

A Arte Alegre #1

Sara Eckerson

Janeiro de 2017

Sobre estilo na Missa Solemnis de Beethoven

A inspiração para escrever este texto veio depois de ouvir a gravação de Nikolaus Harnoncourt da *Missa Solemnis*, com o Coro Arnold Schoenberg e os Concentus Musicus Wien, editada pela Sony no Verão de 2016. Harnoncourt realça os estilos musicais antigos incorporados nas partes vocais, tal como no *Gloria*. Manifestamente, estas são partes que podem não ter sido explicitamente compostas num modo eclesiástico, mas que sugerem uma tonalidade arcaica. Nesta gravação, Harnoncourt demonstra uma capacidade desenvolvida para misturar a energia das tradições vocais eclesiásticas mais antigas com a orquestra enquanto esta toca música que soa a moderna. A minha gravação preferida da *Missa Solemnis* é a que era referida como uma «gravação perdida» de Herbert von Karajan. Esta gravação foi editada pela EMI em 1959 — com Elisabeth Schwarzkopf (soprano), Christa Ludwig (*mezzo-soprano*), Nicolai Gedda (tenor) e Nicola Zaccaria (baixo), com o Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna e a Philharmonia Orchestra, dirigidos por Herbert von Karajan. A gravação foi remasterizada digitalmente e editada pela Testament, com as sessões dos ensaios da *Missa Solemnis* e uma entrevista com Schwarzkopf, em 1997.

* * *

No romance *Kater Murr (The Life and Opinions of the Tomcat Murr)*, há um quadro que funciona na narrativa como uma peça dentro de uma peça. Deparamo-nos com o quadro quando E. T. A. Hoffmann descreve um episódio na história do compositor que está refugiado numa abadia, Johannes Kreisler. Kreisler entra nos aposentos do Abade e encontra-o a abrir uma caixa grande com uma machadinha e um escopro. Isto surpreende Kreisler por lhe parecer estranho que «aquele cavalheiro venerável» manuseie ferramentas como aquelas. Os dois abrem a caixa e antes de o compositor ver a pintura dentro da caixa, repara que a cópia do Abade de uma Sagrada Família de Leonardo Da Vinci já não está pendurada na parede. É no lugar dessa obra-prima que este quadro novo será pendurado. Assim que o compositor e o Abade penduram o quadro na parede, ambos admiram a magnífica obra nova. Lemos que o quadro é de um milagre que mostra a Virgem Maria e um rapaz que foi ferido; a Virgem Maria está em primeiro plano com lírios na mão esquerda e a sua mão direita toca nas feridas arrepiantes do rapaz. Isto sugere a Kreisler que a Virgem Maria salvou o rapaz da morte. De repente, enquanto o compositor e o Abade discutem a técnica magistral do pintor, Kreisler pensa reconhecer uma das figuras na composição do quadro, nas sombras, em segundo plano, com um punhal nas mãos ao fundo. No entanto, em vez de discutir isto com o Abade, Kreisler decide mencionar apenas os aspectos do quadro que o fizeram aperceber-se disso: as figuras do quadro são representadas com roupas modernas. Kreisler diz ao Abade: «E ainda assim, como eu digo, não gosto daquele chapéu, daquela espada, daquele xaile, daquela mesa e cadeira... Diga-me lá, venerável senhor, consegue imaginar a Sagrada Família com roupas modernas: São José num casaco de pelúcia, o Salvador de sobrecasaca, Nossa Senhora num vestido da moda com um xaile turco à volta dos ombros? Não acharia isso inferior ou mesmo uma profanação chocante daquilo que é mais sublime?» (Parte III).

O juízo crítico de Kreisler é crucial para o que acontece a seguir, na medida em que é esse juízo que leva Kreisler a inspeccionar o quadro mais de perto. Nessa altura, por causa da técnica magistral do pintor em representar a luz no quadro, um raio que sai do halo da Virgem Maria ilumina as feições de um dos vilões do romance. O leitor parece chegar a esta conclusão seguindo o próprio processo de raciocínio de Kreisler: primeiro lemos sobre a representação de um milagre e da Virgem Maria a agarrar lírios, com uma luz celestial a rodeá-la. Estas impressões iniciais do quadro ecoam representações tradicionais da Virgem Maria e não nos parecem fora do comum. É

depois de elogiar o virtuosismo do quadro que o compositor começa a comentar as peças de roupa, que parecem perturbar o significado. Para o leitor, como para Kreisler, o quadro passa a ser nessa altura mais sobre a sua função de assistir a narrativa do que sobre a representação de um milagre. Depois da discussão longa entre Kreisler e o Abade sobre o valor da arte sacra nova, que se centra naquele quadro específico, o juízo crítico de Kreisler sobre o quadro resume-se à noção de que os detalhes da representação não são apropriados ao conteúdo; o estilo não se coaduna com o conteúdo.

Esta cena do romance de Hoffmann prepara o cenário para uma discussão da *Missa Solemnis* de Beethoven (Op. 123). A *Missa Solemnis* é uma obra extremamente difícil de abordar do ponto de vista crítico e será considerada aqui do ponto de vista do estilo. Esta obra é do «período tardio» de Beethoven, mas não faz uso do estilo de composição característico do compositor nesse período. Beethoven começou a compor a obra quando soube que o seu amigo íntimo (e aluno), o Arquiduque Rudolph, se ia tornar Arcebispo de Olmütz (na Morávia) em 1820. Beethoven não tinha a *Missa Solemnis* pronta por essa altura, acabando-a apenas em 1823, perfazendo um total de quatro anos de trabalho. Para termos uma ideia de outras obras do período tardio de Beethoven: a Nona Sinfonia foi completada em 1824; a última sonata para piano, Op. 111, foi composta entre 1821 e 1822; e os últimos quartetos de cordas foram compostos entre 1825 e 1826. Beethoven morreu depois de completar os quartetos de cordas, ainda com alguns projectos por acabar, a 26 de Março de 1827.

Beethoven considerava a *Missa Solemnis* o seu maior feito. Durante a vida de Beethoven, houve muito poucas interpretações: uma em São Petersburgo, em Abril de 1824, e outra, incompleta (consistindo no *Kyrie*, no *Credo* e no *Agnus Dei*), no dia 7 de Maio de 1824 — o mesmo concerto em que se estreou a Nona Sinfonia, no qual o compositor deu as instruções do tempo de cada movimento e dois outros maestros dirigiram. Deve ter sido um esforço de colaboração extraordinário, porque Beethoven já estava muito surdo; como se conta no episódio famoso, uma cantora puxou as mangas de Beethoven para o compositor se virar e ver os aplausos entusiásticos do público que interromperam a interpretação da Nona Sinfonia.

Por vezes, a *Missa Solemnis* provoca uma confusão semelhante àquela que Hoffmann descreve que Kreisler sente ao observar o quadro do Abade. Beethoven adapta um texto litúrgico familiar que também representa coisas miraculosas, uma narrativa maior do que a vida, e compõe reconhecendo formas que estão historicamente associadas a esse contexto. E ainda assim, há algo desconcertante acerca da *Missa Solemnis* enquanto um todo que está relacionado directamente com o estilo e com a forma como este modela o seu conteúdo. Há uma aura acerca da obra que nos compele a pensar: como é possível que numa mesma experiência a música soe familiar, estranha, às vezes ingénua, rebuscada e visionária?

A *Missa Solemnis* é um exemplo da interpretação de Beethoven de uma estrutura musical mais antiga, onde combina estilos musicais mais antigos com o seu próprio estilo, o que em última análise traça um entendimento rico do texto litúrgico. Até certo ponto, a gama vasta de alterações dinâmicas, coloridos vocais e combinações estilísticas de música sacra mais antiga («mais antiga» no sentido de modos eclesiásticos estabelecidos aproximadamente em 1000 d.C. — usados, por exemplo, no canto gregoriano — e obras sacras de compositores renascentistas como Palestrina) permitem-nos intuir o esforço tremendo de Beethoven no objecto final — as ligações entre movimentos, secções e ideias são perceptíveis porque estão dependentes do texto litúrgico para terem sentido. Cada frase musical é enriquecida pelas palavras do texto, mas as transições entre partes são muitas vezes repentinas; isto cria o efeito de que estamos a correr por uma rua abaixo, que a estrada acaba de repente e que temos de continuar noutra direcção. À medida que ouvimos a *Missa Solemnis*, conseguimos compreender a luta de Beethoven com uma estrutura com a qual raramente compôs, esculpindo relações precisas entre o texto litúrgico e os gestos tonais, os anos de esboços e arranjos.

Quando conseguimos pôr de lado o peso da luta de Beethoven, as dificuldades técnicas que a obra coloca aos músicos, o objectivo heróico do maestro em manter equilibradas as alterações repentinas de níveis altos para baixos, as mudanças drásticas de tom e o desamparo geral de temas musicais à medida que a obra progride pelos movimentos, podemos compreender melhor aquilo que se está a passar. Isto para dizer que entender a *Missa Solemnis* é saboreado melhor em partes, porque elaborar um argumento sobre a coerência da obra não é tão fácil como dizer que é o conjunto das secções do texto litúrgico.

A música instrumental da *Missa Solemnis*, em inúmeras ocorrências, está subordinada às ilustrações no texto — seja para fortalecer aquilo que o texto descreve, seja para oferecer uma interpretação do significado do texto. Isto sugere que Beethoven está a guiar-se por uma tradição mais antiga e a adaptar esse processo de maneira diferente para cada movimento. É aqui que encontramos camadas de significado nas representações musicais que Beethoven faz de um texto litúrgico. À luz destas circunstâncias, a *Missa Solemnis* torna-se assim uma obra verdadeiramente única na carreira de Beethoven.

Quando escrevem sobre a *Missa Solemnis*, os musicólogos parecem todos concordar, sem se questionarem, que a obra é relativamente fácil de compreender: a *Missa Solemnis* está intrinsecamente ligada a um artifício chamado *word painting* e ao respeito de Beethoven por compositores renascentistas e modos eclesiásticos antigos. Tanto assim é que muitos aspectos da obra remontam a gestos usados por muitos dos compositores que precederam Beethoven. Por exemplo, Beethoven ilustra famosamente o Espírito Santo como uma pomba com um adorável motivo do chilrear na flauta durante o «Et incarnatus est de Spiritu Sancto» («e encarnou-se, por obra do Espírito Santo) do *Credo*. Quando acompanhamos o texto litúrgico ao mesmo tempo que a música (talvez não logo à primeira audição), muitas destas *word paintings* tornam-se vibrantes. No entanto, aqui está a debilidade da *Missa Solemnis*: no que aos artifícios musicais diz respeito, o *word painting* é do mais ingénuo que se viu; não precisamos assim de tanto treino em música para acompanhar e reparar no seu aparecimento. Aparentemente, Beethoven compôs a *Missa Solemnis* com uma cópia do texto litúrgico numa tradução alemã e este incidente reforça a intuição de que esta obra, em muitos momentos, é música dependente do texto.

A banalidade deste tipo de expressão musical sugere essencialmente que Beethoven não pretendia compor uma obra obscura: esta é uma missa para a comunidade, para ser compreendida pela comunidade e os indivíduos que compõem essa comunidade não são exclusivamente músicos nem estão treinados em teoria da música. Os exemplos de *word painting* são frequentes ao longo do *Credo* e são bem sucedidos apesar do uso genial por outros grandes como Palestrina ou Josquin. Mas apesar disso, a pureza da expressão e a verdade por trás do texto, para não falar nos séculos de reverência e piedade que o texto transporta antes de ouvirmos as palavras cantadas, gera um contexto único. O texto não é novo; portanto, porque será o contexto musical estranho em relação a ilustrações anteriores? Mais ainda, Beethoven estudou música sacra antiga por esta altura, ou pelo menos alude a isso numa entrada do seu diário, o infame *Tagebuch*, que para compor música sacra verdadeira devíamos consultar os cantos eclesiásticos dos monges. Há provas deste estudo porque Beethoven incorpora o modo dórico imediatamente antes do «et incarnatus est» do Espírito Santo representado pelo motivo da flauta, e o modo mixolídio no *Credo*; estes momentos emprestam um carácter arcaico à imagem musical do texto litúrgico: olhamos inevitavelmente para a história da *Missa Solemnis* como se conseguíssemos ouvir tempos idos — o século XIX, a Renascença, a Idade Média e a devoção e piedade das pessoas desses períodos — no interior da nossa experiência da música.

Quando se ouve o *Credo*, particularmente, podemos imaginar Beethoven a passar pelo interior de uma catedral antiga com compositores mortos enterrados sob as lajes do chão — Palestrina, Josquin, Guillaume Du Fay —, e a imortalidade deles vibra com vitalidade no movimento de Beethoven através do guião litúrgico antigo; é uma proeza impressionante quando a tradição pode ganhar vida e centenas de anos de música podem ser apreendidos por um grande número de pessoas no mesmo lugar. Recuperamos um tempo muito diferente nas partes modais da *Missa Solemnis*, por estas partes serem as mais estranhas à linguagem musical de Beethoven. Unir a percepção através de conceitos artísticos que são fáceis de perceber, e belos, delicia o público e não só aumenta a sua experiência da música de Beethoven enquanto música sublime, mas também cultiva um apreço renovado pelo texto litúrgico antigo.

Para contextualizar estes comentários, olhemos para a secção «Et resurrexit» do *Credo*. No «Et resurrexit», Beethoven faz transições de um tom eclesiástico para um *word painting* e finalmente para uma ilustração característica da linguagem composicional de Beethoven, num espaço de tempo muito curto.

Figura:

Ludwig van Beethoven. Missa Solemnis, Opus 123.

Credo, «Allegro/Allegro Molto», compassos 188-196.

A primeira ilustração é de um modo eclesiástico, o mixolídio, que dura aproximadamente dez segundos. A secção do texto «Et resurrexit tertia die secundum scripturas («e ressuscitou ao terceiro dia, segundo as Escrituras») é cantada pelos tenores do coro, e acompanhada pelo soprano, alto, e baixos do coro, composto seguindo as regras do modo mixolídio. Tem um som notoriamente diferente da música que a precede. O som é estranho por causa dos intervalos que são característicos do modo, do contraponto e do tom geral desta sequência de compassos. Beethoven acentua o modo mixolídio de forma evidente uma vez que todos os instrumentos da orquestra permanecem em silêncio durante a secção assim que os tenores do coro pronunciam a palavra «resurrexit». É aqui que temos um encontro repentino com a Idade Média que rapidamente se desfaz num artifício musical associado à Renascença.

A segunda ilustração é de um *word painting* em «et ascendit», que dura aproximadamente dez segundos. Como podemos ver na figura, imediatamente a seguir à modulação, os baixos do coro cantam: «et ascendit» («e subiu»). Vemos como as notas seguem uma trajetória, subindo na escala de Dó maior. Este é um uso comum e muito bem conseguido de *word painting*, mas funciona particularmente bem a seguir a uma secção modal (curta) que limpa o ouvido das expectativas tonais da música oitocentista.

A terceira ilustração é aquela a que podemos chamar «unidade sinfónica de Beethoven», expressa na secção «in coelum», que se prolonga aproximadamente vinte segundos. Todas as partes do coro executam uma ascensão pronunciada quando cantam as palavras: «et ascendit in coelum» («e subiu ao Céu»). Quando todas as vozes se concentram na palavra «coelum» («Céu»), ouvimos uma representação do Céu e de euforia onde o coro e os instrumentos sinfónicos (incluindo os tímpanos) trabalham em conjunto num todo unificado apesar de tocarem partes muito diferentes. Esta secção parece ser enorme, comparada com o solo do coro no «Et resurrexit» e as entradas canónicas das vozes no «et ascendit». Adicionalmente, a secção «coelum» tem um som orquestral colossal pelo qual Beethoven é conhecido. E também ajuda que a orquestra inteira esteja a tocar *fortissimo*, o nível dinâmico mais elevado da sequência. Esta secção é como que um apogeu das ilustrações que Beethoven faz da euforia e da alegria na *Missa Solemnis*, na qual a força motriz pode ser vinculada às interações das partes de violino e viola, com os violoncelos e contrabaixos no papel secundário. Os metais, as madeiras e os tímpanos imprimem uma ideia de tempo e desmascaram as variações harmónicas em intervalos de terceiras, quintas e segundas — mas são as cordas que conseguem este efeito. Ouvimos isto de forma mais clara na «gravação perdida» de Karajan, onde o compositor engenhosamente mistura a sinfonia como um único instrumento, ao mesmo tempo permitindo que os violinos e as violas subam acima das vozes do coro. Muitos outros maestros preferem os metais nesta secção; os metais acentuam as harmonias típicas da música dos séculos XVIII e XIX. Sublinhar este movimento harmónico é prejudicial para a curta secção do «coelum» e dá-lhe um aspecto dançável superficial em vez do efeito de unidade sinfónica. Esta unidade sinfónica é tão difícil de alcançar que, quando bem sucedida, a exaltação que a música representa e a exaltação dos músicos, do maestro e do público dá um vislumbre do absoluto.

Na «gravação perdida» da *Missa Solemnis* de Karajan descobrimos que o sucesso da secção «coelum» está dependente do diálogo entre os instrumentos da orquestra e as vozes. As duas secções precedentes do «Et resurrexit» que vimos anteriormente, as secções do modo mixolídio e do *word painting*, trabalham todas em função do gesto de unidade sinfónica do «coelum» no sentido de uma progressão. Se nos concentrarmos demasiado nas partes, e não na maneira como funcionam juntas, então arriscamo-nos a dizer que Beethoven não foi bem sucedido no seu uso do

modo mixolídio, porque nessa secção a música não parece estável como um *verdadeiro* mixolídio — soa um pouco estranha, como se faltasse uma parte na partitura ou como se fosse uma experiência do século XX dos alcances extremos das relações harmónicas na música tonal; o *word painting* que representa a ascensão de Cristo ao Céu também pode ser visto como ingénuo, como demasiado óbvio, que não requer estudo exaustivo da partitura para recompensar intelectualmente — o significado é demasiado óbvio e disponível simplesmente pela leitura do texto litúrgico que acompanha o «Et resurrexit». O que é que o arranjo musical de Beethoven nos dá que a mera leitura do texto não consegue?

O arranjo musical de Beethoven oferece uma crítica aos estilos musicais antigos pelo hábito persistente de elevar a música a significados mais profundos, que Beethoven depois representa no seu próprio estilo composicional. Falar de estilo desta maneira, ainda assim, pode não ser útil porque não nos interessa se o estilo de Beethoven na *Missa Solemnis* é bem sucedido na representação de ideias textuais e de música sacra antiga, mas sim se a obra é bem sucedida enquanto música, arte. A razão pela qual parece razoável discutir esta questão nas circunstâncias actuais é porque nem todos os maestros dirigem a *Missa Solemnis* da mesma maneira; em muitas interpretações, as ligações entre as secções ou partes da *Missa Solemnis* (como as três secções discutidas acima) soam desligadas, forçadas ou como exercícios composicionais inseridos numa moldura maior em vez de compostas com o intuito de seguirem a continuidade espelhada no texto litúrgico. Por exemplo, em momentos em que os metais são mais evidentes na secção do «coelum» no *Credo*, a alegria e unidade da secção perdem-se e a ideia musical parece fracturada, desonesta e estranha.

O estilo e a representação das figuras no quadro de Hoffmann, descritas no início deste texto, são relevantes por causa da função do quadro na narrativa de Hoffmann. O quadro é submisso à narrativa e por isso não funciona exactamente como arte. A sua função não é essa, pois se fosse, será que importaria que a Virgem Maria estivesse a usar um xaile turco? Numa discussão sobre alta cultura, o juízo crítico de Kreisler sobre estilo pode mesmo passar por superficial.

Um elemento crucial da integração bem sucedida de estilos na *Missa Solemnis* está dependente do tipo de história que o maestro deseja contar. Se é para sublinhar os estilos musicais antigos por contraste com o estilo de Beethoven, então as partes do texto litúrgico separar-se-ão facilmente. Consequentemente, a manipulação que Beethoven faz de estilos antigos com um objectivo maior, e não por mera imitação, estarão submetidos ao desejo de um maestro mostrar aquilo que é diferente.

Beethoven compôs a *Missa Solemnis* com grande atenção ao texto litúrgico. Esse texto tem muitas associações com narrativas da Bíblia, e com a tradição do Ordinário da Missa, e é tentador argumentar a música de Beethoven como só demonstrando o significado do texto litúrgico. Há alturas em que é exactamente esse o caso, como nos exemplos de *word painting*. Mas há outras alturas em que a música vai tão longe que é difícil justificá-la como representando significados que estão só no texto. O recurso de Beethoven a estilos musicais antigos já lança uma luz peculiar sobre todo o projecto porque sublinha a nossa compreensão daquilo que é antigo e do que é novo. Quando Beethoven usa um estilo antigo parece datar essas secções e separá-las do texto estilisticamente e por conteúdo. A orquestra enquanto instrumento uno, uma unidade que reflecte o absoluto, é um dos veios mais fortes da *Missa Solemnis* e o seu significado, estranhamente, não está completamente dependente do texto litúrgico. No entanto, determinar de que forma a *Missa Solemnis* pode retratar esta unidade começa na maneira como tratamos o seu estilo composicional e a integridade generosa que podemos oferecer à música instrumental.