

Staatskapelle Berlin

Com quase 450 anos de tradição, a Staatskapelle Berlin é uma das orquestras mais antigas do mundo. Fundada em 1570, originalmente como orquestra da corte do príncipe eleitor de Brandemburgo, Joachim II, de início o grupo dedicava-se ao serviço musical da corte. Mas com a fundação, em 1742 – por Frederico, o Grande – da Ópera Real da Corte, o conjunto ampliou suas atividades e tornou-se, desde então, estreitamente ligado à *Staatsoper Unter den Linden*.

Muitos músicos importantes regeram a Orquestra em óperas e concertos que vêm sendo programados desde 1842; dentre esses grandes nomes da música destacam-se, por exemplo, Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Felix von Weingartner, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny e Otmar Suitner.

As obras de Wagner – que regeu a então chamada *Königlich Preußische Hofkapelle* em 1844, na estréia de *O Holandês Voador* e, em 1876, nos preparativos para a *première* de *Tristão e Isolda* – representaram, por um bom tempo, um pilar do repertório da *Staatsoper* e de sua Orquestra.

Desde 1992, Daniel Barenboim vem atuando como Diretor Musical Geral da Orquestra, e em 2000 a Staatskapelle Berlin designou-o seu Regente Vitalício. Em numerosas apresentações que levaram a Orquestra não só aos grandes centros musicais europeus, mas também a Israel, ao Japão e à China, assim como às Américas do Norte e do Sul, a posição de destaque internacional da Staatskapelle Berlin tem sido repetidamente comprovada.

A interpretação da integral das Sinfonias e Concertos para Piano de Beethoven em Viena, Paris, Londres, Nova Iorque e Tóquio, concertos com os ciclos das Sinfonias de Schumann e de Brahms, bem como a apresentação das três partes do *Anel dos Nibelungos* wagneriano no Japão,

em 2002, são alguns dos principais eventos dos últimos anos. No âmbito do *FESTTAGE 2007*, realizado pela *Staatsoper*, as Sinfonias e as Canções com Orquestra de Gustav Mahler foram interpretadas sob as batutas de Daniel Barenboim e Pierre Boulez, na sala da Filarmônica de Berlim. Esse ciclo, em dez partes, será reapresentado na temporada 2008/2009 na *Musikverein* de Viena, e também no *Carnegie Hall* de Nova Iorque.

Nomeada quatro vezes pelo jornal *Opernwelt* como "Orquestra do Ano" (2000, 2004, 2005 e 2006), a Staatskapelle Berlin recebeu o Prêmio Wilhelm-Furtwängler em 2003. Um número crescente de gravações do repertório operístico e sinfônico vem documentando o trabalho da Orquestra: seu registro da integral das Sinfonias de Beethoven, lançado em 2002, obteve o *Grand Prix du Disque*; em 2003, sua gravação do *Tannhäuser*, de Wagner, recebeu um *Grammy Award*; e sua gravação ao vivo da Nona Sinfonia de Mahler foi agraciada com o *Echo* de 2007. Recentemente, foi lançado um DVD com os cinco Concertos para Piano de Beethoven, com Daniel Barenboim atuando como solista e regente.

Na *Orchesterakademie*, fundada em 1997, jovens musicistas têm oportunidade de ganhar experiência artística na interpretação de óperas e de música de concerto. Diversos membros da Staatskapelle atuam na Academia como professores, e muitos deles trabalham também como voluntários no *Musikkindergarten Berlin*, fundado por iniciativa de Barenboim. Além de se apresentarem em óperas e grandes concertos sinfônicos, numerosos instrumentistas da Staatskapelle tocam em formações camerísticas, assim como no conjunto *Preußens Hofmusik*, voltado principalmente para a tradição da música berlinense do século XVIII. Essa rica atividade musical pode ser testemunhada em várias séries de concertos realizadas na *Apollo Saal* da *Staatsoper*.

Fonte: www.staatsoper-berlin.org

Daniel Barenboim

Regência

Daniel Barenboim nasceu em Buenos Aires, em 1942. Teve suas primeiras lições de piano aos cinco anos com sua mãe, sua primeira mestra. Depois estudou com o pai, que seria dali em diante seu único professor. Realizou seu primeiro concerto público com sete anos de idade. Em 1952, mudou-se com os pais para Israel. Aos onze, Barenboim participou de aulas de regência em Salzburgo, com Igor Markevitch. No verão de 1952, conheceu Wilhelm Furtwängler, para quem tocou e que escreveria na ocasião: "com onze anos, Daniel Barenboim é um fenômeno". Em 1955 e 1956, Barenboim estudou harmonia e composição com Nadia Boulanger em Paris. Em 1952, aos dez anos, fez sua estréia internacional como solista ao piano, em Viena e Roma. Poucos anos depois, estreou em Paris (1955), em Londres (1956) e em Nova Iorque (1957), onde tocou com Leopold Stokowski. Desde então, passou a apresentar-se regularmente na Europa e nos Estados Unidos, assim como na América do Sul, na Austrália e na Ásia.

Em 1954, Barenboim registrou sua primeira gravação como pianista. Na década de 1960, gravou os Concertos para Piano de Beethoven, com Otto Klemperer, os Concertos de Brahms, com John Barbirolli, e a integral dos Concertos de Mozart, com a *English Chamber Orchestra*, que regeu ao piano. Sua estréia à batuta deu-se em 1967, à frente da *Philharmonia Orchestra* de Londres; depois dessa *première* como regente, foi convidado a ocupar o pódio das principais orquestras do mundo. Entre 1975 e 1989, foi Regente Titular da *Orchestre de Paris*, com a qual interpretou com regularidade obras de compositores contemporâneos como Lutoslawski, Berio, Boulez, Henze, Dutilleux e Takemitsu.

Daniel Barenboim conduziu sua primeira ópera, *Don Giovanni* de Mozart, no Festival de Edimburgo de 1973. Em 1981 regeu pela primeira vez em Bayreuth, o que repetiria a cada verão nos dezoito anos seguintes, até 1999. Nesse período, esteve à frente de apresentações de *Tristão e Isolda*, *O Anel dos Nibelungos*, *Parsifal* e *Os Mestres Cantores de Nurembergue*.

De 1991 a junho de 2006, Daniel Barenboim ocupou a posição de Diretor Musical da Orquestra Sinfônica de Chicago, cujos músicos o nomearam Regente Vitalício Honorário. Em 1992, foi designado Diretor Musical Geral da *Staatsoper Unter den Linden*,

de que também foi Diretor Artístico de 1992 a setembro de 2002. Em 2000, a Staatskapelle Berlin fez de Daniel Barenboim seu Regente Titular Vitalício. Tanto no campo da ópera como no âmbito da música de concerto, Barenboim e a Staatskapelle Berlin formaram um vasto repertório de ciclos integrais. A apresentação de todas as óperas de Wagner na *Staatsoper* e os concertos com a integral das Sinfonias de Beethoven e Schumann alcançaram extraordinária repercussão mundial; esses dois ciclos foram registrados em CD e apresentados não apenas em Berlim, com também em Viena, Nova Iorque e Tóquio. No *FESTTAGE 2007*, Daniel Barenboim e Pierre Boulez, à frente da Staatskapelle Berlin, apresentaram o Ciclo Completo das Sinfonias e das Canções com Orquestra de Gustav Mahler.

Além de abordar todo o repertório clássico-romântico, Daniel Barenboim vem dando continuidade também a seu trabalho com a música contemporânea. A *première* mundial da única ópera de Elliot Carter, *What next?*, foi realizada na *Staatsoper*, e o repertório regular de concertos da Staatskapelle compreende composições de Boulez, Rihm, Mundry, Carter e Höller, dentre outros compositores. Os músicos da Staatskapelle, por sua vez, participam ativamente do projeto de um jardim de infância musical em Berlim, iniciado e fundado por Barenboim em setembro de 2005. Em fevereiro de 2003, Daniel Barenboim, a Staatskapelle e o Coro da *Staatsoper* receberam o *Grammy Award* pela gravação da ópera *Tannhäuser*, de Wagner. Em março de 2003, o regente-pianista e a Staatskapelle foram agraciados com o Prêmio Wilhelm-Furtwängler.

Em 1999, Barenboim e o intelectual palestino Edward Said (1935 – 2003) fundaram o *West-Eastern Divan Workshop*, evento que reúne jovens músicos de Israel e dos países árabes para tocarem juntos todos os verões. Esse *workshop* visa contribuir para o diálogo entre as várias culturas do Oriente Médio e promover a experiência de seus representantes trabalharem juntos. No verão de 2005, a orquestra do *West-Eastern Divan Workshop* realizou um concerto de grande significação histórica na cidade palestina de Ramallah, evento transmitido pela televisão e gravado em DVD. Diversos músicos da Staatskapelle Berlin participam desse projeto, como professores, desde a sua fundação. Daniel Barenboim também iniciou nos territórios palestinos um projeto

de educação musical que inclui a fundação de um jardim de infância musical e de uma orquestra jovem palestina.

Por seus esforços pela paz, Daniel Barenboim e Edward Said receberam, em 2002, o Prêmio Príncipe de Astúrias na cidade espanhola de Oviedo. Em novembro desse mesmo ano, Barenboim recebeu o Prêmio de Tolerância da *Evangelische Akademie Tutzing*, assim como o *Großes Verdienstkreuz mit Stern*, conferido pela Alemanha. Por seu trabalho de reconciliação no Oriente Médio, foi homenageado, em março de 2004, com a *Buber-Rosenzweig-Medaille*, conferida pelo *Deutscher Koordinierungs-Rat*; em maio de 2004, a Fundação Wolf de Israel concedeu-lhe seu *Arts Prize* no *Knesset*, em Jerusalém. Em 2006, Daniel Barenboim foi agraciado com a *Kulturgroschen*, a maior honraria outorgada pelo Conselho de Cultura da Alemanha, recebeu o prêmio internacional Ernst von Siemens *Musikpreis*, em cerimônia realizada na *Musikverein* de Viena, e foi distinguido ainda, em Frankfurt, com o Prêmio da Paz, atribuído pela *Korn and Gerstenmann Foundation*.

Entre janeiro e abril de 2006, o músico esteve à frente das *BBC Reith Lectures*, e em setembro de 2006 ministrou seis conferências na Universidade de Harvard, na qualidade de *Charles Eliot Norton Professor*. Em 2007, recebeu o *Hessische Friedenspreis* e a *Goethe-Medal*, foi nomeado doutor *honoris causa* pela Universidade de Oxford e recebeu, das mãos do ex-presidente francês Jacques Chirac, a *Cravate de Commandeur dans l'Ordre National de la Légion d'Honneur*. Em setembro de 2007, o secretário-geral da ONU, Ban Ki Moon, nomeou Daniel Barenboim Mensageiro da Paz daquela instituição; no mês seguinte, a família imperial japonesa agraciou-o com o *Praemium Imperiale* de Arte e Cultura.

Na temporada 2007/2008, Barenboim iniciou estreita colaboração com o *Teatro alla Scala* de Milão, como *Maestro Scaligero*; ali, regerá óperas e concertos, além de se apresentar em programas de música de câmara. Daniel Barenboim publicou dois livros: a autobiografia *A life in music* e a obra *Paralelos e paradoxos*, escrita em parceria com Edward Said (editada no Brasil pela Companhia das Letras, 2003). No outono europeu de 2007, seu novo livro, *La musica sveglia il tempo* (A música desperta o tempo), foi lançado na Itália (a edição alemã da obra está prevista para agosto de 2008).

O site de Daniel Barenboim – www.danielbarenboim.com – contém informações extensas e atualizadas sobre a vida, a obra e a programação de apresentações do músico.

Fonte: www.staatsoper-berlin.org

STAATSKAPELLE BERLIN

Daniel Barenboim *Diretor Musical Geral*

Antje Werkmeister *Diretora de Concertos e Assistente Pessoal do Diretor Musical Geral*

Vera van Hazebrouck *Diretora Administrativa da Staatskapelle Berlin*

Thomas Kuchler *Administrador da Orquestra*

Amra Kötschau-Krilic *Assistente do Administrador da Orquestra*



Primeiros Violinos

Wolf-Dieter Batzdorf *Spalla*
Thorsten Rosenbusch *Spalla*
Lothar Strauß *Spalla*
Axel Wilczok *Spalla Associado Principal*
Christian Trompler
Susanne Schergaut
Lothar Weltzien
Susanne Dabels
Michael Engel
Henny-Maria Rathmann
Titus Gottwald
David Delgado
Andreas Jentzsch
Petra Schwieger
Serge Verheylewegen
Rüdiger Thal
Sandra Tancibudek
Ulrike Bassenge
Barbara Seifert

Segundos Violinos

Klaus Peters *Principal*
Knut Zimmermann *Principal*
Mathis Fischer *Principal Associado*
Daniela Braun *Principal Associada*
Johannes Naumann
Sascha Riedel
André Freudenberger
Detlef Krüger
Ellen Bogisch
Beate Schubert
Franziska Uibel
Sarah Michler
Milan Ritsch
Barbara Weigle
Laura Volkwein
Ulrike König
Wolfgang Löwe

Violas

Felix Schwartz *Principal*
Yulia Deyneka *Principal*
Holger Espig *Principal Associado*
Boris Bardenhagen *Principal Associado*
Matthias Wilke
Katrin Schneider
Bernd Mögeln
Clemens Richter
Friedemann Mittenentzwei
Wolfgang Hinzpeter
Volker Sprenger
Helene Schütz
Stanislava Stoykova

Violoncelos

Andreas Greger *Principal*
Sennu Laine *Principal*
Claudius Popp *Principal*
Michael Nellessen *Principal Associado*
Nikolaus Hanjohr-Popa *Principal Associado*
So Jung Lee
Horst Schönfeld
Egbert Schimmelpfennig
Ute Weltzien
Marumo Sasaki
Tonio Henkel
Dorothee Gurski
Hee Jin Ahn
Mok-Hyun Gibson-Lane *

Contrabaixos

Manfred Pernutz *Principal*
Mathias Winkler *Principal Associado*
Joachim Klier *Principal Associado*
Axel Scherka
Alf Moser
Harald Winkler
Martin Ulrich
Christoph Krüger
Franziska Kober *

Harpas

Alexandra Clemenz *Solista*
Stephen Fitzpatrick *Solista*
Giselle Boeters *

Flautas

Thomas Beyer *Solista*
Claudia Ehse *Solista Associada*
Christiane Hupka
Christiane Weise
Simone van der Velde *Piccolo*

Oboés

Volkmar Besser *Solista*
Gregor Witt *Solista*
Fabian Schäfer *Solista*
Tatjana Winkler *Corno Inglês*
Meirav Kadichevski *
Sabine Kaselow **

Clarinetas

Matthias Glander *Solista*
Heiner Schindler *Solista*
Tillmann Straube *Solista Associado*
Unolf Wäntig *Requinta*
Hartmut Schuldt *Clarone*
Sylvia Schmückle-Wagner *Clarone*

Fagotes

Holger Straube *Solista*
Mathias Baier *Solista*
Ingo Reuter *Solista*
Frank Heintze *Contrafagote*
Robert Dräger *Contrafagote*

Trompas

Ignacio García *Solista*
Hans-Jürgen Krumstroh *Solista*
Luiz Garcia ** *Solista*
Markus Bruggaier
Thomas Jordans
Sebastian Posch
Christian Wagner *Solista Associado*
Axel Grüner *Solista Associado*
Frank Mende
Frank Demmler
Aron Könczei *

Trompetes

Christian Batzdorf *Solista*
Martin Angerer ** *Solista*
Peter Schubert *Solista Associado*
Rainer Auerbach *Solista Associado*
Felix Wilde
Bassam Mussad *

Trombones

Joachim Elser *Solista*
Wolfram Arndt ** *Solista*
Peter Schmidt *Solista Associado*
Patrick Adam *
Martin Reinhardt *Trombone-baixo*
Csaba Wagner *Trombone-baixo*

Tuba

Thomas Keller *Solista*

Timpanos

Torsten Schönfeld *Solista*
Ernst-Wilhelm Hilgers *Solista*

Percussão

Andreas Haase
Matthias Petsch
Matthias Marckardt
Dominic Oelze
Raphael Nick *

Bandolim

Ingo Kroll **

Celesta

Julien Salemkour

Técnicos de Palco

Uwe Timptner
Michael Frohloff
Dietmar Höft
Ekkehart Axmann

* Músico substituto

** Músico convidado

CONCERTO EXTRA-ASSINATURA

SALA SÃO PAULO
25 DE MAIO, DOMINGO, 19H

SÉRIE BRANCA

SALA SÃO PAULO
26 DE MAIO, SEGUNDA-FEIRA, 21H

Richard Wagner (1813 – 1883)

Os Mestres Cantores de Nurembergue
Prelúdio ao Primeiro Ato 10'

Richard Wagner

Tristão e Isolda
Prelúdio e Morte do Amor de Tristão e Isolda 20'

intervalo

Anton Bruckner (1824 – 1896)

Sinfonia nº 7, em Mi maior 65'

Allegro moderato
Adagio: Muito solene e lento
Scherzo: muito rápido. Trio: algo mais lento
Finale: animado, mas não rápido

Arnold Schoenberg (1874 – 1951)

Cinco Peças para Orquestra, opus 16 18'

I. Vorgefühle (Pressentimentos)
II. Vergangenes (O Passado)
III. Farben (Cores)
IV. Peripetie (Peripécia)
V. Das obligate Recitativ (O Recitativo Obrigado)

intervalo

Anton Bruckner (1824 – 1896)

Sinfonia nº 8, em Dó menor 84'

Allegro moderato
Scherzo: Allegro moderato. Trio: Allegro moderato
Adagio: Solenemente lento, mas sem arrastar
Finale: Solene, sem pressa

SÉRIE AZUL

SALA SÃO PAULO
27 DE MAIO, TERÇA-FEIRA, 21H

SOCIEDADE DE
CULTURA
ARTÍSTICA

Arnold Schoenberg (1874 – 1951)

Variações para Orquestra, opus 31 23'

Introdução: Moderado, calmo

Thema: Molto moderato

Variação nº 1: Moderato

Variação nº 2: Lento

Variação nº 3: Moderato

Variação nº 4: Tempo de valsa

Variação nº 5: Agitado

Variação nº 6: Andante

Variação nº 7: Lento

Variação nº 8: Muito rápido

Variação nº 9: L'istesso tempo, mas algo mais lento

Finale: Moderadamente rápido – Rápido

– Adagio – Presto

intervalo

Anton Bruckner (1824 – 1896)

Sinfonia nº 9, em Ré menor 60'

Solene, misterioso

Scherzo: Allegro, animado. Trio: Rápido

Adagio. Muito lento, solene

PRÓXIMOS CONCERTOS

Teatro Cultura Artística

Vilnius Festival Orchestra

Krzysztof Penderecki Regência

Série Branca, 3 de junho, terça-feira

Penderecki Sinfonietta para Cordas

Shostakovich Sinfonia de Câmara, opus 110

Dvorák Serenata para Cordas

Série Azul, 4 de junho, quarta-feira

Mozart Divertimento K.137

Penderecki Sinfonietta para Cordas

Penderecki Chaconne

Tchaikovsky Souvenir de Florence

Teatro Cultura Artística

Quarteto Alban Berg Cordas

Série Branca, 2 de julho, quarta-feira

Haydn Quarteto opus 77, nº 1

Berg Quarteto opus 3

Beethoven Quarteto opus 132

Série Azul, 3 de julho, quinta-feira

Haydn Quarteto opus 77, nº 1

Berg Quarteto opus 3

Beethoven Quarteto opus 132

O conteúdo editorial dos programas da Temporada 2008 encontra-se disponível em nosso site www.culturaartistica.com.br uma semana antes dos respectivos concertos.

Programação sujeita a alterações.

Richard Wagner (1813 – 1883)
Os Mestres Cantores de Nurembergue
Prelúdio ao Primeiro Ato

Com a “comédia lírica” *Os Mestres Cantores de Nurembergue*, estreada no Teatro da Corte de Munique, em 1868, Wagner presidiu à glorificação da arte alemã. Para tanto, recorreu a velhos manuscritos, que lhe forneceram os nomes dos antigos poetas-cantores que colocou em cena nesse espetáculo ambientado em meio ao século XVI. Em um torneio de canções, a arte moderna é ali representada pelo jovem e impulsivo *Walther von Stolzing*, que se contrapõe à acadêmica estagnação dos velhos Mestres Cantores, guardiões das tradições literárias e musicais da cidade. Um deles, entretanto, o sábio sapateiro *Hans Sachs*, é capaz de ver em *Stolzing* a inovação da qual a tradição necessita para sobreviver, renovada. E é assim que o jovem cavaleiro da Francônia acaba por ganhar a mão da bela *Eva*, prêmio da contenda. Dessa maneira, caso raro na produção operística wagneriana, é reservado ao par um final feliz.

O Prelúdio Orquestral que abre o espetáculo, última peça que Wagner agregou à obra, mescla pompa, lirismo cativante e conta, também, com algumas pitadas de humor. Ele é aberto de maneira solene e grandiosa pela marcha que simboliza a alta importância a que se davam os Mestres Cantores. Depois, introduzido pela flauta, aparece um motivo muito leve e gracioso ligado ao nascente amor de *Eva* e *Walther*. O tom pomposo retorna à música, que majestosamente passa a simbolizar o tremular da bandeira do Conservadorismo. É então que se ouve um trecho do ardente tema da Canção do Prêmio, suntuosa ária com a qual *Walther* vence a contenda. Em uma vigorosa escrita a várias vozes, Wagner emprega todos esses temas em elaborada polifonia. Isso para aproximar a música da ação, entre medieval e renascentista, que se passa em cena, procedimento ao qual ele conseguiu emprestar o tom ventilado de sua própria linguagem, moderníssima para a época.

Richard Wagner (1813 – 1883)
Tristão e Isolda
Prelúdio e Morte do Amor de Tristão e Isolda

Estreada em Munique, em 1865, a “ação musical em três atos” *Tristão e Isolda* foi fruto de um longo trabalho iniciado em 1854, com a redação do poema, este musicado a partir de 1857 e concluído em 1859. Baseado em uma velha lenda medieval de origem bretã, o espetáculo tornar-se-ia o símbolo máximo da audácia criativa na segunda metade do século XIX. Verdadeiro divisor de águas, esse “drama musical” não só causou sensação à época, como produziu profundas marcas no futuro desenrolar da música do Ocidente. O supremo refinamento da harmonia e a revolucionária concepção do espaço sonoro – tratado em livre polifonia, onde a “melodia infinita” liga as tramas do sensual e inesperado fluir musical – de fato marcaram a música para sempre.

O cromatismo que Wagner empregou nessa sua obra-prima levou a harmonia tradicional às fronteiras extremas desse sistema, ponto a partir do qual só haveria a não-tonalidade, a atonalidade, enfim.

Tristão e Isolda narra a história de um amor impossível, vetado pelas convenções e levado a culminâncias de intensidade por obra do destino, materializado por um fluido mágico fornecido ao par de apaixonados. Depois de um “reconhecimento” e de um efetivo “encontro amoroso” abrigado pelas trevas da noite, os amantes são separados. Só voltam a se encontrar na instância extrema em que *Tristão*, moribundo, é velado por *Isolda*, que se transfigura diante do seu corpo, também morrendo por fim. O pessimismo da mensagem do espetáculo aponta para a concepção segundo a qual o verdadeiro amor só se realizaria efetivamente depois da morte do par enamorado.

O Prelúdio de *Tristão e Isolda*, baseado em seis temas diferentes, é aberto por dois grupos de sons de difícil decifração harmônica. O primeiro deles, denominado “motivo da confissão”, é mostrado pelos violoncelos em trajeto descendente; o segundo, chamado “motivo do desejo”, é posto pelo oboé, em curva ascendente. Ambos são precedidos pelas repetições do famoso “acorde de *Tristão*”, uma forte dissonância que se abre para um enorme leque de possibilidades de resolução harmônica. Aliados às outras idéias que o compositor vai-nos entregando, eles criam a envolvente e labiríntica polifonia que leva a música a culminâncias até então desconhecidas, para esvaír-se por fim em pianíssimo.

A “Morte do Amor de *Tristão e Isolda*” é o episódio de encerramento da ópera. Sua escrita é tão rica e orgânica que, há muito tempo, se tornou costume executar o trecho sem recorrer à voz. Ele se inicia de maneira sombria, com seu tema principal apresentado pelo clarinete. Baseado sobretudo em motivos provenientes do dueto de amor do segundo ato da ópera, notadamente os chamados temas “da morte” e “do êxtase”, ele é o cântico final de *Isolda*, sobre o corpo inerte do amado *Tristão*.

Anton Bruckner (1824 – 1896)
Sinfonia nº 7, em Mi maior

Interiorano desajeitado e muito religioso, Bruckner só conseguiu se impor na sofisticada Viena dos Habsburgos muito tarde e a duras penas. Ali ele era respeitado quase que exclusivamente por alguns de seus alunos. Suas obras, nas raras vezes em que eram apresentadas, levaram uma considerável parcela do público a considerá-las “aborrecidas” e a abandonar a sala de concertos. Suas partituras costumavam ser denegridas, de maneira humilhante, pelo principal crítico da capital austríaca, o temido Edvard Hanslick.

Diante de tantas críticas negativas, Bruckner com frequência fez, ou deixou que outros fizessem, modificações nas partituras

originais de suas sinfonias. Assim, algumas delas passaram a existir em várias edições diferentes. Seria apenas mais tarde, no século XX, que duas dessas edições – uma da responsabilidade de Robert Haas, outra de Leopold Nowak – ganhariam o *status* de “autênticas”. Grandes orquestras costumam ter exemplares de ambas edições.

Uma das razões que levaram as sinfonias de Bruckner a ser inicialmente mal recebidas encontra-se na visão única que ele tinha dessa forma tão consagrada. Durante o Romantismo, quando a clássica forma-sonata (Exposição, Desenvolvimento, Recapitulação e Coda de dois temas contrastantes) era empregada em obras sinfônicas, isso fazia com que o discurso ganhasse uma dinâmica singular. Esse esquema de composição era responsável por uma enérgica movimentação, repleta de peripécias, que levava a música de um ponto para outro, concretizando nesse gesto uma trajetória movimentada cujo ponto de chegada, em muitos casos, era traduzido por palavras como “vitória”, “salvação” ou “ressurreição”. Nas sinfonias de Bruckner isso não acontece. Banhadas em aura de forte sentimento religioso, gerador de uma música como que beatífica, elas passam a impressão de partir do próprio ponto de chegada, como se já estivessem desde sempre lá, naquele lugar que tantos outros artistas aspiravam alcançar. Além disso, a linguagem harmônica dessas obras, assim como a própria estruturação das idéias, é bastante complexa, o que dificultava sua absorção por parte das platéias da época.

Já foi dito que as sinfonias do compositor austríaco seriam missas sem palavras. Tomadas por esse prisma, elas podem ser percebidas como visões sonoras do mundo espiritual, da transcendência. Assim, a forma-sonata, baseada no confronto de idéias contrastantes, é profundamente reformulada, já que retomada por ele em outra pauta, baseada não na oposição, mas na complementaridade, como se tratasse de uma solene procissão temática.

Bruckner escreveu a Sétima Sinfonia, em Mi maior, entre 1881 e 1883. Em sua primeira audição, realizada em Leipzig em 1884, sob o comando do célebre maestro Arthur Nikisch, a obra provocou um quarto de hora de aplausos de uma platéia muito entusiasmada. Aos 60 anos, o compositor conhecia finalmente o primeiro gosto do sucesso público. Foi só a partir daí que sua produção passou a ser mais conhecida, inclusive fora da Áustria. Datam dessa época as várias revisões que o músico realizou de obras anteriores – sinfonias e missas – e a composição do monumental *Te Deum*.

O primeiro movimento da Sétima é um *Allegro* bastante compassado, cuja Exposição é construída sobre três grupos temáticos que aparecem majestosamente, logo em seu início. No cromático Desenvolvimento que vem em seguida, essas idéias são mani-

puladas com imaginação, e por vezes mostradas ao revés. Esses motivos são tratados de maneira diferenciada na Recapitulação, inclusive através de jogos polifônicos. Encerra o movimento uma luminosa Coda, na qual as primeiras notas do tema inicial são ouvidas uma vez mais, na tonalidade fundamental da partitura.

Mesmo os ouvintes pouco afeitos à produção bruckneriana concordam: o *Adagio* da Sétima contém música muito comovente. Seus dois belos temas fundamentais – o primeiro, algo desolado, o outro em clima de consolação – são apresentados e levemente desenvolvidos. A presença aí de um grupo de tubas de invenção de Richard Wagner é bem uma compungida homenagem ao herói do compositor, que havia acabado de falecer.

O terceiro movimento, um *Scherzo* que deve ser executado depressa, tem uma primeira parte de ritmo bem marcado, na qual um animado solo de trompete se faz ouvir. Segue-se o tradicional *Trio*, de andamento mais comedido, em que motivos dançantes repartem-se entre cordas e madeiras. A primeira parte do andamento, o *Scherzo* propriamente dito, é então repetida com seu ânimo tumultuado.

O movimento final, que o compositor pede que seja enunciado de maneira animada, mas não rápida demais, conta com dois temas especialmente salientes: o enérgico, que dá partida à música, e o cerimonioso, exibido em acordes de um coral religioso. É sobre eles que o compositor erige mais um movimento em forma-sonata, dando um gesto de circularidade à partitura ao empregar o primeiro motivo do movimento inicial como material da Coda de encerramento. Tal qual os outros andamentos da obra, este *Finale* exhibe sólida e complexa partitura, que fica como que escondida por trás de uma notável fluência melódica.

Arnold Schoenberg (1874 – 1951)

Cinco Peças para Orquestra, opus 16

As Cinco Peças para Orquestra, *opus 16*, foram escritas em 1909, durante o chamado período de “livre atonalidade” do compositor. Partindo do cromatismo extremado do derradeiro Wagner, Schoenberg chegara a um espaço sonoro inédito em sua liberdade, onde se achava no direito fazer referências a múltiplas tonalidades simultaneamente – daí o termo “pantonalismo” que ele usava para definir essa fase, em vez de “atonalismo”, que considerava depreciativo. Ainda que requeiram enorme orquestra, as peças utilizam o acervo instrumental com muita parcimônia, radicalizando a idéia que Mahler tivera, poucos anos antes, de tratar o organismo sinfônico como uma orquestra de câmara gigantesca integrada por solistas.

Do ponto de vista estético, o compositor encontrava-se em pleno Expressionismo, contemporâneo dos quadros de Kandinsky,

que o músico conhecia muito bem, já que também pintor. As palavras proferidas a respeito de obras do discípulo Anton Webern – “concentrar todo um romance em um só suspiro” – também são próprias para circunscrever o caráter de extrema concisão dessas minúsculas peças para enorme orquestra. Nelas não se encontram desenvolvimentos temáticos – apenas o enunciar abrupto de idéias, de gestos sonoros fortemente acentuados pela espantosa orquestração.

A Primeira Peça (Pressentimentos) é de enorme violência e parece prenunciar o clima do cinema expressionista alemão. Já a Segunda (O Passado), mais calma e lírica, aponta para uma espécie de melancolia diante do velho mundo tonal, em processo de dissolução. A Terceira (Cores) é uma exploração da inovadora idéia de “melódia de timbres” (*Klangfarbenmelodie*): um acorde de cinco sons é enunciado por cinco instrumentos solistas diferentes, depois retomado por outro grupo instrumental contrastante, e assim por diante. Na Quarta e curtíssima peça (Peripécia), o clima de expressionismo aterrorizante volta à tona, a fim de explodir em uma cintilação sonora que conota tragédia. Na Peça final (O Recitativo Obrigado), um longo tema é confeccionado a partir de diferentes instrumentos, gerando, a partir da exposição e da sobreposição dessa *Klangfarbenmelodie*, uma polifonia em meio à qual emerge um ritmo de velha dança austríaca.

Anton Bruckner (1824 – 1896)

Sinfonia nº 8, em Dó menor

Devido à magnitude da composição, assim como pela riqueza dos detalhes, as Sinfonias de Bruckner já foram comparadas às grandes catedrais góticas da Idade Média europeia. Para apreciar em profundidade esses monumentos da arquitetura, seria necessário rodeá-los minuciosamente e, depois, explorar com afinco seu interior iluminado por gigantescos vitrais. As obras sinfônicas de Bruckner, por terem ampliado os quadros formais do gênero e dado, ao mesmo tempo, uma nova significação aos seus elementos constitutivos, também requerem um tipo de abordagem particular. O musicólogo inglês Philip Barford escreveu: “Até que ponto as sinfonias contêm significados simbólicos para o compositor, isso continua a ser um assunto de ordem conjectural. Para o ouvinte, entretanto, elas oferecem uma profunda e muito satisfatória experiência musical, que culmina em um esplendor raramente alcançado por outro músico”.

A Oitava Sinfonia existe em duas versões: a primeira composta entre 1884 e 1887; a segunda, que resultou muito diversa da primeira, em 1889/1890. A edição de Robert Haas, que tem como base a versão de 1890, restaura cortes que Nowak e o próprio compositor haviam feito na partitura original; ela é a

mais frequentemente executada hoje em dia. Na época, diante da reação negativa do regente amigo Hermann Levi, que considerou a nova obra impenetrável, Bruckner teria chegado até mesmo a pensar em suicídio. Mas armou-se de coragem e deu início a uma profunda reformulação da partitura. E, tomado por uma nova crise de perda da autoconfiança, entregou-se também à revisão de missas e de várias sinfonias já escritas. Quando estreada em Viena, sob a batuta de Hans Richter, em dezembro de 1892, a Oitava recebeu uma acolhida triunfal. Mas o pobre Bruckner já se encontrava com a saúde declinante e, às voltas com a escrita da Nona Sinfonia, tinha diante de si menos de quatro anos de vida.

Enorme, de arquitetura verdadeiramente catedralesca, a Oitava Sinfonia é a mais vasta obra do ciclo sinfônico do autor. É, igualmente, a que reúne o maior efetivo instrumental, que continua a soar gigantesco ainda hoje. Ela oscila entre o fervor religioso e o sentimento de abissal melancolia; o tom geral de sua expressividade já foi chamado de “apocalíptico” pelo comentarista Harry Halbreich.

O *Allegro moderato* inicial é elaborado sobre três grupos temáticos, em forma-sonata repleta de cromatismos (Exposição, Desenvolvimento, Recapitulação e Coda). O primeiro desses grupos é dominado por um motivo exibido pelas cordas graves e contém um núcleo rítmico de 4 sons de grande presença. O segundo grupo temático, de fisionomia cantante, é oferecido pelos violinos, logo repartido entre flautas e oboés e, em seguida, dividido por violinos e trompas. Sobre um *pizzicato* das cordas, aparece então nas trompas e nas madeiras um novo elemento desse grupo, mais animado, logo ligado a outras idéias: uma ouvida nos trompetes e nas madeiras, outra, bastante lírica, nas tubas e nos fagotes. O Desenvolvimento é precedido por um amplo sinal dos trompetes, e nele o compositor se entrega a múltiplas combinações das idéias expostas. A Recapitulação desses materiais é feita de maneira não literal, mas guarda a simetria baseada no número três. A Coda, em pianíssimo e no tom de base da obra, Dó menor, evoca o primeiro tema sobre toques dos timbales e *pizzicatos* das cordas – “é a hora da morte”, disse desse trecho o autor.

Colocado em segunda posição, o *Scherzo – Allegro Moderato* possui uma atmosfera rústica e é dominado por um motivo de cinco notas repetido incessantemente, em meio à evocação de ruídos da natureza. Sobre sua presença trepidante é posta uma figura descendente dos violinos e, depois, dos outros naipes. Em andamento bem mais comedido, o sonhador *Trio* apresenta uma linda melódia repartida entre vários instrumentos, ganhando aí a companhia das harpas. Repetido com variações, esse idílico trecho finalmente cede lugar ao retorno da agitação do *Scherzo* propriamente dito.

O *Adagio*, que Bruckner deixou expresso que deveria ser executado de maneira lenta e solene, mas não de forma arrastada, é um dos mais extraordinários movimentos lentos de toda a música Romântica. Em Ré bemol menor, o *Adagio* foi escrito sobre dois grupos de temas, complementares e não de ânimos opostos. O primeiro tema é uma longa melopéia, desenvolvida em quatro seções nas quais se notam: um episódio rítmico e sincopado; uma escala descendente nas madeiras, trompas e tubas; um fragoroso *tutti*, que é o ápice do movimento; e um trecho mais lento e bem marcado, onde o tema é exposto nota a nota. O segundo motivo, por sua volta, possui duas partes: uma exibida pelos violoncelos, que depois recebem os contracantos de um violino solo; e outra pelas tubas, em atmosfera nobre e apaziguada. O Desenvolvimento, como em um rondó, alterna de maneira regular as duas idéias principais.

O *Finale*, marcado "solene e sem pressa", também concebido em forma-sonata sobre três grupos de idéias, é aberto por um tonitruante tema enunciado por trompas e trombones, sobre um ritmo de caráter épico. Com suas fanfarras, os trompetes logo vêm acrescentar brilho a essa apoteose. Em seguida, são as madeiras que nos fazem ouvir a tonalidade principal da obra, Dó menor, em estilo de coral. Pausa. O esperado episódio lírico aparece então nas cordas, em trama polifônica, com delicadas intervenções dos sopros, num andamento algo mais lento e de aura religiosa. Encerrando essa elaborada Exposição, os clarinetes e fagotes, sobre um ritmo de marcha, levam o discurso a um novo apogeu. No Desenvolvimento, iniciado pelo quarteto de trompas, é evocado o tema principal do *Adagio*. Pausas e momentos pacíficos acabam por gerar uma tensão que eclode com fúria elemental na Recapitulação. Aí os três grupos de temas fundamentais são ampliados e tratados polifonicamente. A escrita se torna ainda mais densa e elaborada com a aparição da poderosa tonalidade de Dó maior. São então convocados todos os principais temas dos quatro movimentos, colocados em uma extraordinária sobreposição polifônica sem paralelos na história da sinfonia.

Arnold Schoenberg (1875 – 1951) Variações para Orquestra, opus 31

O discutido teórico e compositor polonês René Leibowitz (1913 – 1972), responsável pela introdução da obra de Schoenberg na França, escreveu, há mais de meio século: "As Variações para Orquestra, opus 31, constituem uma obra que sempre nos pareceu uma das mais importantes de toda a música contemporânea. Tecnicamente falando, é uma espécie de Cravo Bem Temperado da música dodecafônica. É aqui que Schoenberg desenvolve, de maneira magistral, todas as possibilidades seriadas que havia estabelecido até então. Além disso, ele descobre

outras possibilidades e procedimentos, que se cristalizariam em seguida sob a forma de verdadeiras *leis*, de sorte que se pode, a partir dessa obra, deduzir um sistema, um método de composição já completamente maduro, trazido à baila não apenas para fecundar as obras ulteriores do próprio Schoenberg, mas também para alimentar os esforços de cada compositor cujo interesse se coloca na mesma direção".

As Variações para Orquestra, escritas entre 1926 e 1928, pertencem à última fase estilística do autor, período já chamado de "construtivista". Naquele momento, Schoenberg procurava a "objetividade" de certas "molduras formais" preexistentes, a fim de utilizá-las em partituras concebidas segundo o radical "método de compor com os 12 sons da gama temperada relacionados apenas um com o outro", o dodecafonismo. Inventada no início da década de 1920, essa nova técnica de composição só havia sido empregada pelo músico em obras para piano ou, então, em partituras de câmara de duração em geral curta. Naturalmente, ele dominava de maneira soberana o aparato sinfônico, que naquele momento lhe servia para orquestrar o diptico Prelúdio e Fuga em Mi bemol, BWV.552, de Johann Sebastian Bach. Mas construir toda uma obra de longa duração para orquestra no sistema serial (ou dodecafônico) não era uma tarefa simples. Ele saiu dessa experiência com uma autêntica obra-prima nas mãos.

As Variações para Orquestra são originais em mais de um sentido. Antes de tudo, Schoenberg concebeu um tema de 24 compassos, dividindo-o em quatro períodos com 12 notas cada um. Reunidos, esses períodos contêm as possibilidades básicas de uma "série dodecafônica" e são expostos: na sua fisionomia original, na inversão de suas notas, no espelhamento dos sons e na inversão desse espelhamento. Esse tema é precedido de uma Introdução e seguido de nove variações de tamanho similar. A peça é concluída com um *Finale*, no qual, como na Introdução, é empregado o "tema B A C H" (Si bemol, Lá, Dó, Si natural), evidência da enorme admiração que Schoenberg tinha pelo mestre barroco.

Anton Bruckner (1824 – 1896) Sinfonia nº 9, em Ré menor

A carreira artística de Bruckner foi especialmente difícil, espinhosa. Durante muito tempo, ele buscou uma linguagem própria que recobrisse a inadiável vontade de expressão de seu mundo interno. Primeiramente um organista provinciano, ele procurou em Viena horizontes culturais mais amplos, dos quais necessitava para o completo florescimento da personalidade. De posse de um estilo pessoal e original, já evidente em suas primeiras obras sinfônicas numeradas, ele tentou, quase sempre inutilmente, mostrar essas obras ao público. Finalmente, quando encontrou

boa vontade dos regentes e ouvidos atentos da platéia, procurou passar para seus semelhantes sua mensagem, baseada em inabalável fé no Deus dos católicos. Suas três últimas sinfonias, apresentadas pela *Staatskapelle Berlin* em sua atual turnê, são o ponto culminante dessa trajetória que o transformou no maior sinfonista austro-germânico do último quarto do século XIX.

Bruckner começou a anotar os primeiros temas de sua Nona Sinfonia em 1887, ano em que completara a primeira versão da Oitava, em Dó menor, rejeitada pelo maestro Hermann Levi como “incompreensível”. Suas tarefas como professor e a revisão de várias obras afastaram-no do novo projeto, só retomado em 1891. No final do ano seguinte completou o primeiro movimento. Em 1893, conseguiu dar conta do estranho *Scherzo*. E em 1894 deu por terminado seu gigantesco *Adagio*. Ainda que animado pela apresentação de partituras suas um pouco por toda parte, o compositor sentia o peso da idade e a diminuição de sua força criativa, o que tornava mais lento seu trabalho de artista. Quando faleceu, em outubro de 1896, deixaria completos os citados três primeiros movimentos da partitura. O *Finale* ficaria em estado de esboço, com cerca de 480 compassos manuscritos.

Tal como nos chegou, a Nona Sinfonia é uma obra extraordinária em sua arquitetura e também no que se refere aos sentimentos que pretende evocar. Dedicada “à maior Glória de Deus”, ela respira uma atmosfera efetivamente religiosa, em meio à qual paisagens celestiais são vizinhas de visões do inferno das misérias humanas. Como em outras partituras da época, Bruckner concebeu seu edifício sonoro em grandes blocos de idéias temáticas e também de timbres, separados uns dos outros por estratégicas pausas. Cânticos de procissões, corais fervorosos de pias congregações, hinos de vitória de trajetória ascendente, marchas tonitruantes e bizarras, melodias altamente líricas e ruídos evocativos da natureza – eis algumas das imagens mentais que essa música costuma provocar no ouvinte sensível. Por outro lado, a obsessão do compositor pelo número três (possivelmente relacionada à Santíssima Trindade) se faz presente nos três movimentos que, sem recorrer a uma única palavra, nos abrem todo um universo inédito de sentimentos e emoções.

Baseado em três grupos de idéias melódicas, o movimento inicial – marcado Solene, misterioso – se espraia por um extenso campo, no qual os temas são plantados, cultivados e desenvolvidos. Aberto por um preâmbulo das cordas, oito trompas desvelam o primeiro motivo, de forte impacto. As cordas trazem à baila o segundo elemento constituinte e levam a orquestra a um fragoroso apogeu. Um tanto depois, é a vez do esperado episódio lírico, de refinada orquestração. O encerramento dessa Exposição chega com novas idéias, como que complementares do capítulo precedente. Desenvolvidos e reprisados, esses materiais

passam por transformações imaginosas para culminar em uma Coda, na qual uma fantástica dissonância se faz ouvir, antes do encerramento mais apaziguado do movimento.

O *Scherzo*, colocado em segundo lugar, contém uma rítmica pesada e reiterada, sobre a qual são colocados redemoinhos sonoros especialmente brutais. Em meio ao turbilhão surge uma idéia saltitante e leve que acentua o caráter bizarro da peça. O *Trio*, de andamento inesperadamente mais rápido que a parte inicial, fornece ao ouvido, por algum tempo, a atmosfera pacífica e romântica de um devaneio. Mas o ritmo de violência avassaladora volta a imperar nessa paisagem sonora que já foi chamada de “demoníaca”.

O muito lento e solene *Adagio* exhibe “uma paz sobrenatural desde o seu início”, como disse o ensaísta Paul-Gilbert Langevin. Impulsionado por um tema de recorte meditativo, quase atonal, o discurso ganha, desde o primeiro compasso, uma profundidade expressiva que as cordas, auxiliadas pelos metais, transformam em um gesto grandioso, espécie de metáfora sonora de elevação espiritual. Dois grupos de temas, aliados a lembranças de obras anteriores, são empregados nos três episódios principais desse movimento. Na peroração final, uma estrondosa dissonância preenche o espaço imediatamente antes que o compositor, em tom pacífico, encerre esse tocante *Adagio*.

Comentários por J. Jota de Moraes

Edição	RUI FONTANA LOPEZ
Projeto Gráfico	CARLO ZUFFELLATO PAULO HUMBERTO L. DE ALMEIDA
Traduções	EDUARDO BRANDÃO
Editoração Eletrônica	BVDA / BRASIL VERDE
Prepress e impressão	GARILLI