e degustar a unificação interior de todas as suas faculdades num fenômeno de catársis. Se o dom que a música representa é verdadeiramente gratuito, está apto a se relativizar por si mesmo quanto ao despojamento último de uma existência, que permanece um segredo indizível, situando-se sempre aquém e além do discurso musical: “a música é a única coisa que deve, com legitimidade, ser honorificada... depois da Palavra de Deus”.

Não ficaria assim bem claro que a distinção entre a experiência do belo e a eventual conversão do ouvinte resulta de razões teológicas? Pois esta distinção faz parte integrante da teologia do estilo de Bach e não é tão somente um resultado histórico da modernidade, embora ela tenha contribuído fortemente para a sua valorização: uma vez que a obra de Bach veicula certo tipo de gratuidade, muitos de nossos contemporâneos podem nela realmente adentrar e fazer uma experiência de liberdade sem passar o limiar da prova da fé que dela é, no entanto, a raiz viva. Se a marca própria do estilo de Bach é, como vimos, seu cristomorfismo espiritual, só a escuta efetiva pode honrar e descobrir a grandeza, a profundidade e – quem sabe – a magnanimidade desta hospitalidade que abre aos ouvintes das obras de Bach a teologia sonora da cruz.

O discurso musical como “dramaturgia de conversão”

Fundamentais em toda tradição litúrgica e espiritual do cristianismo, *as relações entre música e teologia*, das quais tratamos neste colóquio, sofreram, no decorrer da reforma Luterana, uma transformação importante, sem dúvida, decisiva para o advento cultural e musical da Europa do segundo milênio. Hubert Guicharrouse abordou, no final desta manhã, essa questão *a partir da teologia luterana*. A definição luterana de fé como escuta (*fides ex auditu*, cf. Rm 10,17) – e não como antecâmara de uma visão de Deus – é a chave teológica de uma prodigiosa transferência no domínio da estética, que, em âmbito luterano, valoriza desde sempre a audição e a música, em detrimento da visão e das artes visuais.

A música é a *única coisa*, escreve Lutero aos admiradores da música, que deve ser exaltada após a Palavra de Deus. (...) O Espírito Santo em pessoa a honra como o instrumento de seu próprio ministério, atestando, nas sagradas escrituras, que *seus benefícios envolveram* os profetas, *dispondo-os* a todas as virtudes, como se vê em *Eliseu*; é, igualmente, *graças a ela* que Satã é *rechaçado*, ele, o instigador de todos os vícios, como o mostra o exemplo de Saul, rei de Israel. (...) Não é em vão, portanto, que os fundadores e os profetas quiseram que nada estivesse tão unido à palavra de Deus quanto a música.¹⁵

Philippe Charru acaba de abordar esta mesma unidade entre música e teologia, ou – para dizer com as

¹⁵ M. Luther, *Aux admirateurs de la musique* (1538), versão alemã em *Weimarer Ausgabe* 50, 348 – 374; trad. francesa em *P. Veit, Luther et le chant* II, 251.

palavras de Lutero – entre a Palavra de Deus, a música e o Espírito Santo, a *partir da própria música* de Johann Sebastian Bach; daquele que, duzentos anos após a Reforma, tornou-se a imagem por excelência de *Cantor*¹⁶ ou do organista luterano. Músico e musicólogo, Philippe Charru se serviu, em sua análise dos três grandes corais sobre *Num Homm der HeidenHeiland*, da categoria estética do *estilo*, a fim de apreender as opções teológicas do compositor. Ele nos evidenciou, particularmente, que sua memória dos *estilos* da escola do Norte e do Centro encontra, no homem do Barroco que é Bach, um sentido excepcional de *arquitetura*, marcada de imediato por uma sensibilidade teológica, até mesmo pneumatológica¹⁷ ou espiritual.

As duas intervenções abordaram, portanto, a mesma relação de dois pontos de vista diferentes. Somente uma abordagem interdisciplinar pode, com efeito, aproximar-se deste misterioso laço entre palavra, espírito e música, relação tanto mais difícil de centrar nos casos em que a obra se emancipou de sua configuração religiosa e

desenvolveu-se segundo outros cânones estilísticos que não as estritas necessidades da liturgia.

É este o caso dos *Dezessete Corais* de Leipzig, de que faz parte o *tríptico*¹⁸ apresentado ontem à noite e analisado nesta manhã por Philippe Charru; outras obras, como os prelúdios e fugas, as célebres *Variações Canônicas*, ou ainda, *Arte da Fuga* estão no mesmo caso.

O grande Albert Schweitzer (1875 – 1965) e vários outros depois dele tiveram razão em se interessar pelo aspecto retórico da obra de Bach: em suas paixões e suas cantatas, mas também no *Orgelbüchlein* que ouvimos ontem à noite, o mestre se serve de pequenas figuras melódicas ou rítmicas – verdadeiras células geradoras do conjunto de seu contraponto¹⁹ –, para *traduzir* a orientação central de uma estrofe ou de um texto bíblico. Mas como citar obras de maior dimensão: obras que têm uma relação mais vinculada ao texto, como os grandes corais e outros sem referência textual, como os quatro duetos da *Terceira Parte da Clavier-Übung*, sem falar de outras obras ditas “profanas”? Ademais, se alguém se contenta

¹⁶ Cantor: na época da Reforma, aquele que entoava, sustentava ou dirigia o canto nas comunidades protestantes (N. da T.).

¹⁷ Pneumatologia:: no gnosticismo, ciência dos seres espirituais.

¹⁸ Tríptico: Obra pintada e/ou esculpida, geralmente composta de três painéis fixos ou móveis, em alguns casos, as duas alas laterais fecham-se sobre a parte central (N. da T.).

¹⁹ Contraponto: sistema de escrita musical que tem por objeto a superposição de duas ou mais linhas melódicas (N. da T.).

em abordar as relações entre um texto espiritual e a música com a retórica barroca, *em relação à tradução*, ele não deixa, simplesmente, subsistir uma exterioridade, entre a teologia e a estética de uma obra, sem compreender *como essa obra consegue realizar efetivamente, em quem a escuta, aquilo de que fala seu texto*. Todavia, é esta eficácia discreta – quase sacramental – da música que motivou Lutero a enaltecê-la, a ela somente, após a Palavra de Deus.

É sobre este ponto essencial que a categoria do estilo e aquela, mais palpável, da arquitetura, nos permitem avançar. O estilo – *estilo barroco* no caso – não é somente uma categoria artística ou estética, mas também filosófica ou simbólica. Como todo o estilo, o barroco reúne, com efeito, as tendências profundas das sociedades onde ele se manifesta, ele diz sua “maneira de habitar o mundo” (segundo a definição de Merleau – Ponty), um mundo que se apresenta, de imediato, sob uma forma “arquitetural”.

Entretanto, esta valorização da arquitetura que apela, implicitamente, ao sentido da visão, não nos afasta do mundo luterano que privilegia tão claramente a audição? O homem barroco que é Bach teria tomado distanciamento de Lutero, dando, sub-repticiamente, uma forma pouco luterana à sua música? Pode-se ver, nele

um testemunho particularmente autorizado do barroco em sua forma luterana? Mas que significa, então, o qualificativo *luterano*, tão raramente usado para caracterizar um tipo específico de barroco, que o distinga do barroco católico?

Se a obra de arte é sempre uma porta aberta para o mundo, o específico do mundo espiritual, tal qual é apreendido por Lutero, é de ser radicalmente *invisível*. Só o Cristo crucificado, Revelação do *Deus oculto*, pode nos possibilitar o acesso a ele, abrindo a porta para uma *Palavra* que ninguém pode ouvir em meu lugar: “Eis que estou à porta e bato; teus pecados *te* são perdoados”. É para valorizar esta experiência absolutamente singular da fé, que a arte arquitetural ou pictural deve ceder à música o lugar privilegiado que lhe outorgou a tradição. Mas a expressão e a contemplação perdem, dessa forma, toda significação, são elas mesmas condenadas à indiscrição, até mesmo à idolatria? O termo “*barroco luterano*” quer sugerir, precisamente, que a visão e a imaginação espacial não desaparecem na escuta atenta, mas, por meio dela, sofrem uma profunda transformação.

A característica do discurso musical de Bach é, com efeito, a de reservar um lugar ao ouvinte, e não apenas propor-lhe – como no barroco católico – uma manifestação sensível, até exuberante da graça, mas *uma dra-*

maturgia de conversão, fazendo-o participar, assim, da elaboração de um *novo* imaginário, ao mesmo tempo estético e espiritual.

A vantagem da categoria do “barroco luterano” é, pois, dupla. Primeiramente, ela permite situar a obra de Bach no universo cultural de seu tempo; depois, e isso é o mais importante, ela remete ao lugar que a obra em si reserva àquele que a ouve. Em última instância, é esta relação *estética* entre o mundo e a obra, e o lugar daquele que se poderia chamar seu “ouvinte implícito”, que figura ou *simboliza* – no sentido quase sacramental do termo – a relação propriamente teologal entre a proclamação da Palavra de Deus e sua escuta. Eis a hipótese que gostaria de demonstrar, passando do mais geral ao mais específico: falarei, primeiramente, da *forma arquitetural* do discurso musical de Bach, como discurso que participa do mundo *barroco*; tentarei, a seguir, descrever sua forma *luterana* antes de dizer, para concluir, uma palavra sobre a figura própria do luteranismo de Bach que pertence a uma corrente específica que se chama “*ortodoxia de reforma*” ou, ainda, “*ortodoxia espiritual*”. Situando assim, etapa por etapa, o discurso musical do mestre de

Leipzig, espero poder explicitar que sua especificidade é a de propor um itinerário de conversão àquele que quer aguar, de modo particular, sua audição à música de Bach.

1 A arquitetura musical

O barroco em geral, e o de Johann Sebastian Bach em particular, se nutre da articulação de dois infinitos, o infinitamente grande e o infinitamente pequeno. Ocorre mesmo, em certos casos, que essa tensão se intensifique tanto, a ponto de delinear o paradoxo do Deus cristão feito homem, paradoxo este bem-formulado na admirável sentença: “Não estar encerrado no maior, vir contido, no entanto, todo inteiro, no menor, isto é algo divino”²⁰. Neste duplo movimento, de expansão para o exterior – provocado, entre outras, pela revolução copernicana – e de concentração em direção ao interior – característica do surgimento do sujeito moderno – as referências espaciais do nosso imaginário são, no mínimo, derrotadas e mais ainda, sujeitas a uma real conversão.

²⁰ Esta sentença famosa foi salva do esquecimento por Hölderlin, que a havia encontrado no *Elogio fúnebre de Santo Inácio de Loiola*, escrita pela mão de um jovem jesuíta anônimo do século XVII: *Non coerceri maximo, contineri tamen a mínimo, divinum est*. Hölderlin citou-a na primeira página do seu *Hyperion*.

Para avaliar isso convém reportar-se a Leibniz, do qual um escrito sobre a sabedoria se encontrava na biblioteca de Bach. O espírito arquetônico de sua *Monadologia*, datada do ano de 1714, traz, com efeito, um esclarecimento singular sobre a escritura e o sentido arquitetural excepcional do mestre de Leipzig.

Para o filósofo, as mônadas – substâncias simples que carregam “em si mesmas” o princípio de transformação – diferenciam-se segundo o ponto de vista ou a “percepção” limitada que elas abrem do universo e segundo a “apetência²¹” que gera sua orientação no sentido de uma percepção sempre mais perfeita. A realidade global é formada dessas mônadas simples, Deus sendo a substância perfeita em que cada “mônada pede, com razão, que Deus, regulando as outras desde o começo das coisas, tenha consideração por ela” (S 51). A harmonia universal (S 59), fruto do cálculo de um Deus em quem sabedoria, bondade e poder se conjugam perfeitamente, faz cada substância simples ter “relações” que exprimem todas as outras, e que ela seja, em conseqüência, um “es-

pelho” vivo e perpétuo do universo (S 56). Sem dúvida, só Deus é Criador e Mediador do universo. Mas “os espíritos (que nós somos) são imagens da própria Divindade, ou do próprio autor da natureza: capazes de conhecer o sistema do universo e de imitar-lhe qualquer coisa por meio dos modelos arquetônicos” (S 83).

Parece-me que estas últimas linhas da *Monadologia* permitem aproximar o caráter barroco da escritura de Bach. Pode-se, com efeito, compreender suas grandes coleções, do *Cravo bem Temperé à Arte da Fuga* ou do *Orgelbüchlein* aos *Dezessete Corais*, como monadologias sonoras. O conjunto de uma obra, cada coral ou cada figura contrapôntica, as diferentes relações, espelhos ou células *motívicas* e rítmicas, seriam, então, perspectivas ao mesmo tempo inteligíveis e sensíveis sobre a totalidade do universo, conjugando “tantas variedades quantas possíveis” com “a maior ordem que se possa imaginar (S 58).

Assim sendo, a arte do compositor, ao mesmo tempo que surge de uma combinatória, consiste em fazer

²¹ Ver *Monadologie*, S 15: “A ação do princípio interno que faz a mudança ou a passagem de uma percepção a outra, pode ser chamada *Apetência*: é verdade que o apetite não atingirá sempre inteiramente a totalidade da percepção para a qual tende, mas obterá sempre algum resultado, e chegará a novas percepções.”

soar uma “harmonia”²² cujos elementos “se exprimem” uns aos outros como espelhos, refletindo sua imagem ao infinito, cada qual “simbolizando”, ao mesmo tempo, o todo. É, em definitivo, esta imanência do todo no menor elemento, que encerra a orientação do desejo, tão característica do universo barroco de Johann Sebastian Bach. Para ele, o todo é, incontestavelmente, o *cântico* – “palavra de Deus nas entranhas do povo” (Lutero) – transmitindo sua energia sob o modo de um jogo figurativo até o menor elemento da construção musical, e orientando-o, assim, rumo ao seu acabamento, virtualmente presente desde as primeiras notas do *canto*. Todos os recursos esti-

lísticos, capazes de criar um espaço móvel hierarquizado, concorrem para isso: o perfil ascendente ou descendente dos motivos, sua mobilidade mais ou menos grande, a fragmentação dos conjuntos e sua recomposição, etc... O ato da escritura musical “se modela”²³, assim, sobre a criação do sistema do universo pela Palavra divina, “dela imita qualquer coisa via modelos arquitetônicos”. Com isso, torna-se possível uma experiência de escuta que arrebata a quem esteja disposto a fazê-la, para uma reescritura interior do universo inteiro, até mesmo para uma recomposição de seu espaço interior, verdadeira “recriação para a glória de Deus”²⁴.

²² Uma “harmonia bem soante”, como a escreveu Bach em sua célebre definição do som grave fundamental: “O som grave fundamental é a base mais perfeita da música. Ele deve ser executado com as duas mãos sobre um teclado, de tal modo que a mão esquerda toque as notas obrigatórias, enquanto a mão direita toca consonâncias e dissonâncias, a fim de que o conjunto dê uma *harmonia* bem soante à glória de Deus e ao prazer legítimo da alma. Assim, o fim e a causa final do som grave fundamental, como aquela de toda música, deve ser a glória de Deus e a recreação do espírito. Lá onde não se respeita esse princípio já não se trata mais de uma verdadeira música, mas de uma chacota diabólica e de uma chata repetição (citado conforme W. Neumann H. J. Schulze (ed.), *Fremdschriftbche und gedruckte Dohumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*. 1685-1750 (Kritische Gesaumtausgabe), Leipzig – Kassel 1969, p. 334.

²³ Pode-se evocar, aqui, uma das raras anotações escritas pelo próprio punho de Bach, na Bíblia de Abraão Calov (1681/1682), que ele havia adquirido em 1733. Trata-se da descrição davidica da “casa de Deus” em I Crônicas 28,21 comentada por Calov: “Entretanto, além deste *modelo divino* e de toda disposição profética de Davi, é evidente que ele não empreendeu nada por vontade própria no tocante à construção, à administração do templo e ao que é do serviço divino, mas segundo o *modelo* que o Senhor lhe apresentou através de seu Espírito em todos os detalhes e segundo as funções do ofício, conforme o modo com que Deus Pai inspirou seu coração” (Os Escritos de J. –S. Bach, 262). E Bach, acrescentando de seu próprio punho à margem desse texto: “Uma prova magnífica de que o *Espírito de Deus*, entre outras disposições do serviço divino, prescreveu ao mesmo tempo, pela boca de Davi, sobretudo a Música” (ibid., p. 261).

²⁴ Ver o texto sobre o som grave fundamental.

Sugerida pelo célebre texto de Bach sobre o som grave fundamental, esta última observação nos faz ultrapassar os limites do pensamento barroco de Leibniz. Tal pensamento é assaz otimista para se inscrever na dramaturgia luterana. Esta, por sua vez, é por demais, construtivista, para que se possa prestar à renúncia da escuta, até mesmo da inspiração, qualidades, aliás, essenciais dos “músicos e compositores” que Calov e Olearius, dois grandes teólogos luteranos da época, não hesitam em chamar de profetas e visionários (*Propheten und Schaner*)²⁵. Mas é preciso, sobretudo, salientar o fato de que a idéia leibniziana de perfeição divina está, finalmente, muito afastada da paradoxal imanência do maior no menor, tal qual se apresenta na obra de Bach, em particular em suas coleções de corais para órgão. Ora, a derrota do imaginário, sua transformação mesmo, se origina neste paradoxo da Encarnação. Certamente, Leibniz se situa bem nos limites do imaginário matemático, mas o movimento do desejo que resulta da flutuação contínua e recíproca da expansão (em direção ao maior) no sentido da

concentração (no menor), fica fora de sua concepção de mundo.

Para melhor compreender o excepcional sentido arquitetural de Bach, fiquemos na órbita do tríptico executado e analisado por Philippe Charru e do conjunto dos *Dezessete Corais* de Leipzig do qual faz parte. O “princípio” por excelência desta arquitetura com suas simetrias próprias, inscritas sobre a partitura, é o *cantus firmus*, a melodia do coral. Lutero não opunha ao ruidoso alegórico da exegese católica, a clarividência da escritura como *primum principium*? “Clarividência” da Palavra de Deus que ele via brilhar ao mesmo tempo na proclamação pública (*verbum internum*). Assim, é precisamente esta clarividência última que, na ortodoxia luterana, atrai a “razão” arquitetural e matemático – geométrica, tal como a temos visto na obra de Leibniz, no cerne mesmo da teologia.

Mas como compreender a passagem do *verbum externum* à iluminação do coração? Existe, aí, como um salto, uma *mudança de ordem* ou uma *conversão*, uma vez que nada, nenhuma razão, nenhuma luz exterior do

²⁵ É a respeito deste cap. 25 do primeiro livro das *Crônicas* que Bach escrevia: “Este capítulo é o verdadeiro fundamento de toda música de igreja agradável a Deus” (Ecrits, p. 261); ver também G. Stiller, *Glaube und Frömmigkeit im Leben und Werk Hoham Sebastian Bach*, em *Ökumenische Rundschau* (1986/1), 65 sv e nota 14, que assinala que os dois comentaristas ortodoxos da Bíblia bem conhecidos de Bach, relêem 1Ch 25 a 1 Co 14, texto que designa a profecia como o mais elevado dom do espírito.

mundo pode garantir que a palavra atinja, verdadeiramente, o fundo do coração. Como “fazer sentir, com efeito, as coisas da tenuidade àqueles que não as sentem *por si mesmos?*”, pergunta-se Pascal ao refletir sobre a distinção ente “o espírito de geometria e o espírito da sutileza”.

É digno de nota que os *Dezessete corais* considerados tanto no seu conjunto quanto cada um em particular, tracem ao ouvido um itinerário, ou diversos percursos, cujo objetivo é precisamente tornar *possível* esta passagem de uma ordem para outra. Os procedimentos estilísticos que Bach impõe à obra com este objetivo já foram apontados por Philippe Charru. Gostaria de frisar sobretudo um ponto, que muito se destaca na última versão de Leipzig. Revisando suas composições de Weimar, Bach introduziu, com efeito, elementos de “reprise”, que fazem perceber *simultaneamente* o princípio, isto é, o *cantus*, e o conjunto do espaço musical de maneira totalmente nova.

Esta concepção arquitetural do coral, que combina uma forma circular e uma orientação linear corresponde, perfeitamente, aos diferentes tempos que dão ritmo à própria arquitetura do cântico luterano, no qual até mesmo o último tempo, figura como “reprise”. No cântico *Vem agora, Salvador dos pagãos*, por exemplo, a pe-

núltima estrofe representa a retomada decisiva, quando a luz *exterior* do verbo – a maior – que brilha na menjedoura – a menor- faz nascer subitamente a *luz da fé* a qual, por sua vez, faz recuar as trevas do mundo. É então que a doxologia final pode tornar-se a expressão desta fé que apreende a obra, a partir de agora, o início do cântico que ilumina o conjunto de seu universo. Paradoxalmente, no universo barroco dos *Dezessete corais*, a amplitude sempre “maior” do espaço pode ser percebido o final de percurso, “graças” a um movimento de concentração e de retorno que libera, subitamente, a força e a capacidade de percepção no âmago do “menor”, isto é, “no fundo de nosso coração” (Lutero).

Temos aí o segredo do admirável equilíbrio antropológico entre a razão e o coração, ou entre o espírito e os afetos, que possibilita alguém transpor o universo estilístico e espiritual desses grandes corais, formado, todavia, de aportes tão diferentes quanto as tradições da Alemanha do Centro e do Norte; mas cada uma reforça o aporte da outra neste jogo incessante entre um espaço musical em contínua expansão e uma concentração sempre maior, do único princípio, que é o *cantus*. Para Bach, as “figuras” tais quais se desenvolvem na imaginação do Norte não são o fruto de uma exuberância alegórica, supostamente de espírito católico e que devam ser banidas

de uma Igreja bem regrada e agradável a Deus. Elas remetem, de fato, à forma sensual da criação, percebida tanto mais em sua realidade carnal enquanto for confrontada à clareza da palavra do cântico, que, depois de um longo percurso, revela-se como seu princípio e fundamento. Aí reside o sentido do trajeto global da coleção de Leipzig que se abre com o *Veni sancte Spiritus* e passa pelo *Veni redemptor gentium* (*Vem salvador dos pagãos*), para acabar com o *Veni creator Spiritus*, percurso espiritual que se orienta do Norte rumo ao Centro, e da palavra de Deus anunciada no momento de Pentecostes à sua presença espiritual no seio mesmo de toda a criação. O estilo arquitetural de Bach é, pois, revelador de “sua maneira própria” de tentar elucidar o paradoxo da encarnação, ou seja, a palavra de Deus contida na pequenez do coração humano, mas, ao mesmo tempo, capaz de transformá-lo, a ponto de fazê-lo perceber a Palavra implícita na obra, desde a origem do ato criador.

2 A cruz e o espírito na arquitetura musical de Bach

A leitura da *Monadologia* de Leibniz já nos possibilitou aproximar – por comparação – a especificidade luterana do mundo musical de Bach. Se a imanência da

quilo que ultrapassa todo limite no menor elemento do universo – em termo teológico, o verbo de Deus na carne – caracteriza a estilística barroca em geral, costuma-se abordá-la, na tradição luterana, com base na cruz de Cristo. Essa reflexão conclusiva diz respeito à identidade de Deus e à do homem. É o segundo ponto que quero explicitar agora.

Uma vez que a carne é, de imediato, identificada com o pecado, Deus não pode revelar-se senão sob seu contrário, isto é, sobre uma cruz. É barrada, assim, a rota ao “desejo da carne” sempre levado a voltar-se rumo ao invisível, para dele apoderar-se. O homem de fé que ouve a palavra de perdão da boca do crucificado acolhe, por ela, a justiça que vem de Deus. Ele se descobre, então, pecador e justo “ao mesmo tempo” (*simul peccator et justus*), desde sempre habitado pelo “desejo do Espírito” (Rm 8). Esta *simultaneidade*, chave da antropologia luterana, luz da Palavra de Deus, e a certeza da fé coabitam até o fim, com a fraqueza da carne e as tribulações “infernais” que a permeiam. Tributário de uma concepção dramática da encarnação, tal qual se encontra formulada na célebre *Solida declaratio*, este ponto elucidado, de fato, o caráter paradoxal, já várias vezes evocado, da oscilação ente aquilo que ultrapassa o universo e aquilo que, todavia, se encontra encerrado no coração humano.

Mas a referência necessária à *theologia crucis* não basta, nem para compreender a interpretação luterana da epístola aos Romanos, nem para perceber a marca luterana do universo barroco de Bach. É o combate espiritual entre “o instigador de todos os vícios” e “aquele que se dispõe a todas as virtudes” (segundo a fórmula de Lutero, no seu texto endereçado aos admiradores da música” que caracteriza, em última instância, o universo espiritual de Bach). Certamente, o espírito de Deus, cuja invocação constitui o eixo principal dos *Dezessete corais*, não pode ser abstraído da obra da redenção: só o crucificado pode comunicá-lo. A referência explícita ao Espírito criador não significa nenhuma orientação dos *Dezessete corais* rumo à autonomia da criação e do Espírito fora da matriz crística, como poderia sugerir uma alusão unilateral da influência das Luzes – de um Leibniz, por exemplo, sobre o mestre de Leipzig. Mas o Espírito Santo, que é o Espírito criador, comunica realmente seu “desejo de vida”²⁶ àquele que crê, para tornar-se, nele, fonte de *re-criação*, despertando-o para uma inteligência nova da composição do universo.

É preciso resgatar esta marca luterana específica para a própria contextura sensual dos corais para órgão. Do ponto de vista estilístico, esta marca reveste dois aspectos mais importantes “do figuralismo”, já assinalados por Philippe Charru em sua análise do tríptico: a figura do quiasma²⁷ e as descontinuidades introduzidas no discurso musical que fissuram a arquitetura dos corais.

Como toda “figura”, o quiasma comporta uma vertente inteligível e uma vertente sensível. A primeira tem direcionamento para a concepção mesma dos dois elementos A e B que o compõem e que se cruzam segundo a abstração quase geométrica do modelo $A/B=B/A$. Este cruzamento faz do quiasma o símbolo por excelência da cruz. A segunda atinge a ressonância afetiva desta figura que se vincula essencialmente ao seu caráter interválico e harmônico, freqüentemente tingido de cromatismo. Na música do Cantor, a figura do quiasma se encontra não somente no cruzamento de dois motivos escritos em contraponto reversível, mas também, em escala mais ampla, nas arquiteturas imponentes, cujas diferentes seções ou partes estão dispostas simetricamente com rela-

²⁶ “Pois o desejo da carne é a morte, enquanto o desejo do espírito é a vida e a paz”. Rm 8,6

²⁷ Quiasma: processo estilístico que consiste em formar uma antítese, dispondo em ordem inversa e cruzada os elementos que a constituem. Ex.: É preferível perder um minuto na vida, do que a vida num minuto. A palavra derivado do grego *khiasmos* (κιάσμος), disposição em cruz, de khi (X, χ) – letra grega em forma de X. Letra inicial de Cristo – Χριστός (N. da T.).

ção a um centro. No primeiro caso, falar-se-á de “microquiasma” e no segundo, de “macroquiasma”.

Querer, no entanto, identificar a relação inalienável entre a cruz e o espírito com o pictograma²⁸ do quiasma seria redutor: De fato, como a cruz, marca o trabalho do espírito na “carne”, assim a figura do quiasma articula as transformações mais fundamentais que se evidenciam no seio do movimento musical. Com esta nota temporal, nós tocamos o segundo aspecto do “figuralismo” de Bach. Longe de se deixar fixar à maneira de um repouso sobre a imagem, este “figuralismo”, com efeito, ritma e orienta, ao contrário, a totalidade do percurso musical, do início ao fim. Assim o encontramos, particularmente nas “reprises” tão características do universo circular e perfeitamente acabado do barroco.

Todavia, esta circularidade é sempre trespassada, na música de Bach, por um movimento linear ou uma orientação temporal, abrindo à presença do infinito por descontinuidades que provocam notadamente os silêncios, as rupturas de ritmo, as quebras dos movimentos ascendentes e descendentes, os cromatismos ou as relações harmônicas surpreendentes, ou, ainda, os contras-

tes de estilo. Estas fissuras na arquitetura musical, semelhantes a “não-figuras”, em que a fraqueza da carne e a cruz do Salvador tornam-se subitamente manifestos, fazem, das “repetições”, não simples repetições, mas um espetáculo novo. Inaugurando uma verdadeira “mudança de ordem”, estas fissuras tornam-se lugares do desejo, que pode, a partir daí, desvelar-se segundo todas as suas dimensões. Aí está a obra do espírito que funde neste aspecto específico da forma mesma dos corais para órgão, a forma do “cântico novo” de Lutero.

Todos esses expedientes concorrem, em sua tensão, para tornar progressivamente presente a experiência paradoxal do luteranismo: descobrir, diante da pobreza da manjedoura, que é uma antecipação da crucifixão de Deus, que sou pecador e justo ao mesmo tempo, primordialmente habitado pelo “desejo do espírito” (Rm 8). A especificidade do discurso musical de Bach é, precisamente, a de tornar presente esta simultaneidade por um caminho de experiência, de reservar, assim, um espaço ao “ouvinte implícito” e de propor-lhe – como o sugeri no início –, não uma manifestação sensível da graça, mas uma dramaturgia de conversão.

²⁸ Pictograma: desenho figurativo ou simbólico que reproduz o conteúdo de uma mensagem sem se referir à sua forma lingüística (N. da T.).

3 Uma ortodoxia espiritual

Os elementos essenciais foram destacados, desde o início, para situar o discurso musical de Bach entre as diferentes correntes espirituais da primeira metade do século XVIII: a ortodoxia luterana, o pietismo²⁹ e o racionalismo moralizante das primeiras “luzes”. Os argumentos em favor da ortodoxia de Bach, em particular a assinatura da *Fórmula de Concórdia* de 1577³⁰, no momento de sua entrada em vigor com Cantor de St. Thomas, são bem conhecidos. Concordo com J.D.Kraege, que, ao término de uma longa e memorável investigação, chega à conclusão em favor da absoluta fidelidade de Bach a Martim Lutero. Mas este universo luterano, que conjuga uma *simultaneidade* paradoxal (é preciso dizer dialética?) de pólos tão opostos quanto, por exemplo, a clareza objetiva da Palavra e a fraqueza persistente da carne, a exterioridade do “para nós” da obra de Deus e a interioridade do Cristo “em nós”, implica fortes tensões. Essas tensões são mesmo tão fortes que explicam, por si sós, o gigantesco esforço empreendido pela teologia pós-luterana para tentar clarificar o que alguns experimentaram, como as obscuridades da obra do Reformador, ou ao

menos, para compreender o jogo de oposição entre ortodoxos e pietistas que dominou o luteranismo alemão a partir do último terço do século XVII. Era necessário um gênio tal qual o de Bach, para não se deixar seduzir por uma ou por outra destas correntes e para ter sucesso, não somente em captar o conjunto de tais oposições, mais ainda, deixar-se impregnar por elas.

Para compreender esta disposição espiritual, é preciso, provavelmente, remontar a Jean Arndt (1555-1621), o maior ortodoxo da primeira geração pós-luterana, cujos *Seis livros do verdadeiro cristianismo* (1605-1609) se encontravam na biblioteca de Bach. Arndt é, com efeito, o primeiro representante de uma ortodoxia, *espiritual ou mística*, situando-se além ou aquém das oposições a permanecer entre ortodoxos e pietistas. Vêem-se, como prova, as numerosas reedições de seus escritos pelos próprios pietistas, onde eles mesmos bebiam como em uma fonte e na qual se inspirou Jakob Spencer (1635-1705), seu fundador.

Ora, se a ortodoxia de um Arndt é incontestável, ele não acentua da mesma forma a primazia da Palavra externa (ou do *sola scriptura*), a ponto de minimizar a função do Espírito Santo. Sem dúvida, segundo a doutri-

²⁹ Pietismo: doutrina religiosa de certos protestantes, que tende ao ascetismo e ao sacerdócio universal de todos os crentes (N. da T.).

³⁰ Fórmula de Concórdia: acordo assinado entre os seguidores das várias tendências luteranas, após a morte de Lutero.

na da inspiração verbal, o Espírito é imanente ao texto bíblico, mas é, simultaneamente, à obra no coração humano. No seu sexto capítulo do primeiro livro *Do verdadeiro cristianismo*, Arndt se mostra perfeitamente consciente do fato de que a Escritura poderia tornar-se de novo “letra morta” (2C03,6), se não fosse interiorizada no Espírito e na fé que formam em nós “o homem novo”. Ele introduz, aqui, pela primeira vez, o vocabulário do “novo nascimento”, expressão que o pietismo ataca com veemência: a escritura dá o testemunho exterior, mas este testemunho não serve para nada, se não vier a encontrar, no interior do coração, o testemunho que dá o Espírito Santo, conduzindo o homem por um “novo nascimento” rumo à nova criação. A concepção do Cristo pelo Espírito Santo na “fé de Maria” representa, para Arndt, o arquétipo do renascimento do Cristo naquele que crê: “Deus quis para si igual nascimento”.

Arndt recorre à metáfora paulina do livro (2Co 3,3) para fazer compreender que a transformação interior do homem é uma verdadeira “reescritura”³¹. Aquela não se limita, aliás, à só *liber conscientiae*, mas se estende ao *liber naturae*, onde se recolhe o testemunho do Espírito tanto quanto nos dois outros livros, o livro bíblico e o livro da consciência.

Compreende-se facilmente que esse tipo de ortodoxia espiritual tenha podido abrir o campo a uma abundante literatura espiritual, até mística. Lutero, ele próprio, já se havia servido da metáfora nupcial, freqüentemente retomada na tradição cristã após o *Cântico dos Cânticos*, o profeta Oséias e a Epístola aos Efésios, melhor dizendo, o *unio mystica* entre o Cristo salvador e o pecador justificado. Mas, enquanto o Reformador deixa em aberto, de certa maneira, a questão de saber como compreender a relação entre o “para mim” da obra salvífica de Cristo e sua imanência “em mim”, aqueles que o sucederam têm-se preocupado em precisar esta imanência espiritual, tanto em seus escritos teológicos, fazendo referência ao Espírito e ao novo nascimento do homem, quanto em seus escritos místicos e em sua criação de hinos.

Se for verdade que os *Dezessete corais* de Leipzig testemunham, antes de tudo, a maneira como Bach se refere a seus ilustres predecessores do Norte e do Centro sobre o plano místico, não é de admirar, pois, de aí se encontrar, ao mesmo tempo, uma tomada de posição com referência a uma “teologia da música” marcada pela “ortodoxia de reforma”, mais ainda, a manifestação quase sacramental desta teologia, uma espécie de *sensorium*

³¹ Ver o texto sobre o grave fundamental.

Dei, universo onde ressoa a Palavra de Deus. À imagem do livro inspirado que são as Escrituras, os grandes corais de Leipzig, como outras obras de Bach, apresentam-se, eles também, em sua dupla referência à clarividência do *cantus* e à execução figurativa dos organistas, como uma *Carta (gramma)* animada do interior, pelo Espírito. Aqui como lá, o Espírito regenera o ouvinte e o leitor “implícito”, iniciando-o à reescritura de seu livro interior e à leitura do livro da natureza.

Conclusão: uma dramaturgia de conversão

É hora de concluir brevemente. Ter-se-á compreendido, eu espero, que a unidade misteriosa ente a música e o Espírito criador comunicado pelo Crucificado não se deixa compreender pelo modelo de tradução que induz a uma certa exterioridade teológica por referência à estética. Em razão mesmo da pneumatologia luterana, devemos abordar a significação teológica do discurso musical estético de Bach, o que sempre quer dizer, segundo tal obra.

É então que a análise precisa das obras faz descobrir que a proposição de uma “dramaturgia” de conversão pela escritura musical diz, efetivamente, “a maneira

própria” do luteranismo ortodoxo “de habitar o mundo” arquitetural do barroco. O discurso musical de Bach exige, do “ouvinte implícito”, que ele entre no mundo sonoro fortemente estruturado e perfeitamente fechado. Em razão mesmo de sua possante estruturação, este mundo sonoro desperta o desejo interior, pois que suscita, como se sabe, toda submissão a uma lei. Mas de que desejo se trata? É de vida ou de morte? Vem do espírito ou da carne? O discurso musical de Bach responde àquele que o escuta, fazendo-o tomar consciência de que estes dois desejos coabitam nele e que, no seio de todo movimento de unificação interior, subsiste a tensão paradoxal do Espírito realmente dom, e a fraqueza, sempre persistente, da carne.

A permanência desta tensão lembra que só a fé unifica tanto o dom do Espírito quanto a fraqueza da carne, no indizível do sujeito, aquém e além do discurso musical, ou, para falar como teólogo, que a fé é da ordem da graça. A pretensão de uma “música de Igreja bem regrada” (no sentido luterano do termo) é, com efeito, a de transportar, quem a escuta, além da música, de engajá-lo num caminho de uma desacomodação radical que, em sentido luterano, se experimenta como um despertar e jamais como algo acabado. É também por esta razão que o discurso musical de Bach deixa ao ouvinte uma liberdade

soberana. Se ele aí adentra realmente, graças à sua capacidade de escuta, ele não é absolutamente constrangido a fazer um ato de fé no sentido cristão ou luterano do termo, para poder beneficiar a experiência do belo de maneira inteiramente desinteressada e provar o ajuste catártico de todas as suas faculdades. Se o dom que a música representa é realmente gratuito, é possível relativizá-lo por referência ao despojamento último de uma existência,

o qual permanecerá para sempre como seu segredo: “a música é a única coisa que deve ser exaltada após a Palavra de Deus.”

Christoph Theobald

Tradução de Lúcia Cecchin