

UM POUCO DE MÚSICA

Inauguramos neste número uma nova seção permanente destinada não só a reunir a matéria sobre música habitualmente dispersa pelos fascículos, mas também à divulgação, através de pequenas notas, de temas relativos à História da Música. O responsável por esta publicação, em sua longa experiência como professor de História da Música e Apreciação Musical da antiga Faculdade de Música de nossa Universidade ou ministrando cursos e proferindo conferências em diversos lugares, sentiu inúmeras vezes o interesse que o assunto desperta; donde a iniciativa desta nova seção, alargando o campo de interesse da NBH e atendendo, também, a sugestões de numerosos leitores.

1. UM RÉQUIEM ALEMÃO

Embora tenha recebido o título de “Requiem” — “Requiem Alemão”, ou “Ein deutsche Requiem” — a grande obra que constitui o opus 45 de Brahms nada tem com a missa fúnebre da liturgia católica. Em primeiro lugar, porque Brahms era protestante e, como tal, não lhe soariam bem certos trechos do ofício católico, em total desacordo com a teologia reformada. Por outro lado, ainda que quisesse inspirar-se num texto não muito canônico (para a sua Igreja), pois o estro musical poderia — e mais de uma vez aconteceu — sobrepor-se a barreiras doutrinárias ou dogmáticas (a maior obra do protestantíssimo Bach não é, por acaso, uma missa católica ?), essa não foi a sua intenção. A palavra “Requiem”, no título, deve ser entendida simplesmente como algo que leve ao descanso, à meditação, à paz interior, dentro, todavia, de uma conotação tipicamente protestante. Para tanto, os textos que Brahms escolheu na Bíblia são profundamente expressivos.

O compositor foi buscá-los em diversos livros, tanto do Velho como do Novo Testamento, desde os Salmos até o Apocalipse, passando por Salomão, pelo profeta Isaías, pelo Sermão da Montanha, pela carta aos coríntios, pelas epístolas de Tiago e Pedro e pela carta aos hebreus. Seu ponto de partida, pode dizer-se, foi o Sermão da Montanha, a mais perfeita síntese dos ensinamentos cristãos, com a vantagem de ter sido feita pelo próprio Cristo e não pelos seus seguidores, capazes, muitas vezes, de deformar a doutrina do Mestre.

Para Brahms — na sua maneira protestante de ver as coisas — o principal é a crença na ressurreição e na salvação pelo sacrifício de Jesus, e assim sendo, seu “Requiem” tornou-se um sublime hino de consolação para todos os que estão amargurados e que sofrem. Tal como as bem-aventuranças do Sermão da Montanha, pois é o espírito do grande

discurso que perpassa por toda a obra. Curioso! Embora de autores tão diferentes e de épocas tão diversas, dir-se-ia que todos os textos que Brahms escolheu procedem da mesma fonte, que outra não parece ser senão o Cristo das bem-aventuranças.

Um analista da obra de Brahms, Willibald Nagel, lembra que, quanto à técnica de composição, o “Requiem” constitui “um conjunto ininterrupto de perfeições artísticas”, acrescentando que, nele, o compositor nos deu o que de mais pessoal ele tinha, principalmente nos sons que proclamam “a suave resignação, a dor agreste, os lamentos, o sofrimento espiritual e o misticismo da visão profética”. Mais uma vez, tal como no espírito das bem-aventuranças.

Embora homem religioso, Brahms nunca foi muito vinculado à Igreja nem a música sacra era o seu forte. Como bom luterano, pagou tributo aos corais de sua Igreja, compondo, para o órgão, variações sobre alguns deles, o que parece ser, salvo raras exceções, uma constante nos compositores protestantes alemães desde a Reforma do século XVI ou, mais precisamente, desde a constituição da Igreja Luterana. Esta, como é sabido, valorizou muito a música, não só restabelecendo o canto congregacional que havia sido abandonado pela Igreja Católica, como, conseqüentemente, estimulando a criação de vasta hinologia, o que ocorreu também com as demais igrejas originadas do movimento reformista. E raro foi o compositor que não se inspirasse no riquíssimo e variadíssimo mundo dos “Corais” para escrever obras para o órgão, instrumento que, pela sua natureza, esteve sempre muito vinculado às funções religiosas. Nenhum, entretanto, excedeu nesse campo a João Sebastião Bach, cujos **Choralvorspielen**, em número de centenas, constituem um dos maiores monumentos da literatura organística. Pois bem: até em Brahms (já no romantismo) encontramos exemplos (é verdade que poucos) dessa forma de composição. Mas, por interessantes que sejam, constituem exceção na obra do mestre e talvez não fizessem falta se não existissem. Já não se pode dizer o mesmo do “opus” 45.

Parece, com efeito, que Brahms estava guardando toda a sua espiritualidade para uma obra de fôlego em vez de desperdiçá-la por obras menores. Tivesse ele escrito só o “Requiem Alemão” e seria suficiente para enfileirá-lo entre os maiores compositores de todos os tempos. Seria, simplesmente com ele, um dos chamados “três grandes Bês” da História da Música, sendo os outros dois Bach e Beethoven. (Esta mania de citar os “três Bês”, levou certa vez uma firma gravadora a anunciar um disco de Bela Bartok com esta frase: “Bartok também se escreve com B”, querendo com isto chamar a atenção para o grande compositor húngaro). Isto é tolice. A letra B é das mais ricas do dicionário musical: Byrd, Binchois, Buxtehude, Bellini, Bizet, Borodine, Busoni, Bruckner, Berlioz, Berwald, Bernstein, Bloch, Bartok, Bruch, Britten... E sem falar nos filhos de Bach também compositores.

Embora os catálogos internacionais mencionem várias gravações da grande obra de Brahms, nenhuma delas (ao que eu saiba) foi reimpressa no Brasil. Os interessados não têm senão que recorrer aos discos importados, hoje caríssimos, na base de mais de três mil cruzeiros o disco e a obra comporta dois. Preço, portanto, superior às possibilidades de muita gente que se interessa por música. Não seria mau, portanto, se alguma gravadora a editasse no Brasil, pois assim custaria pelo menos a metade. Já os onze corais para órgão, postumamente numerados como “opus” 122, foram reimpressos pela Turnabout juntamente com outras obras, constituindo, ao que parece, uma “integral” das obras para órgão de Brahms, na primorosa execução de Kurt Rapf. Embora lançamento relativamente recente, não sei se ainda será encontrável, pois apesar do pouco interesse que todos dizem haver pela música erudita, os discos desaparecem com incrível rapidez. ONM

*

2. COMPOSITOR E PERSONAGEM DE ÓPERA

Em meados do século passado, precisamente no Natal de 1844, foi apresentada em Hamburgo uma ópera de Frederico von Flotow (1812 — 1882) inspirada na vida aventureira do compositor italiano Alessandro Stradella, nascido, supõe-se, em 1642 e assassinado em Gênova aos 28 de fevereiro de 1682. Completou-se, portanto, neste ano, o terceiro centenário da morte de uma curiosa figura de compositor que também foi personagem de ópera. Aliás, o conhecido autor de **Marta** não foi o único a se inspirar na vida de Stradella. Sua carreira repleta de aventuras amorosas (e em consequência de uma delas é que foi assassinado) tomou-o, à moda de Casanova, personagem lendária, fazendo jus a que a ficção em torno dele tecesse as mais variadas fantasias. O centro de tudo quanto se escreveu a seu respeito é sempre o mesmo: os assassinos enviados para o matarem ficam tão emocionados com a sua música que desistem do intento. Ao contrário de **Marta**, a ópera de Flotow sobre Alessandro Stradella caiu no esquecimento, dela sobrevivendo apenas a abertura, aliás muito bonita, e executada com certa freqüência em concertos de música ligeira na Europa.

Hoje sabe-se muito mais que no tempo de Flotow sobre a vida aventureira do compositor, embora muita coisa continue ainda obscura. E, principalmente, conhece-se muito mais a sua obra. Durante anos e anos Stradella foi lembrado apenas por uma famosa ária religiosa, **Pietà, Signore !**, que integrou o repertório de grandes cantores, muitos dos quais (a começar por Gigli) fizeram questão de gravá-la. Pesquisas mais recentes deram conta de sua vasta produção, abrangendo óperas, concertos, sonatas, cantatas, oratórios, enfim quase todas as formas freqüentes no período barroco. E o disco, naturalmente, veio completar esse conheci-

mento, pois pelo menos uma dúzia de suas composições foram registradas para a posteridade em excelentes gravações. Todo um disco, por exemplo, da preciosa coleção “Musical Heritage Society” lhe foi dedicado.

Uma discografia stradelliana nos apresentaria hoje dois oratórios, uma Cantata de Natal, outra cantata secular, dois concertos, quatro sinfonias, duas sonatas e ainda trechos da ópera **Floridante**. Já vai bem longe, portanto, o tempo em que o compositor-aventureiro era conhecido apenas por uma ária que fazia a delícia dos auditórios e enaltecia os cantores, ou então, o tempo em que ele não passava de personagem de uma ópera atualmente inteiramente esquecida. Sua **Cantata per Il Santissimo Natale** é das mais belas obras inspiradas na data magna do Cristianismo. Esta nota pretende simplesmente evocá-lo (talvez a única evocação no Brasil...) no ano em que transcorre o tricentenário de seu falecimento. ONM

*

3. TRICENTENÁRIO DE UM COMPOSITOR “GRACIEUX”

Creio que todas as palavras que poderiam traduzir o “gracieux” dos franceses — gracioso, agradável, aprazível, afável, bondoso, delicado, afetuoso, cortês — calham magnificamente para o compositor Jean Joseph Mouret, cujo tricentenário os círculos artísticos da França certamente comemoraram a 16 de abril do corrente ano. Foi, de fato, nesse dia do ano de 1682 que nasceu em Avignon, e esta origem meridional poderá talvez explicar muito do seu temperamento e do seu caráter. Chegando a Paris quando já estava nos seus 25 anos, despertou logo o interesse de certos grupos da Corte, especialmente da Duquesa de Maine, que dele fez uma espécie de músico particular, encarregado das famosas “Nuits des Sceaux”, bem expressivas do bom-gosto e do requinte do “Ancien Régime”. Escolhido “Músico do Rei” em 1720, morreu internado num hospital de Charenton em 1738, após ter perdido os lugares que lhe garantiram o título de “Musicien des Grâces” ou “Gracieux Mouret”.

Como bom músico vinculado à Corte, escreveu muitas obras especialmente para as festividades reais: banquetes, caçadas, partidas, bailes, enfim tudo quanto animava aquele mundo artificial que já se encaminhava, como num plano inclinado, para a grande crise que implicou sua própria destruição mais para o fim do século XVIII. Sua maior obra **Les Fêtes de Thalie** — enquadra-se no que se denominava “ópera-baile”, na qual a ação era toda entremeada de danças, algumas até de origem popular. Outras obras neste gênero enriquecem sua produção: **Le Mariage de Ragonde et Colin**, **Les Amours des Dieux** e **Le Triomphe des Sens**, com a qual praticamente encerrou sua carreira, pois pouco depois uma enfermidade levou-o ao hospital onde veio a falecer. Deixou, ainda, numerosos motetes e divertimentos e as célebres **Fanfarras para os Banquetes Reais**,

muito apreciadas na corte francesa, tanto que sugeriu obras similares a outros músicos, a começar pelo italiano Giovanni Battista Lulli, que, transferindo-se para a França, tão bem se enquadrou no espírito francês que acabou afrancesando o nome para Jean Baptiste Lully. A obra que Mouret nos deixou é “gracieux”, sem mais.

Não sei se suas óperas ainda serão representadas em França. Mas sei que delas foram extraídas “suites” que figuram como peças de concerto, algumas delas gravadas para a posteridade e que nos permitem hoje, o conhecimento do tricentenário compositor. Até no Brasil uma obra de sua autoria chegou a ser reimpressa, num disco significativamente intitulado **Músicas Reais para Notre Dâme**. Mas isto há muito tempo e o disco certamente já há de estar esgotado. Repito o que escrevi a propósito de outro compositor: é possível que esta modesta nota numa revista campineira seja a única referência no Brasil à efeméride tricentenária do simpático e “gracieux” compositor. ONM

*

4. CENTENÁRIO QUE FAZ ESQUECER EM VEZ DE LEMBRAR

Há muitos anos, apresentando disco contendo um quarteto do compositor italiano Gian Francesco Malipiero, escrevi ilustre musicólogo que se tratava de compositor “cuja música merece ser melhor conhecida e um artista cujo idioma requer concentração, artista que não conhece o meio termo. Sua música é o produto de uma grande cultura, de sua mente aristocrática, do seu estudo profundo da velha música. É a expressão de um músico que escreve o que sente, certo de que, nos anos que não de vir, sua música será ouvida onde quer que sejam mantidos altos os padrões da arte musical”.

O transcurso do tempo — pouco mais de trinta anos — mostrou o contrário do que previu o ilustre musicólogo. Seu centenário, que se comemorou a 26 de março do corrente ano, veio encontrar Malipiero envelhecido e esquecido. Quando iniciei a formação de minha discoteca, ainda pude reunir meia dúzia de composições de sua autoria: três quartetos, uma sinfonia, um concerto para violino e uma sonata para harpa e piano. Se tivesse que formar minha discoteca hoje, não encontraria nenhuma dessas obras: foram todas retiradas de catálogo e nunca mais reeditadas. Mais ainda: a maior gravadora italiana dos nossos dias, responsável por riquíssimo repertório, não abriu espaço algum para Malipiero, preferindo editar disco com obras de um seu sobrinho, de nome Ricardo, nascido em 1914.

No entanto, sua produção não foi pequena, abrangendo formas bem variadas, desde óperas (e nada menos que 17) até canções e miniaturas para piano, passando por sinfonias, quartetos, sonatas, concertos etc. E dedicou-se ainda à musicologia, com estudos sobre Stravinsky e Montever-

di, e a edições de obras de compositores antigos. E como explica ter isto ficado esquecido a ponto de seu nome nem figurar nos catálogos discográficos internacionais ? Tornou-se Malipiero um dos poucos casos de compositor que, com o tempo, viu sua obra diminuída no favor do público em vez de aumentada, como de praxe acontece.

Sua cultura, parece realmente ter sido grande, como o prova o trato com textos antigos que reconstituiu para utilização em suas óperas. Procurou alcançar a fusão perfeita da música e do drama e suas arrojadas tentativas nesse sentido despertaram algum interesse, mas foram combatidas por muitos. Pretendeu colocar-se num campo semelhante ao de Wagner, mas sem a genialidade deste. E talvez o cerebralismo excessivo que pôs em suas obras possa ser responsabilizado pelo esquecimento imerecido, mas fatal que veio antes do seu próprio centenário. Seria magnífico se a efeméride propiciasse uma revalorização de sua herança musical. Mas receio que esta modesta nota seja a única a lembrá-lo na passagem dos seus cem anos. ONM

*

5. GOETHE PERANTE A MÚSICA

Juntamente com Hermann Hesse e Thomas Mann, foi Goethe um dos escritores mais envolvidos pela onipotente magia da música. E o pentagrama acolheu a inspiração poética do vate incomparável. Elenco infundo que o espaço desta coluna não admite esmiuçar. Contentemo-nos com dizer que a tragédia de **Faust** permitiu que Richard Wagner lhe traçasse uma dramática abertura de concerto; a Schumann uma admirável seqüência de oito cenas sob forma de oratório; a Berlioz sua magnífica "légende dramatique" intitulada **La Damnation de Faust**; as óperas **Mefistofele** de Boito, **Faust** de Gounod e o **Docktor Faust** de Busoni; a Liszt a sua monumental **Faust-Symphonie**; a Mahler sua 8ª Sinfonia. Não há falar do cenário musical de Beethoven para o grande drama **Egmont**, de sobejo conhecido. Menos ainda o **Lied**. Entre muitos outros, Goethe foi musicado por Reichardt, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Franz, Busoni, Cornelius, Hauer, Krenék, Loewe, Liszt, Medtner, Pfitzner, Schillings, Schoeck, Richard Strauss, Duparc, Mussorgski, Webern, Rubinstein. A ópera **Werther** de Massenet, a **Canção da Pulga** de Mussorgski, o "scherzo" sinfônico de Dukas **L'Apprenti Sorcier**... e a lista prossegue ao infinito !

(José da Veiga Oliveira, excerto de artigo publicado no **Diário Popular**, de São Paulo, em 2-5-1982.)

*

6. A MORTE DE CARL ORFF

O compositor alemão Carl Orff, conhecido não só por suas obras, mas também por seu método de ensino da música para crianças, faleceu no dia 29 de março do corrente ano, os 86 anos, numa clínica de Munique, em consequência de uma enfermidade que o retinha acamado há meses. Nascido a 10 de julho de 1895, de uma família bávara de acadêmicos e militares, alcançou fama mundial por algumas de suas composições como **Carmina Burana**, **Catuli Carmina** e as óperas **Prometeu** e **Antígona**. Sua formação musical começou bem cedo: aos cinco anos já era introduzido nas técnicas interpretativas do piano, órgão e violoncelo. Datam de 1911 as suas primeiras composições, baseadas em poemas de Heine, Hoelderlin e outros clássicos alemães. Na Academia de Música de Munique completou seus estudos para, em 1924, fundar sua própria escola, juntamente com Dorothee Guenther. Dessa atividade, muito influenciada pelos princípios de Dalcroze, Orff chegou a um novo relacionamento entre o movimento e a música, definido e explicado por ele no livro **Schulwerke für Kinder**, publicado em 1930. Com esse trabalho, Orff revolucionou a educação musical a partir da simplicidade e da ênfase ao ritmo. Ele partia da concepção de que o estudante é sujeito ativo no processo da aprendizagem e não mero receptor passivo.

A obra mais famosa de Orff, **Carmina Burana**, foi executada pela primeira vez em 1937, em Frankfurt. Um dos principais objetivos do compositor foi libertar a ópera da complexidade crescente que ela vinha ganhando desde o romantismo, apelando para simplicidade melódica e procurando estabelecer relações mais diretas entre a cena e o público. Em **Carmina Burana** essas idéias se concretizam. Espécie de cantata cênica sobre poemas profanos do século XIII, escritos em baixo-latim e baixo-alemão e extraídos de um manuscrito descoberto no Mosteiro Beneditino de Beuren, na Baviera, bem depressa se tornou popular em toda a Alemanha, correspondendo, na sua habilidosa concepção de apelo direto às camadas populares, aos princípios estéticos propugnados pelo III Reich.

Em 1954, essa mesma **Carmina Burana** valeu ao compositor o prêmio dos críticos de Nova York. Bem menos radicais do que aqueles que não perdoam Orff por ter sido incluído por Hitler no panteão da arte oficial nazista, com uma música monótona e repetitiva, sempre houve os que estiveram em sua defesa, vendo em sua arte uma forma de convivência com o que defendia e os ideais alemães da época. Daí, talvez, o fato de suas composições terem um caráter apolítico, lançando mão de textos antigos, apoiados por massas sonoras inusitadas, como **Antígona**, a tragédia de Sófocles quase declamada à moda gregoriana, tendo ao fundo quatro pianos (tocados a quatro mãos), seis contrabaixos, três harpas, seis trombetas, quatro flautas, seis oboés e, dominando o elenco, quinze

tocadores de instrumentos de percussão. Uma orquestra, ou “assembléia sinistra”, como disse uma vez Otto Maria Carpeaux, que não faz barulho, apesar do que se poderia supor, mas fala baixo, “com obstinação marcada”. Para muitos críticos, a música de Orff não pôde ser considerada a serviço do nazismo, mas também não teve o caráter revolucionário da de Schoenberg. Quase a reforçar esse aspecto, a Rádio de Israel noticiou a morte do compositor com pesar, seguindo-a de muitos elogios à sua obra e do fato dele ter “arriscado a própria vida para ajudar amigos judeus perseguidos pelo regime hitlerista”, Polêmica à parte, a música de Orff está no repertório das mais famosas orquestras do mundo e seu método de ensino musical, fundamentado na educação pelo ritmo, é muito apreciado.

(“O Estado de S. Paulo, 31-3-1982.)

N. da R. Complementando a excelente nota do grande jornal paulistano, que tomamos a liberdade de transcrever, acrescentamos uma relação provavelmente não completa da produção de Carl Orff:

1. Óperas e cantatas cênicas: **Carmina Burana** (1937); **Der Mond** (“A Lua”), ópera com libreto do compositor baseado num conto de Grimm; composta em 1937/8, foi apresentada pela primeira vez em Munique em 1939 e revista para uma nova apresentação em 1941; **Die Kluge** (“A Astuta”), ópera também com libreto do compositor e igualmente baseada num conto de Grimm (Die Kluge Bauerntochter), escrita em 1941/2, e apresentada em Frankfurt-sobre-o-Meno em 1943; **Catulli Carmina**, cantata cênica sobre textos de Catulo (1943); **Die Bernauerin**, ópera com libreto do compositor, apresentada em Stuttgart, em 1947; **Antigonae**, ópera sobre o próprio texto de Sófocles em tradução de Hoelderlin, apresentada em Salzburgo em 1949; **Austutuli**, (1953), ópera com libreto do compositor baseado em cenas de **El Teatro Magico**, de Cervantes; **Trionfo dell’Afródite**, concerto cênico (1952), apresentado pela primeira vez em Milão em 1953; juntamente com **Carmina Burana** e **Catulli Carmina** forma verdadeiro tríduo; **Oedipus der tyrann** (1959), ópera sobre texto de Hoelderlin baseado na tragédia de Sófocles; **Prometheus** (1968), ópera sobre texto de Hoelderlin inspirado na tragédia de Esquilo; Estas óperas sobre Antígona, Édipo e Prometeu constituem uma trilogia refletindo o debate entre Deus, o Homem e o Destino. **De temporum fine commoedia**, “jogo alegórico sobre o fim dos tempos”, baseado em textos gregos, latinos e alemães, executado pela primeira vez no Festival de Salzburgo, de 1973; **Weihnachtsgeschichte** (“História do Natal”), oratório.

2. Obras orquestrais: Música incidental para “**O Sonho de uma Noite de Verão**, de Shakespeare (1939); **Olympische Reigen** (1936); **Entrata** (1940), para órgão e orquestra, baseado em tema do compositor inglês renascentista William Byrd.

3. Obras corais, de natureza didática: a numerosa coleção intitulada **Orff-Schulwerke**, com duas séries existentes em gravações: **Musikalisches Hausbuch** e **Música Poética**. Datam do período 1930/1933.

4. Deixou, ainda, arranjos de obras de Monteverdi (**Orfeo**, **Lamento di Arianna** e **Il ballo dell’ingrate**), a primeira de 1925 e as outras de 1940.

*

* * *