

CINCO ENSAIOS APOLOGÉTICOS

Moacyr Laterza Filho

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

moacyrlaterzafilho@gmail.com

Resumo

Neste pequeno texto nascido de notas para programas de concerto, procura-se, com a liberdade do ensaio, abordar relações entre estéticas de compositores distintos ou levantar pontos relevantes sobre obras e compositores diversos de maneira muito sucinta que, sem perder o rigor analítico, faz da brevidade e da observação empírica seu método principal.

Palavras-chave: Música; ensaio; romantismo; música do século XX.

Introdução

O presente trabalho nasceu sem compromisso algum com esquemas acadêmicos e, portanto, desvinculado dos rigores formais do discurso analítico da musicologia ou da crítica em música. A sua gênese tem origem em notas para programas de alguns concertos executados pela Orquestra Filarmônica de Minas Gerais que, por isso, eram destinadas ao público em geral.

Era natural, assim, que procurássemos adotar uma linguagem por um lado, acessível tanto a músicos quanto a leigos e por outro, em certo sentido atraente e que despertasse a curiosidade do público para as obras (e seus compositores) que seriam executadas.

Não era nossa intenção, no entanto, repetir a fórmula recorrente dessas notas de programa em que, não raro, nada mais se encontra senão certos elementos biográficos do compositor e breves descrições formais das obras. Nossa intenção era, desde o início, abordar, de forma analítica, tanto um quanto as outras, procurando desvelar aspectos importantes do repertório a ser executado, fosse de um ponto de vista historiográfico, fosse num sentido estrutural, fosse em sua correlação possível com dados biográficos do compositor, sem, no entanto, deixar de situar cronologicamente as obras - e os autores - a que essas notas se referiam.

Dessa forma, foi possível estabelecer relações por vezes insuspeitas, em diversos graus, desde aquilo que possa dizer respeito a elementos estruturadores de determinadas obras, em sua organicidade, até a possibilidade de conectar estéticas e períodos relativamente distantes cronológica e linguisticamente por assim dizer. A liberdade do gênero conferiu às análises certo grau de abertura que as limitações do rigor acadêmico apenas a muito custo poderiam ceder.

Por isso mesmo, não consideramos estes escritos como artigos, em seu sentido mais legítimo, mas como ensaios, à maneira de Montaigne. Assim, fazemos dele as nossas palavras, concedendo-nos o direito da paráfrase: “eis aqui um trabalho de boa fé”, marcado por uma forma de análise que, sem querer perder em rigor, apóia-se na liberdade de expressão e da livre associação de elementos, observados às vezes de forma empírica. Daí, talvez, a exiguidade da bibliografia consultada e citada: muitas das informações que esses ensaios apresentam são oriundas de fontes muito diversas, algumas das quais recuperadas da lembrança de leituras passadas, cujas fontes precisas já se confundem na amálgama da memória. Daí também o tom ligeiro que permeia essas cinco apologias e finalmente a brevidade das análises e o pouco aprofundamento na abordagem das obras citadas. Sirva-se o leitor destes textos para instigar a sua curiosidade investigativa e faça deles exercício de crítica. Tanto melhor assim, pois que toda análise é, em certo sentido, um ato de criação.

1 Richard Strauss e o Poema sinfônico

O grande movimento literário, humanista e musical que, no século XIX, se traduziu no Romantismo abraça a liberdade como uma de suas causas primárias. Na música, o caminho para a livre expressão individual, aberto revolucionariamente por Beethoven, cria por um lado uma arte “confessional” em que o compositor procura exprimir-se a si próprio e a seus estados emocionais e psicológicos numa dinâmica que, embora não desprovida de certa tendência narcisista, acaba por criar linguagens distintas e infinitamente pessoais, açambarcadas por uma ideologia comum que esse ideal libertário engendra. Por outro lado, porém, o caminho aberto por Beethoven

abre trilhas para novas perspectivas formais que, associadas à diretiva da expressão individual, nortearão grandes conquistas em diversos domínios da linguagem musical. Se a geração posterior a Beethoven (da qual Schubert talvez seja um dos maiores expoentes) ainda se sentia receosa para trilhar em profundidade esses caminhos, a geração seguinte os elegeu franca e abertamente como vias arteriais, gerando obras como as de Mendelssohn, Schumann, Chopin e Liszt.

A história da música não raro desconsidera a importância que tiveram a pessoa e a obra de Liszt na solidificação de novos gêneros e de novos posicionamentos, inclusive sociais, da música e do músico a partir do século XIX. Sua figura mitológica, em parte forjada por ele mesmo, parece ter eclipsado o valor de algumas de suas empresas artísticas mais relevantes: dentre elas, no campo da música sinfônica, senão a criação, a consolidação do poema sinfônico. Baseado sempre num enredo literário, esse gênero musical, embora tenha certamente algum fundamento narrativo, por assim dizer, está para além de meras “descrições” musicais, como se quer crer frequentemente. Ao contrário, o elemento literário, no poema sinfônico, tem a função de mote e de fio condutor para a livre expressão musical e criadora do compositor. Por isso mesmo, a sua liberdade formal em relação a modelos preestabelecidos (a exemplo da forma sonata) o coloca dentre os gêneros mais genuínos do Romantismo sinfônico: sua estabilidade formal não depende de receitas predeterminadas, mas tão somente da maior ou menor coesão e coerência internas que a obra logra porventura elaborar.

A despeito disso, porém, nem sempre o poema sinfônico escapa a procedimentos ou formas consagradas pela tradição musical clássica. Isso é dado interessante na medida em que revela a própria angústia romântica que luta pela liberdade de expressão, mas ainda se vê ligada aos cânones formais do passado.

Foi com o poema sinfônico que mesmo antes de empreender suas realizações tão significativas no campo da ópera, Richard Strauss conquistou renome internacional. São dessa mesma safra, obras importantes como *Macbeth* (1886-1888), *Don Juan* (1888), *Till Eulenspiegel* (1894-1895) - obra de originalidade surpreendente - e *Dom Quixote*, estreada em 1898.

Baseado no célebre romance de Miguel de Cervantes, Strauss trabalha formalmente esse seu poema sinfônico, utilizando-se de um processo de composição que se constitui de dez variações sobre um mesmo tema seguidas de um *finale*. De fato, o compositor lhe confere um subtítulo: *Variações fantásticas sobre um tema cavalleiresco*. Ademais, endossando a liberdade criativa e formal que o poema sinfônico pressupõe enquanto gênero, Strauss elabora na obra uma importante parte solista para o violoncelo, que representa o *Cavaleiro da triste figura*.

As variações se fundamentam em diversos aspectos e episódios do romance de Cervantes, o que relativiza, assim, a tendência narrativa inerente ao gênero: aspectos psicológicos da personagem adquirem musicalmente peso igual ao de eventos da narrativa que são evocados. Assim, por exemplo, a primeira variação tanto apresenta Dulcinéia como meta na mente confusa do fidalgo, quanto evoca a famosa batalha com os moinhos de vento.

No entanto, independente de maiores identificações descritivas, relacionadas a elementos do texto de Cervantes (a vitória sobre o exército do Imperador Alifanfarrão, as considerações filosóficas do Quixote sobre a cavalaria andante, o ataque à procissão da Virgem que o fidalgo cria ser uma donzela raptada, o embate com o Cavaleiro da Branca Lua, dentre outros eventos), a obra de Strauss garante a sua estabilidade em si mesma tão somente pela sua coerência interna e pela sua arquitetura formal, que calcada na liberdade criativa, atinge unidade e coerência musicais apesar de fundamentadas em um argumento literário.

2 Mendelssohn e Camargo Guarnieri

Não deixa de ser curioso observar como, a despeito de distâncias geográficas e temporais, guardadas especificidades estilísticas e de linguagem pessoal, duas personalidades criadoras, aparentemente muito distintas, podem revelar em profundidade identidades marcantes naquilo que, por falta de termo melhor, poderíamos chamar de uma “ideologia estética”. Os nomes do alemão Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809 - 1847) e do brasileiro Mozart Camargo Guarnieri (1907 - 1993), postos lado a lado, parecem ser bom exemplo disso.

A figura de Mendelssohn, cujo nome é frequente e injustamente citado como um representante menor do Romantismo Musical, conserva muito pouco dos estereótipos do mito romântico seja em sua obra, seja em sua biografia: sem ter passado por nenhuma privação ou desgraça física ou sentimental. Mendelssohn foi um homem rico, brilhante, industrioso e feliz. Sua orientação estética deixa transparecer, por um lado, forte ligação com a música do passado: Mendelssohn deu a conhecer a seus contemporâneos nomes como Palestrina, Victoria, Lassus e nada menos do que Johann Sebastian Bach, além de ter sido responsável por execuções exemplares das sinfonias de Beethoven e de óperas de Mozart. Por outro lado, a sua preocupação com a música que lhe era contemporânea, tendo favorecido carreiras como a de Schumann e de Chopin, revela a sua posição como mentor estético de uma nova tendência estilística que então se afirmava. Talvez devido a seu espírito apolíneo, diametralmente contrário à própria mentalidade romântica, Mendelssohn não foi o fundador revolucionário de uma nova ideologia estética como o foram, por

exemplo, Beethoven ou Stravinsky, mas sim uma espécie de organizador dessa nova mentalidade estilística que já se estabelecera.

Curiosamente, não é na obra pianística que esse espírito apolíneo de Mendelssohn se manifesta com maior vigor: basta um breve relance sobre obras como a *Rondó caprichoso*, as *Canções sem palavras* ou as *Variações sérias*, para ver uma linguagem romântica já bem delineada, posto que ainda bem controlada em seus arroubos mais apaixonados. Em sua obra sinfônica, porém, notamos claramente os modelos, sobretudo de orientação beethoveniana, que ainda não estão completamente libertos dos moldes clássicos. Isso talvez se perceba com mais clareza em suas sinfonias, cuja gênese, porém, paradoxalmente traz nela mesma algo de uma postura romântica face à elaboração artística.

A Sinfonia op. 56, por exemplo, terceira das cinco sinfonias que Mendelssohn nos legou (à parte cerca de uma dúzia de obras do gênero compostas na juventude), foi concebida em 1829, durante uma viagem do compositor à Escócia que lhe causou profundas impressões. Nasce dessas mesmas impressões outra obra importante: a abertura intitulada *As híbridas*. No entanto, a terceira sinfonia só foi concluída em 1842, ano de sua primeira execução, o que lhe revela laborioso trabalho de amadurecimento.

Semelhante a Mendelssohn, a personalidade musical de Camargo Guarnieri não se deixa render aos arroubos mais apaixonados dos momentos de fertilíssima instabilidade por que passou a música do século XX. A figura de Guarnieri também se posiciona como uma espécie de organizadora de certas tendências musicais que não lhe são avessas, mas, ao contrário, lhe servem de fundamento para a elaboração de uma linguagem paradoxalmente ligada ao mesmo tempo às raízes nacionais e às tendências universalistas. Seu respeito à tradição musical universal não o impede de adotar de forma muito original e particular conquistas estéticas da linguagem musical no século XX: da mesma forma que Mendelssohn, Guarnieri não é um revolucionário, mas um conciliador. Daí a recorrência em sua obra de formas musicais e procedimentos de composição consagrados pela tradição musical do Ocidente, a exemplo da sonata, da sinfonia, do concerto e da fuga.

O *Prólogo e fuga*, obra de 1947, é uma referência direta dessa tendência de Camargo Guarnieri a associar o elemento universal ao elemento regionalista: o prelúdio e fuga barrocos são revisitados pelo compositor que lhes atribui, sobretudo na rítmica, uma roupagem nacional. Essa associação, no entanto, não resulta na mera sobreposição de dois elementos excludentes, mas numa “resultante” original capaz de sintetizar um caminho possível para novas propostas de expressão.

3 *Leonard Bernstein*

As artes das três Américas viram soprar na aurora do século XX um vento de liberdade. Nesse momento de afirmações nacionais no Novo Mundo e de profundas transformações políticas e sociais pelas quais passavam as sociedades milenares da Europa, um afrouxamento nos grilhões culturais que uniam os dois lados do Atlântico abre espaço para atitudes artísticas que, sem negar o modelo e a tradição europeia, permitiram (e até exigiram) novas maneiras de expressão que não se limitavam mais à reprodução dos padrões importados do Velho Mundo.

Disso surge uma espécie de “estrabismo” - por assim dizer - na arte que a angústia irônica do “tupi *or not* tupi” expresso no *Manifesto antropofágico*, de Oswald de Andrade, revela bem. A arte nas Américas tem, assim, um olho voltado para o grande modelo da tradição europeia e o outro voltado para a sua própria realidade, procurando conscientemente recusar (sem negar) aquela em favor de uma (também consciente) sobrevalorização desta. O que advém daí é uma resultante até então completamente original. Estrábica ou não, trata-se de uma arte miscigenada (ou, antes, mestiça), capaz de incorporar e adotar o que lhe seja mais conveniente das fontes da tradição e do modelo europeu, associando-o tanto a elementos autóctones quanto a elementos já completamente incorporados ao grande e intrincado complexo que formam as culturas dos povos das três Américas num processo que o Modernismo Brasileiro definiu tão bem, batizando-o de antropofagia.

Nessa esteira de liberdade, são legítimos e possíveis os mais diversificados caminhos tanto para a criação quanto para a expressão artística e musical: o trânsito livre entre o folclore e as formas mais canônicas de composição; a expressão confessada e exacerbada de individualidades criadoras; a ruptura total com a tradição ou paradoxalmente seu resgate; o apelo à cultura de massas ou a veículos mais “comerciais” de comunicação. Talvez seja à luz dessa perspectiva que se possa observar a obra do grande músico norte-americano que foi Leonard Bernstein (1918–1990). Tendo nascido nessa efervescência de liberdade que norteou em positivo ou em negativo todo o século XX, Bernstein é capaz de sintetizar seu próprio caminho a partir de trilhas muito distintas: para citarmos dois extremos, de um lado, a trilha aberta por George Gershwin, que transita à vontade entre o *jazz*, a música sinfônica e a música de cinema e dos espetáculos da Broadway; de outro lado, os atalhos insuspeitos que nomes como o de Charles Ives ajudam a inaugurar e definir, cuja originalidade criadora e liberdade experimental, desvinculadas da carga de responsabilidade de se quererem inauguradoras de uma escola estética, foram marcantes para a música do século XX.

Esse judeu norte-americano nascido no estado de Massachusetts, mas nova-iorquino de coração, dotado de fina instrução musical e humanista, estudante na Universidade de Harvard, aluno de Fritz Reiner e, mais tarde, assistente de Serge Koussevitsky, pianista excelente, aclamado unanimemente por todo o mundo como regente, fez de sua arte e de sua vida uma atitude política: a de assumir e de abraçar sem reservas a liberdade como homem, cidadão, musicista e compositor. É, portanto, dessa forma que se deve observar sua obra: sem a interferência dos preconceitos que ela mesma combateu, caminho sintético de trilhas possíveis que as próprias tendências musicais do século XX ajudaram a desbravar. Talvez se possam notar duas grandes tendências em sua obra original: de um lado, o trânsito fácil entre os meios de comunicação de massa, o teatro, o cinema e a música popular, sobretudo o *jazz*, numa linha semelhante àquela inaugurada pelo próprio Gershwin; de outro lado a experimentação, muitas vezes focada não exatamente na proposição de novos modelos, mas na releitura de grandes modelos já estabelecidos.

Pertencem à primeira grande tendência, porém, tanto a opereta *Candide* quanto o musical *West side story*, ambos compostos na mesma década de 1950. Na verdade, ao que parece, Bernstein compôs ambas as obras ao mesmo tempo e não é de se admirar que tenha havido algum intercâmbio de materiais entre elas. Baseada na novela homônima de Voltaire, *Candide* teve sua estreia na Broadway em 1956, mas sofreu várias alterações depois disso. Sua abertura, porém, desde que foi executada como obra de concerto pela Orquestra Filarmônica de Nova Iorque em 1957, revelou-se autônoma o suficiente para ser incorporada ao repertório sinfônico, apesar de trabalhar em certo sentido com a colagem de melodias que compõem o contexto geral da opereta.

West side story foi estreada em 1957 e até hoje muitas de suas canções são de franco conhecimento do público em geral. No entanto, a obra como um todo representa um marco no teatro musical americano não só pela associação aberta do *jazz* ao antigo modelo da Broadway, mas pela adoção de artifícios musicais que são dignos da mais autêntica tradição operística: o uso intrincado de conjuntos vocais, o artifício wagneriano dos *leit-motifs*, dentre outros recursos. Em *West side story*, a música de dança, mesmo em seu contexto de palco, tem caráter sinfônico. Por isso mesmo, essas danças também ganharam relativa autonomia, constituindo um todo orgânico, contido em si mesmo, ainda que desvinculadas de seu contexto original da ação de palco.

4 Carl Orff e os Carmina burana

É tendência observável nas artes em geral e na música em particular que em momentos de transformações profundas haja sempre movimentos de reação. Algumas vezes conservacionistas outras vezes buscando caminhos alternativos,

esses movimentos são como uma tentativa de chamada à ordem, quando excessos experimentais se tornam por demais ameaçadores, por assim dizer, de uma tradição ou corrente estética até então instituída. No entanto, é também observável que esses movimentos de reação não raro absorvem ao menos em parte as novas conquistas das correntes inovadoras a que se opõem e, delas fazendo uso, acabam tornando-se também representativos de seu próprio tempo.

A música ocidental passou, no século XX, pelo que talvez tenha sido a maior revolução de sua história. Nesse momento em que o sistema tonal já se mostra insuficiente para as necessidades expressivas, diversas correntes emergem como caminhos possíveis e prováveis para a elaboração de novos sistemas de linguagem musical. Assim, caminhos por vezes díspares se cruzam nesse grande emaranhado que são as tendências estéticas da música do ocidente no século passado: de um lado, a ideologia evolucionista de Schoenberg e da Segunda Escola de Viena e, de outro, as propostas revolucionárias de Debussy e Stravinsky; num extremo, o neoclassicismo de Prokofiev e em outro, os experimentalismos arrojados de John Cage e Charles Ives; num pólo, o construto intelectual de Paul Hindemith e em outro, os destilados etnográficos de Bartók, Villa-Lobos e Manuel de Falla.

Nesse imenso colorido de possibilidades, foi recorrente uma procura em outros sistemas musicais por materiais que oferecessem meios alternativos de expressão musical. Dessa forma, Ravel, em alguns momentos, se volta para o *jazz*; Villa-Lobos, Ginastera, Bartók, Falla e Kodály voltam-se para a música tradicional de suas terras de origem; compositores como Weil e Piazzolla, cada um a seu modo, se voltam para a música dita popular.

Talvez seja nessa esteira, menos que numa perspectiva neoclássica ou reacionária, que podemos observar e compreender a obra do alemão Carl Orff (1895-1982). Nascido em Munique, oriundo de uma família da alta burguesia bávara, sua biografia aponta para aspectos polêmicos e nebulosos, sendo, por isso, em certo sentido contraditórios: foi ao mesmo tempo suspeito de ter contribuído para o regime nazista e de ter participado de movimentos de resistência contra ele. Posicionamentos políticos à parte (que de fato nunca foram comprovados), Orff deixou em seu legado um importante trabalho de pedagogo, tendo fundado em 1925 um centro de educação musical voltado, sobretudo, para crianças e leigos. Trabalhando aí até o ano de seu falecimento, Orff é criador de um sistema de educação musical baseado no canto e na percussão através de que é reconhecido e divulgado universalmente até hoje.

Em seu trabalho de compositor, no entanto, Orff se volta justamente para essa procura por materiais expressivos constituintes de outros sistemas musicais. Em seu caso

específico, porém, ele não realiza nenhum trabalho de pesquisa etnomusicológica, por assim dizer, nem tampouco procura no *jazz* ou em sistemas musicais do Oriente, da África ou das Américas a fonte para esses materiais. Seu trabalho é muito mais arqueológico que etnográfico. Voltando-se para um passado e uma realidade musicais impossíveis de serem recuperados ou reconstituídos completamente, Orff realiza um trabalho de recriação de sistemas em parte apenas intuídos. É, portanto, para a música da Antiguidade Clássica ou para a música popular da Baixa Idade Média, que Orff dirige sua atenção, buscando reconstituir algo de seu sistema a fim de elaborar uma matéria-prima própria (e original) para seu trabalho específico de criação.

Não se trata, dessa forma, de uma recuperação literal desse passado musical, mas da reconstituição a partir de uma visão pessoal daquilo que poderia ser um pouco do material expressivo desse passado. Orff associa a isso muito das conquistas específicas da música do século XX, criando, assim, uma linguagem que, embora acessível, é inusitada e plena de originalidade. Disso resulta uma orquestração nem sempre ortodoxa, em que despontam o uso de instrumentos de teclado e de uma percussão farta e exuberante. Resulta também daí uma rítmica particular que, como na música dita popular, apela para própria fisiologia do ouvinte. Decorre também disso uma elaboração melódica que, plena de modalismos e isenta de qualquer elaboração intelectual muito intrincada, nunca deixa de ser acessível e ao mesmo tempo atraente.

Os *Carmina Burana* (*carmina* sendo o plural latino de Carmen - poema, cantiga, verso) são uma coleção de poemas que constituem um manuscrito do século XIII, encontrado em Benediktbeurn, na Bavária. São poemas essencialmente seculares, cujo mérito literário varia em diversos graus e cuja temática passa por diversos assuntos: sátiras, paródias literárias ou litúrgicas, canções de amor, canções de taberna e histórias de origem clássica. A autoria desses poemas é em sua maior parte desconhecida, mas é certo que não se trata apenas de um único autor. Além disso, é bem provável que os vários autores desse manuscrito sejam oriundos de nacionalidades diferentes, dado que os poemas encontram-se escritos não apenas em latim medieval, mas também em diversos vernáculos, incluindo o alemão, o inglês, o francês e o provençal.

A obra de Carl Orff baseada nesse manuscrito seleciona, de um total aproximado de 350 poemas, apenas mais ou menos vinte cujas línguas se restringem basicamente ao latim e ao alemão medievais. Composta em 1937, *Carmina Burana* é a primeira parte de uma trilogia musical que o compositor intitulou *Trionfi*, constituída, além dessa obra, pelos *Catulli Carmina* e pelo *Trionfo di Afrodite*. Adotando a forma de uma cantata que permite inclusive o trabalho cênico, a obra é constituída de coros e árias para solistas, além de trechos puramente instrumentais. Digno de nota, porém, é o trabalho que Orff realiza com esses procedimentos musicais, fazendo

diversas combinações entre solistas e coros, além de se utilizar de diversas formações corais: grande coro, pequenos coros, coro masculino e coro infantil. De fato, Orff, como que explicando um pouco esses procedimentos, adiciona ao título principal um subtítulo também em latim: *Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae concomitantibus instrumentis atque imaginibus magicis*¹.

Os *Carmina Burana* de Orff dividem-se em sete grandes seções: *Fortuna, imperatriz do mundo; Na primavera; Nos prados; Na taberna; Corte de amor; Banziflor e Helena* e de novo *Fortuna, imperatriz do mundo*. Cada uma dessas seções traz marcada em seu título, a sua temática e, portanto, o teor dos poemas escolhidos e musicados. Hoje já quase vulgarizado pela mídia, o apoteótico coro de abertura e finalização da obra não a define por inteiro. Sua variedade de caracteres e andamentos, suas combinações inusitadas, sua rítmica ora pulsante, ora elástica, sua diversidade melódica sempre atraente, sua orquestração rica e finamente cultivada, além de sua originalidade fazem dessa obra um momento raro de encantamento, definitivamente representativo do século XX.

5 Samuel Barber

Se houvesse alguma forma de definir a personalidade criadora de Samuel Barber, ela se basearia no fato de que a sua obra definitivamente não é passível de rotulações. Barber divide opiniões de apreciadores, críticos, musicistas e musicólogos justamente por ser impossível enquadrá-lo, e a sua obra, em qualquer corrente estética ou tendência estilística preestabelecida: sua atitude diante da atividade de criação musical parece ser somente a de compor, dando vazão a uma individualidade criativa autônoma e vigorosa, desvinculada de compromissos escolásticos e de filiações estéticas ou ideológicas. Se isso responde a uma tendência geral que permeia os compositores norte-americanos de pelo menos os três primeiros quartéis do século XX (uma tendência a não assumir compromisso com linhas doutrinadoras dos processos de criação musical), não significa, porém, nenhum tipo de atitude política.

Barber potencializa essa tendência de agir de forma livre, autóctone e individual na atividade da composição, sem desprezar as conquistas feitas pela música do século XX, sem negar a tradição musical do Ocidente, mas sem tampouco inaugurar qualquer nova escola ou nova linguagem: Barber simplesmente compõe. Mesmo o neo-romantismo que se lhe tentou impingir - graças talvez à sua grande capacidade como melodista - destoa de suas harmonias por vezes extremamente complexas, sem receio de dar autonomia à dissonância. Destoa igualmente de algumas orquestrações arrojadas, às vezes quase experimentais, e de sua abordagem em algumas obras da forma musical livre de esquemas predeterminados.

¹ Cantos profanos para solo e coro, cantando acompanhados de instrumentos e com quadros mágicos.

É exatamente por isso que podemos encontrar no todo de sua produção obras tão diversas e contrastantes como, por um lado, os devaneios rapsódicos de Knoxville e por outro, o concerto para piano e orquestra. Não é de causar estranhamento, portanto, que graças a essa postura de liberdade, já na segunda metade do século XX, sem nenhuma pretensão reacionária, Barber se voltou para uma forma musical que nasceu no Barroco Seiscentista, seguiu sendo cultivado pelos clássicos vienenses e continuou acalentado com cuidado pelo Romantismo do século XIX. Para Barber, não importava ser sempre e invariavelmente inovador, nem tampouco promover uma chamada à ordem: importava-lhe tão somente compor.

O *Concerto para piano e orquestra* op. 38 foi encomendado a Barber pela editora G. Schirmer em função do seu centenário de fundação. Estreado em 1962, pela Orquestra Sinfônica de Boston, conduzida por Erich Leinsdorf, e tendo como solista John Browning, essa obra valeu ao compositor no ano seguinte o seu segundo prêmio Pulitzer (o primeiro tendo-lhe sido conferido por sua ópera *Vanessa*, em 1958). O trabalho de composição dessa obra teve início em março de 1960 e desde o início Barber tinha intenção de fazer John Browning o solista da estreia. Assim, muitos dos aspectos especificamente pianísticos desse concerto levaram em conta, em seu processo de elaboração, as próprias especificidades de Browning como musicista. Antes do final desse mesmo ano, os dois primeiros movimentos do concerto já estavam concluídos, mas o terceiro movimento só foi finalizado 15 dias antes de ser estreado. Esse último movimento contou com uma história curiosa: ao que parece, de acordo com Browning, o tempo desse terceiro movimento, tal como Barber o indicara, era inexequível. O compositor se recusou, porém, a fazer-lhe qualquer revisão, até que o lendário pianista Vladimir Horowitz, tendo feito uma apreciação desse trecho da obra, acabou por endossar a opinião de Browning.

Formalmente, o concerto op. 38 não escapou aos esquemas tradicionais do concerto clássico, contando com três movimentos distintos. Uma perspectiva cíclica, à maneira de românticos como César Franck, parece funcionar como elemento de unidade da obra, levando temas do primeiro movimento (sempre retrabalhados) às outras partes. O segundo movimento traz curiosamente similaridades, tanto na orquestração quanto na elaboração melódica, com as *Noites nos jardins de Espanha*, obra de Manuel de Falla, composta em 1916. O terceiro movimento, extremamente brilhante, explora de maneira vigorosa as habilidades técnicas do solista. Sem ser inovadora nem reacionária, essa obra é exemplo claro de uma imaginação criativa que fez da liberdade de expressão a sua própria originalidade.



Referências

- ANDRADE, O. de. Manifesto Antropofágico. In: TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- BLOOM, H. *O cânone ocidental*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BOULEZ, P. *A música hoje*. Tradução de Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CANDÉ, R. de. *História universal da música*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- COUTINHO, A. (Org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1971.
- HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. Tradução de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- PARLETT, D. *Selections from the Carmina Burana*. London: Penguin, 1988.
- ROWLAND, D. *The Cambridge Companion to the piano*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Five apologetic essays

Abstract: In this small text, born from notes to concert programs, one tries, taking an essay's freedom of language, an approach to relations between the aesthetics of different composers, or to arise relevant points from various composers and their works. This is made in a very brief way, which, despite making of briefness and empiric observation its main methods, tries not to loose its consistence in analysis.

Keywords: Music; essay; romanticism; twentieth-century music.