

AH! ESSES DITADORES

Maximo Barro*

Muitos afirmam que a música é a mais social de todas as artes. As outras, por vezes, ilustram categoricamente o que foi determinado período, como a poesia e a literatura no romântico, mas, simultaneamente, há uma total passividade das artes plásticas. Pelo contrário, no renascimento e barroco, quando elas imperaram, poesia e literatura eram menores.

A música, pelo contrário, acompanhou sempre os vários estágios de modificações sociais. Foi solene e monocórdica, no gótico, porque os homens viviam em função de Deus e rezar era parte da vida. Orar sozinho não pedia organização, mas dezenas de pessoas, sim. Para organizá-las nada melhor que uma melodia. Como a palavra era importante, o ritmo monocórdico da homofonia era perfeito, resultando naquelas maravilhosas abstrações do gótico e românico.

Já para o antropocentrismo da renascença essas melopéias eram tão intragáveis e incultas quanto as catedrais de Rouen ou Chartres.

Procurava-se algo novo, mais moderno, ou como eles mesmos intitulavam, uma *ars nova*.

Se para acompanhar os ritos medievais bastavam quatro notas e apenas o ritmo ternário, os contemporâneos de Michelangelo, Rafael e Da Vinci precisavam de algo excitante. Outros ritmos e mais notas. Se os medievais não sabiam como resolver o ré, o mais simples era classificá-lo como *demoníaco*, e excomungá-lo. Os renascentistas, ao contrário, irão estudá-lo e desnudá-lo, como as pinturas e estátuas que farão. Mais ainda, procurarão ajustá-la numa matriz única, quando surgirão tenuamente as primeiras preocupações tonais.

É nesse momento que surgirá a figura do chefe de grupo, que tanto podia ser o compositor, o mais velho ou o mais apto. Ele se incumbirá de transmitir pela memória a composição musical, ou através de partitura, quando os músicos forem mais cultos, por exemplo, os frades.

Se antes o cantochão das catedrais era a única forma musical permitida pela Igreja – Santo Agostinho implorava aos amigos que preservassem suas filhas da música – no Renascimento ela começaria a frequentar os salões familiares. Santo Agostinho, ele novamente, tolerava o órgão, enquanto instrumento acompanhador. Em 1500 não só se cantava, mas harpa, flauta, alaúde e viola de gamba eram solistas.

Ilustrações egípcias mostram a manossolfa: músicos profissionais transmitiam a melodia para os executantes através da posição dos dedos e mãos. Provavelmente a carência de partituras escritas levava-os a esses trabalhos. Eles seriam os maestros mais antigos da história da música.

Supérfluos na Idade Média, aos poucos se tornariam cada vez mais presentes.

As complexidades que advirão com a polifonia tornariam sua figura mais presente, não tanto como alguém para ficar em pé, na frente de instrumentistas e coralistas, mas de alguém para orientá-los, dando-lhes a rota da partitura, como Buxtehude e Bach.

Mas, no mesmo momento, na França, estamos no centro do absolutismo monárquico. Luís XIV tem certeza de que *l'état c'est moi*, e que na França tudo gira ao redor de *un roi, une loi, une foi*.

Jean-Baptiste Lully, protegido do Rei Sol, será a paráfrase musical do regime. Nascido em Florença, entrará ainda criança aos serviços da corte

Supérfluos na Idade Média, aos poucos se tornariam cada vez mais presentes.

* Professor de cinema da Fatec, historiador e pesquisador.

em trabalhos braçais que iam da vassoura à cozinha, intermediando participações como violinista nas apresentações da ópera da corte. Aos poucos, um tanto pelo empenho que deposita em aperfeiçoar-se na música, ao lado de um caráter maquiavélico, pérfido, fora de qualquer lei moral, divinizou-se, porque ele se julgava protótipo do Criador. O dedo musical de Deus na corte.

Sua ditadura irá impor a ópera de estilo italiano contra a de estilo francês. Compositor mediano, mas exercendo com eficácia a filosofia aceita pela

sociedade que girava ao redor da corte, impõe-se primeiramente pela música e depois por meio de despótica disciplina militar, subjugando os músicos da corte, se necessário quebrando instrumentos nas suas costas. Mas sua principal atenção voltava-se para o palco, para a representação. Propunha a ópera como um espetáculo total, antecedendo as teorias de Wagner. Os cantores obedecerão religiosamente à partitura, proibidos de qualquer floreio ou estrelismo, exata-

mente como o purista Toscanini no século XX. Para isso ele se ocupará muito mais da encenação do que da orquestra, posicionando-se à beira do palco, logo atrás da caixa do ponto, para que seja visto, preferencialmente pelos cantores, ficando de costas para a orquestra. Também orientará toda a parte cênica, dando as marcações de entrada, saída e movimentação. O cenógrafo trabalhará sob suas ordens diretas. O método de ficar à vista dos cantores e de costas para a orquestra vigoraria pelos próximos cem anos.

Os músicos da época nem de longe poderiam ombrear-se com os atuais em matéria de técnica e profissionalismo. Como vimos eram empregados e faxineiros que, ocasionalmente, tocavam ou cantavam. É de imaginar o que seria dirigir um conjunto com essa escolaridade. Entende-se, portanto, porque a composição de música orquestral em determinados locais foi bastante precária.

Para manter o ritmo ele empregava um bastão pesado que recebera da tradição e que, mesmo sem a ajuda de Freud, facilmente relacionaríamos com o cetro real. No mais das vezes era ricamente ornado, o que o tornava ainda mais pesado e imperial.

Não toleraríamos, na atualidade, ouvir um concerto com o maestro marcando barulhentosamente o compasso no chão mas, incrivelmente, isso ainda vigorava no início do século XIX, porque os músicos continuavam canhestros.

O fim do costume aconteceu na noite em que Lully regia um *te deum* agradecendo o restabelecimento do rei. Desastradamente, Lully incide violentamente o bastão sobre um artelho, ferindo-se gravemente. A medicina precária e a falta de asseio provocarão a ulceração do dedo conduzindo-o à morte. Amedrontados, os maestros trocam o cajado pela batuta, no início, também grossa e pesada como o bastão de um general, incidindo não mais no chão, mas sobre as páginas da partitura, e que tantas desaprovações sofreria por parte de Schumann.

Outros maestros ao regerem suas composições adotavam postura menos espetacular, mais democrática. Até o esfuziante Mozart dirigia e tocava o cravo, simultaneamente.

Como não existia escola e as partituras não exigiam um profissional especializado em regência, restava ao compositor a obrigação de ensaiar e exercer as funções como Bach, 150 anos antes.

Mozart esfalfava-se em viagens de carruagem, perambulando de Viena a Paris, de Salzburgo a Praga, ensaiando e regendo sinfonias, óperas, oratórios e missas com músicos pouco acima do amadorismo.

Com esses indícios torna-se fácil entender os percalços havidos no terceiro movimento da Nona Sinfonia, interpretada por esses amadores, orientados ritmicamente pelas pancadas da batuta sobre a partitura, provindas de um compositor-regente inteiramente surdo.

Gaspare Luigi Pacifico Spontini foi outro maestro italiano que hoje classificaríamos como pop. Contando com uma megalomania que beirava à paranóia, alcançou em Paris situação privilegiada através de poderes irrestritos, semelhantes aos então exercidos pelo seu grande concorrente na política e na guerra, Napoleão. Imitando os atos desmedidos do seu protetor, na ópera *Ferdinando Cortes* fez galopar pelo palco a cavalaria do circo Franconi.

Era, porém, um regente metódico, ensaiando exaustivamente, quase obrigando os músicos a decorarem a partitura. Seu exibicionismo muitas



Jean-Baptiste Lully

vezes o levava, durante a apresentação das óperas, a pousar sobre a partitura a batuta de ouro que empunhava ocasionalmente, cruzar os braços e ficar ouvindo o resultado do seu trabalho, como qualquer espectador.

Sua aparição no palco era espetacular, digna de um roqueiro da atualidade. Quando os músicos já haviam acertado a afinação, eles empunhavam os instrumentos fingindo que iriam começar. O *spala*, com a ponta do arco, dava um sinal e só então surgia Spontini num fraque verde e envergando mais medalhas e condecorações do que um general. O ar solene completava-se com o bastão de ponta dourada, segura pelo meio, militarmente.

A partir daí era todo concentração. Sem exageros. As indicações para os músicos eram mais sugeridas que indicadas. Um leve movimento do dedo ou cabeça. Muitas vezes apenas seu olhar aterrador.

Afirmava que dirigia com o olho direito voltado para os primeiros violinos e o esquerdo para os segundos. No fundo, um italiano travestido de prussiano.

Apesar da péssima reputação que gozava na França, por brigar continuamente, conseguiu ser admitido na Sinfônica de Berlim, lá permanecendo por quase vinte anos, quando foi obrigado a aceitar uma demissão humilhante. Começava a parte negra do seu trágico fim de vida.

De qualquer forma, foi admirado por Berlioz, em Paris, e Wagner, em Berlim, o quais, sob muitos aspectos, continuarão algumas das suas proposições e paranóias na arte de reger.

Berlioz nasceu e morreu no centro de grandes batalhas, principalmente napoleônicas. Seu altissonante projeto musical seria propiciar na sala de concerto um equivalente estético ao fragor da artilharia, carga de cavalaria e lutas corpo a corpo nas trincheiras. As propostas das suas partituras programáticas exigem centenas de executantes, distribuídos em três ou quatro grandes grupos sinfônicos e corais, posicionados em locais diferentes da sala, premonitórios dos efeitos



Gaspare Luigi Spontini

estereofônicos atuais conseguidos pelos alto-falantes. Exceto gelo seco e canhões de luz – ele usava os de pólvora – Berlioz também profetizava o moderno espetáculo participante, interativo, sensorial, em estádios, presente nos *shows* dos conjuntos de *rock*.

No *Tratado de instrumentação*, propunha como orquestra ideal, segundo a nomenclatura da época: 120 violinos, 40 violas, 45 violoncelos, 18 contrabaixos de três cordas, quatro octobaxios, 15 contrabaixos de quatro cordas, seis flautas grandes, quatro flautas

em mi bemol, duas pequenas flautas, duas pequenas flautas em ré bemol, seis oboés, seis trompas inglesas, cinco saxofones, quatro fagotes em quintas, 12 fagotes, quatro pequenos clarinetes em mi bemol, oito clarinetes, três clarinetes baixos, 16 trompas, quatro trombones altos, seis trombones tenores, dois grandes trombones baixos, um *oficlaide* em dó, dois *oficlaides* em si bemol, duas tubas baixas, 30 harpas, 60 pianos, uma caixa de órgão, oito pares de tímpanos, seis tambores, três bombos, quatro pares de platôs, seis triângulos, seis jogos de tímpanos, 12 pares de pratos antigos, dois sinos grandes, dois tam-tans e quatro gongos chineses, mais 360 coralistas.

Quando compôs a *Sinfonia fúnebre*, para homenagear os mortos da Revolução de Junho, propagandeou o evento pedindo 1.200 músicos e coralistas. Deram-lhe apenas 10%, com os quais desfilou pelas ruas de Paris, portando uniformes militares, capitaneados por ele, marcial, à frente, marcando o compasso com um sabre.

De qualquer forma, apesar de ter explanado magnificamente sobre a regência no seu *Tratado de harmonia*, cremos que subia ao pódio porque tinha consciência de que ninguém mais estaria apto para enfrentar suas batalhas orquestrais.

Wagner sozinho poderia ser a prova cabal de alguns iluminados que se julgam atingidos pela

O gravíssimo estado econômico da Baviera promovido pela megalomania de Luís II impedirá a realização das três promessas.

centelha divina, escolhidos entre milhões para exercer um poder divino. Mesmo os incensadores mais fanáticos admitem seu caráter difícil, de orgulho desmesurado e egolatria incomensurável. Não tinha pejo em proclamar que “o mundo me concedeu aquilo que necessito”.

Epíteto simbólico do que costumamos ordinariamente classificar como *romântico*, sofreu comoção violenta aos 20 anos quando pela primeira vez ouviu a *Nona* de Beethoven. Guardou leito por 30 dias, os primeiros cinco com febres altíssimas. Mais tarde, regeu-a aplicando modificações na partitura – algumas aceitas em definitivo – e acrescentando instrumentos que não existiam no período beethoveniano. Sobre ela fundamentou o livro *Carta aos amigos*, manifesto estético que, anos depois, materializaria na Tetralogia.



Richard Wagner

Visionário, transformou filosófica e esteticamente a ópera do seu tempo agregando-lhe funcionalmente a cenografia, os efeitos de luz, a indumentária. O *bel canto* italiano apoiado em árias e duetos é posto em xeque, transformando o intérprete mais em um declamador do que cantor específico.

Levou a atonalidade a conseqüências inimagináveis para seus contemporâneos, criando um número reduzidíssimo de amigos e seguidores e um batalhão de inimigos do calibre de Brahms, Schumann e sua esposa Clara.

A doentia amizade com o príncipe Luís II da Baviera, outro alucinado, vai proporcionar-lhe o luxo desmedido e caprichos como a montagem custosíssima das quatro noites da Tetralogia apenas para audição particular e a feitura de um palácio decorado apenas com temas wagnerianos. Essa paixão, que Luchino Visconti interpretou como homossexualismo, levará a Baviera à bancarrota, enquanto Wagner, Lutz, Cosima e Von Bülow serão banidos pelo ministério. Fora-lhe ainda prometido pelo tresloucado príncipe que seria edificado um teatro apenas para encenar suas óperas, um conservatório e um jornal de apoio ideológico.

O gravíssimo estado econômico da Baviera promovido pela megalomania de Luís II impedirá a realização das três promessas.

Por outras vias Wagner conseguirá edificar em 1872, em Bayreuth, um teatro, materializando seus premonitórios cinematográficos de integração de todas as artes num só espetáculo.

A filosofia do edifício, por si só, personifica as quimeras da Arte do Futuro, que ele teorizara em livro.

A platéia era rigorosamente democrática, sem camarotes, frisas e geral, fugindo ao formato de todo teatro burguês de então.

Não havia distinção de classes. O nosso D. Pedro II, amigo íntimo de Wagner, estaria sentado ao lado de um burguês qualquer que dispusesse de dinheiro para comprar o ingresso, por exemplo, no *Tristão*.

Construído em plano inclinado, todo espectador teria ampla visão do palco. Diferentemente dos outros teatros dos séculos XVIII e XIX, o ponto de convergência obrigatório da visão quando as luzes da platéia escureciam era um palco transfigurado em altar. O espetáculo-diversão tornava-se ato sacro. Palmas, só ao fim do ato. No *Parsifal*, apenas no final do 4º ato.

Não esqueçamos que o pensamento biforme de Wagner permitira-lhe, na juventude, ser colaborador de Bakunin e Roedel simultaneamente às razias que promovia no bairro judeu.

A orquestra, elemento principal da ópera wagneriana, pela segunda vez na história do teatro, sofria a grande modificação de ficar abaixo do nível da platéia. Do volumoso corpo orquestral das suas óperas, praticamente duplicadas se comparadas ao usual da ópera italiana, exigia, por exemplo, seis harpas.

Devido à posição inferior que a orquestra tomava, do maestro os expectadores divisavam apenas a cabeça.

Só que ele passava obrigatoriamente a ser o grande astro. Adeus aos achaques de sopranos e tenores imbuídos de merecimentos divinos. Sigfried, Wotan, Fafner, Brunhild levantam problemas técnicos seriíssimos para os intérpretes, mas eles sempre estarão submissos à trama. São os *leitmotifs* orquestrais que conduzem o drama.

Muitas vezes o trompete tocando o tema da espada é mais importante do que a parte cantante-declamatória do tenor. Cabe ao maestro dosar a massa de músicos com os cantores, efeitos de luz e trucagens cenográficas.

Wagner foi maestro de coro e orquestra, mas por necessidades econômicas. Regeu algumas óperas por motivos catequéticos, porque precisava ensinar o que era o motivo-dominante para o cantor, músico e público.

Quando finalmente todos seus sonhos estavam materializados, idade e saúde não mais lhe permitiam comandar a cruzada operística de sua criação macrocéfala. É quando surge Hans von Bülow, um devoto fanático, a ponto de lhe ceder até a esposa. A dependência dele para com Wagner iria ao ponto de declarar após o término do *Tristão*: ao homem que compôs isso tudo poderemos perdoar.

Ao maestro convergem todas as prerrogativas centralizadoras da estética wagneriana. Se ele falhar, grande parte do drama musical estará decididamente arruinado. Bülow tinha pleno conhecimento dessas disposições e queria avalizá-las. As caricaturas da época o mostram com um corpo frágil, mas multifacetado. Quatro braços, duas batutas. O corpo multiplicado está voltado tanto para os primeiros violinos como para os contrabaixos e tímpanos. Consta que foi o modelo de todos os que lhe seguiram nos pódios.

Geralmente, a história da importância do maestro até Bülow está relacionada com a ópera. Agora seria a vez de Gustaf Mahler mudar a rota. Regente desde os 20 anos, uma sólida cultura musical e literária obtida no conservatório e Universidade de Viena o encaminhara para a sinfonia e o *lied*. Como Bruckner, outro pós-wagneriano, Mahler aumentará consideravelmente o batalhão orquestral de Wagner. Foi grande experimentador timbrístico, obsessivo das grandes massas. Na *Oitava sinfonia*, apelidada de a Sinfonia dos mil, recorre ao enorme contingente de 140 instrumentistas contrapostos a oito solistas, coros mistos e infantis. Quando tudo parece definido, nos últimos compassos do 4º movimento, desponta uma fanfarra.

Os desafetos diziam que ele regia para poder apresentar suas sinfonias. Seja qual for a verdade, para chegar ao pódio de Berlim, teve que abjurar o

judaísmo e batizar-se. Bateu-se denodadamente pelo seu credo musical. Bateu, mesmo, no sentido lato da palavra. Caso o baixo-tuba não produzisse o som que ele imaginava ter escrito na partitura, um crescendo com *sforzando*, na primeira vez seria insultado, na segunda ele desceria do pódio e o esbofetearia. Deixou escola, pois consta que ainda em 1950, apanhar na Sinfônica de Berlim fazia parte do contrato.

Exigir de um músico de 1910 que materializasse em sons o que lhe ia pela cabeça era impensável. O verdadeiro Mahler, com toda exuberância, consegue-se apenas na moderna sala de gravação, com todo o aparato de canais e filtros. E aí, mais uma vez, deixou escola. Enorme. Variada. Praticamente todos os regentes e músicos do século XX recolheram lascas maiores ou menores do seu gênio perturbado.

Madalena Tagliaferro é um nítido exemplo. Aos 5 anos deixa o Brasil. Em Paris assiste a um concerto de Nistk e fica siderada com os poderes excepcionais do maestro. Dirigia de forma extremamente comedida, sem nenhum arroubo. Economicamente.

Um simples alçar de dedo movia dezena de instrumentistas. O olhar era suficiente para a flauta, a dez metros dele, interpretar tudo que desejasse. Ela confessa: nesse momento compreendi que devia fazer música. O depoimento vindo de quem vem não deixa a menor dúvida quanto aos poderes encantatórios que esses magos exerciam sobre a platéia.

De todos, o mais celebrado foi Toscanini. O folclore sobre ele é imenso, mas a maior parte deve ser real. Não tinha a menor consideração para com os músicos. Começava a ensaiar sem mesmo cumprimentá-los. Insultos pessoais eram norma. Ética não fazia parte do pentagrama. Durante o ensaio não tinha o menor constrangimento em mandar o tenor descer do palco, vir até ele no fosso, e batendo com a batuta na sua cabeça dizer: o compasso é binário, assim, 1-2-1-2...

De um amigo, aposentado do Teatro Municipal de São Paulo, recebemos informações deprimentes de como ensaiava. Aos berros infundia pavor. Conta-se que na Sinfônica de Nova York, num dos seus rasgos mais comuns, despediu um antigo músico, amicíssimo, no meio do ensaio. O infeliz, revoltado, o chamou de filho-da-puta. Toscanini

retrucou: continua despedido e não me venha com essas conversas de perdão.

O estilo Greta Garbo de arrabalde também deixou seguidores.

Leonard Bernstein, preocupado, dedicou longo espaço de tempo, no final da sua vida, em um vídeo biográfico.

Várias orquestras de câmara, na União Soviética, Alemanha e América do Norte, tentaram e conseguiram democratizar a regência.

Quando a Sinfônica de Berlim, finalmente, deu um concerto em Paris, dizem que Karajan levava oito criados. A função de um deles era colocar uma capa sobre os ombros do maestro para que não desaquecesse, toda vez que ao término da música ele se retirava para a coxia, enquanto o público delirante exigia sua presença no palco. Outro criado, com um pente especial, dava um

retoque na franja. Comprou moradia no Vale dos Reis, na Suíça, ao lado de Onassis e da Fiat.

Já se tentou por cobro a gênios geniosos, enviados celestes, mais poderosos do que anjos?

Sim! Citam-se várias comunidades musicais que tentavam abolir o maestro. Elas se tornaram efetivas logo após o término da guerra de 1914-1918. Várias orquestras de câmara, na União Soviética, Alemanha e América do Norte, tentaram e conseguiram democratizar a regência. Dez ou quinze músicos formavam um conjunto onde o repertório era escolhido de comum acordo. Lógico que a escolha deveria adaptar-se às suas potencialidades. Em seguida discutia-se a interpretação.

Nos ensaios, o grupo formava um círculo para que todos vissem todos. Normalmente o primeiro violino, com a ponta do arco, dava o andamento e a entrada. O resto era produto de todos. Algumas atingiram respeitável competência tocando fora dos seus limites. Em 1930 debilitam-se e não existem em 1933, ano da posse de Hitler e da conquista total do aparelho do Estado por Stálin.

Mas e os Estados Unidos? Um país democrático, com eleições. É o ano em que o país começa a recompor-se dos problemas da quebra da bolsa. Impossível Roosevelt ter participado do complô.

Vaidade das vaidades, teu nome é maestro: pouco importa se teu nome é Stokowski ou Elton John.