

**A HERANÇA LUTERANA NO BARROCO ALEMÃO E A
PEDAGOGIA DO AMOR A DEUS NA MÚSICA DE JOHANN
SEBASTIAN BACH**

**THE LUTHERAN HERITAGE IN THE GERMAN BAROQUE AND
THE PEDAGOGY OF THE LOVE OF GOD IN THE MUSIC OF
JOHANN SEBASTIAN BACH**

**LA HERENCIA LUTERANA EN EL BARROCO ALEMÁN Y LA
PEDAGOGÍA DEL AMOR A DIOS EN LA MÚSICA DE JOHANN
SEBASTIAN BACH**

Thiago da Silva Paz¹

Resumo

O objetivo deste artigo é mostrar como a influência de Lutero se fez presente no Barroco alemão através da obra de Johann Sebastian Bach, e como este absorveu e repercutiu tal influência, tanto nos aspectos técnicos quanto pedagógicos de sua composição musical, ambos indissociavelmente relacionados com sua concepção religiosa, pautada profundamente pelo ideal de louvar a Deus através da música.

Palavras-chave: Bach; Deus; Lutero.

Abstract

The aim of this paper is to show how the influence of Luther was still present in the German Baroque through the work of Johann Sebastian Bach, and how he has absorbed and reflected such influence, both on the technical and pedagogical aspects of his musical composition, both inextricably linked with his deeply religious conception guided by the ideal of praising God through music.

Keywords: Bach; God; Luther.

¹ Bacharel em História e mestrando em Filosofia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: thiagosilva1988@hotmail.com.

Resumen

El objetivo de este artículo es mostrar cómo la influencia de Lutero todavía estaba presente en el Barroco alemán a través de la obra de Johann Sebastian Bach, y cómo ha absorbido y reflejado tal influencia, tanto en los aspectos técnicos como pedagógicos de su composición musical, ambos inextricablemente vinculados con su concepción profundamente religiosa guiada por el ideal de alabar a Dios a través de la música.

Palabras clave: Bach; Dios; Lutero.

Introdução

A música do período barroco alemão, que vai do começo do século XVII até 1750, ano da morte de Bach, foi fortemente marcada pela Reforma Protestante de Lutero (1483-1546). Sua influência nesse sentido se deu essencialmente por meio da utilização do vernáculo para a leitura da Bíblia, e conseqüentemente na composição de obras musicais. Além disso, sendo também músico, Lutero buscou, através do melhoramento do ensino musical, uma melhor forma de se dirigir a Deus, uma vez que interpretava a música como dom divino apenas inferior à teologia e uma forma de fazer refletir sobre a condição humana decaída (BUTT, 1994; MARISSSEN, 1995).

Durante todo o século XVII e a primeira metade do XVIII, ainda que a música produzida pela Igreja Católica tenha sido de grande relevância, “a música luterana forma uma tradição separada que preservou algo da perspectiva medieval sobre a música religiosa, como algo metafisicamente central para a capacidade humana de entender e se comunicar com Deus” (BUTT, 1994, p. xii).

O Barroco, a música e a Reforma

A definição do termo Barroco dada pelo *Online Etymology Dictionary*, como um “estilo de arquitetura e decoração que prevaleceu na Europa no final do século XVII, passando por grande parte do século XVIII, mais tarde ridicularizado de forma desajeitada e extravagante em ornamentações contorcidas”,² denota uma das grades dificuldades de entender o período, visto que, de forma geral, o barroco surge, nas artes, com destaque pela sua conotação negativa. De acordo com Wendy Heller, na música, tal

² Tradução minha. Para mais, ver: Baroque. *Online Etymology Dictionary*. Disponível em: <https://www.etymonline.com/word/baroque#etymonline_v_5258>. Acesso em: 15 mai. 2019.

percepção se estendeu até o final do século XIX, quando o termo passou a ser usado de maneira relativamente neutra para caracterizar a estética predominante do século XVII.

Segundo ela:

As primeiras aparições da palavra barroco em relação à música foram igualmente depreciativas. Em 1734, um escritor anônimo do jornal francês *Le Mercure Galant* invocou o termo para condenar as inovações “tagarelas” e composicionais nas óperas de Jean-Philippe Rameau, em oposição às de seu antecessor, Jean-Baptiste Lully. O Dicionário de Música de Jean-Jacques Rousseau, de 1768, define música barroca como aquela em que ‘a harmonia é confusa, carregada de modulações e dissonâncias, nas quais a melodia é dura e pouco natural, a entonação é difícil e o movimento é restrito’ (WELLER, 2014, p. 4, tradução minha).

Do ponto de vista de sua relação com a Reforma Protestante, Bridget Heal, ao abordar o efeito do movimento iniciado por Lutero nas artes visuais, nos sugere também um efeito semelhante, quicá idêntico, na música. Segundo ela:

A Reforma Protestante do século XVI tem sido associada a uma repriorização dos sentidos; uma mudança da piedade visual para a verbal, e das imagens religiosas para as palavras. Em muitas partes do norte da Europa, a rica cultura visual da igreja medieval tardia – esculturas, retábulos, pinturas, vitrais e tesouros eclesiásticos – foi vítima do zelo purificador dos iconoclastas. Martinho Lutero não era iconoclasta, mas mesmo nos territórios luteranos a vida religiosa depois da Reforma foi construída em torno da palavra falada e impressa: em torno do sermão, em torno do uso de catecismos, livros de orações e hinos, e em torno da tradução de Lutero da Bíblia (HEAL, 2018, *online*).³

Esta repriorização dos sentidos presente nas artes visuais também é percebida na música, especialmente na forma de composições feitas, a partir de então, apenas na língua vernácula, como também na consequente elevação da identificação que os fiéis passaram a ter com a cosmovisão trazida pela Reforma e por Lutero.

À medida que os historiadores da religião voltam sua atenção cada vez mais da doutrina e da vida devocional para o exame mais amplo dos **mundos mentais moldados por um sentimento de pertencimento**

³ Esta e demais referências e citações ao texto de Bridget Heal nesta seção do artigo foram traduzidas por mim e tiradas de: HEAL, Bridget. *The Reformation and Lutheran Baroque*. Oxford University Press's Blog (OUPblog). 20 fev. 2018. Disponível em: <https://blog.oup.com/2018/02/reformation-lutheran-baroque/>. Acesso em: 15 mai. 2019.

religioso, a importância das imagens como fonte continuará a crescer. Imagens fornecem uma lente através da qual examinar o que significava ser luterano em diferentes momentos e em diferentes lugares; eles servem como um parâmetro para medir o desenvolvimento da consciência confessional (HEAL, 2018, *online*, grifo meu).

Novamente, a percepção apresentada por Bridget Heal com relação às artes visuais parece ser completamente verdadeira também para a música, visto que ambas eram parte indissociável desses “mundos mentais moldados por um sentimento de pertencimento religioso”, assim como do “desenvolvimento da consciência confessional”, como mencionados.

Lutero e a música

Guiando-se pela tradição antiga, também usada pelo modelo educacional medieval, que dividia o pensamento em três categorias (Poética, Prática e Teoria), Lutero dava muita atenção à *musica practica*, no sentido herdado da Renascença, de significação humana dos sons, oposta à *musica theorica*, apenas especulativa, como elemento da educação musical, já que entendia a música como o segundo maior presente de Deus, atrás apenas da teologia, e como uma forma de combater o trabalho do Diabo. Para Lutero, a música estava tão próxima da teologia que ele a julgava a sua esposa (*Frau*).

Com a Reforma, houve um ressurgimento no interesse com relação aos hinos cantados, o que fez com que as cidades e seus príncipes passassem, então, a financiar seus próprios organistas, diretores musicais e corais para as igrejas, cortes e cerimônias como casamentos e funerais. De fato, é famosa a próxima relação que Bach manteve com o príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen (1694-1728), não apenas por este ser um entusiasta e um apreciador, mas também um talentoso e profundo conhecedor de música.

A Igreja Luterana refletia as opiniões do próprio Lutero no que diz respeito à música, uma vez que ele era cantor e compositor de razoável habilidade, além de um admirador da obra de Josquin des Prez (1440-1521), compositor franco-flamengo da Renascença. Publicou, além de muitos corais – a grande contribuição da Igreja Luterana para a música –, uma Missa Alemã (*Deutsche Messe*), que tinha a estrutura básica

semelhante às missas romanas, mas que diferia destas em alguns detalhes, como no uso de novos tons de recitação, adaptados à cadência da língua alemã, a omissão de algumas partes e a substituição dos hinos germânicos (GROUT; PALISCA, 1988, p. 193).

A música agia também no sentido de disseminar os novos textos em alemão, especialmente através dos corais, que tinham a função de fazer com que os alunos adquirissem o conhecimento musical e dogmático que se apresentava com as novas liturgias. Muitos dos corais compostos eram novos, mas a maioria era feita de partes de músicas sacras ou seculares. O barroco alemão foi frutífero em resignificar obras profanas ao transformar seu conteúdo em sacro, tendo como grande influência, nesse sentido, a concepção do amor “agridoce” do Petrarquismo renascentista, apropriada pelos poetas luteranos para demonstrar seu amor pelo Cristo crucificado (VAN ELFEREN, 2009, p. 151).

Lutero buscou dar nova ênfase aos estudos em latim e retomou os estudos de retórica por considerar que esses conhecimentos eram bons para o espírito. Mas ao tentar tal empreendimento, enfrentou um problema que ele mesmo havia criado, isto é, a retirada do latim como única língua através da qual a Bíblia poderia ser lida, gerando um menor interesse por parte dos alunos em aprender a língua e, conseqüentemente, uma queda no nível da educação. Além disso, e como bem aponta Bridget Heal:

[a] Bíblia pode ter ‘alimentado o projeto da Reforma’, e certamente estava, em meados do século XVI, amplamente disponível para os luteranos leigos. Mas ainda era cara, e apesar de seu rico material paratextual e ilustrações guias, um livro difícil de ser lido (HEAL, 2017, p. 32, tradução minha).

Para resolver essa questão, Lutero se viu na necessidade de aproximar mais a Igreja da escola e, nesse sentido, a educação musical assumiu um caráter integrador ainda mais determinante.

Mais uma vez, a *musica practica* assume significação especial para Lutero, uma vez que, para ele, o caráter prático da música explicitava sua “natureza mágica”, que melhorava o senso moral e intelectual dos alunos, aumentando também sua disposição para aprender. Por isso, supunha Lutero, devia ser aprendida ao mesmo tempo em que se aprendiam também outras ciências, como a aritmética, o que de fato acontecia, segundo relatórios de atividades escolares da época (BUTT, 1994, p. 3).

O pensamento de Lutero, do qual Bach era partidário, sobre a relação entre a música e o sagrado, visava o melhor entendimento da condição humana após a Queda do homem com o pecado de Adão. Para a maioria dos luteranos entre os séculos XVII e XVIII, “o verdadeiro propósito da música, incluindo a instrumental, além de seus usos litúrgicos, era glorificar a Deus e elevar espiritualmente as pessoas ao fazê-las pensar em assuntos celestiais” (MARISSSEN, 1995, p. 116).

Bach, a herança luterana e a Grande Missa Católica

Bach nasceu em 31 de março de 1685, em Eisenach – cidade onde Lutero havia articulado a Reforma da religião cristã –, e abraçou com vigor a cultura de seu tempo. “O mesmo espírito que presidiu a Reforma foi que deu vida e força à sua obra: a paixão pelo Cristianismo na pureza primitiva” (BRANT, 1957, p. 6). De vida pessoal discreta e sem ambições materiais elevadas, seu maior desejo era o de servir a Deus e preparar aqueles a quem ensinava para fazerem o mesmo. “Ele se considerava um meticuloso artífice tirando o melhor de suas habilidades para a satisfação de seus superiores, pelo prazer e edificação de seus concidadãos, e para a glória de Deus” (GROUT; PALISCA, 1988, p. 302).

A arte de Bach é a arte do trabalho do espírito, e sua música “fixa e exalta de tal forma esse sentimento que dá a impressão de uma longa prece, que sobe aos céus e vai até os pés de Deus” (BRANT, 1957, p. 7).

Bach também se apropriou – para depois desenvolvê-la ainda mais – da ideia luterana de que a linguagem, considerada um dom dado por Deus, combinada com o som, outro dom, haviam sido dados aos homens para que estes pudessem, através das palavras e da música, louvar a Deus. Bach julgava que a graça divina estava sempre presente na música sacra.

Durante o século XVII, Abraham Calov (1612-1686), reitor da faculdade de teologia e superintendente de Wittenberg, ficou famoso como o maior divulgador das ideias de Lutero da época e também por ter sistematizado a doutrina da vocação luterana, também admitida plenamente por Bach. Além de um comentário acerca da tradução feita por Lutero da Bíblia, Calov produziu também seu próprio comentário das escrituras, a *Biblia Illustrata*, também conhecida como Bíblia de Calov.

Nos comentários feitos por Bach em sua edição da Bíblia de Calov, podemos verificar a essência de sua apropriação da teologia luterana, especialmente sua concepção sobre a vocação, o que fazia com que buscasse vindicar os preceitos luteranos de que “Deus pregou o Evangelho através da música” e de que “através da fé não podemos fazer nada melhor que louvar, pregar, cantar e exaltar, de todas as maneiras, a glória, honra e nome de Deus” (LUTERO apud LOEWE, 2010). Um dos trechos parece conter a mensagem mais clara a esse respeito; ao comentar o capítulo 25 do livro 1Crônicas (Os músicos e seu ministério), Bach escreveu que “este capítulo é a verdadeira fundação de toda música de igreja de adoração a Deus” (MARISSSEN, 1995, p. 113).

De maneira curiosa até, Bach, apesar de luterano convicto, tem como uma de suas maiores e mais famosas obras uma peça de origem católica, a Missa em Si Menor, também conhecida como a *Große Katholische Messe*, ou a Grande Missa Católica, que, apesar de ter sido iniciada ainda em 1733, só foi finalizada nos anos finais da vida de Bach, ou seja, pouco antes de 1750. Mas essa aparente contradição possui explicações multifatoriais.

O primeiro fator a ser levado em consideração é o da terminologia, pois, como explica Robin Leaver, “praticamente todos os marcadores [teológicos] vistos hoje como ‘católicos’ em vez de ‘protestantes’ eram usados nas igrejas luteranas em Leipzig durante o período de Bach como *Kantor* da Igreja de São Tomás”, e “‘católico’ não tinha o mesmo significado que hoje; era usado como sinônimo, como o universal da Igreja em todas as gerações desde o seu começo”, o que era exemplificado, segundo ele:

[pela] continuação no uso de velas no altar, paramentos para altar e púlpito nas cores litúrgicas usuais durante todo o ano litúrgico, o uso de vestimentas eucarísticas pelos clérigos, o toque do sino de mão durante o *Sanctus* e também durante o canto do *Verba Testamenti*, dentre outras coisas (LEAVER, 2013, p. 23, tradução minha).

Do ponto de vista político, a composição da Missa, ao menos em sua forma inicial, contendo apenas o *Kyrie* e a *Gloria*, como foi composta na primavera de 1733, visava garantir a Bach maior visibilidade e apreço por parte da corte de Dresden, onde ela foi apresentada como presente naquele ano e, depois, na Dresden *kapelle*, em uma performance litúrgica, legitimando a estratégia de Bach.

No entanto, o aspecto técnico da obra parece saltar aos olhos como uma boa justificativa para sua composição. Considerando que Bach era um virtuoso que buscava sempre aprimorar ao máximo as técnicas musicais sobre as quais se debruçava, aliado ao fato de que, por exemplo, a composição final da Missa tem mais de duas horas (o que, mesmo para os padrões da época, era incomumente longa, o que dificultaria seu comissionamento), e também ao fato de que, apesar de ter sido iniciada em 1733, e por razões aparentemente meramente práticas, ela só foi concluída no final da vida de alemão, por volta de 13 a 17 anos depois. A esse respeito, o especialista na obra de Bach Christoff Wolff escreveu que:

Não sabemos de nenhuma ocasião para a qual Bach pudesse ter escrito a Missa em Si Menor, nem qualquer patrono que pudesse encomendá-la, nem qualquer apresentação completa antes de 1750. Assim, a última composição coral de Bach é, em muitos aspectos, a contrapartida vocal a *A Arte da Fuga*, o outro lado do legado musical do compositor. Como nenhum outro trabalho de Bach, a Missa em Si Menor representa um resumo de seus escritos para voz, não apenas em sua variedade de estilos, dispositivos de composição e variedade de sonoridades, mas também em seu alto nível de refinamento técnico (WOLFF apud ELIE, 2013, p. 324, tradução minha).

Podemos ainda considerar, além dos aspectos supramencionados da composição da Missa, seu aspecto espiritual, qual seja, e conforme sugere Katia Justi, que:

[...] a missa, como a poesia, imita o sacrifício, ação trágica na qual estão presentes **os binômios do castigo-consolação e morte-ressurreição, base das teologias cristãs**, que analogamente aos afetos do terror e piedade contidos na tragédia, assumem também uma função catártica (JUSTI, 2013, p. 626, grifo meu).

Infelizmente, Bach faleceu pouco após a conclusão da Missa, e ele não teve tempo de apresentá-la, o que fez com que a obra ficasse esquecida até 1859, quando foi apresentada pela primeira vez ao público em sua forma final e completa, obtendo uma enorme ovação e repercussão. A esse respeito, o musicólogo italiano e especialista na vida e obra de Bach Alberto Basso escreveu que:

A Missa em Si Menor é a consagração de toda uma vida: iniciada em 1733 por razões 'diplomáticas', foi concluída nos últimos anos da vida de Bach, quando ele já estava cego. Esta obra monumental é uma síntese de toda contribuição estilística e técnica que o *Kantor* de

Leipzig fez à música. Mas é também **o mais espantoso encontro espiritual entre os mundos da glorificação católica e o culto luterano da cruz** (BASSO, p. 175, grifo meu, tradução minha).

O drama cristão apresentado pelas escrituras e um desejo constante de que elas fossem apreciadas por todos, independentemente da ótica sob a qual ela seria lida, parece a maior justificativa para a escolha de Bach.

Melhor tocar para melhor louvar

Bach tinha um grande apreço pelo aprimoramento e inovação das técnicas musicais, e suas especialidades durante a vida foram, sobretudo, o coral e o órgão.

Em termos estruturais, sempre foi um contrapontista, mas sua polifonia transcende o mero pedantismo. Seus temas são quase todos originais, tem caráter e sentido em si mesmos, sugerem mais ou menos claramente uma ideia harmônica, e frequentemente alcançam decidida beleza melódica (PRATT, 1907, p. 256, tradução minha).

Através da forte influência da teologia da vocação explicitada por Calov e também da teologia da música de Lutero, Bach formou o entendimento sobre seu próprio trabalho enquanto músico e pregador do Evangelho. De Calov também Bach se apropriou da ideia de que um serviço divino – no seu caso, a música – era o reflexo da ordem divina do universo, e assim os pregadores, músicos e crentes assumiam seus lugares dados por Deus de acordo com Sua escolha. Nesse sentido, Bach via em seu trabalho a função de agir por meio de seus dotes musicais para louvar a Deus.

Seu maior interesse em compor para a glória de Deus do que em julgar de onde vinham as fontes das quais fazia uso lhe permitiu frutífero contato com a parte da liturgia católica que não havia sido herdada pelo protestantismo, assim como com as obras literárias do folclore alemão e com a produção francesa e italiana, das quais era um estudioso, tendo chegado mesmo a transcrever e executar obras de diversos compositores, como Vivaldi (1678-1741), Corelli (1653-1713), Abinoni (1671-1751), entre outros. Além disso, Bach foi também profundamente influenciado pelos trabalhos para órgão do dinamarquês Diderik Buxtehude (1637-1707).

A adoção, por Bach, assim como havia sido por Lutero, de elementos musicais profanos em obras sacras e vice-versa, deve ser entendida também no contexto do

agitado ambiente do protestantismo alemão do começo do século XVIII, em que não havia consenso mesmo entre os luteranos sobre muitos temas, inclusive a música. Isso serviu a alguns intérpretes de Bach como justificativa teológica de que ele assim o fazia por julgar toda vida como sagrada e não fazer distinção entre música sacra e profana (IRWIN, 2006, p. 118), o que, dado o conjunto de sua obra, parece razoável.

Na epígrafe do seu Pequeno Livro para Órgão (*Orgelbüchlein*), conjunto de obras de teor não religioso e pedagógico que compôs durante seu período como organista em Weimar (1708-1717), Bach deixa claro seu projeto de vida:

Dem Höchsten Gott allein' zu Ehren,
Dem Nechsten, draus sich zu belehren.

Para maior glória do Altíssimo
e melhor instrução do próximo.
(BRANT, 1957, p. 16).

Em 1723, para conseguir a nomeação para o cargo de *Kantor*, ou instrutor do coral, da Escola de São Tomás, Bach teve de submeter-se a testes não apenas de suas habilidades musicais, mas também de seu conhecimento teológico, práticas comuns à época no consistório da Saxônia. Em 8 de maio do mesmo ano, foi realizada a audiência, sob direção de Johannes Schmidt, superintendente de Leipzig, e Salomon Deyling, reitor da faculdade de teologia e *professor primarius* também em Leipzig, ocasião em que ficou registrado seu profundo conhecimento das escrituras e da liturgia luterana, fazendo com que fosse admitido ao cargo.

Após assumir como *Kantor* em Leipzig, Bach passou a dar instruções diárias aos estudantes “não apenas em música vocal, mas também instrumental”, assim como no “vívido conhecimento da essência e vontade divina” e “no conhecimento e temor a Deus” (LOEWE, 2010). Ao explicar aos seus alunos o conceito de baixo cifrado, isto é, a notação musical usada para indicar intervalos, acordes e enarmonias em relação a uma nota do baixo, Bach lhes teria dito:

O baixo cifrado é o mais perfeito fundamento da música, e executa-se com ambas as mãos de tal maneira que a esquerda toca as notas indicadas, tomando a direita as consonâncias e dissonâncias, a fim de que surja uma agradável harmonia para a glória do Senhor e o prazer permitido à alma. Como a de toda música, a finalidade do baixo cifrado não deve ser senão a glória de Deus e a recreação da alma.

Onde isto não é tomado em conta, não há música, mas um diabólico palavreado e ruído (BRANT, 1957, p. 16).

O texto acima é um exemplo do que Bach mais prezava, ou seja, o apreço pelo refinamento da técnica musical e a satisfação própria, a plenitude da alma humana, adquirida apenas na medida em que o homem se volta a Deus, em labor e louvor. Essa característica se manifesta também na sua composição do Oratório de Natal (*Weihnachtsoratorium*), de 1734, e das suas “Paixões” mais conhecidas, a saber: a Paixão Segundo São Mateus (*Matthäuspassion*), de 1729, a Paixão Segundo São João (*Johannes-Passion*), de 1724, e na apócrifa Paixão Segundo São Lucas (*Lukass-Passion*).

O oratório é uma forma de música vocal semelhante à ópera, mas que se distingue desta pelo fato de não ser encenado, e ter conteúdo narrativo. As Paixões, em sua maioria, têm conteúdo sacro, e contam a história da crucificação de Jesus Cristo. “Nessas obras, além de recitativos, árias e coros [elementos básicos do oratório], Bach incluiu Corais (hinos alemães), que usou em pontos-chaves para intensificar os momentos mais solenes e comovedores da história” (BENNETT, 1986, p. 39). Outra inovação trazida por Bach em suas Paixões foi a utilização de extensas cantatas que usavam apenas um trecho consecutivo das escrituras, e não uma seleção temática de trechos bíblicos devido a sua narrativa, como era comum nas cantatas produzidas no período, inclusive em muitas das suas.

O apreço de Bach pela liturgia luterana era expresso também em outros de seus trabalhos, como as Missas, que produziu em abundância, possivelmente para agradar ao então príncipe-eleitor da Saxônia, Frederico Augusto II (1696-1763), que se convertera ao catolicismo para se tornar rei da Polônia. Bach, mesmo ciente da conversão do príncipe, manteve uma interpretação luterana dos textos em suas composições, uma vez que não lhe fazia sentido nem lhe pareceria correto mostrar-se como católico quando seu pensamento rejeitava o catolicismo em favor das ideias de Lutero. “Para Bach, Deus não é uma abstração teológica, mas o Deus-Homem, Jesus Cristo, o Filho de Deus e Maria, uma fé que é expressa no *Incarnatus est* e no subsequente *Crucifixus* de sua Missa em Si Menor” (SCAER, 2004, p. 329).

Suas composições para coral visavam sempre comunicar profundas percepções teológicas, uma ideia herdada do preceito luterano de que a música era *sermo et vox*

(palavra e voz). Mas as mudanças que proporcionou ao coral foram, apesar de magnânimas, incompreendidas por parte da liturgia luterana da época:

A 21 de fevereiro de 1706, [...] quando era organista da Neue-kirche, em Arnstadt, recebeu do Consistório séria advertência porque, até então, ‘havia feito, nos corais, muitas variações estranhas, misturando muitos tons alheios, tanto que a comunidade ficou confundida’ (BRANT, 1957, p. 14).

Semelhante reação teve de enfrentar quando, na Sexta-Feira Santa de 1729, foi apresentada pela primeira vez, em Leipzig, a *Paixão Segundo São Mateus*.

Utilizando-se de um número incomum de músicos, cantores e vocalistas para o coral, e com mais de três horas de duração, a *Paixão* não recebeu comentários muito entusiasmados e, quando isso aconteceu, não o foram em nada elogiosos, como no caso de uma senhora que, após ouvir a obra, teria gritado com as mãos erguidas freneticamente: “Deus nos acuda! Isso é seguramente uma ópera-cômica” (GEIRINGER, 1985, p. 79, nota 16). À pouco satisfatória recepção da congregação uniu-se também o pouco caso feito pelos superiores de Bach à sua obra magnânima, o que só agravou a já delicada e instável relação que tinha com esses.

Bach tinha como característica a tendência a esgotar todas as possibilidades de um gênero musical e testar todas as soluções possíveis para um problema musical qualquer, e isso acabava por tornar suas obras “manuais práticos, como destinados para o ensino do respectivo gênero ou problema; e são, ao mesmo tempo, as realizações mais monumentais, definitivas do gênero” (CARPEAUX, 2009, p. 128). Mas as “liberdades técnicas” das quais Bach fez uso em toda a sua obra lhe causaram muitos problemas ao longo da vida. Ao abandonar o cargo de organista em Nülhausen, apresentou como justificativa para sua renúncia a nota: “Tive sempre o pensamento de fazer progredir a música religiosa, para maior glória de Deus, mas não o tenho podido conseguir até o presente sem oposição” (BRANT, 1957, p. 15).

Bach e a pedagogia do amor a Deus

Em razão da sua personalidade temperamental e explosiva, Bach teve muitos desafetos durante toda sua vida, por razões diversas, mas essencialmente relacionadas com suas inovações musicais e com seu método rígido de ensino. Bach, assim como

Lutero, via na autodisciplina e na concentração nos estudos musicais uma forma nobre de se buscar a Deus, e costumava ser inflexível e excessivamente duro com seus alunos. Ao menos em parte, a rigidez de Bach para com seus alunos pode ser explicada por razões que não lhe diziam respeito diretamente, uma vez que ele tinha de lidar com um número muito grande de alunos, a maioria deles oriundos de famílias pobres e sem muita instrução formal, que recebiam as vagas na Escola de Santo Tomás devido ao seu talento musical. O reduzido número de professores e músicos que pudessem auxiliá-lo apenas agravava a situação. Em um memorando enviado aos seus superiores na Escola de São Tomás, datado de 23 de agosto de 1730, Bach escreveu, se queixando da falta de talento dos seus pupilos e da falta de boas condições para poder instruí-los adequadamente:

É evidente que um rapaz que nada sabe de música, que não pode sequer cantar o intervalo de uma segunda, não possui talento musical natural e jamais poderá ser útil em música. E mesmo aqueles que chegam com algum conhecimento elementar, não se tornam úteis tão depressa quanto seria desejável. Anos são requeridos para treiná-los (GEIRINGER, 1985, p. 82).

O texto se encerra com uma lista de seus alunos, classificados separadamente como “aqueles que são eficientes”, “aqueles que necessitam de mais treinamento antes que possam participar em música de concerto” e “aqueles que não têm qualquer dote musical” (GEIRINGER, 1985, p. 83).

Mesmo quando de sua morte, ainda havia um ambiente de reticência e hostilidade dirigidas à sua figura, e na cerimônia fúnebre que lhe ofereceu a Escola de São Tomás, de caráter totalmente elogioso, os comentários mais frequentes eram o de que “Bach era, talvez, um grande músico, mas um mau pedagogo” (BRANT, 1957, p. 20). Celso Brant, no entanto, considera uma injustiça julgar que Bach tenha sido um mau pedagogo, e usa como exemplos de suas obras mais didáticas as Partidas, o Concerto Italiano, as Invenções, as Variações Goldberg e o Cravo Bem Temperado. Especificamente no caso do Cravo Bem Temperado, seu caráter pedagógico é justificado pela forma como Bach mantém o âmbito tonal normal de cada tecla como parte de sua integridade, de forma a demonstrar diferentes formas de composição e as amplas possibilidades expressivas de cada tecla (LEDBETTER, 2002, p. 117).

A controvérsia sobre o pietismo

Das críticas recebidas por Bach, as relacionadas ao seu possível pietismo também tiveram grande repercussão. O pietismo foi um movimento surgido dentro do luteranismo, “originário da reação contra a infrutífera ortodoxia protestante do século XVII, e visando o renascimento da devoção e do cristianismo prático”.⁴

“O suposto pietismo de Bach seria percebido no seu uso de pronomes pessoais e possessivos, como ‘eu’ e ‘meu’, especialmente nas árias de suas cantatas e Paixões, nas quais reflete sobre sua condição de pecador” (SCAER, 2004, p. 331). No entanto, vale ressaltar que a autorreflexão sobre o pecado e a morte também é parte da perspectiva luterana sobre ambas, a confissão e a absolvição.

É possível identificar outras expressões de pietismo nas composições de Bach quando observamos seus manuscritos, que, em sua maioria, se iniciavam com a expressão latina *Jesu Juva* (Jesus, ajude-me), conclamando ajuda e aproximação com Cristo, e se encerrava com outra, “SDG”, ou *Soli Deo Gloria* (Glória somente a Deus), o que sugere uma aproximação maior com o ideal pietista de fé pessoal no poder de Deus de ajudar e conduzir o indivíduo também em seu labor.

⁴ LAUCHERT, Friedrich. Pietism. *The Catholic Encyclopedia*. vol. 12. New York: Robert Appleton Company, 1911. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/12080c.htm>. Acesso em: 15 mai. 2019. De acordo com o especialista em história da Reforma e da Igreja Hans J. Hillerbrand, no verbete sobre Luteranismo escrito por ele para a Enciclopédia Britânica: “Durante o período do domínio ortodoxo, alguns teólogos luteranos argumentaram que o cristianismo não era tanto um sistema de doutrina como um guia para a vida cristã prática. O primeiro entre eles foi Johann Arndt (1555-1621), cujos escritos devocionais eram extremamente populares no século XVII. O principal trabalho de Arndt, *Os Quatro Livros do Verdadeiro Cristianismo* (1605-09), foi um guia para a vida meditativa e devocional. Arndt foi chamado o pai do pietismo por causa de sua influência naqueles que mais tarde desenvolveram o movimento. O movimento pietista também foi moldado pelos teólogos ingleses William Perkins, William Ames e Richard Baxter. O pietismo teve seu início em 1675, quando o pastor de Frankfurt, Philipp Jacob Spener publicou seu livro *Pia desideria*, no qual ele pedia maior comprometimento com a vida cristã e uma reforma fundamental da educação teológica. Enfatizando a religião do coração e a piedade do indivíduo, o movimento cultivou ‘pequenas igrejas dentro da igreja maior’ para oração, leitura da Bíblia, escrutínio moral e obras de caridade. Embora Spener não tenha pensado em deixar a Igreja Luterana, ele ficou profundamente aflito com o que considerou a ignorância do clero e a falta de vitalidade espiritual da Igreja. As noções de Spener foram institucionalizadas na cidade de Halle, na Alemanha, por August Hermann Francke, que fundou as escolas conhecidas como *Frankesche Stiftungen*, ou Fundações Francke, bem como um orfanato, uma gráfica e estabelecimentos similares. Essas Fundações de Halle, ainda existentes hoje, colocam em prática as crenças pietistas sobre a vida santificada, a educação prática e a preocupação com o próximo necessitado. A ênfase dos pietistas na educação, em particular, influenciou o desenvolvimento do Iluminismo na Alemanha.” Tradução minha. Para mais a esse respeito, ver: HILLERBRAND, Hans. Lutheranism. *Encyclopædia Britannica*. Encyclopædia Britannica, inc. 15 nov. 2018. Disponível em: <http://www.britannica.com/topic/Lutheranism/Pietism>. Acesso em: 15 mai. 2019.

A esse respeito, Joyce Irwin conclui que, mesmo estando envolto de disputas teológicas entre os luteranos ortodoxos e os pietistas, o uso que Bach fez dos textos destes em suas cantatas revela mais a utilização de recursos linguísticos e da forma de poesia disponíveis à época do que a adesão a um movimento religioso, uma vez que, por exemplo, em sua biblioteca havia um número pífio de obras dos pietistas e, para além das dificuldades gerais em descrever o pietismo, Bach tinha divergências tanto musicais quanto doutrinárias com eles, estando mais inclinado a compartilhar das crenças dos ortodoxos (IRWIN, 2006, p. 113). Bach julgava que os crentes eram salvos porque Deus deles havia se aproximado, e não em razão de sua fé ou piedade, como acreditavam os pietistas.

Considerações finais

Bach se notabilizou como maior figura do barroco alemão pelas inovações que trouxe para a música e pelo perfeccionismo que aplicava ao se debruçar sobre qualquer gênero ou tema musical. As bases para sua obra monumental apresentam um caráter, por um lado, de inspiração profundamente teológica, herdada da Reforma de Lutero, e por outro, uma forma essencialmente pedagógica, em razão de seu desejo de melhor ensinar aos seus pupilos e às outras pessoas para a glorificação de Deus. A dimensão profissional de sua obra está diretamente relacionada à sua relação com a religião, e ambas não podem ser separadas do caráter tutorial com que se dirigia aos seus contemporâneos.

Este breve estudo buscou mostrar como elementos distintos de um movimento intelectual podem se relacionar entre a teoria e a práxis social, e que suas consequências podem ser duradouras e culturalmente enriquecedoras, tanto em nível micro, no caso a Alemanha luterana, como em nível macro, o resto do Ocidente e outras partes do mundo por onde as ideias de Lutero e a música de Bach se estenderam.

Referências bibliográficas

BASSO, Alberto. *L'Età di Bach e di Haendel*. Torino: E.D.T. Edizioni di Torino, 1991.

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

BRANT, Celso. *Bach, o Quinto Evangelista*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1957.

BUTT, John. *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*. New York: Cambridge University Press, 1994.

CARPEAUX, Otto M. *O Livro de Ouro da história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

ELIE, Paul. *Reinventing Bach*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2013.

GEIRINGER, Karl. *Bach: o apogeu de uma era*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *A History of Western Music*. 4. ed. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1988.

HEAL, Bridget. *A Magnificent Faith: Art and Identity in Lutheran Germany*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

HELLER, Wendy. *Music in the Baroque*. New York: Princeton University, 2013.

IRWIN, Joyce. Bach in the Midst of Religious Transition. In: BARON, Carol K. (org.). *Bach's Changing Worlds Voice in the Community*. Rochester: University of Rochester Press, 2006. p. 109-126.

JUSTI, Katia. A Missa em Si Menor de Johann Sebastian Bach: A Poética e o Trágico. Simpósio de Estética e Filosofia da Música, 2013,. *Anais...* Simpósio de Estética e Filosofia da Música, SEFIM/UFRGS, Porto Alegre, 2013. v. 1, p. 1-1235.

LEDBETTER, David. *Bach's Well-tempered Clavier: The 48 Preludes and Fugues*. London: Yale University Press, 2002.

LOEWE, Andreas. *Sermons in Sound: The Theology of Johann Sebastian Bach's Passions*. Society for the Study of Theology Conference 2010, April 2010, University of Manchester. Disponível em: <http://repository.mcd.edu.au/841/1/Bach_SST_Lecture_290310.pdf>.

MARISSSEN, Michael. *The social and religious designs of J. S. Bach's Brandenburg Concertos*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.

PRATT, Waldo S. *The History of Music*. New York: G. Schirmer, 1907.

SCAER, David P. Johann Sebastian Bach as Lutheran Theologian. *Concordia Theological Quarterly*, v. 68, n. 3-4, p. 319-340, out. 2004.

TOMITA, Yo; LEAVER, Robin A.; SMACZNY, Jan. *Exploring Bach's B-minor Mass*. New York: Cambridge University Press, 2013.

VAN ELFEREN, Isabella. *Mystical Love in the German Baroque: Theology, Poetry, Music*. Plymouth: The Scarecrow Press, 2009.