VIKTOR HARTMANN / MODEST MOUSSORGSKY / JEAN GUILLOU

QUADROS DE UMA EXPOSIÇÃO

"Uma profissão de fé na vida eterna…"

"É em face da morte que o enigma da condição humana mais se adensa. Não é só a dor e a progressiva dissolução do corpo que atormentam o homem, mas também, e ainda mais, o temor de que tudo acabe para sempre. Mas a intuição do próprio coração fá-lo acertar, quando o leva a aborrecer e a recusar a ruína total e o desaparecimento definitivo da sua pessoa. O germe de eternidade que nele existe, irredutível à pura matéria, insurge-se contra a morte".[1] A génese deste breve apontamento sobre os *Quadros de uma Exposição"* de Modest Moussorgsky, teve origem na leitura e tradução do Prefácio que Jean Guillou escreveu para a sua transcrição da mesma obra para Órgão a fim de o colocar mais acessível à maioria dos leitores da partitura. No entanto, a leitura e continuada reflexão à volta desse documento de pouco mais de uma página ao lado de nova leitura e audição da partitura foram despertando um conjunto de ideias e ainda a recordação de leituras e reflexões anteriores que se iam encadeando aos poucos na minha mente. Assim, o texto original foi sendo ampliado com referências e reflexões a propósito da vida e pensamento quer do autor das pinturas quer do autor da música quer ainda do seu enquadramento histórico, social e religioso. Foi assim que – um pouco por acaso – me deparei com uma constatação agora óbvia: o que li e reflecti sobre este assunto resume-se, afinal, nas palavras da *Constituição "Gaudium et Spes"* colocadas agora a encabeçar este texto, palavras que fui retendo na memória à medida que as ia utilizando como mote para variadas intervenções quer em ambiente de teologia escatológica quer de pastoral e liturgia exequial.[2]

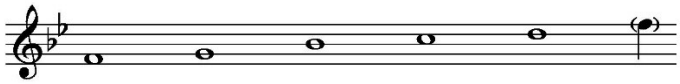
A origem dos *Quadros de uma Exposição*, uma suite de peças escritas para Piano por Modest Moussorksky, está na tentativa de retratar musicalmente a experiência do autor ao visualizar uma exposição de pintura, levada a cabo pouco depois da morte do pintor e arquitecto Viktor Aleksandrevic' Hartmann, falecido aso trinta e nove anos de idade, grande amigo do compositor, a partir da recolha de alguns quadros, aguarelas, desenhos e esboços na posse de amigos seus, incluindo o próprio compositor, que participou na

---

[1] CONCÍLIO VATICANO II, *Const. "Gaudium et Spes"*, n. 18.

[2] A obsessão da morte é uma das características do espírito romântico, presente na literatura na pintura e na música, desde as *marchas fúnebres* de Berlioz ou Chopin, às *Totentanz* de Liszt ou Sain-Saëns, aos exacerbados *Dies irae* de Berlioz ou Verdi. Numa perspectiva mais positiva que poderemos encontrar no *Requiem* de Fauré, este espírito vai depois marcar particularmente a música de Olivier Messiaen que prefere assumira a perspectiva da eternidade e ressurreição: *Quattuor pour la fin du temps*, *Et expecto resurrectionem mortuorum*, *Les Corps glorieux*, *Éclaires sur l'Au-delà* e *Couleurs de la Cité céleste*.

organização e na disponibilização do respectivo material.[3] Ignoramos o que viriam a ser a maior parte destes quadros e se eles existem de facto; seria por isso de grande interesse poder contemplá-los e compará-los à sua transcrição musical. A escolha do compositor apoiou-se fundamentalmente em dez quadros que ele transpôs e depois separou por "passeios" que representam o caminhar do visitante através do espaço da exposição. Estes passeios assumem sempre o mesmo tema, e podem ser representativos da própria personalidade do seu autor, eventualmente caminhando como um ébrio por entre os diferentes quadros.[4] De facto o tema dos chamados "*Promenade"* é constituído por uma linha melódica facilmente reconhecível pela sua originalidade ou, pelo menos, pela surpresa que causa ao escutá-la, sendo que, assenta simplesmente numa escala pentatónica de sol, transposta à segunda inferior.



Este tema é apresentado na totalidade, no início da obra e no que se pode chamar o final da primeira parte, ao passo que aparece reduzido na ligação entre os quadros da primeira parte e insinuado ou citado nos quadros da segunda parte apresentados em continuidade, ao ponto de integrar a estrutura das peças musicais correspondentes, como é o caso de *Catacumbas* e *A Grande Porta de Kiev,* cuja construção parece brotar do mesmo tema ou material. Este tema vai passando por múltiplas metamorfoses, ao longo da obra, algo que as transcrições quer para Orquestra quer para Órgão conseguem salientar melhor que o original para Piano, o que poderá ser interpretado como uma variedade de reacções do compositor face à contemplação de cada um dos quadros.
Jean Guillou, numa leitura meramente musical e estrutural da obra bem com da sua visão enquanto transcritor da esma para Órgão, escreve que "ao compor estes "Quadros" musicais, verdadeiro fenómeno sinestésico, Moussorgsky inventou também uma arquitectura completamente original que não poderíamos certamente aproximar de nenhuma manifestação musical anterior. Isto vem, em primeiro lugar, dos motivos fornecidos por estes quadros que, com os modelos do pintor, não têm no interior da sua natural diversidade, outros laços entre eles que não sejam a linguagem do seu autor e

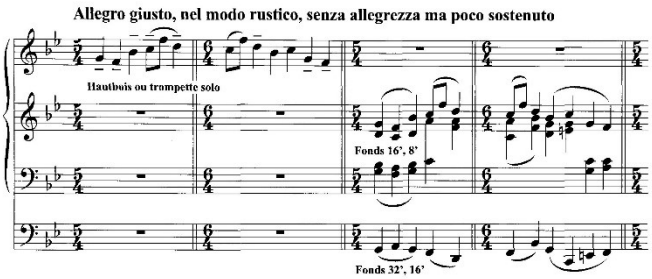
---

[3] Viktor Hartmannn era um arquitecto especialmente dedicado à construção de obras perecíveis como pavilhões, etc. Os desenhos e esboços que fazia representavam um exercício no âmbito da sua actividade profissional ou então um forma de tomar apontamentos de viagem de que são exemplo os quadros *O Velho Castelo* ou *Tuileries*.

[4] É o próprio Moussorgsky que afirma, numa das suas cartas, "nos intermezzi pode ver-se a minha própria fisionomia". O compositor, fosse por causa dos desgostos da vida, fosse pela trágica perda do seu amigo Hartmann, deixar-se ia vencer pelo álcool que o conduziria à ruína total, como vem representado nas imagens que o retratam no período final da vida. Nem sequer pôde usufruir verdadeiramente do êxito que as suas obras iam granjeando por toda a parte, nomeadamente a *Ópera Boris Godunov.* Podemos ver esse cambalear de ébrio na irregularidade dos compassos com que define a métrica do tema *Promenade:* 5/4 e 6/4 e que não corresponde minimamente a um fraseado sugerido pela melodia que caberia perfeitamente num regular 2/4 com eventuais 3/4.

permanecem, pela sua temática, totalmente estranhos uns aos outros; de seguida, vem da necessidade lógica que Moussorgsky encontrou de unificar este conjunto por meio de interlúdios intitulados *"Promenade"* que expõem um tema encarregado de percorrer a obra inteira.

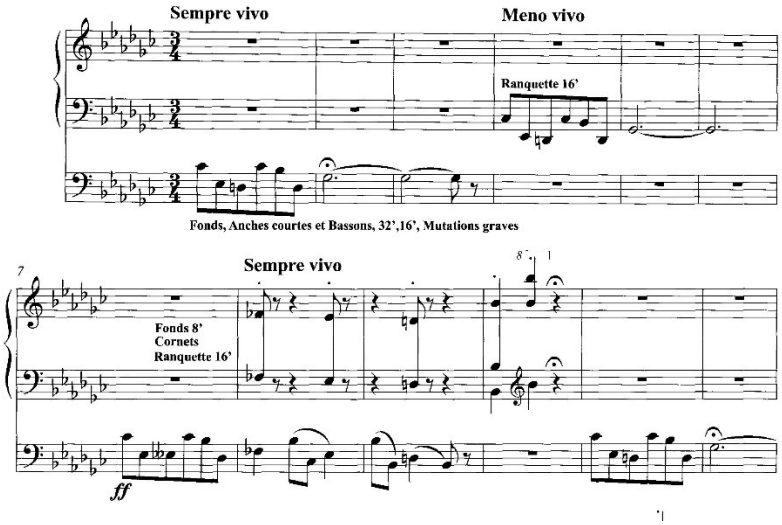
O primeiro "Promenade" é um majestoso prelúdio expondo com amplitude o que deverá constituir uma espécie de *Leitmotiv* que percorre, em diferentes feições, toda a obra. Na sua apresentação completa, que encontramos no início da primeira e da segunda parte da obra [entre os Quadros 6 e 7] apresenta os tons de uma música litúrgica bizantina, ao jeito dos grandes coros russos, com uma harmonia modal que nasce naturalmente da própria estrutura da melodia do seu tema; por outro lado apresenta uma estrutura que poderemos classificar de responsorial – segundo a forma dos *Responsórios do Ofício* – com uma alternância de solista e coro ou de Versículo e Responsório:



Surge então o primeiro quadro: *Gnomus;* teria este quadro sido inspirado por alguns anões cortesãos familiares a Velásquez? [5] Ele quadro retrata as figuras fantásticas e mesmo terrificantes de anões e duendes, com imagens tão desfiguradas representando

[5] Uma alusão aos quadros *O Bobo Sebastian de Morra* e *"As Meninas",* onde a representação bobo como um aleijado ou do elemento feminino nas jovenzitas que são retratadas não abona em nada a natural beleza feminina e, mais ainda, a candura das crianças. Por outro lado, as meninas são representadas de frente e o pintor, também autorretratado, está por detrás o que não tem qualquer lógica.

a deformação da figura humana provocada pelo pecado, ou pela "queda" original (Gén 3, 1-23) simbolizada na sequência descendente de sexta: sol-sib.[6]



Aqui não há uma melodia, mas fragmentos contrastantes e particularmente irregulares, uma espécie de melisma lido ao contrário que vai pontuando a música para finalmente desembocar numa sequência de trilos na linha do baixo ligados por motivos cromáticos que conduzem a uma veloz e precipitada conclusão quase como um "fogo fátuo" que se extingue repentinamente.

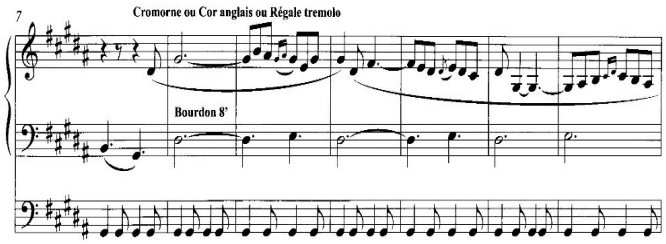
De seguida, um *"Promenade"* melancólico, com a melodia entregue à linha do Baixo, deixa pressagiar o encantamento e alguma sinistralidade que brotam do *Velho Castelo.* Este que Hartmann terá conhecido numa viagem a Itália – daí o título *Il Vecchio Castello*, em língua italiana – é representado pelo que poderia ser uma antiga canção medieval trovadoresca interpretada por um Trovador. Se, por um lado temos a evocação da vida medieval em Itália, a música representa uma visão mais "russica" do trovadorismo, para utilizarmos um termo de Moussorgsky no Promenade inicial. Por outro lado, trata-se de um Trovador que, pela tessitura utilizada na melodia, não incarna o perfil masculino dos Trovadores medievais, mas revela antes um timbre desfigurado na voz, assim entre a voz da criança e a voz de mulher.[7] Neste castelo em ruínas, onde ressoa, em tons de alguma

---

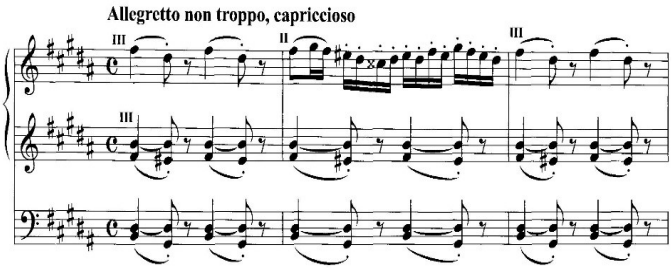
[6] Esse ambiente é representado pelos motivos do Baixo e depois pelas passagens cromáticas e trilos nos graves dos Manuais. Não temos os quadros que inspiraram esta obra, se alguma vez chegaram a existir para além dos esboços. Actualmente têm sido feitas tentativas no sentido de uma recuperação ou reconstituição das representações cujo resultado se pode encontrar numa simples pesquisa na Internet e que utilizamos neste apontamento.

[7] Muitos destes aspectos da obra são mais fáceis de notar nas versões orquestrais em função dos instrumentos escolhidos como solistas. Maurice Ravel opta por um Saxofone, instrumento não habitual nas formações orquestrais. A transcrição de Guillou segue perfeitamente esta leitura ao escolher a

sinistralidade, a voz rouca do trovador, poderemos entrever não só a derrocada da Torre de Babel. Sinal da confusão de linguagem dos homens representantes de uma civilização que atenta contra o próprio Deus (Gén 11, 9) e a convivência humana, mas também essa mesma linguagem imprecisa, de pessoas corrompidas, incapazes de se entenderem, como poderemos, mais ainda recordar o episódio da destruição das cidades de Sodoma e Gomorra (Gen 19, 24).



É seguido de um novo "promenade" cujas vozes contrastantes e particularmente distantes, bruscamente interrompidas a meio do tema, anunciam já o despique e provocação entre dois grupos de crianças, gozando umas as outras, num "arremedo" infantil e desafiante que se expande, depois do jogo, pelas áleas do Jardim das *Tuilerias*, em Paris. Este despique é representado pelo intervalo de terceira descendente e quarta descendente e depois por motivos estranhos confiados ao Oboé com Trémulo e ao Corneto com a sua sonoridade nasalada.



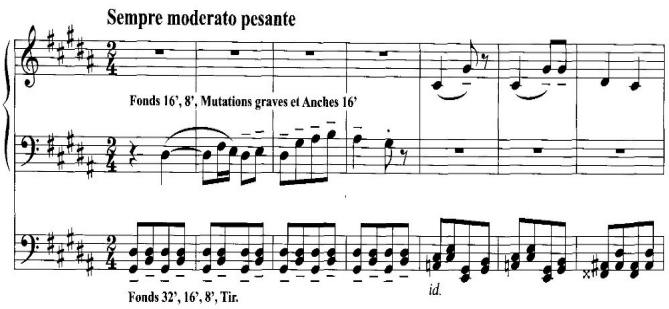
Segue-se um mundo totalmente oposto com o quadro intitulado *Bydlo* que representa uma carruagem polaca,[8] de enormes rodados, atrelada a uma junta de bois em grotesca representação da rudeza do povo. Deixemo-nos mais uma vez conduzir pela fantasia que nos leva a entrever aqui os carros do Faraó e do exército egípcio, atolados no lamaçal do

---

sonoridade arcaica do Cromorno, apontando a alternativa de uma palheta com trémulo ou um Corne Inglês que nos dá uma sonoridade mais grave com as características do Cromorno.

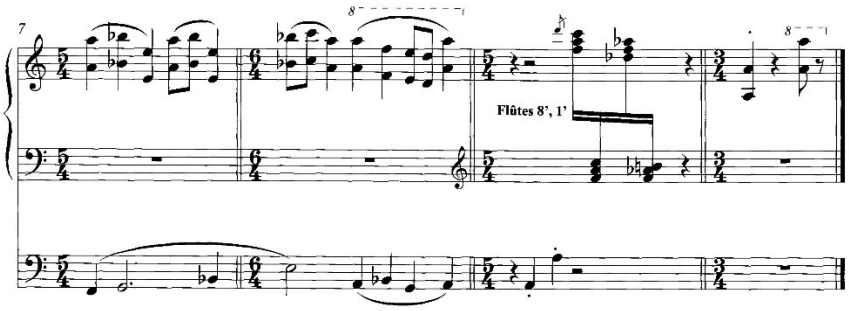
[8] *Bydlo* é uma palavra polaca que significa "gado", representando um carro de bois, em imagem recolhida em viagem do pintor; ao mesmo tempo faz alusão ao destino cruel da nação polaca, incapaz de caminhar em frente com desenvoltura, face às contínuas ameaças e dominações dos povos vizinhos.

Mar Vermelho, depois da passagem gloriosa do Povo de Israel: “O Senhor embaraçou-lhes as rodas dos carros de tal sorte que, só dificilmente, conseguiam avançar” (Ex 14, 25). Este lento caminhar apoiado das patas pela junta de bois que sentem aumentar a dificuldade da tracção do carro ao se lhe enterrarem também as próprias patas, é magnificamente representada pelo baixo, que na transcrição para Órgão é confiado precisamente à Pedaleira dupla, com intervalos de terceira, quarta, sexta e oitava, com os dois pés percutindo as teclas ao mesmo tempo, num movimento inusitado na técnica de órgão, que convida a uma execução sempre lenta e pesada, como é sugerida pela indicação da partitura original: *sempre moderato e pesante.*



Uma melodia também pesada e lenta, com relevo para as indicações “marcato” w confiada à região grave a os registos mais graves de 16’ e 8’ muito raros nos Manuais ajuda a dar uma tonalidade mais lúgubre ainda a este trecho musical.[9]

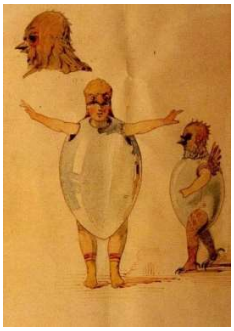
A lenta caminhada vai-se desenrolando arrastadamente até se distanciar mas sem concluir pois interrompe precisamente com a nota mais aguda do motivo da Pedaleira, como se o pé ficasse no ar… dando passo a um “Promenade” nostálgico e misterioso, confiado à região aguda e depois aos graves, com Fundos de 8’ e 16’, e passando à Pedaleira com sugestão de 16’ e 32’, detendo-se de forma inesperada, anunciando já, nos últimos dois compassos, o quadro seguinte:

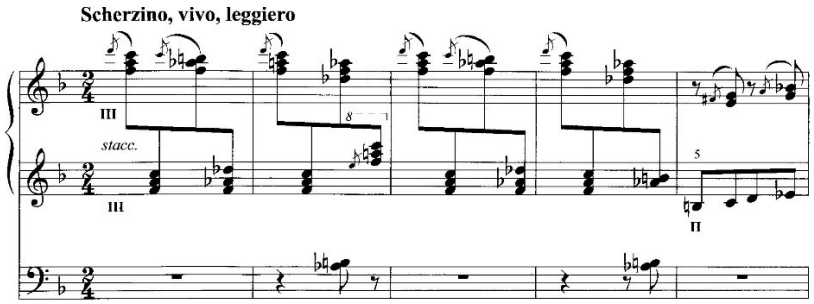


Este representa um *Bailado de pintos na casca,* sob a forma de uma miniatura espiritual picante e agradável. Apoiado num esboço de figurinos para um bailado, o esboço de

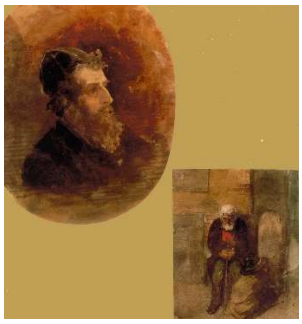
[9] Maurice Ravel confia este tema melódico precisamente a uma Tuba.

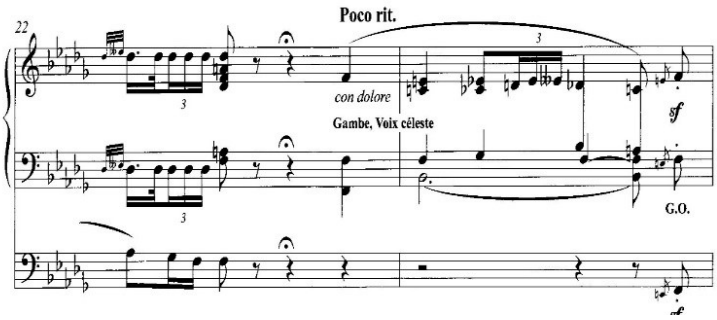
Hartmann representa o caricato da própria imagem dos pintos a dançar dentro da casca, construindo uma das mais divertidas peças desta obra:



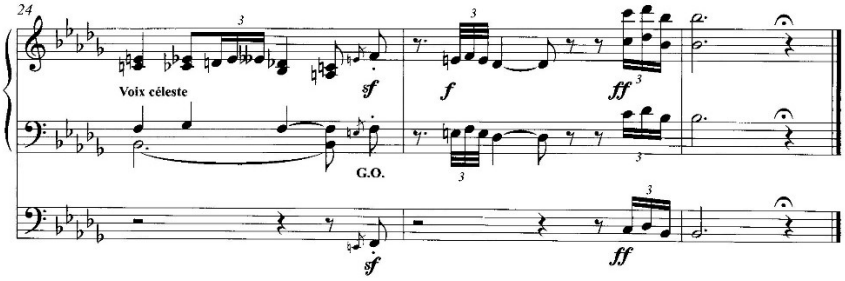


Agora já sem o elo de ligação dos *Promenade*, segue um quadro que representa a figura de dois judeus, um rico e outro pobre, chamados respectivamente *Samuel Goldenberg e Schmuyle,*[10] ligados por um diálogo de surdos em que o rico se mantém ostensiva arrogantemente indiferente aos apelos do pobre que lhe pede uma esmola. Uma situação distante, portanto, da "discussão animada que se exprime num retórica carregada de humor" que Jean Guillou refere. Se a arrogância do rico poderia ser representada pelos longos recitativos a solo executados pelo Trompete solo sugerido na transcrição – Ravel utiliza as Madeiras e Cordas à oitava – a indiferença será representada pelo riso sarcástico das notas rápidas de um pequeno Trompete ou Cromorno, na região aguda, e que Ravel representa genialmente pelo Trompete com surdina. E conclui mesmo com um último olhar de soslaio do rico perante o desconforto do pobre – que lança um último gemido de resignação e *"con dolore"*…

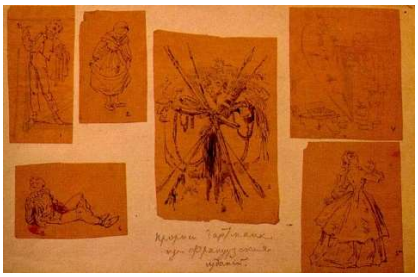


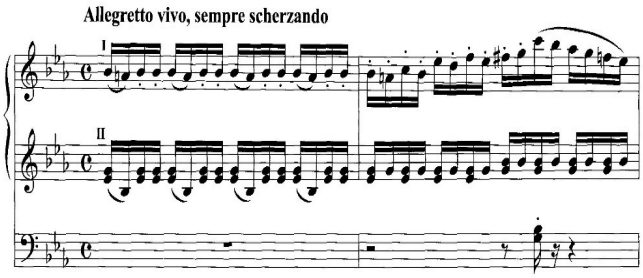


[10] Note-se que até nos nomes há um simbolismo: os dois nomes são iguais; porém o primeiro aparece na versão traduzida e com apelido Goldenberg (=montanha de ouro) ao passo que o segundo, em hebraico (שְׁמוּאֵל= Sh'muel), nem tem direito a um apelido. Poderíamos com facilidade ver aqui a representação do rico avarento e do pobre Lázaro, representados n a parábola do Evangelho de São Lucas (Lc 16, 19-31).



É então que retorna quase textualmente o primeiro *Promenade* anunciando o que será uma espécie de segunda parte da obra. Contudo este *Promenade* vem enriquecido por tudo que antes fora escutado. A articulação do tema difere da primeira, naturalmente porque eu separo cada nota na exposição do tema, comenta Guillou.[11] Voltando à questão teológica, se é verdade que na primeira parte da obra encontramos algumas ressonâncias antropológicas e referências de sabor bíblico, agora o compositor assume uma orientação escatológica mais explícita. Com Chiara Bertoglio podemos ver nos últimos quadros uma retratação dos *Novissimos* ou *Eschaton*: Vida, Morte, Inferno e Paraíso. É assim que, após um "ponto de interrogação", colocado pela última nota do *Promenade* deixada em suspenso, somos surpreendidos por uma explosão de vida que retrata a agitação, os pregões e as conversa das mulheres vendedeiras do *Mercado de Limoges*, um pequeno "scherzo" cheio de ressaltos, cinzelado por uma escrita dinâmica.

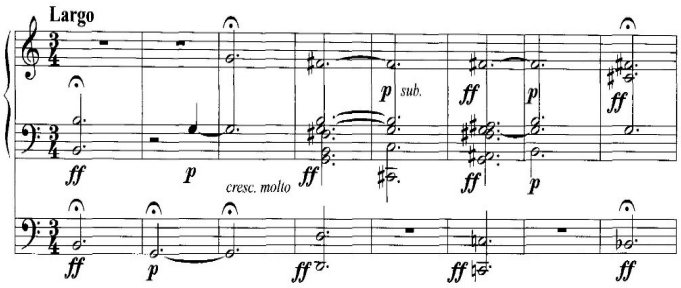




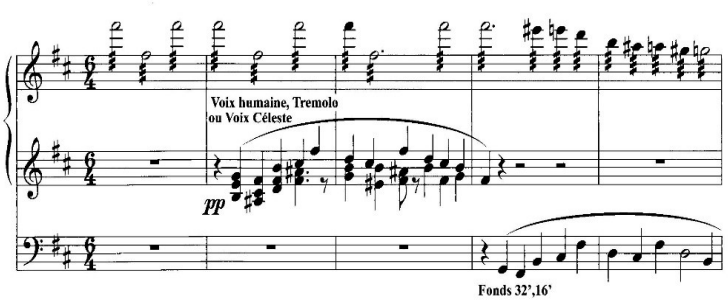
De facto, é nas feiras e mercados que se sente mais vivamente o pulsar de vida individual e colectiva, das cores exuberantes dos produtos ainda frescos ou das vestes garridas de vendedeiras, ao alarido dos charlatães impingindo elixires e banha da cobra, o cacarejar de galinhas o mugir de bois e vacas, o relinchar de mulas e cavalos quando não o arrastar de carroças, até ao frenesim e correrias da gente. O mercado é "um símbolo da vida: das suas cores, dos seus sabores, dos seus odores, do som das relações humanas que se cruzam nas trocas comerciais e se manifestam nos encontros sociais e desencontros da

[11] Guillou utiliza, nesta transcrição do *Promenade,* um procedimento análogo ao "pontilhismo" weberniano da *Sinfonia* ou ao célebre G*reeting card* de Stravinsky, fazendo alternar as notas do tema entre os dois teclados, marcados por uma registação de Corneto e Trompete.

praça”.[12] Este é o ambiente criado por uma das peças mais vivas e tecnicamente mais exigentes de toda a obra, numa agitação contínua que se transforma num turbilhão precipitando-se estrondosamente nas cavernas profundas e terrificantes da escuridão de uma *Catacumba.*



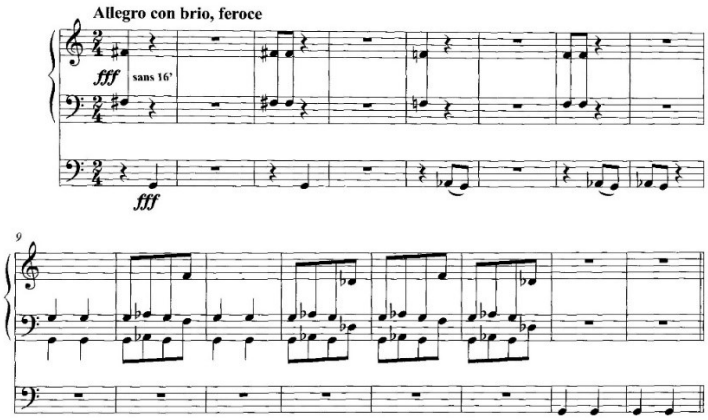
Eis o símbolo incontornável da morte: por um lado, a escuridão que contrasta com as cores vivas e luzes do mercado, por outro, o silêncio entrecortado por sons prolongados numa marcha terrivelmente lenta que contrasta com a agitação antes retratada. É a ausência de movimento, a tensão para o silêncio, para a quietude, para o nada a marcar este quadro que melhor exprime o sentido da morte, mas também de eternidade, essa radical ausência de movimento e de tempo, algo que faz lembrar particularmente a obra de Olivier Messiaen.[13] Este quadro – escreve Guillou – mostra-nos como simples harmonias são capazes de sugerir a violência e a poesia da sombra, particularmente na transição para o quadro seguinte, *Cum mortuis in língua morta*.



[12] CHIARA BERTOGLIO, *Logos e Musica; ascoltare Cristo nel Bello dei suoni,* Effata Editrice, Torino, 2014, p. 156.

[13] Como já referimos, a obra de Messiaen está particularmente marcada pela obsessão da morte, mas numa perspectiva de esperança e de imortalidade. Nele encontramos essa procura do “não movimento”, expresso pelos andamentos exageradamente lentos, de que é exemplo o último andamento do *Quattuor pour la fin du temps,* intitulado “Louvor à eternidade de Jesus”, onde ele exprime não o “fim dos tempos” ou a escatologia, mas precisamente a ausência do tempo, afinal a verdadeira definição de eternidade. Nesse andamento, ele pede ao violinista que aproveite até ao impossível a amplitude do arco. Ao mesmo tempo, os acordes prolongados que marcam poderosamente este quadro das *Catacumbas – sepulcro romano* podem escutar-se com facilidade na obra *Et expecto resurrectionem mortuorum* do compositor francês.

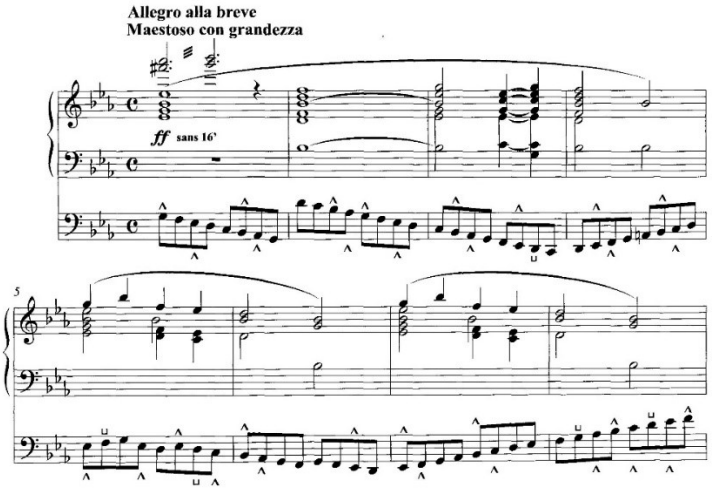
Aqui, o tema de *Promenade* vem exposto em harmonias suaves na parte central dos teclados, em diálogo com a Pedaleira, envolvido num longo e contínuo *trémulo* na região aguda, capaz de nos enregelar o sangue nas veias. Porém, esta imagem tão cruel da morte não deixa de constituir uma espécie de catarse, de exorcização da própria morte, numa procura angustiante de sobrevivência, de vida, de eternidade, de ressurreição que, no fundo, é o que Moussorgsky pretende para o seu amigo Hartmann e para si mesmo, já tão marcado pelos sinais do fim. Desta forma, o que aparenta ser um sinal de resignação e derrota perante a morte, acaba por transformar-se em sinal de rebelião contra a morte, vencer a morte por meio da própria morte, voluntariamente assumida, como aconteceu com Jesus Cristo, transformar a morte num desafio à orientação da vida, e num sinal do amor que se pode efectivamente oferecer e expressar àquele que se acabou de perder.[14] É aqui que o tema do *Promenade* penetra o interior do quadro com se o próprio compositor se tornasse actor do trama e nos convidasse a segui-lo na sua tenebrosa melancolia.
E, subitamente, um verdadeiro Inferno!...



A feiticeira *Baba-Yaga* surge das profundezas da sua cabana com pés de galinha, arrasta-nos na sua cavalgada e deixa-nos suspeitar os grunhidos roucos dos demónios e o ar putrificado do inferno. A violência das oitavas nas diversas regiões dos teclados, os acordes potentes e o movimento precipitado que antecipam um *Allegro bárbaro* de Béla Bartok ou a dança frenética da eleita para ser sacrificada na *Sagração da Primavera* de Stravinsky, aqui num andamento *"feroce",* pintam-nos o terror e o sarcasmo de uma bruxa conhecida no imaginário da cultura russa por triturar os ossos das suas vítimas depois de as esquartejar entre grunhidos e gargalhadas. Não temos aqui a abordagem

[14] Recordo Roger Garaudy: "Se eu não tivesse de morrer, seria mutilado dessa dimensão especificamente humana: a transcendência. Não haveria nada que eu pudesse preferir à minha vida individual. Não haveria transcendência. Também não haveria amor. Amor que me leve a preferir o outro à minha própria vida. Há um dom supremo que eu não poderia fazer: o dom da minha vida como". (ROGER GARAUDY, *Palavra de Homem*, Pub. Dom Quixote, Lisboa 1975, p. 37-38).

da morte tão cara ao movimento romântico, pintada com as cores suaves das *Marchas fúnebres* de Beethoven ou de Chopin, nem sequer o tom burlesco da *Dança Macabra* de Saint-Saëns. Aqui assume-se o lado mais obscuro da *Totentanz* de Liszt e, mais ainda, os acentos sarcásticos com que a *Sinfonia Fantástica* de Berlioz vai pontuando a "marcha para o suplício". Caminhando sobre as suas "patas de galinha", a feiticeira *Baba-Yaga* é o contrapondo mais trágico aos *Gnomus*: se estes representavam a imagem desfigurada do homem dominado pelo pecado, mas conservando ainda os traços fundamentais, aquela é a imagem macabra, sinistra, tétrica, cruel do próprio Satanás que deixa a pessoa esquartejada, triturada, desfeita, reduzida a nada, provocando o terror, o horror, a incerteza, o destino cruel para tudo quanto é vida...[15] Mas é precisamente o turbilhão precipitado dos horrores de Baba-Yaga que nos conduz ao encontro da iluminação de *A Grande Porta de Kiev.*



O quadro de Hartmann era um projecto de reconstrução, no estilo antigo, de uma das portas da cidade de Kiev. Nela vemos representada muito mais que uma porta da cidade; ela é a imagem do Paraíso, do triunfo, da própria *Jerusalém celeste* com as suas portas feitas de pérolas (Ap 21,21). Este quadro propunha um verdadeiro "Arco do Triunfo" encimado pela inscrição *"Bendito o que vem em nome do Senhor",* em eslavo antigo, uma imagem de redenção e de vitória onde é representada não só a Jerusalém Celeste ou a Igreja triunfante, mas também toda a "santa Rússia" que na música de Moussorgsky é pintada com as suas igrejas, as suas cúpulas, os seus carrilhões, os seus ornamentos e toda a sua pompa com o povo que passa em solene procissão través da porta da redenção e da glória. O tema do *Promenade*, depois de ter sido desfigurado e quase tendo desaparecendo em *Cum mortuis*, surge reconstituído, recuperando as suas linhas e cores, transfigurando o lado terrífico de sons desarticulados em *Gnomus* ou drasticamente adulterados em *Baba-Yaga*. "O ar grandioso e festivo que escutamos em

[15] Este quadro é o mais desenvolvido por Chiara Bertoglio no seu trabalho já citado com uma tonalidade particularmente viva e muito elucidativa (CHIARA BERTOGLIO, *o. cit.*, p. 159-164).

A Grande Porta de Kiev não é apenas o triunfo da Igreja como instituição, se bem que o compositor utilize ali todos os seus principais símbolos; ó o triunfo da Igreja no seu sentido mais profundo, é o triunfo da Humanidade, com Cristo desposada, que chega finalmente, através dele, ao gozo da vida eterna".[16] Mais ainda, é uma imagem do triunfo da própria nação russa pois, tanto Hartmann como Moussorgsky, integravam aquele pensamento e ideal patriótico de transcendência e brio nacional que colocava a nação nos parâmetros de uma Igreja e onde a consciência nacional se transformava em verdadeira religião, facilmente resvalando para um exacerbado nacionalismo que, à maneira de Dostoievsky via no povo russo e na sua fé a incarnação do próprio Jesus Cristo que salvaria o mundo pela pertença a essa Igreja ou comunidade nacional. Mesmo não partilhando a visão mais radical do escritor seu contemporâneo, a sua visão religiosa não andava muito longe disso.[17]

Conclusão:

Resumidamente – com Chiara Bertoglio – poder-se-ia considerar esta visão teológica como pano de fundo da toda a composição, um traçado da caminhada do pensamento do seu autor, numa espécie de diálogo com ele próprio e com Deus.[18] Tal diálogo com Deus estabelece-se pela relação com o amigo perdido, enquanto o diálogo consigo mesmo é traçado pela relação com o próprio ouvinte; os primeiros quadros parecem ser principalmente objecto de uma contemplação artística, ou reinterpretação criativa ao passo que, na segunda parte, a contemplação estática abre espaço para uma meditação espiritual, uma reflexão filosófica e teológica, um itinerário interior lógico, pressionante, profunda e dolorosamente vivido; de tal modo que, se os primeiros seis quadros se poderiam considerar pinturas em si mesmas, os segundos seriam elevados à dimensão espiritual dos *ícones,* uma oração em arte, com o respectivo valor simbólico e a função de apelo à transcendência. Os quadros deixam de ser mero pretexto artístico para se tornarem algo em que o próprio Moussorgsky se envolve pessoalmente por meio das próprias interrogações que a sua obra lhe vai colocando, ao ponto de ele se tornar uma só coisa com a sua própria obra. Dessa forma, o autor parece sugerir que a comunhão com o seu amigo para lá da morte, também se realiza através da arte, mas apenas na condição de que esta se encontre inserida num âmbito de transcendência. É por meio

---

[16] *Idem*. p. 165.

[17] "Onde as trágicas vicissitudes pessoais e existenciais de Dostoievski, mormente pela própria deportação, lhe permitiram fazer parte daquele povo imenso, imensamente sofredor, de modo a facilmente se transformar num ícone do místico e sofredor Corpo de Jesus Cristo, por seu lado o pintor e o compositor, por não terem vivido essa experiência de sofrimento não conseguiram fundir-se propriamente nessa tão grande e misteriosa realidade" (CHIARA BERTOGLIO, *o.cit.,* p. 140).

[18] Chiara Bertoglio intitula o capítulo dedicado a esta obra "Non omnis moriar" [= não morrerei completamente] delineando desde logo uma perspectiva escatológica para o seu trabalho. Este capítulo foi antes publicado em "Non omnis moriar: la teologia dei Quadri da un'esposizione di Modest Mussorgskij", in *Reportata*, 15.07.2008.

da meditação acerca de Deus que se atinge a comunhão plena, capaz de prescindir da presença física, do espaço e do tempo; as tentativas meramente humanas apenas conduzem a uma errónea e constitutiva imperfeição.

Através da contemplação artística, juntamente com a ascese espiritual é, ao contrário, possível inserir-se numa comunhão tão forte e completa que torna paradoxalmente actual a própria morte e ressurreição simbolizadas no itinerário dos *Promenade*. O espírito de Moussorgsky entra nos quadros de Hartmann e, através deles, atinge o inefável; desta forma, o tema que simboliza a sua personalidade passa, por sua vez, através das experiências já vividas pelo amigo desaparecido tornando-o participante da sua morte, mais, da vida depois da morte, a qual tornará plena e total a sua comunhão. É esta a Beleza que, na opinião do seu contemporâneo Fiodor Dostoievski, pode salvar o mundo, quando e na medida em que for vivida segundo a sua mais verdadeira essência e transcendência.[19]

Voltando especificamente à transcrição da obra realizada por Jean Guillou, é um facto que, se Moussorgsky escreveu esta obra para Piano, não o fez certamente sem pensar na Orquestra. Efectivamente, existem muito poucas obras que apelem e este nível a uma instrumentação. Não uma instrumentação única e definitiva, mas toda a espécie de instrumentações, virtuais, latentes, imanentes, que não pedem mais do que surgir. É assim que, depois das orquestrações de Mikhaïl Tushmalov, de Rimsky-Korsakov e de Maurice Ravel, chegaram as de Leopold Stokowski, Vladimir Ashezkenasy, e não serão certamente as últimas a revelar progressivamente o que esta obra levava já escondido no seu próprio interior. Não procurou o próprio Vladimir Horowitz colori-la também por seu turno com o próprio génio instrumental, dando-lhe um novo relevo por meio da sua interpretação criativa?

Por isso mesmo, uma transcrição não se justifica senão na medida em que faça esquecer que é uma transcrição e que o novo instrumento faça um todo com a obra em si mesma. Tendo sido escrito para Piano, o original carrega em si um desafio que é preciso transpor transcrevendo-o para Órgão, que é também um instrumento de tecla. Seria preciso evitar que esta obra soasse apenas como uma partitura para Piano, mas tocada num Órgão.[20] Isto teria sido particularmente insuportável, nomeadamente nas passagens especificamente pianísticas. Foi por isso mesmo que estas passagens tiveram de ser reescritas para se tornarem organísticas no pleno sentido do termo. Penso de modo especial nas grandes transições entre *Baba-Yaga* e *A Grande Porte de Kiev*, e, nesta última, no grande coral onde era necessário enriquecer o contraponto se se quisesse

---

[19] Dessa análise circunstanciada desta obra de Moussorgsky, entendida em perspectiva teológica (p. 137-170), transcrevemos e traduzimos a parte conclusiva (p. 168-170), ao mesmo tempo que nos baseámos no seu texto para várias destas reflexões em sentido teológico.

[20] Existem inúmeras transcrições para Órgão, publicadas e muitas delas gravadas em CD: Michel Magatagan, Maurizio Machella, Ianin Farrington, Anne Cholet, Samuel Liégeon, Serge Ollive, Calvin Hampton, Alberto Brigandi, Martin Baker, Keith Chapman, Arthur Wills, Cameron Carpenter,

evitar a vulgaridade que adviria dos acordes rigidamente sustentados do Órgão.[21]
Em compensação, o órgão é sem dúvida capaz de exprimir plenamente o que o Piano apenas sugere em grande número de casos. A oposição e multiplicidade de timbres, podem sublinhar com vantagem tudo o que há na obra de lúdico, de melancólico, de sombrio, de dramático, ou mesmo de diabólico.[22] Desta feita, tal como com a Orquestra, mas de um modo totalmente diferente, o espectáculo – pois se trata aqui de quadros – não poderia senão ganhar em relevo e em grandiosidade. Possa então esta obra tornar-se, de agora em diante, uma Obra para Órgão, da mesma forma que é uma obra para Piano e uma obra para Orquestra.[23]

Meadela, 05 de Fevereiro de 2024
Jorge Alves Barbosa

---

[21] Jean Guillou gravou para a Dorian Recordings, sob o n. 90117, a sua transcrição, executada no Órgão da sala de concertos Tonhalle de Zurich, em Julho de 1988.

[22] Tive oportunidade de escutar uma interpretação desta transcrição pelo próprio Jean Guillou, ao Órgão da Aula Magna do Pontifício Instituto de Música Sacra, em Roma, em dois concertos realizados a 22 e 23 de Novembro de 1990, numa iniciativa da Associação Musical Albert Schweitzer. Constava então que Jean Guillou dissera que naquele Órgão até não se importaria de tocar gratuitamente. Foi um concerto memorável, nomeadamente pela destreza e naturalidade com que ele trabalhava a registação. Foi gravada também na Igreja Matriz de Aprília, Itália em 28 de Outubro de 2005 e publicada em CD pelo Instituto Português de Santo António em Roma [IPSAR]. Está publicada no You Tube uma gravação em vídeo, realizada na Igreja de Elandstraat, Den Haag, Holanda, em Julho de 2014, quando o organista tinha já 84 anos…

[23] Jean Guillou, *Prefácio* à partitura da transcrição.