

DE LISZT A WAGNER: MAIS UM ENSAIO APOLOGÉTICO

Moacyr Laterza Filho

Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa e mestre em Teoria da Literatura. Pianista e cravista, professor da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais e da Fundação de Educação Artística.

moacyrlaterzafilho@gmail.com

Resumo

Neste ensaio procura-se fazer uma reflexão sobre o movimento romântico e aspectos de sua expressão musical. Para isso, tomam-se por base dois nomes emblemáticos do período, a saber: Franz Liszt e Richard Wagner. Assim, ao invés de comentar em profundidade obras específicas desses compositores, procura-se abordar alguns pontos particulares de sua linguagem e de algumas de suas obras. Fazendo isso, busca-se situá-los como ícones desse movimento que norteou a mentalidade ocidental no século XIX, bem como a importância de ambos para a linguagem musical que sucedeu esse mesmo movimento.

Palavras-chave: Romantismo; Liszt; Wagner; linguagem musical.

Um primeiro golpe de vista sobre a figura e a obra de Franz Liszt pode deixar entrever um aparente paradoxo: de um lado, o pianista prodigioso, que faz de si e de muito de sua obra mero espetáculo, assombroso, por certo, como assombrosos são os malabarismos mais difíceis de todo espetáculo circense. De outro lado, o artista engajado, que solidificou um novo papel social para a música e para o músico e que,

generoso, ajudou a divulgar as obras de seus contemporâneos, mesmo quando lhe guardavam desavenças pessoais ou ideológicas. De um lado o *show man*, capaz de gerenciar a si e à sua obra como negócio rentável e, de outro, o grande professor ambicionado e requisitado, que orientou talentos como os de Grieg e Smetana. Um homem que, na juventude, professa o ateísmo, mas que, em idade madura, retorna ao seio da Igreja e recebe as ordens menores. Um político capaz de ser conselheiro real da Hungria e, ao que parece, agente secreto de Napoleão III. Menos que paradoxo, porém, a sua biografia irrequieta e romanesca, comparável à de Lord Byron, encarna e abraça com paixão toda a ideologia e a mitologia do Romantismo.

Na verdade, a figura quase sobrenatural que a História distorceu foi em parte construída pelo próprio Liszt e não sem um propósito: tomando Paganini por modelo, ele esculpe habilmente em si mesmo o grande mito do gênio romântico, cuja vida e obra estão num plano superior ao do cotidiano ordinário. No entanto, as distorções que a História nos legou acerca de uma e de outra, no caso de Liszt, mascaram a real importância, muito maior do que usualmente se faz crer, que ambas tiveram. Num plano social, Liszt consolidou uma nova posição para a música e para o papel do músico. No plano da linguagem musical, ele endossou e ajudou a firmar novas perspectivas formais e estéticas. Na música que compõe ao final da vida, sua linguagem anuncia o atonalismo, antevendo um futuro que se concretizaria pelo menos duas gerações mais tarde.

A obra de Liszt, de prodigalidade rara entre os compositores românticos, reúne mais de 700 títulos, tomando-se como apenas um, nessa contabilidade, cada uma das grandes coletâneas para piano! Também aí se pode notar um aparente paradoxo, num relance superficial: uma obra de densidade tão grande como a “Sonata em si menor” pode parecer completamente destoante das cerca de 300 paráfrases que ele faz de obras de Beethoven, Verdi, Schubert, Bach, Wagner, Strauss, dentre outros tantos compositores, contemporâneos seus ou não. Essas obras, à luz de uma primeira análise, podem parecer meros artifícios de autopromoção do grande virtuose, que, com acrobacias pianísticas, dá ao público ouvir obras de apelo popular e de gosto duvidoso. Numa análise mais cuidadosa, porém, veem-se nessas paráfrases (às vezes versões livres, outras vezes, transcrições fiéis) obras de uma arquitetura formal irrepreensível em que Liszt demonstra a exploração máxima dos recursos do piano, legando possibilidades a compositores que delas fariam uso em linguagem totalmente diversa, a exemplo de um Debussy ou de um Ravel.

Em meio a essa obra tão vasta e variada, os seus dois concertos para piano e orquestra poderiam parecer apenas títulos a mais no conjunto total. No entanto, ambos são dignos de nota tanto no uso de recursos pianísticos, como é o caso do primeiro,

quanto na inovação formal, a exemplo do segundo. O trabalho de criação do “Segundo concerto”, em lá maior, parece ter sido dos mais laboriosos para a pródiga produtividade criadora de Liszt. Esboços dessa obra foram traçados no seu período mais intenso de pianista virtuose, durante os anos de 1839 e 1840.

Uma década depois, Liszt retorna a esses esboços e lhes faz revisões contínuas e cuidadosas, dando-lhes seus traçados gerais. Essas revisões continuam mesmo após a sua estreia, em 1857 (que teve seu aluno, Hans von Bronsart, como solista e o próprio compositor como regente), e prosseguem até 1861. O que há de relevante nesse “Segundo concerto” é o tratamento formal inovador que Liszt confere à obra: ela é constituída de um único movimento, dividido em seis grandes seções que se entrelaçam pela transformação de vários temas. De fato, quando ainda esboçado, Liszt o havia intitulado “Concerto sinfônico” e essa perspectiva formal pode ser considerada análoga, em certo sentido, à do poema sinfônico. Assim, há, neste concerto, certa concepção cíclica em que os temas iniciais se metamorfoseiam no decorrer de toda obra e funcionam tanto como fator de coesão quanto como matéria-prima de elaboração musical.

Embora já “ensaiado” por compositores anteriores, como Beethoven, na “Nona sinfonia”, e Schubert, na “Fantasia wanderer”, ou pelo próprio Liszt, em obras como a “Sonata em si menor”, esse procedimento é adotado no “Segundo concerto” como um caminho explícito que, sem negar a tradição formal, modifica-lhe completamente as feições, propondo-lhe novas perspectivas.

A obra de Liszt é, portanto, muito mais importante do que se pensa ordinariamente. De fato, ela é sempre associada à imagem deformada chegada até nós (que, em certo sentido, ele mesmo ajudou a construir) de uma personalidade inquieta e do virtuose de habilidades sobrenaturais. No entanto, Liszt foi, na verdade, uma alma integralmente romântica e, com isso, pode, de forma radical, dar as costas à tradição, subvertendo métrica, forma, técnica instrumental, harmonia e tonalidade.

Bem antes da estreia do “Segundo concerto”, porém, em 1842, Liszt foi nomeado mestre de capela da corte de Weimar, na Alemanha, cidade onde seis anos mais tarde decide fixar residência. No período de Weimar, Liszt abandona substancialmente os concertos em que divulgava a si próprio e às suas composições, passando a consagrar sua atividade a seus contemporâneos, independente de seus gostos ou simpatias pessoais: de Schumann, seu feroz opositor, monta a ópera “Genoveva”; de Berlioz, seu amigo, faz soar as principais obras; do então jovem compositor Camille Saint-Saëns, leva ao palco “Sansão e Dalila”; de Wagner, faz a primeira apresentação de “Lohengrin”.

A propósito, foi também nesse período que Liszt conheceu pessoalmente Richard Wagner. Entre ambos se estabeleceu, desde então, uma profunda amizade. Na verdade, Wagner deve muito mais a Liszt do que os wagnerianos se permitem admitir, estética, moral e materialmente, sem desmerecimento, porém, do gênio e das conquistas estéticas desse grande e visionário compositor alemão.

É também no período de Weimar que Liszt produz o segundo de seus doze poemas sinfônicos. “Tasso: lamento e triunfo”, obra composta e revista entre 1849 e 1851, tem seu argumento fundamentado em duas obras literárias importantes: o drama de Goethe intitulado “Torquato Tasso” e o poema de Byron sobre a vida e a obra de Tasso, polêmico poeta da Itália quinhentista. Para além de quaisquer esquemas programáticos, porém, essa obra de Liszt garante, por si só, qualidades musicais que se sustentam autônomas.

Liszt foi, assim, uma espécie de modelo dentro desse grande movimento literário, musical e humanístico que se costuma chamar de Romantismo. Ao contrário de outros compositores que encarnaram a mentalidade romântica, como Robert Schumann, que não logrou deixar seguidores, ou de Johannes Brahms, que foi posto a contragosto como “chefe de escola”, Liszt foi, desse movimento, um ícone importante, assim como foi também (ideológica e esteticamente falando) Richard Wagner.

Esse grande artista de um Romantismo que já se aproximava do crepúsculo propôs conscientemente uma nova concepção estética para a música e para a arte, criando, nas palavras de Roland de Candé, uma “arte-religião” da qual se tornou mentor e profeta. Nessa proposta, não há lugar para a indiferença e por muito tempo a música após o seu advento se dividiu em wagneriana e anti-wagneriana. Criando o seu próprio mito e organizando sistematicamente o culto à sua figura, Wagner se posicionou voluntariamente como uma espécie de Messias dos novos caminhos da arte: seus seguidores tomarão sua música como a grande profecia da evolução.

No entanto, o grande paradigma que Wagner estabelece, sobretudo na música que o sucede, não reside em sua proposta fundamental: a de uma arte sintética, capaz de congrega simultaneamente todas as diferentes linguagens e formas de expressão artística, nomeadamente a música, a poesia e o drama. Seu sonho profético tornou-se, hoje, um ritual de recordação, cuja prática maior insiste em permanecer viva nos festivais de Bayreuth. Seu verdadeiro legado, abraçado com fervor incontestado pelas gerações que o seguiram e que se lhe filiaram, fundamenta-se, antes, nos recursos insuspeitos que conseguiu explorar do Sistema Tonal. Seu uso audacioso do cromatismo, levando-o a possibilidades expressivas exponenciais, acabou por esgotar os recursos da própria harmonia tonal, libertando a dissonância e abrindo

caminho para tendências que, paradoxalmente, estão em vértices opostos: de um lado Debussy, e, de outro, Schoenberg e a Segunda Escola de Viena.

Se, contudo, pode-se dizer que Wagner não seja exatamente um inovador no plano da escrita musical e no uso do sistema musical existente, pode-se com folga afirmar que ele levou ambos a recursos até então insuspeitos, adaptando-os a uma função dramática contínua. Sua orquestra não difere muito da de Beethoven ou de Liszt, mas é ampliada e acrescida de algumas “novidades” (como o trompete baixo ou a tuba wagneriana), e tratada em combinações que constituem uma pesquisa timbrística constante. Mesmo no plano melódico (e em seu consequente resultado harmônico) tampouco pode-se dizer que Wagner tenha sido exatamente inovador. Mas a audácia de sua exploração dos cromatismos, que desequilibra a estabilidade harmônica, adiando incessantemente as resoluções, já pode ser vista como um anúncio da emancipação da dissonância, que abriu as portas do século XX para a música ocidental. Essa mobilização importante dos extremos do sistema tonal traduz-se numa novidade estética que, direta ou indiretamente, acaba por atingir, paradoxalmente, tanto seus seguidores quanto seus opositores. Duas obras representam com maior evidência esse trabalho: “Tristão e Isolda” e “Parsifal”.

Embora seja a sua última ópera, tendo sido estreada em 1882, Wagner já havia concebido “Parsifal” há 25 anos antes, em 1857. Durante esse longo processo de elaboração, sempre intermitente, foram concluídas e vieram à tona obras de peso fundamental para a linguagem wagneriana, como os “Mestres cantores” e o próprio “Tristão e Isolda”. Baseada em um poema épico do século XIII, a trama de “Parsifal” gira em torno da figura do personagem-título (em português, Percival, cavaleiro da saga arturiana) e em sua demanda pelo Santo Graal.

À parte as controvérsias ideológicas que Parsifal e seu *libretto* tenham gerado, é certo que Wagner põe em relevo, nela, a Sexta-feira Santa, mais que a própria Páscoa. A ambientação na Sexta-feira Santa aparece efetivamente no terceiro ato da obra, e seus trechos orquestrais denotam, sinteticamente, os elementos fundamentais e os elaborados artifícios que constituem a linguagem wagneriana. Nesses trechos, portanto, sem entrar no mérito de sua qualidade artística, pode-se entrever a importância que essa grande obra teve, juntamente com “Tristão e Isolda”, na música do porvir e na delineação dos novos caminhos que a música do ocidente passaram a trilhar a partir do século XX.

A importância histórica e a importância estética de Richard Wagner são, portanto, inegáveis. Tanto é assim, que boa parte das gerações que imediatamente o sucederam poderiam se agrupar, dicotomicamente, ao menos em um primeiro relance de

olhos (como já foi dito), em wagnerianos e anti-wagnerianos. No entanto, numa perspectiva mais aprofundada, vê-se que mesmo nos anti-wagnerianos, confessos ou proclamados, a sua música (e sua figura) causaram um impacto cuja ascendência se instala em maior ou menor grau. Assim, pode-se colocar, de um lado, Schoenberg e a Segunda Escola de Viena (e, antes deles, por exemplo, Mahler), cujas propostas estéticas e trabalho com a linguagem musical absorvem grande parte das “ousadias” wagnerianas, levando-as a graus exponenciais. De lado diametralmente oposto, situa-se, por exemplo, Debussy, que chegou a dizer, mais ou menos querendo declarar a sua própria proposta estética, que a música de Wagner se tratava de “um belo pôr-do-sol que se tomou por uma aurora”.

A obra de Wagner se destina quase integralmente ao teatro musical. Também nesse aspecto sua figura e sua obra são determinantes e geram partidarismos ou reações. Em 1851 Wagner publica um grande ensaio: “Ópera e drama”. Aí define o que ele chama de “trabalho artístico do futuro”, em que música, poesia e artes visuais devem se fundir numa única manifestação, a que ele nomeia “Drama musical”. Nietzsche chega a afirmar que o drama musical wagneriano viria para substituir (ou restaurar) a Tragédia Grega. Thomas Mann afirmaria, por sua vez, que tal proposta não poderia partir de um músico nato: se a complementaridade das artes é própria do teatro musical, a sua “fusão” implicaria numa espécie de “sincretismo” a que a música, por sua própria natureza, se recusaria (CANDÉ, 1994). Wagner, porém, faz dessa proposta um mito (ou, antes, uma utopia) que, alcançável ou não, organiza (ainda hoje) seus seguidores ou admiradores numa espécie de liturgia cuja expressão máxima é os festivais de Bayreuth.

Com esse mito, porém, crendo poder estabelecer o primado do drama, Wagner acabou por estabelecer na música o seu primado. É ela que conduz o enredo, que define os caracteres, que sustenta as situações psicológicas. O recurso do *leitmotiv*, trecho melódico associado a determinadas personagens, a determinadas situações ou a determinados elementos do enredo, estabelecem, no plano musical, associações psicológicas cujas reminiscências acabam por funcionar como fator de unidade em suas obras (e mesmo entre elas). O uso desses motivos carregados de simbolismo não é exatamente uma novidade na história da música. Mas a sua aplicação sistemática, levada ao máximo na Tetralogia do “Anel do Nibelungo” institui, na sua obra, uma importância fundamental para a parte orquestral. Não é de se admirar, portanto, que os trechos puramente orquestrais de suas óperas tenham tanta importância. Poder-se-ia mesmo dizer (ainda que tendenciosamente) que eles traduzem de maneira sintética aquilo que é disperso no todo de suas obras.

Por isso, ironicamente, a despeito de seu ideal de uma arte sintética, que unisse, em uma única manifestação, música, drama e palavra, Richard Wagner e sua música

se tornaram conhecidos em tempos mais recentes principalmente pelos trechos sinfônicos de suas óperas. Se isso já era prática ainda no século XIX, é certo que, para isso, no século seguinte, contribuiu grandemente a indústria fonográfica. Interessada em tornar vendável uma música que, por definição, não pode estruturar-se em pequenas dimensões, as grandes gravadoras acabaram por pinçar, dessas obras monumentais, excertos significativos e de tal impacto dramático que, mesmo desvinculados de seu contexto original, continuam sendo representativas da linguagem wagneriana. Esses excertos, porém, preservam tamanha coesão interna, que, ainda que isolados, não se desvirtuam esteticamente das proposições estéticas e linguísticas, por assim dizer, lançadas por Wagner, determinantes de um caminho musical abraçado por pelo menos duas gerações de compositores que o sucederam.

Se, com isso, a indústria fonográfica acabou ampliando uma parcela de seu mercado, também foram beneficiados o repertório sinfônico e o público em geral: a este - nem sempre disposto a ouvir integralmente obras tão extensas e complexas como “Parsifal”, “Tristão e Isolda” ou o “Crepúsculo dos deuses” - foi dada a oportunidade de travar contato com a linguagem da fase final do Romantismo, que desaguarda mais tarde em Mahler e Bruckner. Àquele foi dada justamente a oportunidade de incluir nos concertos esse mesmo repertório, levando-o para além dos espaços um tanto restritos e “sacralizados” da ópera wagneriana.

Nascidos dessa curiosa simbiose, tomaram o gosto do público e integraram-se ao repertório sinfônico trechos como a “Abertura de Tannhäuser”, o “Idílio de Siegfried”, o “Prelúdio de Tristão e Isolda” (que, numa concepção do próprio Wagner, é frequentemente sucedido nos concertos sinfônicos pela ária a que comumente se chama “Morte de Isolda”), a abertura de “Os mestres cantores de Nuremberg” e a “Cavalcada das Valquírias.

À parte a famosa Marcha Nupcial (que na verdade se trata de um coro nupcial inserido num momento apoteótico de “Lohengrin”, ópera de 1850), hoje torturada pelas mais bizarras formações instrumentais em cerimônias de casamento do mundo todo, talvez o trecho instrumental das óperas de Wagner mais explorado pela mídia em tempos mais recentes seja justamente a “Cavalcada das Valquírias”. No entanto, não se costuma saber, exceto, talvez por especialistas e aficionados, que esse trecho abre o segundo ato de “A Valquíria”, segunda ópera de “O anel do Nibelungo”, constituído, na sequência, por: “O ouro do reno”, “A Valquíria”, “Siegfried” e “O crepúsculo dos deuses”.

Composto entre 1848 e 1874, “O anel do Nibelungo” é um marco definidor da linguagem wagneriana. Aí Wagner abraça definitivamente as propostas preconizadas

em “Ópera e drama”. Assim, Wagner toma por base para o enredo do “Anel” (saga épica cujo *libretto* ele mesmo escreve) elementos tomados à mitologia nórdica e germânica, cujo centro narrativo se trata da luta pela posse de um anel mágico, forjado pelo anão Alberich, feito de ouro do Rio Reno.

No entanto, mais do que concretizar suas ideias a respeito do “Drama musical”, “O anel do Nibelungo” é, para Wagner, o meio em que ele articula definitivamente aspectos fundamentais de sua linguagem. A técnica do *leitmotif* é aí ampla e explicitamente empregada, a orquestração toma novas dimensões e o trabalho com o sistema tonal passa a ser de tal forma arrojado, que há quem diga que não se trata mais de tonalidade, mas de regiões tonais (CANDÉ, 1994). Se esse tipo de trabalho, em que se explora a instabilidade do cromatismo, já havia sido levado exponencialmente a termo em “Tristão e Isolda” (1865), é explorado também nas óperas do “Anel”, como elemento já filtrado e transformado em fundamento da própria linguagem wagneriana, agora amadurecida.

Nessa direção, seria relevante um brevíssimo relance de olhos sobre duas de suas obras, que, por assim dizer, opõem-se em caráter e linguagem: “A Valquíria” e “Os mestres cantores de Nuremberg”.

“A Valquíria” foi concluída na primavera de 1856. Nessa segunda ópera do “Anel” é que se começa efetivamente a desenrolar o enredo da saga. Em “A Valquíria” o drama gira em torno do desentendimento da Valquíria Brünhilde com o pai Wotan, chefe dos deuses, quando ela hesita em obedecer a uma ordem do pai. Na mitologia wagneriana, as valquírias eram encarregadas de levar as almas dos guerreiros mortos para o Valhala. Assim, o trecho que abre o terceiro ato dessa ópera, comumente intitulado “A cavalgada das Valquírias”, é dotado, na acepção wagneriana de drama musical, de certos elementos descritivos que procuram evocar a imagem dessas donzelas guerreiras no papel que cumprem dentro da mitologia do “Anel”.

“Os mestres cantores de Nuremberg”, por sua vez, pertence a outra safra da produção wagneriana. Quase entrando em contradição com seus próprios preceitos, em “Os mestres cantores”, Wagner parece resgatar uma tradição da ópera alemã que teve seu caminho aberto pela “Flauta Mágica” de Mozart e teve a sequência trilhada pelo “Fidelio” de Beethoven e, mais tarde, por “*Der Freischütz*” de Weber. A complexidade quase prolixa dos elementos musicais e dramáticos estruturadores do “Anel”, se realmente aparecem em “Os mestres cantores”, somente o fazem senão de forma rarefeita. Isso lhe confere uma acessibilidade bem maior do que as obras do “Anel” ou do que o próprio “Tristão e Isolda”, que data da mesma década. Estreada em 1868, “Os mestres cantores de Nuremberg” revela um Wagner menos preocupado

em “profetizar” e construir com grandiloquência o futuro, mas mais engajado em posicionar-se a si e à sua linguagem numa tradição de que ele mesmo é herdeiro. Talvez por isso “Os mestres cantores” seja uma de suas óperas mais populares e mais interpretadas atualmente, e talvez daí a sua abertura ter se tornado uma das obras de referência do repertório sinfônico universal.



REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Unesp, 2011.

ADORNO, Theodor. *Essays on music*. Berkeley: University of California Press, 2002.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música*, v. II. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MAGEE, Bryan. *Aspects of Wagner*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

WALKER, Alan. *Reflexions on Liszt*. Ithaca: Cornell University Press, 2011.

From Liszt to Wagner: another apologetic essay

Abstract:

In this essay one intends to reflect about the Romantic movement and aspects of its musical expression. In order to do that, one takes as basis two emblematic names of the period, namely: Franz Liszt and Richard Wagner. In this way, instead of deeply commenting on specific works by these composers one tries, here, to approach some particular points of their language and of some of their works. As one does that, one tries to place them as icons of this movement that guided the western mentality in the XIX century as well as the importance of both composers for the musical language which followed this same movement.

Keywords: Romanticism, Liszt, Wagner, Musical language.