



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE
COIMBRA

Ana Beatriz Nunes Andrade

DANTE ALIGHIERI NA MÚSICA

A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E MÚSICA EM
EINE SYMPHONIE ZU DANTE'S DIVINA COMMEDIA DE
FRANZ LISZT

Dissertação de Mestrado em Estudos de Cultura, Literatura e Línguas Modernas, ramo de Literaturas e Culturas Modernas, orientada pela Professora Doutora Rita Maria da Silva Marnoto e pelo Professor Doutor Paulo Estudante, apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

julho de 2021

FACULDADE DE LETRAS

DANTE ALIGHIERI NA MÚSICA A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E MÚSICA EM *EINE SYMPHONIE ZU DANTE'S DIVINA COMMEDIA* DE FRANZ LISZT

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Dissertação
Título	Dante Alighieri na música
Subtítulo	A relação entre literatura e música em <i>Eine Symphonie zu Dante's Divina Commedia</i> de Franz Liszt
Autor/a	Ana Beatriz Nunes Andrade
Orientador/a(s)	Rita Maria da Silva Marnoto Paulo Estudante
Júri	Presidente: Doutora Maria de Fátima Gil Rodrigues da Silva Vogais: 1. Doutor Manuel Simplício Geraldo Ferro 2. Doutora Rita Maria da Silva Marnoto
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos de Cultura, Literatura e Línguas Modernas
Área científica	Estudos Italianos
Especialidade/Ramo	Literaturas e Culturas Modernas
Data da defesa	06-07-2021
Classificação	18 valores

1 2 9 0



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE
COIMBRA

Agradecimentos

Esta dissertação de mestrado marca o final de mais uma etapa. Foi uma caminhada marcada por desafios, incertezas, mas também alegrias e momentos de crescimento e superação. Felizmente não tive de caminhar sozinha e, por isso, cabe-me agora agradecer a quem me acompanhou.

Em primeiro lugar, um enorme obrigada à Doutora Rita Marnoto por todo o seu apoio, carinho e acompanhamento nesta minha jornada nos estudos italianos. Trabalhar consigo tem sido um privilégio e uma experiência muito enriquecedora que jamais esquecerei e pela qual lhe serei eternamente grata. Ao Doutor Paulo Estudante, um muito obrigada por ter aceitado embarcar neste projeto comigo, por todos os conselhos e apoio. Trabalhar consigo foi uma ótima experiência, repleta de novas aprendizagens que levarei para sempre comigo.

A todos os professores que cruzaram o meu caminho e de algum modo me inspiraram e encorajaram a continuar, nomeadamente ao Doutor Manuel Ferro, à Doutora Fátima Gil e à Doutora Maria José Canelo.

Tenho ainda a agradecer a um conjunto de pessoas que sempre me acompanhou e encorajou a prosseguir os meus objetivos. À minha família, em especial à minha avó Maria Helena, à minha mãe e ao meu pai, um enorme obrigada por todas as oportunidades, amor e apoio; e ao meu irmão, o companheiro que está sempre ao meu lado. É a vocês que dedico este trabalho pois sem vocês nada seria possível.

Aos amigos que se tornaram família. À Viviana, um enorme obrigada pelo pilar que tem sido na minha vida, por nunca me deixar desistir e por todas as memórias. À Sofia, companheira das aventuras pelos estudos italianos, um grande obrigada pelos conselhos, partilha de experiências e apoio. À Inês, à Beatriz Bastião, e a todos os outros que gostaria de nomear mas que a falta de espaço e o receio de me esquecer de alguém me impedem, muito obrigada pela vossa amizade, interesse e apoio.

RESUMO

Dante Alighieri na música

Dante Alighieri na música é um estudo que pretende analisar a relação que se estabelece entre literatura e música em *Eine Symphonie zu Dante's Divina Commedia* (também referida como *Dante-Symphonie*), do compositor Franz Liszt. Este estudo, de natureza comparativa procura explorar de que modo está presente a literatura na sinfonia de Liszt, cujo título deixa transparecer a inspiração de base poética com a alusão à *Commedia*, de Dante Alighieri.

Para tal, a presente dissertação foi dividida em três secções, dedicadas aos principais domínios desta relação. Primeiramente, apresenta-se uma breve súpula metodológica, que pretende mostrar o percurso dos estudos interartes até à atualidade, nomeadamente no que diz respeito à relação que se estabelece entre literatura e música, expondo ainda as principais linhas de análise de tal diálogo. De seguida, o foco recairá sobre os autores e as obras a relacionar, começando por Dante Alighieri e a *Commedia*, e passando posteriormente a Franz Liszt e à *Dante-Symphonie*. O terceiro capítulo é dedicado à análise da sinfonia sob uma perspetiva que evidencia os seus pontos de contacto com o poema e a forma como foram expressas musicalmente imagens e ideias nele evocadas. Como a música ocupa um lugar importante no poema, é também explorada a função que nele assume e, ainda, a visão do poeta sobre a música, com o objetivo de perceber as diferenças entre a música na *Commedia* e a música nela inspirada.

Deste estudo resulta que, apesar de estarmos perante duas formas de expressão que se concretizam em meios diferentes e que são dotados de uma especificidade criativa de ordem distinta, literatura e música, o estudo da sua interrelação abre novos territórios do conhecimento.

Palavras-chave: Literatura; Música; Dante Alighieri; Franz Liszt; Estudos Interartes

ABSTRACT

Dante Alighieri in music

Dante Alighieri in music is a study that seeks to understand the relationship between literature and music in Franz Liszt's *Eine Symphonie zu Dante's Divina Commedia* (also known as *Dante-Symphonie*). As a comparative study, it explores how literature is present in Liszt's symphony, whose title shows the poetical inspiration: Dante Alighieri's *Commedia*.

To achieve this, the dissertation was divided in three sections, dedicated to the main fields of this relationship. Firstly, a brief methodological summary, which aim is to explore the path of interarts studies until the present, namely concerning the interarts connection between literature and music, presenting the main perspectives of analysis of said connection. After that, the authors and works to relate will be brought into focus, starting with Dante Alighieri and the *Commedia*, followed by Franz Liszt and the *Dante-Symphonie*. The third chapter is dedicated to the analysis of the symphony from a perspective that highlights its connections with the poem and how the poetical ideas and images were musically expressed. Because of music's importance in the *Commedia*, its function in the poem will also be explored, as well as the poet's thoughts on music, with the aim to understand the differences between music in the *Commedia* and music inspired in the *Commedia*.

What can be concluded from this study is that, despite these being two means of expression that materialize through different media and obey to distinct processes of creation, literature and music, the study of its interrelation opens new areas of knowledge.

Keywords: Literature; Music; Dante Alighieri; Franz Liszt; Interarts Studies

Índice

<i>Introdução</i>	1
<i>Capítulo I – Percurso Metodológico</i>	3
<i>Capítulo II – Dante Alighieri e Franz Liszt</i>	10
Sobre o estudo do autor	10
O percurso intelectual de Dante Alighieri.....	12
A <i>Commedia</i>	16
A recepção da <i>Commedia</i>	20
O percurso intelectual de Franz Liszt	24
A recepção de <i>Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia</i>	35
<i>Capítulo III – Entre a Commedia e Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia</i>	41
Resenha crítica de análises de <i>Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia</i>	41
Literatura e Música na Sinfonia: proposta de análise.....	50
<i>Conclusão</i>	64
BIBLIOGRAFIA/FONTES CONSULTADAS	67
Fontes Primárias	67
Dante.....	67
Liszt	67
Capítulo I - Percurso metodológico	67
Capítulo II – Dante Alighieri e Franz Liszt	69
Sobre o estudo do autor	69
O percurso intelectual de Dante Alighieri	69
A <i>Commedia</i>	70
A recepção da <i>Commedia</i>	72
O percurso intelectual de Franz Liszt	72
Recepção de <i>Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia</i>	74
Capítulo III – Entre a Commedia e Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia	75
Resenha crítica de análises de <i>Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia</i>	75
Literatura e Música na Sinfonia: proposta de análise	76
ANEXOS	79
Anexo A	80
Anexo B	81
Anexo C	85

“[...] la *Divina Commedia* è un libro di una forza e di un terrore raccapriccianti, oltre che di una bellezza scandalosa.”

Roberto Benigni

Introdução

Os estudos interartes são uma área de investigação e estudo abrangente, que se inscreve no campo da literatura comparada, e que assentam numa comunicação interdisciplinar entre formas de expressão artística distintas. Com o estabelecimento destas disciplinas que assentam na interdisciplinaridade no meio académico, novas perspectivas começaram a ser aceites e as fronteiras estanques entre as artes dissolvidas. Uma análise através do prisma dos estudos interartes coloca em evidência novas leituras das obras tratadas, bem como dos novos objetos artísticos resultantes da comunicação entre as artes.

Dentro desta área, as mais variadas interrelações têm vindo a ganhar importância conquistando os seus espaços próprios dentro da academia. Uma delas é estudo das relações entre literatura e música, que suscita um interesse tal que como forma de consolidar o estudo deste tema foi criada a International Association of World and Music Studies (1997). Esta associação internacional tem-se dedicado à promoção e desenvolvimento deste campo de investigação através de um website (<http://www.wordmusicstudies.net/index.html>), publicações e conferências. Estes eventos e publicações contam com a contribuição tanto de estudiosos da literatura como de musicólogos por força da interdisciplinaridade, complexidade e grande diversidade de temas de análise possíveis dentro deste campo.

O presente trabalho parte de duas obras e autores separados por cerca de quinhentos anos: a *Commedia*, de Dante Alighieri, que foi o ponto de partida para a composição de *Eine Symphonie zu Dante's Divina Commedia* (ou *Dante-Symphonie*), de Franz Liszt. Através da análise da sinfonia, esta dissertação tem como objetivo perceber de que modo pode ser estabelecida uma relação entre literatura e música e quais os pontos de contacto entre ambas.

Iniciaremos com a apresentação de algumas reflexões metodológicas. Através delas procurou-se traçar um breve percurso histórico da relação entre literatura e música, bem como algumas das perspectivas de análise. Dada a extensão deste campo e das possibilidades de análise, serão tidas em consideração as propostas de Steven Paul Scher e Irina Rajewsky para enquadrar o objeto nas perspectivas teóricas tidas em linha de conta.

Apresentadas as considerações metodológicas, é indispensável num trabalho desta natureza considerar os contextos que acompanham as obras e os autores em análise. Desta feita, começaremos por traçar o percurso intelectual de Dante Alighieri por forma a tentar

perceber de que modo se construiu a sua obra. Para tal, será tido em atenção o contexto em que o poeta viveu e de que forma este se articula com a sua obra. Seguir-se-á uma breve apresentação dos conceitos chave para a compreensão da *Commedia*, que sendo uma obra de grande extensão e complexidade não é possível analisar no seu todo dentro dos limites deste estudo. Por conseguinte, esta secção procura explicar a origem do título, os elementos principais da estrutura do poema, contemplando ainda um breve resumo do enredo. Será, de seguida, exposto um panorama da receção da *Commedia* ao longo dos séculos como forma de mostrar o papel que foi ocupando ao longo do tempo e de que forma inspirou artistas e escritores de diferentes épocas.

Tendo apresentado a parte desta análise que diz respeito a Dante e à *Commedia*, passaremos ao percurso do compositor Franz Liszt. Para além da sua biografia será também apresentada uma reflexão sobre a receção da *Commedia* à época de Liszt, por forma tentar compreender qual seria a leitura do compositor e o porquê do poema ter uma relevância tal que o levou à composição de uma sinfonia. Seguir-se-á uma secção dedicada à receção da sinfonia, inscrevendo-a, assim como ao compositor, no debate que teve lugar no século XIX entre música absoluta e música programática, considerando os seus respetivos defensores. Será ainda apresentado um Estado da Arte que incidirá sobre a forma como foi estudada a relação entre a *Dante-Symphonie* e a *Commedia*.

Concluída a contextualização das obras e dos autores, será feita uma análise da relação entre literatura e música que se debruça sobre a sinfonia de Liszt *Eine Symphonie zu Dante's Divina Commedia*, com o intuito de destacar quais são os pontos de contacto entre a *Commedia* e a sinfonia e de que modo se concretizam musicalmente ideias e conceitos expressos no poema. Será também explorada a visão de Dante sobre a música e a forma como esta foi utilizada na *Commedia*, enquanto forma de responder a questões decorrentes da análise da sinfonia.

Capítulo I – Percurso Metodológico

Para estudar o diálogo estabelecido entre Dante e Liszt, considerando a *Commedia* e *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*, é fundamental começar por apresentar algumas reflexões sobre a relação entre literatura e música. Essas reflexões visam esclarecer o percurso a seguir ao longo do presente trabalho, bem como esclarecer alguns conceitos que serão utilizados e conferir substância crítica à análise.

Nesse sentido, a Literatura Comparada tem-se vindo a afirmar como uma área de trabalho muito abrangente dentro da qual se têm vindo a desenvolver estudos no âmbito das relações entre a literatura e as outras artes, mais particularmente os chamados Estudos Interartes. Com efeito, ao longo dos últimos anos a complexa relação entre literatura e música tem vindo a despertar o interesse de um significativo número de investigadores.

Remontando a tempos ancestrais, são várias as narrativas que nos dão conta de que as artes estariam ligadas entre si como nos conta o mito das Musas, que relaciona cada arte com uma musa¹ e que teve um papel importante na forma como se viria a organizar o cânone e a arte ocidental. No caso específico da ligação entre literatura e música, a figura de Orfeu é não raro convocada. Recorda-o Aguiar e Silva (1991) quando remete para o mito afirmando que “esta íntima associação da poesia e da música, que manifesta as raízes comuns míticas, religiosas e antropológicas das duas artes, encontra-se idealmente simbolizada no mito de Orpheu”, e C. S. Brown (1970, p. 97) refere que “it is practically certain that music and literature arose as a single activity long before the concept of an art existed”. Estas afirmações estão alinhadas com as informações transmitidas pela História da Literatura e pela História da Música segundo as quais estas artes estariam intimamente ligadas desde tempos ancestrais.

Durante vários séculos literatura e música continuaram ligadas por via da música vocal, na qual texto e música funcionavam em conjunto, que era a forma musical predominante. Para além do âmbito popular, no qual estas práticas são comuns e se mantêm até aos nossos dias,

¹ Recorda-o Rita Marnoto: “Calíope, a poderosa musa do canto épico, trazia um pergaminho ou um livro e uma pena ou um buril. Clio, que era a protectora da história e da eloquência, pelo que dominava as relações políticas, também se fazia acompanhar de um pergaminho ou de um livro e, além disso, de uma trombeta. Erato, a musa da poesia lírica, segurava uma lira. Euterpe, a da música, uma flauta. Melpomene, a da tragédia, uma máscara trágica, uma grinalda e uma clava. Polimnia, a musa dos hinos sagrados, andava encoberta numa túnica e num véu. Tália, a da comédia, era representada com uma máscara cómica, uma coroa de hera e uma vara de pastor. Terpsicore, a da dança, segurava a lira e o plectro. Urânia, a da astrologia, o globo e o compasso.” (Marnoto, 2016, p. 56).

também na literatura se verificou uma produção de textos pensados para serem executados musicalmente. Petrobelli dá-nos conta que:

In tutte le letterature europee, soprattutto nel periodo iniziale, i rapporti fra la poesia e la musica sono stati stretti e frequenti. [...] affidata all'esecuzione vocale, ad una estrinsecazione non mediata della produzione del suono, la poesia si unisce al canto con estrema naturalezza, quasi una logica conclusione nel momento in cui le due arti si manifestano contemporaneamente, nella loro simbiosi [...]. (Petrobelli, 1986, p. 229)

A poesia era principalmente acompanhada por música, sendo indissociáveis uma da outra. Exemplo disto é a atividade dos *troubadours* e dos *trouvères*, que se desenvolveu no território da atual França durante a Idade Média. Os cancioneiros são uma importante fonte para conhecer o seu trabalho, no entanto, pela escassa informação da parte musical, uma tentativa de reconstituição pelo “intérprete moderno continua problemática, com múltiplas incertezas quanto às escolhas a serem feitas. Na verdade, as antologias de suas canções [...] não contêm mais que a linha melódica da cantiga, sem nenhuma outra indicação sobre o acompanhamento instrumental.” (Ferrand, 1997, p. 174). Crê-se que existia algum tipo de acompanhamento instrumental, porém a forma como era feito não é detalhadamente conhecida.²

Outro exemplo desta relação está presente no fenómeno de musicar poemas já existentes para serem cantados, como mostra o aparecimento do madrigal (um género musical) ligado à poesia de Petrarca:

Nel momento in cui - all'inizio del Cinquecento - la poesia petrarchesca viene assunta come canone di riferimento per dare nuovo corso alla poesia italiana, essa viene nello stesso periodo utilizzare come fonte di teste per il genere musicale che veniva contemporaneamente prendendo forma, e cioè il madrigale. Petrarchismo e nascita del madrigale sono due fenomeni storicamente indissolubili, che si determinano a vicenda [...]. (Petrobelli, 1986, p. 230)

A alteração da visão de filósofos e teóricos sobre a música, que até então era apenas valorizada enquanto música vocal, mostra-se significativa para o desenvolvimento e afirmação da música instrumental, levando a uma dissolução parcial da estreita relação com a

² Françoise Ferrand aponta algumas das hipóteses de resposta à questão do acompanhamento instrumental: “Eles se acompanhavam com a viola, com a pequena harpa ou ainda com um alaúde. Qual era então o lugar reservado ao instrumento? Admite-se em geral que seu papel era de interpretar a linha melódica em uníssono com a voz, e que o executante, antes e depois de seu canto, incluía um prelúdio e um poslúdio instrumentais improvisados, de que não ficou vestígio algum nos manuscritos.” (Ferrand, 1997, p. 174)

poesia. A música deixa de ser vista como uma “arte inferior subordinada à poesia ou às matemáticas” no século XVII, para, no século XVIII, ganhar um novo estatuto:

Os filósofos deram-se conta de que a música é um fenómeno de importância social e que, ao mesmo tempo, é dificilmente explicável nos quadros do racionalismo corrente: este a subordinava à poesia por causa do elemento racional que, presente na linguagem verbal, faltava justamente à música. Até então, as únicas formas de música verdadeiramente apreciadas pelos teóricos e os filósofos eram a música vocal e a ópera, ou seja, a música que está ligada à palavra. Doravante, a música instrumental, em pleno desenvolvimento, levantava um problema teórico: o do valor próprio da música enquanto tal. (Supicic, 1997, p. 415).

No entanto, é possível encontrar em composições de música instrumental uma ligação à literatura, podendo esta ligação ser expressa de diversas formas. São exemplos disto a música programática e o poema sinfónico. Estas são composições que recuperam um referente extra-musical, como a literatura. A referência pode estar expressa nos títulos, numa nota de programa introdutória ou em indicações ao longo da partitura. É este o caso de *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*, a analisar no presente estudo.

Estas transformações foram contribuindo para a gradual valorização de um novo campo de estudos que ia procurando responder às questões decorrentes da confluência da literatura e da música num mesmo trabalho artístico. A partir do século XX surgem novas perspectivas de abordar esta relação. Uma destas primeiras formas de estudar a relação entre literatura e música assenta numa noção de sororidade entre as duas artes: “The first comparative treatments regard music and literature as separate but parallel ‘sister arts’” (Scher, 1982: 194). A noção de a música e a literatura serem artes irmãs foi recuperada por Hildebrande Jacob (*Of the Sister Arts*, 1734) e assenta numa hierarquização aristotélica das artes que coloca a poesia em primeiro lugar, seguida pela pintura e em terceiro lugar pela música. Sensivelmente a meio do século XVIII esta visão do princípio imitativo das artes começa a alterar-se. Neste sentido, Charles Avison (*An Essay on Musical Expression*, 1752) inspira teóricos da estética, primeiro britânicos e depois alemães, a elaborar comparações da poesia e música que para eles eram as verdadeiras “sister arts”, e não a poesia e a pintura. Esta perspectiva culmina numa visão Romântica que coloca a música numa posição de superioridade em relação às restantes artes: “[...] the emotion-oriented aesthetics of ‘melomaniac’ Romanticists [...] who proclaimed the supremacy of music among the arts: in the new hierarchy, music, and not poetry, was ‘the art most immediately expressive of spirit

and emotion” (Scher, 1982, p. 195). A partir de 1800, esta interrelação viu um grande desenvolvimento, espelhado principalmente na transposição em veste musical de temas literários para a música instrumental, dos quais são exemplos a música programática, que se vem juntar à música vocal (como o *Lied* e várias óperas) que antes era a única forma de conceber tal interrelação.

É principalmente a partir da década de 60 do século XX que os estudos sobre a relação da literatura com as outras artes começam a ter maior notoriedade no seio dos Estudos Literários e da Literatura Comparada. Já anteriormente, René Wellek no capítulo que dedicou à literatura comparada no volume “Theory of Literature” (1948), que publicou juntamente com Austin Warren, tinha chamado esse assunto à colação, apesar de o fazer ainda em termos muito gerais. O campo começa a ter um maior destaque, no seguimento do trabalho de investigação de C.S.Brown e Steven Paul Scher. Um dos primeiros teóricos ligado aos estudos literários que se interessou de forma mais vincada pela relação entre literatura e música, terá sido C.S.Brown na tentativa de aprofundar a semelhança entre as duas artes: “It was Brown who first drew attention to the methodological issues involved in studying the relationships of word and music, and in this respect he took positions which merit serious consideration still today. Yet Brown had no systematic concerns and had no interest in surveying the field as a whole.” (Bernhart, 2004, p. xii). Brown propõe inclusive uma definição de literatura comparada que abarca os estudos interartes, que viria a ser considerada por Scher:

In his introductory essay to this compilation, Brown arrived at an ingenious definition of Comparative Literature which should be better known. According to Brown, ‘If we define comparative literature as any study of literature involving at least two different media of expression, a good many difficulties in classification will disappear’. I regard this concise definition as the most successful and persuasive plea so far for the legitimacy of literarily based comparisons of literature with the other arts, including literature and music, as an integral branch of Comparative Literature.
(Scher, 1981, p. 164)

No seguimento dos passos já dados por Brown, Steven Paul Scher continuou a desenvolver pesquisas nesta área preocupando-se com questões como a definição do campo e a sistematização do enquadramento teórico que guiaria futuros investigadores. Estudar a relação interartes que se estabelece entre literatura e música é uma tarefa complexa, uma vez que

estamos perante uma área de investigação muito vasta composta por diversas dimensões que levantam várias questões e problemas.

Scher teve também a preocupação de observar quais as fragilidades deste inovador campo de estudos. Ressalva, tal como Brown havia feito, que “the study of this corresponde [...] holds ‘a fatal attraction for the dilettante, the faddist and the crackpot’” (Scher, 1982, p. 174), conduzindo a trabalhos sem grande expressão, alimentados por uma ideia simplista da proximidade entre a música e a literatura que leva a crer que não são necessários conhecimentos de base em ambas as partes.

Aponta ainda como preocupação o uso pouco criterioso de terminologia emprestada da área da música, como “musical”, “musicality”, “music poetry”, “melody” e “harmony”, propondo que seja elaborada uma terminologia específica a utilizar nestes estudos de paralelismo entre as artes, ao mesmo tempo que reconhece que poderá ser uma ação utópica (Scher, 1981, p. 167; Scher, 1982, pp. 198-199).

Tratando-se de trabalho que envolve duas áreas de indagação já estabelecidas, toda a investigação desenvolvida neste âmbito só foi possível graças à abertura dos estudos literários aos estudos musicais, e dos estudos musicais aos estudos literários, que teve lugar principalmente a partir de 1960, a par dos desenvolvimentos observados também no estudo da interrelação entre códigos, no âmbito da semiótica.³

A abertura à cooperação com outras áreas disciplinares foi mais visível na musicologia entre 1980 e 1990, como sublinha Linda Hutcheon (2006). Assim sendo, para além da importância que a análise musical tem na musicologia, esta disciplina passou também a olhar para outros aspetos que envolvem a composição musical como os contextos sociais, culturais, políticos e religiosos. Esta maior receptividade à cooperação da parte de ambos os campos possibilitou investigações intersdisciplinares, bem como a aceitação de perspectivas de análise inovadoras. Steven Paul Scher apela precisamente à interdisciplinaridade num período em que esta ainda não era muito bem vista no meio académico: “He was the first to open our eyes to the possibilities of transcending disciplinary boundaries by talking about ‘Literature and Music’, interdisciplinarity then still being considered – if not downright unacceptable – yet rather unorthodox and a little dubious.” (Bernhart, 2004, p. xii).

Foi Scher, em 1968, o responsável pela definição das três categorias de análise da relação entre literatura e música que são uma referência até aos nossos dias: “literature in

³ O trabalho de Evan Zohar, “Polysystem Theory” (1990), é um exemplo deste tipo de estudos de interrelação de códigos.

music”, “literature and music” e “music in literature”.⁴ Na primeira categoria, “literature in music”, existe uma referência que remete para um texto, sendo que esta pode estar nas indicações da partitura, no título da peça ou ainda no programa que acompanha a peça ou a sua exibição e que clarifica a inspiração que levou à criação de cada momento musical. Por sua vez, a segunda categoria, “literature and music”, tem que ver com a música vocal, gênero no qual o texto literário e a linha melódica se encontram em estreita relação. Por fim, a terceira categoria, “music in literature”, diz respeito à análise das características fonéticas de um texto literário, bem como ao papel central da música num texto literário, que é o que acontece quando é descrito um concerto.

Apesar desta proposta de Scher ser uma das formas mais utilizadas para explorar uma tal relação, há quem não a considere suficientemente extensiva tendo em conta a inclusão das diversas perspectivas de análise possíveis e a sua complexidade. Posições desse gênero levaram alguns investigadores a dar preferência ao conceito de intermedialidade, adotando-o como guia das suas pesquisas: “intermediality may serve foremost as a generic term for all those phenomena that (as indicated by the prefix *inter*) in some way take place *between* media” (Rajewsky, 2005, p. 46). Assim sendo, ao seguir as linhas de análise intermediáticas o investigador interessado nas relações entre literatura e música tem a possibilidade de analisar com uma maior amplitude os fenómenos que têm lugar no cruzamento dessas duas artes, indo mais para além das propostas de Scher. Também a intermedialidade se ramifica em categorias “in order to cover and to uniformly theorize *specific* intermedial manifestations, more narrowly conceived (and often mutually contradictory) conceptions of intermediality have been introduced, each of them with its own explicit or implicit premises, methods, interests, and terminologies.” (Rajewsky, 2005, p. 46). Quando aplicada à literatura, a autora propõe que esta se divide em três subcategorias: “medial transposition”, “media combination” e “intermedial references”. Quanto à primeira subcategoria, “medial transposition”, trata-se da transposição de um objeto do seu *medium* original para outro: “This category is a production-oriented, ‘genetic’ conception of intermediality; the ‘original’ text, film, etc., is the ‘source’ of the newly formed media product, whose formation is based on a media-specific and obligatory inter- medial transformation process.” (Rajewsky, 2005, p. 51). São exemplos disto as adaptações para filmes ou as adaptações de romances. Por sua vez, a segunda subcategoria, “media combination, which includes phenomena such as opera, film, theater, performances, illuminated manuscripts, computer or Sound Art installations, comics, and so on, or, to use

⁴ Para compilar estas ideias foi de utilidade o artigo de Scher “Literature and Music” (1982) e o artigo de Roberto Gigliucci “Music and poetry: a call for interpretation” (2014).

another terminology, so-called multimedia, mixed media, and intermedia.” (Rajewsky, 2005, p. 51). Esta subcategoria consiste na combinação de objetos de dois *media* distintos que se manifestam na sua materialidade específica, contribuindo “to the constitution and signification of the entire product in their own specific way. Thus, for this category, intermediality is a communicative-semiotic concept, based on the combination of at least two medial forms of articulation.” (Rajewsky, 2005, p. 52). Por último, na terceira categoria, “intermedial references”, inscrevem-se objetos criados com as especificidades dos seus *media* nos quais é feita referência a um objeto produzido noutra *medium*:

The given product thus constitutes itself partly or wholly *in relation* to the work, system, or subsystem to which it refers. In this third category, [...], intermediality designates a communicative-semiotic concept, but here it is *by definition* just *one* medium—the referencing medium (as opposed to the medium referred to)—that is materially present. (Rajewsky, 2005, p. 53)

Ao longo da elaboração deste trabalho terei presente as considerações teóricas decorrentes da proposta de Scher, nomeadamente no que diz respeito à categoria “literature in music” por forma a ver de que forma a literatura se manifesta na música no caso a analisar. Irei também procurar enquadrar as categorias de intermedialidade aplicadas à literatura propostas por Rajewsky.

Capítulo II – Dante Alighieri e Franz Liszt

Sobre o estudo do autor

Para empreender uma comparação entre duas formas de manifestação artística, literatura e música, e duas épocas, Idade Média e Romantismo, é fundamental conhecer o autor e a obra, o seu percurso biográfico e intelectual de modo a melhor poder compreender e analisar o quadro de fatores envolvido num estudo desta natureza. O trabalho comparatista tem de ter sempre uma grande atenção ao pano de fundo histórico das obras e autores analisados.

Desde logo se coloca uma questão que ganha forma no diálogo entre Roland Barthes e Michel Foucault. Em 1967, Roland Barthes publica um texto intitulado *La mort de l'auteur*, no qual transfere a importância anteriormente colocada no autor para o leitor.⁵ Barthes afirma que a noção de autor é moderna e que a sua função é a de ser o meio de transmissão da ideia. No entanto, o seu papel tem um destaque muito maior, de tal modo que a explicação de um texto é procurada no autor, sendo visto como o passado do seu texto: “The Author is thought to nourish the book, which is to say that he exists before it, thinks, suffers, lives for it, is in the same reaction of antecedence to his work as a father to his child.” (p. 145). Por sua vez, o autor moderno (“the scriptor”), defendido por Barthes, nasce no mesmo momento que o seu texto, uma vez que o processo de escrita deixa de estar revestido da missão de representação, tornando-se um espaço multidimensional no qual se juntam referências de vários centros de cultura. Por forma a colocá-las no seu texto, o escritor “bears within him [...] this immense dictionary from which he draws a writing that can know no halt: life never does more than imitate the book, and the book itself is only a tissue of signs, an imitation that is lost, infinitely deferred.” (p. 147). A par do desaparecimento do autor, desaparece também a necessidade de decifrar a mensagem do texto. Barthes refere que esta noção alimenta a produção de literatura crítica, que assume o papel de investigador do autor; uma vez colocado

⁵ Foi tida como referência a tradução para inglês de Heath (1977).

a descoberto, permite compreender o texto o que leva Barthes a afirmar que o reinado da autoridade do autor é também o reinado da crítica. A tónica é então colocada no leitor, através do qual o propósito do texto é concretizado. No entanto, o leitor não poderá ter uma dimensão pessoal (história, biografia, psicologia): “he is simply that *someone* who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted.” (p. 148).

Um texto que parece ser uma resposta a Barthes foi publicado por Michel Foucault em 1969 com o título *Qu'est-ce un auteur*.⁶ Este crítico pretende analisar a relação entre texto e autor, bem como de que forma o texto faz referência ao autor, uma figura que é entendida como externa e anterior ao texto. Reflete no modo como a obra ganha valor quando associado a uma dada proveniência, uma noção que se foi alterando ao longo dos tempos. Inicialmente apenas os textos científicos precisavam de estar ligados a um autor para serem aceites, ao passo que os textos literários eram colocados em circulação e aceites mesmo que não tivessem um autor atribuído. A partir dos séculos XVII e XVIII, passa a verificar-se o inverso, isto é, os textos científicos começaram a ser recebidos pelo seu conteúdo e as associações a nomes de autores foram substituídas pelo nome do inventor para fazer referência a conceitos ou descobertas específicas. No que diz respeito ao discurso literário este passou a ser aceite mediante a sua atribuição a um autor. No caso de não haver um autor atribuído o “jogo” passou a ser descobrir a sua identidade: “Since literary anonymity is not tolerable, we can accept it only in the guise of an enigma” (Foucault, 1998, p. 213). Este é o “jogo” da crítica que não só tenta descobrir quem é o autor anónimo como discernir quais são as motivações ou inspirações que levam um autor a escrever. Estas procuras da crítica desencadeiam projeções que contribuem para a construção da figura do autor. Foucault refere também que a definição de autor não apresenta tantas dificuldades de delimitação quanto a definição de obra.

O ponto de contacto entre ambos os autores parece residir numa ideia de morte. A literatura tem uma relação próxima com a morte: na épica grega era dada a imortalidade a um herói através da perpetuação dos seus feitos na literatura; nas narrativas árabes, como *As Mil e Uma Noites*, o narrador faz uso da literatura e da prática de contar uma história para adiar a sua morte. Para Barthes, o autor está morto na medida em que a figura de destaque é o leitor: o autor é apenas o meio através do qual várias referências já existentes são vertidas num texto para serem reconstruídas pelo leitor. Na visão de Foucault, a figura do leitor é uma estratégia de regulação para conter a proliferação de significados, porém o avanço da sociedade irá levar

⁶ Para esta reflexão foi tida como referência a edição traduzida para inglês por Hurley (1998).

ao seu desaparecimento, colocando de lado a importância de quem escreve (“Who really spoke? Is it really he and not someone else? With what authenticity or originality? And what part of his deepest self did he express in his discourse?” [Foucault, 1998, p. 222]) para que a tónica seja colocada no texto, uma vez que na sua concepção não é importante saber quem enuncia (“What difference does it make who is speaking?” [Foucault, 1998, p. 222]).

Apesar da importância das reflexões destes dois investigadores, é preciso ter em mente que é possível existir um ponto de equilíbrio entre a glorificação excessiva do autor, que Barthes e Foucault condenam, e o anúncio da sua morte. Tendo em conta a importância que a figura do autor continua a ocupar, a morte do autor poderá culminar na morte conjunta da escrita e da leitura (Perniola, 2014). Perante esta reflexão que prevê uma possível morte conjunta, é compreensível a atenção que o trabalho comparatista dedica a todas as vertentes da obra: o autor, o contexto, a receção e o texto.

O percurso intelectual de Dante Alighieri

Acontece, não de raro, que quando estão em causa figuras de grande relevo na literatura e na cultura os dados sobre a sua biografia sejam escassos. É o que ocorre com Camões, Shakespeare, e Dante Alighieri nesse campo não é exceção. O vazio deixado pela documentação de arquivo parece por vezes incentivar a ficção. É o que acontece com a primeira biografia de Dante escrita por Giovanni Boccaccio *Trattatello in laude di Dante* (Pertile, 2015, p. 461).⁷ As fontes para o estudo da vida de Dante são: documentos de arquivo, referências indiretas, as alusões à sua vida que ficam contidas na sua obra ou passos que podem ser interpretados como referências autobiográficas.

Neste sentido parece-me pertinente incluir uma reflexão de Giuseppe Mazzotta (1993) sobre a escrita de biografias de Dante Alighieri. Ao longo dos tempos, a curiosidade sobre a vida do poeta tem-se aguçado por via da disparidade entre duas vertentes, se assim lhes podemos chamar, da sua biografia: a sua vida de homem comum e a sua visão intelectual. Deste modo,

⁷ Na atualidade, alguns dos principais estudos acerca da biografia de Dante são: Sapegno (1965), Petrocchi (1989), Mazzotta (1993), Malato (1995), Hainsworth e Robey (2002), Casadei e Santagata (2007), Pertile (2015) e Mega Ferreira (2016).

os biógrafos têm tentado responder às perguntas que surgem apoiados em suposições que podem ser resumidas em três pontos, como expõe Mazzotta (1993, pp. 2-3):⁸

One such assumption is that the biographer has grasped the inner, authentic sense of the life to be told and will, thus, make it the principle of the narrative trajectory.

Another assumption is that the history of a great poet coincides with the history of his own times; Dante, for instance, to adapt a statement by T. S. Eliot, is part of the consciousness of his age which, in turn, cannot be understood without him. A third assumption is the illusory belief, shared by almost all Dante biographers, that there is a solid, ascertainable correspondence between the facts of the poet's life and his art.

(Mazzotta, 1993, pp. 2-3)

O primeiro ponto parece-me ser uma condição necessária para a elaboração de uma biografia. Se o autor da biografia não fizer um exercício de identificação, ainda que subjectivo, de qual poderá ter sido o sentido da vida da figura em questão, possivelmente nunca seriam redigidas biografias. O segundo ponto, que a história do poeta coincide com a história do seu tempo, é pertinente na medida em que Dante é efetivamente parte da consciência do seu tempo e pode ser útil para o compreender, porém é importante fazê-lo de forma crítica para não cair numa análise enviesada de um contexto que tem mais intervenientes e fatores a considerar. Por último, uma prática comum entre biógrafos de Dante, a crença de que há uma correspondência certa entre a vida de Dante e a sua obra. Tendo em conta os poucos factos sobre o poeta de que temos conhecimento, é compreensível que os biógrafos se apoiem no mais pequeno indício da obra que pareça ter uma correspondência com a vida. É, por isso, necessário olhar de forma crítica para os dados que nos chegam tanto sobre Dante como sobre a sua obra.

O poeta nasceu em Florença em 1265. O ambiente em que nasceu era o da pequena nobreza florentina, dedicando-se o seu pai profissionalmente a negócios financeiros, o que lhe valeu a reputação de usurário, a mais desonrosa à época.⁹ A crer no que diz na *Commedia*

⁸ São estas as perguntas que a esse propósito se coloca Mazzotta: “There is not yet, however, a full-fledged literary biography of Dante that evokes simultaneously the poetic, intellectual, and social topography of both Florence *and* the larger cultural world conjured up in his works. Existing biographies, in effect, beg the question. Is there really a correspondence between life and work? Can we take obscure details Dante writes about himself as clues to his life? And even if we could, what was Dante's relation to his friends, to his wife, to his children, and, perhaps more importantly, to himself? Where did he learn all he knew? When did he discover his poetic vocation? What did "to be a poet" mean to him and to those around him?” (Mazzotta, 1993, p. 2)

⁹ Conforme exposto por Malato: “Il padre, como il nonno Bellincione, aveva vissuto forse agiatamente di operazioni finanziarie, prestiti, se non anche usura, compra-vendita di terreni e case, ecc., e deve aver lasciato ai

(*Par. XXII*, 112-117), o poeta terá nascido sob o signo de gémeos, apontando a literatura crítica para datas que variam entre os meses de maio e de junho. Dada a condição social da sua família e os seus horizontes culturais, Dante teve acesso a instrução de um certo nível. Tomando como verdadeiro o que diz na *Commedia*, teria feito estudos com Brunetto Latini com quem dialoga no poema e chama “maestro” (*Inferno XV*). No seu percurso escolar terá estudado latim e contactado com a poesia em *langue d’oc* e a narrativa em *langue d’oil* e, também, com adaptações medievais de textos clássicos. A infância do poeta ficou marcada por dois momentos significativos: a perda da sua mãe Bella degli Abati (entre 1270 e 1273), e o primeiro encontro com Beatrice aos nove anos de idade, conforme relata na sua obra *Vita nova*.¹⁰ Pouco depois de enviuvar, o seu pai, Alighiero Bellincione degli Alighieri, casa-se com Lapa di Chiarissimo Cialuffi. Depois da morte de Alighiero (1283), Dante assume a responsabilidade de tomar conta da família ao mesmo tempo que se envolve na vida política da cidade. Dois anos mais tarde, em 1285, casou com Gemma Donati, com quem teve pelo menos três filhos Jacopo, Pietro e Antonia.¹¹ A dedicação de Dante à atividade política coexistiu com o seu apego à poesia. Alguns investigadores crêem que em 1286, o poeta terá escrito as poesias *Il fiore* e *Detto d’Amore*, que são vistas como trabalhos de aprendizagem e descoberta da sua vertente poética.

Nos anos que se seguem à morte de Beatrice, em 1290, Dante dedica-se à elaboração da *Vita nova*. Nela conta como conheceu Beatrice e a sua história de amor que é o motivo a partir do qual faz reflexões mais vastas acerca dos fundamentos do amor, das suas implicações metafísicas, humanas e literárias. Em termos formais esta obra é um prosímetro, com partes em prosa escritas depois da morte de Beatrice que comentam poemas já escritos. Nesta obra, o poeta deixa registada a sua visão enquanto testemunha da vida e da morte de Beatrice.

Não se sabe muito acerca das vias através das quais Dante foi aprofundando o seu pensamento e os seus conhecimentos. Após a morte de Beatrice, deu início a um período de formação intelectual profunda, muito provavelmente em contacto com mosteiros e obras religiosas, tendo lido autores como Boécio, Cícero, Alberto Magno e Tomás de Aquino.

figli avuti dai due matrimoni proprietà immobiliari che hanno permesso loro un vita tranquilla.” (Malato, 1995, p.783).

¹⁰ Assim o consideram Casadei e Santagata (2007, p. 144): “Dal libro intitolato *Vita nova* apprendiamo così i dettagli sull’evento cruciale della prima parte della vita di Dante, evento che fino a prova contraria non va ritenuto immaginario o simbolico, ma reale: l’incontro con Beatrice, identificabile forse con Bice, figlia del ricco mercante fiorentino Folco Portinari. L’incontro avviene quando Dante ha nove anni: segue l’innamoramento a diciotto anni e, infine, la morte della donna, in un anno che può essere il 1290.”

¹¹ Um documento de 1308 originário da cidade de Lucca faz ainda referência a um Giovanni, persistindo a dúvida se os filhos de Dante eram três ou quatro. (Sapegno, 1965, p. 7-8).

Para perceber o escritor, é também importante perceber a sua ligação à vida política da cidade. Em 1295, passou a ser possível aceder aos cargos eletivos de Florença através da inscrição numa corporação de profissionais, mesmo sem exercer a profissão. Dante inscreveu-se na corporação dos médicos e boticários, apesar da sua forma de subsistência ser à custa das rendas das propriedades que o pai lhe havia deixado como herança. A vida política de Florença estava dividida em dois grupos: os guelfos e os guibelinos. Mais tarde, os guelfos viriam a dividir-se em duas fações como consequência de um conflito entre duas famílias: os Cerchi e os Donati, que viriam a ser conhecidos como guelfos brancos e guelfos negros, respetivamente.

Confrontada com a iminência de uma invasão de Florença por Charles de Valois, a Signoria envia a Roma um grupo de embaixadores do qual Dante fazia parte, em outubro de 1301, para tentar conter a indignação do papa Bonifácio VIII. Valois consegue entrar em Florença e entrega o poder a Corso Donati e aos restantes guelfos negros, começando de imediato as pilhagens, perseguições e julgamentos dos seus opositores, os guelfos brancos. Dante não parece ter regressado a Florença. A 27 de janeiro de 1302 foi sentenciado pela primeira vez “a una multa, all’esilio per due anni e all’esclusione perpetua dagli uffici, sotto la comune imputazione di baratteria e di azione ostile al papa, al piacere e alle istituzioni del Comune” (Sapegno, 1965, p. 12). Como não se apresentou para cumprir a pena, a 10 de março foi condenado à morte caso regressasse a Florença. Assim sendo, vendo-se impossibilitado de voltar à sua cidade, o poeta passa a viver em exílio até ao fim dos seus dias, tendo sido acolhido em várias localidades do norte e centro de Itália como Lucca, Pistoia, Verona e Ravenna, onde viria a falecer a 13 de setembro de 1321. Este foi um período de escrita muito ativo que viu nascer as obras *Convivio*, *De Vulgari Eloquentia*, *De Monarchia* e, ainda, a *Commedia*, que viria a ter uma admirável projeção.

A *Commedia*

Apesar de o autor ter intitulado o poema de *Comedia*, a obra acabou por ficar conhecida como *Divina Commedia* pela ação dos leitores e comentadores que lhe atribuíram o epíteto “Divina”, o qual alude por um lado à excelência do texto e por outro ao seu conteúdo. A obra apareceu pela primeira vez como *Divina Commedia* numa edição preparada por Ludovico Dolce de 1555. Crê-se que o poema tem por título *Commedia* pela sua forma e pelo seu conteúdo:

La *Commedia*, secondo alcuni, si chiamerebbe così perché scritta in uno stile ‘medio’, quale quello consono alla *commedia*, secondo la teoria dei generi medievale, non sostenuto ed elegante come quello usato nel registro tragico (per esempio nell’*Eneide* di Virgilio). Secondo altri, la scelta del titolo è legata alla trama: nella tragedia le cose vanno bene all’inizio ma si complicano a mano a mano che l’azione procede, e finiscono male; al contrario, nel genere ‘*commedia*’ (così come nella *Commedia* dantesca), la situazione iniziale è di solito svantaggiosa per i personaggi ma migliora nel corso dell’opera, sino a sfociare in un finale in cui tutti i problemi vengono risolti. L’una spiegazione non esclude l’altra, ovvero: il nome *commedia* è calzante sia che si guardi al «lieto fine» sia che si guardi allo stile, o meglio alla varietà degli stili impiegati. (Casadei&Santagata, 2007, pp. 173-174)

A *Commedia* conta a história de uma viagem que está em consonância com o tempo litúrgico da Páscoa do ano de 1300.¹² No início da *Commedia* quando Dante se perde na *Selva oscura* é Quinta-Feira Santa e quando inicia a sua viagem no Canto 2 do *Inferno* é Sexta-Feira Santa. A subida do Purgatório tem início na manhã do domingo de Páscoa e a viagem terminará uma semana depois do seu início, com a visão de Deus. A viagem, como recorda Mercuri (1992, p. 222), é, desde os primórdios da literatura ocidental, a metáfora mais utilizada para simbolizar a condição humana: “implica l’acquisizione di nuove esperienze ed

¹² O ano de 1300, como é explicado por Santagata (2017, p.8), ficou marcado pela decisão do papa Bonifácio VII de celebrar um jubileu secular, significando isto que “ogni cento anni, a chi si fosse recato a Roma in penitenza alle basiliche di San Pietro e di San Paolo sarebbero state rimesse le pene da scontare in Purgatorio.” (Santagata, 2017, pp.7-8). O mesmo autor assinala que também a data de início da viagem contada na *Commedia*, que teria tido lugar entre 25 e 31 de março, pode ser associada a eventos de cariz religioso e também da vida da cidade de Florença: “Anche il 25 marzo era un giorno particolare: secondo la tradizione, un 25 marzo Dio aveva creato il mondo, e sempre un 25 marzo Cristo si era incarnato; inoltre, per i fiorentini il 25 marzo era il giorno d’inizio di un nuovo anno.” (Santagata, 2017, p. 8).

è, quindi, metafora della disautomatizzazione della percezione abituale: la *Comedia* è anche viaggio della conoscenza e della scrittura, como dimostra il duplice statuto di Dante *agens* e *auctor*.”. Como referido, o papel que o próprio Dante desempenha na sua obra é significativo: o poeta é simultaneamente autor, narrador e a personagem principal que faz esta viagem. Deste modo, coexistem no poema duas viagens interdependentes: “the journey of the poet-character from the dark wood to the Empyrean; and the journey of the poet-narrator from *Inferno* I to *Paradiso* XXXIII.” (Pertile, 2019, p.8); possíveis pela não coincidência entre o ano da viagem que o poema conta e o período em que o poema é escrito.

Para elaborar a topografia da sua viagem, o poeta parte das noções de Inferno, de Purgatório e de Paraíso já existentes no seu tempo, atribuindo-lhes características físicas, nomes e personagens próprias. Dante dedica a cada um destes domínios uma *cantica*, cada uma delas composta por 33 cantos, mais um canto introdutório, o Canto I do *Inferno* ficando esta *cantica* com 34 cantos, perfazendo um total de 100 cantos no poema. O número 3 tem também uma presença importante na *Commedia*, não só na organização da estrutura do poema, como também pela sua simbologia:

Il numero 3 è per Dante, fin dalla Vita nuova, un numero significativo per l’alta carica di simbolicità connessa al magismo del numero ternario proprio della simbologia trinitaria cristiana e medievale e dei suoi occasionali riscontri nella tradizione classica sopravvissuta nel medioevo. [...] Da numero simbolico il 3 diviene, nella *Comedia*, principio ordinatore del cammino verso Dio, il quale è, sua volta, l’espressione più alta del numero 3 in virtù del mistero della Trinità. (Mercuri, 1992, p. 215)

Também o seu número 9, múltiplo de 3, faz parte da organização do poema: o *Inferno* está organizado em 9 círculos, o *Purgatorio* em 9 partes e o *Paradiso* em 9 céus.

Apesar da subdivisão do poema em três *cantiche* verifica-se que entre si há fatores que unem a narrativa. Uma leitura vertical do poema mostra uma unidade temática entre os cantos com a mesma numeração:¹³

The three cantos VI concentrate on political issues in Florence, Italy, and the Empire; the three cantos IX signal a narrative and theological transition in all three realms and canticles; the cantos XIX of *Inferno* and *Purgatorio*, and the XXVII of *Inferno* and *Paradiso* are largely about the Church and the popes, one of Dante’s foremost

¹³ A questão da correspondência vertical entre os cantos é analisada em detalhe nos três volumes editados por George Corbett e Heather Webb “Vertical Readings in Dante’s *Comedy*” (Volume 1, 2015; Volume 2, 2016; Volume 3, 2017).

concerns; the final cantos, and the last sections of the three realms, echo each other by analogy or contrast: Cocytus, Eden, the Empyrean; three-faced Satan and triune God; finally, the last line of each canticle ends with the word, 'stars' (stelle).
(Pertile, 2019, p.10)

A par disto, também a regularidade entre as estruturas dos três domínios, anteriormente referida, transmite uma sensação de unidade e regularidade ao longo da obra.

Dante inspirou-se na estrutura do cosmos proposta pelo astrónomo Ptolomeo, que havia sido apropriada e colocada ao serviço do dogma pela filosofia aristotélico-cristã, à qual teria fácil acesso através das leituras de autores como o próprio Aristóteles, Alberto Magno, Tomás de Aquino ou Brunetto Latini. De acordo com este modelo [Anexo A], a Terra ocupa o lugar central do universo, à sua volta giram nove esferas celestes e acima destas está o Empíreo, a morada de Deus e dos Santos. A Terra está dividida em dois hemisférios: um deles habitado e o outro quase todo ocupado por água. No ponto central do hemisfério habitado está Jerusalém e no seu interior o inferno - "Thus on and within the Earth are situated the temporal and eternal prison-house of sin." (Rossetti, 2013, p. 10) - onde no ponto mais baixo, no centro da terra, reside Lúcifer. Na *Commedia*, o inferno consiste numa grande estrutura cónica cujo vértice se encontra no centro da terra. Aqui os condenados são castigados de acordo com a gravidade dos seus pecados, sendo que quanto mais próximos do centro da terra, mais próximos estão de Lucifer e, por conseguinte, a gravidade do seu pecado foi também maior. Inicialmente a estrutura desta *cantica* parece simples, a cada canto corresponde um círculo do Inferno. Porém, a partir do Canto VII a estrutura torna-se bastante mais complexa e detalhada: "if we had only the first seven cantos of *Inferno*, we might assume that Dante planned to organize the first canticle following the order of the seven capital vices, starting with lust and ending with pride. The canticle would have been less complicated and much shorter (...)." (Pertile, 2019, p.10). Este facto está também relacionado com a divisão marcada pelas muralhas da cidade de Dis, que delimita as duas regiões do Inferno. Fora das muralhas estão os que cometeram pecados relacionados com a sua incapacidade de resistir a paixões e desejos terrenos, enquanto que dentro das muralhas estão aqueles cujos pecados afetaram terceiros seja por força ou por fraude.¹⁴

¹⁴ Conforme é recordado por Pertile: "Hell, Vigil says, is divided into two major regions, Upper and Lower Hell, respectively outside and inside the walls of the city of Dis. Outside are the sins of incontinence, inside the sins of malice (...). The incontinent fail to rein in their passions and desires for earthly good (circles two to five); the malicious offend and injure others either by force (the violent, circle seven) or by fraud (the fraudulent, circle eight, and the treacherous, circle nine) (...)." (Pertile, 2019, p. 11).

A queda de Lúcifer, logo após a Criação, provocou uma deslocação de terra que emergiu sob forma de uma montanha no meio do mar, no outro hemisfério, o Purgatório, e no seu topo está o Paraíso terrestre. No *Purgatorio* as almas dos que se arrependeram dos seus pecados antes de morrer e receberam o perdão purificam-se à medida que vão subindo a montanha em conjunto. Aqui os pecados estão organizados por ordem decrescente de gravidade, estando também em conformidade com a forma do Purgatório que se vai estreitando da base até ao topo da montanha. Todos os penitentes passam por todos os círculos do *Purgatorio* passando neles mais ou menos tempo dependendo da sua necessidade de purificação relativamente àquele pecado, sendo em cada círculo confrontados com exemplos de virtude, dor física, oração e meditação. Apesar da dor física que sentem, o estado de espírito destas almas é de aceitação por saberem que no final da sua purificação irão ascender ao Paraíso.

Acima do Paraíso terrestre estão as esferas celestes “che rappresentano nello stesso tempo il Paradiso vero e proprio” (Auerbach, 1999, p. 92). As primeiras sete esferas correspondem aos planetas da astronomia antiga: Lua, Mercúrio, Vénus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno; seguidas do céu das estrelas fixas, do primeiro móbil e, por fim, o Empíreo. O *Paradiso* é composto por nove esferas onde as almas aparecem para falar com Dante, de acordo com a esfera mais relacionada com a sua vida terrena, porém todas elas vivem no Empíreo. Neste último momento da sua viagem, o poeta-peregrino é guiado por Beatrice que serve de intermediária entre ele e o divino, e também por São Bernardo que o introduz à contemplação de Deus.

Há uma passagem no *Paradiso* (*Par. II*, vv. 112-148) que explicita a forma de funcionamento do universo. A razão de ser e o movimento do universo têm origem no *primum mobile*, pois, sendo toda a criação um reflexo do divino também a sua atividade remonta ao divino. A par disto “l’universo è un moltiplicarsi del primo moto” (Auerbach, 1999, p.94), porém esta multiplicação não é contrária à unidade do ser divino, a Trindade, mas é uma parte dele que permite que a bondade e o amor do divino cheguem a todos os níveis da sua criação, por intermédio dos anjos.

A recepção da *Commedia*

Já no início da sua vida Dante era um autor reconhecido, com uma reputação literária que assentava na *Vita nova*. No entanto, assim que começaram a circular as primeiras partes da *Commedia* esta tornou-se a sua obra central, sendo o fascínio pelo “sacro poema” (*Par.* XXIII, 62) o motivo pelo qual as restantes obras do poeta tiveram uma projeção mais reduzida no século XIV. Crê-se que *Inferno* e o *Purgatorio*, e possivelmente também algumas partes do *Paradiso*, já estariam em circulação na última década de vida de Dante. O seu sucesso foi imediato, chegando a várias partes da Península Itálica como o mostram os comentários que foram escritos em Génova, Nápoles, Pisa, Bolonha e, claro, em Florença, de onde o autor era originário. Esta recepção um pouco por toda a península é extraordinária dada a fragmentação linguística do território em várias línguas vernaculares, pelo que estes comentários eram uma forma de tornar o texto acessível aos leitores que não entendiam o florentino. Além disto, a análise dos diversos manuscritos que estariam em circulação é prova de que a *Commedia* chegou a uma grande variedade de públicos: “the quality of the manuscript tradition reveals that copies of the poem, ranging from richly illustrated codices to less ostentatious, relatively swiftly produced exemplars, were made with different audiences in mind.” (Baranski, 2015, p.520). Com o avançar do tempo, Dante torna-se também fonte de inspiração para escritores, compositores e artistas, que motivados pelos temas e personagens da obra de Dante tentam transpô-la para as suas formas de expressão.

Algo na *Commedia* despertou nos seus leitores a necessidade de produzir comentários e conjecturar linhas de análise. À época não era usual que um poema de um autor contemporâneo escrito em vulgar recebesse tamanha atenção, pois apenas os textos religiosos ou de autores consagrados da Antiguidade eram comentados. Robert Hollander (1993, p.226) propõe que as várias interpelações do leitor ao longo do poema podem ser vistas como um convite do poeta “to share the burden of the poem’s interpretation, suggesting both that he has written it in such a way as to create a series of problems for the reader, and that these problems have a solution.”. Anna Pegoretti (2019, p.247) tem uma interpretação semelhante à de Hollander, destacando as vezes em que no poema é referida a necessidade de comentário, bem como as alusões a dificuldades e ainda os convites feitos ao leitor para observar os significados escondidos nas palavras do poema. Pegoretti sugere também que Dante poderá ter escrito o seu poema tendo em conta um tipo de leitor em particular, um leitor intelectual

que teria a capacidade de elaborar comentário: “is strikingly apparent when the reader is ordered to stay ‘on your bench’ (sovra ’l tuo banco; *Par.* X, 22). Dante depicts his ideal reader as someone sitting at a scholar’s bench, where medieval intellectuals would read large folio books, with ample margins for commentary and glosses”. Já Zygmunt Baranski (2015, p.520) sugere que os primeiros leitores de Dante seguiram um caminho que havia sido preparado pelo poeta. Ao fazer determinadas referências a Virgílio (*Inf.* I, 86-87), Beatrice (*Inf.* II) e aos poetas da Antiguidade que residem no Limbo (*Inf.* IV, 102), Dante parece estar a guiar o leitor de modo a que tenha uma determinada visão sobre si que é equiparável aos grandes poetas de referência. É importante ter em mente que a tradição de comentários à *Commedia* elaborados durante séculos são produto do contexto do tempo em que foram escritos, dos públicos que pretendiam atingir e dos objetivos dos seus autores, pelo que devem ser lidos tendo em mente não só a *Commedia* e o seu enquadramento como a sua relação com o tempo de produção do comentário (Pegoretti, 2019, p.247).

O comentário de Jacopo Alighieri (1289 - 1348) ao *Inferno* é o mais antigo que se conhece, tendo sido publicado em 1322, um ano após a morte de Dante. Este parece ser o início de um período de produção de comentários que vai ser contínua até à publicação do *Commentarium* de Pietro Alighieri em 1340, que levou à paragem temporária destas produções.¹⁵ É retomada com a entrada em cena de Giovanni Boccaccio com as suas lições públicas sobre Dante, pagas pela Comuna de Florença. Benvenuto da Imola elaborou um comentário com bastante expressão à época “which relies on an unprecedented range of first-hand sources, on sound rhetorical expertise, and on a philological attention to textual variantes” (Pegoretti, 2019, p. 253). Por sua vez, Giovanni da Serravalle (1350-1445), dedica um comentário em latim à *Commedia*. É também encorajado a traduzir todo o poema para latim a fim de que pudesse ser melhor compreendida por todos os que iriam comparecer ao Concílio de Constança (1414-1418).

Entre o final do século XIV e o início do século XV, a *Commedia* começou a inspirar autores fora da Península Itálica. É exemplo disto o escritor inglês Geoffrey Chaucer que em *The Canterbury Tales* recupera a história do Conde Ugolino no conto *Monk’s Tale*, e em *House of Fame* faz várias alusões ao poema de Dante. Em França, aludem à *Commedia*, nas suas obras, Jean Froissart (*Espinette amoureuse*, 1367) e Christine de Pizan (*Livre du chemin de long estude*, 1402-1403, e *Cité des dames*, 1405). Em Espanha, a *Commedia* foi traduzida, sete vezes em castelhano e em catalão, tanto em verso como em prosa, durante o período em

¹⁵ Alguns dos nomes de maior relevo desta fase são: Jacopo Alighieri, Graziolo de’ Bambaglioli, Jacopo della Lana, Guido da Pisa, Andrea Lancia (o “Ottimo Commentatore”) e Pietro Alighieri.

análise. A sua chegada ao território espanhol foi também importante para legitimar a literatura em línguas vernáculas que então estava a ganhar projeção.

Seria necessário esperar até 1481 para que um novo comentário com destaque surgisse. A pausa que termina com Cristoforo Landino marca uma mudança das visões medievais sobre o poema para uma visão renascentista. O comentário de Landino condensou as contribuições dos comentadores que o precederam, destacando-se pela sua erudição e pelo domínio de conhecimentos nas áreas da filosofia, da língua e dos autores clássicos. Esta edição foi acompanhada das ilustrações de Sandro Botticelli, que viriam a ter grande projeção. Entre 1570 e 1732 não foram publicados comentários à *Commedia* relevantes. Para justificar esta pausa de 248 anos, Hollander recupera a explicação de Bembo: “(...) most readers, in Italy and elsewhere on the continent, were pleased to consider Petrarch the Italian master of poetry and Boccaccio, of prose. Dante needed not apply.” (Hollander, 1993, p. 231).

O século XVII foi um dos pontos mais baixos da popularidade de Dante. Por um lado, a *Commedia* é vista como anti-clerical e defensora da separação dos poderes. Sendo que neste período se assistia nos reinos católicos à afirmação de monarquias absolutas e da censura da Contra-Reforma, é possível compreender a posição da Igreja Católica relativamente à obra de Dante. Por outro lado, por via dos debates culturais entre o classicismo e o barroco, a *Commedia* era vista como um produto do passado que não tinha lugar no presente. Apresentam-se como exceções a este panorama, a Inglaterra e a Alemanha, ambos países protestantes, e dentro da Península Itálica, a República de Veneza onde foram impressas três edições da *Commedia* entre 1613 e 1629.

O reaparecimento de Dante no panorama cultural foi um fenómeno que aconteceu por toda a Europa e que pode ser colocado entre 1760 e 1820, coincidindo com a revalorização do Gótico e dos primeiros movimentos de reação ao Classicismo.¹⁶ Lombardi (1791) tornou-se um comentador de referência tendo sido frequentemente reimpresso ao longo do século XIX: “I tre volumi, rispettivamente dedicati alle tre cantiche, sono conclusi dagl'indici delle varianti, dei "passi ai quali è data nuova spiegazione", "dei luoghi nei quali si difende Dante da ingiuste critiche” (Consoli, 1970). Concomitantemente, a *Commedia* foi vertida para várias línguas europeias das quais são exemplo a tradução do *Inferno* para francês de Antoine de Rivarol (1783), a tradução para alemão de Karl Strackfuss (1824-1826) e a tradução do inglês Henry Francis Carry (1806-1818) que acabaria por chegar aos Estados Unidos em 1822. A par destas traduções também começaram a ser publicadas edições da *Commedia* com intuítos

¹⁶ Este período será aprofundado com mais detalhe no capítulo que diz respeito a Franz Liszt para melhor compreender o contexto cultural relacionado com a *Commedia* com o qual o compositor terá contactado.

explicativos. Dante ressurgiu igualmente como figura europeia através de artistas plásticos de várias nacionalidades como William Blake, Delacroix, Gustave Doré e John Flaxman, que transpuseram temas dantescos para as artes visuais.

O século XIX marca o fortalecimento do lugar de Dante no cânone ocidental. Para o tornar acessível aos mais variados círculos de leitores, surgiram edições e traduções em latitudes ainda mais variadas: Suécia (1842-1853), Rússia (1843), Portugal (1886), Brasil (1888), Argentina (1894) e assim sucessivamente. Foi também neste século que os estudos sobre Dante se afirmaram como uma disciplina académica moderna. Em Itália dividiam-se entre a visão de Francesco De Sanctis e a da *scuola storica* de Giosuè Carducci e Pio Rajna. De Sanctis continuou uma leitura de Dante “that utilized the legacy of romantic criticism to interpret the conjunction between theology and history in the *Commedia*” (Camilletti, 2019, p.266), ao passo que a *scuola storica* se baseava numa análise do texto em si e no contexto histórico da produção do poema. Além de em Itália, o estudo de Dante e da sua obra enquanto disciplina académica tiveram também uma expressão considerável em Inglaterra, na França, na Alemanha e nos Estados Unidos.

O processo de unificação italiana elevou Dante à condição de poeta nacional, por ser visto como um pioneiro da identidade italiana e o “criador” da língua italiana. Esta ideia foi fortificada em 1865 com as celebrações dos 600 anos do nascimento do poeta.

Começam também a surgir tentativas de transmitir a experiência poética de Dante através de outros meios de expressão, dos quais é exemplo o exercício dos Pré-Rafaelitas de colocar em diálogo literatura e artes visuais, edições ilustradas do poema como a de Gustave Doré, adaptações da *Commedia* para ballet e teatro, e, a seguir, adaptações para o cinema com curtas metragens sobre as personagens Ugolino, Francesca da Rimini e Pia de’ Tolomei e, ainda, o filme *Inferno* (1911) dirigido por Francesco Bertolini, Giuseppe de Liguoro e Adolfo Padovan. Também para a música os temas dantescos foram fonte de inspiração sendo exemplos a ópera de Sergei Rachmaninoff *Francesca da Rimini* (1905), a *Sinfonia Dante* (1863) de Giovanni Pacini, a sinfonia de Tchaikovsky *Francesca da Rimini*, Opus 32 (1876) e ainda Franz Liszt (“the masterwork in the symphonic category” [Barricelli, 1996, p. 92]) que em 1855 conclui a composição de *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*, também conhecida como *Dante-Symphonie*.

No século XX, os autores olham Dante como forma de inspiração para campos que antes não eram considerados: “they draw on its linguistic experimentation [...], its alteration between first-person mode and universalizing claim, and its striving to represent the ineffable to express the ‘unsayable’ of their own time” (Camilletti, 2019, p.268). Numa Europa

marcada pelas guerras e pelos horrores de regimes totalitários, autores como T. S. Eliot, James Joyce, Ezra Pound, Virginia Woolf e W. B. Yeats foram precursores de novas formas de ler e interpretar a *Commedia*, tendo em conta estas novas bagagens culturais. Os centros para o estudo de Dante mais significativos ao longo dos séculos XX e XXI são a Itália, o Reino Unido e os Estados Unidos.

É também de destacar o sucesso da chegada de Dante aos círculos de massas através do cinema (como a adaptação do realizador português Manoel de Oliveira *A Divina Comédia* de 1992), da música *pop*, de jogos de vídeo e de literatura policial. Mais recentemente as leituras de Roberto Benigni de cantos da *Commedia* atraíram uma grande variedade de públicos, o que prova a atualidade e o vigor de uma obra com cerca de 700 anos.¹⁷

No panorama português o volume *Dantesca Luso-Brasileira - Subsídios para uma Bibliografia da Obra e do Pensamento de Dante Alighieri* (1966), de Giacinto Manuppella, é uma referência para a receção do poeta. Neste volume, Manuppella faz um levantamento de traduções e comentários da obra de Dante publicados em Portugal e no Brasil, assim como de artistas gráficos inspirados por temas dantescos.¹⁸

O percurso intelectual de Franz Liszt

O trabalho de comparação que vamos empreender com Franz Liszt, leva-nos a avançar na história até ao século XIX, ou seja cinco séculos passados sobre o tempo de Dante. Não é possível compreender o romantismo musical sem observar o papel de Liszt enquanto pianista, compositor, professor e pensador. Liszt percorreu a Europa, viveu em vários países o que reflete bem a dinâmica própria do seu tempo e da sua atividade artística.

Franz Liszt nasceu em Raiding, na Hungria, num ambiente familiar que desde cedo lhe reconheceu as capacidades musicais. O pai do compositor, Adam Liszt, desempenhava funções de contabilista ao serviço do príncipe Nikolaus II Esterházy, uma função que à época tinha o seu relevo na cidade onde vivia. Porém, a sua escolha de profissão parece ter sido puramente de ordem prática pela necessidade de sobreviver pois a sua grande paixão era a música (Hilmes, 2016, p.65). Tendo estudado música em criança com o próprio pai, Adam era considerado um músico amador talentoso que dominava de forma aceitável instrumentos

¹⁷ Destas leituras resulta o livro de Roberto Benigni *Il mio Dante* (2008).

¹⁸ Apesar do levantamento de trabalhos do âmbito da tradução, literatura, pintura e escultura, é curioso notar que o âmbito musical não é tratado por Manuppella.

como o piano, o violino e o violoncelo. A partir de 1805, passou a desempenhar funções para o príncipe na cidade de Eisenstadt, famosa pela sua orquestra e vida musical. Os anos que aqui passou foram de grande felicidade para Adam pois apesar de estar ao serviço como funcionário do príncipe conseguiu estabelecer contactos dentro do meio musical da cidade, o que alimentava o seu sonho de se vir a tornar um músico profissional. No entanto, o sonho acabaria por ser abandonado por via de uma promoção por parte dos seus superiores que o levaram a abandonar a cidade e a mudar-se para Raiding. No verão de 1810, Adam conhece Anna Lagar, que trabalhava como camareira em Viena, com quem casa em janeiro de 1811. Meses mais tarde, a 22 de outubro, nasce o único filho do casal Franz Liszt, que cresce num ambiente marcado pela música. Durante a infância frequentou a escola local, onde recebeu uma educação básica, e aprendeu as bases do piano e da teoria musical com o pai, que também o encorajava a improvisar ao piano.¹⁹ Quando acompanhava o pai a casas onde havia um piano, o jovem Franz impressionava todos com as suas capacidades em tão tenra idade, o que levou o pai a planear a mudança da família para Viena: “Adam Liszt had ambitious plans for his son, as he went on to explain: Vienna was ‘the home of music’, and so Franz would have to go there to be taught by a ‘great master of music’.” (Hilmes, 2016, p.70). Em 1822, graças ao apoio financeiro de alguns nobres húngaros, a família muda-se para Viena onde Franz tem aulas com Carl Czerny (piano) e Antonio Salieri (harmonia). Volvido um ano, a família volta a mudar-se desta feita para Paris aonde chegaram em dezembro de 1823. Era tamanho o interesse e entusiasmo de Liszt pelo conhecimento de outros meios musicais e culturas que rumou a Inglaterra onde se apresentou várias vezes em concerto (1824 - 1827). Regressado a Paris, tendo assistido à morte do pai, Liszt estabelece-se na cidade frequentando os salões parisienses que eram na altura os grandes centros de produção e partilha cultural tendo sido neste meio que o músico e compositor se cultivou intelectualmente.²⁰ Foi assim que Liszt teve oportunidade de entrar em contacto com Berlioz e Chopin.

¹⁹ Sobre a educação de Liszt na escola local, Hilmes refere que o professor Johann Rohrer “Unable to speak Hungarian, Rohrer taught in German, for the most part limiting himself to reading, writing and arithmetic. In later life, Liszt repeatedly expressed his regret that his schooling had been so incomplete and that he had never been taught history, geography or foreign languages. If in the course of time he sought to make good these deficiencies, it was entirely through his own resources. Apart from German, he learnt Italian and English, but his preferred language was always French.” (Hilmes, 2016, pp.67-68)

²⁰ A este propósito Scher refere que “By being in the right place at the right time, however, young Liszt had a much better chance to improve upon his cultural deficiencies [...]. Paris in the late 1820s and early 1830s was the undisputed capital of the art world, full of intellectual ferment. It was the ideal, sophisticated urban setting where poets, composers, painters, philosophers, and political activists congregated from all over Europe to work and mingle in bohemian conviviality and heated debate; they felt privileged to be able to witness and participate in what they sensed was artistic progress in the making: the unfolding of French Romanticism with a vengeance.” (Scher, 1991, p. 342)

É nesse ambiente que Liszt conhece a Condessa Marie d'Agoult, que viria a ser a sua companheira durante os próximos 12 anos e de quem teve 3 filhos: Blandine-Rachel (Genebra, 18 de dezembro de 1835) Cosima (Bellaggio, 24 de dezembro 1837) e Daniel (Roma, 09 de maio de 1839). Quando Marie conheceu Liszt já se encontrava separada do seu marido, o Conde Charles d'Agoult, tendo desta união resultado duas filhas, e vivia de forma independente em Château de Croissy. Viveram a sua relação de forma clandestina, porém um evento marcante na vida de Marie, a morte da filha Louise com apenas seis anos, em 1834, precipitou a vinda a público do seu envolvimento. Para fugir ao escândalo que a sua relação causaria na sociedade parisiense, o casal refugiou-se na Suíça, em 1835, tendo-se fixado em Genebra. No entanto, como evidencia Anna Harwell Celenza (2006), esta fuga de Paris, e em particular o período que viveram em Itália a partir de 1837, teve um significado muito maior do que esse: “He was on a quest to discover his creative essence, a new artistic identity. Liszt had a ‘premeditated master plan’ concerning the future course of his career, and during the second half of the 1830s he planned on ‘distinguishing himself’ in intellectual pursuits that were accorded more prestige than mere performing - namely composition and literature.” (Celenza, 2006, p.3). Os sinais do prestígio de Liszt levaram a que fosse convidado a dirigir a classe de piano do Conservatório de Genebra que estava então a ser organizado. Dois anos depois, reanima-se em Liszt a sua atração por Paris movido pela curiosidade de confirmar se o que se dizia sobre a qualidade de Sigismund Thalberg no piano era verdade. Os dois pianistas “defrontam-se” num célebre duelo que tem lugar a 31 de março de 1837. Após isso Liszt e a sua família fazem uma nova viagem desta vez para Nohant, a convite de George Sand, onde o pianista começa as suas transcrições de Schubert. De Nohant o casal e a sua família seguem para Itália, tendo chegado ao Lago Maggiore em agosto de 1837 para depois seguirem para Bellaggio.

Durante a sua estadia em Veneza (1838) Liszt toma conhecimento da destruição causada pela inundação do rio Danúbio na sua Hungria natal. Perante esta situação decide viajar com destino a Viena onde têm lugar uma série de recitais, com o objetivo de recolher donativos para as pessoas afetadas pelas cheias. Esta decisão acaba por ser determinante na carreira de Liszt, uma vez que os recitais serviram de montra para o seu regresso aos palcos, como refere Alan Walker (2001): “These recitals marked his official return to the concert platform and attracted wide attention. His playing had undergone a radical transformation during his years of travelling, and was received with universal acclaim.”. Findo este período em Viena, o pianista reúne-se com Marie d'Agoult e a família em Roma. Após nascimento de Daniel (1839), transferem-se para Lucca e sucessivamente para San Rossore.

O período vivido em Itália forneceu a Liszt inspiração para compor o segundo volume de *Années de Pèlerinage*, uma coletânea de composições para piano que espelha os períodos que viveu no estrangeiro. O título desta coletânea em três volumes é inspirado nas obras de Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* e *Wilhelm Meisters Wanderjahre*.

Do volume italiano fazem parte as seguintes composições: *Sposalizio*, inspirado no quadro de Raffaello *Sposalizio della Vergine* (1504); *Il Penseroso*, estátua de Michealangelo na Capela dos Medici localizada na igreja de San Lorenzo em Florença; *Canzonetta del Salvatore Rosa*; três peças inspiradas nos sonetos de Petrarca que dão nome às composições musicais (*Sonetto 47 del Petrarca*, *Sonetto 104 del Petrarca*, *Sonetto 123 del Petrarca*); e *Après une lecture du Dante*, *Fantasia quasi Sonata*- “interesting and impressive attempt at the interpretation of literature in music.” (Searle, 2012, p.99). Os estudos sobre Liszt mostram que Dante Alighieri e a sua obra foram temas que o inspiraram de forma recorrente. Há, porém, que especificar os contornos dessa projeção. Há uma biografia de Liszt que teve grande impacto - *Franz Liszt als Künstler und Mensch* (1880-1894) - que Lina Ramann elaborou a pedido do próprio compositor. Por um lado, trata-se de uma biografia que oferece uma visão algo romanceada como analisa Sharon Winklhofer (1977) ao longo do seu artigo *Liszt, Marie d’Agoult, and the “Dante” Sonata*, tendo a própria filha do compositor contestado a publicação da biografia. Por outro lado, esta biografia teve a sua importância pois criou as bases para a iniciação do trabalho académico sobre Liszt (Winklhofer, 1977, p.15).

Para contar de que forma o compositor se inspirou para *Après une lecture du Dante*, *Fantasia quasi Sonata*, também chamada de *Dante Sonata*, Raman cria um cenário idílico que envolve Liszt e Marie d’Agoult enquanto lêem a *Commedia* em conjunto:

The two travelers spent most of their days on the lake, whose picturesque, rocky shoreline enticed them with ever-new excursions. During the fiercest heat of the day, they fled to the shade of tropical trees at the Villa Melzi, and read the Italian poet’s *Divine Comedy* at the foot of Comolli’s statue, “Beatrice leading Dante” ... Liszt was often seen alone, absorbed in contemplating the nocturnal heavens... But these days of dreaming were not entirely given over to poetic moods... Some of his most precious [musical] flowers, filled with character and poetry rather than lyricism, originated here. Not only the surrounding charms of nature, but also his reading contributed to these pieces. It was here that the beginning of his Italian Album was conceived... The first work he composed belonged to his sojourn in Bellagio. It was an echo of his readings in Dante, entitled: *Fantaisie quasi Sonata après une lecture de Dante* [sic].

(Winklhofer, 1977, p.16)

Uma confrontação desta narrativa de Raman com informações de outras fontes permite-nos saber que não seria exatamente assim. Resumindo brevemente o detalhado trabalho de confrontação de informações levado a cabo por Winklhofer (1977), sabe-se que o casal se tinha mudado para Bellaggio enquanto esperavam pelo nascimento da filha pois a Condessa queria retirar-se de Milão e ter mais privacidade neste momento. Além do mais, Franz e Marie visitaram o jardim onde está a estátua de Comolli, porém no seu diário Marie regista que não aprecia o grupo escultórico.²¹ Parece ainda improvável que o casal tenha lido a *Commedia* durante a sua estadia em Como, e que esta leitura tenha tido uma consequência direta na composição da Sonata pois não há nenhum elemento na sua correspondência que o confirme. Estranho seria se Liszt e Marie d'Agoult não tivessem tido contacto com Dante antes do seu encontro: "Liszt obviously knew about the *Comedy* and may even have read sporadically in it, before he met Countess d'Agoult early in 1833" (Winklhofer, 1977, p.21). Porém o entendimento que ambos têm sobre Dante neste momento inicial do seu relacionamento não seria muito profundo, e apoiar-se-ia em comentários e textos secundários sobre o poeta que exaltam os ideais do amor cortês, valorizando o Dante que nos sonetos da *Vita Nova* venera Beatrice. Segundo Winkholfer, Dante teve para o casal uma importância tal que o modelo de Dante e Beatrice foi transposto para as suas vidas:

Liszt e d'Agoult appear to have been unusually sensitive to the Dante-Beatrice ideal. At least for a time, they consciously perceived their own liaison as a direct parallel to the historical one; [...]. The image of Dante and Beatrice influenced their psychological expectations of one another, their behavior, even Liszt's compositional activity. Eventually, when one partner transgressed the rules and limitations of that ideal, the affair began to decline. And it was only after that point that either of them began to study the Divine Comedy with any degree of seriousness.
(Winklhofer, 1977, p.22)

Parece ser muito mais provável que o interesse de Liszt por Dante e pelo seu trabalho tenha sido uma consequência da época em que viveu e não tanto uma consequência da sua relação com Marie d'Agoult. Nas primeiras décadas do século XIX, verifica-se um movimento de

²¹ Winklhofer expõe que "Their one recorded visit to those gardens on August 20 was too brief to permit this diversion, for they were investigating other attractions as well. On that date, d'Agoult noted in her diary, 'The Villa Melzi has a lovely garden. Valéry wrongly praises the group of 'Beatrice leading Dante'. The Dante in particular is a common and deplorably vulgar piece.'" (Winklhofer, 1977, p.18)

recuperação de Dante, por via do aparecimento de movimentos românticos um pouco por toda a Europa, que proporcionam novas perspectivas sobre a *Commedia* e em particular sobre o *Inferno* (Camilletti, 2019, p.262). A propósito deste acontecimento, Storino, colocando também na equação Liszt, explica que: “Non è solo la riscoperta del gotico che riporta il poeta in auge; è il suo essere un eroe solitario alla ricerca di verità universali guidato dalla teologia cristiana, una teologia antidogmatica che si riflette nelle proposte di rinnovamento della chiesa promosse da Félicité de Lamennais, figura di riferimento del mondo spirituale lisztiano.” (2018, p. 64). Autores que Liszt acompanhava e que figuravam da sua biblioteca, como Lamartine e Chateaubriand, fazem declarações sobre Dante que certamente terão despertado o interesse do compositor: “«Horace était le poète de l’époque, comme le Dante semble le poète de la nôtre» enuncia Alphonse de Lamartine nel suo discorso d’ingresso all’Académie française. [...] Se Lamartine dichiara Dante poeta dell’Ottocento, in *Le Génie du Christianisme* François-René de Chateaubriand esalta Dante como poeta sovrano di tutti i tempi, capace di esprimere l’eterno grido di dolore dell’anima umana.” (Storino, 2018, pp.63-64).

A par disto, o culto a Dante neste período não conhece barreiras de nacionalidade. Mostra-o bem a profusão de traduções e comentários que são publicadas nos mais diversos países.²² Numa primeira fase, entre 1760 e 1780, a *Commedia*, frequentemente reduzida apenas ao *Inferno*, começou a ser traduzida nas principais línguas europeias, a destacar a tradução integral do poema para alemão de Leberecht Bachenschwanz, as traduções do *Inferno* para francês por Julien-Jacques Moutonnet de Clairfons e por Antoine de Rivarol; para inglês Charles Rogers começa por traduzir o *Inferno* e caberá a Henry Boyd a passagem de todo o poema para língua inglesa (Camilletti, 2019, p.262). Entre cerca de 1790 e 1818, assiste-se a um segundo momento da recuperação de Dante marcado pelo trabalho de Samuel Taylor Coleridge e por um artigo de Foscolo que figurou na *Edinburgh Review* que levaram à entrada da *Commedia* no cânone literário pelo amplo impacto que tiveram para os integrantes dos movimentos românticos europeus.²³ É também neste período que se dá a extensão da

²² “(...) in Germania la traduzione della *Commedia* di Friedrich Schlegel (1791) dà l’avvio agli studi romantici su Dante, in Francia si pubblicano ben sedici traduzioni in soli quarant’anni, e in Italia più di cento riedizioni.” (Storino, 2018, p. 64)

²³ Camilletti recorda que: “Pivotal in this regard were the essay ‘On the Divine Comedy’ published by August Wilhelm Schlegel in 1791 and the note penned by his brother Friedrich which appeared in 1798 in the periodical *Athenäum*. In these texts, Dante was presented as the most illustrious model for the syncretistic cultural project undertaken by the romantic circle of Jena. Concurrently, in England, John Flaxman illustrated the whole poem (1792–3), re-reading Dante through the paradigms of artistic primitivism. August Wilhelm Schlegel’s acquaintance with Madame de Staël’s circle at Coppet intersected with the activity of Jean Charles Léonard

recepção de Dante para fora do espaço europeu, por via da tradução da *Commedia* para inglês de Henry Francis Cary que em 1822 chegou aos Estados Unidos da América. A posição central de Dante no cânone europeu viria a ser mais evidente entre 1818 e o final dos anos 20 do século XIX, não só pela continuidade na publicação de traduções e comentários, mas também pela atenção que começou a merecer no domínio das artes visuais.²⁴ A atração por Dante é tal que duas personagens femininas tão distintas atraem de igual modo leitores e artistas deste período: “Dante’s poem provided two powerful models for conceptualizing desire: the idea of love as a destructive passion in the episode of Francesca; and the heavenly love for Beatrice. Whereas the cult of Beatrice reached a peak in popularity in the second half of the nineteenth century, thanks to the Pre-Raphaelites, the preoccupation with Francesca spans the whole romantic age.” (Camilletti, 2019, p.263). Liszt é de tal forma atraído pela personagem de Beatrice que “in an article written in September-October 1837, he compared Dante’s depiction of Beatrice in the *Divine Comedy* to his own conception of «woman sublime»” (Celenza, 2006, p.10).

Para além das artes visuais, também a música absorveu este revivalismo de Dante. Na música assiste-se a uma grande produção de obras inspiradas na *Commedia*, como nunca se havia verificado nos séculos anteriores, muito influenciadas pelo grande número de comentários ao texto de Dante que foram publicados naquele período: “Si contano più di cento composizioni che, come rimarca Antonio Rostagno, sono in perfetto parallelismo con la crescita sia delle edizioni della *Commedia* sia dei commenti danteschi. Ed è la natura dei commenti che accende di fervido entusiasmo i musicisti.” (Storino, 2018, pp.64-65). Deste modo, ao longo do século XIX surgem diversas composições que abordam musicalmente a *Commedia* de forma geral ou que exploram episódios e personagens concretas referidas no poema dantesco.

Terão tido mais destaque as criações de música instrumental, uma vez que os compositores assumem que os géneros vocais sobre os versos do poeta são insuficientes para transmitir as imagens e conceitos do poema: “Le creazioni romantiche esteticamente rilevanti appartengono all’ambito della musica strumentale, alla produzione di compositori che si rapportano a Dante non «come autore di poesia per musica, quanto come intellettuale con cui confrontarsi sul piano dei contenuti attraverso il proprio linguaggio».” (Storino, 2018, p.65)

Simonde de Sismondi and Pierre-Louis Ginguené, whose works on medieval Italian history and literature would play a central role in the reception of Dante in France and beyond.” (Camilletti, 2019, p.263)

²⁴ “After Flaxman and Henry Fuseli, there followed Jean-Auguste-Dominique Ingres’ and Joshua Reynolds’ paintings inspired by Ugolino and Francesca, Blake’s illustrations of 1824–7, and Eugène Delacroix’s *La barque de Dante* (1822).” (Camilletti, 2019, p.263)

Em 1839 Liszt afirma a sua intenção de escrever uma composição, no âmbito da música programática, inspirada na *Commedia*. O compositor escreveu, em fevereiro de 1839, no *Jornal des Zyri*: “If I feel within me the strength and life, I will attempt a symphonic composition based on [Dante’s *Divine Comedy*], then another on Faust – within three years – meanwhile I will make three sketches: the Triumph of Death (Orcagna), the Comedy of Death (Holbein), and a Fragment dantesque.” (Shultsadt, 2005, p.219). A composição à qual inicialmente é dado o título de *Fragment dantesque* acaba por se tornar a peça para piano *Après un lecture du Dante, fantasia quasi sonata*, após revisões e alterações levadas a cabo pelo compositor, tendo sido mais tarde inserida na segunda parte da coletânea *Années de pèlerinage*.

Porém, sensivelmente no mesmo período em que mostra esta intenção, a sua carreira enquanto virtuoso do piano começa a ganhar mais importância, o que deixou os seus planos para a composição em espera. Neste momento em que a carreira de Liszt enquanto pianista a solo - atividade que desenvolveu entre 1839 e 1847 - se começa a consolidar, a sua relação com Marie d’Agoult começa a deteriorar-se, tendo terminado definitivamente em 1844. Marie regressa a Paris em novembro de 1839 com intenções de se aproximar da sua família, os Flavignys, que a aceitam, mas rejeitam os seus filhos com Franz, que por sua vez são acolhidos pela avó Anna Liszt.

Enquanto virtuoso Liszt torna-se o modelo que ainda hoje os pianistas seguem, tendo sido um pioneiro nos seus recitais, um termo também da sua autoria, introduzindo novos modos de se apresentar em público:

“He was the first to play entire programmes from memory; the first to play the full range of the keyboard repertory (as it then existed) from Bach to Chopin; the first consistently to place the piano at right-angles to the stage, so that its open lid reflected the sound across the auditorium; the first to tour Europe from the Pyrenees to the Urals.” (Walker, 2001, p.13).

Em fevereiro de 1847, num período em que deu concertos em Kiev, Liszt conhece a princesa Carolyne von Sayn-Wittgenstein, que viria a ser sua companheira. A princesa de 28 anos, estava separada do seu marido, o príncipe Nicholas von Sayn-Wittgenstein, com quem se havia casado aos 17 anos.

A assunção da função de Kappelmeister, em 1848, levou-o a estabelecer-se em Weimar. Também em Weimar, Liszt acolheu vários nomes da música da época como Wagner e Berlioz, em Altenburg, a residência que partilhava com Carolyne. Apesar de ser uma cidade

pequena, Weimar era à época um centro cultural com alguma importância. Do ponto de vista musical, a cidade tinha à sua disposição uma orquestra e um teatro de ópera que eram para Liszt recursos valiosos uma vez que a sua decisão de se fixar em Weimar foi motivada pelo desejo de se dedicar à composição de forma quase exclusiva, uma atividade que não era compatível com a sua carreira de virtuoso. Durante esse período Liszt começou a interessar-se pela música para órgão por força da tradição ligada a este instrumento que se veio a desenvolver desde o tempo de Bach neste território. Como nos dá conta Alan Walker “Some of the old church organs scattered across Thuringia had remained unchanged since Bach’s time, and Liszt often travelled to various towns and villages in the company of his disciple, the organist Alexander Gottschalg, in search of these venerable instruments.” (Walker, 2001, p.37). Foi de facto um período muito produtivo, tendo Liszt concluído as suas transcrições para piano de seis prelúdios e fugas de Bach e desenvolvido também as suas canções, que nunca receberam grande notoriedade.

Remonta ao período de Weimar o contributo de Liszt para a música programática, um exercício muito interessante no âmbito das relações interartes, que se reflete nos seus poemas sinfónicos e outras composições às quais está associado um programa. A música programática, da qual Liszt foi um dos pioneiros, consiste na composição de uma peça instrumental inspirada num objeto literário, nas artes plásticas ou até mesmo na natureza, e que musicalmente representava a fonte de inspiração:

na acepção que Liszt e outros autores do século XIX deram ao termo, era música instrumental associada a uma matéria poética, descritiva ou mesmo narrativa, não por meio de figuras retórico-musicais nem pela imitação dos sons e dos movimentos naturais, mas pela sugestão imaginativa. A música programática pretendia absorver e transmutar integralmente na música o tema imaginado, de tal forma que a composição daí resultante, embora incluindo o «programa», o transcendesse e fosse independente dele. (Grout&Palisca, 2001, p.574).

Fazem parte do domínio da música programática os poemas sinfónicos, cuja denominação é sintomática pelo que merece ser vista com mais pormenor. Apesar das características que têm em comum com as sinfonias, Liszt decidiu não incluir os poemas sinfónicos no mesmo grupo, talvez pela sua estrutura formal não corresponder à das sinfonias. Merece também atenção a palavra “poema” que no âmbito da denominação “poema sinfónico” poderá remeter para duas ideias: para a etimologia da palavra poema, “algo que é «feito», inventado”; ou para o “conteúdo poético, no sentido do programa de cada obra, pois o conteúdo e a forma são, em

todos os casos, sugeridos por um quadro, uma estátua, uma peça de teatro, um poema, um cenário, uma personalidade, um pensamento, uma impressão, ou por outro objeto não identificável apenas a partir da música, mas que é identificado pelo título do compositor e, geralmente, também por uma nota introdutória.” (Grout&Palisca, 2001, p.617).

No seu trabalho enquanto teórico Liszt deixa registrada a sua concepção da música programática, o que nos permite tentar perceber a base teórica do seu trabalho musical. É assim que nas suas reflexões sobre a *Sinfonia Harold* de Hector Berlioz se percebe que para criação dos seus poemas sinfônicos e desenvolvimento da ideia de música programática, Liszt se inspirou em Hegel e na sua definição das principais categorias da poesia: épica, lírica e dramática. Partindo das reflexões de Hegel, o compositor estabelece uma relação entre as formas literárias e as formas musicais. Assim sendo, a Cantata e a Oratória são as formas musicais que se relacionam com a poesia épica, uma vez que “through their leaning toward the descriptive, instrumentation lends them a similar frame. Episode and apostrophe play almost the same role in them, and the effect of the whole is that of the solemn recital of a memorable event, the glory of which falls undivided on the head of a single hero.” (Cormac, 2017, p.20). Por sua vez, a música programática é aquela que melhor se relaciona com a poesia lírica, uma vez que na ótica do compositor uma das principais funções da música é a reprodução de sentimentos, paixões, pensamentos, sendo precisamente esta subjetividade que Hegel atribui à poesia lírica. Como explicita Cormac, “The program can lend to instrumental music characteristics corresponding almost exactly to the various poetic forms; it can give it the character of the ode, of the dithyramb, of the elegy, in a word, of any form of lyric poetry.” (2017, p.20). Liszt avança inclusive um elenco de trabalhos da literatura que seriam passíveis de servir de programa para a música, como o *Fausto* de Goethe, *Manfredo* de Byron, *A Divina Comédia* de Dante ou, ainda, Shakespeare. De acordo com o estabelecido por Hegel, a poesia dramática resulta da combinação da objetividade da poesia épica com a subjetividade da poesia lírica, às quais se adiciona o elemento dramático que geralmente se apresenta como uma dificuldade na vida das personagens principais, sendo esta dificuldade que permite o avanço da ação e define a estrutura do drama.

Apesar de todo o trabalho que realizou durante os anos de Weimar, a sua vida pessoal, nomeadamente o longo processo de Carolyne para conseguir o anulamento do seu casamento, levava-o a alimentar sentimentos de descontentamento e frustração. Em 1860, a princesa partiu para Roma para tentar junto do Vaticano a dissolução do seu casamento, tendo obtido em janeiro de 1861 uma resposta favorável ao seu pedido. Em agosto Liszt parte de Weimar para Roma onde iria reencontrar a companheira e casar-se a 22 de outubro. O casamento

acabou por não se realizar por pressão da família do marido de Marie, a filha de Carolyne, pois receavam que com este novo casamento lhes fosse retirado o seu direito de posse da propriedade e da fortuna da princesa que adquiriram com o casamento de Marie.

Após estes eventos Liszt permaneceu em Roma. A sua vida nos últimos anos ficou marcada por vários momentos difíceis: viveu a perda de dois filhos - em dezembro de 1859 faleceu o seu filho Daniel e em setembro de 1862 a filha Blandine - e a tentativa de casamento falhada com a princesa Carolyne. Por estes motivos, retira-se no mosteiro dominicano Madonna del Rosario, nos arredores de Roma, tendo recebido ordens menores em 1865. Precisamente nesse ano, têm lugar as comemorações sexto centenário do nascimento de Dante. A propósito deste evento celebrado por toda a Itália, é construída sob a orientação de Romualdo Gentilucci uma grande galeria dedicada ao poeta no Palazzo Poli em Roma. Para a inauguração da Galleria Dantesca, a 26 de fevereiro de 1866, Gentilucci consegue que Liszt, à época residente em Roma e uma pessoa de relevo na sociedade, autorize a execução da sua sinfonia inspirada na *Commedia*.²⁵ A obra *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia* foi o resultado da intenção que o compositor havia mostrado em 1839 de compor baseando-se no poema de Dante. A versão final da partitura terá sido concluída entre abril de 1855 e julho de 1856, e foi exibida pela primeira vez em Dresden a 7 de novembro de 1857 sob a batuta do próprio compositor. Contrariamente à boa recepção que a obra viria a receber em Roma em 1866, as reações do público e da crítica nas primeiras exposições foram significativamente menos entusiastas. O projeto inicial consistia de um cruzamento entre música, literatura e artes visuais, uma vez que seria composto pela sinfonia de Liszt inspirada na *Commedia* de Dante (um cruzamento entre literatura e música) e ainda a exibição em diorama dos desenhos de Giovanni Bonaventura Ginelli, também estes inspirados na *Commedia*, durante a execução da sinfonia. Problemas de financiamento e de natureza técnica ligados à utilização do diorama levaram à não realização deste projeto, pelo que Liszt decide cingir-se apenas à sua ideia inicial da sinfonia que retoma em 1855. É também deste ano a carta em que Liszt revela ao compositor Richard Wagner que há muito tem a intenção de escrever a sinfonia: “Then you are reading Dante? He is excellent company for you. I, on my part, shall furnish a kind of commentary to his work. For a long time I had in my head a Dante symphony, and in the course of this year it is to be finished. There are to be three movements, Hell, Purgatory, and

²⁵ Och destaca o papel do compositor na sociedade romana: “È indubbio che il nome di Liszt, notissimo negli ambienti musicali, cardinalizi e mondani di Roma, ebbe un ruolo decisivo sul successo della Galleria Dantesca nel Palazzo Poli; come osserva infatti Bianca Maria Antolini, la figura di Liszt era oggetto di particolare ammirazione da parte di aristocratici, artisti e imprenditori, appartenenti a quei gruppi sociali su cui Gentilucci contava come azionisti della sua società.” (Och, 2017, p.134)

Paradise, the two first purely instrumental, the last one with chorus.” (Wagner, R., Liszt, F., Hueffer, F.; 2003, p.166). Será a Richard Wagner que irá dedicar a sinfonia.

A partir de 1869 Liszt começou a viver o ano de forma tripartida entre Roma, Weimar e Budapeste: “For the last 15 years of his life Liszt became an eternal wanderer. It has been estimated that he travelled at least 4000 miles each year – from Rome to Budapest, from Budapest to Weimar, and from Weimar back to Rome” (Walker, 2001, p.47), uma itinerância que o havia acompanhado a vida toda. O ano de 1886 ficou marcado pela celebração dos 75 anos do compositor. Para esta ocasião vários países organizaram eventos a fim de celebrar o aniversário de Liszt, destacando-se a Inglaterra que marca o regresso do compositor ao país ao qual, depois da digressão de 1827 não havia voltado, por ter sido no final desta digressão que o seu pai faleceu. Apesar das celebrações o compositor não chegou a completar efetivamente 75 anos, uma vez que viria a falecer a 31 de julho em Bayreuth. Liszt havia chegado à cidade, num estado de saúde já debilitado, a 20 de julho por ocasião do festival de música que a filha Cosima estava a preparar.²⁶

Já quando Liszt faleceu o seu nome e o de Dante encontravam-se indissociáveis pela vida musical que o compositor deu aos versos do poeta.

A recepção de *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*

Como referido anteriormente, as reações iniciais à Sinfonia após a sua estreia em Dresden (1857) não foram positivas. Liszt viu-se inclusivamente confrontado com a crítica de Eduard Hanslick, “whose views on music aesthetics (and his championship of Johannes Brahms) made him an adversary of the circles around Franz Liszt, Richard Wagner and Anton Bruckner.” (Tunbridge, 2019, p. 172). Hanslick mostrou-se particularmente crítico da música programática, baseando-se em três ideias: “The first concerns the suitability of a particular text for musical setting. The second concerns the degree to which a work seeks to be musically comprehensible, as opposed to seeking to be understood in terms of its poetic counterpart. The third concerns the quality of the music itself.” (Grimes, 2011, p. 7). A desaprovação mais frequente da música programática está expressa na segunda ideia, por considerar que existe uma inclinação para subordinar a música ao referente poético. Como a

²⁶ O Festival de Bayreuth foi criado pelo compositor Richard Wagner e por ele dirigido e organizado até à sua morte em 1883. Sucedeu-lhe na organização a sua esposa Cosima, filha do compositor Franz Liszt. O Festival foi palco da apresentação das óperas de Wagner, assumindo-se como um forma relevante para a sua divulgação.

autora nota, a opinião do crítico sobre o Liszt contempla as três ideias previamente apresentadas: “I would add that whereas two of Hanslick’s three categories of objection to programme music are widely applicable to nineteenth-century repertoire (...), Liszt stands out as the composer unremittingly charged with contravening all three categories (the third concerning the quality of the music itself).” (Grimes, 2011, p. 22)

A oposição de Hanslick ao trabalho de Liszt é também um reflexo do confronto das duas visões antagônicas sobre a música que tomaram posição neste período: o debate entre os apologistas da música absoluta e os defensores da música programática. Liszt envolveu-se também neste debate saindo em defesa da música programática:

[...] Liszt himself (or his ghostwriter) had come out aggressively in favor of programmatic music as “one of the various steps forward which the art has still to take” toward “the poetic solution of instrumental music.” He took the offensive against what he called “the purely musical composer,” who “only values and emphasizes the formal working-out of his material,” and who therefore forfeits “the capacity to derive new formulations from it or to breathe new life into it.” Given the Hegelian premises on which Liszt based the argument, “purely musical composers” had good reason to think that they were being declared useless and obsolete. (Taruskin, 2008, p.467)

É importante ter em mente que ambas as designações não são estanques e sofrem variações consoante a visão e o contexto de quem as aplica. De forma geral, a música absoluta pode ser definida como música que não faz uso de um referente extra-musical. Scruton (2001) propõe que o melhor modo de definir música absoluta é explicar aquilo que não é. Curiosamente, o termo foi cunhado pelo compositor Richard Wagner que a define estabelecendo uma oposição, sendo a mais evidente aquela com a música programática. No entanto, é ao crítico Eduard Hanslick, frequentemente apresentado como um dos grandes defensores da música absoluta, que vários investigadores têm atribuído a criação de termo. Sanna Penderson (2009) apresenta uma leitura histórica do termo que mostra que à época em que estes debates se desenrolavam a definição existente era apenas a da autoria de Wagner. A diferença entre os dois reside na atribuição de uma conotação distinta:

[...] that absolute music was only music and nothing else, and that when it was joined with text it was no longer only music, no longer pure and absolute. This has significance regarding the term 'absolute music': for Hostinsky in 1877 there was only one definition of absolute music, and that was Wagner's, which Hanslick also used.

The only difference was in how the two viewed it: what for Wagner was limited in a negative sense was for Hanslick limited in a good sense. (Penderson, 2009, p. 254)

Como apresentado anteriormente, a música programática recupera uma ideia extra-musical e tenta evocá-la através da música. Apesar de alguns autores admitirem que a música programática possa ser narrativa ou descritiva, no caso de Liszt a música evoca a ideia “He did not regard music as a direct means of describing objects; rather he thought that music could put the listener in the same frame of mind as could the objects themselves.” (Scruton, 2001). Isto poderá ser porque, como recorda Taruskin (2008), a ideia a transpor para o campo musical era de natureza filosófica. O poema sinfónico enquanto ideia era algo que já existia,²⁷ porém Liszt queria ir mais além acrescentando ao conteúdo musical notas explicativas, isto é o programa, que revelassem “‘the thing’ rather than leaving it to the listener's imagination.” (Taruskin, 2008, p.466). Nas palavras do próprio compositor a ideia do programa é legítima porque:

Since the musician's language is more arbitrary and more uncertain than any other, and lends itself to the most varied interpretations, it is not without value (and most of all not ridiculous, as it is often thought) for the composer to give in a few lines the spiritual sketch of his work and, without falling into petty and detailed explanations, convey the idea which served as the basis for his composition. This will prevent faulty elucidations, hazardous interpretations, idle quarrels with intentions the composer never had, and endless commentaries which rest on nothing. (Taruskin, 2008, p.466)

A escrita de extensos e detalhados programas para as sinfonias de Liszt foi um dos motivos que levou Hanslick a questionar o trabalho do compositor. Em 1857, Hanslick deteve-se sobre os poemas sinfónicos de Liszt. Uma passagem do texto leva a crer que tenha sido escrito antes da estreia de *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*, mas que já era conhecido que uma composição inspirada em Dante estava a ser preparada: “If one adds that he is presently working on a musical transcription of Schiller's *Ideale*, of Dante's *Divine Comedy*, of Goethe's *Faust* [...]” (1857, p. 46). Apesar da associação do crítico com a música

²⁷ Como recorda Taruskin: “In their various aspects Liszt's symphonic poems had plenty of precedents. Specific “poetic” content can be found not only in programmatic symphonies like Berlioz's *Symphonie fantastique* or David's *Désert*, but also in the type of theater or opera overture (like Beethoven's *Coriolanus* or *Egmont*, or Weber's *Der Freischütz*) that seek to summarize or otherwise evoke the drama to which they are appended. The closest precedents, perhaps, were Mendelssohn's concert overtures, self-sufficient works to which no drama was appended (although the first of them, *Midsummer Night's Dream*, still took its cue from one).” (Taruskin, 2008, pp.465-466)

absoluta, este admite que os compositores possam procurar estímulos e referências noutras artes desde que a música seja “based on its own laws and remain specifically musical, thus making even without a program, a clear independent impression” (1857, p. 47). Assim sendo, aponta que no caso de Liszt este reveste as suas sinfonias de um propósito maior que o crítico vê como formas de preencher a falta de conteúdo musical ou como forma de justificar “the atrociousness of such content as there is.” (1857, p.47). Este comentário permite antever a severidade das restantes apreciações sobre a música de Liszt. O crítico prossegue referindo que o processo de criação de Liszt é artificial, comparando os seus poemas sinfónicos ao suposto resultado de um poeta com total conhecimento musical e com enorme desejo de compor: “There would be intelligence, poetry, and imagery in abundance, but no musical essence.” (1857, p.49). Hanslick cria ainda outro cenário hipotético: se Liszt escrevesse tragédias poderia fazê-lo de modo inteligente porém nunca seria comparado a Shakespeare. Os comentários de Hanslick levam a crer que o crítico reconhece em Liszt habilidades, porém não considera que sejam utilizadas por forma a que as suas composições sejam obras-primas. Apesar de reconhecer que as obras de Liszt são preferíveis às de outros pianistas, o mesmo não se verifica no panorama geral de toda a música:

To offer Liszt’s symphonies as musical artistic creations, as masterpieces, or as the starting point of rejuvenation of music, is only possible if we first abandon once and for all every previous conception of purely instrumental music and every remembrance of Haydn, Mozart, Beethoven, and Mendelssohn (Hanslick, 1857, p.50)

Hanslick expressou a sua opinião sobre a *Dante-Symphonie* num artigo que figurou na publicação *Neue Freie Presse*, de 15 de abril de 1881. O crítico confessa que tecer considerações sobre esta sinfonia é uma tarefa difícil e desagradável. Hanslick expõe que a *Dante-Symphonie* segue os mesmos princípios estéticos das restantes obras do mesmo compositor que já havia comentado: Liszt compõe com elementos poéticos em vez de elementos musicais. No entanto, considera que o material poético da *Commedia* é o menos musical de todos os temas literários já utilizados pelo compositor, tendo Liszt utilizado duas estratégias “violentas” para que o público entendesse o tema poético da sinfonia. Uma delas foi a introdução de Richard Pohl publicada juntamente com a Sinfonia, que na ocasião do concerto a que Hanslick assistiu foi distribuído em formas de excertos informativos impressos que explicitam as passagens do poema em relação aos momentos musicais. A outra estratégia

adotada por Liszt é a de colocar versos da *Commedia* em algumas linhas instrumentais²⁸ um método que Hanslick considera estranho pois apenas faz sentido na música vocal e não na música instrumental. O crítico refere que quem for ao concerto sem ter acesso a esta introdução ou à partitura não compreenderá o que se passa na Sinfonia. Convida ainda à reflexão sobre o modo como estes elementos podem condicionar a opinião do público, lamentando o uso deste tipo de recursos:

Suponha que ouvimos uma música que nos parece confusa, não natural, incoerente, em parte vazia, em parte feia - teremos de a achar bela e significativa se alguém nos disser que contém uma descrição exata da "Divina Comédia" de Dante? (Hanslick, 1881)²⁹

Mais recentemente, as opiniões de musicólogos e investigadores que se interessaram por esta sinfonia não são consensuais. Os investigadores tendem a concordar que o *Inferno* foi o andamento mais bem conseguido, duvidando do sucesso do *Purgatorio* e do *Magnificat* que concluem a sinfonia, “in analogia con i commenti ottocenteschi che lodavano la superiorità estetica e contenutistica dell’*Inferno* sulle altre due cantiche.” (Storino, 2018, p.83). Nos comentários da crítica tem-se verificado uma tendência para colocar a *Dante-Symphonie* em contraste com a *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern* (1854), “both (...) widely criticized as well as praised by his contemporaries” (Saffle, ano, p. 261). A proximidade das datas de composição, o tratamento de matérias literárias, ainda que bastante distintas, e o facto de as ideias para compor estes trabalhos terem acompanhado Liszt durante largos anos, poderão ser algumas das razões para este contraste entre as duas sinfonias. De acordo com Storino, os problemas apontados à *Dante-Symphonie*, “In particolare, la disorganicità e la frammentarietà” (Storino, 2018, p. 84), parecem ser questões que surgem não da própria sinfonia, mas sim deste confronto. A autora recupera a opinião de Sacheverell Sitwell (1955) que, apesar de reconhecer que a qualidade de alguns excertos, “sottolinea: «If it was much shorter, and was confined to the Infernal Regions, it would be among the most extraordinary originalities in music. In comparison with the Faust Symphony, it fails».” (Storino, 2018, p. 83). A comparação entre as duas composições parece ser utilizada para realçar os defeitos da *Dante-Symphonie*, porém é também possível encontrar exemplos em que comparação é utilizada para exprimir a preferência pela *Dante-Symphonie*:

²⁸ Esta estratégia de Liszt será abordada com mais detalhe no capítulo IV. Um exemplo desta prática poderá ser encontrado no Anexo B.

²⁹ Tradução da minha autoria do original em alemão.

There can be no question that the 'Dante' Symphony ranks foremost, together with the 'Faust' Symphony, among Liszt's orchestral works. I must confess to being even fonder of the 'Dante' Symphony than of the 'Faust' Symphony. I find it more compact in texture; I find the interest more sustained and more evenly distributed throughout, as regards the ideas and their treatment. (Calvocoressi, 1925, p. 505)

Capítulo III – Entre a *Commedia* e *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*

Resenha crítica de análises de *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*

A presente revisão crítica foi realizada partindo de um conjunto de análises de acesso aberto, maioritariamente focadas nos elementos musicais. De uma forma geral, os investigadores têm procurado decodificar os significados simbólicos dos elementos musicais tendo em conta a *Commedia*. Dito isto, as análises têm-se sobretudo centrado no primeiro andamento, o *Inferno*, possivelmente por este ser aquele que oferece mais pistas de ligação ao poema.

Desde a abertura, a música reveste o texto transcrito da *terzina* do Canto III do *Inferno* da *Commedia* de Dante (*Inf.* III, vv.1-3), com uma melodia tocada em uníssono por vários instrumentos “gravi e dal colore intenso e corposo come tromboni tenori, trombone basso, tuba, oltre che agli archi scuri, alle viole, ai violoncelli e ai contrabbassi” (Avallone, 2015, p.137), o que confere um carácter declamatório à passagem (Babyak, 2018, p.197), criando tal escolha um ambiente solene e tenebroso (Tedeschi Turco, 2009, p.55).³⁰ Babyak (2018, p.197) propõe que a estratégia de transcrição de versos é uma mensagem secreta dirigida apenas aos que têm acesso à partitura, com uma simbologia associada ao Inferno: “I would argue that this inaudible message conjures up a sense of isolation that prevails in Hell. The unsung words suggest that the human voice, with its powers of communication and social connection, is absent from this bleak domain.”. Aparece também logo desde o início a tercina (de colcheias), célula que durante o primeiro andamento virá a ser reexposta em tipologias mensurais diferentes (Avallone, 2015, p.137). Babyak aponta ainda, sem oferecer detalhes muito precisos, que “the lack of harmonic grounding” (2018, p.197) da melodia de abertura (compassos 1 a 10) contribui para uma rigidez sonora que também parece remeter para o

³⁰ Veja-se o Anexo B, onde são recuperados os compassos iniciais da sinfonia.

ambiente do Inferno. No entanto, há uma estrutura harmónica implícita “a diminished-seventh chord, outlined by the contour of the melody”. Sobre este acorde Babyak explica que:

This type of chord is highly unstable and dissonant, especially when used at the very opening of a work. Most musical works begin with a stable, consonant chord, in order to establish a solid grounding at the outset. Departing from this standard practice, this movement expresses a tormented affect from the beginning. This sense of rootlessness mirrors the feelings that Dante and Virgil are experiencing as they step into the abyss of Hell. (Babyak, 2018, p.197)

A entrada da percussão no terceiro compasso vinca a última sílaba da palavra “dolente”, ao mesmo tempo que contribui para a construção do ambiente sonoro com “an ominous thud” (Babyak, 2018, p.197). Destaca-se também a palavra “gente” na qual está colocado um trítono: “sulla parola «gente» ancora l’intervallo di tritono (Fa-La diesis) fa valere l’asprezza dissonante tradizionale.” (Tedeschi Turco, 2009, p.55).³¹ Sobre a simbologia do trítono Storino esclarece que “Il tritono ha il significato simbolico di «Diabolus in musica» sin dal Medioevo. Nella *Sinfonia Dante*, così come nella *Sonata Dante*, è l’insegna di Lucifero, ed in tale veste domina l’intero primo movimento.” (Storino, 2018, p.76).

A música continua a progredir, revestindo o texto, que salta linhas relativamente ao texto original, passando diretamente à citação do verso “Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate” (*Inf.* III, v.9). Ao chegar ao momento em que é citado este passo, grande parte da orquestra “infine esploderà con potentissimi accordi sulle parole finali dell’iscrizione avernale” (Avallone, 2015, p.138). Storino (2018, pp.70-71) alerta para a questão da correspondência entre a métrica da melodia de abertura e a métrica dos versos que a acompanham:

Che la melodia di apertura sia stata originata dagli accenti dei versi, universalmente noti come designazione del regno di Lucifero, è discutibile; sicuramente gli accenti musicali corrispondono a quelli del primo verso, ma non a quelli del secondo. L’alterazione della prosodia continua nel «Lasciate» con un effetto retorico che sottolinea il «voi» tramite una sincope: tutto ruota, scrive Antonio Rostagno, «intorno

³¹ Apesar de uma consulta cuidada da partitura na passagem evocada pelo autor, não nos foi possível localizar qualquer trítono sobre a palavra 'gente'.

a quell'accento musicale più energico degli altri in ottava posizione e spostato in contrattempo dalle pause che lo precedono come un aggressivo rivolgersi ai visitatori»

Como recorda Storino, os primeiros 18 compassos ditam os elementos principais do primeiro andamento: “l'incertezza tonale definita dall'accordo di settima diminuita, il tritono, materiale motivico.” (Storino, 2018, p.71). A autora refere que se pode identificar a tonalidade de ré menor, porém há dúvidas motivadas pela falta de cadências e pela repetição do sol#, cuja relação de trítono com o ré é frisada pela intervenção dos tímpanos.

Passados estes primeiros 18 compassos introdutórios, parece ser a entrada efetiva no Inferno:

L'ingresso nella dimensione ultraterrena è scandito da un progressivo accelerando del disegno melodico, che procede per progressioni cromatiche e nervosi ostinati di terzine affidati ai bassi; [...] le progressioni sono infatti sempre discendenti, frananti, e le armonie incerte e cedevoli si nascondono dietro ad ostinate figurazioni terzinate, a ricordarci sempre qual è la matrice metrica su cui il testo è fondato. La sensazione di un castigo eterno, di una caduta rovinosa e irreversibile perché in vita non si è voluto rinunciare ai peccati più seducenti, emerge nettamente in una dinamica e in un'agogica tempestosa, come il destino che attende i dannati. (Avallone, 2015, p.138).

Mariateresa Storino (2018, p.72) alude ainda à instabilidade tonal, com a repetição de acordes de 7^a diminuta e ao crescimento da intensidade “«tempestoso» e «violente» prescrive Liszt in partitura – conduce al tumulto delle grida di disperazione dei dannati”.

O aparecimento do *Quasi Andante ma sempre un poco mosso*, onde se destacam os glissandi da harpa (letra R) marca o início de uma nova secção, a secção B, que recupera a história das personagens Francesca e Paolo.³²

³² Uma proposta de divisão avançada por alguns investigadores, que também usarei na minha análise, no capítulo III.

53

R *Quasi Andante, ma sempre un poco mosso.*

Fl.
Cl.
Bcl.
Fr.
1^a u. 2^a (gestopft.)
3^a u. 4^a (gestopft.)
Harfe.
Pianoforte. (in Ermanglung der Harfe.) *f* due Pedali.

glissando.

Quasi Andante, ma sempre un poco mosso.
con Sordino.
p molto legato
con Sordino
p molto legato
con Sordino.
p con Sordino.

R *p* pizzicato e senza agitazione
Quasi Andante, ma sempre un poco mosso.
9796

Figura 1 - Franz Liszt, *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*. Excerto da partitura do início da letra R (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1859, p. 53)

Esta melodia da harpa marca um contraste sonoro com a secção anterior que Avallone expõe do seguinte modo: “(...) si passa ad un altro frammento del poema dantesco, il canto di Paolo e Francesca; il loro amore idealizzato e mai consumato necessita di un altro colore sinfonico, di una deliziosa intimità e di maggiore dolcezza, e non può più servirsi di sonorità ostentatamente gravi, marziali, quasi sproportionate.” (Avallone, 2015, p.139). Jess Tyre identifica as tonalidades principais desta secção B como sendo quatro: Mi maior, Mi menor, Lá menor e Ré menor; e associa-as ao trabalho da estética musical dos séculos XVIII e XIX “identified these four keys with sensuality, a subject central to the Francesca/Tristan stories, as well as stereotypes of female sensibilities” (Tyre, 2018, p. 154).³³

Alguns compassos depois, Liszt apresenta-nos um recitativo do clarinete baixo (*espressivo dolente*), identificado como o tema de Francesca. Storino refere que “Così come in Dante, la bufera di vento, che impera nel secondo cerchio dell’inferno, sembra arrestarsi per concedere a Francesca di raccontare la sua drammatica storia [...]” (Storino, 2018, p.73). Sobre o simbolismo desta passagem Babyak afirma que “This unaccompanied recitative, preceded by several beats of silence, conveys her loneliness and isolation. The shape of the melody reflects the agony of Francesca’s solitary contemplation. The melody rises to a high note as she remembers the happiness that she experienced on earth, followed by a descent to a low pitch as she contemplates her current suffering.” (Babyak, 2018, p.202). Jess Tyre propõe ainda que o clarinete baixo tem como função conectar este novo momento musical e a música que o antecede.³⁴ Segue-se uma melodia nos clarinetes que Barricelli (1996, p.92) e Storino identificam como a presença de Paolo: “una melodia per doppie terze – sempre affidata al clarinetto (bb. 287-294) – tinta di un diatonismo che contrasta l’oscuro cromatismo della precedente sezione A.” (Storino, 2018, p.73). Sobre o significado do uso do clarinete Tyre refere que este está associado à narração de uma história de desejo, perda e arrependimento (Tyre, 2018, p.150).³⁵

³³ Tyre remete esta sua exposição sobre as tonalidades para a seguinte referência: Christian Schubart, *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*, trans. Rita Steblin, in *A History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries* (Rochester: University of Rochester Press, 1983), 121–124.

³⁴ Sublinhem-se as suas afirmações: “The sign of the narrative agent is a chief indicator in intertextual analysis. In Romantic music, this agent often manifests as a solo, monophonic utterance, a single thread that ties together extended sections of a work. (Tyre, 2018, p.148)

³⁵ A ideia é exposta do seguinte modo no artigo “The same distinctive tone color sign—the dark, lonely clarinet or bass clarinet—is established for the same purpose: to relate a tale of desire, loss, and regret.” (Tyre, 2018, p.150) uma leitura que, por não remeter para outras fontes, parece ser da autoria de Tyre.

Esta melodia é seguida por uma retoma do tema inicial da secção (harpa acompanhada pelos violinos), à qual se segue a repetição da melodia do clarinete baixo e depois dos clarinetes. De acordo com Babyak “The identical repetition of this melody indicates the obsessive nature of Francesca’s thoughts: she is eternally doomed to relive the same memories—and to re-experience the same feelings of remorse.” (Babyak, 2018, p.202). Segue-se uma nova intervenção da harpa acompanhada por uma melodia de corne inglês (“Sugli arpeggi dell’arpa si leva la triste melodia del corno inglese” [Storino, 2018, p.73]), muito semelhante à melodia do clarinete baixo anteriormente apresentada. Autores como Avallone (2015) e Babyak (2018) referem que o som do corne inglês tem a capacidade de evocar as memórias de Francesca. Babyak inclusive recupera as palavras do compositor Hector Berlioz sobre o corne inglês:

In his influential orchestration treatise (1844), the composer Hector Berlioz wrote that the English horn “has a retiring remote quality that makes it superior to every other instrument when it comes to arousing images and feelings of the past, or when the composer wants to pluck the secret string of memory.” (Babyak, 2018, p.204-205)

Na linha do corne inglês surge a transcrição das palavras de Francesca, dos versos 121 a 123 do *Inferno* V:

(...) Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria (...).

Mais uma vez, à semelhança do que acontece no início deste primeiro andamento (*Inferno*), este excerto de texto é apenas acessível para aqueles que veem a partitura. Babyak propõe que, neste caso, estas palavras que não são proferidas podem ser vistas como uma tentativa falhada de Francesca de falar sobre a sua dor, estando condenada a ficar muda para sempre. (Babyak, 2018, p.205). De acordo com Storino (2018, p.73), o tema de Paolo e Francesca continua num *Andante amoroso* até ser violentamente interrompido pelo reaparecimento da transcrição “Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate” (*Inf.* III, v.9). O reaparecimento desta citação marca o início da terceira parte deste primeiro andamento, que recupera material temático da secção A, “accrescendo l’incisività e il clima di ‘terrore’ con una serie di variazioni al primo tema (...). Dopo un’ascesa cromatica, il sipario cala con l’ultima

asserzione del motivo «Lasciate»” (Storino, 2018, p.74). Babyak (2018) destaca uma nota da partitura que parece relacionar-se com a secção anterior:

This section, which begins at measure 395, contains an indication in the score: “This entire passage is intended to be a blasphemous mocking laughter, very sharply accentuated in the two clarinets and in the violas.”. It is as though many devils are jeering at Francesca’s nostalgia. (Babyak, 2018, p. 211)

O carácter infernal do início da sinfonia é retomado, bem como a noção de que estamos perante um reino estático pelas várias repetições de elementos musicais:

The repetitive nature of this section - the same motives return again and again with almost no variation - depicts the monotony of Hell (...) Indeed, the *Inferno* movement end where it began: with a statement of the (still unheard) words ‘Lasciate ogni speranza voi ch’entrate’ (measures 637-641) set to the same musical motif that had opened the entire work. (Babyak, 2018, p.211).

Roglieri (1995) estabelece associações concretas entre esta terceira parte do primeiro andamento e a *cantica* da *Commedia*: “The recapitulation (section A) depicts the sneering devils (*Inf.* XXI - XXII), the sight of Lucifer (*Inf.* XXXIV) and, again, the inscription on the gates (*Inf.* III) (Roglieri, 1995, p.177). Sobre Lucifer Barricelli considera que “The final flat, open 5th chords denote Lucifer’s impotence” (Barricelli, 1996, p. 92).

As considerações dos investigadores sobre o segundo andamento, o *Purgatorio*, bem como sobre o *Magnificat* coral que o conclui, são em menor número do que as apresentadas relativamente ao primeiro andamento. Para além disto, não seguem a ordem dos momentos musicais e destacam apenas alguns deles, procurando colher de forma geral os ambientes criados. Uma ideia comum a todos os investigadores é do *Magnificat* como substituto de um andamento dedicado à terceira *cantica* da *Commedia*, o *Paradiso*. Calvocoressi (1925, p. 506) dedica breves linhas a estes dois momentos musicais. Do *Purgatorio* destaca a sua atmosfera de gravidade e convidativa à meditação:

Longing is expressed beneath the calm surface, and eventually this expression is more poignantly asserted. It is upon this recurring contrast that the movement is built so as to lead up to a climax, which in turn serves to introduce the admirable choral *Magnificat* which brings the work to its conclusion.

Barricelli refere que o andamento é longo e triste “making use of liturgical themes to suggest the collective nature of the canticle, and an introspective fugue to suggest individual meditation. Previous themes and devices are modified as if to reflect on the nature of sin.” (Barricelli, 1996, p.92). O autor faz ainda referência ao “ever-rising boys' choir” (Barricelli, 1996, p.92) sublinhando as modulações da melodia criam a ideia de passagem de esfera em esfera que o poeta-peregrino leva a cabo *Commedia*, concluindo a sinfonia em beatitude, no registo agudo.

Storino sugere que todos os elementos e recursos musicais utilizados contribuem para a criação de um ambiente de consolação das almas e de promessa de luz. Ao invés do que acontece no *Inferno*, o *Purgatorio* não se concentra em eventos específicos mas procura colher de forma geral o estado de espírito, uma leitura que a autora recupera de outro investigador: “Jean-Pierre Barricelli traccia una differenza tra il *Purgatorio* e l’*Inferno*: nel *Purgatorio* Liszt coglie i momenti spirituali del viaggio di purificazione e non gli eventi, come invece suggerisce con l’introduzione di alcuni versi sul movimento infernale.” (Storino, 2018, p.78). A autora define que o andamento tem uma forma AA’BC, sendo a secção B de estilo coral e a secção C ao estilo de uma fuga, que a própria lê como uma recuperação de estilos utilizados no repertório sacro: “Il riferimento al corale e alla fuga sono strettamente correlati alla scrittura del repertorio sacro.” (Storino, 2018, p.78). Sobre as tonalidades, as secções A e A’ são desenvolvidas em Ré Maior, ao passo que as secções B e C são em Si menor. Na perspectiva de Storino, o acesso ao Paraíso é feito através do *Magnificat* cantado por vozes femininas ou brancas, que simboliza o divino e parece emergir “da un luogo invisibile e senza tempo, smaterializzato in un’atmosfera indicibile (...)” (Storino, 2018, p.79).

Avallone refere que o ambiente parece suspenso. Há uma recuperação dos ritmos tercinados do primeiro andamento, executados pela harpa. O investigador destaca também o contraste entre as tercinas e as dúinas como algo constante até ao final da sinfonia: “Il contrasto tra le terzine dell’arpa e le duine di crome degli archi è una costante anche nel coro finale della sinfonia, come un disegno incessante che non ha culmine e che promette un approdo, in quanto attesa di felicità e mistero senza soluzione.” (Avallone, 2015, p. 140). O *Lamentoso* que precede o início do *Magnificat* está escrito em forma de fuga, transmitindo, segundo o autor, agitação e instabilidade estabelecendo um paralelismo com o destino incerto das almas purgantes. Por fim, a sinfonia concluiu-se com um coro de vozes femininas ou brancas que entoam um texto “extradantesco, perché non c’è musica che possa esprimere la visione dell’Empireo.” (Avallone, 2015, p.141). Por este motivo, o compositor recorre a uma

oração de invocação e louvor, que o investigador considera que é uma forma digna de resumir o percurso espiritual das almas:

Liszt sceglie perciò di affidarsi ad una classica preghiera di invocazione e lode, con testo latino, che non certo casualmente è una *cantica*, come le tre sezioni del poema dantesco; e se non è possibile illustrare con la musica il regno di Dio, il *Magnificat* può degnamente riassumere l'itinerario spirituale dell'anima che questa sinfonia vuole suggerire, concludendo idealmente la triade dantesca. (Avallone, 2015, p.141)

Tedeschi Turco considera que o *Magnificat* representa o fim do desespero e da dor, com a ideia de salvação expressa pela presença feminina do coro: “Il corpo e lo spirito, si direbbe, finalmente conciliati nell'ode alla Donna perfetta e all'Amore perfetto, al di là della vita e del tempo; nella musica moderna di Liszt, come nel racconto eterno di Dante.” (Tedeschi Turco, 2009, p.56).

Babyak é da opinião de que este andamento está orientado tendo como objetivo a redenção, pela sua progressão gradual que culmina no *Magnificat*: “In measure 314, which is toward the end of this movement, the quest for salvation culminates in a beatific hymn, *Magnificat*, performed by a choir of sopranos and altos.” (Babyak, 2018, p. 212). Sendo a única secção vocal da sinfonia, a entrada das vozes no *Magnificat* cria “a magical effect (...) a peaceful, flowing melody, in contrast to the jagged dissonances heard in the *Inferno* movement.” (Babyak, 2018, p. 212). O autor recupera a sua leitura sobre a capacidade de comunicar, apresentada anteriormente em relação a Francesca, dizendo que ao utilizar a voz apenas no final do Purgatorio, o compositor está a sugerir que no processo de purificação as almas ganham a capacidade de comunicar verbalmente. Babyak considera que o momento coral “seems more heavenly than purgatorial” (Babyak, 2018, p. 213). Por este motivo, o autor considera que através do *Magnificat* a representação de Liszt vai além de Dante: “Whereas Dante depicted Earthly Paradise at the conclusion of *Purgatorio*, Liszt seems to approach the unearthly strain of *divine* Paradise” (Babyak, 2018, p. 213).

Através da revisão deste conjunto de análises, verifica-se que todas elas têm uma maior preocupação com a decodificação da escolha de elementos musicais feita por Liszt, analisando com maior pormenor o primeiro andamento, o *Inferno*. Comum a todas é a proposta de divisão em partes do primeiro andamento, tendo por base a alteração marcada pelos versos transcritos.

Literatura e Música na Sinfonia: proposta de análise

Tendo previamente apresentado o pano de fundo histórico das obras e autores colocados em comparação, bem como as considerações teóricas sobre as relações entre literatura e música, chega agora o momento de perceber quais são os pontos de contacto entre ambos. Contrariamente às análises apresentadas na revisão crítica, que são sobretudo análises funcionais centradas na parte musical, o presente estudo tem como preocupação encontrar na *Dante-Symphonie* referências à *Commedia*, bem como a exploração de paralelos musicais entre partes do poema.³⁶ Serão também trazidos à colação os modelos teóricos de estudo das relações entre literatura e música por forma a enquadrar o objeto nas propostas de Scher e Rajewsky.

A referência à obra literária está presente desde logo no título da composição musical - *Eine Symphonie zu Dante's Divina Commedia* - fazendo referência ao programa: a *Commedia* de Dante Alighieri. Apesar de Liszt lhe ter chamado sinfonia, esta segue preceitos que são comuns aos poemas sinfónicos e à música programática: “La lunga gestazione della *Dante-Symphonie*, la lettura lisztiana della *Commedia*, il programma di Pohl, i versi sulla partitura indirizzano l’esegesi musicale a valutare la *Sinfonia Dante* come esempio di musica a programma.” (Storino, 2018, p.84). Estes elementos iniciais são o suficiente para enquadrar a *Dante-Symphonie* numa das três categorias de análise propostas por Scher, em 1968. Por estarmos perante um género musical que faz referência a uma obra literária, e que se pode inscrever no domínio da música programática, podemos dizer que esta sinfonia se enquadra na categoria “literature in music”. Estes dados iniciais permitem também enquadrar esta sinfonia na categoria de intermedialidade “intermedial references”, proposta por Rajewsky.³⁷

³⁶ A análise foi realizada com base na partitura (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1859), disponível em domínio público: http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/69/IMSLP414792-PMLP22465-FLiszt_Dante_Symphony_S.109_firstedition.pdf. Foi também tomada como referência a gravação de 1991 realizada pela Orquestra Filarmónica de Berlim sob a direção do maestro Daniel Barenboim.

³⁷ Recorde-se as características que a autora define para esta categoria: “Intermediality in the narrow sense of **intermedial references**, for example references in a literary text to a film through, for instance, the evocation or imitation of certain filmic techniques such as zoom shots, fades, dissolves, and montage editing. Other examples include the so-called musicalization of literature, *transposition d’art*, *ekphrasis*, references in film to painting, or in painting to photography, and so forth. Intermedial references are thus to be understood as meaning-constitutional strategies that contribute to the media product’s overall signification: the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium (i.e., what in the German tradition is called *Einzelreferenz*, “individual reference”), or to refer to a specific medial subsystem (such as a certain film genre) or to another medium *qua* system (*Systemreferenz*, “system reference”). The given product thus constitutes itself partly or wholly *in relation* to the work, system, or subsystem to which it refers. In this third category, (...), intermediality designates a communicative-semiotic concept, but here it is

Isto porque estamos perante um objeto do âmbito musical que é desenvolvido de acordo com as suas especificidades próprias, a *Dante-Symphonie*, que fazendo referência a um objeto de outro *medium*, a *Commedia*, do domínio literário. Esta referência ao poema contribui para a construção de sentido da sinfonia, pois sem esta clara associação, ao ouvir esta composição, poderíamos pensar num qualquer objeto e as associações estabelecidas por ação desta referência não seriam possíveis.

Por forma a garantir a compreensão do programa Liszt recorreu a Richard Pohl³⁸ para que escrevesse um ensaio que evidenciasse a ligação entre a sinfonia e a *Commedia*, que foi incluído na publicação da partitura.³⁹ Pohl evidencia quais são as partes do poema que Liszt considerou para a sua composição, complementa o seu texto com citações de Dante e analisa algumas passagens da sinfonia. Porém, Pohl não faz uma análise de grande profundidade, nem faz qualquer análise em torno da retórica musical. Apesar de explicitar alguns pontos de contacto entre o poema e a sinfonia, partindo principalmente das citações colocadas por Liszt na partitura, Pohl vai também além de Dante e de Liszt apresentando a sua perspetiva sobre conceitos religiosos, morais e filosóficos.

Atendendo ao resultado final deste ensaio, não me parece que cumpra completamente a intenção de explicitar o programa. Como expõe Grimes “Pohl does very little to ensure an appreciation of the tension resulting from the interaction of the programme and the music” (Grimes, 2011, p.16), na medida em que a relação entre a *Commedia* e a *Dante-Symphonie* acaba por estar em segundo plano face à exposição das suas considerações extra programa. Williamson aponta também neste sentido, ao referir o estilo de comentário iniciado por Pohl e que se estendeu a futuros comentadores: “The attempts by commentators from Pohl onwards to offer elucidations have essentially annotated symbolic allusions rather than revealed hidden narratives” (Williamson, 2008, p.307). Através deste comentário de Williamson é possível conjecturar que de algum modo o ensaio de Pohl se tenha afirmado como uma referência, por ter sido publicado juntamente com a sinfonia e a pedido do compositor, e tenha lançado as bases para perspetivas de análise nomeadamente no que diz respeito a ligações simbólicas e associadas a emoções. No entanto, também a sinfonia oferece elementos que permitem

by definition just *one* medium—the referencing medium (as opposed to the medium referred to)—that is materially present. Rather than combining different medial forms of articulation, the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means.” (Rajewsky, 2005, pp. 52-53).

³⁸ Richard Pohl (Leipzig, 12 de setembro de 1826 – Baden-Baden, 17 de dezembro de 1896) foi um crítico e tradutor que colaborou com vários compositores. No caso particular da sua colaboração com Liszt, foi responsável pela elaboração de programas para as suas composições (Warrack, 2001).

³⁹ O ensaio de Richard Pohl - *Einleitung zu Liszt's Dante-Symphonie* - pode ser consultado nas primeiras páginas da partitura utilizada como base para este estudo.

analisar os pontos de contacto com a *Commedia*, nomeadamente no que diz respeito à estrutura e à escolha de momentos utilizados pelo compositor.

Uma primeira leitura da partitura revela que a divisão em andamentos, bem como os seus nomes, segue parcialmente a estrutura das *cantiche* do poema: há um andamento dedicado ao *Inferno* e outro ao *Purgatorio*. Falta, porém, um andamento referente ao *Paradiso*, inicialmente considerado por Liszt mas que acabou por não ser composto eventualmente por sugestão de Wagner. A correspondência entre os dois compositores mostra que Wagner, em resposta à revelação de Liszt de que tinha em mente uma composição baseada em Dante, duvida do sucesso de um terceiro andamento alusivo ao *Paradiso*, recorrendo ainda a Dante para reforçar a sua posição:

That "Hell" and "Purgatory" will succeed I do not call into question for a moment, but as to "Paradise" I have some doubts, which you confirm by saying that your plan includes choruses. (...) About this paradise, dearest Franz, there is in reality a considerable difficulty, and he who confirms this opinion is, curiously enough, Dante himself, the singer of Paradise, which in his "Divine Comedy" also is decidedly the weakest part. (Wagner, R., Liszt, F., Hueffer, F.; 2003, pp.200-201)

Aparentemente seguindo o conselho de Wagner, Liszt acaba por abandonar a ideia de um andamento inspirado no *Paradiso* compondo em vez disso um *Magnificat*: uma parte final coral que integra o segundo andamento. No entanto, Richard Pohl, no seu ensaio introdutório, propõe que a *Dante-Symphonie* manteve a mesma estrutura da *Commedia* com um andamento dedicado ao *Inferno* e um andamento que junta o *Purgatório* e o *Paradiso*. Na minha perspetiva, Liszt terá abandonado a ideia de um *Paradiso*, pelo que o *Magnificat* final poderá ser interpretado como a chegada ao *Paraíso terrestre*, que é descrita nos cantos finais do *Purgatório*.

O primeiro andamento, o *Inferno*, é a parte desta sinfonia mais analisada, possivelmente porque contém elementos mais concretos que podem ser vistos como pistas para o decifrar. Olhando para as primeiras pautas do *Inferno* chamam-nos à atenção a transcrição de versos da *Commedia* em linhas instrumentais [Anexo B]. Estas transcrições de versos, que não são cantados nem declamados, permanecendo ocultos do público mas não dos músicos e maestro, aparecem em vários momentos deste primeiro andamento e têm levado os investigadores a interrogarem-se sobre a razão da sua presença na partitura. Talvez se possa ver como uma forma de reforçar a ligação ao programa e explicitar quais os fragmentos da

primeira *cantica* que estão por trás dos momentos musicais.⁴⁰ Como expõe Avallone (2015), a Liszt não interessava uma representação integral da viagem que Dante leva a cabo na *Commedia*. O seu interesse estava em “alcuni episodi specifici, grazie al valore simbolico, etico, religioso dei quali potesse esprimere musicalmente l’eterna dicotomia tra bene e male, senza doversi attenere rigidamente alla struttura e allo svolgimento lineare delle tre cantiche.” (Avallone, 2015, pp. 133-134).⁴¹ Porém, a mesma ideia de recolha de fragmentos não se verifica no *Purgatorio*, o segundo andamento. Neste, o compositor não recorre a citações em linhas instrumentais, sendo o único ponto de contacto entre poema e música o título do andamento.

Esta leitura de Avallone de recorrer a citações para explicitar quais os episódios de valor simbólico utilizados pelo o compositor é partilhada por Williamson, que acrescenta ainda que esta estratégia de citação não constitui uma narrativa:

Even the incorporation of lines from a work of literature as clues to performers and audiences, as in the ‘Dante’ Symphony, does not constitute a narrative in any precise sense, but draws attention to episodes from the ‘Divine Comedy’ as moments in which certain poetic ideas are paramount: the gate as symbol of hopelessness, Francesca da Rimini as the even more desolate symbol of memory to the hopeless.

(Williamson, 2008, p.307)

A noção de Williamson de que não está em jogo a constituição de uma narrativa, traz à discussão as considerações do crítico Hanslick sobre o trabalho de Liszt. Não me parece que Liszt pretendesse retirar da música as suas características próprias, subjugando-a à poesia, como sugere Hanslick, nem que queira utilizar a música instrumental de forma descritiva para narrar ao público as ideias exatas por detrás da música. É provável que o compositor tivesse consciência de que as duas artes se concretizam através de meios distintos com especificidades próprias, sendo possível colher inspiração da literatura que será tratada de acordo com as técnicas da música. O programa parece-me ser uma ferramenta que sugere ao público qual a ideia a ter em mente na fruição do momento musical. Nas palavras de Liszt,

⁴⁰ Esta é também a perspectiva de Scher “In addition to the title *Eine Symphonie zu Dantes Divina commedia*, the work’s programmatic character is underscored by the Dante quotations written in the score under the principal themes (...)” (Scher, 1991, p.346)

⁴¹ Sobre a escolha de episódios feita por Liszt, Saffle refere que era algo recorrente: “More important, Liszt told the same kind of story (...) over and over again. This tale, one of suffering followed by triumph, incorporates what Keith Johns calls “paired dualities . . . archetypes like death and rebirth, or struggle and victory . . . expressed musically through explicit and implicit programmatic elements: topics, musical motives and their transformations, harmonic relationships, and so on.” (Saffle, 2002, p.240)

recordadas por Scher: “He simply defined a program as a ‘preface added to a piece of instrumental music by means of which the composer intends to guard the listener against a wrong poetical interpretation, and to direct his attention to the poetical idea of the whole or to a particular part of it.’” (Scher, 1991, p. 347). Sendo o objetivo do programa guiar o público para uma ideia poética, não podemos deixar de nos interrogar sobre a intervenção de Pohl com um ensaio extensivo e de grande reflexão. A explicação poderá estar numa ambiguidade sobre a ideia de programa do compositor:

There is a dichotomy here between the programme as a mere clue, the ‘red thread’ or ‘thread of Ariadne’ so often encountered in writings of the period, and the high-minded symbolic rambles that Liszt provided as prefaces to some of his symphonic poems and that later earned the condemnation of Hanslick (GS IV, 183). (...) This confusion in Liszt’s idea of the programme helps to explain the attempts of his disciple Richard Pohl to provide a taxonomy of the symphonic poems. (Williamson, 2008, p.305-306)

A estrutura do primeiro andamento é sugestiva relativamente à sua relação com o poema. O andamento pode ser dividido em três secções: uma estrutura ABA’, estando a cada uma das secções associados versos que remetem para o poema e ajudam a identificar os episódios tratados. A minha proposta para esta divisão assenta tanto na transcrição dos versos do poema como no tratamento do material musical.

A secção A, que é também o início da sinfonia, colhe a sua inspiração da entrada de Dante e Virgílio no submundo, explicitada através da transcrição dos seguintes versos do Canto III do *Inferno* (*Inf.* III, 1-3, 9):

Per me si va nella città dolente
Per me si va nell’eterno dolore
Per me si va tra la perduta gente
(...)
Lasciate ogni speranza voi ch’entrate

Se o objetivo do compositor era o de representar musicalmente episódios com valor simbólico, como sugere Avallone (2015), é significativo que comece a sinfonia com a transcrição destes versos. O primeiro contacto com o inferno propriamente dito acontece no Canto III, que se inicia com um conjunto de versos, a inscrição na entrada do submundo, do

qual fazem parte aqueles que Liszt transcreveu.⁴² O último verso - “Lasciate ogni speranza voi ch’entrate” (*Inf.* III, 9) - marca o carácter do espaço em que os viajantes estão prestes a entrar: um reino marcado pelo desespero expresso através de suspiros, gritos e lamentos dos condenados, uma confusão sonora que desperta a sensação auditiva de Dante que comenta “Maestro, che è quel ch’i’ odo?/ e che gent’ è che par nel duol sì vinta?” (*Inf.* III, 32-33). A escolha do compositor deste episódio poderá explicar-se por este ser o primeiro contacto com os horrores do reino infernal, bem como pela descrição das sensações auditivas.

A secção B, é inspirada na história de Francesca da Rimini e Paolo Malatesta. Dante encontra as duas personagens no Canto V do *Inferno*, no círculo dos luxuriosos. O episódio da *Commedia* ao qual alude esta secção é evidenciado pela transcrição das palavras de Francesca, dos versos 121 a 123 do *Inferno* V:

(...) "Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria (...).

A personagem de Francesca tornou-se no século XIX um grande atrativo para artistas e leitores, pelo que sendo Liszt parte e produto do seu tempo faz sentido que tenha escolhido tratar este episódio. Neste círculo, as almas dos condenados são arrastadas por uma tempestade, movimentando-se quase como um bando de aves, sem esperança de parar. Esta é a “bufera infernal” (*Inf.* V, 31) diretamente relacionada com a punição dos pecadores deste círculo: “the *contrapasso* that Dante devises for the circle of lust emphasizes the psychology of desire and the belief that love controls us and deprives us of free will: the infernal windstorm (“bufera infernal” [*Inf.* V, 31]) drives and controls the sinners as their passions did in life” (Barolini, 2018). O início da secção B parece precisamente colher a ideia de movimento desta tempestade de almas através dos glissandi de harpa. Alguns compassos mais à frente esta melodia da harpa interrompe-se e é introduzido um recitativo de clarinete baixo (*espressivo dolente*), identificado como o tema de Francesca. Storino refere que “Così come in Dante, la bufera di vento, che impera nel secondo cerchio dell’inferno, sembra arrestarsi per concedere a Francesca di raccontare la sua drammatica storia (...)” (Storino, 2018, p.73). Esta leitura permite estabelecer um paralelismo com o poema: Dante que ao notar Francesca e

⁴² Recordem-se os acontecimentos dos Cantos anteriores. No Canto I Dante perde-se na *selva oscura*, encontra as três feras, é resgatado por Virgílio e juntos iniciam a viagem. No Canto II Dante tem receio de não ser capaz de empreender a viagem que está prestes a iniciar e Virgílio tranquiliza-o.

Paolo decide falar com eles e ouvir a sua história (*Inf.* V, 73-81) e enquanto isso acontece a tempestade passa para segundo plano. Segue-se uma melodia nos clarinetes identificada como a presença de Paolo (Barricelli, 1996, p.92; Storino, 2018, p.73). Esta melodia é seguida por uma retoma do tema inicial da secção (harpa acompanhada pelos violinos), à qual se segue a repetição da melodia do clarinete baixo e depois dos clarinetes. Na minha perspectiva, esta intercalação dos temas parece criar uma ideia de movimento que pode ser associado à dinâmica deste canto: o movimento da “bufera infernal” que guia as almas dos condenados. Segue-se uma nova intervenção da harpa acompanhada por uma melodia de corne inglês, muito semelhante à melodia do clarinete baixo anteriormente apresentada. É apenas nesta repetição da melodia que surgem as palavras de Francesca, através da transcrição de um passo proferido pela própria personagem no poema (*Inf.* V, 121-123) [Anexo C]. A secção B parece-me ser a secção mais descritiva de toda a sinfonia pois, como vimos, permite uma maior identificação de momentos.

A secção B termina de forma repentina, criando um contraste de sonoridades musicais, com o reaparecimento do verso “Lasciate ogni speranza voi ch’entrate” (*Inf.* III, 9) que marca o início da secção A’. Ao rerepresentar este verso, bem como o motivo musical que lhe está associado, Liszt parece estar a fazer um paralelo com o poema: durante a viagem narrada na *Commedia*, Dante vai parando para ouvir a história de personagens e quando esta termina retoma a sua viagem rumo ao círculo seguinte. Seguindo esta ideia mas no plano musical, a viagem tem início na secção A com a apresentação dos versos do *Inferno* III, interrompe-se brevemente para ouvir a história de Francesca e Paolo e é retomada na secção A’, com o reaparecimento do verso e do seu motivo musical, assim como a reexposição de outro material musical da secção A. Este conjunto de verso e melodia que abrem a secção A’ será repetido mais vezes ao longo da secção reforçando a ideia destes versos e de todo o reino infernal, quase numa aproximação ao centro da terra e a Lucifer. Para além do já mencionado, na secção A’ há um retratamento de material musical já apresentado na secção A, trabalhado em tipologias mensurais diferentes. Nas reproduções seguintes podemos observar um exemplo: o motivo que a secção A é exposto pelas cordas aparece de novo na secção A’, desta vez também nos sopros.

5

The musical score is presented in two systems. The top system contains 11 staves, with the first five staves grouped by a brace on the left. The bottom system contains 5 staves, with the first two grouped by a brace. The music is in 3/4 time and features various dynamics and markings such as 'marcato', 'f marcato', 'pp', 'violente', and 'gestopft.'.

Key markings and dynamics include:

- marcato* (top right)
- f marcato* (top right)
- a 2.* (top right)
- gestopft.)* (top right)
- pp* (middle left)
- pp* (middle left)
- violente* (bottom right)
- f marcato* (bottom right)
- marcato* (bottom right)
- violente* (bottom right)
- f marcato* (bottom right)
- pp* (bottom right)

:796

Figura 2- Franz Liszt, *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*. Excerto da secção A (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1859, p.5)

Die Viertel wie früher die Halben.
stringendo

111

Die Viertel wie früher die Halben.
stringendo

9796

Figura 3- Franz Liszt, *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*. Excerto da secção A' (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1859, p.111)

Contrariamente ao que acontece no andamento anterior, no segundo andamento, o *Purgatorio*, não existe uma explicitação relativa à seleção de episódios da *Commedia*, estando o ponto de contacto mais evidente entre sinfonia e poema na partilha de título. Vários investigadores propõem que Liszt tenha optado por colher inspiração e transmitir musicalmente o ambiente geral da segunda *cantica*. Neste sentido, a música deste andamento é sobretudo evocativa.

De facto, o estado de espírito dos penitentes que Dante encontra no purgatório é diferente dos do inferno. A primeira vez que Dante encontra as almas do Purgatório estas apresentam-se a cantar o salmo *In exitu Israel de Aegypto* (*Purg.* II, 46-48), ao passo que ao entrar no *Inferno* Dante é confrontado com os sons do sofrimento dos penitentes como gritos e choro (*Inf.* III, 22-27). Também a paisagem do Purgatório é contrastante com a do Inferno. Na primeira *cantica* reina a escuridão (“l’aere senza stelle”, *Inf.* III, 26), ao passo que na segunda o poeta-peregrino vê o céu e as estrelas (*Purg.* I, 13-27):

The beautiful blue sky and the lilt of the verse tell us that everything has changed. We have left behind “dead poetry” — “la morta poesi” of verse 7, the poetry of the dead — and we have come to a place of life and love and light and laughter: “Lo bel pianeto che d’amar conforta / faceva tutto rider l’oriente” (The lovely planet that is patroness / of love made all the eastern heavens laugh [*Purg.* 1.19-20]). (Barolini, 2014)

Deste modo, por forma a marcar as diferenças mostradas no poema, há um contraste musical entre o primeiro andamento que tenta transmitir a revolta dos condenados ao *Inferno* e a dureza do submundo e o segundo andamento que pretende transmitir a serenidade com que os penitentes aceitam o seu castigo e esperam a sua ascensão ao Paraíso.

Na opção de Liszt para a conclusão da sinfonia terá pesado a opinião do compositor Richard Wagner, como referido anteriormente. Apesar das associações que possam ser feitas entre o poema e este *Magnificat*, se pretende representar ou não o *Paradiso* ou o *Paradiso Terrestre*, a escolha deste cântico é de certo modo extra *Commedia*. Nas duas *cantiche* finais são referidos vários géneros religiosos, porém nenhum deles é um *Magnificat*.⁴³ No entanto, não deixa de ser significativo que Liszt desenvolva o final da sinfonia através de uma parte coral de teor religioso. O compositor inspira-se em Dante, começando com um *Inferno* muito próximo do poema e seguido de um *Purgatorio* que germina a partir da intersecção do poema

⁴³ Paul Walker, no âmbito do projeto *The World of Dante* da Universidade de Virgínia, fez o levantamento dos textos litúrgicos cantados que são evocados por Dante na *Commedia*. Disponível em: <http://www.worldofdante.org/music.html>

de Dante e a visão do compositor. A sinfonia termina com um *Magnificat* que ilustra a liberdade criativa de Liszt, tão característica do período romântico: vai além do seu objeto de inspiração, do qual programaticamente parte, interpretando-o de acordo com a sua perspectiva estética e musical e a perspectiva que orienta a sua recepção do poema de Dante. É como se Liszt começasse a sinfonia percorrendo os passos do poeta-peregrino, para, depois de ter percorrido um itinerário complexo, a rematar com o desempenho de um papel análogo, quase como se se assumisse como compositor-peregrino.

Sendo a *Dante-Symphonie* uma sinfonia que tem por base a *Commedia*, não posso deixar de notar que Liszt não segue a mesma lógica que Dante na distribuição de música pelas partes do poema. Na *Commedia*, Dante dá particular importância à música no *Purgatorio* e no *Paradiso*.⁴⁴ São exemplos disto no *Purgatorio* a canção de Casella *Amor che ne la mente mi ragiona* (*Purg.* II, 112) ou o *Asperges me* (*Purg.* XXXI). Já no *Paradiso* o Canto VII abre com o *Sanctus*, cantado por Justiniano enquanto se afasta (*Par.* VII, 1-3) ou a *Ave Maria* (*Par.* III, 121; *Par.* XXXII, 95). Para ilustrar a presença menos imediata de música no *Inferno*, Dante recorre a descrições que destacam a falta de harmonia e a confusão de sons: “Dante describes the absence of music in Hell by noting a lack of harmony, order, sweetness and words, yet he uses musical instruments to describe the perversions of the sinners.” (Roglieri, 1995, p.192). Poderá ter sido nestas descrições do poeta sobre o reino infernal que recorrem à música que Liszt, assim como outros compositores da época que se inspiraram na *Commedia*, se apoiaram para compor as suas secções dedicadas ao *Inferno*.

Por que motivo existe esta diferença entre a música na *Commedia* e a música inspirada na *Commedia*?

Importa primeiro perceber de que modo a música era entendida por Dante. Stevens (1968) apresenta um conjunto de informações que nos elucidam quanto a isto. No *Convivio* (II. XIII), Dante estabelece uma metáfora entre o conhecimento e o Paraíso, sendo que as esferas dos planetas são ramificações do conhecimento. Desta feita, o poeta constrói uma correspondência entre as sete artes liberais e as sete esferas dos planetas, sendo que a música é representada por Marte que tem duas propriedades:

First, 'the perfect beauty of its relation to the rest' (la sua più bella relazione). And, secondly, its capacity to 'dry up and burn everything because its heat is like that of fire' (esso Marte dissecca e arde le cose, perché lo suo calore è simile a quello del fuoco).

⁴⁴ O artigo *Music in Dante's "Divine Comedy"* (1895) faz referência a este facto “It is not until we reach the *Purgatorio*, however, that we find a beginning of the many and exquisite allusions to music which enrich Dante's pages.” (p.446), prosseguindo com a seleção de alguns destes momentos musicais.

(Stevens, 1968, p.1)

A primeira propriedade de Marte (“la sua più bella relazione”) está relacionada com a posição central que ocupa na ordem dos planetas. Esta posição é significativa quando refletida na música: a sua proporcionalidade que se mostra em duas ocasiões: “in words well-according together (parole armonizzate) and in songs (canti)” (Stevens, 1968, p.2). A segunda propriedade relaciona-se com a música na medida em que esta atrai os espíritos dos humanos, dominando-os através da sensação auditiva, como descrito, por exemplo, no canto XXIII do *Paradiso* “Qualunque melodia pia dolce suona/ qua giù e più a sé l’anima tira” (*Par.* XXIII, 97-98).

Para Dante a música é um conceito filosófico, uma experiência emocional e, ainda, um ofício prático. Na *Commedia*, as duas propriedades de Marte associadas à música “Order and Love, are powerfully and beautifully combined in the great climax of the *Purgatorio* (...)” (Stevens, 1968, p.10). A passagem em questão é a aparição de Beatrice (*Purg.* XXX, 82-99) na qual o canto dos anjos permite que Dante tenha experiência do amor e misericórdia de Deus.

Há ainda que ter em conta a visão que o poeta tem da música enquanto ofício prático e a relação entre as palavras e a música. Contrariamente às relações conceptuais que são estabelecidas na atualidade, na época de Dante a afinidade seria estabelecida de modo diferente:

Dante, I believe, felt the music of poetry and the music of music to be much closer akin as constructs in sound than we do. Or, to put it another way, he was infinitely more sensitive than we are to the physical affinity of the two arts; they are both arts of 'good measurement' in sound. (...) He has just said that those who 'harmonize' words, in his sense, make songs, whether they have music with them or not; poems are musical constructs in words. (Stevens, 1968, pp. 13, 14, 16)

Deste modo, podemos concluir que para Dante a relação entre as palavras e a música é de natureza física, de um ponto de vista puramente sonoro, “not of 'sound-pictures' or of ‘programmes.’” (Stevens, 1968, pp. 16) como aquela estabelecida pelos compositores que se inspiraram na *Commedia*.

Roglieri, tendo por base um conjunto de composições que remetem para esta mesma questão, apresenta três propostas de resposta, que me parecem pertinentes considerar tendo

em mente a sinfonia de Liszt em análise. A primeira proposta está relacionada com a recepção do poema: “Possible answers to this question may have to do with the vividness of the imagery in the text itself and the relative popularity of the *Inferno* with respect to the other two canticles through the centuries.” (Roglieri, 1995, p.193). As informações sobre a recepção do poema no século XIX apontam neste sentido: o *Inferno* foi a *cantica* mais apreciada pelas vívidas representações do sofrimento humano.⁴⁵ As personagens do Inferno, em particular Francesca da Rimini (*Inf.* V) e Ugolino della Gherardesca (*Inf.* XXXIII), despertaram a criatividade de artistas dos mais variados quadrantes pelas suas histórias - “(...) some of the most extensive monologues in the *Inferno*, thus allowing for the composition of relatively longer musical pieces.” (Roglieri, 1995, p.193). A sinfonia de Liszt *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*, parece enquadrar-se nesta primeira proposta na medida em que o compositor é parte da recepção do poema que tem lugar no seu tempo e escolhe precisamente uma das personagens com maior destaque à época, Francesca da Rimini, como um dos temas a desenvolver musicalmente.

A segunda proposta apoia-se nas dificuldades de descrição do além expressas por Dante na *Commedia*. Roglieri refere que há duas questões a ter em consideração na tarefa de adaptar a *Commedia* para música que poderão ter levado os compositores a preferir trabalhar o *Inferno*, que têm um paralelo com aquelas que Dante vai referindo ao longo do seu texto. A primeira prende-se com a forma de representar musicalmente a experiência do poeta durante a sua viagem. As limitações da palavra e da memória apresentadas pelo poeta estão principalmente concentradas no *Paradiso*⁴⁶, o que remete para a incapacidade do ser humano de o captar e descrever com rigor. A segunda questão a ter em conta, está diretamente relacionada com a música e de que maneira se pode compor por forma a representar a música descrita por Dante. A presença de música no *Paradiso* está ligada à individuação da música terrena e da música divina, sendo esta última não compreensível pelos humanos:

First he claims that the music he hears in heaven is superior to the songs of human poetry and human music (*Par.* XII, 7-8). Later he notes that the sweetest melody on earth would seem like thunder compared to the sound of the heavenly lyre (*Par.*

⁴⁵ As informações sobre a recepção da *Commedia* no século XIX foram apresentadas anteriormente, estando integradas no subcapítulo que analisa a recepção da *Commedia* e no capítulo que diz respeito ao percurso de Liszt.

⁴⁶ A autora apresenta algumas das passagens textuais que ilustram esta ideia: “Dante asserts the difficulty of using words to describe this part of the other world (i.e., Paradise) alluding to the limits of memory as he attempts to recall his vision (*Par.* XXXIII, 61-66) and to the limits of language as he attempts to describe what he remembers of this vision (*Par.* I, 70-72). He even expresses the limits of language in musical terms. At one point he notes that his own words, which he refers to as his song, “canto,” can only partially describe what he has seen (*Par.* I, 7-12). In another instance, Dante claims, metaphorically, that his own trumpet is no longer sufficient to herald the heavenly beauty of Beatrice (*Par.* XXX, 34-36).” (Roglieri, 1995, pp.193-194)

XXIII, 97-102). He also suggests that humans are incapable of comprehending the music of the heavens (*Par.* XIX, 97-99). (Roglieri, 1995, p.194)

No caso da *Dante-Symphonie*, este segundo ponto da proposta de Roglieri está presente na leitura que Wagner apresentou a Liszt. Ao recuperar a ideia que assenta na dificuldade do humano de interpretar e contar o divino a que o poeta alude na *Commedia* e apresentá-la a Liszt, Wagner foi determinante na estrutura final que a sinfonia ganhou.

A terceira proposta, assenta nas limitações das técnicas de composição e da instrumentação. De acordo com Roglieri, para os compositores do século XIX “it was easy to portray the intense feeling of human suffering found in the *Inferno* with brass instruments and percussion. For the heavenly music of *Paradiso*, however, human instruments such as voice and harp may have seemed somehow inadequate” (Roglieri, 1995, p. 194).

A partir do enquadramento nas propostas de Roglieri, ficam explícitas as possíveis razões que levam à não correspondência entre a música a que Dante alude na *Commedia* e a música composta tendo como inspiração o poema, como a *Dante-Symphonie*.

Conclusão

Com o final desta dissertação, chega o momento de refletir sobre o trabalho empreendido e os resultados conseguidos. Este estudo teve a sua origem na pergunta: “quais são os pontos de contacto entre literatura e música em *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia?*”, por forma a tentar compreender como o compositor articulou a relação entre literatura e música na sinfonia. Desta pergunta inicial, surgiram outras que complementam a análise: “de que forma são expressas musicalmente as ideias do poema?”, “onde encontramos música na *Commedia?*” e ainda “qual é a visão que Dante tem da música?”.

Começámos por delinear o percurso dos estudos interartes no que diz respeito à relação entre literatura e música, no primeiro capítulo. Foi apresentada uma perspetiva histórica desta relação por forma a compreender como evoluiu ao longo dos tempos: de um diálogo apenas possível através da música vocal passa a ser viável também na música instrumental. Foi também apresentado um quadro evolutivo deste estudo inter-relacional enquanto disciplina, com maior destaque para os avanços conseguidos a partir dos anos 60 do século XX, com os contributos de Brown e Scher e, ainda, a cooperação interdisciplinar que se estabeleceu com a musicologia. Por último, foram expostas as perspetivas de análise desta relação que serão tidas em consideração neste estudo: a três categorias propostas por Scher (“literature in music”, “literature and music” e “music in literature”) e o conceito de intermedialidade na ótica de Rajewsky (“medial transposition”, “media combination” e “intermedial references”).

Estabelecidas as bases metodológicas, foi traçado o percurso dos autores e das obras. Iniciámos este percurso com Dante Alighieri, com uma breve exposição da sua biografia para melhor compreender o contexto que envolve a sua obra. De seguida, a *Commedia* foi colocada em destaque através da apresentação das ideias principais para a sua leitura e compreensão, e, ainda, a sua receção. Neste último ponto, fica claro que o poema teve uma visibilidade considerável ao longo dos séculos e que foi fonte de inspiração nas mais variadas áreas artísticas, entre as quais a escrita, a pintura, a escultura, o cinema e a música. Passamos depois a Franz Liszt, o compositor de *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*. A apresentação do seu percurso de vida torna evidente a afinidade do compositor com a

Commedia, que no século XIX tinha ganho um novo destaque entre os românticos. Esta afinidade é reforçada pela declaração da intenção de compor, tendo como inspiração o poema, da qual resulta a *Dante-Symphonie*. Apresentada a biografia do compositor e a sua relação com a *Commedia*, foi delineada a receção da sinfonia desde a época da sua composição inscrevendo-a nos debates entre a música programática e absoluta, até à atualidade. Seguiu-se, depois, uma revisão crítica das análises da sinfonia já existentes para perceber de que forma foi estudada por outros autores a relação entre a *Dante-Symphonie* e a *Commedia*.

A última parte deste estudo foi dedicada a uma análise da relação entre a sinfonia e o poema. Começámos por recuperar as perguntas iniciais que estiveram na base deste estudo, nomeadamente “quais são os pontos de contacto entre literatura e música em *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia?*”. A presença da *Commedia* nesta sinfonia é visível de forma clara desde logo no título que anuncia que esta é uma sinfonia para a *Divina Commedia* de Dante: uma clara referência ao programa. Apenas a partir desta alusão ao objeto literário foi possível inscrever a *Dante-Symphonie* em duas categorias de dois modelos de análise distintos: a categoria “literature in music”, proposta por Scher, e a categoria de intermedialidade “intermedial references”, proposta por Rajewsky. Segundo a proposta de Scher, a *Dante-Symphonie* pode ser considerada um exemplo de “literature in music” por se tratar de um género musical, no âmbito da música programática, que faz menção a um referente literário. No que diz respeito à proposta de Rajewsky, este é um exemplo de intermedialidade na sua vertente de “intermedial references”, pois a *Dante-Symphonie* é desenvolvida de acordo com as especificidades próprias da composição musical, fazendo referência à *Commedia*, referência esta que contribuiu para a construção de significado da sinfonia.

Seguiu-se uma breve análise do ensaio introdutório da sinfonia, da autoria de Richard Pohl, que procurou mostrar a possível origem de alguns comentários e linhas de análise nesta exposição de Pohl.

Além do título da composição, também os títulos dos andamentos são sugestivos por serem os mesmos das *cantiche* da *Commedia: Inferno* e *Purgatorio*. É provável que a falta de um andamento dedicado ao *Paradiso* seja resultado de uma sugestão de Richard Wagner, documentada na correspondência entre os dois compositores, que Liszt parece ter aceitado. Uma observação mais pormenorizada de cada andamento permite encontrar evidências da presença da *Commedia* na sinfonia. No *Inferno*, o primeiro andamento, ficam claros quais foram os momentos do poema que serviram de base à composição, pois encontramos na partitura a transcrição de versos específicos em três momentos (*Inf.* III, 1-3, 9; *Inf.* V, 121-

123; *Inf.* III, 9). No entanto, este tipo de recurso não foi utilizado no segundo andamento, o *Purgatorio*, estando a alusão ao poema apenas no título. Deste modo, e tendo em conta que o ambiente sonoro é contrastante com o do primeiro andamento, tudo leva a crer que Liszt tenha tentado transmitir de forma geral o ambiente da segunda *cantica*.

A análise da sinfonia mostra que Liszt não seguiu o tratamento que Dante deu à música no seu poema. O poeta concentra os momentos musicais no *Purgatorio* e no *Paradiso*, enquanto que o compositor mostra uma maior preocupação em representar musicalmente o *Inferno*. Para compreender o motivo desta diferença entre a música na *Commedia* e música inspirada na *Commedia* foram tidos em consideração Stevens (1968) e Roglieri (1995). Stevens explora a visão de Dante sobre a música (um conceito filosófico, uma experiência emocional e um ofício prático) clarificando as razões por detrás da sua distribuição da música na *Commedia*. Roglieri, por sua vez, apresenta três propostas para esta não correspondência na ótica do compositor: a receção do poema, a interpretação das dificuldades expressas por Dante na *Commedia* e as limitações de composição.

A tarefa a que Liszt se propôs em 1839 (a de compor tendo por base a *Commedia*) é complexa pois estamos perante duas formas de expressão artística que se concretizam de modo distinto e têm as suas próprias técnicas e formas de comunicar específicas. Por força destas características, a música nunca poderia narrar todo o percurso do poema como a literatura o faz. No entanto, apesar da complexidade que acompanha a tarefa de dar veste musical a um objeto literário, Liszt conseguiu fazê-lo em *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*, através das suas conceções musicais, do seu estilo de composição e do quadro musical em que se insere, de modo a compor uma obra exemplar daquilo que é um diálogo entre literatura e música, entre um poeta e um compositor afastados por cinco séculos. Tudo aponta nesse sentido: desde o longo período durante o qual o compositor nutriu esta ideia (desde 1839 até 1855, quando se dedicou completamente à sinfonia) até às formas como procurou transmitir musicalmente os fragmentos e ideias da *Commedia* que a seu ver seriam mais sugestivos.

BIBLIOGRAFIA/FONTES CONSULTADAS

Fontes Primárias

Dante

Alighieri, D.; Petrocchi, G. (Ed.). (1966-1967). *La Commedia secondo l'antica vulgata*. Arnoldo Mondadori Editore

Alighieri, D; Chiavacci Leonardi, A. M. (Ed.). (2001). *Commedia con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*. Zanichelli editore S.p.A

Alighieri, D.; Graça Moura, V. (Trad.). (2011). *A Divina Comédia*. Quetzal Editores

Liszt

Liszt, F. (1859). *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*. (Leipzig, Breitkopf und Härtel) http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/69/IMSLP414792-PMLP22465-FLiszt_Dante_Symphony_S.109_firstedition.pdf

Capítulo I - Percurso metodológico

Bernhart, W. (2004). Masterminding Word and Music Studies - A Tribute to Steven Paul Scher. Bernhart, W., Wolf, W. (Eds.) *Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher*. Editions Rodopi B.V., xi-xxi.

Brown, C. S. (1970). The Relations between Music and Literature as a Field of Study. *Comparative Literature, Vol. 22, No. 2, Special Number on Music and Literature*. Duke University Press, 97-107. <https://www.jstor.org/stable/1769755>

Clüver, C. (1997). Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, 37-55.

Clüver, C. (2006). Inter Textus/ Inter Artes/ Inter Media . *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, 14, 11-41.

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357/1454>

Ferrand, F. (1997). A Música Profana nos Séculos XII e XIII. Massin, J., Massin, B. (Ed.) *História da Música Ocidental* (Viana, A. R., Sussekind, C., Costa, M. T. R., Trad.). Editora Nova Fronteira, 161-183.

Gigliucci, R. (2014). Music and poetry: a call for interpretation. *humanitas*, Vol. 66. Imprensa da Universidade de Coimbra, 407-419. https://doi.org/10.14195/2183-1718_66_21

Hutcheon, L. (2006). Interdisciplinary Opera Studies. *PMLA*, Vol. 121, No. 3. Modern Language Association, 802-810. <https://www.jstor.org/stable/25486355>

Marnoto, R. (2016). As Musas no Colégio das Artes. *As Artes no Colégio, Volume 1- Arte e Universidade*. Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, 55-62.

Martinelli, R. (2019). *Philosophy of Music: A history* (de Sanctis, S., Trad.). De Gruyter.

Petrobelli, P. (1986). Poesia e Musica. *Letteratura Italiana - Teatro, Musica, Tradizione dei Classici*. Giulio Einaudi editore, 229-244.

Rajewski, I. O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermedialités*, n° 6. 43-64.

http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf

Scher, S. P. (1981). Comparing Literature and Music - Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology. Bernhart, W., Wolf, W. (2004, eds). *Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher*. Editions Rodopi B.V., 173-201.

Scher, S. P. (1982). Literature and Music. Bernhart, W., Wolf, W. (2004, eds). *Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher*. Editions Rodopi B.V., 173-201.

Aguiar e Silva, V. (1991). Teoria e metodologia literárias [Em linha]: relações da literatura com a música. Realização de Rosário Melo; Tecnólogo Hermenegildo Dias. 1 prog. vídeo (24 min., 05 seg.). Universidade Aberta. <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/8752>

Supicic, I. (1997). Situação sócio-histórica da música no século XVIII. Massin, J., Massin, B. (Eds.) *História da Música Ocidental* (Viana, A. R., Sussekind, C., Costa, M. T. R, Trad.). Editora Nova Fronteira, 411-421.

Zohar, E. (1990) Polysystem Theory. *Poetics Today, Vol. 11, No. 1, Polysystem Studies*. Duke University Press, 9-26. <https://www.jstor.org/stable/1772666>

Capítulo II – Dante Alighieri e Franz Liszt

Sobre o estudo do autor

Barthes, R. (1977). The Death of the Author. *Image, music, text* (Heath, S., Trad.). Fontana, 142-148.

Foucault, M. (1998). What is an author?. Foucault, M., Faubion, J. D. (Ed.), Hurley, R. (Trad.). *Aesthetics, Method, and Epistemology*. The New Press, 205-222.

Perniola, I. (2014). Roland Barthes e Michel Foucault: l'autore è morto, viva l'autore. *Ágalma 28 - Autore, autorità, autorevolezza*. Mimesis.

http://www.agalmarivista.org/articoli-uscite/ivelise-perniola-roland-barthes-e-michel-foucault-lautore-e-morto-viva-lautore/?fbclid=IwAR0GOTtBr-cTG4xvDhZ46mZXB7PNPC6hhja6FZVjNW_aIxUcn9ObW6259Oo

O percurso intelectual de Dante Alighieri

Casadei, A.; Santagata, M. (2007). Dante Alighieri. *Manuale di letteratura italiana medievale e moderna*. Editori Laterza, 137- 184.

Hainsworth, P.; Robey, D. (2002). Dante. *The Oxford Companion to Italian Literature*. Oxford University Press, 166-170.

Malato, E. (1995). Dante. Malato, E. (Ed.) *Storia della Letteratura Italiana, Volume I – Dalle Origini a Dante*. Salerno Editrice, 773-807.

Mazzotta, G. (1993). Life of Dante. Jacob, R. (Ed.). *The Cambridge Companion to Dante*. Cambridge University Press, 1-13.

Mega Ferreira, A. (2016). *O essencial sobre Dante Alighieri*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Pertile, L. (2015). Life. Barański, Z. G., Pertile, L. (Eds.). *Dante in Context*. Cambridge University Press, 461-474.

Petrocchi, G. (1989). *Vita di Dante*. Biblioteca Universale Laterza.

Sapegno, N. (1965). Dante Alighieri. Cecchi, E., Sapegno, N. (Eds.). *Storia della Letteratura Italiana, Volume Secondo - Il Trecento*. Garzanti Editore, 7-18.

A Commedia

Auerbach, E. (1999) IV – Struttura della “Commedia”. *Studi su Dante* (De Pieri Bonino, M.T, Della Terza, D., Trad.). Feltrinelli, 91-122.

Casadei, A.; Santagata, M. (2007). Dante Alighieri. *Manuale di letteratura italiana medievale e moderna*. Editori Laterza, 137- 184.

Ceserani, R.; De Federicis, L. (1979). *Il materiale e l’immaginario: laboratorio di analisi dei testi e di lavoro critico, Vol.3*. Loescher, 976-1031.

Corbett, G.; Webb, H. (2015). *Vertical Readings in Dante’s Comedy, Volume 1*. OpenBook Publishers

Corbett, G.; Webb, H. (2016). *Vertical Readings in Dante’s Comedy, Volume 2*. OpenBook Publishers

Corbett, G.; Webb, H. (2017). *Vertical Readings in Dante's Comedy, Volume 3*. OpenBook Publishers

Freccero, J. (1993) Introduction to Inferno. Jacob, R. (Ed.). *The Cambridge Companion to Dante*. Cambridge University Press, 172-191.

Jacoff, R. (1993). "Shadowy prefaces": an introduction to *Paradiso*. Jacob, R. (Ed.). *The Cambridge Companion to Dante*. Cambridge University Press, 208-225.

Mazzotta, G. (2014). *Reading Dante*. Yale University Press

Mercuri, R. (1992). Comedía di Dante Alighieri. Rosa, A. A. (Ed.). *Letteratura Italiana. Le Opere, Volume primo – Dalle Origini al Cinquecento*. Giulio Einaudi Editore, 211-329.

Pertile, L. (2008). Dante. Brand, P., Pertile, L. (Eds.) *The Cambridge History of Italian Literature*. Cambridge University Press, 39-69.

Pertile, L. (2019). Narrative Structure. Barański, Z. G., Gilson, S. (eds.). *The Cambridge Companion to Dante's Commedia*. Cambridge University Press, 4-27.

Rossetti, M. F. (2013). Chapter II - Dante's Universe. *A Shadow of Dante: Being an Essay Towards Studying Himself, His World and His Pilgrimage*. Cambridge University Press, 9 – 17.

Santagata, M.; Carotti, L.; Casadei, A.; Tavoni, M. (2006). *il filorosso - antologia e storia della letteratura italiana ed europea - 1. Duecento e Trecento*. Editori Laterza

Santagata, M. (2017). *Il Racconto della Commedia, Guida al poema di Dante*. Mondadori

Schnapp, J. T. (1993) Introduction to *Purgatorio*. Jacob, R. (Ed.). *The Cambridge Companion to Dante*. Cambridge University Press, 192-207.

A recepção da *Commedia*

Barański, Z. G. (2015). Early reception (1290-1481). Barański, Z. G., Pertile, L. (Eds.). *Dante in Context*. Cambridge University Press, 518-537.

Barricelli, J. P. (1996). Dante in the Arts: A Survey. *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society, No. 114*. The Johns Hopkins University Press, 79-93.

<https://www.jstor.org/stable/40166596>

Benigni, R. (2008). *Il mio Dante*. Einaudi.

Camilletti, F. (2019). Later Reception from 1481 to the Present. Barański, Z. G., Gilson, S. (Eds.). *The Cambridge companion to Dante's Commedia*. Cambridge University Press, 259-270.

Consoli, D. (1970). Lombardi, Baldassarre. *Enciclopedia Dantesca*.

https://www.treccani.it/enciclopedia/baldassarre-lombardi_%28Enciclopedia-Dantesca%29/

Hollander, R. (1993). Dante and his commentators. Jacob, R. (Ed.). *The Cambridge companion to Dante*. Cambridge University Press, 226-236.

Manuppella, G. (1996). *Dantesca Luso-Brasileira - Subsídios para uma Bibliografia da Obra e do Pensamento de Dante Alighieri*. Coimbra Editora

Pegoretti, A. (2019). Early Reception until 1481. Barański, Z. G., Gilson, S. (Eds.). *The Cambridge companion to Dante's Commedia*. Cambridge University Press, 245-258.

O percurso intelectual de Franz Liszt

Camilletti, F. (2019). Later Reception from 1481 to the Present. Barański, Z. G., Gilson, S. (Eds.). *The Cambridge companion to Dante's Commedia*. Cambridge University Press, 259-270

- Celenza, A. H. (2006). Liszt, Italy and the Republic of Imagination. Gibbs, C. H., Gooley, D. (Eds.) *Franz Liszt and His World*. Princeton University Press, 3-38.
- Cormac, J. (2017). Introduction. *Liszt and the Symphonic poem*. Cambridge University Press, 1-31. <https://doi.org/10.1017/9781316850374>
- Grout, D. J.; Palisca, C. V. (2001). *História da Música Ocidental* (Faria, A. L., Trad). Gradiva.
- Hilmes, O. (2016). *Franz Liszt - Musician, Celebrity, Superstar* (Spencer, S., Trad.). Yale University Press.
- Liszt, F. (2003). *Letters of Franz Liszt - Volume 1: from Paris to Rome: Years of Travel as a Virtuoso*. (Bache, C., Trad.). Project Guttenberg
- Liszt, F. (2003). *Letters of Franz Liszt - Volume 2: from Rome to the End*. (Bache, C., Trad.). Project Guttenberg
- Och, L. (2017). Un'interpretazione multimediale della commedia inattuata: la Dante-Symphonie di Franz Liszt. Castaldini, A., Gondola, V. S. *La presenza di Dante nella cultura del novecento – Atti del convegno di studio svoltosi a Verona dal 28 settembre al 2 ottobre 2015*.123-141.
- Scher, S. P. (1991). Liszt and Literature. Bernhart, W., Wolf, W. (2004, eds). *Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher*. Editions Rodopi B.V., 338-351.
- Searle, H. (2012). *The Music of Liszt*. Dover Publications, Inc.
- Shulstad, R. (2005). Liszt's symphonic poems and symphonies. Hamilton, K. (Ed.). *The Cambridge Companion to Liszt*. Cambridge University Press, 206-222.
- Storino, M. (2018). Il soggetto o i soggetti? La *Dante-Symphonie* di Franz Liszt. Arfini, M. T. e Rizzuti, A. (eds.) «AnDante» *Dante e la musica: riflessioni interdisciplinari*. Università degli Studi di Torino, 55-85.

Walker, A.; Eckhardt, M.; Charnin Mueller, R. (2001). Liszt, Franz [Ferenc]. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48265>

Winklhofer, S. (1977). Liszt, Marie d'Agoult, and the "Dante" Sonata. *19th Century Music 1 (1)*. University of California Press, 15-32. <https://doi.org/10.2307/746767>

Wagner, R.; Liszt, F. (2003). *Correspondence of Wagner and Liszt - Volume 1*. (Hueffer, F., Trad.). Project Gutenberg.

Wagner, R.; Liszt, F. (2003). *Correspondence of Wagner and Liszt - Volume 2*. (Hueffer, F., Trad.). Project Gutenberg.

Receção de *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*

Calvocoressi, M. D. (1925). Liszt's 'Dante' Symphony and Tone-Poems. *The Musical Times, Vol. 66, No. 988*. Musical Times Publications Ltd., 505-507.
<https://www.jstor.org/stable/912828>

Hanslick, E. (1857). Liszt's Symphonic Poems. *Vienna's Golden Years of Music 1850-1900* (Trad. Henry Pleasants III). Simon and Schuster, 45 – 50.

Hanslick, E. (1881). Concerte. *Neue Freie Presse*
<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/annoshow?text=nfp|18810415|x>

Grimes, N. (2011). A Critical Inferno? Hoplit, Hanslick and Liszt's *Dante Symphony*. *Journal of the Society for Musicology in Ireland, 7*. Society of Musicology in Ireland, 3-22
<http://nicolegrimes.org/wp-content/uploads/2015/01/JSMI-2011.pdf>

Pederson, S. (2009). Defining the Term 'Absolute Music' Historically. *Music&Letters, Vol. 90, No.2*. Oxford University Press, 240-262.
https://www.jstor.org/stable/20532898?seq=1#metadata_info_tab_contents

Saffle, M. (2002). Orchestral Works. Arnold, B. (Ed.) *The Liszt Companion*. Greenwood Press, 235 – 279.

Scruton, R. (2001). Absolute music. *Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00069>

Scruton, R. (2001). Programme music. *Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22394>

Storino, M. (2018). Il soggetto o i soggetti? La *Dante-Symphonie* di Franz Liszt. Em Arfini, M. T. e Rizzuti, A. (eds.) «AnDante» *Dante e la musica: riflessioni interdisciplinari*. Università degli Studi di Torino, 55-85

Taruskin, R. (2009). Chapter 8 Midcentury - The New German School; Liszt,'s Symphonic Poems; Harmonic Explorations. Em *Oxford History of the Western Music: Music in the Nineteenth Century*. Oxford University Press.

Tunbridge, L. (2019). Constructing a Musical Nation: German-Language Criticism in the Nineteenth-Century, Em Dingle, C. (Ed.) *The Cambridge History of Music Criticism*. Cambridge University Press, 170-189.

Capítulo III – Entre a *Commedia* e *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*

Resenha crítica de análises de *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*

Avallone, A. (2015). Franz Liszt e la «Dante Symphony»: frammenti e simboli per una nuova musica «umanitaria». *Dante E L'arte* (2) – *Dante e la musica. Il sinfonismo*. Universitat Autònoma de Barcelona, 127-142. <https://doi.org/10.5565/rev/dea.39>

Babyak, T. (2018). Dante, Liszt, and the alienated agony of Hell. *Bibliotheca Dantesca: Journal of Dante Studies*: Vol. 1, Article 11. ScholarlyCommons, 196-218.
<https://repository.upenn.edu/bibdant/vol1/iss1/11/>

Barricelli, J. P. (1996). Dante in the Arts: A Survey. *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society, No. 114*. The Johns Hopkins University Press, 79-93.

<https://www.jstor.org/stable/40166596>

Calvocoressi, M. D. (1925). Liszt's 'Dante' Symphony and Tone-Poems. *The Musical Times, Vol. 66, No. 988*. Musical Times Publications Ltd., 505-507.

<https://www.jstor.org/stable/912828>

Roglieri, M. A. (1995). From "le rime aspre e chioce to la dolce sinfonia di Paradiso": Musical Settings of Dante's "Commedia". *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society, No. 113*. The Johns Hopkins University Press, 175-208.

<http://www.jstor.com/stable/40166513>

Storino, M. (2018). Il soggetto o i soggetti? La *Dante-Symphonie* di Franz Liszt. Em Arfini, M. T. e Rizzuti, A. (eds.) «AnDante» *Dante e la musica: riflessioni interdisciplinari*. Università degli Studi di Torino, 55-85.

Tedeschi Turco, M. (2009). Le stelle che chiamano dal cielo. Note sul Dante di Franz List. Guidorizzi, E. (Ed.) *Pensiero, fantasie, letture*. QuiEdit, 41-56.

https://www.academia.edu/37362107/Le_stelle_che_chiamano_dal_cielo_Note_sul_Dante_di_Franz_Liszt

Tyre, J. (2018). Conversations with Francesca: Tchaikovsky, Liszt, and Wagner (and Zandonai and Granados and Rachmaninov) go to Hell. *Bibliotheca Dantesca: Journal of Dante Studies: Vol.1, Article 8*. ScholarlyCommons, 146-156.

<https://repository.upenn.edu/bibdant/vol1/iss1/8>

Literatura e Música na Sinfonia: proposta de análise

Avallone, A. (2015). Franz Liszt e la «Dante Symphony»: frammenti e simboli per una nuova musica «umanitaria». *Dante E L'arte (2) – Dante e la musica. Il sinfonismo*. Universitat Autònoma de Barcelona, 127-142. <https://doi.org/10.5565/rev/dea.39>

Barricelli, J. P. (1996). Dante in the Arts: A Survey. *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society, No. 114*. The Johns Hopkins University Press, 79-93.

<https://www.jstor.org/stable/40166596>

Barolini, T. (2014). *Purgatorio 1: The Sapphire Sea. Commento Baroliniano*. Columbia University Libraries.

<https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/purgatorio/purgatorio-1/>

Barolini, T. (2018). *Inferno 5: What's Love Got to Do with It? Love and Free Will. Commento Baroliniano*. Columbia University Libraries

<https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/inferno/inferno-5/>

Berliner Philharmoniker; Barenboim, D. (1991). *Liszt: Dante Symphony, Dante Sonata*. Teldec Classics International GmbH; Warner Classics, Warner Music UK

Grimes, N. (2011). A Critical Inferno? Hoplit, Hanslick and Liszt's *Dante Symphony*. *Journal of the Society for Musicology in Ireland*, 7. Society of Musicology in Ireland, 3-22

<http://nicolegrimes.org/wp-content/uploads/2015/01/JSMI-2011.pdf>

Music in Dante's "Divine Comedy (1895). *The Musical Times and Singing Class Circular, Vol. 36, No. 629*. Musical Times Publication Ltd., 446-448.

<http://www.jstor.org/stable/3364995>

Rajewski, I. O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermédialités, n° 6*. 43-64.

http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf

Roglieri, M. A. (1995). From "le rime aspre e chioce to la dolce sinfonia di Paradiso": Musical Settings of Dante's "Commedia". *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society, No. 113*. The Johns Hopkins University Press, 175-208.

<http://www.jstor.com/stable/40166513>

Saffle, M. (2002). *Orchestral Works*. Arnold, B. (Ed.) *The Liszt Companion*. Greenwood Press, 235 – 279.

Scher, S. P. (1982). Literature and Music. Bernhart, W., Wolf, W. (2004, eds). *Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher*. Editions Rodopi B.V., 173-201.

Scher, S. P. (1991). Liszt and Literature. Bernhart, W., Wolf, W. (2004, eds). *Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher*. Editions Rodopi B.V., 338-351.

Stevens, J. (1968) Dante and Music, *Italian Studies*, 23:1. Taylor&Francis Online, 1-18.
<http://dx.doi.org/10.1179/its.1968.23.1.1>

Storino, M. (2018). Il soggetto o i soggetti? La *Dante-Symphonie* di Franz Liszt. Em Arfini, M. T. e Rizzuti, A. (eds.) «AnDante» *Dante e la musica: riflessioni interdisciplinari*. Università degli Studi di Torino, 55-85.

Wagner, R.; Liszt, F. (2003). *Correspondence of Wagner and Liszt - Volume 2*. (Hueffer, F., Trad.). Project Guttenberg.

Walker, P. (n.d.) Music. *The World of Dante*. <http://www.worldofdante.org/music.html>

Warrack, J. (2001). Pohl, Richard. *Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21979>

Williamson, J. (2008). Progress, modernity and the concept of an avant-garde. Samson, J. (Ed.) *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge University Press, 287-317. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521590174>

ANEXOS

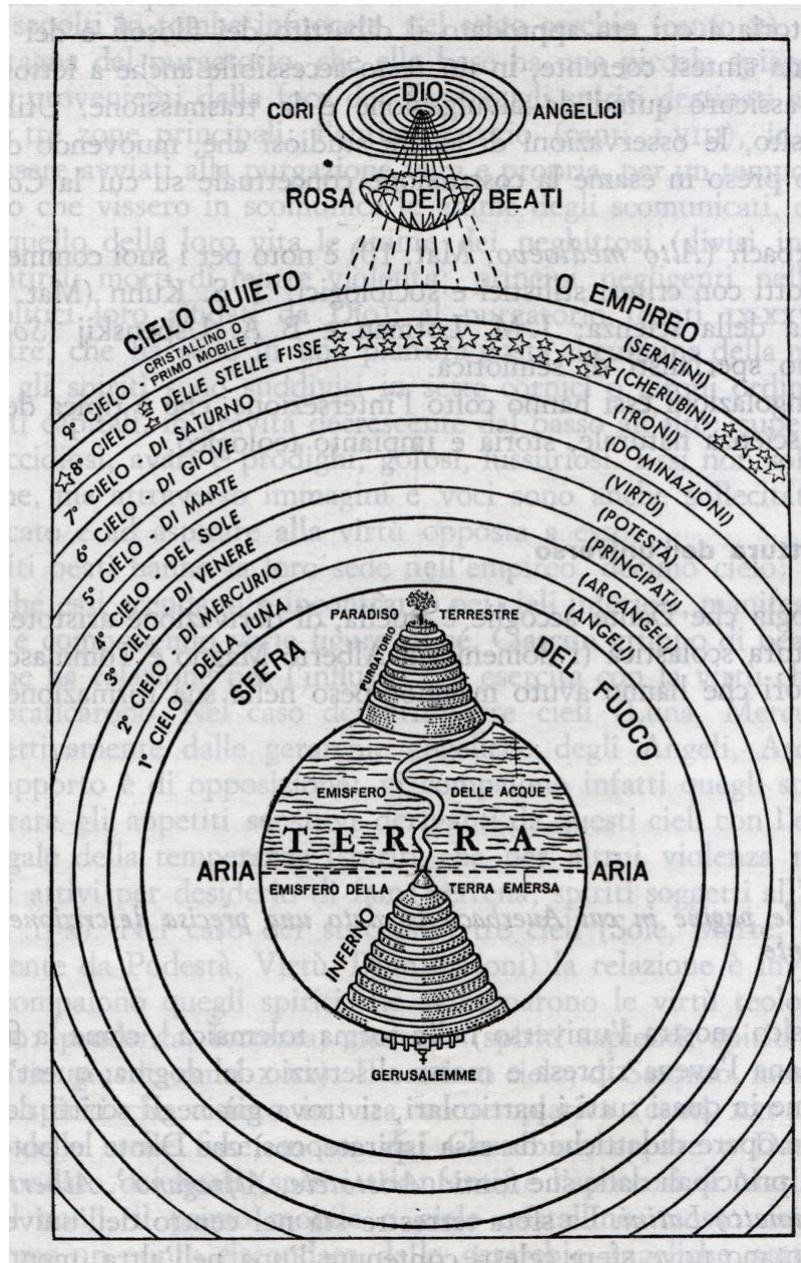
Anexo A⁴⁷

Figura 4 - Esquema do Cosmos Dantesco (Ceserani; De Federicis, 1979: 986).

⁴⁷ Ceserani, R.; De Federicis, L. (1979). *Il materiale e l'immaginario: laboratorio di analisi dei testi e di lavoro critico*, Vol.3. (p.986)

Anexo B⁴⁸

I INFERNO. 1

Lento. F. Liszt.

<p>1 kleine Flöte.</p> <p>2 grosse Flöten.</p> <p>2 Hoboen.</p> <p>1 Englisches Horn.</p> <p>2 Clarinetten in B.</p> <p>1 Bassclarinette in A.</p> <p>2 Fagotte.</p> <p>2 Hörner in F.</p> <p>2 Hörner in F.</p> <p>2 Trompeten in B.</p> <p>2 Tenorposaunen.</p> <p>Bassposaune u. Tuba.</p> <p>Pauken in D.A.</p> <p>Pauken in F.C.</p> <p>Becken.</p> <p>Grosse Trommel. (mit Paukenschlägeln.)</p> <p>Tamtam.</p> <p>Harfe.</p> <p>Erste Violinen.</p> <p>Zweite Violinen.</p> <p>Bratschen.</p> <p>Violoncelle.</p> <p>Contrabässe.</p>	
--	--

⁴⁸ Liszt, F. (1859). *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*. (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1859, pp. 1-4) http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/69/IMSLP414792-PMLP22465-FLiszt_Dante_Symphony_S.109_firstedition.pdf

2

va nell'e_ter_no do lo_re: Per me si va tra la per_du_ta gen_te

marcatissimo

sec. *ff* *sec.* *ff*

(gleich dämpfen.)

9700

A

La - scia - te ogni spe - ran - za, voi che

A *ff* *f*

divisi. *ff* *f*

9796

1 *accelerando poco a poco*

tra le!

sec.

sec.

(mit Paukenschlägeln.)

(gleich dämpfen.)

accelerando poco a poco

tempetuoso

tempetuoso

accelerando poco a poco

97946

Anexo C⁴⁹

63

The first system of the musical score consists of two systems of staves. The top system includes a Flute (Fl.) staff and a vocal staff (EH.) with the lyrics "Nes - sun mag - gior du -". The vocal line is marked "espress. molto". The piano accompaniment is shown in grand staff notation (treble and bass clefs). The second system of staves is empty.

The second system of the musical score also consists of two systems of staves. The top system includes a Flute (Fl.) staff and a vocal staff (EH.) with the lyrics "lo - - re che ri - cor -". The piano accompaniment continues in grand staff notation. The second system of staves is empty.

9796

⁴⁹ Liszt, F. (1859). *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*. (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1859, pp. 63-65) http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/69/IMSLP414792-PMLP22465-FLiszt_Dante_Symphony_S.109_firstedition.pdf

64

dar - - si del tem - - po fe -

li - - ceo

rinforzando

pizz.

pizz.

pizz.

65

Fl.

Hb. *dolente*

EH.

Bcl. nel - la mi - se

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

a2. p

pizz.

p pizz.

arco.

arco.

cresc.

rinforz.

rinforz.

11796

