

RICHARD WAGNER: *LEITMOTIV E MÚSICA DRAMÁTICA*

Elisabete M. de Sousa

(Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa)

De l'Ouverture é um dos dez artigos escritos por Richard Wagner (1813-1883) durante a primeira estada em Paris, entre Setembro de 1839 e Abril de 1842. Publicado em *La revue et gazette musicale de Paris*¹, é todavia pouco referenciado, pois é mais conhecido na versão alemã, *Über die Ouvertüre*², a qual viria a ser publicada cerca de trinta anos mais tarde para a primeira edição dos textos e poemas, numa tradução de Cosima Wagner ligeiramente modificada pelo autor. Estas modificações e a tardia publicação da versão em alemão contribuem para um inevitável desfazamento em relação aos textos teóricos fortes do autor, e não obstante, se tomarmos em conta o contexto espaço-temporal da sua génese, *De l'Ouverture* pode ser lido como uma primeira reflexão sobre as formas dramático-musicais wagnerianas, em particular o *Leitmotiv* e a melodia infinita, que viriam a ser aplicadas posteriormente, ao mesmo tempo que deixa perceber o modo como as propostas de Wagner se confrontam com a crítica musical mais relevante nos seus primeiros anos como compositor.

Para uma percepção lúcida do que Wagner traz de novo para a linguagem dramática no teatro lírico, e do seu futuro impacto que extravasa o âmbito musical, revela-se imprescindível compreender o que ele próprio partilha nos pressupostos da crítica musical com dois grandes compositores e críticos do seu tempo, Hector Berlioz (1803-1866) e Robert

¹ Publicado inicialmente em *Revue et Gazette musicale de Paris*, 8 de Janeiro de 1841, págs. 17-19, 10 de Janeiro, págs. 28-29 e 17 de Janeiro, págs. 33-35; vd. tb. *Dix écrits de Richard Wagner*, Paris, Fischbacher, 1898, págs. 92-111. Para uma lista completa dos escritos de Wagner publicados em francês e em alemão durante a estada em Paris, vd. Richard Wagner, *Wagner writes from Paris*, ed. e trad. de R. Jacobs e G. Skelton, London, Allen & Unwin, 1973, págs. 196-197.

² Richard Wagner, *Über die Ouvertüre*, in *Dichtungen und Schriften*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1983, vol. VII, págs. 194-207.

Schumann (1810-1854), os quais em 1840 se encontravam na fase ascendente da fama – como críticos eram os arautos de uma nova era musical e como compositores eram os representantes dessa nova música. No que diz respeito à técnica musical, em especial, ao uso do *Leitmotiv*, Wagner, aliás de acordo com o seu desejo, é ainda hoje predominantemente colocado na herança directa de Ludwig van Beethoven e de Carl Maria von Weber, e o peso atribuído aos seus contemporâneos é na maioria das vezes subestimado. A excepção a este estado de coisas será Franz Liszt, embora os elos entre os dois compositores sejam habitualmente estabelecidos a partir da produção de 1849 de *Tannhäuser* em Weimar, da responsabilidade de Liszt. Todavia, olhando com mais atenção outros textos de Wagner, constatamos por exemplo que a amplitude do programa teórico wagneriano, a partir de 1849, deve muito à capacidade inventiva na amplificação dos efeitos cénicos – a ênfase na materialização da ilusão das artes plásticas, de que posteriormente Wagner falaria³ –, experimentadas com enorme sucesso na *Opéra de Paris*. Wagner reconhece-o, embora o faça em textos de ocasião e fora dos seus escritos programáticos maiores, e a sua relação com Giacomo Meyerbeer é controversa, e porventura mais interessante para a análise da vertente anti-semita de Wagner. Apesar de a dívida que Wagner lhe reconheceu ter sido devorada pelo vitupério que lhe é dirigido em *Das Judentum in der Musik* (1850) e em *Oper und Drama* (1851; 1868) torna-se difícil distinguir se Meyerbeer atraiçoa a cultura alemã por ser judeu, ou por ter imortalizado a história de França nas suas óperas ou por efectivamente ter concebido, com aplauso unânime, um modelo de ópera histórica bem sucedido antes de Wagner.

Para o jovem Wagner – tem vinte e seis anos quando chega a Paris e ainda nem sequer terminou *Rienzi* (1842) –, as óperas de Meyerbeer e de Daniel F.E. Auber representaram, no mínimo, a possibilidade de levar à cena obras de grande extensão (o modelo da *grand opéra* compreendia cinco actos), com intrigas desenvolvidas em números musicais em que o canto e a acção dramática têm como objectivo fazer reviver actos heróicos e amores lendários, acompanhados por efeitos especiais obtidos graças à poderosa maquinaria de palco da *Opéra de Paris*. Wagner conhecia bem um número significativo de óperas dos compositores de maior sucesso em Paris – V. Bellini, de G. Donizetti, de A. Adam, além de Auber e de Meyerbeer – levadas à cena nos teatros onde trabalhara anteriormente em Magdeburg, em Berlim e em Riga; através da leitura das impressões de Wagner, aquando da sua chegada a Paris, sobre as produções da

³ Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, in *Dichtungen und Schriften*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1983, vol. 6, pág. 133; vd. tb. *A Obra de Arte do Futuro*, trad. de José Miranda Justo, Lisboa, Antígona, 2003, pág.185.

Opéra, moldadas pelo enorme sucesso de *La Muette de Portici* (1828) de Auber, e de *Robert le Diable* (1831) e *Les Huguenots* (1838) de Meyerbeer, compreendemos melhor o elevado contributo para o teatro lírico que lhes reconhece. Ora vejamos: no epitáfio para Auber (*Erinnerungen an Auber* de 1871⁴), Wagner louva a vitalidade na arte musical e nos efeitos dramáticos e considera *La Muette* como o primeiro drama real que materializa uma tragédia; na «extraordinária animação» de cada acto, salienta a concisão inabitual e o modelo compactado da forma, por onde irrompe um choque de paixões e frêmitos que a música reproduz nos seus «contrastes, contornos e cores», através de uma instrumentação «brilhante», de um colorido intenso e com efeitos orquestrais audazes determinantes para a caracterização dramática; a harmonização é particularmente elogiada por transformar os prelúdios e poslúdios numa «fascinante sucessão de sugestivas pinturas musicais». Em Meyerbeer (*Les Huguenots* de 1840⁵), Wagner elogia a capacidade de retirar da história e da lenda os sentimentos que constituem a identidade de um povo e de colocar «tais sentimentos a um nível universal»; saúda igualmente a possibilidade de «pregar a religião» a partir do palco; como músico, elogia-lhe a proporção das «formas gigantescas» e o modo como a estrutura musical de números bastante longos é mantida e mesmo intensificada, de maneira a sustentar o estilo grandioso que rege o modelo operático e o próprio assunto.

Os momentos da crítica musical de Berlioz e de Schumann que aqui abordo cingem-se apenas a dois aspectos estruturantes do artigo *De l'Ouverture*: o conceito de música dramática e o de ideia poética, ou poético-musical, como também lhe chamaria Berlioz; estes conceitos devem ser entendidos num universo temporal e espacial relativamente restrito – de 1830 a 1840 em Paris, capital da Europa musical já nessa década, e o triângulo Leipzig-Berlim-Dresden. A demonstração prática desta nova linguagem musical teria lugar sensivelmente nas duas décadas seguintes, com as tournées de Liszt, de 1838 a 1846, e as viagens de Berlioz como maestro na Alemanha e na Europa Central, por duas vezes à Rússia, e de novo na Alemanha e na Inglaterra, de 1843 a 1856. Sendo estruturantes, estes conceitos não são de todo estáticos; pelo contrário, evoluíram rapidamente, mesmo nos casos de Berlioz e de Schumann, bem como em Liszt, metamorfoseando-se consoante o género musical e o compositor,

⁴ Richard Wagner, *Erinnerungen an Auber*, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig, Fritsch, 1873, vol. IX, págs. 51-74.

⁵ Richard Wagner, *Über Meyerbeers Huguenotten*, provavelmente de 1840, não figura nas edições das obras completas organizadas pelo autor ou póstumas. Alguns excertos foram publicados por Max Kalbeck no *Neue Wiener Tageblatt* em 1886 e por Julius Kapp em *Die Musik* em Abril de 1911.

com a particularidade de a maior parte dessas mutações ser concretizada em simultâneo por agentes diferentes.

Percorramos agora o eixo entre Paris e Leipzig, 1830-35.

Berlioz e Schumann lutaram por uma nova música herdeira de Beethoven e de Weber, e agitaram as ideias feitas sobre música nos quatro cantos da Europa, já que os periódicos e revistas em que escreveram, dos quais saliento para o caso de Berlioz, a *La Revue et gazette musicale de Paris* e *Le Journal des débats*⁶ e para o de Schumann, o *Neue Zeitschrift für Musik*, por ele fundado em 1834, tiveram divulgação em muitas cidades através de um sistema de assinaturas⁷. Tendo apenas em consideração a crítica musical de Berlioz e de Schumann publicada até 1840, assinalo desde já três aspectos comuns aos expressos por Wagner em *De l'Ouverture*: em primeiro lugar, a aceitação como dado adquirido de que a música, quer seja instrumental ou vocal, é em si mesma dramática, ou seja, exprime actos ou sentimentos em acção; em segundo lugar, o papel fundamental reservado à imaginação do espectador/ouvinte na percepção dessa essência dramática da música, e por fim, a especificidade da tarefa do músico, o qual mais do que manifestar uma intencionalidade poética ou dramática, terá de construir uma verdadeira intriga ou um conflito ou um drama ou o desenho de uma acção dramática – estas designações são equivalentes neste contexto – através de um trabalho de composição sobre uma ideia poética. Essa ideia poética é original, mas apenas no sentido em que é adaptada e recriada para uma determinada composição musical, pois na maioria das vezes é retirada do grande alforde das ideias poéticas dos compositores românticos: os heróis históricos e lendários vindos de batalhas sangrentas e de amores trágicos, o *corpus* literário que constitui a literatura nacional, o pitoresco da luz e da cor da Itália e da Grécia, em especial se for visto pelos olhos de Byron, as brumas medievais, o tratamento das paixões nas tragédias de Shakespeare, o *Fausto* de Goethe, sem esquecer o ambiente fantástico e fantasmagórico das novelas musicais de E.T.A. Hoffmann.

No excerto que adiante cito de uma das primeiras intervenções críticas de Berlioz, encontramos delineada a carta de princípios que irá reger não só todas as tentativas de música programática, nomeadamente a que foi intencionalmente composta como tal, como os poemas sinfónicos e outras aberturas e sinfonias desde o próprio Berlioz até Richard Strauss, mas também muitas das composições para piano que intentam recriar e

⁶ A partir de Fevereiro de 1835, Berlioz foi o «mardiste» no tempo em que Sainte-Beuve era o «lundiste».

⁷ Vd. Katharine Ellis, *Music Criticism in nineteenth-century France: La Revue et gazette musicale de Paris*, Cambridge: Cambridge University Press 1999, em especial, págs. 89-92.

induzir uma ambiência literária, filosófica ou religiosa, desde J. Field e F. Chopin, passando por F. Mendelssohn-Batholdy, Schumann e Liszt até A. Scriabin; a mesma carta de princípios está na base da criação de programas póstumos para as sinfonias e sonatas de Beethoven, obviamente não compostas como música de programa, e que todavia seriam alvo de recorrentes descrições «programáticas», em especial da autoria de Wagner. Ouçamos então o comentário de Berlioz:

“Um género particular de música completamente desconhecido dos clássicos, e que as composições de Weber e de Beethoven deram a conhecer em França há alguns anos, aproxima-se mais de perto do romantismo. Chamar-lhe-emos género *instrumental expressivo*.

A música instrumental dos autores antigos parece não ter tido outra finalidade que não fosse agradar ao ouvido ou interessar o espírito; do mesmo modo, também as modernas cantilenas italianas produzem uma espécie de emoção voluptuosa na qual nem o coração, nem a imaginação tomam parte; mas nas composições de Beethoven e de Weber reconhece-se um pensamento poético que se manifesta por todo o lado. É a música entregue a si própria, sem o socorro da palavra para lhe precisar a expressão; a sua linguagem torna-se então extremamente vaga e por isso mesmo adquire ainda mais poder sobre *os seres dotados de imaginação*.

Tal como os objectos vislumbrados na obscuridade, estes quadros crescem, as suas formas tornam-se mais indecisas, mais vaporosas; o compositor, não estando mais obrigado a cingir-se a uma extensão tão limitada como a da voz humana, dá às suas melodias muito mais acção e variedade; pode escrever frases mais originais, mesmo mais bizarras, sem recear a impossibilidade da execução, escolho que tem sempre de recear ao escrever para vozes. Daí os efeitos extraordinários, as sensações estranhas, as emoções inexprimíveis que produzem as sinfonias, os quartetos, as aberturas e sonatas de Weber e de Beethoven.”⁸

⁸ Vd. «Beaux Arts, Aperçu sur la musique classique et la musique romantique», 22.10.1830, artigo de *Le Correspondant*, in *Critique Musicale, Volume I – 1823-1834*, Paris, Buchet/Chastel, 1996, págs. 67-68: «Un genre particulier de musique entièrement inconnu des classiques, et que les compositions de Weber et de Beethoven ont fait connaître en France depuis quelques années, se rattache de plus près au romantisme. / Nous l'appellerons genre *instrumental expressif*. / La musique instrumentale des anciens auteurs semble n'avoir eu autre but que de plaire à l'oreille ou d'intéresser l'esprit; de même aussi les cantilènes italiennes modernes produisent une sorte d'émotion voluptueuse à laquelle le cœur ni l'imagination n'ont point de part; mais dans les compositions de Beethoven et de Weber, on reconnaît une pensée poétique qui se manifeste partout. C'est la musique livrée à elle-même, sans le secours de la parole pour en préciser l'expression; son langage devient alors extrêmement vague et par là même acquiert encore plus de puissance sur *les êtres doués*

Além da ênfase na capacidade expressiva da música instrumental e na exigência do trabalho da imaginação do ouvinte em busca da ideia poética do compositor, encontramos aqui um aspecto basilar para um tópico de futura e acesa discussão no qual a música wagneriana se verá envolvida, em especial a partir da publicação em 1854 de *Do Belo na Música* de Eduard Hanslick; essa discussão gira em torno da existência ou não existência de um significado musical, ou se quisermos, a possibilidade de denotação de um significado através da música, um debate mantido em torno do conceito de música absoluta. Neste excerto encontra-se já subjacente o paradoxo em que esse debate mergulha, e que de uma maneira sucinta se pode assim enunciar: quanto mais elaborada ou complexa na criação ou recriação dos seus elementos composicionais, tanto mais a música instrumental tende a ser explicada como «formas sonoras em movimento», a definição de Hanslick; por outro lado, dentro dos princípios tal como são formulados e postos em prática pela generalidade dos compositores românticos, a música instrumental contém uma essência dramática que abre caminho a um trabalho de composição exploratório desse conteúdo dito poético, sendo a peça musical apresentada ou interpretada como a materialização de um programa pré-existente, o que conduz à tentativa de estabelecimento de uma correspondência entre o movimento das formas sonoras e a ideia poética. Foi assim que Berlioz e Schumann procederam e coube a Schumann enunciar o método quando, ao afirmar acerca de Berlioz que «espaços maiores exigem que espíritos maiores os preencham», deu a conhecer um modelo de análise crítica desse «espaço» criado pelo espírito em quatro vertentes: do ponto de vista «da forma (o todo, as partes isoladas, os períodos, as frases)», da «composição musical (harmonia, melodia, frase, trabalho, estilo)», e da ideia representada, para que em seguida possa explicar o espírito que «rege a forma, o assunto e a ideia»⁹. Com uma sequência variável destes pontos e

d'imagination. Comme les objets entrevues dans l'obscurité, ses tableaux grandissent, ses formes deviennent plus indéfinies, plus vaporeuses; le compositeur n'étant plus obligé de se restreindre à une étendue aussi bornée que celle de la voix humaine, donne à ses mélodies beaucoup plus d'action et de variété; il peut écrire les phrases les plus originales, les plus bizarres mêmes, sans craindre l'impossibilité d'exécution, écueil qu'il a toujours à redouter en écrivant pour les voix. De là les effets extraordinaires, les sensations étranges, les émotions inexprimables que produisent les symphonies, quatuors, ouvertures, sonates de Weber et de Beethoven.»

⁹ Vd. Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Reprint Ausgabe Leipzig 1854, Wiesband: Breitkopf & Härtel, 1985, vol. I, pág. 118: «Größere Räume fordern, sie zu füllen, größern Geist. (...) nach den vier Gesichtspunkten, unter denen man ein Musikwerk betrachten kann, d.i. nach der Form (des Ganzen, der einzelnen Teile, der Periode, der Phrase), je nach der musikalischen Komposition (Harmonie, Melodie, Satz, Arbeit, Stil), nach der besonderen Idee, die der Künstler darstellen wollte, und nach dem Geiste, der über Form, Stoff, Idee waltet.»

alguns cambiantes e digressões – um maior pendor historicista, um registo marcadamente literário que pode tomar a forma de novela, de páginas soltas de diário ou de livros de actas, de diálogo dramático – este modelo de crítica musical impôs-se e os artigos publicados por Wagner nos anos da primeira estada em Paris disso constituem prova. *De l'Ouverture*, como adiante veremos, parte deste padrão, e em certa medida, renova-o.

Ainda no excerto de Berlioz, a ultrapassagem do *docere et delectare* através dos efeitos da nova linguagem musical sobre «os seres dotados de imaginação» não se configura como um mero apelo ou desiderato quanto às qualidades da imaginação do receptor, antes pressupõe que essas qualidades são decisivas para que o trabalho criativo do músico seja perceptível. Não se trata, porém, de atribuir a uma das partes uma faculdade de natureza mais reprodutiva e à outra, uma faculdade de natureza mais criativa; em causa está não serem meras reacções de prazer ou de volúpia a aferir se a emoção estética teve ou não lugar, mas sim a manifestação de uma capacidade criativa por parte do ouvinte/espectador que se vê envolvido em processos criativos idênticos aos do artista. Também não encontramos em Berlioz e Schumann qualquer preocupação em discutir a criação artística do ponto de vista filosófico ou em procurar saber se essa força criadora se aparenta com as noções de *Einbildungskraft* ou de *Phantasie*, se estará mais de acordo com Hegel ou com Jean Paul, ou se terá a ver com Coleridge e a dicotomia *imagination/fancy*; nem sequer se preocupam em discutir as ideias do primeiro romantismo alemão sobre a música, porque a assimilação desse ideário é completa e mesmo totalizante: não lhes restam dúvidas sobre a supremacia da música sobre as restantes artes, pois é o meio preferencial para exprimir sentimentos e acções, quer sejam plasticamente representadas através da dança, quer sejam dramaticamente apresentadas na ópera ou em oratórias, quer sejam apenas representadas por música sinfónica, ou para instrumento, ou em ciclos de *Lieder* e canções.

A par desta certeza, da leitura da crítica musical de Berlioz e de Schumann ressaltam dois objectivos, como já vimos: a demonstração da paridade criativa do compositor e do seu público e o desenvolvimento das faculdades críticas dos diferentes tipos de auditório, sob pena de não conseguirem obter a recepção que desejam para as suas obras ou para as obras de outros compositores que o mereçam. Cerca de vinte anos mais tarde esta convicção estará ainda bem viva no cerne dos grandes textos teóricos de Wagner, o qual, ao mesmo tempo que recoloca o debate sobre a essência e a função da música no campo da filosofia, redimensiona os contornos da ideia poética que herdou de Schumann e de Berlioz, eles próprios compondo na esteira de Beethoven, e prepara um público que reconheça a intencionalidade das suas obras.

A noção de «ideia poética», tal como Schumann e Berlioz a enuncia-

ram, é em parte, a mesma que está presente no jovem Wagner; todavia, os seus contornos alteram-se rapidamente – entra em movimento de aceleração durante a permanência em Paris, e disso constitui prova a rápida mutação do desenho músico-dramático logo nas óperas do chamado período intermédio (*Der fliegende Holländer*, 1841, *Tannhäuser*, 1845, e *Lohengrin*, 1848); após este período reformula-se gradualmente, incorporando uma reflexão pessoal, visível no monumental esforço ensaístico, de 1849 a 1851, e as inflexões resultantes da leitura de Schopenhauer a partir de 1854. Quem seguir atentamente as etapas da criação da Tetralogia (são vinte e seis anos de reflexão e (re)construção), verá como aí a linguagem músico-dramática espelha os avanços e recuos da passagem de um carácter «poético» para um carácter «filosófico» nessa ideia subjacente à criação musical. Em Wagner, a ambição suprema consistirá em fazer coincidir a representação e apresentação em todos os planos em que essa ideia poética se pode revelar: poema, matéria plástica, matéria sonora, espaço de representação. Em certa medida, Wagner pretende transpor para o teatro lírico tudo o que foi alcançado e cultivado por Paganini e Liszt enquanto virtuosos de um só instrumento – no momento em que actuavam em palco, apresentavam-se como compositores e também como intérpretes, e no caso particular de Liszt como crítico e divulgador de outros compositores através das suas transcrições, paráfrases e reminiscências – e graças ao seu virtuosismo representavam as suas próprias ideias poético-musicais ou as de outros compositores com a transparência demoníaca que Hegel reserva apenas ao virtuoso¹⁰, a quem concede o dom de fazer com que o ouvinte aceda a momentos de intensa emoção estética, nos quais a materialidade do próprio instrumento se desvanece, parecendo tornar-se um órgão da alma artística do intérprete.

Tal como posteriormente Wagner, Schumann e Berlioz explicam o génio do compositor através do grau de grandeza da sua ideia poética, e da sua liberdade criadora. Embora coloque algumas reservas à legitimidade do programa da *Sinfonia fantástica* e considere que a sua leitura condiciona em demasia a audição da obra, Schumann não põe em causa a existência de um pensamento poético na sinfonia. Pelo contrário, generaliza e afirma que a ideia poética está sempre presente na criação musical, fazendo depender essa grandeza do número e da variedade dos elementos

¹⁰ Vd. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Suhrkamp Verlag 1970, vol. 15, pág. 220-221; vd. tb. *Aesthetics*, trad. de T.M. Knox (1975), Oxford: Oxford University Press 1998, vol. II, pág. 958. Schumann e Berlioz dedicam aliás bastante espaço à discussão das qualidades e dos efeitos benéficos ou nefastos do desempenho dos virtuosos, em certa medida, à demonstração da hipótese hegeliana – lembremo-nos que Paris estava repleto deles, que Schumann começou por ambicionar sê-lo, que Clara Schumann era tida como tal, que Paganini é determinante na carreira de Berlioz e que este se considerava um virtuoso da orquestra.

que são exprimíveis musicalmente:

“Quanto mais forem os elementos cognatos da música que sustentem pensamentos ou imagens concebidas com sons, tanto mais a composição terá uma expressão poética ou plástica; e quanto maior for a fantasia e a acuidade do músico ao apreendê-la globalmente, tanto mais elevada e comovente será a sua obra.”

E prossegue exemplificando:

“Porque não poderia Beethoven no meio das suas fantasias debater-se com pensamentos sobre a imortalidade? Porque não poderia entusiasmar-lo a memória de um grande herói desaparecido? Porque não a um outro a recordação da beatitude de um tempo passado? Ou teremos que ser mal agradecidos para com Shakespeare, por ele ter feito sair do peito de um jovem compositor uma obra muito digna – mal agradecidos face à natureza, e negar que lhe pedimos emprestada a beleza e a sublimidade para as nossas obras?”¹¹

Berlioz, por seu lado, no prefácio de *La Damnation de Faust*, defende com veemência a liberdade poética do músico e revela algumas etapas da recriação musical de uma ideia literária:

“O título desta obra indica por si mesmo que não se baseia na ideia principal do *Faust* de Goethe, visto que no poema ilustre, Fausto é salvo. O autor de *La Damnation de Faust* apenas pediu emprestado a Goethe um certo número de cenas que podiam entrar no plano que tinha traçado para si, cenas de irresistível sedução sobre o seu espírito. (...) Porque fez o autor, diz-se, com que a personagem fosse até à Hungria? Porque queria fazer ouvir uma peça de música instrumental cujo tema é húngaro. Confessa-o sinceramente. Tê-lo-ia, aliás, levado a todo o lado, caso tivesse encontrado a menor razão musical para o fazer”¹².

¹¹ Vd. Schumann, *op. cit.*, pág. 143: «Je mehr nun der Musik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdrucke wird die Composition sein, – und je phantastischer oder schärfer der Musiker überhaupt auffaßt, um so mehr sein Werk erheben und ergreifen wird. Warum könnte nicht einen Beethoven inmitten seiner Phantasieen der Gedanke an Unsterblichkeit überfallen? Warum nicht das Andenken eines großen gefallenen Helden ihn zu einem Werke begeistern? Warum nicht einen Anderen die Erinnerung an eine selig verlebte Zeit? Oder wollen wir undankbar sein gegen Shakespeare, daß er aus der Brust eines jungen Tondichters ein seiner würdiges Werk hervorrief, – undankbar gegen die Natur und läugnen, daß wir von ihrer Schönheit und Erhabenheit zu unseren Werken borgten?»

¹² Vd. *La Damnation de Faust – Berlioz, L'Avant-Scène Opéra 22* (Paris: Éditions Premières Loges, 1995), págs. 60-61: «Le titre seul de cet ouvrage indique qu'il n'est pas basé sur l'idée principale du *Faust* de Goethe, puisque dans l'illustre

Ao concluir a peça crítica sobre a *Sinfonia fantástica* de Berlioz, Schumann não deixa de colocar o problema da percepção e da visibilidade desse elemento poético na música, embora não duvide de que esse elemento poético existe:

“Deixámos aqui formulado como se encontram muitos momentos poéticos no programa da sinfonia de Berlioz. A questão principal continua a ser – se a música sem texto e sem explicação é alguma coisa em si e principalmente, se o seu espírito aí habita. Sobre o primeiro [ponto] creio ter comprovado alguma coisa; ninguém pode realmente negar o segundo, nem mesmo também onde Berlioz manifestamente falhou.”¹³

A juntar a estas formulações, acresce o facto significativo de que logo nas primeiras obras musicais de Berlioz e de Schumann se evidencia este tipo de génese poética; bastará recordar duas obras fundamentais de 1834, a *Sinfonia fantástica* de Berlioz e *Carnaval* de Schumann. Sobre a primeira, relembro as palavras de M.S. Lourenço:

“A mais conhecida contribuição de Berlioz para o pensamento musical consiste em ter explorado a possibilidade de representar, na linguagem da Música, objectos, pensamentos, acontecimentos e até o conteúdo de certas obras literárias, uma possibilidade que ele julgou ter sido inicialmente descoberta por Beethoven na composição da sua Sinfonia Pastoral. Berlioz foi o introdutor da «*Idée fixe*», a melhor realização da qual se encontra na Sinfonia Fantástica, e que consiste num tema melódica e ritmicamente de identificação fácil e ao qual está associado um pensamento recorrente.”¹⁴

Como é sabido, a «*idée fixe*» é considerada como um elemento ante-

poème, Faust est sauvé. L’auteur de *La Damnation de Faust* a seulement emprunté à Goethe un certain nombre de scènes qui pouvaient entrer dans le plan qu’il s’était tracé, scènes dont la séduction sur son esprit était irrésistible. (...) Pourquoi l’auteur, dit-on, a-t-il fait aller son personnage en Hongrie? Parce qu’il avait envie de faire entendre un morceau de musique instrumentale dont le thème est hongrois. Il l’avoue sincèrement. Il l’eût mené partout ailleurs, s’il eût trouvé la moindre raison musicale de le faire.»

¹³ Vd. Schumann, *op. cit.*, pág. 144: «Ob nun in dem Programme zur Berliozschen Symphonie viele poetische Momente liegen, lassen wir dahingestellt. Die Hauptsache bleibt, ob die Musik ohne Text und Erläuterung an sich etwas ist und vorzüglich, ob ihr Geist inwohnt. Vom ersten glaub’ ich einiges nachgewiesen zu haben; das zweite kann wohl niemand läugnen, auch nicht einmal da, wo Berlioz offenbar fehlte.»

¹⁴ M.S. Lourenço, *Os Degraus do Parnasso*, 2.^a edição, Lisboa, Assirio e Alvim, 2002, pág. 87; vd. tb. *O Caminho dos Pisões*, Lisboa, Assirio e Alvim, 2009, pág. 605 para a 2.^a edição e pág. 430 para a 1.^a edição, com uma ligeira variante no último período do excerto citado.

cessor do *Leitmotiv*, a par da utilização por Weber do *Erinnerungsmotiv* e da adaptação da técnica do *Lied*, conhecida como *durchkomponieren*, à ópera por Louis Spohr (1874-1859) para obter uma textura musical contínua e assim atenuar a separação entre os momentos de ária e de recitativo. Por seu turno, em *Carnaval*, os títulos das peças exibem nomes dos pseudónimos do músico, de personagens da *Commedia dell'arte* e de Chopin e de Paganini, sugerindo assim uma sua participação como agentes activos, quanto mais não seja na qualidade de interlocutores privilegiados de Schumann-compositor, se nos recordarmos das suas palavras há pouco citadas. Não esqueçamos também que, à data da publicação de *De L'Ouverture*, Schumann é já um autor consagrado de ciclos para piano em que se explicita uma inspiração literária ou a apresentação dessas peças como pertencentes a um universo literário – há «cenias», «fantasias», pequenas novelas¹⁵, entre outros. Quanto a Berlioz, para concretizar um número significativo de composições de inspiração literária, já havia por essa data experimentado um variado leque de formas, às quais invariavelmente juntou um programa, sempre que se tratava de música apenas instrumental – contam-se cantatas, uma oratória com o nome de «Lenda dramática», quatro sinfonias com desenhos formais diferenciados, uma ópera e uma abertura¹⁶.

¹⁵ Obras de Schumann para piano até 1841, data da publicação de *De l'Ouverture: Tema sobre o nome "ABEGG" com Variações*, op. 1 (1830); *Papillons*, op. 2 (1829-1831); *Intermezzi*, op. 3 (1832); *Intermezzi* op. 4 (1832); *Impromptus über eine Romanze von Clara Wieck*, op. 5 (primeira versão de 1833; segunda em 1850); *Davidsbündlertänze*, op. 6 (1837, revisto tb. em 1850); *Toccata*, em Dó maior, op. 7 (1830); *Allegro*, op. 8 (1831-1832); *Carnaval. Scènes mignonnes sur quatre notes*, op. 9 (1834-1835); *Sechs Konzert-Etüden nach Capricen von Paganini* op. 10 (1832/1833); *Sonate*, n.º 1 em Fá sustenido menor, op. 11 (1832-1835); *Fantasiestücke*, op. 12 (1847); *Études en forme de variations*, op. 13 (1834, revisto em 1852); *Konzert ohne Orchester* (Sonate Nr. 3 f-Moll) op. 14 (primeira versão em 1835/1836; segunda entre Abril de 1850 e Junho de 1852); *Kinderszenen*, op. 15 (1838); *Kreisleriana. Fantasien*, op. 16 (1838, revista em 1850); *Fantasia* em Dó maior, op. 17. (1836); *Arabesque* em Dó maior, op. 18 (1838-39); *Humoreske* em Si bemol maior, op. 20 (1839); *Novelletten*, op. 21 (1838); *Sonate*, n.º 2 em Sol menor, op. 22 (Junho de 1830, 1833, Outubro de 1835 e Dezembro de 1838) *Nachtstücke* op. 23 (1839/1840); *Drei Romanzen*, op. 28 (1839); *Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette*, op. 32 (n.ºs 1-3, 1838; n.º 4, Out. 1839); *Faschingsschwank aus Wien. Fantasiebilder*, op. 26. (1839). Ciclos de Lieder compostos em 1840: *Liederkreis*, op. 24; *Myrthen*, op. 25; *Widmung; Liederkreis*, op. 39; *Frauenliebe und Leben*, op. 42; *Dichterliebe*, op. 48.

¹⁶ Obras de Berlioz até 1841, data da publicação de *De l'Ouverture: Sinfonia fantástica, episódio da vida de um artista*, 1830, com uma segunda parte, *Le Retour à la vie*, 1832; *Harold en Italie*, sinfonia com programa para viola, 1834; *Roméo et Juliette*, sinfonia para mezzo soprano, tenor, baixo, coro e orquestra 1839; *Grande symphonie funèbre et triomphale*, 1840; e também duas missas, quatro cantatas, uma ópera, *Benvenuto Cellini* 1834-1837, uma abertura, *Le Roi Lear*, 1831, entre outras peças.

O que acabo de expor permite observar algumas fragilidades no modo como por vezes se estabelece a diferença entre o drama musical wagneriano e a *grand opéra* sua contemporânea, cujo modelo formal se encontrava ao serviço de assuntos histórico-lendários mais próximos dos de Wagner, quando apenas se constata que Wagner abandonou o modelo da ópera de números, em que se verifica uma nítida separação entre os momentos de expressão de sentimentos – árias – e os momentos de narração de acontecimentos indiciadores do desenvolvimento dramático – recitativo, em favor de uma técnica de composição que procede à exposição contínua da acção dramática assente numa tessitura de *Leitmotive*. A ênfase deve antes ser colocada não na diferença em si, mas no processo que conduziu a essa diferença e que passa exactamente pela consolidação da ideia de música dramática, da ideia poética e do trabalho da imaginação do músico e do seu público, e da aplicação destes princípios à linguagem operática. O *Leitmotiv* percorrerá um longo caminho até chegar a ser um tema, que sendo claramente definido e identificável através da sua estrutura musical, possui no entanto uma plasticidade formal, através da qual pode representar uma pessoa, um objecto, um lugar, uma ideia, um estado de espírito, uma força sobrenatural ou outro componente da acção dramática; nesse caminho, tornar-se-á cada vez mais plástico e funcional, ou seja, a plasticidade adquirida é secundada por uma mobilidade posta inteiramente ao serviço da estrutura músico-dramática, daí resultando que a evolução das personagens, a emergência e a solução de conflitos se concretizam através de sucessivas variações e associações de *Leitmotive*, reunindo o que agora se vê e ouve com o que se viu e ouviu anteriormente. A realização plena deste efeito é conhecida como «melodia infinita» – uma narrativização musical do enredo, através da qual o espectador é capaz de interpretar e até antever a peripécia, a partir do momento em que identifica e recorda a correspondência entre a música, a palavra e o gesto transmitida pelos *Leitmotive* e pelas sucessivas variações. Em maior ou menor grau, mesmo na Tetralogia, há todavia momentos em que se verifica o primado da expressão sobre a narração, acontecendo então que Wagner inverte a forma estrutural recorrente na ópera de números, ou seja, coloca a expressão no recitativo e a narração no *arioso* – por exemplo, os duetos são frequentemente estruturados como monólogos paralelos nos quais a melodia infinita oscila entre a ária e o recitativo. Se é certo que Wagner supera assim a falta de coerência dramática decorrente da alternância entre ária e recitativo na ópera de números e acentua ao mesmo tempo o encadeamento lógico da tessitura de *Leitmotive*, é por outro lado inegável que a ausência do carácter marcadamente melódico da ária convencional da ópera de números retira a tais momentos essa efusão

espontânea de sentimento que Friedrich Nietzsche celebra em Bizet¹⁷. De facto, ao afirmar que Wagner constrange a capacidade de discernimento do espectador/ouvinte, que se vê mergulhado numa música saturada de efeitos formais acabando por obscurecer o significado da melodia infinita¹⁸, Nietzsche acusa-o não só de subalternizar o trabalho de imaginação criativa do seu público, mas também de pôr em causa a eficácia da complementaridade entre a visão e a audição, o que de facto inviabilizaria a obra de arte enquanto «acto vital imediato» com o surgimento do novo «homem artista», no qual os órgãos dos sentidos ao mesmo tempo que simbolizam o interior e o exterior do homem, possibilitam também a sua própria representação como objecto plástico que apela à visão e à audição¹⁹.

De l'Ouverture inicia-se com uma resenha histórica sobre a abertura, e quanto aos exemplos musicais escolhidos e aos comentários que tece sobre a organização formal e o modo como o desenvolvimento do texto musical condensa uma ideia dramática, Wagner insere-se na corrente crítica que parte das análises de Hoffmann para Beethoven, e de Berlioz para Mozart e Gluck, e que continua por exemplo com Franz Brendel, que sucederia a Schumann em 1844 como director e redactor principal do *Neue Zeitschrift für Musik*, ou ainda com Johann Christian Lobe, cuja análise de 1847 atribui um conteúdo à abertura de *Don Giovanni*²⁰. Ao criticar as aberturas da ópera barroca, Wagner aproxima-se de novo de Berlioz, que odiava a arte da fuga e a parodiou²¹, considerando ambos que o uso do contraponto e da fuga é inimigo da expressividade dramática, uma observação que subtilmente viria a ser retirada da versão em alemão *Über die Ouvertüre*²². Porém, ao contrário do que todos os outros até então haviam feito, Wagner faz remontar as origens da abertura ao teatro grego – relembra a função dos antigos prólogos que preparavam o público para a função a que se ia assistir, libertando-o das suas preocupações quotidianas através de um primeiro

¹⁷ Cf. Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner, Sämtliche Werke*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag/ Berlin, NY, de Gruyter, 1980, vol. 6, pág. 13-14.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, in *Dichtungen und Schriften*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1983, vol. 6, págs. 12; 67. Vd. tb. *A Obra de Arte do Futuro*, trad. de José Miranda Justo, Lisboa, Antígona, 2003, págs. 11-12; 58-59.

²⁰ Vd. «Das Gehaltvolle in der Musik», *Allgemeine musikalische Zeitung* 49, 1847, col. 369.

²¹ Vd. a fuga «Amen!» na cena VI, «La cave d'Auerbach à Leipzig», de *La Damnation de Faust*.

²² Para uma análise pormenorizada das duas versões deste artigo de Wagner, vd. Thomas S. Grey, «Wagner, the Ouverture, and the Aesthetics of Musical Form», *19th Century Music*, vol. 12, no. 1, Summer, 1988, págs. 3-22.

esforço de imaginação e de atenção, necessário para compreender a exposição dos acontecimentos anteriores às vicissitudes dos heróis em acção ou até antecipar os seus feitos. E ao longo do artigo, Wagner utiliza sempre esta função do prólogo grego para avaliar a eficácia da abertura em sucessivos períodos musicais. As primeiras óperas, «dramas em música», ter-se-iam afastado do modelo dos antigos prólogos, devido às limitações impostas pelos recursos instrumentais e ao rudimentar desenvolvimento da sua linguagem musical, que possuía apenas a capacidade de garantir uma abertura que estabelecesse a transição para o universo musical. Wagner comenta em seguida como os avanços da música instrumental progressivamente permitiram que a abertura adquirisse a possibilidade de produzir um efeito triste ou alegre, consentâneo com o desenrolar da ópera, embora, em seu entender, as limitações do contraponto lhe trouxessem «monotonia e uniformidade».

Deste modo, Wagner realça a supremacia da época seguinte, na qual o desenvolvimento temático da abertura, ao decalcar o padrão sinfónico com uma divisão em três partes, permitiu recriar os contrastes trágicos e patéticos apresentados na ópera. Os compositores de excelência nesta técnica são Mozart e principalmente Gluck por conseguirem transmitir «o carácter dramático da ópera». Em Mozart, reconhece a capacidade de apreender «a ideia condutora do drama» captando musicalmente a paixão nele contida, embora em sua opinião, haja limitações óbvias na linguagem musical mozartiana que «nunca pode, pela sua natureza, nem dar, nem exprimir os pormenores e as complicações da acção, como as explicava o prólogo antigo». Percorrendo caminhos divergentes, Cherubini²³ e Beethoven são apontados como seguidores de Mozart. Cherubini constrói «esboços poéticos» da trama nas suas aberturas e Beethoven confere-lhes independência dramática, a ponto de se tornarem um drama autónomo. Weber surge como o continuador de Cherubini e de Beethoven, combinando uma minuciosa «descrição musical» sem prejuízo da «unidade dramática da sua concepção» e criando um novo género, «a fantasia dramática».

A pouco e pouco, Wagner traça as linhas gerais para um modelo de abertura capaz de cumprir a função do prólogo do teatro antigo – um carácter dramático com alguma autonomia, embora inspirado no drama da própria ópera, uma linguagem musical capaz de descrever esse conteúdo dramático, capaz de retirar do modelo sinfónico o que ele pode oferecer quanto à exposição de temas contrastivos. Não é pois de espantar que Wagner se insurja contra as aberturas constituídas por um «pot-pourri» de temas musicais da ópera, pois este «parcelamento» da matéria

²³ Luigi Cherubini (1760-1842) alcançou a fama em Paris em especial com a ópera *Medée* (1797) e com muitas peças de música de câmara e de música sacra.

musical socorre-se de ideias acessórias. Apesar da qualidade poética que reconhece à abertura de *La Vestale* de C. Spontini²⁴ atribui-lhe pouca profundidade no tratamento temático exactamente por retalhar «imagens isoladas da ópera» e considera que G. Rossini²⁵, a par de L-J. F. Hérold²⁶, podem causar divertimento através de uma escolha acertada dos motivos mais brilhantes de uma ópera, mas renunciam «a uma ideia artística e independente».

Wagner analisa então duas aberturas que considera perfeitas apesar de diferentes quanto à concepção e à composição. Na abertura de *Don Giovanni* de Mozart²⁷, o ouvinte pressente a ideia dominante através de um trabalho musical em que «a paixão humana se agita num conflito contra o poder infernal sob o qual parece estar destinada a sucumbir», salientando, contudo, que nela não se encontra um único momento que esteja directamente ligado à peripécia ou ao texto musical, e que a ligação com a primeira cena impossibilita uma conclusão, o que faz com que não seja possível antever o desenlace. Pelo contrário, na abertura *Leonore* de Beethoven²⁸ o ouvinte é dominado pela ansiedade transmitida pelo facto de a abertura ser em si um drama autónomo, conciso, desprovido de conflitos acessórios, transmitindo «um pensamento moral, elevado». Poder-se-ia pensar que Wagner prosseguiria encontrando uma correspondência entre a forma e o trabalho de composição propriamente dito e essa ideia poética, como fizera até agora em relação aos outros compositores. Nada disso – revelando uma imaginação criativa tão grande quanto a de Beethoven e sem manifestar dúvida nenhuma quanto à capacidade expressiva e denotativa da linguagem musical, Wagner oferece uma tradução em linguagem verbal do que ele ouve em *Leonore* de Beethoven:

“É a liberdade trazida com alegria por um anjo de luz à humanidade sofredora. Somos transportados a uma masmorra sombria. Não há raiar do dia que chegue até nós. O horrível silêncio da noite só é pertur-

²⁴ Gaspare Luigi Pacifico Spontini (1774-1851), compositor e maestro famoso no seu tempo em particular pela ópera *La Vestale* (1807), a partir da qual Berlioz extrai numerosos exemplos para o seu *Traité*.

²⁵ Gioachino Antonio Rossini (1792-1868) deixara de compor a partir de *Guillaume Tell* em 1829, mas as suas óperas foram continuamente representadas ao longo do séc. XIX, mantendo-se ainda hoje bem vivas no repertório internacional.

²⁶ Louis-Joseph-Ferdinand Hérold (1791-1833), no seu tempo muito popular em especial na *opéra-comique*.

²⁷ Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) compôs *Don Giovanni*, com libreto de Lorenzo da Ponte (1849-1832), em 1787.

²⁸ A análise de Wagner incide sobre a abertura *Leonore*, n.º 3 para a ópera *Fidelio* (1.ª versão, 1805, 2.ª versão, 1806, 3.ª versão, 1814), composta por Ludwig van Beethoven (1770-1827).

bado por suspiros e gemidos, por uma aspiração profunda pela liberdade – a liberdade! Bem ao fundo, por baixo da luz do sol, um anjo faz descer na direcção da masmorra um olhar pleno de desejo. O ar de pura e divina liberdade que respira transforma-se em fardo a partir do momento em que não pode respirá-lo junto de vós que suportais o peso do abismo. Toma então a decisão de destruir todas as barreiras, todos os obstáculos que vos separam do olhar do céu luminoso. Como um Messias, quer cumprir a obra da redenção. Mas este anjo é uma mulher dotada de uma força não divina, mas humana. Encontra-se sob a ameaça de sucumbir. Mas a ideia sobre-humana, divina que lhe ilumina a alma ergue-lhe de novo a heróica decisão, sustém-lhe a força até ao fim; num esforço supremo ultrapassa os últimos obstáculos, arranca a última pedra que lhe barra a entrada na masmorra; os poderosos raios de sol irão brilhar nas trevas: Liberdade, liberdade! grita a redentora; Liberdade! grita o prisioneiro libertado. Eis aqui a abertura de *Leonore*, tal como Beethoven a compôs.”²⁹.

É o nascimento literário da paráfrase de uma obra musical. Embora as escolhas lexicais lembrem por vezes o texto seminal de Hoffmann sobre Beethoven, e as peças críticas de Berlioz e de Schumann contêm inúmeros exemplos de descrições mais ou menos vívidas de pequenos excertos musicais, não tenho conhecimento de uma paráfrase anterior a esta que esteja assumida como uma transcrição em linguagem verbal de uma peça musical completa, além de que também nós não temos dúvidas de que a imaginação de Wagner é tão grande como a de Beethoven, pois esta Leonore antecipa futuras heroínas de Wagner.

Cedendo porventura ao entusiasmo, Wagner procede à análise da abertura de *Ifigénia em Áulide* de Gluck³⁰ e apesar de distinguir nova-

²⁹ Vd. Wagner, *De l'ouverture*, pág. 103: «C'est la liberté qu'un ange de lumière apporte joyeusement à l'humanité souffrante. Nous sommes transportés dans un sombre cachot. Aucun rayon du jour, n'arrive jusqu'à nous. L'horrible silence de la nuit n'est troublé que par des soupirs gémissants, par une aspiration profonde vers la liberté, la liberté! Là-bas, sous la lumière du soleil, un ange abaisse vers le cachot des regards pleins de désirs. L'air de pure, de divine liberté qu'il respire lui devient un fardeau du moment qu'il ne peut le respirer avec vous sur qui pèse l'abîme. Il prend alors une résolution de détruire toutes les barrières, tous les obstacles qui vous séparent des regards du ciel lumineux. Semblable à un second Messie, il veut accomplir l'œuvre de rédemption. Mais cet ange est une femme douée d'une force non divine, mais humaine. Elle est menacée de succomber. Mais l'idée surhumaine, divine, qui illumine son âme relève de nouveau son héroïque résolution, soutient ses forces jusqu'au bout; par un effort suprême, immense, elle surmonte les derniers obstacles, arrache la dernière pierre qui mure l'entrée du cachot; les puissants rayons du soleil vont éclater dans les ténèbres: Liberté! liberté! s'écrie la rédemptrice; Liberté! s'écrie le captif délivré. Voilà l'ouverture de *Léonore* comme l'a faite Beethoven.»

³⁰ Christoph Willibald Gluck (1714-1787) foi um compositor para ópera dos mais

mente dois motivos em conflito com um desenvolvimento tripartido, todos os comentários são dominados pelo estabelecimento de uma correspondência referencial entre os elementos inimigos na intriga dramática que são «personificados musicalmente» com grande «verdade característica», terminando assim:

“A obra musical assim animada pelo contraste desses mesmos elementos dá-nos de imediato a ideia maior da tragédia grega e, passo a passo, enche-nos o coração de admiração e de piedade. Somos assim preparados por um sentimento sobreexcitado e sublime; e recebemos até uma inteligência superior para assistirmos ao desenrolar da acção dramática”.

Para que tal se torne possível, Wagner considera que o compositor deve trabalhar para «a inteligência da intenção dramática» e «encaixar na abertura motivos característicos, desenhos e ritmos retirados da ópera», portadores de «significação relevante», de modo a surgir «como incidentes indicadores ou decisivos» que dêem «ao movimento do trabalho musical um sentido preciso e individual» sem que tenham retirado «o seu significado das palavras que os acompanham na ópera»; na abertura, esses motivos musicais são «meios de explicação e de conclusão do interesse dramático», conferem «de maneira poética, um sentido individual à abertura», apenas através da arte musical, em benefício «da inteligência do drama». Apesar do imperativo de «colorir por um movimento dramático o trabalho musical da abertura», a abertura pode desenvolver «os princípios constitutivos do drama, mas nada tem a ver com o destino individual das personagens». A tarefa do compositor é a de «resolver a questão superior e filosófica da obra, e exprimir imediatamente o sentimento que nela se expande e que a percorre em toda a extensão como um fio condutor.»³¹

admirados por Berlioz que lhe dedicou numerosos comentários, em especial em *Traité de L'Instrumentation et d'Orchestration modernes*, op. 10 de 1843.

³¹ O parágrafo condensa as ideias expressas nos seguintes passos de *De l'Ouverture*, págs. 109-110: «Le compositeur travaille fort heureusement pour l'intelligence de l'intention dramatique, quand il sait enchâsser dans son ouverture des motifs caractéristiques, des dessins ou des rythmes qui sont empruntés à l'opéra. Ces éléments doivent alors offrir une signification importante, et non un mérite purement accidentel. Ces motifs ou rythmes apparaîtront comme incidents indicateurs ou décisifs et de manière à pouvoir donner au mouvement du travail musical un sens précis et individuel. Mais on ne doit jamais perdre de vue qu'ils doivent être de source entièrement musicale et non emprunter leur signification aux paroles qui les accompagnent dans l'opéra. Ces motifs musicaux empruntés à l'opéra arrivent dans ces ouvertures comme moyens d'explication ou de conclusion pour l'intérêt dramatique, et servent à donner d'une manière poétique, et par les seuls moyens de l'art musical, un sens individuel à l'ouverture, ce qui tourne au profit de

Encontraremos muitos dos princípios aqui enunciados para reger a progressão temática de uma abertura em futuras descrições do *Leitmotiv*, da melodia infinita e da tarefa específica do compositor da música futura, e raramente de forma tão clara. Wagner será sempre muito elíptico nas suas formulações e insurgir-se-á contra a própria designação «*Leitmotiv*» (fora usada em 1876 para a estreia absoluta da Tetralogia por Hans von Wolzogen), além de não concordar com a atribuição de nomes de personagens ou objectos aos *Leitmotive*. Preferiu uma panóplia de nomes sugestivos, mas redutores, quando tomados individualmente: *Grundtheme* e *Hauptmotiv*, adoptados de designações correntes para os motivos temáticos de uma sinfonia ou de uma sonata, *melodisches Element* e *thematisches Motiv*, remetendo para o seu carácter emblemático, *Ahnungsmotiv*, enfatizando a funcionalidade premonitória, *Gefühlswegweiser*, indicando o caminho ao espectador-ouvinte. Quanto à melodia infinita, o colorido musical que a caracteriza para que possua expressividade dramática poderia ser descrito nas palavras com que Wagner se refere a *Egmont*³² de Beethoven em *De l'Ouverture*: «os últimos acordes da abertura, que se elevam à sublimidade da apoteose, transmitem perfeitamente a ideia dramática, dando assim forma a uma obra mais musical»³³. Esse colorido não é todavia um mero efeito cromático; em 1872, Wagner referir-se-á à melodia infinita como «actos musicais tornados visíveis»³⁴, fazendo assim sobressair uma qualidade visual que decorre da eloquência da música.

O primeiro a seguir os passos de Wagner e a pressentir o potencial filosófico e literário desta simbiose visual e sonora decorrente da linguagem dramática e musical nasceu no mesmo ano de Wagner, mas não é músico. Søren Kierkegaard (1813-1955) no capítulo sobre o erótico-musical de *Ou/Ou* de 1842 utiliza abundantemente excertos de *De l'Ouverture*, para analisar a abertura de *Don Giovanni*, apropriando-se de

l'intelligence du drame. Si l'on établit donc qu'il faut, sans sacrifier la destination spéciale de la musique, colorer par un mouvement dramatique le travail musical de l'ouverture en tant que la décision de la lutte musicale répond à la crise résultant des éléments constitutifs du drame, il faut revenir à poser cette question [...].»

³² Entre 1809 e 1810, Beethoven compôs *Egmont*, op. 84, como um conjunto de peças musicais para cena, compostas para a peça do mesmo nome (1787) de J. W. von Goethe (1749-1832). Compreende uma abertura e nove peças para soprano e orquestra.

³³ Vd. *op.cit.*, pág. 111: «Les derniers accents de l'ouverture, qui se montent à la sublimité de l'apothéose, rendent parfaitement l'idée dramatique, tout en formant l'œuvre la plus musicale.»

³⁴ Vd. Richard Wagner, *Über die Benennung «Musikdrama»* (1872), in *Dichtungen und Schriften*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1983, vol. 8, pág. 276: «ersichtlich gewordene Taten der Musik».

períodos inteiros. Não obstante, até o wagneriano mais convicto lhe perdoa o gesto, pois Kierkegaard oferece-nos uma paráfrase da ária emblemática e definidora da vitalidade de Don Giovanni – *Fin ch’han dal vino*, em que defende que o movimento musical torna a acção de uma personagem tão visível que nos basta ouvir a música:

“Se eu fizesse isso [falar da aparência e das movimentações de Don Giovanni], o leitor atento diria: vede, já estragou tudo para si próprio; esqueceu que Don Juan não é para ser visto, mas para ser ouvido. Portanto, também não é isso que eu vou fazer, prefiro dizer: ouve Don Juan, digamos que se não conseguires fazer uma ideia de Don Juan ouvindo-o, então nunca a terás.”

Embora estejamos ainda longe dos universos analógicos, repletos de sinestésias, a que Baudelaire recorrerá para comparar a sua própria poesia às aberturas de *Tannhäuser* e de *Lohengrin*³⁵, dificilmente se encontraria um final mais esclarecedor para este ensaio em que procurei traçar os caminhos percorridos na demanda da tradução recíproca da linguagem verbal e da linguagem musical em linguagem músico-dramática. Ouçamos então Kierkegaard:

“Ouve o início da sua vida; tal como o relâmpago se desprende de dentro da escuridão das nuvens da trovoadas, também ele assim se evade do abismo da seriedade, mais rápido do que a luz do relâmpago, mais caprichoso do que ela e no entanto ao mesmo compasso; ouve como mergulha na diversidade da vida, como se quebra contra as suas sólidas margens; ouve essas notas do violino, ligeiras e dançantes, ouve a onda de prazer, ouve o júbilo do desejo, ouve a beatitude festiva do êxtase; ouve a sua louca fuga, como se ultrapassa, sempre mais rápido, sempre sem parar; ouve o chamamento irreprimível da paixão, ouve os suspiros do amor, ouve os murmúrios da tentação, ouve o rodopio do sedutor, ouve a tranquilidade do momento – ouve, ouve, ouve o Don Juan de Mozart.”³⁶

³⁵ Charles Baudelaire (1821-1867) escreveu *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* em Março de 1861 durante a segunda deslocação de Wagner em Paris; neste longo ensaio Baudelaire considera que os universos evocados e descritos nas aberturas de Wagner traduzem em linguagem musical o que o próprio poeta quer fazer representar no famoso soneto *Correspondences*.

³⁶ (...) hvis jeg gjorde det, vilde den opmærksomme Læser sige: see, der har han fordærvet sig Alt, der har han selv glemt, at Don Juan ikke skal sees men høres. Derfor gjør jeg det heller ikke, men jeg siger: hør Don Juan, det vil sige, kan Du ikke ved at høre Don Juan faae en Forestilling om ham, saa kan Du det aldrig. Hør hans Livs Begyndelse; som Lynet vikler sig ud af Tordenskyens Mørke, saaledes bryder han frem af Alvorens Dyb, hurtigere end Lynets Fart, ustadigere end denne og dog ligesaa taktfast; hør hvor han styrter sig ned i Livets Mangfoldighed, hvor

ABSTRACT

The present essay presents the content of the landmarks that punctuate the long dialogue between verbal language and musical language during the 19th century, by means of examples taken from the critical and theoretical writings of Hector Berlioz, Robert Schumann and Richard Wagner. In the search for the dramatic essence of music, such dialogue took different forms: the possibility of verbal language being translated by musical language, the pre-existence of a musical-poetic idea in any musical composition, eventually contributing to the appearance of program music, and finally, the principles presiding over Wagner's *Gesamtkunstwerk*. Special emphasis is given to Richard Wagner's Parisian article *De l'Ouverture* (1841), as well as to the impact on Søren Kierkegaard.

Keywords: Music, Wagner, Berlioz, Schumann, Kierkegaard

han bryder sig mod dens faste Dæmning, hør disse lette dandsende Violintoner, hør Glædens Vink, hør Lystens Jubel, hør Nydelsens festlige Salighed; hør hans vilde Flugt, sig selv iler han forbi, stedse hurtigere, stedse ustandseligere, hør Lidenskabens tøilesløse Begjæring, hør Elskovens Susen, hør Fristelsens Hvisken, hør Forførelsens Hvirvel, hør Øieblikkets Stilhed – hør, hør, hør Mozarts Don Juan. (SKS, vol. 2, pågs. 106-107).