

Eduardo Soutullo: *But in vain*

A mais recente geração de compositores a que pertence Eduardo Soutullo (Bilbau, 1968) assistiu ao progressivo desprestígio da vanguarda experimental, que foi substituída nas salas de espectáculo por músicas pós-minimalistas, uma mistura de estilos *pop* e clássicos e uma crescente fusão de culturas diferentes. Jovens e sensíveis às mudanças, estes compositores preocuparam-se em procurar formas alternativas de seduzir o público e o modo como o fazem frequentemente é jogando com os timbres da orquestra, como é o caso de Soutullo. Este último, professor em vários conservatórios, possuidor de inúmeros prémios e louvores, entre os quais se destaca a recente menção para o prémio internacional Lutoslawski, está actualmente a trabalhar num tríptico orquestral, tendo já estreado duas obras.

Estas três peças têm como título três versos do poema *Even Song* do ilustre poeta e médico americano Oliver Wendell Holmes (1809-1894), ícone do conservadorismo político norte-americano. A primeira, *All the echoes listen*, teve uma crítica favorável na sua estreia, que reconheceu na obra ecos de Honegger y Schostakovich. O cuidado com a cor orquestral da peça num andamento é de novo óbvio em *But in vain* – a segunda obra do tríptico – que se interpreta esta noite e que angariou críticas menos favoráveis depois da sua estreia em Santiago de Compostela, em Fevereiro de 2007, com a Real Filarmónia de Galicia sob a direcção do seu maestro titular, Antoni Ros-Marbá. A OSG estreará na temporada de 2008/2009 *They Hear no Answering Strain*, que encerra um tríptico dedicado à memória de Messiaen, Takemitsu e Grisey.
ENRIQUE SACAU

Gustav Mahler: Quatro *Lieder* de *Des Knaben Wunderhorn*

Os contos são tão antigos como a humanidade e, através deles, expressaram-se com frequência ideias e sentimentos que de outro modo, sob uma forma diferente, não teriam sido recebidos com tamanha facilidade. Por esse motivo, as narrativas fantásticas, as fábulas, os contos infantis e os chamados contos de fadas constituíram objecto de interesse para Freud e para muitos outros psicanalistas importantes que os interpretaram em profundidade, encontrando neles a formulação de muitos problemas e desejos inconfessados do ser humano, do seu lado mais obscuro, tal como acontece com os mitos gregos.

Já Novalis advertiu para o conteúdo onírico destas narrativas quando escreveu: “Os contos são sonhos de um mundo familiar secreto que se encontra em todos os lados e em nenhum.” A sua transmissão fez-se basicamente de um modo oral, se bem que não tenham faltado compilações ao longo da história, sobretudo no Oriente, como as fábulas hindus (*Pañchatantra*, *Hitopadeza*) ou *As Mil e Uma Noites*. Na Alemanha, no início do século XIX, nasce a ideia de realizar uma recolha de contos de tradição oral de cariz germânico, por um lado, o ideal romântico que encontrava neles a atracção pelo seu sentido mágico e pelo conteúdo irracional; e, por outro, a necessidade em afirmar uma identidade nacional que tinha sido posta em causa pela invasão napoleónica.

Dois jovens que reúnem a dupla condição de amigos íntimos e cunhados, Achim von Arnim e Clemens Brentano, publicam, entre os anos de 1805 e de 1808, três livros de narrativas cujo título é o do primeiro volume: *Des Knaben Wunderhorn*, (“A trompa mágica do menino”). E dedicam a obra a Goethe que a saúda excitado: “Aqui sente-se palpitar o coração dos alemães. Aqui arde a paixão alemã e reina a alegria alemã. Aqui floresce o amor alemão. Aqui faísca o verdadeiro vinho alemão e correm verdadeiras lágrimas alemãs. Esta obra encerra algumas das mais belas flores do espírito alemão.”

Além disso, intuiu que constituíam uma base literária fecunda para ser posta em música devido à variedade dos temas abordados: contos de fadas, narrativas de terror, milagres, assassinatos, canções infantis e recordações de guerra. O êxito foi enorme e deu origem, entre 1812 e 1815, a outra colectânea em dois volumes que alcançou justa fama em todo o mundo, produzida pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, amigos e admiradores de Arnim e Brentano, sob o título *Con-*

tos para a infância e para o lar. A fama desta obra-prima chegou até aos nossos dias, sendo conhecida desde há muito como *Contos dos Irmãos Grimm*.

Mahler foi antes de tudo um compositor lírico que amou profundamente o mundo do canto, ao ponto de, nas sinfonias *Segunda*, *Terceira* e *Quarta*, aparecerem canções inspiradas em *Des Knaben Wunderhorn*. Com efeito, o músico boémio escreveu muitos *lieder* baseados em textos desta colectânea. Alguns deles compôs para canto e piano; outros foram orquestrados. No concerto de hoje, ouviremos quatro notáveis demonstrações desse talento especial que tinha o compositor checo para a expressão lírica e também para a orquestração.

Não queria deixar de assinalar, ainda que a questão fique apenas esboçada, uma característica singular de Mahler: a predilecção pelas fanfarras militares, atribuída ao facto de as ter ouvido enquanto criança. Sem dúvida, deve haver algo mais profundo, talvez relacionado com o seu carácter autoritário, que o levava a usar, em alguns poemas de *Wunderhorn*, temas militares que para além disso constituíram fontes de inspiração para muitas das suas canções e que inclusivamente surgem de forma inesperada nas suas sinfonias.

Rheinlegendchen “Pequena lenda do Reno”. Delicioso *lied* que foi muito caro a Schubert é um género de valsa que tem um aspecto mágico e um ar popular, assemelhando-se a um *laendler*. Um segador que trabalha nas imediações do Reno atira ao rio o seu anel de ouro para que chegue até ao mar, de onde um peixe o trará; capturado o peixe, será servido na mesa do rei que ao encontrar o anel perguntará de quem é; então, a namorada do segador reclama-o para si e apressa-se a levá-lo ao seu amado. A lenda recorda inevitavelmente o mito do rei Policrates, se bem que no *lied* alemão se ignore por completo a interessante questão do temor ao excesso de felicidade que se tenta exorcizar sem êxito e que se encontra na narrativa grega.

Wo die schönen Trompeten blasen “Lá onde soam os belos trompetes”. Um exemplo de canção inspirada em motivos militares. Mahler traduz a tensão contida no poema mediante o carácter da música e da orquestração. O fantasma de um soldado morto em combate aparece em sonhos à sua amada, levando-a finalmente consigo. O militar é evocado através de motivos de fanfarra e instrumentos de sopro (madeiras, trompa, trompetes); a corda retrata a jovem através de um tema de doce lirismo. Uma das melhores canções do ciclo.

Wer hat dies Liedlein erdacht? “Quem inventou esta pequena canção?” Uma vez mais, Mahler aproxima-se do mundo do *laendler* para traduzir um poema onde aparece o *nonsense*, a irracionalidade tão típica da canção popular. Os versos descrevem uma jovem com a ponderação própria dos apaixonados: os seus olhos e a sua boca apaziguam os corações, curam os enfermos, ressuscitam os mortos. Mas quem inventou esta bonita canção? Dois gansos cinzentos e um branco assobiam-na a quem não a possa cantar. Uma linha vocal que parece um movimento perpétuo está transposta para as madeiras e para as cordas.

Lob des hohen Verstandes “Elogio de uma aguda inteligência”. Texto divertido de carácter satírico que Mahler traduz através de uma música graciosa com a intenção evidente de ridicularizar certos críticos. O rouxinol e o cuco disputam acerca de quem deles canta melhor. Recorem à opinião do burro devido à sua idade avançada. O equino avalia o canto do cuco como superior “por ser mais regular”. A orquestra, com fortes saltos intervalados, imita o contente e douto grito *Hi-hau, hi-hau*, que lembra inevitavelmente o *Sonho de Uma Noite Verão*, de Mendelsssohn. Um dos momentos mais brilhantes de Mahler como compositor.
JULIO ANDRADE MALDE

Gustav Mahler: *Sinfonia n.º 4*

Há muitos anos, li uma frase que me ficou gravada na memória. Não me lembro de quem era nem onde foi publicada. Dizia o autor esquecido que a trompa, com Brahms, tinha-se convertido num poeta melancólico. Uma bela metáfora que pode ser aplicada igualmen-

te a Mahler, que também sentiu uma grande simpatia pelo nobre instrumento, não faltando passagens na sua obra que apresentam a grande afinidade com o compositor de Hamburgo (no primeiro andamento da *Terceira Sinfonia*, por exemplo). Além disso, publicou muitos *lieder* a partir de uma colectânea de versos muito populares na Alemanha: *Des Knaben Wunderhorn* “A trompa mágica do menino”. Até à sinfonia que abordamos agora, a *Quarta*, Mahler utilizou alguns destes *lieder* na composição sinfónica, chegando a inserir a voz humana nas sinfonias *Segunda*, *Terceira* e aquela que agora abordamos, o que era completamente inédito naquela época. É curioso: a predilecção pelas canções revela a grande afinidades entre dois compositores – o alemão e o boémio –, que nunca se apreciaram muito e mantiveram as distâncias ainda que, de igual modo, o respeito mútuo.

Não obstante, é provável que a *Quarta* tivesse agradado a Brahms – que morrera quatro anos antes da sua estreia –, uma vez que é a produção sinfónica de Mahler mais equilibrada, de inspiração mais coerente, estruturalmente mais lógica (forma sonata, *scherzo* com trio, tema com variações e rondo), com uma orquestração mais transparente (prescinde de trombones, tubas e harpa); e, sem dúvida, de uma grande beleza. Por essas mesmas razões, ainda que valorizadas num sentido oposto, a *Quarta* defraudou a crítica de Munique e também a de Alma, sua mulher; todos esperavam novas genialidades do compositor que tinha escrito a descomunal e maravilhosa *Terceira*, e não uma partitura tão correcta na sua forma, tão “clássica”, poderíamos dizer. O primeiro andamento é um amplo e complexo quadro onde a natureza nos apresenta a sua dupla face: doce, encantadora mas também ameaçadora e violenta.

O *scherzo* transmite-nos uma atmosfera demoníaca singular, onde se acentuam os solos de um violino afinado meio-tom acima e a utilização de recursos pouco habituais (surdina, *col legno*); sem dúvida, cantos de aves inconfundíveis lembram-nos que ainda permanecemos em plena natureza. O terceiro, um extenso *Adagio*, o preferido do compositor, constitui o antecedente próximo do célebre *Adagietto* da *Quinta*; este não é menos bonito nem menos ambíguo; sem dúvida, predomina um maravilhoso lirismo contemplativo, embora não falem momentos de um dramatismo tremendo. O quarto andamento, com a canção *A vida celestial*, é de uma beleza singular e ingénua, à qual corresponde uma surpreendente visão infantil do Paraíso. O quadro é agradável, pleno de encanto; mas não nos esqueçamos que para alcançá-lo foi preciso concretizar uma terrível mutação.
JULIO ANDRADE MALDE

DIA 8

Andrés Gaos: *Impresión nocturna*

O músico Andrés Gaos foi aclamado na sua Galiza natal e em toda a Espanha, depois na Europa e nas Américas, como um virtuoso do violino de óptima escola: Jesús de Monasterio em Madrid e Eugéne Ysaye em Bruxelas foram os seus professores mais importantes. Estabelecido na Argentina durante grande parte da sua vida, Gaos dedicou muito tempo ao ensino, à organização de actividades musicais e à composição, faceta essa onde se observam rasgos românticos tardios, a moda neoclássica e nostálgicas intenções folcloristas, tendências que se revelam separadas em certas ocasiões e misturadas noutras.

Um estudioso da sua vida e obra, Xoan Manuel Carreira, preparou para a Orquestra Sinfónica da Galiza uma edição da partitura desta *Impresión nocturna* de Andrés Gaos a partir do manuscrito e dos materiais utilizados no concerto de estreia absoluta da obra, que teve lugar na Sala Gaveau de Paris, a 29 de Setembro de 1937, com a Orquestra de Conciertos Lamoreaux dirigida pelo autor. Trata-se da obra escrita por Andrés Gaos que seria estreada no segundo dos dois concertos sinfónicos de música argentina que o próprio organizou, programou e dirigiu na capital francesa, tendo como motivo a Exposição Universal de 1937 (aquela onde o Pavilhão espanhol, obra de Sert, albergou a *Guernica* de Picasso) e por encomenda directa

do Comité do Pavilhão Argentino da Exposição, uma encomenda que motivou, sem dúvida, uma polémica acesa em Buenos Aires. Como comenta Carreira “qualquer observador imparcial julgaria que essa encomenda deveria ter sido feita a maestros com uma carreira brilhante, como Juan José ou José María Castro, e não a Gaos, com pouca experiência como maestro...”

Felix Mendelssohn: *Sinfonia n.º 2 Lobgesang*

A *Sinfonia Lobgesang* foi composta em 1840, editada em 1841 e estreada em Leipzig a 3 de Fevereiro de 1842 num festival em louvor a Gutemberg, no qual também estreou *Festgesang* (que imediatamente Mendelssohn adaptaria para o inglês como *Hark!, the herald-angels sing*). Logo a seguir à estreia, Mendelssohn viajou com a sua mulher para Schwerin para dirigir o oratório *Paulus*. De regresso a Leipzig, passou por Berlim para um recital de órgão na Igreja de São Tomás com o objectivo de recolher dinheiro para erigir um monumento a Bach em frente a Thomasschule. Em Setembro, teve lugar em Birmingham a estreia inglesa de *Hymn of Praise*, num concerto em que se interpretaram selecções do oratório *Jephte* de Handel. Quando Mendelssohn executou a revisão definitiva da sua obra para a edição da partitura, a sinfonia já era uma obra popular na Alemanha e em Inglaterra.

Na realidade, *Lobgesang* ocupa o quarto lugar por ordem cronológica das sinfonias de Mendelssohn, ainda que tenha sido numerada como segunda sinfonia pelos seus editores, uma vez que naquele momento a *Sinfonia em dó maior* op. 11 era a única sinfonia publicada de Mendelssohn. Na realidade, a *Sinfonia n.º 5 em Ré maior Reforma* op. 107 (1830, estreada em Berlim, 1832, ed. 1868) foi a segunda a ser escrita e a terceira foi a *Sinfonia n.º 4 em Lá maior, Italiana*, op. 90 (1833, estreada em Londres, 1833, ed. 1851). A última composta por Mendelssohn foi a *Sinfonia n.º 3 em Lá menor, Escocesa*, op. 56 (1842, estreada em Leipzig, 1842, ed. 1843).

Mendelssohn deu o subtítulo *Hino de louvor* à “sinfonia-cantata”. O plano formal de escrever três andamentos instrumentais e um quarto andamento coral faz pensar inevitavelmente na *Sinfonia* coral de Beethoven e, de facto, no primeiro andamento há uma clara homenagem a Beethoven, uma vez que Mendelssohn utiliza como segundo tema um motivo idêntico ao principal da *Sonata para piano em Si bemol maior* op. 22 de Beethoven. Mas também há diferenças notórias no estilo utilizado: a introdução do primeiro andamento responde a uma retórica cerimonial que soa demasiado pomposa aos nossos ouvidos actuais; em troca, a gentil barcarola do *Allegretto* destaca-se pela sua ingénua naturalidade ainda que, como quase sempre ocorre em Mendelssohn, por detrás do aspecto da facilidade esconde-se uma escrita de enorme subtiliza. A ideia do belo e do sereno *Adagio* religioso com um tratamento instrumental (uma sonata de madeiras acompanhadas pelas cordas) semelhante às duas primeiras sinfonias de Beethoven foi reutilizada na *Sinfonia escocesa* de uma forma mais dramática (a de uma doce melodia tratada como marcha fúnebre).

O monumental andamento coral, manifestamente neo-bachiano, está estruturado em nove partes: 1. Introdução (a partir do tema do primeiro andamento e a figuração do terceiro) e primeiro coral “Tudo o que respira louva o Senhor” seguido da ária para soprano “Louvai a minha alma ao Senhor” a partir de um acompanhamento inquieto que nos lembra o *Sonho de Uma Noite de Verão*; 2. Recitativo e solo de tenor “Falai vós que fostes redimidos pelo Senhor”; 3. Coro de reposta; 4. O encantador duo de sopranos “Deposito a minha esperança no Senhor” que tem grandes semelhanças com a *Canção sem palavras em Si bemol maior*, do livro sétimo; 5. O solo dramático para tenor “As cadeias da morte rodeiam-nos”, um dos melhores momentos da obra, que acaba com o anúncio pela soprano “A noite terminou”, amplificado e comentado por 6. O coro numa esplêndida fuga; 7. Coral religioso “Demos todos graças ao Senhor”; 8. Duo para soprano e tenor “Por isso o meu canto celebrará a Tua glória”; 9. Coro final do povo que aclama.

MARUXA BALIÑAS