

# PESSOAS E IDEIAS EM TRÂNSITO

PERCURSOS E IMAGINÁRIOS

RITA BASÍLIO DE SIMÕES  
CLARA SERRANO  
SÉRGIO NETO  
JOÃO MIRANDA  
(ORGS.)



IMPrensa DA  
UNIVERSIDADE  
DE COIMBRA  
COIMBRA  
UNIVERSITY  
PRESS

**PAGINE DI GUERRA: IMAGINÁRIOS MUSICAIS  
DE 1914-1918**

*Sérgio Neto*

CEIS20

ORCID 0000-0002-9737-0029

**Resumo:** Tendo inspirado muitas composições artísticas e suscitado a redação memorialista do quotidiano do conflito, a Grande Guerra foi objeto de algumas traduções musicais. Não havendo, regra geral, comungado do triunfalismo propagandístico das obras sinfónicas da Segunda Guerra Mundial, as páginas de guerra de 14-18 revestiram-se de um carácter mais elegíaco, assinalando uma mudança estilística em alguns compositores das primeiras décadas do século XX (participantes ou não no conflito).

**Palavras-chave:** Primeira Guerra Mundial; Música; Modernismo; Elegia; Nacionalismo

**Abstract:** Having inspired a great number of artistic masterpieces and vivid descriptions of everyday conflict, the First World War inspired some musical pieces. The “war pages” from 14-18 were of a more elegiac character than the triumphalist propaganda of the symphonic works of the Second World War, marking a stylistic change in some of the composers of the first decades of the twentieth century (whether or not participating in the conflict).

**Keywords:** First World War; Music; Modernism; Elegy; Nationalism

## Música para um Centenário

Se as Guerras Napoleónicas, nas obras de Beethoven (Rumph, 2004) e de Tchaikovsky, por exemplo, encontraram uma tradução musical a um tempo tributária do nacionalismo e de contornos descritivistas, já a Primeira Guerra Mundial, conflito de origens mais complexas e de consequências humanas assaz duradouras, deu corpo a uma série de composições menos triunfalistas, de carácter elegíaco, que refletiram o ilusório jogo de espelhos da contenda que muitos julgariam terminada por alturas do Natal de 1914, ou da “guerra para acabar com a guerra”, segundo as famosas palavras de H. G. Wells. Na verdade, um tanto obscurecida pelas “sinfonias de guerra” de 1939/45 – o mesmo veio a suceder no que ao imaginário coletivo dos dois enfrentamentos mundiais concerne –, a música sobre 1914/18 manteve algum ascendente em Inglaterra e na *Commonwealth*, sobretudo por ocasião do *Remembrance Day* (11 de novembro, data do Armistício de 1918), onde é, com frequência, tocada. Este carácter de solenidade anual acabou por tornar certas obras cativas da efeméride, como sucedeu com *The Spirit of England*, de Elgar. Outras, menos programáticas, como a Sinfonia *Pastoral*, de Vaughan Williams, lograram furtar-se ao *ethos* guerreiro e comemoracionista, entrando no repertório enquanto trechos representativos de uma estética (Beidler, 2012).

De resto, no centenário do assassinato do arquiduque Francisco Fernando (Clark, 2013: 47-64), dia 28 de junho de 2014, comemoracionismo, simbolismo e estética voltaram a dar as mãos num concerto que teve lugar em Sarajevo, pela Filarmónica de Viena, e a todos os títulos repassado de mensagens políticas. Começando pelo espaço: um edifício neo-mourisco edificado ao tempo do império Austro-Húngaro, com o fito de acolher a Câmara Municipal, mas depois reconvertido em Biblioteca Nacional e, posteriormente,

devastado durante a mais recente guerra na Jugoslávia, para reabrir em todo o seu esplendor, a 9 de maio de 2014, dia da União Europeia, organização à qual a Bósnia-Herzegovina solicitou a adesão. De igual modo, o programa do concerto não escamoteou os intentos integradores dessa organização de países, ao terminar com o arranjo da beethoveniana *Ode à Alegria* (sem palavras), da autoria de Herbert von Karajan, ou seja, o hino da comunidade criada em 1957. Ora, também instrumental foi a execução do Hino Alemão (e do império Austro-Húngaro), na sua versão original para quarteto de cordas, sucedendo o hino do país anfitrião, cantado por um coro. Suavizando aquela música representativa dos países que constituíam o bloco das potências centrais, porquanto devolvida à sua “pureza” original, quase que despida do nacionalismo conferido pelos versos, a Filarmónica de Viena, na pessoa do seu maestro Franz Welser-Möst, afirmou colocar o concerto sob a égide da retrospectiva/perspetiva da catástrofe mundial e da esperança de “nunca mais” (Robinson, 2014).

Deste modo, o apelo à união (europeia) enquadrou um repertório quase todo ele austro-alemão, com a Sinfonia *Incompleta*, de Franz Schubert, e a *Canção do Destino*, de Johannes Brahms. Decerto que o visionamento de imagens da guerra, no decorrer da execução da *Marcha das Três Peças para Orquestra*, de Alban Berg, e de *La Valse* de Maurice Ravel – com as suas alusões à música de Gustav Mahler –, não deixaram de refletir acerca da natureza do conflito e do crepúsculo da *Belle Époque*, em particular da Viena imperial dos salões aristocráticos valsantes. Daí que a inclusão da peça de Josef Strauss, *Palma de Oliveira*, originalmente escrita para assinalar o fim da Guerra Austro-Prussiana de 1866, ou seja, anterior ao conflito de 1870-71 que ditou a anexação da Alsácia e da Lorena por parte do II Reich Alemão, tenha confirmado uma certa tendência das escolhas musicais, tanto assim que o programa não incluiu compositores eslavos. Por outro lado, nem a Sérvia,

nem os sérvios da Bósnia participaram na cerimónia, pelo menos a um nível oficial, decidindo organizar um concerto alternativo em Visegrad, o qual não deixou de projetar, na figura de Gavrilo Princip, o vislumbre do libertador (Burns, 2014).

## **O Declínio do Ocidente**

Não restam dúvidas de que todas estas referências, mais ou menos subtis, do concerto de Sarajevo, não devem escamotear um conjunto diversificado, se não extenso, de obras inspiradas diretamente na Grande Guerra e dedicadas aos seus combatentes, do mesmo modo que alguns compositores e movimentos artísticos sofreram alterações duradouras. Em especial, é preciso não perder de vista que a estética futurista, fundada no “amor del pericolo” e na “guerra – sola igiene del mondo”, datava de 1909, quando do surgimento do famoso manifesto homónimo (Gentile, 2008: 55-56), ou que a novidade da música de Stravinsky, plasmada, sobretudo na *Sagração da Primavera*, e na qual alguns contemporâneos quiseram escutar um paradoxal primitivismo moderno associado à brutalidade primeva e imediatista das disputas pré-civilizacionais, se tenha feito escutar ainda em 1913, a escassos onze meses do assassinato de Francisco Fernando. Ou, ainda, que as marchas militares presentes nas sinfonias de Mahler, falecido em 1911, assim como as suas mencionadas paródias à valsa, hajam sido consideradas, em leituras posteriores, como a de Leonard Bernstein, prenúncios do declínio da Europa (e do Ocidente), que augurariam o final abrupto do século XIX (Bernstein, 1967).

Nesta ótica, mais do que nunca, as produções da Segunda Escola de Viena, nomeadamente aquelas provindas da pena de Arnold Schoenberg (1874-1951) e Alban Berg (1885-1935), antecipando, coincidindo ou sucedendo a Grande Guerra, pareceram enquadrar-se

nestas categorias mentais da inevitável decadência das civilizações que teriam atingido os patamares superiores de desenvolvimento (Löwith, 1991: 119-138).

## Os Músicos na Guerra

Dos compositores que perderam a vida no decorrer da Grande Guerra, sem dúvida que o caso do francês Alberic Magnard (1865-1914) assume especial relevância, uma vez que este não se encontrava mobilizado, antes morrendo a enfrentar os invasores alemães que se acercavam da sua residência, no início de setembro. Dois anos volvidos, um poema inserido numa coletânea de acentos nacionalistas registava, aliás:

Calme il les attendit, jusque dans sa demeure;

Le revolver est dans sa main;

Il sait que va bientôt sonner sa dernière heure,

Qu'il n'aura pas de lendemain (Ducros, 1916 : p. 21).

Autor de quatro sinfonias, a última das quais estreada alguns meses antes da sua morte, Magnard teria revelado, segundo o periódico *La Renaissance*, publicado no rescaldo do afundamento do *Lusitania*<sup>1</sup>, um “heroísmo sublime”, capaz de entusiasmar os compatriotas, apesar do seu wagnerismo – leia-se reverência pela

---

<sup>1</sup> O torpedeamento deste navio, que causou a morte de 1198 pessoas, inspiraria, de resto, Frank Bridge (1879-1941) a escrever *Lament for Catherine, aged 9 "Lusitania" 1915*, para orquestra de cordas, o qual, como o próprio título indica, era um tributo à memória de uma criança, cujos pais – também afogados – o compositor conhecia. Bridge, nos inícios dos anos trinta, numa altura em que o fim dos pós guerra começaria a dar lugar a um estado de pré-guerra, chamando à colação o papel da memória, escrevia uma *Oration (Concerto Elegiaco)*, para violoncelo e orquestra, dedicada às vítimas de 1914-1918.

obra do mais reputado músico da segunda metade do século XIX do país inimigo. Veja-se, também, seguindo esta linha de raciocínio, que, em Inglaterra, nos primeiros concertos que sucederam a declaração de guerra, se chegaram a proibir peças musicais germânicas, muito embora tal atitude tivesse sido efémera e não isenta de críticas por parte do público (Ross, 2009: 105).

Em todo o caso, a lista de vítimas, como não poderia deixar de suceder, resulta alargada: desde o húngaro Aládar Radó (1882-1914), morto nas primeiras semanas da guerra, quando da invasão da Sérvia pelo exército de Viena, até aos últimos músicos caídos no conflito, os britânicos Ernest Farrar (1885-1918) e Cecil Coles (1888-1918), o último dos quais tendo escrito, pouco antes, *Behind the Lines*, uma *suite* para orquestra, da qual restam dois andamentos: um primeiro, contemplativo da paisagem francesa; o segundo, um cortejo fúnebre.

De igual modo, os feridos graves, ainda que sobrevivendo ao conflito, refletiram, na sua obra, de maneira diversa, a brutalidade das trincheiras: o compositor inglês Ivor Gurney (1880-1937), autor de uma elegia de guerra e de canções afins, cedendo ao *stress* pós-traumático – embora esta enfermidade tenha sido contestada por alguns estudiosos, que apontam a sífilis como causa mais provável da sua entrada num asilo em 1922 (Moore, 1976); por seu turno, o pianista austríaco Paul Wittgenstein (1887-1961), havendo perdido o seu braço direito, procedeu ao arranjo para a mão esquerda de peças preexistentes ou pediu a compositores como Maurice Ravel (1875-1937), que escrevessem concertos nesta veia em sua intenção, como que inaugurando um género musical que frutificou com dezenas de exemplos<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Não obstante já existir um “concerto para mão esquerda”, datado do século XIX, redigido pelo húngaro Géza Zichy (1849-1924) para si próprio, após um acidente no decorrer de uma caçada.

## Os Futuristas

Na verdade, antes do início das hostilidades, os futuristas vi-nham consagrando ao belicismo algumas composições, insistindo, em especial, numa das armas que mais evoluiria durante a Primeira Guerra Mundial e que faria a sua aparição na Guerra Ítalo-Turca de 1911: a aviação. A vertigem da violência e da rebelião, expressa no *Manifesto dos Músicos Futuristas* e no *Manifesto da Técnica da Música Futurista*, redigidos por Francesco Balilla Pratella (1880-1955), em 1912, e amplificada no texto *A Arte dos Ruídos*, de Luigi Russolo (1883-1947), que faziam apelo ao emprego de ritmos irregulares, da atonalidade e da microtonalidade, em breve encontrou eco nas suas próprias obras (Villers, 2008). Com efeito, o primeiro compunha para piano, ainda em 1913, *La Guerra*, dividida em *L'Aspettazione*, *La Battaglia* e *La Vittoria*, datando dos anos subseqüentes à ópera *L'Aviatore Dro*. O próprio Marinetti, não sendo músico, fazia uma gravação do poema *La Battaglia di Adrianopoli*, um episódio das Guerras Balcânicas de 1912-1913, imprimindo-lhe uma musicalidade impetuosa, de onomatopeias e sílabas encadeadas numa vertigem torrencial:

Ogni 5 secondi cannoni da assedio sventrrrare spazio con un accordo ZZZANG TUMB TUN ammutinamento di 500 echi per azzannarlo sminuzzarlo sparpagliarlo all'infi iiiinito nel centro di quel zz-zang tumb tumb spiaccicato (ampiezza 50 kmq.) balzare scoppi tagli pugni batterie tiro rapido Violenza ferocia re-go-la-ri-tà questo basso grave scandere strani folli agitatissimi acuti della battaglia.

Curiosamente, o envolvimento da Itália no conflito de 1914-1918, talvez pela amarga experiência dos futuristas italianos na linha da frente, não gerou da sua parte, de um modo geral, obras

tão significativamente inspiradas na guerra como as anteriormente referidas. Assim, *Pagine di Guerra*, de Alfredo Casella (1883-1947), emerge enquanto exemplo transalpino mais consistente<sup>3</sup>. Tratou-se, em todo o caso, de uma visão cinematográfica e distanciada, tanto mais que Casella, não apenas subintitulou as suas “páginas” de “filmes musicais” – um pouco à maneira do acompanhamento pianístico dado, na época, *in loco*, às películas projetadas –, como veiculou impressões um tanto estereotipadas acerca dos locais e dos acontecimentos que mais surgiriam na imprensa sua contemporânea.

Tanto assim que estas “páginas”, originalmente para piano a quatro mãos (1915), depois orquestradas (1918), delimitam uma certa geografia real e uma outra de afetos: ao “desfile de artilharia pesada alemã” na Bélgica, país neutral que se tornou no cavalo de batalha da propaganda aliada acerca do impiedoso militarismo prussiano, parece corresponder a desolação, em França, “das ruínas da catedral de Reims”, sorte de espelho do suposto barbarismo “huno” das tropas do kaiser, desrespeitadoras da herança cultural e artística europeia. Numa alternância de andamentos rápidos e lentos, de agressão e de elegia, o título da terceira peça, “carga de cavalaria cossaca” – num qualquer ponto indeterminado da longuíssima frente oriental disputada entre austro-alemães e russos –, era eloquente em relação ao desconhecimento do compositor desse teatro de operações, uma vez que recorria ao lugar-comum. Ademais, apesar de a Itália ter entrado na guerra em 1915, abandonando as Potências Centrais em favor da Inglaterra, da França e da Rússia, Casella não se furtava a comparar, do ponto de vista musical, a violência da “artilharia alemã” e da “cavalaria cossaca”. A esta luz, o quarto trecho, “as cruzes de madeira” da Alsácia, momento de

---

<sup>3</sup> Por exemplo, Gian Francesco Malipiero (1882-1973), ao redigir, em 1917, em Veneza, não distante da frente, *Pause del Silenzio*, fazia uso de um título enigmático, a fim de ilustrar a demanda da tranquilidade no bulício diário de soldados e civis

recolhimento, pontuado por um excerto discreto de *A Marselbesa*, de novo ilustra o ímpeto germânico perante o sacrifício francês na província perdida em 1871. No que concerne à quinta e última peça, esta somente foi composta em 1918, ilustrando os “navios de guerra italianos num cruzeiro” no Adriático. Nesta demonstração veemente da marinha transalpina, capaz de exaltar os auditores, Casella por certo deslocava para os sucessos dos combates navais o seu entusiasmo, posto que, em terra, o desastre de Caporetto, de 1917, ainda continuava a ensombrar os italianos (Keegan, 2000: 343-350).

## A Guerra na Música

Assim, torna-se evidente que a *Elegia Eroica*, de Casella, datada de 1916 e, por isso, portadora de uma percepção mais aproximada dos horrores da conflagração mundial, fosse dedicada “alla memoria di un Soldato morto in guerra”, como que antecipando as futuras homenagens ao “soldado desconhecido”, enquanto símbolo da vítima anônima que se ia multiplicando por milhões. Integrando, outrossim, uma alusão a um hino – neste particular ao *Fratelli d'Italia* –, Casella repetia um expediente já empregado nas *Pagine di Guerra*, e do qual Claude Debussy (1862-1918), em *Berceuse Heroïque* e na segunda peça dos três caprichos *En blanc et Noir*, intitulada *Lent-Sombre*, também faria uso (Boucourechliev, 1998).

Escritas no primeiro ano da guerra, as obras de Debussy diferem, porém, no caráter. Se a *berceuse* (para piano, depois transcrita para orquestra), mais elegíaca do que heroica, testemunhando o desencanto do compositor francês pelo início das hostilidades, preiteava a nação belga ocupada e o seu rei, citando *La Brabançonne*, já a obra *Lent-Sombre*, para piano, dedicada ao sobrinho do seu editor morto em combate, e acompanhada por uma epígrafe inscrita na

pauta, extraída da “Balada contra os Inimigos de França”, parecia revelar um nacionalismo mais exaltado. Para além disso, a inclusão do coral luterano *Ein Fest Burg*, por oposição à pretensa luminosidade da música francesa, com a “vitória” de uma melodia heroica sobre o coral, ainda que sem qualquer concessão ao descritivismo, denunciava todo um intento.

Mais afirmativo, ainda, o russo Alexander Glazunov (1865-1936) compunha, entre 1914 e 1915, uma paráfrase orquestral dos hinos nacionais dos países que integravam o bloco dos aliados. Duas leituras desta obra são possíveis: ou Glazunov elencou a ordem de aparição dos hinos na sua peça a partir da entrada cronológica dos países aliados na guerra, ou, a partir de um ângulo mais político do que através de uma lógica musical, dispô-los na sequência daqueles que lhe eram mais caros. Num caso como noutro, naturalmente, o Hino Russo surge a abrir a peça, seguindo-se os aliados eslavos que haviam suscitado a intervenção de S. Petersburgo: Sérvia e Montenegro; vêm, depois, a França e a Inglaterra – esquecidas por ora, talvez, as desinteligências oitocentistas de *The Great Game*, na Ásia Central – e, por fim o Japão, o inimigo recente da Guerra de 1904-1905.

Na Alemanha, Max Reger (1873-1916) assinava uma *Abertura Patriótica*, integrando uma série de músicas de pendor nacionalista que, segundo os jornais e a propaganda, os exércitos germânicos teriam cantado em face das batalhas de 1914. Eram os casos da supracitada melodia de Haydn, futuro hino germânico, assim como da canção *Wacht am Rhein* – entoada pelos oficiais alemães, na famosa cena do filme *Casablanca*, antes de *A Marselhesa*, sob o impulso da personagem *Victor Laszlo*, se lhe impor – e de um coral luterano. Estes temas eram trabalhados de maneira mais elaborada do que o contributo de Glazunov. Pouco antes da sua morte, em 1916, Reger destinaria um requiem “à memória dos heróis alemães tombados na Guerra de 1914-15”.

Em Inglaterra, também logo em 1914, Cecil Scott (1879-1970) assinou uma *Britain's War March*, enquanto Gustav Holst (1874-1934), através de uma das obras mais famosas do repertório, a *suite* orquestral *Os Planetas* (1914-1916), trazia a terreiro um contributo um tanto involuntário. Em primeiro lugar, porque, mais do que pintar as impressões físicas de cada um dos planetas, Holst pretendeu representar as características astrológicas dos mesmos. Por outro lado, embora seja difícil de crer, Holst negou que tivesse querido representar, em *Mars, the Bringer of War*, um fresco da moderna guerra mecanizada, alegando que compusera a peça antes do início das hostilidades. Por último, porque o compositor adaptou a melodia da secção central de *Jupiter, the Bringer of Jollity* a um poema de Cecil Spring Rice, “I vow to thee, my country”, doravante uma peça de contornos patrióticos, mas tão-somente três anos após o armistício de 1918<sup>4</sup>.

Coube, todavia, a Edward Elgar (1857-1934) assinalar o início da guerra, pelo menos para os ingleses, com um rigor cronológico preciso, através da peça *Carillon* (1914), com a qual denunciava a invasão da Bélgica, e da mencionada cantata *The Spirit of England*, estreada em Birmingham, em outubro de 1917. Intitula-se *The Fourth of August* a primeira parte dessa cantata, que compreende, ainda, *To the Women* e *For the Fallen*. Os versos, da autoria de Laurence Binyon, invocam o “esplendor passado” da nação, capaz de travar “the barren creed of blood and iron, vampire of Europe’s wasted will”, corporizado na ameaça alemã. Afastando-se do tom afirmativo das suas marchas de pompa e circunstância, e até das duas sinfonias completadas, Elgar homenageava as mulheres, ainda que sem vislumbrar o papel da guerra na sua futura e gradual

---

<sup>4</sup> À memória dos amigos do compositor mortos na guerra, Holst escreveu, em 1919, uma *Ode to Death*, a partir do poema de Walt Withman dedicado a Abraham Lincoln.

emancipação, dirigindo-se-lhe, antes, como as tradicionais guardiãs que, “in the watch of solitude and through the boundless night of fears”, aguardavam o regresso dos familiares masculinos. Na derradeira secção da cantata, versando os “caídos”, Elgar apelava à memória, uma vez que “they shall not grow old”, inscrevendo-os no imperialismo britânico, cujo desmoronar se percecionava (Huntford, 1999: 548). O seu Concerto para Violoncelo, surgido no pós-guerra, numa toada elegíaca, traduziria tal pessimismo.

### **Neutralidade e Dadaísmo**

O bloqueio imposto pelos aliados à navegação das potências centrais<sup>5</sup>, a campanha submarina levada a cabo pela Alemanha e a mobilização total das sociedades, ditou que os compositores dos países europeus neutrais tivessem menos oportunidades de estreitar contactos entre si e entre os músicos das nações beligerantes. Por um lado, a geografia central e a neutralidade da Suíça fixaram o primeiro grupo Dada em Zurique. Por outro, a geografia periférica da Península Ibérica e da Península Escandinava, em face da centralidade das diversas frentes de batalha, dificultou mesmo as viagens e fez esmorecer os laços encetados: enquanto José Vianna da Mota (1868-1948), radicado na Alemanha desde finais do século XIX, devido à eclosão do conflito mundial, regressou a Lisboa (Branco, 1987), já a escrita da Sinfonia n.º 5, do finlandês Jan Sibelius (1865-1957), coincidiu com boa parte dos anos do conflito, parecendo coroar, com a sua estreia em 1919, uma das alterações territoriais mais consistentes da Primeira Guerra Mundial: a independência da Finlândia.

---

<sup>5</sup> A Batalha da Jutlândia, travada entre ingleses e alemães, seria o ponto de partida para a composição de *The Chivalry of the Sea*, de Hubert Parry (1848-1918).

Como quer que seja, se a música de Sibelius foi mais ou menos imune a estímulos externos, continuando o compositor a dedicar-se à música pura e à representação das paisagens e dos mitos finlandeses em poemas sinfónicos, outros artistas escandinavos expressaram certa descrença no rumo trilhado pela civilização ocidental, quando, antes de 1914, a exaltavam. Este olhar, lançado a partir de “dentro” da Europa, mas, simultaneamente, de “fora”, por se tratar de músicos “neutrais”, logrou furtar-se ao inconfessado nacionalismo dos beligerantes, mesmo quando o desígnio destes era fúnebre ou elegíaco. Em última análise, perante a catástrofe, as obras dos escandinavos chegariam a ostentar, até, alguns acentos niilistas.

O dinamarquês Carl Nielsen (1865-1931) é um exemplo paradigmático desse estado de espírito: o otimismo da Sinfonia *Expansiva* (1910-1911) apenas encontra paralelo na vitalidade da Sinfonia *Inextinguível*, composta durante os dois primeiros anos da guerra. A Sinfonia n.º 5, concluída em 1920, amplia o carácter trágico das anteriores, com uma primeira parte marcada pela ameaçadora percussão “guerreira”, a que se opõe uma segunda tingida de felicidade. A Sinfonia n.º 6, acumulando algumas desilusões pessoais e artísticas, em particular o difícil acomodamento dos elementos vanguardistas que dominavam a música do pós-guerra, era uma resposta desencantada aos novos tempos. Ora, quase idêntica atitude revelou o compatriota Rued Langgaard (1893-1950): se a revolucionária *Música das Esferas* (1916-1918), espécie de evasão cósmica, pairava acima da realidade terrena, numa (nova) tentativa de atingir a arte do ideal, a ópera *Antikrist* (1921-1923) simbolizava um doloroso regresso à realidade mundana, apesar das insolúveis questões acerca da vida e da morte e do bem e do mal, num ensaio existencialista pós-apocalíptico.

Por sua vez, o movimento Dada, que despontou em Zurique, em 1916, manteve contactos com grupos noutras importantes metrô-

poles, fazendo da crítica ao enfrentamento mundial, ao “egoísmo sagrado”, aos apetites coloniais e à sociedade burguesa, a sua pedra de toque. Movimento (anti)artístico de difícil catalogação, o Dadaísmo influenciou as vanguardas do pós-guerra, promovendo, no campo musical, o retomar de algumas técnicas do Futurismo ainda pujante e as “colagens” sonoras, ao mesmo tempo que o *Jazz* e outros ritmos não-europeus, omnipresentes nos encontros do movimento, se insinuavam como alternativa ao “declínio do Ocidente” (Nouschi, 1996: 34-48).

Um escritor como Thomas Mann, ao fazer decorrer a ação do seu livro, *A Montanha Mágica* (1924), num sanatório dos Alpes suíços, traçou o paralelo entre a doença das personagens e a suposta enfermidade moral da Europa (e da Alemanha de Weimar), que teria sacrificado no altar de Marte as conquistas civilizacionais humanistas dos séculos XVIII e XIX. Nas últimas páginas, após sete anos de reclusão alpina, o protagonista Hans Castorp, que não se encontrava verdadeiramente doente, abandona o sanatório, saudando com apreensão o início da guerra, à semelhança do próprio Mann, ao som do *lied Der Lindenbaum* (*A Tília*), de Schubert.

## **A Palavra e a Música**

O gênero do *lied* ou canção atraiu, de resto, muitos dos músicos envolvidos na contenda, sobretudo britânicos, uma vez que permitia articular alguma da poesia concebida no contexto da guerra, assim como fazer uso da economia de meios necessária à vida das trincheiras, partilhada entre o piano e o cantor. Ivor Gurney, Ernest Farrar, George Butterworth (1885-1916), Gerald Finzi (1901-1956), William Denis Brown (1888-1915) e o australiano Frederick Kelly (1881-1916) contaram-se entre os mais representativos, tendo todos eles participado nas hostilidades.

As temáticas principais abrangem combates passados, como *The Night of Trafalgar*, de Gurney; um caráter evasivista de apego às paisagens pastoris, como boa parte dos compositores ingleses vinha cultivando no período que antecedeu 1914: *To Violets* e *Goodnight to the Meadow*, também da lavra de Gurney, e *Who would Shepherd Pipes*, de Farrar; ou a aceitação da realidade das trincheiras, como *Only a man harrowing clods*, de Finzi:

Yonder a maid and her weight  
Come whispering by:  
War's annals will clod into night  
Ere story die.

Em França, Lili Boulanger (1893-1918), irmã da influente Nadia Boulanger, havendo escrito, em 1912, um premonitório *Pour les Funérailles d'un Soldat*, para barítono, coro e orquestra, a partir de versos de Alfred de Musset, produzia nos seus últimos anos de vida, *D'un Soir Triste*, para orquestra. O seu *Psaume 130 (Du fond de l'abîme)*, começado a escrever em 1910, não deixava de transparecer as inquietações do presente – estas encontram-se, porém, estranhamente ausentes na luminosidade resplandecente e juvenil da peça *D'un Matin de Printemps* (1918).

Outras obras corais, sob a forma de requiem, algumas de largo fôlego, viram a luz do dia durante e após o conflito mundial. Frederick Delius (1862-1934), não obstante o seu ateísmo, escreveu, logo em 1916, uma obra nesta veia “à memória dos jovens artistas caídos na guerra”. O tom provocador de invocação à divindade impotente e a celebração de uma natureza hierática e até indiferente às tragédias humanas, numa toada eivada de um certo paganismo reminescente do eterno retorno de Nietzsche e de *Das Lied von der Erde*, de Mahler, conferem a este requiem traços distintivos, que conduziram ao seu relativo malogro, quando da estreia, em 1922:

Eternal renewing; everything on earth  
will return again.  
Everything on earth will return again,  
ever return again.  
Springtime, Summer, Autumn and Winter:  
And then comes Springtime –  
and then new Springtime.

A despeito da diferença de escala, os requiems de Gerald Finzi e de John Fould (1880-1939) encontraram um maior aplauso da parte do público, porquanto procuravam confortar uma nação, mais do que tecer comentários filosóficos em torno da vida e da morte. Enquanto o *Requiem da Camera*, para barítono, coro e orquestra (1924), de Finzi, baseado nos textos de diversos autores britânicos, cria uma atmosfera intimista, *A World Requiem* (1919-1921), de Fould, estende a homenagem aos mortos de todas as nações, numa perspectiva universalista, combinando versículos da Bíblia, versos ingleses e hindus. Vinte andamentos, uma orquestra gigantesca, vários coros, um órgão, assim como instrumentos usados fora do palco, inserem esta partitura numa escala comparável a certos trechos sinfônicos de Mahler. Também de cunho universalizante, pelo menos quanto à seleção dos textos cantados, era a sinfonia coral *Morning Heroes*, de Arthur Bliss (1891-1975), que a inscreveu na tradição do heroísmo ocidental, combinando Homero – nomeadamente, a partir dos arquétipos de Heitor e Aquiles – com versos de Robert Nicholas e Wilfred Owen a encerrar o quinto andamento, justamente intitulado “Now, Trumpeter, for thy Close” – “Spring Offensive” – “Dawn on the Somme”.

Sem dúvida, mais próximo dos grandes frescos sinfônicos da Segunda Guerra Mundial, se revelou o tríptico de Heitor Villa-Lobos, escrito a pedido do governo brasileiro, no contexto da declaração de guerra à Alemanha, em 1917. As três sinfonias, “Guerra”, “Vitória” e

“Paz”, integram o hino brasileiro e o hino francês (Sinfonia *Vitória*) e, no caso da primeira, contêm um programa para os seus quatro andamentos – *Vida e Trabalho, Intrigas e Rumores, Sofrimento e A Batalha* –, havendo-se perdido a partitura da Sinfonia *Paz*. No entanto, à semelhança da participação brasileira, fundada no patrulhamento do Atlântico Sul e no envio de algumas unidades militares, as sinfonias de Villa-Lobos não lograram representar, em definitivo, as agruras do conflito (Kiefer, 1986).

Na verdade, esse lugar coube à Terceira Sinfonia *Pastoral*, do inglês Ralph Vaughan Williams (1872-1958), tanto mais que o compositor, desde 1914, não apenas foi maqueiro na Frente de Salónica e em França, como serviu no exército enquanto tenente de uma unidade de artilharia, colhendo da guerra impressões duradouras e diversificadas. À imagem de outros compositores britânicos, como Butterworth e Farrar – autores de sons pastorais e evocativos dos campos ingleses, como *Two English Idylls* (1910-1911) e de *The Banks of Green Willow* (1913); e *English Pastoral Impressions* (1915) –, Vaughan Williams vinha desenvolvendo uma estética fundada na recolha de música popular e na composição de algumas peças prestando tributo à Natureza, numa sorte de reencontro com a época pré-industrial. A Terceira Sinfonia, sem se tornar verdadeiramente opressiva e trágica, carrega consigo desconforto e ansiedade, na sugestão dos campos húmidos do Norte de França e das suas trincheiras enlameadas, onde mortos e vivos conviveram durante mais de quatro anos (Kennedy, 1971). Em particular, no segundo andamento, um solo de trompete que Vaughan Williams terá escutado quando regressava da descida ao abismo da terra de ninguém, a fim de procurar sobreviventes, é deveras comovente. Este episódio e o ambiente límbico, depois amplificados no derradeiro andamento, não abandonariam a música do compositor, adquirindo tonalidades trágicas em sinfonias posteriores e contemporâneas das tensões internacionais dos

anos trinta e da Segunda Guerra Mundial (Quarta e Sexta). Por exemplo, a cantata *Dona Nobis Pacem* (1936), a partir de versos de Walt Withman, entre outros, é uma peroração contra a guerra, enquanto a Quinta Sinfonia (1938-1943) constitui um duplo retorno ao passado: recordando Vaughan Williams a atmosfera pastoril e arcaica das suas primeiras composições, assim como a música dos compositores ingleses desaparecidos na Grande Guerra.

Esta visão da *longue durée* não deve escamotear as elegias de Ernest Farrar e Frederick Kelly, ambas nascidas ainda no contexto da guerra, assim como o poema sinfónico *Out of the Mist*, de Lilian Elkington (1901-1969). Perpassadas de nobreza e lirismo, não durando mais do que dez minutos, cada uma destas peças celebra um luto diferente. Farrar, dirigindo-se “aos soldados”, intitula de “heroica” a sua elegia para orquestra, num *andante maestoso*. Kelly, consagrando a obra ao poeta amigo Rupert Brooke, que morreu a caminho de Gallipoli, procura recriar a paisagem mediterrânica da ilha grega de Skyros, onde este foi sepultado, através da evocação da sonoridade do vento nas oliveiras que circundavam o túmulo. Elkington, recordando a chegada do “soldado desconhecido” a Inglaterra, em 1920, um dos mitos mais duradouros da Grande Guerra, elaborou o seguinte programa:

This short tone poem is the outcome of a poignant memory connected it the War... When the Unknown Warrior was brought home to his last resting place there was a thick mist over the Channel, out of witch the warship slowly emerged as she drew near to Dover. [...] The opening is quiet, with muted lower strings, as the ship feels her way through the murk... After a pause mutes are removed, the air goes brighter, and the deep gloom upon men's spirit is somewhat relieved... Gradually the style enlarges and becomes more elevated as larger views of the meaning of sacrifice calm the spirit... [in] the final section, *Largamente*

*appassionato*, as with a burst of sad exaltation the representative of the nameless thousands who have died in the common cause is brought out of the darkness to his own.

Por seu lado, Maurice Ravel, que foi mobilizado na qualidade de camionista do exército francês, deu do conflito impressões musicais assaz matizadas, como acima se constatou. Um exemplo provém de *Le Tombeau du Couperin*. Partindo de danças e peças típicas do Barroco, Ravel escreveu seis andamentos para piano (orquestraria quatro), dedicados à memória de diversos amigos caídos em combate (*Prélude, Fugue, Forlane, Rigaudon, Menuet e Tocatta*). Escapando, deste modo, à influência alemã, pela afirmação de uma Idade de Ouro da música francesa, através de uma simplicidade despojada de dramatismo e de sentido trágico, Ravel não apenas criava um “túmulo” aos seus tempos, como antecipava – através do regresso a um passado anterior à irrupção do nacionalismo e do Romantismo oitocentista – o futuro de alguma música europeia do pós-guerra, firmada na estética neoclássica.

## **Palavras Finais**

Outras correntes, outros “ismos”, fosse na recusa dadaísta das trincheiras, no atonalismo da Segunda Escola de Viena, e no experimentalismo e nos “retornos”, iriam prosperar sob o signo 1914-1918. Basta recordar o quanto as óperas *Wozzeck* e *Lulu*, de Alban Berg, e o ambiente berlinense do pós-guerra, dos cabarets de Kurt Weil, atestam toda uma época. Justamente aquela que via nascer *O Declínio do Ocidente*, de Oswald Spengler, para culminar, do ponto de vista artístico (e musical), na Exposição de Arte Degenerada, de Munique, de 1937, ou no supremo cinismo do campo de concentração “modelo” de Theresienstadt, no qual vários compositores permaneceram internados.

## Referências bibliográficas

- Arthur, M. (2008). *When this bloody war is over: soldiers' songs of the First World War*. Piatkus Books.
- Beidler, P., Ralph Vaughan Williams' Long Journey Out of War. Acedido a 7 de junho de 2014, em [http://wlajournal.com/24\\_1/pdf/Beidler.pdf](http://wlajournal.com/24_1/pdf/Beidler.pdf).
- Bernstein, L. (1967). Mahler: His Time Has Come. *High Fidelity Magazine*.
- Boucourechliev, A. (1998). *Debussy: la révolution subtile*. Paris: Fayard.
- Branco, J. F. (1987). *Viana da Mota, uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Burns, J. F., Remembering World War I in the Conflict's Flash Point". Acedido a 7 de junho de 2014, em [http://www.nytimes.com/2014/06/30/arts/music/the-vienna-philharmonic-recalls-world-war-i-in-sarajevo.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2014/06/30/arts/music/the-vienna-philharmonic-recalls-world-war-i-in-sarajevo.html?_r=1).
- Clark, C. (2013). *The Sleepwalkers. How Europe went to War in 1914*. London: Penguin.
- Ducros, E. (1916). *Flammes de Guerre. De l'Invasion vers la Victoire (1914-1915)*. Paris: Alphonse Lemerre Éditeur.
- Fussel, P. (2000). *The Great War and modern memory*. Oxford: Oxford University Press.
- Gentile, E. (2011). *L'Apocalypse de la Modernité. La Grande Guerre et l'homme nouveau*. Aubier.
- Harding, H., *Music in Modern Times*. Acedido a 7 de junho de 2014, em <http://pt.scribd.com/doc/8579692/WWIs-affect-on-composers>.
- Huntford, R. (1999). *The Last Place on Earth*. New York: Modern Library.
- Kiefer, B. (1986). *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Ed. Movimento.
- Keegan J. (2000). *The First World War*. New York: Vintage Books.
- Kennedy, M. (1971). *The works of Ralph Vaughan Williams*. London, New York: Oxford University Press.
- Löwith, K. (1991). *O Sentido da História*. Lisboa: Edições 70.
- Moore, C. W. (1976). *Maker and lover of beauty: Ivor Gurney, poet and songwriter*. Rickmansworth: Triad Press.
- Nouschi, M. (1996). *O Século XX*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Ribouillault, C. (1996). *La musique au fusil*: Éditions du Rouergue.
- Robinson, M., On centenary of WWI assassination, the past still haunts Sarajevo. Acedido a 7 de junho de 2014, em <http://uk.reuters.com/article/2014/06/26/us-wwi-anniversary-bosnia-idUKKBN0F10ZH20140626>.
- Ross, A. (2009) *E o resto é ruído*. Casa das Letras.
- Rumph, S. (2004) *Beethoven after Napoleon: political romanticism in the late works*. Berkley: University of California Press.
- Villers, J. (2008). *Debout sur la cime du monde: manifestes futuristes 1909-1924*. Paris: Éditions Dilecta.