

A composição de El Cimarrón de H. W. Henze

liberdade e referencialidade em uma narrativa musical¹

Ledice Fernandes de Oliveira Weiss²

Universidade de São Paulo | Brasil

Resumo: A composição de *El Cimarrón* se insere em um momento de grande engajamento político de seu compositor, H. W. Henze, fato que transparece na temática da obra, a autobiografia de um escravo em Cuba, mas também em sua forma, um novo modelo de teatro musical. Analisa-se, portanto, a maneira como o texto original foi tratado para sua versão musical, e como a escrita vocal e instrumental é tratada e se combina a essa dramaturgia para constituir uma “narração”. Observa-se, ainda, como o pensamento politizado do compositor induz escolhas composicionais tais como as diferentes formas de notação (grafismo, indeterminação rítmica), a escrita musical textural e a linguagem majoritariamente atonal. Enfim, identificam-se procedimentos referenciais com relação à cultura geral e cubana, que se propõem à uma releitura ao mesmo tempo distanciada e humorada destas culturas.

Palavras-chave: Narratividade musical. H.W. Henze. Ritmos cubanos. Engajamento político. Notação gráfica.

¹ *The composition of H.W. Henze's El Cimarrón: freedom and referentiality in a musical narrative*. Submetido em: 28/01/2018.

Aprovado em: 24/04/2018.

² Ledice F O Weiss estudou violão no Brasil, na Alemanha e na França, com Edelson Gloeden, Turibio Santos, Paul Galbraith, Franz Halasz, Pablo Marquez e David Russell, obtendo diversos diplomas em música, dentre os quais se destacam o Künstlerisches Diplom e o Meisterklasse da Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg obtidos com nota máxima. Ela deu concertos no Brasil, na Alemanha e na França, além de ter participado de projetos teatrais tanto no Brasil como durante sua estadia nos Estados Unidos na Georgia State University. Em sua carreira acadêmica, graduou-se Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo e Mestre em Música e Musicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Realizou Master II na Universidade de Lyon a respeito da obra de H. W. Henze e Doutorado na Université de Bourgogne com tese acerca do papel do violão em obras de teatro musical e instrumental do século XX. Atualmente realiza um pós-doutorado financiado pela FAPESP na Universidade de São Paulo. E-mail: ledicefelice@gmail.com

Abstract: The composition of *El Cimarrón* belongs to a moment of great political engagement of its composer, H.W. Henze, a feature that transpires in the theme of the work, the autobiography of an ancient slave in Cuba, but also in its form, a new musical theater model, and in its musical components. We analyze the way the original text was arranged into music, and how the vocal and instrumental treatment combine with this dramaturgy to constitute a “narrative form”. We also observe how the graphic notation, the rhythmic freedom, the textural composition and the predominantly atonal language participate in the creation of a work that claims to have a political content. Finally, we notice that certain elements of Cuban popular culture and general culture are cited in a simultaneously distanced and humorous vision of these cultures.

Keywords: Narrativity in Music. H.W. Henze. Cuban Rhythms. Political engagement. Graphic notation.

* * *

Neste artigo queremos investigar em que medida a composição-documentário *El Cimarrón* de Hans Werner Henze (1926-2012) defende, em seu ideal e em sua forma, uma visão musical e política libertária. Se valendo de recursos composicionais que permitem sua expansão rítmica e harmônica, mas ao mesmo tempo emprestando e tirando de contexto elementos culturais tradicionais, *El Cimarrón* é um marco na obra do compositor, tanto por suas inovações formais, como por sua reivindicação de obra “engajada”.

Composta entre 1969 e 1970, a obra possui pontos comuns com outras obras de Henze do fim dos anos 1960, tais como sua *Sinfonia 6*, ou seu oratório dramático *Das Floss der Medusa* de 1968, um réquiem alegórico dedicado a Che Guevara, falecido um ano antes. No início dos anos 1970, o estilo musical e a temática política que Henze amadurecera com *El Cimarrón* culminaria no ciclo de canções *Voices - Stimmen* (1973) e na ação musical *We come to the River* (1974-76).

El Cimarrón é uma obra para quatro músicos (cantor, violonista, percussionista e flautista) que caracterizaria um “novo”, na época, tipo de teatro musical. Esse novo teatro musical, florescido nos anos 1960 e 1970, possuía filiação direta com o pós-wagnerianismo do início do século XX (em particular as obras em um ato de Arnold Schoenberg, como o monodrama *Erwartung* de 1909 ou o drama com música *Die glückliche Hand* de 1910-13, onde “o canto e a ação não mais são a ilustração um do outro” (NONO, 1993: 192). Tendo como emblemática a produção dos compositores italianos Luigi Nono, Bruno Maderna e Luciano Berio, as novas formas musico-teatrais da segunda metade do século

XX se baseavam em textos, cantos e narrativas constantemente fragmentados e não-lineares, e em uma concepção inovada do conto.

Seguindo esta mesma filiação, *El Cimarrón* é uma obra que reúne música instrumental, texto falado e cantado e inclui, na própria partitura, uma grande quantidade de indicações cênicas, dirigidas aos quatro intérpretes. Sua estrutura, que sintomaticamente também não segue um modelo dramático clássico e linear, não deixa, por isso, de se calcar na forma narrativa, pois pretende contar uma história real.

O conceito de narratividade em música, embora complexo, parte da ideia que a música herda da linguagem, com que possui estreita ligação, sua estrutura formal e função semiótica (NATTIEZ, 1990: 253). Cabe observar, no entanto, que a narratividade musical presente em *El Cimarrón*, na ausência do emprego de temas musicais, *leitmotiv* e de progressões harmônicas estruturadas segundo relações de tensão e repouso, não se apoia na ideia de um desenvolvimento dramático e musical. Constituindo uma forma narrativa particular, a estória contada se estrutura de maneira épica e episódica, como veremos adiante. E com efeito, *El Cimarrón* possui como subtítulo “Rezital für vier Musiker. Biographie des geflohenen Sklaven Esteban Montejo”, o termo “recital” representando ao mesmo tempo uma forma musical não operística ou dramática, e ao mesmo tempo a ideia de uma narrativa na forma de um conto (o *contar* sendo entendido como o *reciter* francês).

É *contada* assim a vida de um “Cimarrón” ou “boi selvagem”, nome que designava os ex-escravos, que conseguiam escapar, no Caribe, a partir da autobiografia de um de seus últimos representantes, o então sênior Esteban Montejo. A temática da escravidão condiz com o que a peça simboliza para Henze e com o contexto da época: ela se insere em uma fase de espírito militante e extremismo político, em que o compositor se engajara no partido comunista italiano e, paralelamente, fazia transparecer diretamente em suas composições e encenações suas convicções políticas.

Henze emprega em *El Cimarrón* uma linguagem musical oriunda de sua própria formação e estilo, que inclui procedimentos diversos: técnicas seriais, atonais, emprego da própria tonalidade em contextos específicos, da microtonalidade e de blocos harmônicos compostos pela superposição de quartas. Paralelamente, a escrita de Henze, de um modo geral e em particular nesta obra, explora uma grande diversidade de formas de emissão vocal. Em um contexto em que o tratamento vocal é majoritariamente monódico, o compositor aplica frequentemente à declamação silábica técnicas tais como fragmentar o texto, e inserir em seu interior sons não verbais. O compositor afirma que esta maneira de tratar a voz reflete a admiração que tinha pela música de Luigi Nono (HENZE, 1996: 174). Além disso, a linha vocal adota com frequência as técnicas do *Sprechgesang* e do *parlando* – também denominado “arioso livre” –, ambas se valendo de formas de notação atípicas e explicadas na bula da partitura, fato que atesta da influência de Arnold Schoenberg. Enfim, a escrita vocal, ao invés de se

restringir a uma tessitura confortável, visa constantemente a exploração de seus limites, fato que a aproxima da de Luciano Berio.

O compositor concebeu a parte vocal especialmente para o barítono William Pearson, com quem já trabalhara em *Versuch über Schweine* de 1968 (HENZE, 1971: 39). Como trabalho preparatório antes da composição de *El Cimarrón*, Pearson mostra ao compositor diferentes efeitos vocais dos quais costumava se servir: intervalos melódicos extensos, *staccatos* rápidos, trilos, vibratos, articulações rápidas, risadas, gritos, falsetes, sons guturais, e características da vocalidade dos negros do sul dos Estados Unidos, região de onde vinha. Este conjunto de possibilidades timbrísticas da voz, aplicados e explorados na escrita vocal de Hans Werner Henze, lhe conferem um tratamento próximo da escrita instrumental.

Por sua vez, o tratamento instrumental de Henze parte também – como fora o caso com a voz – de um notável trabalho de pesquisa junto aos intérpretes que estrearam a obra, e que permite uma ampliação do potencial timbrístico e técnico de cada instrumento através da criação e exploração de novas gestualidades instrumentais³. Deve-se ater às condições excepcionais de trabalho conjunto entre o compositor e o grupo de intérpretes que, durante uma semana inteira em junho de 1970 na casa de férias do compositor em Marino, puderam improvisar e trabalhar intensamente em vista da composição de *El Cimarrón*. Assim, graças ao intercâmbio com o flautista Karlheinz Zöllner, o percussionista Stomu Yamash'ta e o violonista Leo Brouwer, Henze incorpora não apenas uma série de ritmos cubanos, mas diferentes técnicas de vibrato e abafamento ao violão, diferentes técnicas estendidas à flauta e a possibilidade de aproveitar do virtuosismo criativo e coreográfico do percussionista (HENZE, 1971: 39; HENZE, 1996: 282).

Ao observarmos esses procedimentos composicionais, constatamos que o estilo da música de Henze, refletindo suas próprias convicções pessoais (e, conseqüentemente, suas reflexões e posturas perante diversos temas, perante seu país, perante seu homossexualismo, ...), se reveste de uma aura de hibridismo e de “liberdade”. E, graças a esta aura, pode-se ver uma séria proposta de ampliação dos recursos e formas de expressão da voz, do tratamento do texto e da escrita instrumental, que é ao mesmo tempo constante, visto que estas características percorrem muitas de suas obras, principalmente aquelas compostas neste mesmo período.

Ao mesmo tempo, Henze se propõe em *El Cimarrón* a dialogar com elementos musicais e literários exteriores, a maioria referências, citações ou paródias de componentes de origem popular. Isto se nota na partitura já na observação de seu conjunto instrumental, que inclui uma grande quantidade de instrumentos oriundos de culturas populares do mundo inteiro – recurso bastante comum na época,

³ O aspecto instrumental e a questão da renovação de uma gestualidade vocal e instrumental são tópicos abordados em outros artigos, como nossos recentes artigos para as Revistas Opus e Debates.

se levarmos em conta experiências similares realizadas por Edgar Varèse, John Cage ou, pouco depois, Mauricio Kagel com sua notável obra *Exotica* (1972) –, mas também na inserção de ritmos, contornos melódicos ou texturas musicais que fazem referência a outros universos musicais. As diferentes proveniências étnicas dos instrumentos de percussão de *El Cimarrón* podem ser percebidas em sua listagem, anexada abaixo.

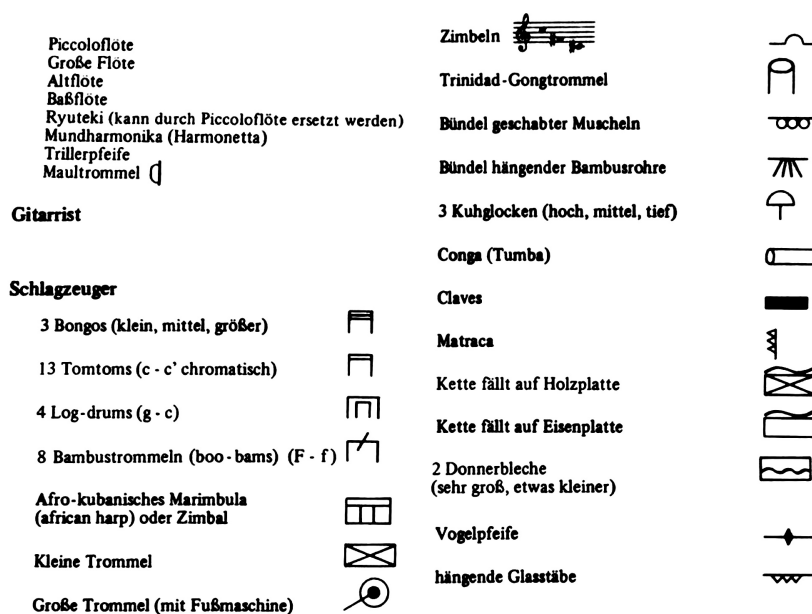


Fig. 1 – “Besetzung”, p. 1 (instrumentos da orquestra). Fonte: HENZE (1969-70).

Mas é sobretudo na temática primeira, na razão de ser da obra que acontece o principal procedimento referencial, o texto inteiro sendo extraído da *fala* de um verdadeiro *cimarrón*. Todo este procedimento referencial, longe de perturbar a uniformidade de seu estilo composicional, serve a Henze como um meio que lhe permite expor suas convicções políticas.

A gênese da obra

Em 1963, o etnólogo e escritor cubano Miguel Barnet (1940) ouve falar de uma reportagem sobre os habitantes do país com mais de cem anos. O escritor fica particularmente interessado por duas das muitas pessoas entrevistadas para o documentário: uma mulher de 100 anos e um homem de 104 anos de idade. Os dois tinham sido escravos e eram supersticiosos, mas o homem parecia ter um maior espírito crítico e parecia ter vivido de maneira particularmente interessante. “Mas, acima de tudo, e foi isso o que nos impressionou, ele tinha sido Cimarrón, um escravo fugitivo, nas montanhas da província de Las Villas” (BARNET, 1965: 7).

O homem se chamava Esteban Montejo e era o último *Cimarrón* vivo da América (BARNET, 1969: 7). Aprende-se em sua autobiografia que ele nascera em 1860 em uma fazenda de cana de açúcar em Santa Tereza, Cuba⁴, havia sido vendido aos oito anos a outro proprietário, crescera sendo escravo, mas logo fugira viver na floresta. Entre 1895 e 1898, Montejo combatera em uma das guerras de independência de Cuba (1868-1878 e 1895-1898).

Miguel Barnet decide escrever a biografia desse ex-escravo: ele o encontra repetidamente por dois ou três anos (BARNET, 1969: 7), período durante o qual ganha gradualmente sua confiança e amizade. É assim que, já a partir do sétimo ou oitavo encontro, puderam conversar sobre assuntos sensíveis como a escravidão, a guerra e a vida na floresta. O etnólogo publica em 1966 a “Biografia de un Cimarrón”, livro que contém todas as entrevistas com Montejo que haviam sido gravadas em fita cassete, além de suas próprias observações científicas. “Com frequência, uma palavra, um pensamento, despertavam lembranças em Esteban que o afastavam do assunto. Essas digressões mostraram-se muito valiosas porque traziam ao discurso certos elementos que talvez não tivéssemos descoberto” (BARNET, 1969: 8-9).⁵

No intuito de preservar a espontaneidade da história, Miguel Barnet decide deixá-la em primeira pessoa e preservar – com adaptações necessárias à compreensão do livro – as palavras, arcaísmos e expressões peculiares à linguagem do ex-escravo.

Pouco depois da sua publicação, o livro ganha várias traduções, incluindo a versão francesa de Claude Couffon (1967), e a versão alemã de Hildegard Baumgart, publicada em Frankfurt em 1969, que de imediato interessa a Enzensberger. Este a apresenta a Henze como proposta de colaboração para uma obra musical.

Meu interesse em El Cimarrón começou durante uma conversa com Hans Magnus Enzensberger em torno de 1968, quando discutimos as dificuldades de escrever canções políticas que ultrapassassem as conquistas de Eisler, Weill e Dessau. Naquele momento, a solução mais coerente a esse problema me pareceu ser a forma cíclica, cujas ricas possibilidades poderiam trazer alguma novidade. Nesta ocasião, Enzensberger me contou sobre a publicação em Cuba da autobiografia de um velho negro, Esteban Montejo, que morava em Havana e havia relatado sua juventude como escravo. Enzensberger propôs esse tema para minha experiência. Os preparativos incluíam conhecer pessoalmente Esteban Montejo, o próprio Cimarrón. Fui apresentado a ele por Miguel Barnet. Nunca vi um homem tão velho. Ele tinha 107 anos, alto como uma árvore, andava ereto e devagar; de olhar vivo, ele irradiava dignidade e parecia consciente de ser uma figura histórica. Eu quase não entendia sua pronúncia crioula; Barnet traduzia. Ele contou histórias da cimarroneria e de sua vida sexual que parece ter sido excepcionalmente promíscua. Sua voz falada possuía uma qualidade melódica que parecia poder a qualquer momento se tornar cantada. Nossa visita durou cerca

⁴ Trata-se de informação vinda da lembrança e depoimento de Montejo (BARNET, 1969:7).

⁵ Todas as traduções neste artigo são de nossa autoria.

de duas horas, durante as quais Esteban fumou um charuto após o outro. Então soou o alarme do jantar, e os veteranos (da guerra de independência de Cuba) se reuniram na sala de jantar, enquanto uma mesa solitária era reservada no terraço para Esteban, que não tinha aprendido a comer em sociedade. (Eu reconheci alguns homens idosos do filme ICAIC que reconstituiu a Batalha de Mal Tiempo) (HENZE, 1984: 31, todas as traduções são nossas).

Os dois artistas e amigos estavam procurando, como se observa na citação acima, uma solução para conseguir criar uma música de natureza política que saísse do estilo das canções de Kurt Weill e Bertolt Brecht, bem como da forma dos *Lieder* alemães.

Henze reclamava (da falta de significado dos concertos de *Lieder*) uma tarde em outubro de 1968 na rua principal de Berlim-Schöneberg, e eu o escutava. (Nós dois conhecíamos Cuba.) Atravessamos a passagem subterrânea da Praça de Innsbruck, e o metrô passou ao longe e acima de nossas cabeças. Quando nos vimos novamente ao ar livre, lhe falei do Cimarrón (ENZENSBERGER, citado por HENZE, 1984: 34).

Graças a Enzensberger, que havia recebido um convite das autoridades cubanas, Henze consegue partir a Cuba em 1969, o que na época era extremamente difícil. Assim que chega, conhece e trabalha diariamente com Miguel Barnet. E foi assim que dia 27 de março de 1969, Henze e Enzensberger, junto com Miguel Barnet, conheceram Esteban Montejo, e puderam ouvir deste várias anedotas de seu passado e presente.

Algum tempo depois, de volta à Alemanha, Enzensberger faz uma seleção, uma adaptação e uma tradução alemã do texto de Miguel Barnet, escolhendo quinze “quadros” com base nos diferentes episódios da vida do ex-escravo, que constituiriam as partes da obra de Henze. Este, por sua vez, aborda tais quadros de maneira musicalmente e dramaturgicamente independente, criando uma forma aparentada ao teatro e a um conto ou narração, onde a música e o texto constituem uma estrutura simbiótica.

Como vimos acima, Enzensberger observa que Hans Werner Henze, ao invés de tratar o texto de Barnet de acordo com as regras das formas musicais tradicionais, ele condena a pobreza poética dos programas de *Lieder*, almejando destacar o caráter político e engajado presente na biografia do Cimarrón. Assim, Henze gradualmente se afasta de sua ideia original de fazer um *Singspiel* político ‘à la Kurt Weill’, e decide dar à obra a mesma estrutura e polivalência semântica do livro de Barnet, baseadas na forma do monólogo.

Na época, a forma cíclica, na qual uma grande quantidade de materiais podia revelar fortuitamente algo de novo, pareceu-me bastante plausível (...) *El Cimarrón* não se tornou, no entanto, um ciclo de canções, e nem foi pensado como tal, mas sim um estudo sobre uma nova forma de concerto (HENZE, 1971: 39).

Nasce assim uma forma musical aparentada ao teatro de texto sob a forma de um recital monologado, em que os episódios constituem quadros independentes, mas que, segundo uma forma mais ou menos épica, se entrelaçam com o todo, costurados pela música instrumental. É importante notar que, na história da obra, a importância do grupo de intérpretes se deu não só no momento de sua composição (e nas interações entre instrumentistas geradas pelo caráter “improvisado” de certas passagens), mas também na história de suas performances. Com efeito, a montagem original, que contou com a participação dos músicos aos quais a obra é dedicada, teve uma trajetória longa e igualmente criativa, com o grupo todo criando junto um “novo tipo de performance” (HENZE, 1996: 295). Antes da estreia propriamente dita, foi organizado um concerto privado na casa da embaixadora de Cuba em Londres. A estreia deu-se pouco depois, graças ao convite do compositor Benjamin Britten (1913-1976), no festival de Aldeburgo em junho de 1971. Após este, o grupo participa de outros festivais: Espoleto, Munique, Edimburgo, Berlim e Avignon, onde *El Cimarrón* foi programado dois anos seguidos, tamanho fora o sucesso da obra no primeiro ano.

Dramaturgia

(El Cimarrón) é como uma peça de teatro instrumental - mas o que isso parecerá em detalhes? Devo descobrir isso pouco a pouco. O que tenho em mente é um teatro de rua facilmente transportável, uma espécie de agitprop, mas que não chegue a fazer referência direta às notícias da atualidade (HENZE, 1996: 263).

O conceito de *teatro instrumental* foi inventado pelo compositor argentino-alemão Mauricio Kagel (1931-2008) para designar uma ação musical não cantada e independente da presença de um texto, onde é solicitada a participação teatral dos próprios instrumentistas, e colocando em valor a própria presença física e os movimentos dos músicos no palco.

O teatro “instrumental” ao qual Hans Werner Henze pensa quando compõe *El Cimarrón* é um teatro politizado, que denuncia as atrocidades da escravidão através do testemunho de um antigo escravo, e que é “narrado” ora por meio de um texto, ora pela música instrumental, mas sobretudo “vivido” em cena por todos os intérpretes, inclusive os instrumentistas. Adotando uma atitude estética brechtiana anti-burguesa e anti-romântica, o compositor atribui à música o papel de “explicar” a história, e não de “representá-la” psicológica- e emocionalmente.

Segundo esta ideia e segundo a referida estética brechtiana, que se aparenta à corrente do *formalismo*, o conteúdo e a forma da obra de arte constituem uma unidade dialética, que inclui uma crítica à burguesia. As escolhas estéticas que esta ideia acarreta nos conduzem ao *teatro didático* e ao princípio do *distanciamento*, que aparecem de maneira indireta nas obras de Henze pelo simples fato de incorporarem elementos narrativos dentro do próprio drama. Como Bertolt Brecht (1898-1956), a obra

de Henze consegue diminuir as diferenças estruturais entre duas maneiras opostas de contar uma história: a maneira épica (narrativa) e a dramática.

Ao criar uma nova “linguagem” teatro-musical, Henze apresenta soluções artísticas pessoais, das quais observa-se uma tendência a se representar a estória com poucos recursos de encenação, como no “teatro pobre” do encenador e diretor de teatro Jerzy Grotowski (1933-1999), que tem no ator e seu corpo as únicas ferramentas da encenação. Valendo-se da voz e de alguns objetos sonoros (em geral, instrumentos emprestados de diversas culturas) manipulados pelos quatro músicos, os músicos de *El Cimarrón* exploram sua capacidade de produzir sons “pela eliminação gradual de tudo que se mostrou supérfluo” (GROTOWSKI, 1971: 16-17).

Dos quatro músicos vistos no palco, nenhum deles desempenha o papel de Esteban Montejo, nem mesmo o cantor. A peça transforma o espectador em testemunha de uma ação sem ator. Música e texto criam um único evento, que não pode ser desintegrado em “papéis”. A produção de tal peça sem ator torna necessário um importante trabalho de representação” (ENZENSBERGER, 1971: 34)⁶.

A forma narrativa

Como afirmamos acima, falar de narratividade em música é uma tarefa que pode se revelar polêmica. Por outro lado, *El Cimarrón* pode beneficiar da presença direta do texto, ao mesmo tempo que adota nas passagens instrumentais a perspectiva de *continuar narrando*. Enzensberger teve que revisar o texto originalmente escrito por Barnet justamente por não se querer atribuir a um “ator” o “papel principal”; assim, a narrativa adotou uma forma elementar épica. *El Cimarrón* - composto por quinze “quadros” formalmente diferentes e mais ou menos interligados – possui uma estrutura pouco formalizada, dando espaços de liberdade e improvisação aos artistas. Como afirma Walsch (1996: 12), “a música de *El Cimarrón* é sempre extremamente evocativa, e não sai, ou sai pouco, do esquema narrativo”.

A narrativa se manifesta tanto na forma da autobiografia (primeira pessoa) quanto na de narração (terceira pessoa). Por sua vez, a narratividade é praticada de acordo com uma das suas noções mais básicas: a da dimensão linear, que se reflete na sucessão cronológica de eventos na vida de Esteban Montejo (desde seu nascimento, passando ‘pela escravização, a’ fuga, a libertação, a guerra, ...). Henze comenta sua atração pela forma narrativa, particularmente em seu concerto para viola, *Compases para preguntas ensimismadas*:

⁶ “Von den vier Musikern, die man bei der Aufführung auf der Bühne sieht, ‘spielt’ nicht ein einzelner Esteban Montejo, auch nicht der Sänger. Das Stück macht den Zuschauer zum Zeugen einer Handlung ohne Schauspieler. Musik und Text bilden einen einzigen Vorgang, der sich nicht in ‘Rollen’ aufspalten lässt. Die Herstellung eines solchen Stückes ohne Schauspieler machte starke Eingriffe in die Vorlage erforderlich“.

Eu admito que todas as situações musicais se desenvolvem a partir de uma situação anterior, mas que ainda não sei como vão acabar. Aqui, meus projetos e parâmetros pré-fabricados não valem mais do que uma tela vazia. Você precisa se preparar para surpresas. (...) Talvez isso explique os elementos narrativos presentes na minha música, que reconta uma velha história que se recusa a ser esquecida (HENZE, 1996: 276-7)⁷.

A narratividade está presente em *El Cimarrón* de uma maneira particular; musicalmente, não há procedimentos temáticos associados à figura dos personagens, procedimento tradicionalmente narrativo. Ao mesmo tempo, a narração não expõe uma suíte entrelaçada de peripécias, e o seu desfecho não é feliz nem catártico. Ao contrário, o problema – que é social – permanece, e de alguma forma a peça convida a agir.

Breve resumo dos quadros de *El Cimarrón*

I. Die Welt (O Mundo)

A obra se inicia com a apresentação da personagem, sua relação com a natureza e a atitude supersticiosa que ele lhe reserva. O *Cimarrón* conta como os brancos conseguiram levar os africanos a Cuba.

II. Der Cimarrón (O Cimarrón)

Aqui Esteban nos revela elementos de sua vida familiar, como a origem de seu nome e o fato de não ter conhecido seus pais devido à escravidão. Em seguida relata detalhes quotidianos da vida de escravo.

III. Die Sklaverei (A Escravidão)

Descreve-se com exemplos a dureza da escravidão.

IV. Die Flucht (A Fuga)

Este quadro trata de como Esteban se rebelou e conseguiu fugir para a floresta.

V. Der Wald (A Floresta)

Este movimento idílico retrata o ambiente da floresta, suas árvores e pássaros, com os quais Esteban estabelece uma relação de amizade, e a facilidade em se encontrar comida. Um episódio curioso se

⁷ “I admit that every musical situation develops from a previous one, but still don’t know how it will end. Here my plans and prefabricated parameters are of no more value than an empty canvas. You have to be prepared for surprises. (...) Perhaps this explains the narrative element in my music, the retelling of an old story that refuses to be forgotten”.

estabelece quando Esteban nos revela que o amor era a única coisa que lhe fazia falta na floresta e que, para resolver esse problema, ele tinha a possibilidade de se servir de uma égua.

VI. Die Geister (Os Fantasmas)

De caráter cômico, este movimento retrata diferentes “fantasmas” como a mula sem cabeça ou as sereias, estabelecendo com eles uma relação supersticiosa e lúdica.

VII. Die falsche Freiheit (A falsa liberdade)

Aqui se dá a libertação dos escravos em Cuba. Esteban, politicamente lúcido, desde logo questiona a dita “liberdade” dos negros.

VIII. Die Frauen (As mulheres)

Neste movimento, Esteban faz um elogio às mulheres, conta anedotas sobre a maneira descomprometida como seduziu muitas delas e o relacionamento mais longo que teve com uma em particular, que era uma “bruxa”.

IX. Die Maschinen (As máquinas)

Evoca-se a modernização e a conseqüente automatização advindas com o trabalho nas fábricas.

X. Die Pfarrer (Os padres)

A Igreja é caricaturada neste movimento. De acordo com o compositor, “com litâneas chatas, balbucioses adocicados, o mugido de um harmônio desafinado, e frases barrocas vazias. De vez em quando, uma música de tambores africanos chama a atenção para a existência de uma outra e mais forte verdade” (HENZE, 1971: 43). Ao mesmo tempo, o texto quer desmascarar a hipocrisia de uma sociedade que se diz “cristã”, mas que Esteban Montejo vê como corrupta.

XI. Der Aufstand (A rebelião)

O episódio é o da independência de Cuba, em que todos os ex-escravos lutaram por sua liberdade como heróis.

XII. Die Schlacht von Mal Tiempo (A batalha de Mal Tiempo)

Aqui Esteban conta como se juntou aos revolucionários, acompanhado de outros cimarróns, e lutou com apenas sua faca contra os espanhóis.

XIII. Der schlechte Sieg (A má vitória)

É evocada a intervenção norte-americana nas guerras de independência. O Cimarrón faz uma crítica explicitamente engajada contra esta intervenção e contra a miséria decorrente.

XIV. Die Freundlichkeit (A amizade)

Um movimento reflexivo em que o Cimarrón se coloca na sociedade atual, lamentando o egoísmo da vida urbana e afirmando que, não podendo resgatar a vida como na África, em que os homens se ajudavam como irmãos, prefere estar só.

XV. Das Messer (A faca)

De um caráter positivo, Esteban, velho, se mostra ainda disposto a lutar por seus direitos, mas de maneira humilde: o ex-escravo afirma aqui que é com seu velho “machete” que ele partirá para as próximas batalhas.

As texturas sonoras da partitura

A partitura de *El Cimarrón* é bastante singular, embora característica de uma certa produção de Hans Werner Henze. É composta de indicações sonoras e cênicas, em uma superposição e integração incessante entre palavras, sons e gestos. Estes são definidos pelo compositor como uma “reverberação mnemônica” do texto, onde cada instrumento apresenta uma tessitura determinada:

O cantor, seu registro de baixo/barítono; o flautista, a flauta em Do; o violonista, seus dedilhados clássicos; o percussionista, os instrumentos de pele. Então, cada um gravita em torno desse centro, o poupa, o evita, permanece em posições extremas, em contrações, no desconhecido, como se a especificidade do instrumento fosse esquecida e os músicos esquecessem durante uma longa jornada os sons mais bonitos do seu instrumento, sobretudo aqueles para os quais o instrumento foi construído (ou os mais “naturais” para o instrumento), mas ainda assim a relação com o centro do instrumento, e também com a sua história, continua permanentemente presente (HENZE, 1971: 40).

As texturas variam amplamente, de uma voz solo que canta ou toca uma melodia simples, até a sobreposição dos quatro instrumentos que improvisam livremente a partir de um sistema de notação gráfica. Segundo Walsch (1996: 13), “esta relação (entre texturas simples e complexas) obedece sem dúvida a uma dialética, mas que não difere fundamentalmente da narrativa – em outras palavras, que não está condicionada por uma necessidade musical interna”.

Como afirma Henze, as texturas criadas por ele em suas obras, em especial *El Cimarrón*, funcionam como um novo tipo de elo idiossincrático, que substitui sistemas como o serialismo e táticas estruturais do pensamento temático (repetições, desenvolvimentos, isorritmias) (HENZE, 1996: 290).

De fato, em sua juventude o compositor se encantara com a técnica serial desde 1948, quando encontrara René Leibowitz no festival de Darmstadt. Na época, o serialismo lhe parecera “a extensão lógica da música ocidental e do hábito de pensar em motivos e seus desenvolvimentos” (HENZE, 1996: 290). No entanto, aos poucos sua maneira de abordar os elementos seriais foi se tornando cada vez mais livre, e se aproximando do “modelo” que foi para ele o de Alban Berg, através do emprego da série dodecafônica dentro de um contexto quase tonal.



Fig. 2 – Trecho de “Die Welt”, p.19, parte de flauta: uso livre dos doze sons da série dodecafônica. Fonte: HENZE (1969-70)

O estilo sintético de Henze, combinando assim elementos dodecafônicos e tonais, é tido como neoclássico e frequentemente comparado ao de Igor Stravinsky, que aliás fora um outro de seus modelos em sua formação (HENZE, 1966: 58).

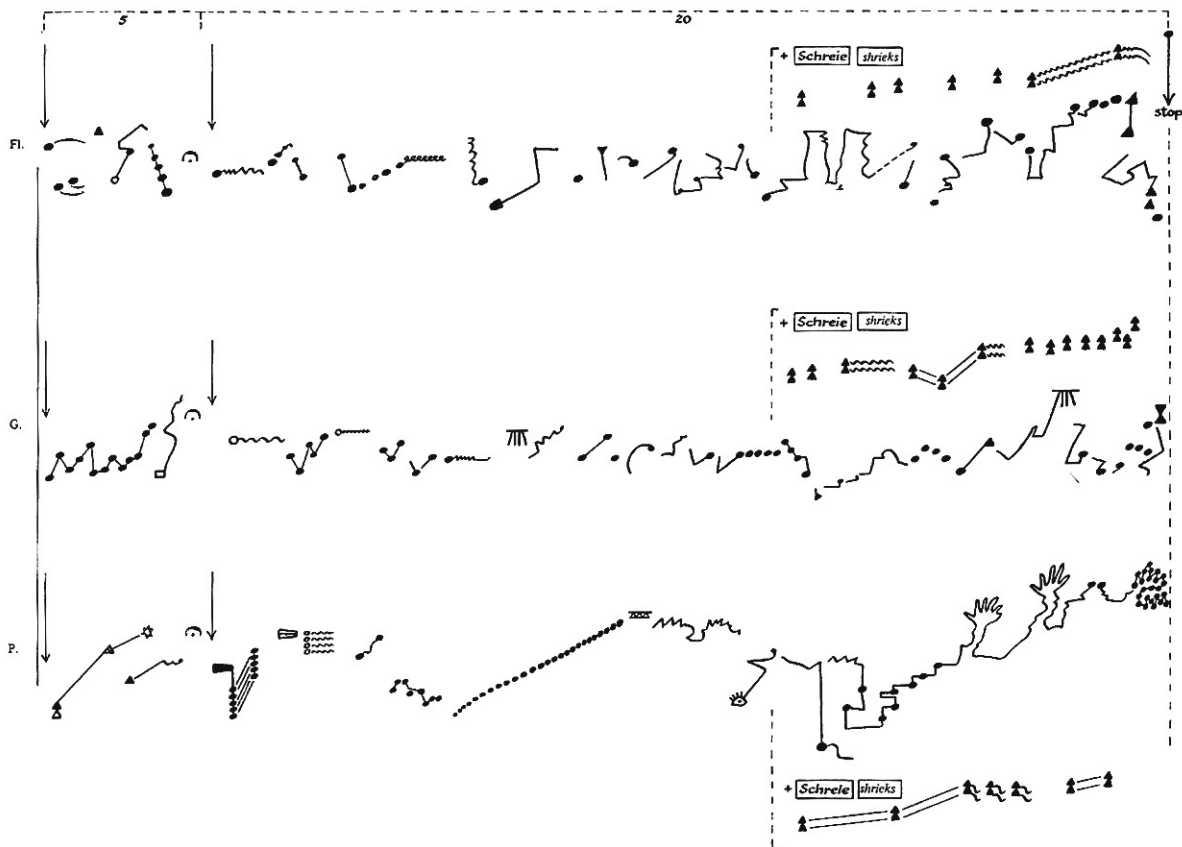


Fig. 3 – Trecho de “Die Schlacht von Mal Tiempo”, p. 80: seção improvisada a partir de notação gráfica. Fonte: HENZE (1969-70)

The image shows a musical score for page 32 of 'Die Flucht'. It features five staves: two for Cymbals (Cim), one for Piccolo (Fl.), and two for Percussion (P.). The top staff has a graphic notation of a cymbal's sound, with a melodic line above it. The second staff is a similar graphic notation for another cymbal. The Piccolo staff has a melodic line with a 'Piccolo' marking and a 'fff sempre' dynamic. The bottom two staves show graphic notation for percussion, with a 'f' dynamic. The score includes German and English annotations: 'beginnt laut zu keuchen (mit einem Handmikrofon) (with a hand microphone) begins to gasp loudly.', 'keuchend, Angstschreie aufstossend', and 'gaspng, emitting shrieks of anguish.' There are also numerical markings (5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70) and a 'Piccolo' marking.

Fig. 4 – Trecho de “Die Flucht”, p. 32: parte improvisada combinando motivos melódicos e improvisação a partir de notação gráfica. Fonte: HENZE (1969-70)

Nos exemplos acima, o compositor dá uma grande liberdade de improvisação aos artistas, que fazem uma leitura própria dos gráficos desenhados em *Der Schlacht von Mal Tiempo* e *Die Flucht*. O exemplo de *Die Geister* parte de um material melódico, mas o combina com notação gráfica e com improvisação. “Muitas vezes, apenas as alturas são dadas: o volume, o fraseado e o ritmo devem ser imaginados pelos próprios artistas, que se envolvem na prática da composição” (HENZE, 1971: 40)⁸. Assim, no exemplo abaixo, embora haja alturas de notas precisamente indicadas, o ritmo e a velocidade são deixados a critério de cada intérprete.

Observa-se nessas passagens aleatórias a criação de interessantes texturas, que se enriquecem na interação entre os músicos, uma vez que são sobrepostas suas improvisações conjuntas.

The image shows a musical score for page 19 of 'Die Welt'. It features two staves for Violin (G.). The top staff has a melodic line with a 'p' dynamic and a 'mf' dynamic. The bottom staff has a melodic line with a 'mf' dynamic and a 'ppp' dynamic. The score includes German and English annotations: 'auf dem Steg' and 'on the bridge'. There are also numerical markings (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100).

Fig. 5 – Trecho de “Die Welt”, p.19, parte de violão: o ritmo é bastante livre e as durações são apenas sugeridas. Fonte: HENZE (1969-70)

⁸ “Oft sind nur Töne angegeben: Lautstärke, Phrasierung und Rhythmus sollen da von den Spielern selbst erfunden werden, die somit praktisch an der Komposition beteiligt werden“.

A apropriação de ritmos tradicionais cubanos

A escrita musical da partitura, pelas razões que vimos acima, é frequentemente livre, apresentando diferentes tipos de notação. Os únicos momentos escritos estritamente e de modo tradicional são praticamente sempre vinculados a passagens mais rítmicas, baseadas em danças folclóricas cubanas, como o *son* ou a *habanera*, e contrastam em sonoridade com o resto da obra. Já no primeiro movimento, Henze admite ter usado um ritmo *Yoruba*, que será um polo de referência para todas essas danças. Esse ritmo aparece depois de uma parte instrumental no violão, e é executado por uma conga, como descreve Henze: “A partir daqui, todos os eventos rítmicos dependem deste motivo *yoruba*” (HENZE, 1971:41)⁹.

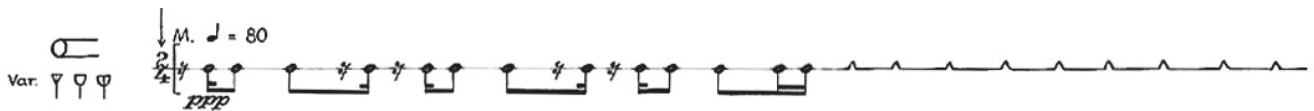


Fig. 6 – Trecho de “Die Welt”, p. 19: percussão com ritmo Yoruba. Fonte: HENZE (1969-70)

Outro exemplo, que aparece no oitavo movimento (*Die Frauen*), seria um “pastiche inteligente da dança cubana *Son*” (WALSCH, 1971: 11-2), muito contrastante no contexto da obra. Henze descreve da seguinte forma os fundamentos desse ritmo, que ele admite ter sido de difícil apreensão, como “uma dança nacional do início do século XIX, ainda hoje considerada a típica dança cubana” (HENZE, 1996: 42):

- Ele “suspende” o último terço do compasso
- Ele possui síncopas e contratempos, que mudam de lugar todos os acentos métricos tradicionais
- Ele estabelece um ambiente característico

⁹ “Von jetzt ab werden die rhythmischen Vorgänge allesamt von diesem Yoruba-Zeichen abhängig“.



Fig. 7 – Trecho de “Die Frauen”, p. 55: ritmo inspirado da rítmica *son*. Fonte: HENZE (1969-70)

Fig. 8 – Trecho de “Der Wald”, p. 37: ritmo aparentado ao *son*. Fonte: HENZE (1969-70)

Neste último exemplo, aparece uma estrutura rítmica que se aparenta à do ritmo *son*, mas, como o próprio Henze afirma, esta foi bastante transformada.

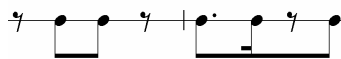


Fig. 9 – Ritmo tradicional do *son*.

Dramaturgicamente, o compositor associa este ritmo ao tema “mulheres”. Ele mesmo comenta o último exemplo: “um *son* deformado e dificilmente perceptível aparece em *Der Wald*, quando Esteban reclama sobre a falta de mulheres” (HENZE, 1996: 42)¹⁰.

No segundo movimento, é a vez da *habanera* (“doce e melada, quando o texto evoca o prazer gastronômico dos brancos à mesa”, HENZE, 1996: 41) que fornece o ritmo básico da seguinte

¹⁰ „Ein früherer *Son* misslingt *Im Wald*, wenn Esteban sich über den Mangel an Frauen beklagt, kommt praktisch nicht zustande“

passagem:

The image shows a musical score for 'El Cimarrón' on page 23. It features five staves: two for vocal parts (Cim.) and three for piano accompaniment (Fl., G., P.). The top vocal line is in German, starting with 'Den gan - zen Tag' and 'geziert primly'. The bottom vocal line is in English, starting with 'The whole day long'. The piano accompaniment includes a flute (Fl.), guitar (G.), and piano (P.) parts. The music is in a 3/4 time signature and features a habanera rhythm. There are various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Fig. 10 – Trecho de “El Cimarrón”, p. 23: ritmo da *habanera*. Fonte: HENZE (1969-70)

Por outro lado, no início de *Der Wald*, Hans Werner Henze usa o ritmo típico da cerimônia cubana *Lukumi*, que é baseado em um *ostinato* rítmico instrumental.

The image shows a musical score for 'Der Wald' on page 34. It features a single staff for piano (P.). The music is in a 3/4 time signature and features a Lukumi rhythm. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 11 – Trecho de “Der Wald”, p.34 : ritmo da cerimônia *Lukumi*. Fonte: HENZE (1969-70)

Há também uma referência à dança popular “rumba doble” em uma passagem instrumental que aparece no décimo-terceiro quadro, *Der schlechte Sieg*. O ritmo é usado no momento em que os cubanos celebram sua independência e a vitória sobre os espanhóis. Com isto, Henze adota o tom festivo característico desta dança popular cubana.



Fig. 12 – Trecho de “Der schlechte Sieg”, p. 84: rumba doble. Fonte: HENZE (1969-70)

Além dos ritmos tradicionais cubanos, Henze usa outras referências musicais externas, com um propósito crítico que de alguma forma se afilia à tradição brechtiana paródica e/ou satírica, especialmente no movimento onde o personagem fala da Igreja Católica. Para corresponder musicalmente ao tom ácido que Esteban Montejo usa em suas observações a respeito da hipocrisia que ele observara por parte do clero, o compositor faz uma “paródia irônica” de um canto monódico religioso, acompanhado ironicamente por uma flauta e uma gaita (um instrumento popular) que, juntas, resultam em um timbre que imita o de um órgão.

Ao mesmo tempo, o cantor deve permanecer “sentado no fundo de sua cadeira ilustrando o texto com gestos das mãos, para cada palavra um gesto. Exagerado. Paródia de um padre” (HENZE, 1970: 63).

Fig. 13 – Trecho de “Die Pfarrer” (“Os padres”), p.67: canto monódico acompanhado. Fonte: HENZE (1969-70)

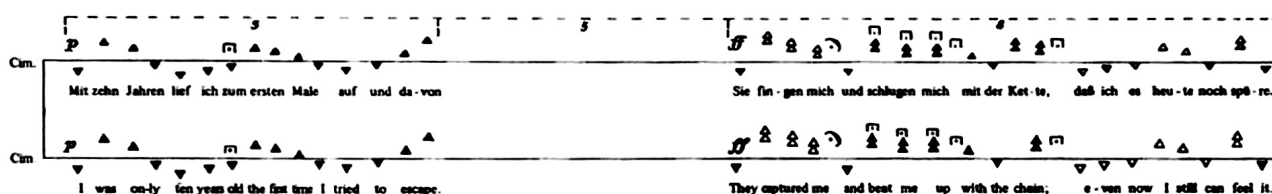
Como observa Walsch,

Uma tal paródia se torna no entanto excepcional porque, apesar de seu posicionamento social, *El Cimarrón* é uma obra agradável, cujo maior charme reside no contato direto que nos oferece com um ser humano caloroso e divertido, desprovido de artimanhas e liberto de qualquer ideologia estereotipada” (WALSCH, 1971: 13).

Em *El Cimarrón*, a maioria dos “objets trouvés” são, como vemos, ritmos cubanos. Como vimos, além dos momentos em que estes são citados – isso de uma forma bastante pessoal –, e que se vinculam inexoravelmente às passagens mais rítmicas, observa-se na composição quase sempre um tratamento rítmico livre ou mais ou menos sugerido.

O tratamento do texto e da voz

Esta liberdade rítmica predominante corresponde diretamente, no âmbito do tratamento da palavra, ao estilo do recitativo, que norteia por sua vez uma vocalidade liberta, onde imperam as formas da fala simples (onde não se indicam nem alturas nem ritmos da fala), do *Sprechgesang*, (indicado com alturas de notas sem precisão rítmica) e do “arioso livre” ou *parlando* (em que as variações de alturas são sugeridas por flechas para cima e para baixo).



The image shows a musical score for the vocal part of 'Der Cimarrón'. It consists of two staves, both labeled 'Cim.'. The top staff has German lyrics: 'Mit zehn Jahren lief ich zum ersten Male auf und da von Sie fin-gen mich und schlugen mich mit der Ket-te, daß ich es heu-te noch spö-re.' The bottom staff has English lyrics: 'I was on-ly ten years old the first time I tried to escape. They captured me and beat me up with the chain; e-ven now I still can feel it.' The notation includes various rhythmic markings and dynamic symbols like 'ff' and 'f'.

Fig. 14 – Trecho de “Der Cimarrón”, p.21: voz em *parlando*. Fonte: HENZE (1969-70)

Além deste, a presença de uma grande variedade de experimentos vocais - vibratos, articulações de palavras rápidas ou lentas, a emissão vocal de ruídos, assobios, sussurros, falsete etc. -, além da presença de saltos melódicos pouco confortáveis, conferem à escrita vocal um tratamento instrumental.



The image shows a musical score for the vocal part of 'Die Sklaverei'. It consists of two staves, both labeled 'Cim.'. The top staff has German lyrics: 'rieb man mit nas-sen Ta-bak-blät-tern, mit Salz und mit Pis-so ein. Das brann-te wie Feu-er.' The bottom staff has English lyrics: 'they would nab you with to-bac-co leaves, with salt and with ur-ine. That burned you like fire!' The notation is highly decorative, featuring many ornaments, accents, micro-tones, glissandos, and trills, as well as dynamic markings like 'ff' and 'f'.

Fig. 15 – Trecho de “Die Sklaverei”, p. 26: linha vocal com ornamentos, acentos, micro-tons, glissandos, trilos e sons “secos”. Fonte: HENZE (1969-70)

Como vimos acima, Henze usou o mesmo recurso para os outros instrumentos, cujas partes são escritas em notação livre, geralmente sem indicação rítmica precisa e às vezes através de caracteres gráficos.

Considerações finais

Pudemos ver, nos exemplos perscrutados, que a *futura* musico-teatral de *El Cimarrón* parte de um estilo pessoal de Henze onde primam frases musicais de grande liberdade rítmica e uma sonoridade atonal que ousa parentescos com o politonalismo e com o serialismo, mas que mais uma vez reivindica sua própria autonomia e liberdade, não se fixando propositadamente nas regras que regem nenhum desses *-ismos*. Ao mesmo tempo, e com a mesma assumida liberdade e estilo pessoal, Hans Werner Henze coleciona e expõe citações, paródias e referências a elementos musicais, comportamentais e literários de outras culturas que são evocados de maneira inteligente e crítica. Estes elementos citados são levemente alterados e integrados a um discurso musical pesado em suas dissonâncias, que entretanto não se torna com isso grotesco. Cria-se, por conseguinte e simultaneamente, um fenômeno de *estranhamento* no sentido brechtiano, que impossibilita uma identificação catártica do ouvinte/espectador com a obra musical, ou com o “personagem” de Esteban Montejo, mas que permite refletir e se posicionar (politicamente) com relação à História narrada. A tradicional “beleza” (que em realidade *existe*, e muito, nas melodias de Henze) cede estranhamente lugar a um prazer estético que oscila entre a harmonia do sublime e a sagacidade do espírito crítico.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos o apoio da FAPESP e, *in memoriam*, as valiosas observações de Dr. Costin Cazaban, que muito contribuíram a esta pesquisa.

REFERÊNCIAS

BARNET, Miguel. *Esclave à Cuba: Biographie d'un 'cimarron' du colonialisme à l'indépendance* [Trad. Claude Couffon]. Paris: Gallimard, 1967.

_____. *Der Cimarron: Die Lebensgeschichte eines entflohenen Negerklaven aus Cuba*. [Trad. Hildegard Baumgart]. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1969, Suhrkamp Taschenbuch, 1999.

BROUWER, Leo. „Berichte über die Ausführung“. In: HENNEBERG, Claus H. (Ed.) *El Cimarrón: Ein Werkbericht*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1971. p. 49-50.

El Cimarron. HENZE, H.W. (Compositor). William Pearson, baritono; Karlheinz Zoeller, fl.; Leo Brouwer, guit.; Stomu Yamash'ta, perc.; Hans Werner Henze, dir. (Intérpretes). Hamburg: Deutsche Gramophone, 1973-96.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. „Angaben über eine Handlung“. In: HENNEBERG, Claus H. (Ed.) *El Cimarrón: Ein Werkbericht*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1971. p. 32-8.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um Teatro Pobre*. 4ª edição. trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971. 220 p.

HENZE, Hans Werner. *El Cimarrón: Rezital für vier Musiker. Biographie des geflohenen Sklaven Esteban Montejo*. Mainz: Schott, 1969-1970. 99p. Partitura.

_____. „Angaben über die Musik“. In: HENNEBERG, Claus H. (Ed.) *El Cimarrón: Ein Werkbericht*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1971. p. 39-43.

_____. *Musik und Politik, Schriften und Gespräche 1955-1984*. München: dtv, 1984.

_____. *Bohemian Fijths: An Autobiography*. Frankfurt a. M: Fischer, 1996.

NATTIEZ, Jean Jacques. Can one speak of Narrativity in Music?. *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 115, N. 2 (1990), p. 240-257.

NONO, Luigi. “Notes sur le théâtre musical contemporain”. In: FENEYROU, Laurent (Ed.) *Écrits*. Paris: Christian Bourgois, col. “Musique/Passé/Présent”, 1993, p. 190-194.

WALSCH, Stephen. *Hans Werner Henze: “El Cimarrón”* [encarte do disco 449872-2], trad. Dennis Collins. Hamburg: Deutsche Gramophone, 1971, 1996. p.11-13.