

DE FINE TEMPORUM COMOEDIA: O FIM DO MUNDO NA VISÃO DE ORFF**Sérgio Deslandes**

UFBA

Doutorado em Música / Regência

SIMPOM: Subárea de Teoria e Prática da Execução Musical

Resumo: *De fine temporum comoedia* é a última grande obra composta por Carl Orff e que foi terminada pouco antes de sua morte. No presente estudo, baseado na partitura editada em 1981, o autor traça uma visão de como o compositor estruturou a obra, e clarifica uma série de fatos históricos e mitológicos que fazem parte do enredo, ajudando na compreensão do mesmo e, portanto, da obra como um todo. Apresenta sob o ponto de vista do Regente as principais dificuldades de construção de *staff* - vocal e instrumental - e pontos de destaque que merecem um planejamento prévio mais acurado no que se refere à instrumentação, texto, ritmo e trechos cantados pelos grupos participantes. Apresenta ainda quadros sinóticos de estruturação formal da peça, que avaliados em conjunto com os outros fatores expostos, ajudarão ao Regente na elaboração de um plano de ensaio mais eficiente.

Palavras-chave: Orff; Análise; Composição; Regência

Abstract: *De fine temporum comoedia* is the last major work composed by Carl Orff and was completed shortly before his death. In the present study, based on the score published in 1981, the author outlines a vision of how the composer has structured the work, and clarifies a number of mythological and historical facts that are part of the plot, helping to understand the same, and therefore the work as a whole. Presents from the point of view the main difficulties of the Regent building staff - vocal and instrumental - and the highlights that deserve a more accurate pre-planning with regard to instrumentation, text, rhythm and excerpts sung by participating groups. It also presents summary tables of formal structure of the piece, which evaluated together with the other factors described, the Regent will help in developing a more efficient test plan.

Keywords: Orff; Analysis; Composition; Regentship.

1. Introdução

O texto a seguir tem por objetivo apresentar uma análise da peça *De fine temporum comedia* de Carl Orff (1895–1982) apenas completada em 1981, poucos meses antes do falecimento do autor, retratando sua visão muito peculiar do que seria o final do segundo milênio do mundo ocidental, segundo a visão religiosa cristã. A estreia mundial e única apresentação foi no Festival de Salzburgo em 20 de agosto de 1973. É o que se pode chamar de Cantata Profana, e que segue a linha estética pessoal adotada pelo compositor, de procurar em temas histórico-mitológicos, motivos para uma composição. Para Orff a palavra *comoedia* mantém o seu sentido medieval abrangendo todas as ações que não são tragédias, e terminam bem, ou pelo menos, não catastroficamente, sendo importante frisar aqui a predileção do compositor por temas pagãos ou que estão na linha limítrofe da contestação dos valores

cristãos. A obra em questão retrata bem esta posição pois vais buscar em Orígenes, filósofo cristão do período denominado Patrística na história da Igreja, uma proposição do mesmo para a questão do amor incondicional de Deus, colocada da seguinte forma: se Lúcifer pedir perdão, Deus que é amor incondicional, o perdoará; e tudo voltará ao estado "original" de contemplação e beatitude, significando o fim do mundo como o conhecemos, sem o antagonismo entre o bem e o mal. (BOEHNER, STACCONE).

O plano geral da obra está dividido em três movimentos:

I - As Sibilas - profetisas que falam ao mundo de um Deus único e que no fim dos tempos julgará os seres humanos por seus feitos/méritos: os bons ganharão o reino dos céus e os maus sofrerão eternamente;

II - Os Anacoretas - eremitas que se opõem às profecias sobre o fim do mundo com um furioso e apaixonado "não", apoiados no argumento de que nenhuma criatura de Deus pode ser condenada ao fogo eterno porque Deus é amor incondicional;

III - *Dies Illa* - os últimos seres humanos se fazem visíveis num mundo arrasado, e seu grande lamento pela destruição é dirigido por um Corifeo¹ que entoia um *Kyrie*. Aparece Lúcifer e acontece sua grande transformação.

2. Sobre os personagens

2.1 *As Sibilas*

As primeiras personagens da obra são as Sibilas. Personagens mitológicas que tiveram grande importância nos primórdios do cristianismo cujo texto cantado, é inspirado nos textos dos livros II, III, IV, V, VI e VII das Profecias Sibilinas segundo nos informa o texto da segunda capa interna (s/n) da Partitura completa (Schott, ED 7365), de onde foram tirados também todos os exemplos musicais deste artigo.

A referência mais antiga ao surgimento das Sibilas nos conta que, a princípio, havia apenas uma Sibila, filha de Zeus e Lâmia, e ela rivalizava com a Pitonisa, sacerdotisa de Apolo em Delfos. Esta Sibila despertou uma paixão arrebatadora no deus que lhe prometeu qualquer coisa em troca de sua castidade; sabendo que não conseguiria resistir às investidas de Apolo, pediu-lhe a vida eterna, esquecendo de pedir também a juventude eterna. (RODRIGUES, p. 195) Como sua aparência com o tempo ficasse cada vez mais assustadora,

¹ *Corifeo* - Corifeu: na Grécia antiga o melhor dançarino/cantor; o que dirigia o Coro.

era obrigada a se mudar constantemente, surgindo assim o complemento ao nome segundo a região onde ela fixava moradia.

A lenda que liga as Sibilas ao início do cristianismo é a seguinte:

A Sibila de Cumas teria ido à Roma no tempo de Tarquínio o Soberbo, último Rei de Roma (535 - 509 A.C) levando consigo nove livros de oráculos. A importância desta Sibila "romana" se encontra no fato de ela possuir e poder interpretar os livros de oráculos que trouxera da Grécia, os quais teria tentado vender ao rei, mas este recusou, considerando-os caros. Conta a lenda que a Sibila queimou então três dos livros e ofereceu-lhe os seis restantes pela quantia inicial. O rei continuou a não querer pagar e a profetisa queimou outros três, oferecendo-lhe os últimos três sempre pelo mesmo preço. Desta vez, todavia, Tarquínio consultou os anciões que lamentaram a perda dos seis livros e aconselharam-no a comprar os que restavam. Imediatamente após a venda a Sibila desapareceu. O soberano então mandou colocá-los no templo de Júpiter, no Capitólio. Os três livros encerrados no templo de Júpiter tiveram, no entanto, uma influência decisiva no desenvolvimento da religião romana, pelo menos até ao reinado de Octávio Augusto. (RODRIGUES)

As Sibilas entre os romanos desempenharam o mesmo papel que os oráculos para os gregos. Sabe-se que a existência dos Oráculos Sibilinos é histórica e comprovada, e que os mesmos foram destruídos num incêndio no templo de Júpiter em 83 a.C, mas logo foram substituídos por outros que foram usados entre os romanos até o século IV. As cópias atuais, existem a partir de um manuscrito do século VI, que se salvou da destruição ordenada por Teodósio I (346-395 D.C) quando este se converteu ao cristianismo e mandou queimar os exemplares existentes. Mais tarde, os cristãos viriam a dizer que as Sibilas teriam previsto o surgimento da religião cristã e a própria vinda do Messias (TESTOLIN).

2.2 Os Anacoretas

Os anacoretas eram monges cristãos que viveram em retiro, solitariamente, especialmente nos primórdios do cristianismo, dedicando-se à oração a fim de alcançar um estado de graça e pureza de alma pela contemplação. O termo remete aos eremitas (*eremos*: deserto) do início do cristianismo, em especial, aos do Oriente Médio, pois no século III, o Império Romano enfrentava uma das maiores crises de sua história, afetando todos os âmbitos sociais. Os que assim procediam eram chamados *anakhoretai*, que significa "os que vivem afastados". Pouco a pouco os anacoretas foram-se reunindo e formaram *cenobios* onde se fazia a vida em comum, sendo isto a origem das ordens monásticas sob a direção de um Abade. (TAVARES).

3. Os Textos

Os textos cantados e declamados no primeiro e no segundo movimentos refletem bem a preocupação do compositor em recriar o espírito e a ambiência do mundo antigo, pois são construídos em pé dáctilo, agrupados para formar um Hexâmetro, forma poética em que estão escritos os versos dos Oráculos Sibilinos: "Os seus versos em hexâmetros serviram até mesmo como guia para a República romana e Império, onde os Quindecimviri os analisavam em tempos de perigo". (PRADO).

O hexâmetro é o metro com o qual se compuseram os poemas da épica grega. Por conta disso, os poemas mais antigos que também o empregam, seja em sua totalidade ou parcialmente, à maneira do dístico elegíaco, acabam por emprestar as fórmulas da épica em sua composição. Como dito anteriormente, os hexâmetros do dístico elegíaco serão traduzidos por hexâmetros dactílicos em nossa língua, ou seja, versos de dezesseis sílabas com acentos na primeira, quarta, sétima, décima, décima terceira e décima sexta sílaba, sem cesura obrigatória. (ANTUNES)

Nos trechos onde ocorrem os momentos de clímax dramático, encontramos uma formação ainda mais peculiar de métrica:

Um par formado por um hexâmetro e um pentâmetro (sic) designa-se **dístico elegíaco** que era o metro geralmente utilizado na composição de Elegias e Epigramas na antigüidade greco-romana. Trata-se de uma estrofe de dois versos dactílicos, sendo o primeiro um hexâmetro e o segundo um pentâmetro. (CAMELO)

Os textos das Sibilas são apresentados na partitura em grego, com transliteração - que é como deve soar - e tradução para o alemão.

Os textos dos Anacoretas são cantados em grego, alemão e latim, e supomos, não só para recriar o efeito peculiar de cada língua importante no desenvolvimento da mística cristã, mas também para ajudar o público a se inserir no universo "mágico" da obra, no caso do alemão.

3/4 libero stend. 6/8 (24) a tempo, ma poco meno mosso 4/4

Tam-tam (grande)

Anax. Anadi

solo (basso)

SCURO voci gravi

μη-που μη-δέ-πο-τε im-men - sa tor-men - ta e - wi-ge Qual, e - wi-ge Mar-ter;

6 Congas

Conga bassa

2 Gran Cassa

battere la membrana destra con 3 bacchette di timpano e la membrana sinistra con bacchetta di Gran Cassa

Einermelodie Marter

Exemplo 2. Texto em três línguas dos *Anacoretas* (p. 71 da partitura)

O terceiro movimento é integralmente cantado em alemão, ficando o Latim para os poucos textos declamados pelo corifeu e por Lúcifer.

4. Descrição do *Staff*

4.1 Os Cantores

Cada um dos três movimentos possui o *staff* musical que se demonstra a seguir:

I. As Sibilas - orquestra e nove cantoras: 3 sopranos dramáticos, 4 mezzo-sopranos, 1 contralto e 1 contralto profundo;

II. Os Anacoretas - orquestra (ao vivo e gravada), nove cantores: 1 tenor, 5 barítonos, 2 baixos e 1 baixo profundo; coro de meninos e coro juvenil utilizados em fita gravada.

III. *Dies Illa* - orquestra, 2 narradores, contralto solo, tenor solo, coro de meninos, 3 coros mistos "grandes" e um pequeno coro feminino no fosso da orquestra.

O autor é muito específico no estabelecimento do tipo e da quantidade de cantores, embora para o *staff* das cantoras haja uma observação de que estas vozes podem ser "modificadas pelo maestro para compartilhar oportunidades".² Observando a distribuição das vozes no primeiro movimento, percebe-se que algumas Sibilas têm, em determinados

² No original: *Diese Stimmenaufteilung kann je nach Gegebenheiten vom Leiter der Aufführung modifiziert werden.* tradução nossa

momentos, maior destaque que outras e, portanto, faculta-se ao maestro equilibrar esta exposição, mudando a distribuição das cantoras.

Quanto aos Anacoretas, na maior parte do tempo eles estão declamando uma letra que passa uma mensagem de esperança, em oposição às mensagens de terror e destruição das Sibilas, sempre apoiados massivamente pela percussão.

No último movimento os três coros grandes representam os últimos seres humanos sobre a terra, iniciam declamando e na segunda parte retomam o canto utilizando, inclusive, o modo inicial. No início da última parte temos o coro feminino que está no fosso cantando como *Vox Mundana*, seguido pelo coro de meninos representando a *Vox Caelestis*, que por rubrica da partitura deve estar posicionado “no local mais alto do teatro” (nº 64 de ensaio).

4.2 A Orquestra

Temos dois tipos de orquestras necessárias indicadas pela partitura: uma gravada em fita magnética que se utiliza dos seguintes instrumentos: compassos 52-55 (*ad libitum*): *piccolo*, *campanelli*, marimba e piano; compassos 58-59: *pneuma* (máquina de vento); compassos 76-82 e 84-86: coro de meninos sopranos e jovens tenores, 2 trompetes em dó, crótalos, *campanelli*, marimba, tímpano, 3 pianos, 3 contrabaixos.

A orquestra que toca ao vivo utiliza apenas os contrabaixos do naipe das cordas e um quarteto de Violas da Gamba para encerrar a peça. O restante da orquestra ao vivo se apóia claramente na percussão (40 instrumentos diferentes, incluído aí três pianos) em seguida nos metais (trompete, trompa, trombone e tuba) depois nas madeiras (flautas/*piccolos*, clarinetes Eb e Bb, e contrafagote), 3 harpas e um órgão eletrônico, que não traz a indicação de qual timbre deverá ser utilizado, embora pela data de composição seja possível descobrir quais os timbres de órgão eletrônico estavam disponíveis no mercado.

Alguns instrumentos listados a seguir são muito incomuns em uma utilização orquestral: tambor basco, timpanozinho com tampa de madeira (soprano, alto, tenor e baixo), Crótalos, *Dobaci* (sino japonês), *Frusta*, *Hyoshigi*, *Angklung* (idiofone de bambu da Indonésia), Sino de madeira, *Raganella*, Copos de vidro (*Bicchieri de vetro*) e Litofone (instrumento de percussão com lâminas de pedra). Um conjunto instrumental peculiar que reflete, com certeza, uma preocupação em recriar uma sonoridade que reflita o ambiente sonoro do século III d.C - de onde foi pinçado o tema - e que também penetra em nosso imaginário projetando uma das muitas imagens sonoras possíveis sobre o fim do mundo.

5. Descrição Formal

Nos próximos tópicos procurarei demonstrar o alto grau de organização da composição com relação ao seu aspecto constitutivo, o que é sempre o primeiro passo para quem deseja montar uma peça de grande porte; conhecer de que maneira um compositor organiza suas ideias ajuda o intérprete a reconstruir o pensamento do mesmo e assim ser o mais fiel possível à sua função de interpretação da obra.

Normalmente os números de ensaio não representam as partes formais constituintes da música, porém, nesta composição em particular, verifica-se a coincidência de muitos destes pontos, e por este motivo, os mesmos serão indicados no texto.

Outro ponto a destacar é a assimetria dos compassos (que não estão numerados na edição impressa) totalmente vinculados aos solos das cantoras e ao efeito dramático pretendido.

Muitas vezes a indicação é de apenas um texto sob uma fermata, e que para efeitos de análise, foi contado como um compasso.

5.1 Primeiro Movimento

Quadro sinóptico que demonstra o caráter do texto cantado e as partes constitutivas:

I - <i>As Sibilas</i>			
(vigor)	(calma)	(tensão)	(clímax- forte)
A (a-b-c-d)	B	C	Coda 1
Sibilas solo ou agrupadas	Alternância entre instrumental e Sibilas solo	Sibilas em conjunto sobre base orquestral	Variações sobre A, B e C

Quadro 1 - Sinopse do primeiro movimento

5.2 Segundo Movimento

Este é o primeiro momento que nos remete à "*musica caeleste*", pois o som vem de um lugar indefinido e por músicos que não estão presentes. O que está gravado é um coro de meninos sobre uma base instrumental de textura aguda. Este trecho interage algumas vezes com os cantores que entoam uma cantilena sobre uma nota só.

No que convencionei chamar de compasso 346, mas que na verdade é apenas uma grande pausa, um solista profere o argumento central da peça: "*Omnium rerum finis erit vitiorum abolitio*" que significa: No fim de tudo, toda culpa será abolida³. O que é

³ Tradução Prof. Dr. Nildo Lübeck.

imediatamente respondido em alemão por todos os outros cantores: Tudo de Deus, tudo para Deus, tudo é Deus!⁴

O segundo movimento termina com o que consideramos o trecho mais difícil da peça toda, pois os cantores são levados aos extremos da escrita vocal não só pela tessitura, mas também pela forma como são montadas as simultaneidades: notas muito graves e muito próximas entre si, como podemos observar no exemplo 3.

The image shows a musical score for the final of the second movement. It includes parts for Dobači (bass), I (soprano), and II (alto). The lyrics are in Greek and German. The score features complex polyphonic textures with overlapping vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*. A 'Solo' section is marked for the vocal part.

Exemplo 3. Final do segundo movimento

II Movimento - Os Anacoretas			
(vigor)	(calma)	(tensão)	(anti-climax - pianíssimo)
D	E	F	Coda 2
Declamação rítmica sobre base da percussão	Trombones em quintas justas representando Deus; fita gravada sobre recitação melódica	Cantores em alternância responsorial; instrumental promovendo o espessamento da textura	Só vozes em canto responsorial e sino; última nota dada pelo órgão e pela harpa reforçando a idéia de Liturgia.

Quadro 2. Resumo formal do segundo movimento

⁴ No original: *Alles aus Gott, alles zu Gott, alles ist Gott.* tradução nossa

5.3 - Terceiro Movimento

Neste movimento apresento um quadro suplementar que descreve a Coda 3 que encerra a peça

III Dies Illa							
(crescendo)	(vigoroso)	(vigoroso)	(contrição)	(muito vigoroso)	(clímax cênico)	(decrecendo)	(perdendosi)
G	H	I	Transição	Coda 3			
				J	K	L	M
3 coros + Corifeo; declamação rítmica e percussão	Grande coro e orquestra	Kyrie - clímax musical	Grande coro responsorial modelo: renascença	Abertura dos portões do inferno	Trombones e narrador; perdão à Lúcifer	Vox Mundana & Vox Caelestis	Violas da Gamba; inspiração em Bach

Quadro 3. Resumo do 3º movimento

	nº de ensaio	Padrão sonoro e movimento cênico
J	60 e 61	<i>Clusters</i> , declamação rítmica dos coros e do <i>corifeo</i> , ausência de tempo mensurado; grande pausa para o aparecimento de Lúcifer
K	62	Trombones tocando alternadamente intervalos de quinta justa sem acento rítmico; cada trecho é intercalado com as falas de Lúcifer (como se Deus respondesse com um intervalo perfeito)
L	63 e 64	<i>Vox mundana</i> - coro feminino no fosso da orquestra com tenor e contralto solo; <i>Vox caelestis</i> - coro de meninos em algum lugar acima do palco; todos os coros com acompanhamento de “copos de vidro”.
M	65	Este trecho está dividido em duas metades de 92 semibreves, sendo que na primeira metade há um pedal de Ré 0 (zero) tocado por apenas um dos pianos com baqueta. Na segunda metade, que é um movimento espelhado <i>stricto</i> , Orff retira o piano por um motivo que suspeito ser o seguinte: a marcação rítmica nesta região muito grave tem analogia com a terra e o corpo, e como tudo se dirige ao “espírito”, é lógico que este elemento desapareça no fim.

Quadro 4. Descrição da Coda 3

6. Conclusão

Pelo exposto anteriormente, percebemos que há uma grande preocupação do autor com a organização formal da peça que é apresentada nos Quadros 1, 2, 3 e 4.

Não observamos nenhuma melodia proeminente na peça toda, mas a coerência interna da obra é mantida por alguns fatores, a saber:

- o ritmo: o verso hexâmetro (ternário) se mantém durante toda a peça onde há letra com sentido de profecia, e onde a letra versa sobre culpa e arrependimento a divisão é simples (binário);
- Para manter a ambientação condizente ao tema, o autor abandona a escrita Tonal e se volta para a escrita Modal;
- As simultaneidades cordais obedecem a um padrão de *clusters* obtidos segundo os modos utilizados; onde é usado o modo frígio por exemplo, os *clusters* são obtidos com as notas do modo frígio e assim por diante;
- Pelos quadros 1, 2, 3 e 4 podemos observar dois padrões de estruturação: a organização de cada movimento em 4 partes nos remete à simbologia pré-cristã ou pagã de relacionar o número 4 ao mundo físico - água, terra, fogo e ar; já a estrutura em 3 movimentos nos remete à simbologia cristã da Trindade como elemento representativo da divindade.

Verificamos também, pequenas discrepâncias entre a gravação disponível no mercado que é de 1974 - portanto quando Orff ainda vivia - e a partitura, que traz escrito na capa “última revisão, 1981”, um pouco antes da morte do compositor.

Concluindo, verificamos que o regente que desejar montar esta peça deverá contar com uma estrutura de palco e teatro bem aparelhada, pois o número de pessoas envolvidas, tocando e cantando, é muito grande.

Referências

ANTUNES, Carlos L. Bonturim. *Ritmo e Sonoridade na Poesia Grega Antiga: uma tradução comentada de 23 poemas*. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-24112009-134831/> consulta dia 30/06/2010 às 17h37.

BOEHNER, Philoteus e GILSON, Etienne. *História da Filosofia Cristã*. Petrópolis: Ed. Vozes Ltda, 1970.

CAMELO, Paulo. *O ritmo no poema*. Recife: Paulo Camelo/Ed do Autor, 2004

ORFF, Carl. *De fine temporum comoedia*. ED 7365. Mainz: Ed. Schott, 1981

PRADO, Apolo Marques. *Questionamentos acerca da Sibilica Babilônica - VII Seminário de Estudos de Apocalíptica/I Seminário interno de estudos judaico-helenísticos*, 2006

em http://www.pej-unb.org/downloads/paper_apolo_unb_2006.pdf consulta dia 30/06/2010 às 3h37.

RODRIGUES, Maria Idalina Resina. *Deambulações e Inquietações em torno da Auto da Sibila Cassandra*. Lisboa: Via Spiritus 6 (p.193-225), 1999.

SCHUMANN, Karl. *De fine temporum comoedia*. Encarte do CD Polydor International GmbH, Hamburg, 1974. Herbert von Karajan, Translation: Mary Whittall

STACCONE, Giusepe. *Filosofia da Religião*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1991.

TAVARES, Cristiane.
http://www.ecclesia.com.br/biblioteca/monaquismo/pacomio_o_precursor_do_monacato_cenobitico.html consultado em 26 de julho de 2012 às 17h00

TESTOLIN, Walter. *Lasso: Prophetiae Sibyllarum*. Encarte do CD 3984-21710-2. TELDEC Classic International GMBH, Hamburg, Germany. a Warner Music Group Company. 1970 digitally remastered 1998. Translation: Bronislawa Falinska