



ESTUDOS NIETZSCHE

Vol. 16 - N. 2

ISSN 2179 - 3441

Nietzsche e a música do futuro. Um diálogo com Berlioz e Wagner

*Nietzsche and the music of the future.
A dialogue with Berlioz and Wagner*

Márcio José Silveira Lima 

Doutor em filosofia pela Universidade de São Paulo, USP, e professor de filosofia Universidade Federal do Sul da Bahia, UFSB, Porto Seguro, Bahia, Brasil.

Contato: marsil@ufsb.edu.br

Resumo: A partir do veredito de Nietzsche de que teria se tornado wagneriano quando conheceu a redução para piano de *Tristão*, o artigo analisa o quanto é confiável essa afirmação. Ao considerar a relação de Nietzsche com a música desde sua primeira juventude, uma investigação sobre a música do futuro e do debate em torno dessa polêmica nos permite não apenas conhecer os seus posicionamentos, como também matizar aquela afirmação sobre sua adesão a Wagner. O que os textos anteriores ao contato pessoal entre Nietzsche e Wagner revelam é um gosto nem sempre inequívoco do filósofo em relação à obra wagneriana. Descobrimos que é com a música de Berlioz que essa aproximação primeiro acontece. Dessa forma, quando, a partir de *Humano, demasiado humano*, a ruptura com Wagner ocorrer, muitos elementos dessa primeira crítica, anterior a *O nascimento da tragédia*, voltarão à tona, ainda que inserida no contexto da obra em que são retomadas.

Palavras-chave: Nietzsche. Wagner. Berlioz. Música do futuro.

Abstract: Starting from Nietzsche's verdict that he became a Wagnerian when he encountered the piano reduction of *Tristan*, the article examines how reliable this claim actually is. By considering Nietzsche's relationship with music since his earliest youth, an investigation into the music of the future and the debates surrounding this controversy allows us not only to understand his positions, but also to nuance that statement about his adherence to Wagner. What the texts written before Nietzsche's personal contact with Wagner reveal is a taste not always unequivocal toward Wagner's work. We discover that it is with Berlioz's music that this rapprochement first takes place. Thus, when the break with Wagner occurs from *Human, All Too Human* onwards, many elements of this early critique—already present before *The Birth of Tragedy*—resurface, although now integrated into the context of the later work in which they are taken up again.

Keywords: Nietzsche. Wagner. Berlioz. Music of the future

1. Nietzsche foi wagneriano? Prelúdio à música do futuro

As últimas obras de Nietzsche intensificam o que já fora intenso em sua trajetória, ou seja, a presença de Richard Wagner. Em 1888, dois livros serão dedicados ao compositor, e *Crepúsculo dos ídolos* traz no título uma referência à ópera que encerra o ciclo do *Anel dos Nibelungos*. Em *Ecce homo*, o filósofo escreve:

“não teria suportado minha juventude sem a música wagneriana [...]. A partir do instante em que houve uma partitura para piano do *Tristão* – meus cumprimentos, sr. von Bülow! – eu fui wagneriano” (EH, Por que sou tão inteligente 6). Diferente do tom combativo adotado nos dois livros dedicados a Wagner, o nome do compositor aparece num contexto diferente nessa seção de *Ecce homo*, com palavras lisonjeiras e fraternais. O que chama a atenção nessa passagem não é apenas o seu aspecto reverenciador, mas, sobretudo, o tom hiperbólico: Nietzsche, de alguma forma, parece querer amplificar a já imensa importância de Wagner em sua trajetória. De fato, ele não se tornou wagneriano quando teve contato com a redução para piano da partitura de *Tristão e Isolda*.

De início, seria possível avaliar que o distanciamento temporal obnubilou a memória do filósofo, pois escreveu as palavras elogiosas em *Ecce homo* dezesseis anos após a sua “conversão”. Contudo, é questionável se realmente se trata disso, por duas razões principais: primeiro, na construção de seu pensamento e de sua filosofia, Nietzsche sempre teve como experimentos de elaboração os escritos “biográficos” e retrospectivos; segundo, a própria presença de Wagner é intensa e importante para que o evento de descoberta pudesse ter sido esquecido¹. E que Nietzsche possa ter esquecido o curso de sua adesão a Wagner, justamente num momento de acerto de contas em termos teóricos e de escrita de seus livros dedicados ao compositor, torna ainda mais enigmático esse esquecimento fatural.

Como lemos na passagem de *Ecce homo*, o instante decisivo a que Nietzsche alude se refere ao contato que teve com a partitura da redução para piano de *Tristão e Isolda*, feita pelo maestro von Bülow. Em sua juventude em Naumburg, Nietzsche havia criado, juntamente com seus principais amigos à época, Wilhelm Pinder e Gustav Krug, a sociedade literária *Germania*. O pai deste último, Gustav Adolf Krug, era ele mesmo um pianista e compositor, e matinha boas relações com músicos importantes que frequentavam sua casa, tais como o casal Robert e Clara Schumann, além de Mendelssohn-Bartholdy, padrinho de seu filho.

Essa inserção musical é relevante por revelar aspectos do gosto musical de Nietzsche, os quais deixarão marcas por toda a sua trajetória filosófico-musical². Refiro-me àquela que talvez seja a principal discussão musical da época, isto é, a polêmica em torno da música do futuro e o lugar que nela assume Richard Wagner. Não é impossível que, de início, o pai de seu amigo Krug, ocupando um lugar de destaque no cenário musical, possa ter deixado alguma marca nas preferências do garoto Nietzsche, que a princípio não via com bons olhos a música moderna; contudo, Krug, o filho, será responsável por oferecer uma outra perspectiva,

¹ Para uma compreensão específica das apreciações de Nietzsche sobre *Tristão*, ver o artigo de Eckhard Heftrich; contudo, ao se debruçar sobre a importância dessa ópera, ele sequer menciona a narrativa sobre a redução para piano, mostrando como as interações decisivas de Nietzsche com a obra se deram mais tarde, já quando ele era amigo de Wagner (Cf. HEFTRICH, 1985, pp. 24ss).

² Segundo Martin Pernet: “No apartamento de Krug, ele [Nietzsche] também recebeu impressões literárias e musicais – Gustav Adolph Krug tornou-se ‘um conselheiro verdadeiramente familiar e amoroso’ para ele” (PERNET, 1990, p. 493).

quando apresentou a Nietzsche a obra de Richard Wagner, dando ensejo para a descoberta descrita em *Ecce Homo*.

Em um texto autobiográfico, de 1858, denominado *Da minha vida* (*Aus meinem Leben*), Nietzsche expõe sua visão estética de então, escrevendo algumas reflexões sobre o seu percurso, no qual não poderiam faltar considerações sobre a música. Nesse texto, ele já traça uma linha divisória entre os estilos, para criticar o que chama de música moderna, uma tendência que tinha em Liszt e Berlioz seus principais representantes e à qual mais tarde se filiaria Richard Wagner, cujo nome está ausente do texto. O relato da educação e dos gostos musicais está ainda muito ligado à sua formação religiosa; foi a experiência de ouvir o coro cantando o Aleluia do *Messias*, de Haendel, que fez despertar seu desejo por aprender música. Com um gosto inicial assim moldado, Nietzsche faz uma distinção entre a música clássica e a moderna. A primeira, cujos fundamentos se encontram na tradição religiosa, vai de Bach a Beethoven, incluindo também Mozart, Haydn, Schubert e Mendelsohn. A segunda, em contraponto, teria em Liszt e Berlioz seus defensores.

Sem se preocupar em estabelecer uma distinção rigorosa, Nietzsche critica a música moderna por se afastar do aspecto religioso e por sua tendência a ser escrita de forma sombria. Ao se afastar da tradição clássica, os compositores adeptos da música moderna compõem períodos artificiais, que podem encantar o conhecedor, embora deixem com frio o ouvido humano saudável. Noutras palavras: a música, assim elaborada, pode ter um aspecto formal que agrada a quem conhece a música de uma perspectiva teórica, mas no fundo *significa* uma perda de qualidade estética para o bom ouvinte³. Por fim, atento às discussões de sua época e em uníssono com ela, denomina essa forma de compor de música do futuro.

[...] se a música é usada apenas para diversão ou para nos tornarmos visíveis às pessoas, então ela é pecaminosa e prejudicial. E, no entanto, é exatamente isso que se encontra com tanta frequência, e quase toda a música moderna traz vestígios disso. Outro fenômeno bastante triste é que muitos compositores modernos tentam escrever de uma forma obscura. Mas são precisamente esses períodos artificiais, que talvez deliciem o conhecedor, que deixam frio o ouvido humano saudável. Em particular, esta chamada música do futuro [*Zukunftsmusik*], de Liszt e de Berlioz, procura mostrar passagens tão peculiares quanto possível (*Da minha vida*, p. 27).⁴

³ Sublinhei a palavra “significar” pois, como veremos adiante, será a forma como Nietzsche retoma essa mesma crítica em *Humano, demasiado humano*. Como bem observa Peter André Bloch, os estudiosos de Nietzsche não costumam levar a sério esses seus textos de sua primeira juventude, embora as “estruturas de pensamento e tendências de formulação”, assim como a “força imaginativa e o comportamento linguístico peculiar” podem ser vistos no Nietzsche posterior (Cf. BLOCH, 1995, p.63).

⁴ Utilizei a edição *Werke und Briefe*, publicado por Hans Joachim Mette e Karl Schlechta, para os escritos *Da minha vida* (vol. 1), *A Valquíria de Richard Wagner. Redução completa para piano por Karl Klindworth* (Vol. 3) e *Retrospectiva dos meus dois anos em Leipzig* (Vol. 3), conforme referências completas no final.

Durante a década de 1850, “música do futuro” era o termo que os opositores de Liszt, Berlioz e Wagner usavam para referir-se às obras desses compositores. Em 1860, o próprio Wagner escreve um ensaio com esse título, colocando o termo entre aspas para diferenciar do sentido que seus adversários lhe haviam dado. A forma mesma com que Nietzsche elabora o problema da música do futuro nos mostra a importância dessa discussão e de como sua trajetória intelectual vai ser marcada por esse contexto polêmico. Ao referir-se à música moderna por meio da expressão “música do futuro”, Nietzsche mostra estar atento à polêmica musical mais importante de sua época.

O termo fora utilizado inicialmente pelos adversários da tendência mais moderna e que, na esteira das inovações introduzidas por Beethoven, advogavam uma renovação da estética musical. Liszt fora seu principal defensor e, a seguir, aqueles a quem o próprio compositor húngaro ajudou a consolidar suas carreiras, tais como Berlioz e depois Wagner. O compositor francês, por exemplo, teve sua trajetória marcada por muitas batalhas para obter reconhecimento; seu próprio país resistiu muito à sua obra. A Inglaterra e a Alemanha lhe foram menos resistentes. Contudo, resistência houve. E é nesse contexto que sua arte será tida, inicialmente, como exemplo de charlatanismo e por isso mesmo chamada de música nova ou música do futuro. O wagneriano Wilhelm Tappert publicou, em 1877, o livro *Um léxico de Wagner (Ein Wagner-Lexicon)*, no qual esclarece pontos importantes sobre o contexto de utilização do termo “música do futuro” e das reviravoltas por que passou a expressão.

Segundo Tappert, o professor Ludwig Bischoff, falecido àquela altura, Diretor da *Niederrheinische Musikzeitung* e editor do *Kölnische Zeitung*, teria sido o primeiro a usar a expressão “música do futuro” de forma rancorosa. Contudo, os inovadores a quem o termo se referia acabaram por obter reconhecimento após as críticas iniciais, como era o caso de Liszt e Berlioz. Wagner, porém, como Tappert explora em seu verbete, é que tem uma ligação mais próxima com a história do conceito. Em 1830, quando Wagner tinha 18 anos e apresentou uma obra juvenil em Leipzig, os membros da orquestra e o maestro parecem ter reprovado a peça, sobre a qual o condutor teria acenado com a palavra futuro. Mais tarde, entre as notas de *Florestan*, Schumann teria escrito que ainda faltava um jornal para a música do futuro. Em 1844, ao chegar em Berlim para supervisionar a apresentação do *Holandês voador*, Wagner encontrou o mesmo ambiente hostil, exceto pela presença de Carl Gaillard, que fundou e editou o *Berliner musikalische Zeitung* e defendia a música wagneriana, a quem Hans von Bülow iria se juntar anos mais tarde.

Em 1856, Hans von Bülow pôde zombar da “conhecida miopia espiritual da crítica berlinense” – e mesmo neste momento – embora muita coisa tenha mudado nos últimos vinte anos – é uma coisa bastante ousada apoiar a novidade, especialmente Wagner, sem rodeios, isto é, diretamente. Qualquer um que quisesse falar sobre a escola poderia

contar coisas bonitas! Gaillard possuía a coragem necessária e lutou cavaleirescamente pelo genial amigo, para perturbar a paz musical pública. Ele também – por acaso – contribuiu para levar a ideia da "música do futuro" para as pessoas." (TAPPERT, 1877, p. 46).

Antes, porém, que a ideia propriamente de música do futuro tivesse recebido palavras lisonjeiras, os compositores que precederam Wagner nesse campo de batalha tiveram menos sorte. Tappert também lembra que o mesmo Gaillard partilhava com Schumann a dúvida sobre Berlioz, ou seja, se ele era um gênio ou um aventureiro, e cita uma resenha que Gaillard escreveu em 1847 sobre o compositor francês, deplorando seus planos de tocar na Alemanha. Conclui que, para tanto, se ele criasse sua própria orquestra poderia expor seus truques musicais, a chamada música nova ou música do futuro (TAPPERT, 1877, p. 46). Ora, quando essas palavras de Gaillard foram escritas, isto é, na década de 1840, a expressão ainda estava envolvida em muita confusão, além de possuir muita plasticidade, pois se ampliava a nomes que depois seriam considerados inimigos conhecidos do "movimento". No início, integravam o grupo Liszt, Chopin e Berlioz, tendo o compositor húngaro como seu líder; depois, Schumann ocupa o lugar de Chopin, para finalmente, numa troca do representante alemão, Wagner substituir Schumann, estabilizando o trio com que ficou identificada a música do futuro. Mas, por ironia, até mesmo músicos que escreveram manifestos contra o movimento, como Brahms e Josef Joachim, foram a ele identificados (TAPPERT, 1877, p. 47).

Disso tudo podemos concluir que inicialmente há uma resistência ao nome de Wagner, ao qual é associado a ideia de futuro, mas depois um grupo de compositores também serão muito criticados por estar também associado ao termo. Um conceito de uma amplitude tal que vai acrescentando e excluindo nomes, até cristalizar-se no trio pelo qual ficou ligado: Liszt, Berlioz e Wagner. Além da mudança em relação aos nomes que integravam a música do futuro, a própria visão sobre as inovações que ela defendia também sofre alterações, uma vez que essas mudanças se tornam também bem vistas.

Escrito em 1877, o verbete de Tappert, em seu histórico da expressão, mostra que em 1858, quando Nietzsche escreveu o relato sobre sua vida, já estava quase consolidado o vínculo da música do futuro com o trio formado por Liszt, Berlioz e Wagner, embora ainda estivesse em jogo o confronto das interpretações. De fato, a expressão "música do futuro", tendo sido utilizada por seus adversários para criticar os adeptos dessa arte e deles zombar, aos poucos começa a receber uma apreciação positiva. O próprio Wagner escreve seu texto com uma tendência favorável em 1860, mas se sente impelido a colocar o título entre aspas, justamente como forma de indicar a singularidade que a expressão tem, além do histórico de disputas em torno do nome (Cf. MESQUITA, 2015, p. 31). Em 1858, Nietzsche, contudo, filia-se à tendência que resiste às inovações musicais defendidas pelo

grupo; o nome do compositor alemão não aparece em seu texto, sobretudo porque essa presença parecia-lhe indiferente.

2. Berlioz e a música do futuro

De início, a polêmica em torno da música do futuro teve no solo francês seu mais robusto enraizamento. Há uma resistência às composições vistas como mais inovadoras de Beethoven e o gesto de Berlioz de defender esse legado, bem como de criar suas obras sob essa influência. As inovações que insere na forma sonata, as liberdades que toma em relação às sinfonias, muitas vezes com descrição de certas passagens, e, sobretudo, a inserção de um poema a ser cantado por um coro, como ocorre com a *Nona Sinfonia*, são indícios das inovações de Beethoven.

Segundo Berlioz, a obra de Beethoven o teria abalado, tendo sobre ele um efeito comparável ao que Shakespeare havia provocado, pois lhe abriu um novo mundo na música, assim como o poeta lhe revelara um novo universo na poesia. Uma reação contrária à provocada em outros compositores franceses e italianos, refratários a um alemão cujas composições consideravam monstruosidades (BERLIOZ, 1969, p. 137). É significativo que os nomes de Shakespeare e Beethoven sejam mencionados lado a lado e com papéis de destaque na formação artística de Berlioz, pois, nas trilhas abertas pelo compositor alemão, ele comporá muitas obras do gênero programático, com a união de música e literatura; não só isso: também rompe com as barreiras dos gêneros. *A sinfonia fantástica*, *Romeu e Julieta* e *A danação do Fausto* seriam exemplos do estilo de Berlioz, que teriam levado o compositor italiano Luigi Cherubini, então diretor do conservatório de Paris, a dizer que a música de Berlioz era exemplo daquilo que não se deve fazer (BERLIOZ, 1969, p. 189)⁵.

Numa crítica que escreveu para o *Journal des débats*, em 9 de fevereiro de 1860, destinada a comentar uma apresentação de Wagner em Paris, Berlioz toma partido na discussão sobre a música do futuro. No texto, comenta os méritos e defeitos de cada uma das peças apresentadas, para então assumir um tom mais grave quando trata de *Tristão e Isolde*; por fim, confessa não ter a menor ideia do que o autor quis fazer ao compor essa ópera. Ainda assim, enxerga várias qualidades musicais que teriam maior brilho se estivessem a serviço de mais inventividade e menos afetação (BERLIOZ, 1862, p. 298). Por isso mesmo, ele adota outra estratégia ao analisar a obra pelo viés da escola a que pertence Wagner, isto é, a da música do futuro, tomada com uma certa dose de ironia, e assim caracterizada: “supõe estar em oposição direta ao gosto musical do presente, mas

⁵ Lauro Machado Coelho apresenta um bom panorama para compreender as discussões em torno do legado de Beethoven e o lugar de Berlioz nesse cenário (Cf. COELHO, 2009, especialmente os capítulos “As sinfonias Fausto e Dante” e “A guerra dos românticos”, pp. 249-269).

certa de estar em perfeita concordância com o de uma época futura” (BERLIOZ, 1862, p. 298).

Como é próprio de seu estilo, ao jogar sempre com o gosto e a opinião da crítica e do público, Berlioz nega aquilo que costumam lhe atribuir, caso essas supostas características sejam do agrado de seus críticos, para depois concordar que talvez possua tais qualidades, caso provoque a ira de seus adversários. Para tanto, apresenta duas imagens da música do futuro, com prós e contras, para depois se filiar a uma e negar que pertença à outra. Se música do futuro representa a plena força da juventude, está emancipada, livre, faz o que quer; se ela não respeita muitas regras antigas por não terem mais valor, se infringe as antigas leis, porque diversas formas estão demasiado gastas para serem ainda admitidas; se as óperas não devem ser escritas para cantores, mas os cantores, ao contrário, devem ser formados para as óperas, então Berlioz admite sua adesão à escola da música do futuro.

Entretanto, a música do futuro também pode defender que se faça o contrário do que ensinam as regras, pode opor-se à melodia e romper com os desenhos melódicos; ela pode estar cansada de duetos, trios e das peças cujo tema se desenvolve regularmente; pode exigir que o ouvido se acostume a tudo, pois “é preciso levar em conta apenas a ideia, não fazer o menor caso da sensação. É preciso desprezar o ouvido, esse trapo, brutalizá-lo para dominá-lo. A música não tem por objetivo agradá-lo” (BERLIOZ, 1862, p. 300). Nesse caso, se a música do futuro compartilha com as bruxas de Macbeth o adágio de que o belo é horrível, o horrível é belo, Berlioz nega pertencer a essa nova religião.

3. Wagner e a música do futuro

Em fevereiro de 1860, numa carta a Berlioz, Wagner responde a essa crítica, cujo ponto de partida é esclarecer sua posição sobre o que o compositor francês chamou de escola, da qual Wagner seria o mestre; reflete também sobre as duas tendências, aquela que deveria ser digna de louvor e a outra digna de protesto, ao tentar, por exemplo, querer apresentar algo já conhecido como algo novo. Wagner lembra que não pode ser o mestre dessa escola, e que não foi ele a inventar o termo, mas o Professor Bischoff, como vimos com o verbete de Tappert. A confusão ocorreu porque, dez anos antes, ele publicou *A obra de arte do futuro*. Ao expor os motivos que o fizeram escrever esse texto, Wagner afirma que, após sua participação na revolução de 1848, temeu pelo lugar da arte e das instituições, caso aquela tivesse saído vitoriosa. Conclui que essa tomada de partido era a mesma de Berlioz, ou seja, proteger a arte do público que está sempre propenso a não compreender a importância artística.

Wagner acrescenta ainda que a busca por essa identificação entre público e obra de arte o conduziu à Grécia, em que havia um respeito sagrado e inviolável e

onde trinta mil gregos puderam assistir, com o mais profundo envolvimento, à encenação de tragédias como as de Ésquilo. Analisando os motivos desse respeito e do êxito do drama grego, reconheceu que isso se ocorria “justamente na união de todas as artes numa única grande e verdadeira obra de arte” (WAGNER, 1907a, p. 84). O espírito dessa forma de arte consistia em fazer uma arte aparecer quando outra tivesse encontrado seu limite. Essa atuação conjunta de todas as artes poderia, enfim, transpor as barreiras entre público e arte, pois o fracasso de uma determinada forma artística baseia-se em sua individualidade, enquanto sua atuação compartilhada poderia ser comunicada de maneira mais compreensível. Essa seria sua ideia sobre a obra de arte do futuro.

Em setembro de 1860, Wagner escreve ao crítico Frédéric Villot o texto “*Música do Futuro*”, título que coloca entre aspas, sinalizando um distanciamento crítico em relação à expressão usada por seus opositores. No texto, o compositor alemão traça um panorama de sua trajetória artística, revendo suas composições e escritos teóricos à luz do desenvolvimento histórico da música. Wagner contrasta dois eixos principais: a música grega antiga versus a moderna, e a tradição alemã em oposição à ópera italiana e francesa. Ele considera que a ópera italiana, surgida com foco na exibição vocal por meio de árias, representa um afastamento do verdadeiro drama, e que a francesa perpetua esse vício ao subordinar o compositor aos cantores e bailarinos. Na Alemanha, segundo ele, a ópera não encontrou um formato original, sendo inicialmente mera imitação das estrangeiras, mas a música em si — especialmente a instrumental e a coral — manteve a ligação com a tradição litúrgica, alcançando, de Bach a Beethoven, uma expressividade superior.

Na verdade, não ter encontrado uma linguagem própria para o desenvolvimento da ópera, tal como fizeram a Itália e a França, tornou-se um fator positivo para a música alemã, porque ela manteve a riqueza expressiva da música contrapontística desenvolvida no fim da idade média. Segundo Wagner, porque na Grécia a música sempre acompanhava as danças, que lhe forneciam as leis do ritmo, a música só podia ser vista como dança expressa em sons e palavras. Quando o cristianismo se apropriou dessas danças no processo de formação de seu culto, excluiu o essencial da melodia antiga, perdendo, portanto, o ritmo extremamente vivo e variável. Ao retirar a mobilidade rítmica da melodia, esta perdeu sua expressividade.

A harmonia polifônica, invenção já do final da Idade Média, veio à luz justamente para devolver à melodia sua forte expressão, atingindo seu ápice com a arte contrapontística. Com isso, esse desenvolvimento musical, iniciado no Renascimento, representou um salto elevadíssimo em relação à música grega pagã antiga. Ao acusar a ópera de ser a decadência da música italiana, Wagner tem em vista o abandono dessas tendências musicais renascentistas, isto é, a harmonia e a polifonia. Isso explica a ventura do caminho seguido pela música alemã, pois,

diferente da italiana e da francesa, ela nunca abandonou a riqueza harmônica para se contentar com a pobreza melódica desenvolvida na ópera.

Nesse processo, a polifonia, que se movia de forma independente, não só foi mantida, mas também desenvolvida até o ponto em que cada voz, por meio da arte contrapontística, participava de forma independente na execução da melodia rítmica, de modo que a melodia não era mais apresentada apenas na voz principal, mas também em cada uma das vozes acompanhantes. Como isso resultou em uma eficácia musical maravilhosa e única, que só a música pode proporcionar, pode ser facilmente percebido por aqueles que têm a oportunidade de ouvir uma bela execução das composições vocais de Bach, e cito aqui, entre outras, uma motete de oito vozes de Johann Sebastian Bach: *Singet dem Herrn ein neues Lied!* (WAGNER, 1907b, p. 108).

Da forma como interpreta a história da música, Wagner considera que o cristianismo, num primeiro momento, apropria-se da música grega para dela retirar sua dimensão rítmica, empobrecendo-a, para depois conferir uma nova forma de expressão com a polifonia vocal, culminando no rico e variado estilo da harmonia e do contraponto. Um caminho que iria se bifurcar: na decadência da música de ópera italiana, uma vez que ela abandona essa complexidade harmônica em favor da simplicidade melódica e, por outra via, na continuidade dessa forma expressiva na Alemanha, cujo ápice é o tratamento dado por Beethoven. Como autor de óperas, Wagner luta contra essa tendência majoritária da linguagem operística, buscando estabelecer na música dramática alemã o mesmo estilo alcançado pelos grandes mestres que o antecederam. Sua obra, teórica e musical, é um *continuum* em busca desse objetivo. Ele julga que atingiu esse seu alvo com a tetralogia, de que o texto *Ópera e drama* é seu libelo, mas sobretudo com *Tristão e Isolda*, cujos motivos históricos, estéticos e filosóficos estão expostos em “*Música do futuro*”.

Colocando o título entre aspas, Wagner destaca sua posição dúbia diante do termo, pois, tendo sido criado pelos seus críticos, dele se afasta; porém, também se aproxima por sentir sua criação musical inserida nesse contexto. O compositor assume a defesa da música do futuro quando responde aos dois pontos centrais de seus críticos, ou seja, de que para entender sua música é preciso ler seus escritos teóricos e que suas composições careciam do elemento melódico. Ora, Wagner lembra que seus primeiros textos só foram escritos quando ele já havia composto três óperas, textos produzidos justamente na esteira de sua insatisfação com a ópera, sobretudo pela pobreza melódica. Na ópera italiana, o momento melódico é usado como arma para o compositor conquistar a atenção do público, como se fosse música de banquete. Nos demais momentos, que ligam os trechos mais melódicos, impera a pobreza dos elementos musicais.

Como a música alemã manteve a expressividade da época do contraponto e da fuga, a tradição sinfônica que se constituiu de Haydn a Beethoven leva adiante esse legado. A fusão entre melodia e dança prova seu argumento. Em sua forma

pura e limitada, e melodia serve à dança. Contudo, em Beethoven e na ópera italiana, a forma como a dança se expressa na melodia difere bastante, por isso que, nesta última, a expressão melódica, embora agradável, é pobre. Nas sinfonias de Beethoven, a dança se estende por todas as partes da obra, ao contrário do que acontece na ópera italiana, em que a melodia aparece de forma isolada, cujos espaços são preenchidos por momentos não melódicos.

Já o método *genial e singular* de Beethoven consistia em fazer essas passagens intermediárias desaparecerem completamente, conferindo às transições entre as melodias principais o caráter pleno da melodia (WAGNER, 1907b, p. 126).

Vemos, com isso, o terreno ser preparado para a apresentação do papel da melodia em *Tristão*. A dança, sendo a “matéria prima” da melodia, que na Grécia representava uma riqueza rítmica, primeiro abandonada pelo cristianismo, e depois por este recuperada em forma de harmonia, alcançará no desenvolvimento da música moderna sua dimensão mais rica. Ao reconstruir esse desenvolvimento, Wagner concebe a realização de sua meta ao compor *Tristão*.

Se a música alemã atinge o auge da sua expressividade harmônica com a obra instrumental de Beethoven, e mesmo ele tendo elaborado uma obra em que há uma fusão rítmica da dança com a melodia, faltou-lhe o mesmo êxito quando se valeu da palavra cantada. Wagner afirma que nas composições em que trabalhou com a palavra, como a *Missa Solenis*, a *ópera Fidélio* e na *Nova Sinfonia* (que será objeto de análise em livro que Wagner escreverá em 1870), o material textual não consegue atingir o mesmo resultado que no instrumental sinfônico.

Wagner expõe como ele próprio finalmente resolve o problema que tanto apontara na ópera italiana, assim como responde a seus críticos quanto à suposta falta de melodia de suas obras. Elabora, também, uma concepção dramática a partir da fusão mais adequada entre palavra e música, trazendo ao palco outra vez um drama digno da tragédia grega. Porque o mito oferece ao escritor a possibilidade de uma dramaticidade ideal, permitindo que a ação possa ser exposta ao espectador sem a necessidade de repetição desnecessária de um excedente de palavras, à música cumpre a função de dar mais força à ação dramática.

A música instrumental, tal como ocorre nas sinfonias de Beethoven, contém muito mais expressividade do que a melodia italiana. Por isso mesmo, ao unir-se ao conteúdo mítico, potencializa a força do drama. Assim, em vez das poucas melodias das óperas italianas, que são os momentos apazíveis para agradar ao público ligados entre si por trechos que nada têm de melódicos, *Tristão* está construído sobre a ideia de uma melodia infinita, um contínuo melódico que traz a expressão sinfônica em fusão com a linguagem do mito. Wagner responde assim a crítica de que falta à sua música melodia, ao mesmo tempo em que sugere que a força melódica de sua obra nada tem a ver com a exigência desses mesmos

críticos. Se eles entendem que uma concepção musical assim expressa uma música do futuro, o compositor a aceita, acrescentando-lhe as aspas, dado o apelo difamador que traz desde sua origem⁶.

4. Tentativa de Resposta à pergunta sobre o wagnerianismo de Nietzsche.

Essas três visões aqui apresentadas sobre a música do futuro compõem um mosaico relevante para compreensão da música na filosofia de Nietzsche. Há tantas divergências quanto concordâncias parciais. Em comum, parecem compartilhar apenas a admiração por Beethoven, e uma dívida musical, no caso dos dois compositores. Se Berlioz e Wagner enxergam no compositor da *Nona Sinfonia* o ponto de ultrapassagem da tradição, Nietzsche, ao contrário, coloca-o como pertencente a um cânone, cujos defensores da música do futuro gostariam de superar. Seja como for, a questão central é uma reflexão singular que cada um faz sobre o impacto das ideias estéticas que a música do futuro tem, e que mostra uma gradação. Enquanto no texto de 1858 Nietzsche rejeita *tout court* a ideia de música do futuro, Berlioz e Wagner, estando a ela associados, primeiro se afastam para depois com ela também concordar.

Ao perseguir o histórico em torno da música do futuro e de como desde as primeiras reflexões estéticas Nietzsche já se ocupava dela, veremos que, diferente do que escreve em *Ecce homo*, não é ao nome de Wagner que ele se ligará quando mudar seu ponto de vista. Esse lugar foi ocupado antes por Berlioz. Em carta de 1864 Nietzsche escreveu à sua mãe:

Fui para o nosso encontro na taberna, e no caminho vi muitas janelas iluminadas. Lá encontrei os outros membros da Frankonia e uma bela árvore de Natal. Então trocamos pequenos presentes engraçados. Por exemplo, alguém que gasta muito dinheiro recebeu um cofrinho; eu, por minha preferência por Hector Berlioz, recebi uma lua crescente. Bebemos várias taças de ponche preparadas pelo anfitrião e estávamos animados. (Carta do Natal de 1864, a Franziska e Elisabeth Nietzsche, KSB 1, p. 31).

Quando comparamos a mudança da apreciação estético-musical de Nietzsche em relação à música do futuro, há matizes importantes entre Berlioz e Wagner. Diferente do que ocorre com o compositor alemão, não conseguimos identificar o processo de gestação da mudança quando se trata do compositor francês. Contudo, desde que escreveu as palavras acima, veremos em suas cartas

⁶ Um bom livro introdutório sobre a música do futuro e à estética de Wagner foi escrito em 1874 pelo crítico inglês Francis Hueffer. Na obra, ele defende o compositor de seus críticos e do teor em que estavam inseridas as polêmicas, argumentando que a música do futuro era proposta de renovação estético-filosófica. Além disso, também é interessante ver a citação do nome de Nietzsche, cujos argumentos de *O nascimento da tragédia* são invocados como aportes teóricos em favor das ideias de Wagner em relação à música e à poesia (Cf. HUEFFER, 2009, p. 19).

um verdadeiro entusiasmo por Berlioz⁷. O mesmo não ocorre com Wagner, em que temos um evento no qual a adesão supostamente teria acontecido, isto é, a descoberta da redução para piano de *Tristão*, em 1862. Contudo, mesmo depois do episódio na casa de Krug, a correspondência de Nietzsche não é inequívoca, pois haverá muita variação do gosto pela música wagneriana, com uma visão negativa prevalecendo até o encontro pessoal dos dois, em 1868. Além disso, Nietzsche mesmo não deixou nenhum testemunho do episódio ocorrido em 1862 quando ele aconteceu. Apenas em 1888, no *Ecce homo*, ele o destaca com tanta força.

Os posicionamentos de Berlioz e de Wagner diante da música do futuro nos ajudam a entender por que Nietzsche se torna um ouvinte mais ligado à música do compositor francês. Embora os dois compositores se sintam próximos da estética musical do futuro, não deixam de fazer objeções a ela. Tudo somado, os compromissos menos radicais que Berlioz assume com a renovação musical certamente teriam atraído Nietzsche, que ainda mantinha uma forte ligação com a tradição. É natural, portanto, que ele assumisse de forma gradual o gosto por um estilo musical que a princípio ele renegara. Além disso, haveria ainda mais afinidades eletivas com o compositor francês, cuja música se mesclava de maneira intensa com a literatura. No caso de Wagner, além de não deixar testemunho de sua adesão no momento em que ela teria acontecido, Nietzsche, ao longo dos anos 1860, antes do encontro pessoal com o compositor, emite sobre ele opiniões conflitantes. Nada que testemunhe uma mudança de tal magnitude que o teria feito tornar-se wagneriano tão logo teve contato com redução para piano de *Tristão*.

Na verdade, o nome de Wagner sequer aparece com tanta frequência entre 1862 e 1868, intervalo da descoberta da partitura de *Tristão* e o encontro pessoal com Wagner. Quatro escritos revelam ainda a desconfiança de Nietzsche frente ao compositor: duas cartas, uma pequena crítica e um texto autobiográfico. Em 1867, ele escreve a seu amigo Carl Von Gersdorff, relatando sua ida a um festival de música em Meiningen. Presidido por Liszt, a tônica do evento era a celebração das orgias musicais dos defensores do futuro (*Zukünftlern*). O tom irônico reservado aos músicos partidários do futuro é completado com uma crítica a uma sinfonia de Hans von Bülow, intitulada *Nirvana* e baseada em Schopenhauer.

Ao mesmo Carl Von Gersdorff, ele já havia enviado uma carta, um ano antes, lamentando não estar tocando piano, e que não estava completamente afastado da música porque o arranjo para piano de *A Valquíria* o acompanhava. Tentando, primeiro, não emitir um juízo sobre a peça, afirma a seguir que seus sentimentos sobre ela são mistos, uma vez que na obra convivem as grandes belezas e virtudes com feiuras e falhas igualmente grandes (Carta a Carl von Gersdorff, de 11 de outubro de 1866, KSB 2, p. 174). Ainda no ano de 1866, essa

⁷ A passagem acima da carta de Nietzsche dá o tom da importância de Berlioz para seu gosto musical. Apesar disso, essa relação é quase que completamente desprezada pelos estudiosos do filósofo. Uma exceção é o livro de Dominique Cateau, *Nietzsche e Berlioz. Une Amitié Stellaire* (Cf. Cateau, 2001).

mesma partitura que o acompanha será motivo de análise num pequeno texto, denominado *A Valquíria de Richard Wagner. Redução completa para piano por Karl Klindworth*.

A tese geral do breve escrito afirma que a estética musical (*musikalische Aesthetik*) está em crise, e, tal qual Lessing, que delimitou as fronteiras entre a poesia e as artes visuais, seria preciso alguém estabelecer os limites entre a poesia e a música. Justamente essa falta de clareza não permitiria fazer um julgamento justo da obra de Wagner, cujas inovações, na relação entre som e palavra, ainda não haviam chegado a seu pleno desenvolvimento. Na visão de Nietzsche, as próprias inovações musicais de Wagner não eram bem avaliadas pelos textos teóricos do compositor.

Se a união entre reflexão teórica e prática da composição tornou-se incontornável nas obras de Wagner, seria preciso inspirar-se em Lessing para encontrar os limites entre poesia e música nessas obras, uma tarefa da qual, aos olhos de Nietzsche, o compositor mesmo parece não estar à altura. Aliás, ele sugere inclusive que se abandone as teorias da “ação” (*Handlung*) dramática do compositor, pois assim seria possível ouvir *A Valquíria* como a essência de sua obra. Nesse aspecto, Nietzsche explica por que havia adotado um tom duvidoso sobre gostar da obra na carta em enviada a Carl Von Gersdorff, pois, nessa ópera, as grandes virtudes e as grandes falhas encontram sua melhor expressão. Muitas vezes, os textos de Wagner geram uma confusão interpretativa, levando o condutor e a orquestra a um caminho que pode não ser aquele da própria partitura.

Por exemplo: se o prelúdio à partitura informa que o andamento deve ser tempestuoso, isso não significa que a orquestra deva soar caótica e descontrolada. Segundo Nietzsche, a composição é tempestuosa, não a orquestra, pois o compositor busca despertar na alma do ouvinte a imagem de uma tempestade; se a orquestra soa tempestuosa, é possível que um outro efeito surja, como, por exemplo, de um trem a vapor passando em alta velocidade (*A Valquíria de Richard Wagner. Redução completa para piano por Karl Klindworth*, p. 207-208).

Em 1867, Nietzsche escreve um outro texto autobiográfico chamado *Retrospectiva dos meus dois anos em Leipzig*. É digno de nota a diferença como apresenta os nomes de Schopenhauer e Wagner. Enquanto narra com entusiasmo sua descoberta pelo filósofo, menciona o nome do compositor de forma indireta ao relatar seu contato com um amigo recente, Hüffer, afirmando que a diferença mais marcante entre eles era Wagner, uma vez que seu amigo era um defensor da música wagneriana (*Retrospectiva dos meus dois anos em Leipzig*, p. 303).

Nessas poucas passagens que citam Wagner, o tom crítico ou duvidoso é mais recorrente. Se compararmos os três escritos “autobiográficos” que aqui tive a oportunidade de apresentar, a forma como o nome de Wagner neles aparece revela uma tensão. Tanto em *Da minha Vida*, de 1858, quanto em *Retrospectiva dos meus dois anos em Leipzig*, de 1867, Wagner ou é, respectivamente, criticado ou tratado

com indiferença. Já em *Ecce Homo*, de 1888, temos a afirmação de Nietzsche de que se tornou wagneriano tão logo conheceu a partitura com a redução para piano de *Tristão*. Vimos que as coisas não se passaram tal como está relatado nessa última obra. Para um filósofo em que a autoavaliação desempenha um papel central na construção das ideias, é improvável que Nietzsche tivesse se confundido com respeito aos fatos em torno de Wagner.

Considerando, ainda, o contexto das últimas obras e de como o posicionamento de Nietzsche diante de Wagner nelas ocorre, ora adotando um tom crítico, ora elogioso, as palavras contundentes de *Ecce homo* soam como estratégicas. Na verdade, com as palavras hiperbólicas sobre sua conversão a Wagner, o filósofo pode estar querendo mudar a tônica em relação à importância da obra wagneriana⁸. Ao louvar a música, busca ofuscar aquela que talvez tenha sido a mais importante influência, isto é, a do pensador. Se assim for, trata-se de uma estratégia, pois, elevando o gosto pela música a um nível que ela nunca ocupou, Nietzsche desloca o foco para mitigar a influência do pensador⁹.

No período que culmina com a escrita de *O nascimento da tragédia*, quando Wagner de fato passa a exercer alguma influência sobre Nietzsche, não há uma obra em que a música é o tema central, tal como ocorrerá em 1888, com *O caso Wagner*. De fato, a *Quarta Consideração Extemporânea* é sobretudo um panegírico ao empreendimento de Bayreuth e às posturas do homem e do pensador Wagner. É acima de tudo o lugar do artista e do homem ético e combativo, em luta contra seu tempo, que Nietzsche louva em Wagner. Aprecia-se a música na medida mesma em que ela expressa as virtudes do artista e do pensador. Noutra passagem de *Ecce homo*, dessa vez ao comentar *Humano, demasiado humano*, o contexto da ruptura será apresentado como o cruzar de duas espadas, aqui Nietzsche se referindo ao confronto das duas últimas obras elaboradas por ele e por Wagner em 1878, isto, o livro para espíritos livres e a *Parsifal* (Cf. EH, *Humano, demasiado Humano* 5).

A ruptura com a estética wagneriana e com as posições filosóficas que orientaram os primeiros livros de Nietzsche está na forma mesma como se inverte o papel da arte e da ciência, que agora é o modelo adotado para o novo método

⁸ Em seu livro sobre *Ecce Homo*, Nicholas D. More também não comenta a passagem sobre a descoberta da redução para piano de *Tristão*. Seja como for, concordo com ele que as muitas características do gênero satírico — ironia, paródia, contraste, exagero, inversão de valores — aparecem em *Ecce Homo*. Ainda mais: isso não implica que a sátira deslegitime as afirmações filosóficas, pois o riso, a crítica, o jogo retórico são parte do modo como Nietzsche articula suas ideias profundas. No caso específico do parágrafo 6 de “Por que sou tão inteligente”, a questão principal, segundo entende, é a afirmação de Nietzsche de que é e sempre será mal compreendido (Cf. MORE, 2014, p. 94).

⁹ Pode haver um quê de hiperbólico na afirmação de Georges Liébert de que, para os leitores de Nietzsche, conhecer *Tristão e Isolda* ou os escritos teóricos de Wagner é mais importante do que ler as obras completas de Kant, Schopenhauer e Heidegger. Ele está corretíssimo, porém, quando afirma que tanto as composições de Nietzsche, suas reflexões musicais e o conhecimento justo da obra de Wagner não são levados em consideração como deveriam, tendo em vista a importância da música na obra nietzschiana (LIÉBERT, 2012, p. X).

defendido em *Humano, demasiado humano*: a química dos conceitos e dos sentimentos e o filosofar histórico. Responsável por mostrar a falta de sentido histórico dos filósofos, que tomam as crenças de agora como se fossem verdades eternas, o método, noutra direção, revela as transformações por que passam os múltiplos fenômenos, tais como os do conhecimento, da linguagem, da moral, da cultura, do Estado e da estética. Ao longo dos capítulos, Nietzsche analisa como a química dos conceitos e o filosofar histórico, como um método das transformações, revela o devir daqueles fenômenos.

No caso estético e, em especial, da música, Nietzsche se posiciona diante das principais questões de sua época, como a da música absoluta e a representativa, a fim de criticar os pressupostos de uma visão em que à música cabe revelar o em si. Abandona, portanto, os princípios metafísicos de sua estética inicial. Além disso, apresenta uma análise histórica do processo de formação da linguagem e da música a partir de gestos, sons, mímica e dança, elaborando, assim, uma estética sensualista preocupada em entender os processos pelo qual os sentidos elaboram os fenômenos. Por último, sem nomear Wagner, retoma a mesma crítica que havia feito na autobiografia de 1858. Nesse texto, como vimos, Nietzsche também apresentou um esboço de uma estética ao justificar sua crítica à música do futuro, uma vez que ela desagradava àqueles que possuem um ouvido sadio, embora seja apreciada pelo conhecedor.

Em *Humano, demasiado humano*, essa fórmula é retomada, agora numa perspectiva mais ampla e mais bem elaborada, e que consiste em fazer uma distinção entre “o que significa” (*es bedeutet*) e “o que é” (*es ist*). No primeiro caso, o gosto musical é cultivado pelo ouvido de forma natural, pois ele é capaz de avaliar por si mesmo e distinguir aquilo que ouve. No segundo caso, a música pode ser barulhenta e não agradável ao ouvido, mas ela é apreciada a partir do que pode significar, um tipo de compreensão que é de base teórica e por isso mesmo depende não mais do ouvido, mas do intelecto (Cf. HH I 217). Essa intelectualização dos órgãos dos sentidos é o que o filósofo chama de dessensualização (*Entsinnlichung*), pois o intelecto substitui os sentidos na forma de apreciação das artes.

Consequência dessa perda da sensibilidade é que o feio ocupa um espaço que antes não tinha. Do ponto de vista do que uma música é, por exemplo, um discurso agradável dos sons, o ouvido consegue apreciar a beleza da obra. Contudo, a música pode deixar de lado o ideal belo de composição e por isso mesmo soar desagradável ao ouvido. Aí onde falta o apelo sensitivo para a apreciação musical, o intelecto vem em seu auxílio, pois ele é capaz de compreender a razão de ser, ou, antes, o significado de a música ser composta dessa forma. Uma tal música desagradava aos ouvidos, embora encontre uma justificativa intelectual. O lado feio do mundo, originalmente hostil aos sentidos, foi conquistado para a música.

Sem citar o nome de Wagner, essa crítica ao processo de dessensualização da música retoma um dos pontos principais em que estava envolvida a polêmica

em torno da música do futuro. É uma visão mais bem elaborada dos princípios estéticos expostos em *Da minha vida* e que já apontavam para o conhecimento que Nietzsche tinha da discussão. Era, aliás, uma das vertentes centrais com que os adversários de Wagner criticavam sua música e da qual o compositor se defendeu com vigor em seu texto “Música do futuro”. Em *Opiniões e Sentenças diversas*, na mesma perspectiva do filosofar histórico, o aforismo 171 estabelece uma análise da música moderna a partir da tese de que ela, de todas as artes, é o fruto tardio da cultura. Aquilo a que se chama de música clássica, ilustrada pela obra de Mozart, por exemplo, é um fruto tardio da cultura, na verdade o último, pois nas demais esferas artísticas, como a pintura, o período clássico já havia sido superado (OS, 171)¹⁰. Esse será um dos aforismos selecionados que comporão o livro *Nietzsche contra Wagner*. Contudo, o filósofo faz pequenas, porém importantes modificações: suprime o final e altera o título.

Em vez de aludir ao aspecto temporal da música em conexão com os pressupostos de seu período “positivista”, agora o texto é nomeado “Uma música sem futuro” (Cf. NW, Uma música sem futuro). Como se vê, mantém-se ainda um compromisso com o sentido histórico, mas ressoa o contexto de toda a discussão crítica em relação ao projeto wagneriano. Um aforismo revisto no mesmo contexto do ajuste de contas de *Ecce homo*, e que revela o quão importante foi a discussão sobre a música e do legado que ela deixou, inclusive para Nietzsche. De 1858 a 1888, a discussão sobre a música do futuro aparece como motes importantes dos posicionamentos de Nietzsche em relação à estética musical e a Wagner e se torna uma chave de leitura importante para compreender muitas das nuances de sua riquíssima interação com o compositor.

Referências bibliográficas

BERLIOZ, Hector. *A travers chants. Études musicales, adorations, boutades et critiques*. Michel Lévy Frères, 1862.

BERLIOZ, Hector. *Mémoires I*. Paris: Garnier-Flammarion, 1969.

BLOCH, Peter André — ‘Aus meinem Leben’: Der Selbstporträtcharakter von Nietzsches frühen Lebensbeschreibungen: Selbstdialog als Selbstbefragung. In: *Nietzscheforschung* (Vol. 2). Berlim: De Gruyter, 1995, pp. 61-94.

CATEAU, Dominique. *Nietzsche e Berlioz. Une Amitié Stellaire*. Paris: Publibook, 2001.

¹⁰ Para uma análise mais pormenorizada dessas questões, nos dois volumes de *Humano, demasiado humano*, ver LIMA (2017 e 2025).

COELHO, Lauro Machado. *O cigano visionário. Vida e obra de Franz Liszt*. São Paulo: Algor Editora, 2009.

HEFTRICH, Eckhard. "Nietzsches 'Tristan'. Richard Wagner als semiotische Figur". In: *Nietzsche-Studien*, 14 (1): 1985, pp. 22-34.

HUEFFER, Francis. *Richard Wagner and the Music of the Future. History and Aesthetics*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2009.

JANZ, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche. Uma biografia* (Vol. 1). Petrópolis: Vozes, 2015).

LIÉBERT, Georges. *Nietzsche et la musique*. Paris: PUF, 2012.

LIMA, M.J. S. "Música e temporalidade em Nietzsche". In: Correia, A.; Frezzatti Jr., W. *Nietzsche*. Coleção XVII Encontro ANPOF: ANPOF, 2017, pp. 64-73.

LIMA, M.J. S. "Estética musical, química dos conceitos e filosofar histórico em Humano, demasiado humano". In: *Cad. Nietzsche*, Rio de Janeiro/Recife/Santo André, v.46, n.1, e46.1V3, jan./abr., 2025, pp. 1-24.

MESQUITA, Marcos. "Uma encruzilhada estético-musical: 'Música do futuro': de Richard Wagner". In: *Revista Vórtex*, Curitiba, v.3, n.1, 2015, pp.25-37.

MORE, Nicholas D. *Nietzsche's last laugh. Ecce Homo as Satire*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2014.

NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*, 15 vols. (Organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari), Berlim: Walter de Gruyter & Co., 1988.

NIETZSCHE, F. *Werke und Briefe Werke. Historisch-Kritische Gesamtausgabe* (Publicado por Hans Joachim Mette e Karl Schlehta) (3 Vol.). C. H. BECK'SCHE Verlagsbuchhandlung, Munique, 1935.

NIETZSCHE, F. *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe (KSB)*, 8 Vols. (Organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari). Berlim: Walter de Gruyter & Co., 1986.

NIETZSCHE, F. *Ecce Homo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

PERNET, Martin. “Friedrich Nietzsche über Gustav Krug, seinen ‘Ältesten Frund und Bruder in Arte Musica’: Aus dem Nachlass der Familie Krug.” In: *Nietzsche-Studien*, 19: 1990, pp. 488 – 518.

TAPPERT, Wilhelm. *Ein Wagner-Lexicon*. Leipzig: Verlag von E. W. Fritsch, 1877.

WAGNER, R. “Ein Brief an Hector Berlioz”. In. *Gesammelte. Schriften und Dichtungen*. Vol. 7. Leipzig: C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung, 1907a, pp. 82-86.

WAGNER, R. In. “Zukunftsmusik”. In. *Gesammelte. Schriften und Dichtungen*. Vol. 7. Leipzig: C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung, 1907b, pp.87-137.

Recebido / Received: 26/09/2025

Aprovado / Approved: 26/11/2025