

MEDO, MORTE E MÚSICA

por

João-Heitor Rigaud¹

Dedico este artigo ao Robert Glassburner, um Amigo e um Músico a quem o Porto muito deve, agradecendo o apoio que, com erudição e arte literária, me tem prestado ao longo de anos e o conhecimento que me tem transmitido dos segredos da língua inglesa

Resumo: A morte é inerente à condição vivente do ser vivo. Porém, o desconhecido que a morte representa e a noção de fim, por um lado, e, por outro, a natural tendência para a preservação da Vida como natural contributo para a preservação da Espécie, implicam o medo como mecanismo de defesa contra situações potencialmente produtoras de aniquilamento. O medo, quando não bloqueia a acção, é uma salutar referência que estimula a pesquisa de estratégias que visam a busca de soluções conducentes à resolução de problemas potencialmente destrutivos da existência individual e, conseqüentemente, do contributo pessoal para o futuro do grupo. Neste contexto, se o recurso à Arte tem papel relevante, o som musical destaca-se pela capacidade de comunicação à distância e a música, transfigurando o medo em alegria e socialização, permanece, como especialidade artística que é, para além da esperança de vida biologicamente associada ao ser vivente, assume a função táctica de elemento coadjutor da produção de energia criativa. O paradigma alpino é, neste aspecto, fundamental e permite entender aspectos essenciais da natureza humana. Do medo à alegria e da morte à vida, percursos, significados, ambiguidades e riquezas que a Existência contém e fazem do ser vivo um Ser vivo e promotor de Vida, a qual não existe sem qualidade.

Palavras-chave: Medo; morte; música; Alpes.

Abstract: Death is an inherent part of the living condition. Therefore, both the unknown that death represents, coupled with the notion of an end, reinforce the natural tendency for the preservation of life as a contribution to the preservation of the species. This implies that fear is a defence mechanism against potential situations of annihilation. Fear, when it does not block action, is an excellent stimulus for the investigation of strategies that aim to resolve potentially destructive problems of individual existence and consequently the personal contribution to the group. In this context, if the recourse to art would have a relevant role, musical sound stands out for its capacity for communication at a distance, transforming fear into joy and isolation into socialisation. Music, being the artistic specialty that is, goes beyond the individual hope of life biologically associated with each living being, and assumes a tactical function as an indispensable element for the production of creative energy. The Alpine para-

¹ Músico e historiador.

digm is in this aspect fundamental and allows the understanding of the essential aspects of human nature. From fear to joy and from death to life, the pathways, meanings, ambiguities and riches that are contained in existence are qualities that make a living being not simply exist, but to be intensely alive, embracing the totality of the experience of life itself.

Vida, a qual não existe sem qualidade.

Key-words: Fear; death; music; Alps.

A música é uma elaboração humana resultante do encadeamento de acontecimentos acústicos musicais em meio organizado. Assim, a existência da música deve-se à existência do Homem, responsável único pela criação das condições propícias à sua génese.

Mas se a música não brota espontaneamente, o que é que leva o Homem a provocar o seu surgimento? De que necessidade profunda advém a vontade humana de fazer com que ela faça parte da vida? Qual foi a sua origem remota?

O Homem observa o meio em que vive, analisa-o, estuda-o e procura, com inteligência e imaginação, criar processos que lhe permitam obter tudo aquilo que a Natureza lhe apresenta com as características próprias ao favorecimento da eficácia da acção humana em benefício da qualidade da sua existência. Assim foi com o fogo, com a agricultura, com a roda, com a pintura, com a música e com tantas outras situações que, existindo, o Homem chamou a si realizando-as.

A música existe embrionariamente nas modulações da vocalidade e por isso o canto precedeu as manifestações instrumentais que, por seu lado, resultaram dele. O Homem ouviu as inflexões vocais, que em algumas aves são especialmente ricas, e tendo desenvolvido a capacidade de falar, apercebeu-se de que também podia comunicar através do canto, quer para obter sincronia, quer para se fazer ouvir a maiores distâncias.

O canto passou, então, de comunicação a companhia, combatendo a solidão, a tristeza e o medo, e promovendo o contacto interpessoal, a alegria e o bem-estar.

Quanto ao relacionamento com o meio, a planície e a montanha revelaram-se condicionantes de peso porque enquanto na planície o som se perde por falta de elementos reflectores, obrigando ao agrupamento dos indivíduos e favorecendo o canto coral, na montanha a reflexão sonora leva a que as pessoas comuniquem à distância, embora não abdicuem de cultivar a proximidade física.

Em Portugal, ao cantar agudo e a solo projectado a grandes distâncias, e por vezes ao desafio, praticado nas encostas das montanhas do Norte opõe-se o canto em grupo praticado nas planícies do Sul.

No entanto, a prática musical alpina constitui o exemplo mais expressivo do que é possível fazer com a música, visto que, se no passado o panorama musical alpino não diferia do que se passava em outras regiões montanhosas, hoje em dia manifesta-se com inusitado vigor resultante da renovação que ocorreu no último quartel do século XX, após ter sido dada como extinta na primeira metade do século anterior. Tendo-se perdido a tradição oral, os vestígios que permaneceram têm permitido dar corpo a um renascimento que tem aliado a prudência e o sentido do autêntico a uma espontaneidade fecunda e vigorosa.

Neste caso, falar de prática musical popular *stricto sensu* é incorrecto devido quer ao envolvimento de grande número de músicos profissionais, nomeadamente compositores, que, recorrendo a meios técnicos eruditos, estão em plena fase de criação de património folclórico, quer à elevada literacia musical da população.

Na vasta região alpina, há duas situações, o *Jodel* e a trompa, que importa analisar pela informação que acarretam quanto ao assunto em apreço, isto é, como foi referido, a solidão, a tristeza e o medo, por um lado, e, por outro, a comunicação, a alegria e o bem-estar.

Em contraste com a dureza do clima, a alegria é uma das características mais importantes do Alpino e é transversal a todo este vasto território que se estende por oito países habitados por populações com diferentes origens étnicas, o que permite entender a reacção de um turista que, ao regressar da primeira viagem à Baviera, tenha manifestado perplexidade perante as características psicológicas dos Bávaros alpinos que, ao contrário do que o conhecimento comum levaria a supor, lhe tinham parecido mais próximos «dos Italianos do que dos Alemães».

O *Jodel* é uma técnica de canto típica dos Alpes que, em finais do século XIX, ficou conhecida, fora da sua área territorial de origem, por canto tirolês devido ao título de canções como *Les Canards Tyroliens* e *Le Petit Pâtre du Tyrol*, apresentadas em Paris com enorme sucesso por Léonce Bergeret e Louise Rollini que deliciaram auditórios com as suas acrobacias vocais². A designação de canto tirolês é, porém, redutora porque confina a uma parcela geográfica algo que é comum a um território oito vezes maior.

Esta técnica vocal consiste na alternância rápida entre a voz de peito e a voz de cabeça, o que tem como consequência impossibilitar a articulação de palavras. Como aumenta o alcance natural da voz projectada pelo canto, é eficaz como meio de comunicação à distância com recurso a códigos pré-estabelecidos e, por isso, pode servir para lançar um pedido de socorro durante uma tempestade ou para

² http://www.dutempsdeserisesauxfeuillesmortes.net/textes_divers/chansons_tyroliennes/chansons_tyroliennes.htm.

comunicar com Deus em momentos difíceis, sendo típica a ajuda das mãos em concha para favorecer a projecção. Em 1932, o nadador olímpico austro-húngaro János Weißmüller, mais conhecido por Johnny Weissmuller, quando lhe foi pedido que interpretasse o papel de Tarzan no cinema, utilizou o *Jodel* como meio de comunicação, criando deste modo o célebre grito do Tarzan que é bem mais do que um simples grito.

O *Jodel*, integrado numa canção com a respectiva letra, contribui para a alegria de reuniões festivas tão ao gosto dos naturais dos Alpes³, tendo atraído naturais de regiões não alpinas, até do Extremo Oriente, para a sua exótica prática⁴.

A trompa alpina é tipicamente suíça e sendo eficaz nas situações anteriores⁵, dadas as características tímbricas e a possibilidade de se fazer ouvir a cerca de dez quilómetro de distância em região montanhosa, serve para tocar em conjunto⁶ e como meio de comunicação entre os pastores e o gado bovino, cuja sensibilidade ao seu toque é manifesta⁷ e o efeito calmante evidente em situações de tempestade e durante a ordenha das vacas, um animal que, nos Alpes, tem uma relação de proximidade com o Homem que faz pensar na dos animais de companhia como o cão e o gato.

Para a construção deste instrumento, é utilizado um tronco inteiro de abeto suíço e o verniz empregue no acabamento torna-o resistente às intempéries que é obrigado a suportar devido à utilização, essencialmente, em exterior. Incorporada em orquestras de baile⁸, a trompa alpina revela uma capacidade melódica surpreendente e, devido à nobreza do timbre e riqueza expressiva⁹, adquiriu papel de relevo na música litúrgica.

O medo, quando não bloqueia a acção, é um sentimento que tem um papel da maior importância na previsão do risco, estimulando a análise e a crítica das situações de modo a serem elaboradas as estratégias mais eficazes para superar os obstáculos que se apresentam no percurso conducente à realização do objectivo a atingir.

Pensar e preservar a existência são, portanto, duas situações em que a presença do medo se revela indutora de acção criativa e a necessidade de prevenir os bloqueios resultantes da tendência para a passividade sentida como instrumento

³ <https://www.youtube.com/watch?v=vQhqikWnQCU>. <https://www.youtube.com/watch?v=sFFm0ibxglk>.

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=y3oNfYCh5Vg>.

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=ffCW-iyS3HE>.

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=QLC_UfjrI90.

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=dZht-vRtKys>.

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=ZIbATZHZE44>.

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=-mYH1ievEyI>.

capaz de suster ou adiar o perigo, constitui por si só um estímulo que induz a substituição da inacção pela acção.

No entanto, se por um lado este conjunto de estratégias visa o modo de lidar com o medo perante situações transitórias em que o indivíduo tem ao seu alcance a possibilidade de preservar a existência e de a tornar aprazível, tendo consciência de que depende de si viver com qualidade e estando esta directamente relacionada com a felicidade e a alegria do meio social que, para existir e ser atuante, depende do grau de proximidade cultivado pelos seus membros entre si, a relação com a morte, que é inevitável, definitiva, e encerra aspectos tão inquietantes como o fim e o desconhecido, ao suscitar temor e ansiedade dá origem a estratégias de defesa diferentes das adoptadas nos outros casos.

Por razões complexas que se modificam ao longo da vida, cada um tem o seu modo de sentir e lidar com a morte, e considerando que o Homem e a Obra existem enquanto forem recordados, entre os músicos há duas formas opostas de encarar a morte que têm tido consequências na criação musical: enquanto para uns ela significa aniquilamento e a vida não é senão uma mais ou menos longa descida até ao momento final, para outros é sentida como o momento final do cumprimento activo de um papel que se manterá atuante enquanto as gerações vindouras entenderem oportuno recorrer às suas potencialidades geradoras de ensinamento e progresso.

No primeiro caso o paradigma, ainda que só na aparência, encontra-se em Richard Wagner¹⁰, músico e escritor de grande relevo, que *post-mortem* foi pretexto para o surgimento de mitos que o teriam arrepiado se deles tivesse tido conhecimento.

Não cabendo no âmbito aqui tratado aprofundar a totalidade destes aspectos é, porém, necessário enunciá-los a bem da contextualização.

Wagner está sepultado na Baviera, no jardim da sua casa de Bayreuth, em frente à janela da sala de estar. Para qualquer indivíduo com a sua vasta e valiosa obra é natural que a presunção da imortalidade da memória se tivesse tornado um pensamento de algum modo recorrente. Porém, por duas vias diferentes, os seus pensamentos e acção foram sujeitos a exegeses de tal modo fantasiosas que, saindo do campo da Exegética, se transformaram em ficção tendo como objectivo servir Hans von Wolzogen¹¹, director da revista *Bayreuther Blätter (Folhas de Bayreuth)*, que de facto era propriedade de Wagner, e Winifred Williams¹², nora do músico.

¹⁰ Wilhelm Richard Wagner (1813-1883), músico e escritor alemão.

¹¹ Hans Paul von Wolzogen (1848-1938), escritor alemão.

¹² Winifred Marjorie Williams (1897-1980), também conhecida como Winifred Klindworth.

A acção de von Wolzogen começou imediatamente após a morte de Wagner, em 1883, ao tornar-se o mentor do *Wahnfried-Zirkel* (*Círculo de Wahnfried*), que se reunia regularmente em casa da viúva, a Villa Wahnfried, para recordar o defunto e onde, orientando as sessões, von Wolzogen procurava conduzir o diálogo por caminhos místicos de que resultou a publicação de vários livros.

Winifred Williams, órfã de Pai e Mãe desde os dois anos de idade, foi adoptada em 1907 pelo músico, e velho amigo de Wagner, Karl Klindworth¹³ e sua mulher, de quem era prima pelo lado materno, e levada para a Alemanha. Em 1915, Winifred casou com o filho de Wagner e em 1923 fez amizade com Adolf Hitler¹⁴, de quem se tornou inseparável, tendo sido nomeada sua intérprete oficial em 1930.

Vem a propósito recordar um caso de abuso semelhante ao ocorrido com Wagner e que sucedeu com Friedrich Nietzsche¹⁵, pelo paralelismo que existe entre a realidade dos autores e a utilização abusiva da obra.

No caso de Nietzsche, tendo ele publicado alguns livros em vida e adoecido em 1889, com perda total das faculdades mentais, a sua irmã Elisabeth¹⁶ não só fundou, em Naumburg, em 1894, o *Nietzsche-Archiv*, posteriormente mudado para Weimar, como começou a publicar escritos exegéticos e biográficos de sua autoria sobre o irmão e a promover a publicação da obra, carinhosamente organizada e corrigida por ela própria que se deu ao cuidado de acrescentar documentos que, embora indicados como originais, veio a comprovar-se terem sido forjados para atestar contextos favoráveis à coincidência de pensamento entre os dois irmãos.

Perfilhando pontos de vista diametralmente opostos aos do irmão, falecido em 1900, Elisabeth contribuiu com eficácia para as complexas dificuldades que o estudo da obra de Nietzsche apresenta e tendo sido, tal como Winifred Wagner, próxima de Hitler, este participou, em 1935, no seu cortejo fúnebre.

Nietzsche foi um músico celebrizado como filósofo devido a circunstâncias às quais foi alheio. Em 1868, vivendo ambos na Suíça, tornou-se amigo de Richard Wagner com quem tinha afinidades musicais, filosóficas e políticas, defendendo ambos uma abordagem da música com origem em Berlioz¹⁷, uma visão filosófico-política com base no niilismo e a luta contra o anti-semitismo. Este relacionamento, contudo, nem sempre foi pacífico, de tal modo que, em 1888, seu último ano de actividade e já depois da morte de Wagner, Nietzsche escreveu uma série de livros

¹³ Karl Klindworth (1830-1916), músico alemão.

¹⁴ Adolf Hitler (1889-1945), político austríaco, apátrida de 1925 a 1932 e finalmente alemão.

¹⁵ Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), filósofo, filólogo, crítico, escritor, músico e professor universitário alemão.

¹⁶ Therese Elisabeth Alexandra Förster-Nietzsche (1846-1935), escritora alemã.

¹⁷ Louis-Hector Berlioz (1803-1869), músico, escritor e crítico francês.

em que a decepção wagneriana está presente: *Der Fall Wagner, ein Musikanten-Problem (O Caso Wagner, um Problema de Músicos)*, *Götzen-Dämmerung, oder Wie man mit dem Hammer Philosophiert (Crepúsculo dos Ídolos, ou Como se Filósofa com o Martelo)*, *Der Antichrist, Fluch auf das Christentum (O Anticristo, Maldição sobre o Cristianismo)* e *Nietzsche contra Wagner, Aktenstücke eines Psychologen (Nietzsche contra Wagner, Registos de um Psicólogo)* a sua última obra.

Voltando a Wagner.

Em 1848, Wagner, Bakunine, Röckel e Semper¹⁸ fundaram, em Dresden, um partido anarquista chamado *Vaterlandsverein (União pela Pátria)* e, tendo participado, em 1849, na *Revolta de Maio*, e Wagner sido autor de duas publicações intituladas *Die Revolution (A Revolução)* e *Die Kunst und die Revolution*¹⁹ (*A Arte e a Revolução*), viu-se obrigado, para não ser preso (como foram os três colegas), a procurar refúgio longe da Alemanha, indo para Paris onde conheceu Berlioz, de quem viria a tornar-se chefe de orquestra assistente e discípulo, e cuja obra, através de judiciosas citações musicais, está presente em momentos-chave da obra wagneriana. Importa referir que a leitura da obra literária dos dois músicos deixa a ideia de que Berlioz terá sido a única pessoa que Wagner verdadeiramente respeitou, de tal modo que o entendimento da sua própria obra não é viável sem o conhecimento profundo da do músico francês, ainda que haja, sobretudo fora do universo alemão, quem pretenda negar esta realidade e, procurando ver fortuita inspiração onde há inteligência, talento e sentido dramático, aceite a superficialidade onde há profundidade de sentido, preferindo, em nome de uma visão messiânica do artista, a pobreza cénica do momento à riqueza da abordagem. O significado do contexto original da citação é, em Wagner, um contributo estruturante.

A morte vista como aniquilamento inexorável da existência é o assunto fundamental da mais extensa das óperas wagnerianas, *Der Ring des Nibelungen (O Anel do Nibelungo)*, cerca de dezasseis horas de música e acção cénica durante as quais se assiste à morte dos deuses e ao aniquilamento do seu reino, o Walhalla, que, decrépito, acabou consumido pelo fogo purificador.

Dividida em quatro grandes secções, a última das quais intitulada *Götterdämmerung (Crepúsculo dos Deuses)*, esta obra, concluída em 1874 e cujo texto literário é da autoria do próprio músico, exprime uma visão catastrofista da Vida que leva a encarar com pessimismo o futuro da Nação alemã, sentido como tendo entrado num percurso de declínio cuja irreversibilidade anularia qualquer eventual

¹⁸ Михаил Александрович Бакунин /Mikhail Alexandrovič Bakunin/ (1814-1876), filósofo russo; Karl August Röckel (1814-1876), músico alemão; Gottfried Semper (1803-1879), arquitecto, crítico e professor universitário alemão.

¹⁹ WAGNER, Richard, *Die Kunst und die Revolution*, Leipzig, Otto Wigand, 1849.

esforço construtivo capaz de inverter a tendência.

Porém, nos últimos minutos da peça, perante o desolador espectáculo de ruína, Wagner, através da reminiscência musical de um episódio feliz, recorreu, como tantas outras vezes fez, a um processo técnico de citação musical que torna ambígua, ou dupla, a moral da história, deixando, por um lado, a ideia de que a ruína do Walhalla significa o aniquilamento do Amor visto como última esperança para a existência de Vida. E, por outro lado, enquanto persistir a memória do Amor, existe a possibilidade de o aniquilamento, neste caso, do Walhalla não significar a ruína do sentir e, tal como no caso da fénix da mitologia grega, as cinzas poderem dar lugar à esperança e à redenção, sendo esta uma ideia muito cara a Wagner que será a temática subjacente à ópera seguinte, *Parsifal*, a última da sua longa carreira, onde, tendo regressado ao cristianismo, abordou a Eternidade vendo na esperança e na pureza de sentimentos não só o futuro do Homem mas também a imortalidade da sua existência.

Nietzsche, perplexo e extremamente decepcionado com tal desvio, procurou durante anos entender as razões que poderiam ter levado o pensamento de Wagner a este desfecho e dedicou o ano de 1888 a reunir por escrito as suas reflexões sobre o assunto, sendo significativo que tenha intitulado uma das suas últimas obras *Götzen-Dämmerung*, o que parafraseia o título wagneriano *Götterdämmerung* e deixa claro que, para o filósofo, o ídolo entrara, ele próprio, em situação crepuscular, pressagiando a extinção que exprimem os dois livros seguintes: *Der Antichrist* e *Nietzsche contra Wagner*.

Na sequência de Berlioz e Wagner, Richard Strauss²⁰, um Bávaro natural de Munique, onde nasceu em 1864, através da sua vasta e complexa obra musical, glorificou a Vida sem nunca esquecer que a morte lhe é inerente.

Strauss era filho do respeitado músico Franz Joseph Strauss e de Josephine Pschorr, filha de Georg Pschorr²¹, o barão da cerveja, como era conhecido, cuja empresa fora fundada em Munique, em 1417, estando ainda activa.

Por trás de uma máscara de glacial vigor²², Richard Strauss escondia a amabilidade, riqueza afectiva e sentido de humor que explicam, tanto as características da obra musical e a visão da Vida e da Morte, como os actos de coragem e abnegação levados a cabo nos últimos vinte anos de vida. Morreu coberto de glória²³ em 1949, na casa de campo, em Garmisch-Partenkirchen²⁴, nos Alpes bávaros, amparado

²⁰ Richard Georg Strauss (1864-1949), músico alemão.

²¹ Georg Pschorr (1798-1867), Josephine Pschorr (1838-1910), Franz Joseph Strauss (1822-1905).

²² https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Componist_Richard_Strauss-29152.ovg.

²³ https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Strauss#/media/File:DBPB_1954_124_Richard_Strauss.jpg.

²⁴ https://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Strauss#/media/File:Strauss_Haus_Garmisch.JPG.

pela nora, Alice Grab von Hermannswörth²⁵, judia por tradição e origem familiar, que se tornara sua secretária particular²⁶ em 1924. Em vida, foi duas vezes capa da revista *Time*, em 1927 e 1938, e, depois, em 2014, efígie da moeda alemã de 10€ comemorativa do 150.º aniversário do seu nascimento.

Na obra de Strauss, a glorificação da Vida e a interrogação sobre a morte vista como redenção e transfiguração, têm uma presença de tal modo constante que seria ocioso pretender reflectir sobre a obra deste músico sem dar a devida atenção a um aspecto fundamental que difere da abordagem wagneriana na medida em que Wagner se centrou na redenção pelo amor das vicissitudes da Vida olhada como áspera luta com pouco lugar para a alegria e a felicidade. Enquanto Wagner viu sobretudo o lado negativo da Vida, Strauss sentiu-a com humano optimismo²⁷, embora na realidade quotidiana cada um dos dois tivesse vivido experiências opostas às plasmadas na respectiva criação artística vista como um todo.

Não se deve, porém, menosprezar o papel que o humor teve na obra de Strauss e o levou a utilizar como tema de caricatura situações que olhava com respeito e seriedade. Este foi o caso de *Feuersnot* (*Necessidade de Fogo*), ópera concluída em 1901, que teve como libretista Ernst von Wolzogen²⁸, irmão de Hans von Wolzogen, e onde existe uma utilização humorística da redenção pelo amor tão cara a Wagner.

Se na ópera anterior, *Guntram*, o libreto, da autoria do próprio músico, segue as linhas gerais do modelo wagneriano, nesta, cujo enredo segue uma linha narrativa voluntariamente próxima da outra, o elemento redentor é o sexo e a redenção resulta em amor e num inesperado final.

A estreia deu-se em Novembro de 1901, na Ópera de Dresden, com extraordinário sucesso. Entre apresentações entusiasticamente aplaudidas e outras energicamente rejeitadas, *Feuersnot*, lamentavelmente, acabou por cair num quase esquecimento. Esta valiosíssima ópera, tendo sido relevante quanto à notoriedade que trouxe ao músico, é importante para o entendimento da circunstância straussiana por, apesar de tudo, conter elementos que coincidem com a biografia do compositor, sendo

²⁵ Alice Pauline Emma Grab von Hermannswörth (1904-1991).

²⁶ https://www.google.pt/search?q=Alice+Grab+von+Hermannsw%C3%B6rth&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=He9-C0uDsQ2YaM%253A%252Cj2iyOzd_bsNI7M%252C_&usg=__UWMqmlI1IFYick27-gO6CgyCvtA%3D&sa=X&ved=0ahUKEwie7O-14sPZAhVFVBQKHeSqAulQ9QEITzAG#imgrc=He9-C0uDsQ2YaM: (o feliz Avô Strauss com a nora e o neto recém-nascido).

²⁷ https://www.google.pt/search?q=bayerische+staatsoper+strauss&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiGnbiThsLZAhVKORQKHwaIAvgQ_AUICigB&biw=1536&bih=759#imgrc=g_D0a-BWRbhENGM: (Strauss a rir às gargalhadas).

²⁸ Ernst von Wolzogen (1855-1934), escritor alemão. Os irmãos von Wolzogen nasceram e foram criados num importante meio artístico muito ligado à ópera e à arquitectura.

de sublinhar que, independentemente de quaisquer outras considerações, se trata de uma obra musical de elevadíssimo valor e originalidade.

O recurso de Richard Strauss ao humor voltaria a acontecer em 1936, em *Friedenstag (Dia de Paz)*, ópera com libreto de Joseph Gregor e Stefan Zweig²⁹, onde a ironia visa o militarismo, o anti-semitismo e a situação política alemã. A estreia deu-se em 1938, em Munique, com grande sucesso e, no ano seguinte, foi posta em cena na Ópera de Viena, onde também foi bem-sucedida, tendo-se dado a interessante coincidência de Hitler ter assistido ao espectáculo, o que não foi especialmente positivo para os intervenientes, embora, dada a subtileza do libreto, as dúvidas que ficaram no ar tivessem sido suficientes para evitar incómodos mais graves.

Não vale a pena, hoje em dia, dedicar demasiado tempo a reflectir sobre o relacionamento, já muito estudado, entre Strauss e os governantes alemães da época nazi, nem isso tem aqui cabimento, sendo, no entanto, útil referir, para clarificar o contexto, que o músico era visto por eles como um indivíduo decadente e neurótico («*ein dekadenter Neurotiker*») do qual, «infelizmente», ainda necessitavam, vendo-os como criminosos («*Verbrechern*») ignorantes e brutais que desonravam a Alemanha, ideias que estão documentadas, entre outros³⁰, nos diários de Goebbels³¹ e na importante colectânea de escritos de Strauss intitulada *Betrachtungen und Erinnerungen (Considerações e Memórias)* que, desde a primeira edição, tem vindo a ser cuidadosamente revista e enriquecida³².

Em 1889, aos 25 anos de idade, Strauss completou o poema sinfónico *Tod und Verklärung (Morte e Transfiguração)*, onde imaginou musicalmente o que seria a última hora de vida de um artista, tendo em consideração que a consciência da proximidade da morte induziria o doente a rever factos do seu passado até a existência ser transfigurada pelo desenlace final, dando lugar à paz suprema. Sessenta anos passados, estando ele próprio na situação da personagem desta sua peça, comentou com a nora: «*Merkwürdig, Alice, das mit dem Sterben ist genauso, wie ich's in Tod und Verklärung komponiert hab'. Merkwürdig ist das.*» («Estranho, Alice, morrer é mesmo como eu compus em Morte e Transfiguração. É estranho isto.»).

²⁹ Joseph Gregor (1888-1960), historiador austríaco; Stefan Zweig (1881-1942), escritor austríaco.

³⁰ WILHELM, Kurt, *Richard Strauss persönlich: eine Bildbiographie*, Berlim, Henschel, 1999; WALTER, Michael, *Richard Strauss und seine Zeit*, Laaber, Laaber, 2015. A bibliografia sobre esta temática é vastíssima e rica em polémica, no entanto, estes dois títulos são especialmente valiosos.

³¹ Paul Joseph Goebbels (1897-1945), político alemão. GOEBBELS, Joseph, *Tagebücher 1924-1945*, Munique, Piper, 1992-2008.

³² STRAUSS, Richard, *Betrachtungen und Erinnerungen*, Zurique, Atlantis, 1949; id., *ibid.*, Mo-gúncia, Schott, 2014.

Anos antes, em Abril de 1945, a duas semanas do fim da Guerra na Europa, e já com 80 anos de idade, Richard Strauss concluiu uma das suas últimas obras, *Metamorphosen* (*Metamorfoses*), uma extensa e complexa peça fúnebre escrita para 23 instrumentos de cordas solistas, por um músico de idade avançada e profundamente afectado pelo desolador espectáculo que tinha perante si e que fazia com que a limitação à área geográfica da residência de férias e o constante risco de vida (situação de perigo transversal a toda a sociedade) fossem o menor dos males.

Strauss via a cultura alemã devastada pelo próprio Governo da Nação e, o que mais o afligia, a morte de Alemães às mãos de Alemães que, pelas características próprias da sua missão, tinham o dever de os proteger. E se ele próprio só sobreviveu porque um agente policial encarregado de o vigiar, certo dia ter-lhe-á aconselhado prudência, lembrando que já haviam rolado cabeças maiores do que a dele, e porque a Guerra acabou antes de lhe chegarem, o caso do seu colega e companheiro de luta Wilhelm Furtwaengler³³ foi paradigmático porque, apesar da grande notoriedade pessoal, só sobreviveu porque foi avisado, *in extremis*, de que ia ser vítima de um trágico "acidente", o que lhe deu tempo para procurar refúgio na Suíça.

Tendo por base os mesmos pressupostos que *Tod und Verklärung*, em *Metamorphosen* o compositor observa o mundo que o rodeia (sobretudo a cidade natal, Munique) e recorda o que foi a vida desde o início do século XIX até àquele momento, recorrendo à sua virtuosidade contrapontística e a numerosas citações que, como confessou, foram quase sempre involuntárias, apenas se apercebendo delas *a posteriori*.

A peça tem a duração total de cerca de 28 minutos e durante pouco mais de 22 minutos a intensidade e a tensão musical aumentam progressivamente, conduzindo ao ponto onde se esperaria uma inflexão correspondente à transfiguração, isto é, à morte seguir-se-ia um radioso e optimista *post-mortem*. Porém não é isso o que acontece: sem que nada o faça prever, a música é abruptamente interrompida gerando-se um silêncio ensurdecidor³⁴ que o músico acentua recorrendo, nos três compassos precedentes, a três meios técnicos especialmente eficazes para este fim, que são: o movimento melódico ascendente, o aumento rápido da intensidade sonora e a aceleração do andamento.

A duração desta pausa geral corresponde a um compasso suspenso, após o qual o compositor reexpõe o início da peça mas com tensão acrescida e, desta

³³ Gustav Heinrich Ernst Martin Wilhelm Furtwaengler (1886-1954), músico alemão, filho do arqueólogo e professor universitário Adolf Johann Furtwaengler (1853-1907) e da pintora Adelheid Wendt (1863-1944).

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=7jwml0jev0>.

vez, fortíssimo, diminuindo progressivamente até ao último compasso, ao qual se chega cerca de cinco minutos depois, o que, em princípio, seria cedo demais, porém, o experiente compositor sabia que assim deixaria o ouvinte insatisfeito e frustrado, porventura, angustiado. Esta é, de facto, a todos os títulos uma peça atípica e exprime uma longa evolução cultural e civilizacional que em pouco tempo desmoronou.

Strauss estava oficialmente isolado e sentia-se só, rodeado de ruínas, morte e desonra³⁵. Como para muitos Alemães, o futuro não era senão uma negra incógnita que não dava lugar a qualquer tipo de esperança e, muito menos, redenção. A sobrevivência era pior do que a morte, porque sentida como morte em vida, situação desalentadora que explica o inesperado suicídio de Stefan Zweig e sua mulher, grandes amigos de Strauss, quando tinham já adquirido a nacionalidade britânica e estavam a salvo nos EUA, rodeados de respeito e afecto, embora sem o imprescindível apoio psiquiátrico.

Porém, a chegada a Garmisch-Partenkirchen, dias depois de Strauss concluir as *Metamorphosen*, de um destacamento militar americano encarregado de tomar a cidade e proteger a população civil, modificou completamente a situação.

Desta unidade faziam parte vários músicos que inevitavelmente estavam familiarizados com a obra de Richard Strauss e um deles, John de Lancie³⁶, que na vida civil ocupava o lugar de 1.º oboé solista da *Pittsburgh Symphony Orchestra*, então dirigida por Fritz Reiner³⁷, antigo colaborador e intérprete da obra de Strauss, decidiu visitar o músico alemão em sua casa.

De Lancie era uma pessoa alegre e simpática, e a longa conversa que tiveram deu a Strauss novo alento, de tal modo que, alguns dias depois, ele começou a trabalhar na composição do concerto para oboé e orquestra que corresponde à transfiguração em falta nas *Metamorphosen*, sendo seguido de outras peças que completaram essa transfiguração e permitiram ao velho músico viver ainda alguns anos felizes e esperançosos, ainda que ensombrados pela saudade dos amigos que, vivos ou mortos, haviam partido e pela impossibilidade de regressar a Munique onde a sua casa — e todo o bairro — fora demolida durante os combates.

A reflexão sobre Wagner e Strauss, seja qual for a abordagem, é indissociável da acção, do pensamento e da obra de Hector Berlioz, ele próprio um alpino nascido (em 1803) e criado perto de Grenoble, no seio de famílias caracterizadas

³⁵ https://www.google.pt/search?q=richard+strauss&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiV_ZXBh8LZAhWKbxQKHS6UDUkQ_AUICigB&biw=1536&bih=759#imgc=TNPuQkBX3gwh7M: (Strauss só, sentado no chão em alta montanha).

³⁶ John Sherwood de Lancie (1921-2002), músico norte-americano.

³⁷ Reiner Frigyes (1888-1963), músico húngaro.

pela erudição artística e científica dos seus membros, tendo alguns deixado obra publicada.

Por ter tido, desde cedo, contacto fácil com o conhecimento e ser dotado de personalidade curiosa e irrequieta, Berlioz, entretanto radicado em Paris, viria a tornar-se num dos mais influentes agentes culturais oitocentistas, sendo correcto afirmar que só é verdadeiramente possível entender o século XIX artístico a partir de uma base berlioziana.

Nunca tendo saído da Europa devido a um problema de saúde, Berlioz viajou muito e foi por muitos procurado em Paris, de tal modo que a sua acção se fez sentir do Norte ao Sul europeu e da Rússia às Américas, estando na base, por exemplo, da peculiar evolução musical norte-americana operada durante o século XIX, a partir de Nova Orleães.

Autor de obra musical e literária de grande riqueza e originalidade, Berlioz foi um inovador, suscitando, por isso, múltiplas abordagens. De momento importa apenas abordar a sua relação musical com o medo e a morte. Para tal é necessário ter em consideração que Berlioz era alpino, 10 anos mais velho do que Wagner e 61 mais velho do que Strauss que, não o tendo conhecido pessoalmente, estudou a sua obra que, em parte, traduziu e comentou.

A morte está presente em grande parte da obra musical de Berlioz, desde logo na música sacra que lhe foi sendo encomendada ao longo da vida e que tratou com a *vis tragica* própria de alguém que, segundo ele, atendia ao sentido literário dos textos e não ao sentimento pessoal perante o contexto religioso.

Não é, porém, sobre música sacra que importa aqui reflectir. Para a abordagem em curso, tendo em consideração a obra berlioziana, importam as primeira e quarta sinfonias e o drama *Lélio, ou le Retour à la vie*.

A primeira sinfonia de Berlioz, intitulada *Symphonie fantastique*, tem no manuscrito autógrafo o título *Épisode de la vie d'un artiste* e é a primeira parte de um grupo de duas peças, completado pelo citado drama, que o compositor pensou como constituindo a primeira e a segunda parte de um único espectáculo onde a morte do artista, ainda que ilusória, é um momento situado a meio do enredo e o que se passa daí em diante, a partir do momento em que o artista se apercebe de que afinal não tinha morrido, uma reflexão sobre a criação artística, o papel do artista como entidade mortal e a imortalidade da obra, uma visão da Vida e da Arte que na época (1832) causou profundo impacto nos meios artísticos internacionais, tendo feito com que Berlioz começasse a entrar na obra dos outros artistas quer pelas citações musicais e literárias, quer como personagem literária e, mais tarde, cinematográfica, quer como modelo em pintura, escultura, fotografia, numismática e filatelia, e como dedicatário de diversas obras musicais e literárias, sendo

o seu nome frequentemente utilizado tanto na toponímia como em denominações institucionais. Por consequência, à sua volta passou a reunir-se um importante e numeroso grupo de artistas originários de diversos países, tanto mais velhos como mais novos, para o que muito contribuíram as excepcionais qualidades de simpatia e lealdade que o caracterizavam.

A quarta sinfonia, intitulada *Grande symphonie funèbre et triomphale* — sobre ela escreveu Wagner, em 1841, numa das crônicas que enviava de Paris para Dresden, «*Sie ist edel und groß von der ersten bis zur letzten Note*»³⁸ («Ela é nobre e grande da primeira à última nota») —, resultou de uma encomenda de Estado para as comemorações do décimo aniversário da Revolução de Julho de 1830 (*Les Trois Glorieuses*, subentende-se *journalées*) e a sequência dos seus três andamentos — *Marche funèbre*, *Oraison funèbre* e *Apothéose* — indica, por si só, que após a morte dos heróicos defuntos permanecerá actuante o resultado da sua acção, isto é, da sua obra, ideia sublinhada na parte coral que integra o último andamento e que leva directamente à ideia da perenidade actuante do acto heróico presente na obra de Wagner que, por seu lado, também apresentou o oposto, o aniquilamento como causa da ausência do mínimo de heroicidade necessário à vida quotidiana.

A série de óperas compostas por Richard Wagner terminou com *Parsifal*, que é a tradução estilisticamente wagneriana da quarta sinfonia de Berlioz, tal como a ópera *Tristan und Isolde* (*Tristão e Isolda*) o é (até pelas citações que, neste caso, chegam a ser estruturantes) quanto à terceira, intitulada *Roméo et Juliette*, peça à qual Wagner tinha especial apego e que também citou em passagens relevantes de outras óperas, como por exemplo *Tannhäuser*.

Estas obras de Berlioz, que tanto impressionaram Wagner — e a globalidade das de ambos tanto viria a impressionar o, não menos, original Richard Strauss —, levam a quatro assuntos fundamentais no que se refere ao universo social alpino: a saudade, o sentido de comunidade, o papel moral do heroísmo na vida quotidiana de cada um e o respeito pela Arte.

Geograficamente, destes três músicos só Berlioz era alpino, Strauss, porém, era-o pelas características psicológicas resultantes da proximidade e do tempo que passava na sua propriedade alpina, e Wagner era um saxão natural de Leipzig. Esta referência às respectivas naturalidades é importante tendo em consideração o que segue. Hoje em dia, tanto em La Côte-Saint-André, como em Bayreuth e Garmisch-Partenkirchen, realizam-se anualmente importantes festivais que recordam a obra destes três músicos.

³⁸ Abend-Zeitung, 05/05/1841, p. 1.

Entre os Alpinos, a saudade, denominada na literatura médica setecentista por Doença do Suíço, é um sentimento tão forte que chega a condicionar totalmente o discernimento, de tal modo que, na Suíça, o *Ranz des vaches*, melodia que tem como finalidade manter as vacas unidas nos percursos entre o curral e o pasto, ao ser associado à saudade que o pastor sente quando está longe de casa, tornou-se um hino nacional informal de tão poderoso significado que, no século XVIII, teve que ser proibido de tocar entre os militares, nomeadamente os mercenários, devido ao efeito demolidor que tinha sobre a moral dos homens, por isso fazê-lo ouvir em contexto castrense era punível com pena de morte. Em 1768, Jean-Jacques Rousseau³⁹, que era natural de Genebra, referiu-se a esta situação em termos expressivos, ao escrever o seguinte:

*«J'ai ajoûté dans la même Planche le célèbre Ranz-des-Vaches, cet Air si chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs Troupes, parce qu'il faisoit fondre en larmes, désertar ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent desir de revoir leur pays. On chercheroit en vain dans cet Air les accens énergiques capables de produire de si étonnans effets. Ces effets, qui n'ont aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances qui, retracées par cet Air à ceux qui l'entendent, & leur rappelant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse & toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela. La Musique alors n'agit point précisément comme Musique, mais comme signe mémoratif.»*⁴⁰

(«Juntei ao mesmo extratexto o famoso *Ranz des Vaches*, esta melodia tão acarinhada pelos Suíços que foi proibido sob pena de morte tocá-la nos seus exércitos, porque fazia debulharem-se em lágrimas, desertar ou morrer aqueles que a ouviam, tanto que estimulava neles o ardente desejo de ver novamente o seu país. Procurar-se-ia em vão nesta melodia as inflexões enérgicas capazes de produzir tão espantosos efeitos. Estes efeitos, que não sucedem nunca nos estrangeiros, não resultam senão do hábito, das recordações, de mil circunstâncias que, trazidas por esta melodia aos que a ouvem e recordando-lhes o seu país, os seus antigos prazeres, a sua juventude e todos os seus usos e costumes, provoca-lhes a dor amarga de ter perdido tudo isso. *A Música* então não actua exactamente como *Música*, mas como sinal evocador.»)

³⁹ Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), escritor, filósofo e músico suíço.

⁴⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de la musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768, p. 317.

Na *Symphonie fantastique*, a terceira parte⁴¹ — *Scène aux champs* — toda ela estruturada a partir do *Ranz des vaches*, exprime os sons da paisagem alpina e a saudade do Artista que, saudosos da terra natal e desiludido pelos amores parisienses, regressa à casa paterna onde passa a sentir saudades da Amada, que ficara em Paris. Deste modo, não sentindo refrigério em lado nenhum, recorre ao suicídio pelo ópio que, tendo-se enganado na dose, corre mal, provocando-lhe apenas a horrível alucinação de assistir à sua própria morte na guilhotina.

Se, por um lado, este enredo, por ser autobiográfico (excepto o suicídio), tendo resultado da relação de Berlioz com a actriz Harriet Smithson⁴², sua futura mulher, é relevante para o entendimento da saudade alpina a partir do contexto berlioziano, leva, também, directamente a Richard Strauss e à sua extensa peça *Eine Alpensinfonie (Uma Sinfonia Alpina)* que não só retoma a vivência sonora da paisagem dos Alpes, como a natureza programática e estrutural das sinfonias de Berlioz. Porém, aqui, se Strauss não espelha a saudade porque a personagem está no local e isenta de conflitualidade emotiva, a sensação de deslumbramento que perpassa toda a sinfonia é reveladora da razão de ser da Doença do Suíço (que afinal não se desenvolve só entre os Suíços) e se torna especialmente significativa do contexto afectivo que a provoca na musicalmente fascinante e enternecedora passagem — *Auf der Alm (No Pasto)* — em que a personagem se depara com um rebanho de vacas a pastar⁴³.

A vaca tem, nesta vasta região europeia, um papel que quase a coloca no grupo dos animais de companhia, sendo este papel acentuado pelos inestimáveis serviços que presta à vida humana ao fornecer o leite, uma fonte de sobrevivência particularmente rica porque alimenta e porque com ele se produzem lacticínios de grande valor nutricional e económico.

A vaca, que é simpática e pacífica, ao ser vista como fonte de sobrevivência e qualidade de vida, isto é, bem-estar, felicidade e alegria, torna-se objecto, e fonte, de afecto e gratidão contribuindo para o enriquecimento emocional humano, por isso o gado bovino participa em liberdade nos festejos ao ar livre, tal como o cão e o gato, e acompanha o quotidiano de cada um, quer presencialmente quer através da representação gráfica, tanto em situações de natureza popular como erudita⁴⁴.

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=-861C2YBBJo>.

⁴² Henrietta Constance Smithson (1800-1854), actriz irlandesa.

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=4SJrTWTaAV0>.

⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=MTqzGut3fFY>, <https://www.kultur.tirol.de/veranstaltungen/eventkalender/klaviertage-der-tiroler-festspiele-erl.html>, <https://www.youtube.com/watch?v=-fpsFTYPu28&t=2192s>.

Nos Alpes, o sentido de comunidade, o papel moral do heroísmo cotidiano na vida de cada um e o respeito pela Arte (que não conta só com a colaboração sempre simpática da vaca, mas também da árvore, nomeadamente do abeto alpino, que é importante na construção de vários instrumentos musicais, e da montanha) levaram a que Berlioz, na globalidade da sua obra literária, tivesse atingido um dos momentos mais ricos, complexos e de maiores consequências na vida artística oitocentista quando, em *Lélio, ou le Retour à la vie*, escreveu:

«Mais les plus cruels ennemis du génie ne sont pas ceux auxquels la nature a refusé le sentiment du vrai et du beau. Pour ceux-là même, avec le temps, la lumière se fait quelquefois. Non, ce sont ces tristes habitants du temple de la routine, prêtres fanatiques, qui sacrifieraient à leur stupide déesse les plus sublimes idées neuves, s'il leur était donné d'en avoir jamais; ces jeunes théoriciens de quatre-vingts ans, vivant au milieu d'un océan de préjugés et persuadés que le monde finit avec les rivages de leur île; ces vieux libertins de tout âge qui ordonnent à la musique de les caresser, de les divertir, n'admettant point que la chaste muse puisse avoir une plus noble mission; et surtout ces profanateurs qui osent porter la main sur les ouvrages originaux, leur font subir d'horribles mutilations qu'ils appellent corrections et perfectionnements, pour lesquels, disent-ils, il faut beaucoup de goût. Malédiction sur eux! Ils font à l'art un ridicule outrage! Tels sont ces vulgaires oiseaux qui peuplent nos jardins publics, se perchent avec arrogance sur les plus belles statues, et, quand ils ont sali le front de Jupiter, le bras d'Hercule ou le sein de Vénus, se pavanent fiers et satisfaits comme s'ils venaient de pondre un œuf d'or.»⁴⁵

(«Mas os mais cruéis inimigos da genialidade não são aqueles a quem a natureza recusou o sentimento do verdadeiro e do belo. Para esses, com o tempo, por vezes faz-se luz. Não! São estes tristes habitantes do templo da rotina, sacerdotes fanáticos, que sacrificariam à sua estúpida deusa as mais sublimes ideias novas, se lhes fosse dado tê-las algum dia; estes jovens teóricos de 80 anos, vivendo no meio de um oceano de preconceitos e persuadidos de que o mundo termina na costa da sua ilha; estes velhos libertinos de qualquer idade que ordenam à Música que os acaricie, que os entretenha, não admitindo que a casta musa possa ter uma mais nobre missão; e sobretudo estes profanadores que se atrevem a pôr a mão nas obras originais, infligem-lhes horríveis mutilações a que chamam *correções e aperfeiçoamentos*, para os quais, dizem, é preciso *muito gosto*. Malditos sejam! Eles fazem à arte um ridículo ultraje! Tal como os vulgares pássaros que povoam

⁴⁵ BERLIOZ, Hector, *Lélio, ou le Retour à la vie*, Paris, S. Richault, [1853], p. 26.

os nossos jardins públicos se empoleiram com arrogância sobre as mais belas estátuas e, depois de sujarem a testa de Júpiter, o braço de Hércules ou o seio de Vénus, se pavoneiam orgulhosos e satisfeitos como se tivessem acabado de pôr um ovo de ouro.»)

Se esta citação, que teve origem numa guerra secular em curso, reflecte a origem alpina do autor no que se refere à relação entre medo, morte e música, a cantata intitulada *Une Cantate de Noël*, composta em 1953 por Arthur Honegger⁴⁶, músico medularmente suíço (natural de Zurique) em todos os momentos da sua vida e obra, ao exprimir de modo redentor e multilingue a glorificação tão cara aos Alpinos, da Existência e da Vida, deu continuidade a Berlioz, Wagner e Richard Strauss, apresentando em pouco mais de vinte minutos a essência desta temática e, quer do ponto de vista técnico, artístico ou científico, a música que existe para lá da espuma das notas⁴⁷.

⁴⁶ Oscar Arthur Honegger (1892-1955), músico suíço.

⁴⁷ https://www.youtube.com/watch?v=LERA_57e4V8&t=16s.