

"Mi chiamano Mimi", pois Raimondi havia sido bisado alguns segundos antes. A musicalidade de Faraone e a segurança que demonstra nas horas críticas deram-lhe a palma da vitória. Foi também bisada, com muita justiça, Virginia Zeani encarnando Musetta. Cantou a valsa de forma impressionante e viu-se calorosamente aplaudida pelos inúmeros admiradores que conquistou em São Paulo. Soprano de beleza incomum, voz de belíssimo timbre, cantora excelente, artista rara, Virginia Zeani sagrou-se "astro" da temporada. Cenários medíocres. Figurinos pobres. Trajes confeccionados com tecidos ordinários. Como sempre, o "decor" de "La Bohème" no plano da mediocridade.

"Suor Angélica" tinha interesse muito relativo. Já foi cantada em São Paulo, em 1924, e há dois anos no Rio. Pouco devemos dizer dessa ópera, apenas nos cumpre ressaltar a interpretação de Ana Faraone, os belos cenários de Alfredo Furiga, do Teatro da ópera de Roma, e a cenotécnica de Pericle Ansaldo, ao qual foi reservado, entre os mistérios, o de "fazer o milagre" da aparição da Virgem Maria na cena final.

"La Traviata", a apreciadíssima ópera de Verdi que os apaixonados da música lírica não se cansam de ouvir, constituiu o penúltimo espetáculo. No meio do romantismo ou da decadência italiana, Verdi foi a grande exceção. Músico de gênio, espírito universal, criou uma obra que vem sendo venerada até hoje. "Falstaff" é a sua obra-prima. A maioria de seus admiradores, porém, mantém preferência pelo "Rigoletto" e pela "Traviata". Virginia Zeani e Gianni Raimondi nos proporcionaram deliciosos momentos cantantes. Ela, fulgurante Violetta Valery; ele, ótimo Alfredo Germont. Péssima a atuação de Enzo Mascherini, um dos cantores que mais comprometeram a temporada. Para que importar da Itália artista de classe tão secundária? Aqui mesmo, poderíamos encontrar barítonos muito melhores, sob todos os pontos de vista. Verdadeira lição de como se rege "La Traviata" nos ministrou o maestro Franco Ghione. O primeiro ato, positivamente magistral. Atacado de hemorragia do nariz, continuou, sem o público perceber, até o fim, conduzindo a Orquestra Sinfônica Municipal com inigualável mestria. Os aspectos menos satisfatórios do espetáculo foram os cenários e os trajes (com exceção dos de Virginia Zeani, ricos e belos). No seu todo, "La Traviata" foi uma das melhores representações que vimos até hoje dessa ópera de Verdi.

"Madame Butterfly" encerrou a estação. Poucas novidades nos apresentou a obra de Puccini. Ana Faraone (Cio-Cio-San) é demais conhecida do nosso público. Gianni Raimondi não esteve em um de seus grandes dias. O cenário sem dúvida superior aos que foram montados no Teatro Municipal nas temporadas anteriores. Grupos de japoneses fizeram a comparsaria. No primeiro ato, houve uma pequena dança do leque. Mas as dançarinas são amadoras, figuras da colônia nipônica. Nada poderiam oferecer de artístico. Valeu o espetáculo, no entanto, pela interpretação de Ana Faraone e pela participação do maestro Franco Ghione, que conduziu a orquestra, como sempre, de maneira excelente.

MOVIMENTO ARS NOVA

Iniciadas as férias musicais (em boa hora se resolveu aqui estabelecer uma "estação") ficou o mês de novembro vazio de concertos. Únicamente o Movimento Ars Nova compareceu com três audições e uma sessão de "Exposição de Idéias" comemorativas do seu primeiro aniversário. Segundo o seu "Manifesto", o M.A.N. deseja "orientar o

gosto do nosso público num setor que se vem mantendo, de modo geral, rotineiro e acadêmico", pela difusão da cultura musical nas suas várias correntes, intercâmbio, conferências, etc., dando preferência à música medieval e à contemporânea. Desta, foram dadas obras de Cláudio Santoro, H. J. Koellreutter, Bela Bartok, Messiaen, Webern, Damiano Cozzella, Ernst Mahler; daquela, peças de Byrd, Bull, Pichl, Sweelinck, Strogers, Matheson, Adão de la Halle e vários trechos de canto gregoriano.

Tal programação compreende, pois, a fase de constituição da tonalidade, a medieval, e a da dissolução dela, a contemporânea. Entre ambas se situa a produção da Renascença, do classicismo, do romantismo, do impressionismo, deixadas de lado por se considerar seja ela sobejamente conhecida. O contrário é que é verdade: conhecemos alguns poucos autores dessas épocas, e deles sempre se dá a mesma dúzia de peças, o que produz uma aparente saturação do gosto do público. O remédio consiste, não em simplesmente suprimir, em considerar inexistente, toda a produção daqueles períodos, e sim em divulgá-la mais amplamente, em preencher os claros verificados na quantidade e qualidade daquilo que o público conhece, de sorte que realmente se possa orientar-lhe o gosto pelo conhecimento e não pela ignorância.

Constituição e dissolução da tonalidade ou do tonalismo harmônico... Eis aí, subjacente, um processo, uma evolução, uma modificação num certo sentido, o que implica uma sucessão de momentos históricos, um encadramento, jamais arbitrário, de fatos musicais (emergentes de complexos mais amplos) cuja continuidade, a partir do ponto inicial, explica o ponto aparentemente final a que se chegou. Ora, tornar-se-á compreensível o termo de um processo, de uma continuidade, de uma evolução, se conhecidos somente esse termo e o inicial? Os momentos intermediários continuam também desconhecidos ou mal conhecidos, pois o grande público desconhece modalidade e tonalismo, polifonia, monodia e melodia acompanhada, diatonismo e cromatismo, composição por imitação, por contraponto e por tema, exposição e desenvolvimento; tem uma idéia muito vaga de harmonia, melodia, ritmo, timbre, duração, forma, plano, enfim de tudo aquilo que está em jogo na obra de arte musical. O que é aceita de música é a parte expressiva, vinculada à noção romântica de "expressão dos sentimentos" e veiculada por uma linguagem cujos símbolos lhe são compreensíveis.

Por multiformes que sejam os aspectos da música contemporânea, por variados que pareçam os seus fundamentos estéticos e outros, por engenhosas que se revelem as correspondências com as atitudes do homem contemporâneo, tudo isso se reduz a um denominador comum: a pesquisa. O espírito de pesquisa, esse sim, é legitimamente representativo do espírito do nosso século. Pesquisa de laboratório tem sido feita pelos músicos, e é com caráter experimental, logo não especificamente artístico, que são manipulados os elementos da música. Pesquisas sempre. São numerosas e não de todo desinteressantes em si. Surgem novos tipos de escalas ou "modos", derivados da ordem diversa dos tons e semitonos, tais a hexafonia (por tons inteiros), os modos orientais, principalmente os hindus, explorados por Messiaen. Desintegra-se o acorde tradicional e seus elementos são reintegrados em novos compostos desligados de qualquer função contrastante, da noção "movimento" e "repouso", ou "consonância" e "dissonância", substituindo-se a tensão daí resultante por tensões outras que não as harmônicas. A composição não é mais temática, nem mesmo mais "serial"

(no conceito do dodecafonismo), pelo que se procuram novas disposições (em geral extensões do conceito de "série") não só para as configurações sonoras (ou de altura) como para as rítmicas e as de timbre, com Boulez, Martinet, Dalla Piccola e outros. Na ausência de disposições específicas, voltam-se às vistas para os velhos processos medievais de imitação, aplicando-se-lhes as variedades aos sons, ritmos, harmonias, timbres, intensidades, etc. O ritmo (combinação de valores de duração) é explorado até as últimas consequências, mas frequentemente elaborado por aumento, diminuição, etc., segundo os tipos de imitação, ou por séries rítmicas, por variações rítmicas, por esquemas chamados "modos rítmicos", ou seja, extensão aos valores do conceito escalar. Os intervalos vão muito além do semitono. Num mesmo instrumento diferenciam-se timbres, como no "piano preparado" de John Cage, sem falar nas possibilidades oferecidas pelos aparelhos de Martenot, de Georges Jenny (Ondioline) e de toda a pesquisa de Pierre Schaeffer, cuja "música concreta" chega a destruir o próprio conceito de "música".

Se houvesse um conceito indiscutível de arte, e, em consequência, outro de crítica, poder-se-ia tentar a crítica da arte contemporânea. Nos termos atuais daqueles conceitos, tudo desliza no resvaladouro das analogias, das aproximações, tendendo menos a um juízo de valor do que a uma determinação de perspectivas estéticas, históricas e outras. Surge então a plausibilidade, a validade, a eficácia, como termos de referência. A arte contemporânea será válida porque corresponde ao momento atual do espírito humano; pela mesma razão é inválida a arte dos períodos anteriores, e por isso nada de clássico, nem romântico, nem impressionista. Por que, então, dar ênfase à música medieval? E por que considerar permanente, "verdadeira", a arte de hoje, se a razão da sua validade atual será a da sua não validade futura?

O laboratório musical contemporâneo (nossa expressão não é pejorativa nem irônica, pois não subestimamos o valor da pesquisa) analisa, decompõe, desintegra. Representemos por um feixe de retas convergentes todos os elementos constituintes do tonalismo harmônico, e por um ponto, o de convergência, esse tonalismo harmônico ou classicismo, que os integra numa unidade. O gráfico corresponde exatamente ao processo histórico. Agora, prolonguemos cada reta na mesma direção, a partir do ponto de convergência; teremos um feixe de linhas divergentes, cada vez mais afastadas entre si, e cuja autonomia cresce na razão do afastamento, correspondendo à desintegração da unidade anterior. A porção extrema dessa parte do gráfico, cuja correspondência com o processo histórico permanece, representa a música contemporânea, em que cada elemento musical vale por si. Parece remota nova convergência para nova síntese, e por isso, por necessidade de unidade, de integração, de estabilidade, tenta-se uma antecipação dela por meio de novo relacionamento entre esses elementos em que uns emprestam a outros sua especificidade (os "modos de intensidade" e "modos de valor", de Messiaen, a ideia de intensidade como tema, "tema de intensidade, de Marina Scriabine, etc.). É visível a instabilidade da estética e o seu caráter transeunte para nova síntese. Advertimos que não estamos esperando por esta para enfim repousar na arte "verdadeira". A convergência possível será seguida de nova divergência, porque assim é feito o homem.

O momento atual da arte, e os passados e os futuros, representam menos a descoberta da música do que a descoberta do próprio homem. Camadas cada vez mais profundas da sensibilidade vão sendo exploradas

e a objetivação sonora delas exige paralela exploração do domínio musical. Nvo material sonoro aparece, a sugerir exigências novas de composição. Sensibilidade e razão desempenham nesta papel proporcional; mas enquanto se admite a variação qualitativa da sensibilidade, a razão permanece, tanto quanto permanece o homem. Daí um conflito e a procura de uma conciliação, e por isso o material novo vem sendo elaborado segundo os processos medievais. Argumenta-se que tais processos não são usados como tais e sim como uma "superação" deles. Mas que sentido real tem a explicação, se não demonstrar que parece faltar à música contemporânea um processo próprio de síntese, de unidade, de integração, em suma, um processo próprio de composição? Como se vê, o problema é dos mais fascinantes; atingimos aí, realmente, o "charme des impossibilités", de Messiaen.

Nos concertos do Movimento Ars Nova assinalou-se a correspondência da música com a quarta dimensão, com a teoria de Einstein e com as estruturas cósmicas. Essa qualificação filosófica, de aspecto mais ou menos nebuloso segundo o espírito que a enuncia, é característica da mentalidade germânica e, justamente por ser filosófica, encerra possibilidades de hegemonia. Neste mundo sem fronteiras, permanecerem, todavia, as fronteiras espirituais, e delas nasce a resistência. Em relação à França, eis as palavras de André Hodeir: "... ces jeunes vandales ne pensent qu'à balayer devant eux tout ce que nous avons eu tant de mal à faire admettre. Se soucient-ils d'assurer la continuité de la musique française? Nullement: on les voit, au contraire, renier leurs origines pour s'aller abreuver à cette source germanique dont notre grand Saint-Saëns, déjà dénonçait les effets pernicieux. Ces mauvais patriotes, en outre, laissent entendre que la France Eternelle n'a pas produit à chaque génération sa demi-douzaine de Debussy!". E mais adiante: "Vous voyez bien que cette musique n'est pas de chez nous. Ses fabricants en sont conscients: s'ils prennent si souvent la plume pour expliquer les œuvres des maîtres qu'ils se sont choisis et leurs propres "conceptions", c'est pour se rapprocher d'un public qui les fuir".

Por aí se vê — deixando de lado o resíduo político contido nessas palavras — que fraternidade, abolição de fronteiras, entendimento universal, modernismo e concretismo, não implicam em abdicção da personalidade, em uniformidade de realizações objetivas do espírito, em padronização de manifestações culturais, das quais a música é realmente das mais significativas. Por outro lado, se há uma personalidade por assim dizer "pessoal", à qual nenhum artista renuncia, por que não admitir (no plano "cultural", bem entendido, como ensinava Mário de Andrade, e não simplesmente regional ou folclórico) uma personalidade "nacional"? Se a França, com toda a sua milenar tradição, vê ameaçada a continuidade de uma das suas manifestações culturais, a música, que dizer do Brasil, cuja estruturação como personalidade está em processamento? Tais perguntas surgem porque o Movimento Ars Nova não leva em consideração a música nacional como tal, uma vez que o nacionalismo é sempre uma imitação. Talvez o fosse, em certa época e de certo modo; nós mesmos chegamos a pensar assim; mas hoje, em vista da indistinção sonora da música contemporânea (toda ela soa de modo mais ou menos igual ao ouvido comum, para o qual passam desapercibidas as sutilezas de pesquisas de toda sorte nela contidas) a personalidade nacional é elemento diferenciador, é uma razão de ser e é objeto de interesse, o que ainda recentemente pôde ser comprovado por um compositor que apresentou música brasileira em vários

grandes centros musicais europeus, familiarizados com a música contemporânea. Como chegaram às grandes nações musicais a tão robusta magnitude, se não pela exploração da sua própria substância, da sua carne, do seu sangue, do seu espírito? Não há pois como negar às nações jovens, por isso necessariamente "nacionalistas", um incremento para que se tornem "nacionais", culturalmente nacionais, e tragam a sua marca à produção contemporânea, uma vez que se admitem como legítimas a marca francesa, a marca germânica e a marca italiana. O aspecto nacional é condição da universalidade futura. Nem se diga que o Brasil é muito jovem, e que já chega tarde num mundo que de há muito deixou a infância. Seria o mesmo que dizer ao menino de hoje: "cresça depressa, fique homem de hoje para amanhã, ou desapareça, porque o mundo está adulto, e nele não há lugar para crianças". E no entanto, as crianças...

Certamente, a solução para o problema escapa ao âmbito do Movimento Ars Nova, e nem se contém nos seus propósitos. Todavia, uma revisão de atitude e um incremento proporcional às suas possibilidades, seriam possíveis e desejáveis.

Nascida do social, a música a ele deve tornar. Como tem sido recebida entre nós a música contemporânea? Tanto quanto observamos, é a aplaudir na sala de concertos, após cada número, e a atacar nos corredores, durante os intervalos. O retorno se dá, mas não de maneira integrante, fechando o circuito "criador-intérprete-ouvinte", porque o social não modificou paralelamente, nem proporcionalmente, sua atitude de apreciação. A falta de comunicação provém de que os símbolos e sinais da música contemporânea não são ainda, ou não são mais, de sentido comum. Há uma aparência de arbitrário na organização deles. Um ouvinte nos dizia: "É como se um escritor tomasse as letras do alfabeto e com elas compusesse agrupamentos quaisquer; que entenderia eu se tais palavras me fossem declamadas? o mesmo seria ouvir um discurso em chinês..." "Por isso, o público permanece nos clássicos e nos românticos, estado esse favorecido pela atribuição, à arte que lhe é acessível, de um "fim", o prazer, o agrado, ao passo que esse fim não existe para os criadores.

A expressão "agrado" tem sido tomada num sentido depreciativo. Objetam os compositores que não têm em vista agradar a ninguém, e que essa questão de agrado lhes é estranha. Mas o público, de seu lado, tem do agrado uma noção bem mais elevada: o prazer intelectual, a compreensão do trabalho criador, a satisfação estética, tanto que tem suas preferências, o que implica em percepção, comparação e julgamento. Esse agrado, que se nega ao público é, porém, reivindicado pelo criador como legítimo, e aparece como critério último de autenticidade da criação. Se perguntado por que usa esta disposição e não aquela, responde: "porque essa exprime o que eu quero dizer, essa é que me satisfaz; após seleção, é a única que me agrada". Logo, não se pode recusar, sem injustiça nem ilogismo, esse mesmo critério ao público. Este, em face do aspecto sonoro tão estranho da música contemporânea, pergunta, e com razão: convenho em que a música não foi feita para agradar; mas, porventura, será feita para desagradar?

Movimentos como esse do grupo Ars Nova são sempre atraentes, sobretudo para os jovens, que poderão ser levados pela novidade e seduzidos pela facilidade aparente com que se pode compor música contemporânea. Bastar-lhes-á o uso das "séries", em si ou nas suas apli-

cações, embora o dodecafonismo já esteja superado, ou consultar as tabelas rítmicas, melódicas, modais, harmônicas e outras de Messiaen, para se acreditarem senhores da técnica de composição. Anos atrás, quando o dodecafonismo não era considerado ainda "superado", não houve aqui em S. Paulo, "cursos de composição" em seis semanas? Composição ou... outra coisa? E que resultou disso? O aberto de possíveis artistas ou, quando menos, a desorientação, para aqueles que puderam avaliar a falta de base em que se encontravam. Acreditamos na honestidade artística de Messiaen, justamente porque ele exige o aluno nutrido de sólidos estudos de harmonia, contraponto e fuga, composição, orquestração, sem esquecer a rítmica e a acústica... Nada mais! E ainda supõe a Fuga e a Sonata bem conhecidas. Não é esse o estado de nosso meio, onde tudo se faz pela rama, inclusive estudos musicais.

A ênfase dada à música dos nossos dias e o considerar "superada" a dos períodos anteriores, implica, mormente para os jovens, em negação do passado, o que é inaceitável. Implica ainda, para o jovem, na negação de si mesmo, enquanto artista brasileiro, porque ele se encontra diante da supressão pura e simples das épocas anteriores da música universal e da eliminação da elaboração da nossa "personalidade nacional". A perspectiva, para o jovem de hoje, é tornar-se uma folha ao sabor do vento, sem haste a que se prenda e sem seiva de que se alimente. Ele teve, num dos concertos do Movimento Ars Nova, o exemplo de uma música feita segundo os últimos dados da mais recente corrente da estética contemporânea. Nada estranhável se o jovem se puser a correr atrás das últimas novidades, compondo hoje segundo um sistema que renega o datado de ontem e que será repudiado amanhã, quando outra novidade surgir. Tal jovem não poderá ser um verdadeiro "criador", aquele que sente a inquietação do momento, a problemática do "seu" momento psicológico, individual ou social, nacional ou universal. Ele será um imitador, um adotador de "ismos"; não será um autor com direção própria, original; não poderá evoluir organicamente; como as aves trepadoras, estará sempre à procura de um galho mais alto, o que poderá ser uma atitude esportiva, mas nunca artística.

Estas considerações finais não contradizem o fato de considerarmos interessantes, e mesmo úteis, as manifestações do Movimento Ars Nova. Antes de gostar, é preciso conhecer, e o conhecimento depende da apresentação da coisa a ser conhecida. Idéias e realizações devem ser postas em choque, porque do atrito é que saltará a centelha iluminante. Todavia, a iniciativa ora comentada, por isso mesmo que é interessante e nova para o meio, está preñe de responsabilidades, sobre as quais convém meditar e das quais, lealmente, não se pode fugir.

Discos do Mês

DOIS CENTENÁRIOS

Neste 1956 que principia, comemoram-se o bicentenário do nascimento de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e o centenário da morte de Robert Schumann (1810-1856). Simboliza o primeiro, juntamente com seu mestre Joseph Haydn, o apogeu do classicismo vienense do século XVIII. Schumann é o músico romântico por excelência, autor de várias dezenas de incomparáveis "Lieder", do sobredo Quinteto em mi-bemol, op. 44, do Concerto para piano e orquestra, do "Carnaval", "Kreisleriana",