

FIDELIO

Sara Eckerson

Esta crítica tem origem em duas performances, que merecem ser altamente recomendadas —

Ludwig van Beethoven (1770–1827), *Fidelio*, (1) Opernhaus Zürich. Nikolaus Harnoncourt, maestro;

Florestan: Jonas Kaufmann; Leonore: Camilla Nylund (2004), DVD & (2) Wiener Staatsoper.

Leonard Bernstein, maestro; Florestan: René Kollo; Leonore: Gundula Janowitz (1978), DVD.

Uma coisa que sempre me interessou em particular acerca de *Fidelio*, a única ópera de Beethoven, é este ter passado muitos anos a adicionar elementos e a fazer anotações a esta obra específica, que era para si, obviamente, muito especial. Em todo o caso, *Fidelio* não é, de entre as obras de Beethoven, uma das melhores ou mais particularmente elegantes. Contudo, poderia afirmar-se que está entre as três obras cujo processo de composição, até à sua versão final, levou a Beethoven mais tempo. O «falhanço» de *Fidelio* nas suas primeira e segunda estreias, em 1805 e 1806, respectivamente, deveu-se a um conjunto de circunstâncias complicado e não necessariamente a uma composição desinteressante. No entanto, Beethoven reagiu mal a esta recepção e tal levou-o a continuar a trabalhar na obra, para atingir o estado de perfeição (inatingível) que *Fidelio* tinha na sua mente, até à sua terceira estreia em 1814. Considera-se que esta ópera pertence ao período «heróico» de Beethoven, o mesmo período de obras como Sinfonia n.º 3, «Eroica». Em alguns momentos, a ópera chega a soar como uma sinfonia, e o uso de trompas para obter um efeito heróico (que na verdade nunca chegou a abandonar a estratégia composicional de Beethoven) emerge em partes inesperadas dando, além disso, um tom de seriedade ao som da obra no seu conjunto. *Fidelio* não é no presente uma ópera muito amada pela generalidade do público de ópera,

e, tradicionalmente, não é usada com fins pedagógicos para demonstrar como deve parecer e soar uma ópera bem sucedida. Porém, *Fidelio* (ou *Leonore*, como Beethoven quis que se chamasse) foi para o compositor um trabalho doloroso, como escreveu em 1814, ao afirmar que merecia uma «coroa de mártir» por ela. Esta obra parecia então ter um lugar importante no coração do compositor, ainda que não seja o seu melhor trabalho. É acerca desta obra que falarei aqui, para descrever a razão pela qual ela passou a ter um lugar especial, pelo menos no entendimento de Beethoven enquanto compositor.

Não sou especialista em todas as revisões feitas a *Fidelio*; em todo o caso, ela tem uma forma estranha e uma conclusão muito longa, com transições por vezes acidentadas. O enredo de *Fidelio* é particularmente interessante e diferente daquilo que se esperaria numa ópera como as de Mozart. *Fidelio* é, na verdade, o nome de Leonore, a mulher do prisioneiro político Florestan. Ela disfarça-se de homem para resgatar o seu marido da prisão. *Fidelio/Leonore* é uma mulher muito corajosa e engenhosa; no entanto, quando a ópera começa, apercebemo-nos de que *Fidelio/Leonore* tem um problema sério, porque a filha do carcereiro está apaixonada por ele (isto é, por *Fidelio*). É doloroso assistir a esta sequência, uma vez que *Fidelio/Leonore* se vê obrigada a fingir pelo menos durante algum tempo, de

modo a ganhar a confiança do carcereiro, para ter acesso às masmorras; é nas masmorras que está detido o seu marido, quase morto de fome e maus-tratos.

A primeira ária que vou discutir surpreendeu-me no que respeita às dimensões demonstradas por Beethoven, neste contexto, quanto a manter uma ligação com o enredo e ao mesmo tempo exibir, entre as personagens, uma troca melódica inventiva, que lhes permite representarem-se a si mesmas sem sacrificarem a sua integridade musical, nem traírem as virtudes da ópera. É na primeira ária que Fidelio/Leonore canta e em quarteto [com Marzeline (a filha do carcereiro), Rocco (o pai de Marzeline), e Jacquino (um assistente ou escravo, que está apaixonado por Marzeline)]. O quarteto intitula-se «Mir ist so wunderbar» («Um sentimento maravilhoso preenche-me») e é de facto particularmente assombroso. É notável, uma vez que Beethoven não era um «compositor de óperas» como Mozart e, como tal, *Fidelio* tem por vezes momentos não operáticos verdadeiramente espectaculares. Tal se deve em particular ao facto de as árias não terem o objectivo de ser aquela explosão de coloratura resplandecente que poderíamos ver noutras óperas, e que nos inspira a chamar a uma ópera um «espectáculo» (ou outra coisa), antes de lhe chamarmos música excepcional. Beethoven tinha um enorme talento para a composição de canções, ou *Lieder* (ainda que as suas não sejam particularmente fáceis de cantar), e esse talento é visível aqui. Este quarteto é especialmente belo, na medida em que temos quatro pessoas diferentes todas elas a cantar acerca daquilo que sentem pessoalmente (Marzeline: amor; Fidelio/Leonore: esperança; Rocco: felicidade; Jacquino: desilusão). Isto gera uma estranha polifonia de conteúdo. Apesar de esta técnica não ser nova em ópera, neste quarteto os indivíduos parecem estar a cantar com honestidade acerca daquilo que sentem e não a participar para cantar o oposto de outra pessoa, ou um fragmento diferente do mesmo tema musical para ganhos pessoais, astúcia ou malícia.

O acompanhamento orquestral é tão suave e delicado ao longo de toda a ária que soa como se pudesse quebrar-se a qualquer momento. Este tratamento da orquestra ajuda a mostrar as vozes como a componente principal e leva-nos a escutar de perto as palavras. Além disso, cria uma ligação íntima entre as personagens, uma vez que não se podem esconder atrás de quaisquer figuras orquestrais muito sonoras. Sentimos aqui ser capazes de ouvir o que cada personagem está a pensar, ainda que o vocalizem na canção; percebemos as diferentes perspectivas como se estivéssemos a olhar para dentro das mentes e corações das personagens. Este tipo de honestidade permeia toda a ópera, ainda que Leonore tenha de manter o seu disfarce de Fidelio em nome de um bem heróico maior. Embora possa parecer ridículo, a representação deste quarteto específico lembra-me muito mais o final coral da Nona Sinfonia do que qualquer ária de qualquer outro compositor, ou qualquer outra obra do próprio Beethoven. O quarteto preserva uma ligação com a terra e um propósito de liberdade e virtude que cria uma ligação com as pessoas. Esta ligação musical não deslumbra os espectadores devido a um entendimento do conteúdo e do significado relacionados com a superioridade erudita deste género de música (neste caso, a ópera), nem devido a uma exibição de génio musical na sua criação. Ele passa a sua mensagem, os seus tons ao mais comum espectador (tenha este ou não qualquer treino musical), com uma expressão delicada de humanidade, numa forma simples de aspiração e conflito.

Assim que tem início o segundo acto, não há palavras que descrevam adequadamente o primeiro encontro do público com Florestan (o marido de Leonore). Parece-mos demorar imenso tempo para conhecê-lo (é uma técnica verdadeiramente interessante deixar-nos à espera dele durante tanto tempo), e o enredo que antecede a sua aparição enerva ainda mais o espectador, fazendo-o interrogar-se como pode alguém que tenha suportado semelhante tortura ser sequer capaz de cantar (no fim de contas, trata-se de uma

ópera). Quando finalmente conhecemos Florestan, ele está sozinho, no escuro, e parece de facto ter dificuldade em entoar o seu recitativo «Gott! Welch Dunkel hier!» («Deus! Que escuridão está aqui!»). Isto é tão maravilhosamente executado por Jonas Kaufmann que são merecidos os louros que alguns críticos lhe deram por este papel. A primeira nota cantada por Florestan, para a palavra «Deus!», começa tão suavemente quanto pode ser cantada em palco. No entanto, esta palavra é uma exclamação e desse modo temos que imaginar a maneira como ela se transforma em canto das profundezas de um indivíduo debilitado em direcção a uma exclamação de dor e isolamento. O acompanhamento orquestral à secção inicial deste recitativo é terrivelmente sinistro, com súbitas mudanças dramáticas em sonoridade e suavidade, em torno da voz de Florestan, que em si mesma mantém um caminho melódico subjugado. Todavia, prestarei atenção à ária cantada por Florestan que se segue a este recitativo, a qual emprega uma retórica poderosa, não apenas mostrando Florestan como um ser humano bom enfraquecido por uma força desumana, mas também utilizando a orquestra para criar a imagem da sua mulher Leonore defronte de si.

Na ária «In des Lebens Frühlingstagen» [«Na Primavera da vida»], Florestan está de algum modo ainda mais próximo da morte, e porém soa mais forte do que antes, dada a sua convicção a respeito daquilo que está a cantar, e por se encontrar, além disso, num estado parcialmente delirante. Ele explica assim o seu encarceramento: «Atrevi-me a falar a verdade / E estas correntes são a minha recompensa / Suporto toda a dor voluntariamente / Acabo a minha vida em degradação / [Sinto] Consolo doce no meu coração: / Cumpri o meu dever». O uso de trompas por Beethoven na orquestração desta primeira secção da ária dá-lhe um tom heróico, mostrando Florestan como um herói por fazer aquilo que considerava correcto. A ária muda de súbito para uma nova secção, notoriamente mais luminosa e mais leve no andamento. Esta secção transforma-se numa

reminiscência delirante, na qual Florestan imagina ver a sua mulher como um anjo que o levará à liberdade. Interpretamos aqui esta liberdade como a sua morte (que parece estar próxima) ou, potencialmente, a sua liberdade do cárcere, em sentido literal. Leonore é representada musicalmente nesta secção como um tema de oboé, o qual, no momento em que Florestan começa a cantar, tem a indicação musical de *dolce*, docemente. Todos os instrumentos que tocam neste momento (à excepção da trompa em si) também têm esta indicação. Todos os instrumentos tocam suavemente, mas a transição dramática para um andamento mais rápido de alguma forma faz os instrumentos soarem mais alto. Além disso, ao representar Florestan, Jonas Kaufmann está notoriamente entusiasmado com esta ilusão e parece incapaz de conter a sua alegria com a visão da sua mulher. René Kollo incorpora de maneira convincente o delírio na sua *performance* desta ária, e Leonard Bernstein torna as indicações de Beethoven mais perceptíveis, levando a que a voz de Kollo brilhe através dos espaços que a orquestra lhe dá. A Florestan é dada uma indicação descritiva para a sua *performance* desta nova secção da ária, enquanto os outros instrumentos tocam *dolce*: ele deve estar «*In einer an Wahnsinn grenzenden, jedoch ruhigen Begeisterung*» [num entusiasmo à beira da insanidade e, no entanto, calmo]. Porém, é curioso o seu entusiasmo parecer dever-se mais ao pressentir a proximidade da morte, a liberdade no reino dos céus (e, nesse sentido, uma liberdade espiritual, a qual reconhece na sua visão da sua própria sepultura), do que a liberdade no nosso mundo. O tema do oboé soa liricamente acima da voz do próprio Florestan, engendrando uma harmonia interessante. No momento em que Florestan canta as palavras «ein Engel, Leonoren» [«Um anjo, Leonore»], não se ouve o oboé, e o seu silêncio assinala a importância do seu papel na ária, como se se reconhecesse a si mesmo, como se Florestan chamasse pelo seu nome. O oboé parece ter percebido e regressa ainda mais liricamente na sua melodia.

A expressão que Beethoven deseja extrair dos outros instrumentos que precedem as palavras «ein Engel, Leonoren» é a de um fortalecimento dramático de sonoridade que se interrompe imediatamente assim que Florestan canta estas palavras. Esta mudança dramática de dinâmica introduz a importância das palavras de Florestan ou, pelo menos, o nosso interesse naquilo que ele vai dizer (uma vez que ele fica em silêncio antes da sua própria frase «ein Engel, Leonoren»). Este breve momento, no qual se verifica uma grande viragem no nível de dinâmica da parte da orquestra é uma figura extremamente coerente, dado que Beethoven descreveu precisamente a maneira mediante a qual o crescendo deveria abrir para todos os instrumentos em conjunto, em vez de uma vaga noção de sonoridade crescente interpretada diferentemente por diferentes maestros. O efeito aumenta a nossa expectativa, trazida ao de cima por esta coerência orquestral, que é levada ao silêncio do oboé enquanto ele «escuta» as palavras de Florestan.

A conclusão da ópera parece globalmente muito relutante. A extensão e o tom destas canções finais servem para insinuar a mensagem por detrás das acções de Leonore: o seu heroísmo e bravura são aplaudidos e reconhecidos a partir do palco pelas personagens. Este louvor torna-se tão grande e pesado na sua mensagem, que os espectadores dificilmente se esquecerão da ópera e da virtude por ela explorada, por assim dizer, na maneira mais positiva possível. Embora se pudesse dizer que esta técnica teria

provavelmente funcionado melhor junto de patronos simples de espírito arrebatados por uma canção poderosa, esta ópera é tão tocante na sua variedade de mensagens que a memória que tenho dela continua a impressionar-me. Além disso, permanece terrivelmente vívida na minha mente, mais do que qualquer outra peça musical que eu tenha ouvido apenas uma vez (ou ouvido e visto, no caso da ópera). Para alguém que estuda música, esta é para mim uma noção estranha e difícil de acomodar. Não é uma questão de chegar à seguinte conclusão: *Fidelio deve ser por isso uma obra-prima, um clássico de todos os tempos*. Tal conclusão é esquisita porque *Fidelio* simplesmente não é a Quinta ou a Nona Sinfonia. Para ser precisa, acredito que é a conclusão da ópera que tem em mim um efeito estranho, perpetuando-se assim na minha mente, por ser um final de que estávamos à espera desde o princípio da obra. Contudo, as árias que vão surgindo, que parecem afastar de nós esta conclusão cada vez mais, são o que torna excepcional esta obra. As árias representam perspectivas musicais que poderíamos de outro modo negligenciar em virtude da gratificação típica em ópera de ouvirmos aquilo que esperamos ouvir. O acesso à intimidade das personagens e às suas vozes, de que beneficiamos através da orquestração de Beethoven, dá-nos um instrumento para descobrir um significado mais profundo intrínseco às árias. Ela mostra-nos uma maneira diferente de ouvir ópera e a razão pela qual *Fidelio* é verdadeiramente admirável.

Tradução portuguesa de Ana Almeida e Humberto Brito.