

Como Julgar Tchaikowsky?



José Eduardo Martins

O sesquicentenário do nascimento de Piotr Illitch Tchaikowsky (1840 - 1893) faz transparecer uma indagação que tem intrigado a estabilização consensual do compositor: como julgar Tchaikowsky?

Os 150 anos provocam o emergir da avaliação qualitativa, sempre sujeita a fluxos e refluxos por categoria específica dos participantes da cultura musical. Aceito pelo público, intérpretes e especialmente pelos mediadores musicais, Tchaikowsky atrai contra si, por parte dos analistas, periodicamente, uma quase indignação quanto à qualidade, sobremaneira em períodos de transformações de tendências.

Em épocas distintas, autores que perderam conseguiram, com palavras até plenas de ironia ou agressividade, atacar a obra de Tchaikowsky. Moussorgsky e César Cui, integrantes do Grupo dos Cinco, pronunciaram-se. O primeiro ironiza a necessidade de música que vise a agradar. Após visita ao editor de músicas Bessel, Moussorgsky comenta: “Ontem, eu vi Sadyk-Pacha e Bessel. Sempre o mesmo refrão: ‘Sirva-me belezas musicais, unicamente belezas musicais’” (1). César Cui, entre outros comentários, afirmaria: “... escreve mais música do que o necessário (...) suas óperas se assemelham a um vestido enorme em corpo delgado” (2).

Sob outro aspecto, Debussy, talvez atingido pelo massacre apologístico verbal e sonoro de Mme. von Meck – a estranha mecenas de Tchaikowsky – durante três férias consecutivas, diria posteriormente a respeito de uma interpretação do violinista russo Leopold Auer, que tocara uma obra de Tchaikowsky: “(...) se eu fosse um minuto imperador da Rússia ameaçaria o Sr. Auer de uma ida imediata à Sibéria, se ele continuasse a colocar a sua virtuosidade a serviço de tamanha bobagem” (3). Bem mais tarde, Juan Carlos Paz, voltado à instauração de uma contemporaneidade escritural, salientaria: “A estética de Peter Illitch Tchaikowsky é a que melhor convém à sensibilidade das cortesãs dos bairros ricos” (4). Apesar dos seus contrários – e eles são muitos e competentes –, o autor de *Quebra Nozes* persiste como um dos mais consagrados compositores de todos os tempos.

Tchaikowsky realizou estudos acadêmicos diferentemente dos seus exatos contemporâneos que constituíram o Grupo dos Cinco. Teve, inclusive, a possibilidade de se integrar ao Grupo, pois, no período de formação do mesmo, conheceu alguns de seus componentes. Temperamento voltado ao pessimismo, a própria noção de uma certa superioridade musical alcançada através de uma ciência aprendida, timidez excessiva, busca

em direção à música que agradasse, distâncias existenciais e estéticas conduzem Tchaikowsky a um paradoxal isolamento. Por outro aspecto, a sua vida privada, as mulheres que dele se aproximaram ou não concretizaram emoções físicas, a conduta moral censurada em sua época, o mecenato neurotizado de Mme. von Meck, que estimula a produção musical e uma vasta correspondência, esta quase desprovida de consistência, todos são quesitos que influenciaram a própria avaliação do conteúdo.

Se, por um lado, Tchaikowsky é apreciado por público, intérpretes e os manipuladores da cultura, sendo um dos autores mais freqüentados em todo o mundo, por outro lado as flutuações seriam provocadas pelos exegetas, dos quais as citações anteriores são exemplos. Juntem-se a estas a atitude de Stravinsky que, este sim, penetraria na essência do questionamento: “Tchaikowsky tinha um ar menos russo aos olhos dos franceses do que Borodine ou Rimsky-Korsakov, pelo fato de que usava sobrecasaca e um chapéu aristocrático e que não metia a barba nas calças como os músicos do Grupo dos Cinco” (5).

Atinge-se um problema complexo. Tchaikowsky é antes de tudo um russo e um cosmopolita. Enquanto os componentes do Grupo dos Cinco mantiveram uma idiossincrasia e preceitos de seus vizinhos do Oeste europeu, como a Alemanha tão próxima, buscando as fontes no interior da Rússia ou nas conseqüências da miscigenação onde a música oriental tem preponderância, Tchaikowsky capta as raízes do canto popular, mas o seu direcionamento escritural estaria voltado à forma alemã e à expressão melódica italiana. A fidelidade a essas estruturas resultaria no pleno domínio formal mercê do academicismo e na tchaikowskyzação dos temas típicos russos. Em parcela considerável da produção do compositor temas são recriados, não deixando de emanar antecedentes peninsulares.

Enquanto os integrantes do Grupo eram oriundos da terra, autodidatas, avessos à formação escolar tradicional, Tchaikowsky tem como modelo de educadores os irmãos Anton e Nicolai Rubinstein, que fundaram os Conservatórios de S. Petesburgo e de Moscou em 1862 e 65, respectivamente. Ambos perfeitamente ocidentalizados. Que Tchaikowsky obedece à ocidentalização de determinados impulsos, isto é evidente. Sinfonias, Concertos para piano e orquestra e violino e orquestra, Trio para piano respiram basicamente a postura formal de importantes autores alemães que freqüentaram os gêneros. Não há, por parte dos integrantes do Grupo dos Cinco, essa preferência pelo tempo de Sonata existente nos gêneros acima mencionados.

A aptidão de Tchaikowsky pela criação abundante de melodias comunicativas seguindo facilidade encontrada em Schumann ou nos fecundos melodistas italianos, unida ao formalismo, pode ter corroborado essa flutuação de julgamentos, majoritariamente pejorativa. Houve por parte desse segmento mais hermético, a comparação com o Grupo dos Cinco. Motivos ideológicos, nacionalismo dos integrantes, comprometimento discutível com raízes telúricas foram fatores que determinaram uma não simpatia de alguns analistas pela música do autor de *O Lago dos Cisnes*.

Tchaikowsky tornar-se-ia um fenômeno de divulgação entre o público numeroso. Entre os compositores que têm suas obras repetidas seguidamente durante as temporadas nas salas de concerto de todo o mundo, consumidoras de música erudita, Tchaikowsky é um dos preferidos. Os balés *A Bela Adormecida*, *O Lago dos Cisnes*, *Quebra-Nozes*, entre outros, as 4ª e 6ª (*Patética*) Sinfonias, os poemas sinfônicos *Capricho Italiano*, *Abertura 1812*, o 1º Concerto em Si bemol para piano e orquestra, o Concerto para violino e orquestra, algumas melodias fazem parte obrigatória dos repertórios e são exaustivamente executados. A ópera *Eugene Oneguine* tem espaço menor, assim como obras camerísticas e determinadas produções para piano solo. A aceitação tem suas explicações.

Tchaikowsky pertence ao grande espaço representado pelo movimento romântico, que se estende dos inícios do século XIX até aproximadamente a morte de Rachmaninoff, em

1943. Seria mais apropriado falar-se num amplo romantismo e suas vertentes, que originariam tendências outras nesse movimento, do que de um neo-romantismo. Pareceria que a palavra neo-romantismo sempre foi inadequada nesse espaço de quase um século e meio. Se a geração que atua na 1ª metade do século XIX solidifica as estruturas românticas, em plena 2ª metade há uma exacerbação do conteúdo dessas, extravasador de anseios comunicativos e que resultaria num impasse. A música de Tchaikowsky tem como uma das finalidades agradar, entrar em empatia com um público ávido, liberar sentimentos e emoções.

Resulta que, à força da divulgação através das gerações, o estilo de Tchaikowsky se fixou nas várias camadas dos ouvintes, do leigo apenas aficionado ao analista. Sua produção é plena de procedimentos que testemunham um estilo detectável à primeira audição de uma obra, estilo este embasado em técnica competente. Sob o aspecto temático, poucos são os compositores que têm tantos temas gravados no “interior” de cada leigo ouvinte.

André Souris já escrevia: “A música é essencialmente uma arte de combinações, e os compositores, por vezes, encontram-se no jogo puro das possibilidades incríveis ao elaborar suas obras” (6). As combinações tchaikowskianas passam pelo nacional-cosmopolita. As formas são tradicionais, as melodias contagiantes; e o estilo, a combinação individualizada e competente desses elementos entre outros, perfeitamente identificável. À Mme. von Meck, que lhe perguntara sobre as formas clássicas e se ele as respeitava, o compositor escreve: “Sim e não. Em certas obras, como as sinfonias, a forma é fixa e eu a ela me prendo; mas somente nas grandes linhas e no que concerne à ordem dos movimentos. Quanto aos detalhes, eu estimo que todas as liberdades sejam permitidas, desde que ditadas pelo desenvolvimento natural da idéia musical” (7).

Passados quase cem anos de sua morte, a nova escuta das composições de Tchaikowsky reentra mais acentuadamente nos ouvidos ocidentais como perfeitamente russa. O trilhar histórico empreendido pelo compositor é devolvido muitas décadas após, como respondendo às intencionalidades russas. A nova escuta das obras de Tchaikowsky possibilita o resgate das suas intenções. “Eu sou russo, russo, russo, até a medula dos ossos”, como escreveria ao seu irmão Modest (8). À Mme. von Meck se dirige com nostalgia e lirismo: “Por que uma simples paisagem russa, um passeio pelo campo, a floresta ou a estepe, a noite impressionam-me a tal ponto de me obrigar a me estender sobre o solo, invadido por um torpor, por um *élan* de amor pela natureza, por esta atmosfera acinzentada de inexprimível doçura, que me envolve, vinda da floresta, da estepe, do riacho, da cidade distante, da humilde igreja camponesa – em suma, tudo o que constitui o pobre retrato da minha Rússia natal?” (9).

É este Tchaikowsky que mereceria uma atenção maior dos mediadores da cultura no Brasil. Como de um iceberg, conhece-se visualmente apenas a parte mínima flutuante. Compreender-se Tchaikowsky na sua essência russa corresponde ao conhecimento de um todo mais abrangente, onde há a possibilidade da ratificação dessa profissão de fé: “Eu sou russo, russo, russo...”

A vida de Tchaikowsky

O romance biográfico teve e tem um público ávido em conhecer um universo passado e imaginário que, à força das intenções de um autor, se tornaria real. Quando transformado em filme e criado especialmente para as telas, quantas não foram as opiniões de um público leigo que identificou Mozart, Chopin, Tchaikowsky, Schumann, Liszt aos atores que desempenharam na tela vidas completamente distanciadas da realidade vivida pelos próprios compositores? Lembrem-se das fantasias em torno de *À Noite Sonhamos*, ou *Amadeus!* Poder-se-ia dizer que no romance biográfico ou histórico uma segunda história, a partir de um original conhecido mais ou

menos superficialmente, é adaptada à função ambiental, cultural do autor. Menos do que narrar o acontecido real, e este não é jamais o objetivo, há a necessidade de contar a versão que o escritor quer dar a tal personagem ou fato histórico. Isto tem validade?

Sob o aspecto acadêmico e científico, nenhuma. Há mesmo o grotesco que quase sempre emana dessas biografias romanceadas e uma quantidade de situações e diálogos, verdadeiras baboseiras, em torno da figura ou figuras pretensamente estudadas. Um objetivo parece claro: tornar familiares os personagens, mitificados, mas distantes, ou dar “emoção” a situações como criação, guerra, conflitos, conspirações, amores, etc. Quantos não foram os *romans feuilletons* que estiveram em pleno século XIX baseados em figuras marcantes da história?

Paradoxalmente, há nesse universo distorcido um lado discutível, mas positivo. Quando lido na adolescência, ou pelo leigo-leigo, o romance biográfico poderia resultar num despertar. Quantos de nós, em nossas adolescências perdidas na distância, não nos encantamos com os romances biográficos de vultos musicais; Guy de Pourtalés (Chopin, Liszt), Franz Werfel (Verdi), Zsolt Harsányi (Rapsódia Húngara), Romain Rolland, que transcende o romance biográfico com a criação de *Jean Christophe*, personagem envolto numa certa identidade com Beethoven, “herói grande pelo coração”, e tantos outros? Sem a massificação de uma mídia implacável em torno dos anos 50, o adolescente alçava vôo em sua imaginação mergulhada nos feitos, ações, batalhas, amores, tudo recriado à imagem do autor fértil e falso, mas que ajudava parte dessa adolescência a igualmente buscar, num futuro, um texto exato.

Dir-se-ia ser o romance histórico uma plena miragem. Se apenas a ela o leitor se prender, pode penetrar num espaço infindo em entardecer no deserto, quando a miragem – para uma caravana perdida – é tão-somente um “sursis” para a morte, como definia Saint-Exupéry em *Citadelle*. Para o leitor leigo-leigo, o romance biográfico ou histórico preenche um espaço em seu imaginário. Contudo, ele poderá ficar perdido na miragem.

Sinfonia Patética - A Vida de Tchaikowsky, de Klaus Mann (S. Paulo, Brasiliense), apresenta-se para o crítico como obra nostálgica, relembrando romances similares percorridos há décadas. Este tipo de leitura representaria algo para o leitor de hoje? É possível que sim. O texto de Klaus Mann, filho de Thomas Mann, o autor de *Doutor Fausto*, é competente no gênero. Frise-se, no gênero. Percebe-se uma identidade entre autor e compositor, a partir inclusive de problemas intrincados de personalidade. Para quem quer conhecer uma visão da vida de Tchaikowsky, este não seria jamais o livro indicado. Para quem aprecia o gênero falseado, um romance a mais. O importante é saber onde se encontram as armadilhas. Muitas vezes, citações exatas, inclusive uma crítica de Hanslick sobre Tchaikowsky, estão inseridas na obra. Quando um dado não é exato, é pura fantasia.

Apesar de todo o aparato que cercou a divulgação de *O Nome da Rosa*, um dos inúmeros aspectos, base da evolução do romance, ou seja, o período histórico em pleno século XIV, quantos não foram os personagens manipulados à vontade por Umberto Eco, como Bernardo Guy, João XXII e tantos outros?

Notas

1) Modest Moussorgsky et le drame musical russe – notice autobiographique, lettres, souvenirs des contemporains. Prefácio de Guérgui Sviridov. Moscou, Radouga, 1987, pág. 78. Moussorgsky, em carta a Vladimir Stassov, denomina Tchaikowsky de Sadyk-Pacha, aludindo ao escritor polonês Mihal Czajkowsky, que se converte ao islamismo.

2) César Cui. La música em Rusia. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, p 121.

- 3) Claude Debussy. *M. Croche et autres récits*. Paris, Gallimard, 1987, p 126.
- 4) Juan Carlos Paz. *Alturas, tensiones, ataques, intensidades (memorias I)*. Buenos Aires, De la Flor, 1972, pág. 14.
- 5) Roland Manuel. *Plaisir de la musique. II v.*, Paris, Seuil, 1950, pág. 85.
- 6) André Souris. *Conditions de la musique et autres écrits*. Belgique, Université de Bruxelles. CNRS, Paris, 1976, pág 94.
- 7) Michel R. Hofmann. *Tchaikowski*. Paris, Seuil, 1963, pág. 39 (Solfèges).
- 8) Idem. *La musique Russe – des origines à nos jours*. Paris, Buchet/Chastel, 1968, pág. 161.
- 9) Id., *ibidem*, pág. 162.