



Miklós Rózsa e sua “vida dupla”: compositor de trilhas sonoras de filmes versus compositor de música de concerto?

MODALIDADE: COMUNICAÇÕES ORAIS

Hugo Leonardo Morais de Freitas
Universidade Federal da Paraíba (UFPB) – hugo.leonardomf@hotmail.com

Valério Fiel da Costa
Universidade Federal da Paraíba (UFPB) – fieldacosta@gmail.com

Resumo: Este artigo propõe uma breve análise de processos composicionais do compositor húngaro Miklós Rózsa (1907-1995), buscando relevar suas influências estéticas e/ou ideológicas comparando sua produção de trilha sonora de cinema com sua produção de música de concerto. O objetivo é investigar se procede ou não a assertiva de que o compositor cultivaria uma “vida dupla”, ou seja, se ele reservava estratégias exclusivas de estruturação musical para cada uma dessas demandas. Tal impressão foi assumida pelo próprio compositor em alguns escritos e entrevistas e tem servido para orientar reflexões a respeito de sua obra. Partindo da escuta e análise comparativa buscamos definir melhor como isso ocorre.

Palavras-chave: Miklós Rózsa. Música folclórica húngara. Análise musical. Trilha sonora.

Miklós Rózsa and His “Double Life”: Composer of Movies Soundtracks Versus Composer of Concert Music

Abstract: This article proposes a brief analysis of compositional processes of the Hungarian composer Miklós Rózsa (1907-1995) seeking to reveal his aesthetic and/or ideological influences comparing his production of movie’s soundtrack with his production of concert music. The objective is to investigate if or not proceeds the assertion that the composer would cultivate a “double life”, that is, if he reserved exclusives strategies of writing for each of these demands. This impression was taken over by the composer himself in some writings and interviews and has served to guide reflections on his work. From listening and comparative analysis we try to define better how it occurs.

Keywords: Miklós Rózsa. Hungarian folk music. Musical Analysis. Soundtrack.

1. Introdução

Apesar da ênfase que habitualmente se dá à sua música para cinema, o compositor húngaro Miklós Rózsa (1907-1995) não foi apenas um compositor de trilhas sonoras para filmes, mas também de música de concerto de alto nível técnico e criativo. Em seu repertório figuram um concerto para violino, um para piano, um para violoncelo e um para viola; sonatas para diversos instrumentos; duos; quartetos de cordas; etc. Tal versatilidade estaria por trás da impressão de que o compositor conceberia suas obras como peças de ocasião dependentes dos termos estabelecidos pelas demandas específicas que enfrentava: para cada tipo de música, um tipo diferente de compositor se manifestaria. Mas teria mesmo Miklós Rózsa uma “vida dupla” articulada dessa maneira? Não haveria por trás de sua obra uma poética consistente capaz de conciliar os campos de atuação profissional aos quais o compositor se dedicara?

2. Miklós Rózsa e sua relação com a música folclórica húngara

Miklós Rózsa nasceu em Budapeste, Hungria, em 18 de Abril de 1907. Seu pai foi um rico industrial e dono de terras. O futuro compositor teve contato com a música desde cedo, sua mãe tocava piano e ele começou a estudar violino com cinco anos de idade. Ele gostava de improvisar ao instrumento e, aos sete anos, já compunha pequenas peças. Seu interesse musical abrangia também uma preocupação musicológica; em 1924, aos dezessete anos, Rózsa organizou um concerto de música húngara no colégio no qual fez um discurso intitulado: “A História da Música Húngara”. Nesta ocasião, ele declarou que todos os compositores húngaros do passado eram medíocres, e que a música húngara produziu somente dois compositores de impecável qualidade, a saber: Béla Bartók e Zóltan Kodály.

[...] compositores como Erkel, Liszt e Mosonyi tentaram investir suas músicas com um ‘hungarianismo’ autêntico, mas tiveram seu êxito meramente em mascarar sua básica orientação do Oeste-Europeu com os *Verbunkos* de mau gosto, um tipo de dança funcional húngara originada no século XVIII que, quando corrompida por influências ciganas e outras mais estranhas, elevou-se a um estilo pseudonacionalista muito favorecido ao qual Bartók renunciou quando descobriu a real música dos camponeses da Hungria. Esta vasta reserva permaneceu desconhecida ou ignorada pelos compositores do século XIX até que Bartók e Kodály começaram suas pesquisas. Antes disso, a atitude declarada de Liszt era típica: canções folclóricas húngaras eram consideradas como perversões ou distorções dos protótipos instrumentais ciganos. Sem dúvida se Bartók não tivesse se arriscado na música camponesa húngara ele teria continuado na nova ou pseudo tradição húngara de Liszt; e sem dúvida muito disto teria acontecido comigo. (RÓZSA, 1989: pp. 23 e 24).

Rózsa assume a música camponesa como a real música folclórica húngara, da mesma forma que Bartók e Kodály assumiram antes e isso em detrimento do pensamento de Liszt que era criticado pelo compositor devido a sua adesão à idéia de que a música folclórica húngara seria por excelência a música dos ciganos e que mesmo as canções folclóricas cultivadas na época seriam corruptelas desse referencial. Quanto a isto, Engel (1980) afirmou que Liszt

[...] expressa a opinião que a música nacional dos húngaros é, propriamente falando, a música dos ciganos, com quem originou, e que são nos dias atuais seus principais intérpretes e cultivadores. Outros músicos, provavelmente confiando mais nas declarações do célebre Liszt do que em suas próprias investigações, dizem o mesmo. A exatidão desta opinião é, entretanto, um tanto refutada por aquilo que pode ser chamado de ‘evidência circunstancial’. (ENGEL, 1980: p. 221).

Rózsa parte, portanto, de uma escolha ideológica clara que o aproxima do viés bartokiano e kodalyano no que diz respeito ao material de base com o qual realizará suas primeiras peças.

Bartók foi um dos precursores do movimento nacionalista húngaro. Pioneiro da etnomusicologia, o compositor coletou mais de 10.000 canções folclóricas durante as duas primeiras décadas do século XX na parte húngara da monarquia dual (Áustria-Hungria) e norte da África. “Com este material folclórico básico ele construiu uma nova gramática musical para o futuro e trabalhou com ele em total liberdade criativa” (GERSON-KIWI, 1957: p. 153). Ou seja, Bartók almejava, a partir de sua pesquisa, produzir um projeto composicional específico e pessoal mais do que simplesmente adaptar melodias coletadas a contextos estilísticos padrão. Kodály, por sua vez, também coletou inúmeras canções folclóricas com foco nas partes vocais. Para ele a melodia seria o mais importante elemento musical, e a monofonia, uma característica dos húngaros. Segundo Sárosi, (1983), assim como Bartók, Kodály não prestava muita atenção às músicas folclóricas húngaras que os ciganos tocavam; ambos os compositores, porém, tinham os mesmos objetivos quanto à emancipação do nacionalismo húngaro através de uma nova linguagem musical com base na música folclórica.

Rózsa também foi, à sua maneira, um coletor de melodias folclóricas e sempre deixara clara a sua predileção, como vimos, pelo repertório de música camponesa em detrimento da cigana. Entretanto, sua incursão nesse campo não fora tão sistemática quanto a de seus conterrâneos:

Eu nunca fui um metódico colecionador de canções folclóricas como Kodály ou Bartók; eu estava interessado somente na música da qual eu estava continuamente consciente e que achei forte em expressão e ritmicamente fascinante. Eu não tinha nenhum fonógrafo Edison como Bartók, eu chegava apenas com um pequeno caderno preto e escrevia o que eu escutava. Eu nunca me preocupei com o texto, não me interessava nem um pouco. Em outras palavras, como um genuíno folclorista eu era um amador. (RÓZSA *apud* PALMER, 1975: p.1).

Kodály (1962/63) analisara as características gerais desse melodismo tipicamente húngaro: a melodia húngara começaria no tempo forte, teria uma forma descendente e construída em quartas. Os húngaros nunca estendem uma sílaba tônica e não têm predileção por notas agudas. Para o compositor, tal melodia não é construída de pequenos elementos motivicos, mas sim de linhas largas; e a escala pentatônica é uma característica patente. Outros musicólogos como Palmer (1975), também afirmam que a melodia húngara tem suas raízes nos modos e na escala pentatônica. Os intervalos melódicos predominantes nesta seriam a quarta e a quinta justas. Em algumas peças de Rózsa tal referencial – somado a um procedimento típico da harmonia do neo-classicismo – redundará num tratamento harmônico baseado em tais intervalos e mesmo em progressões de acordes paralelos de quartas e quintas

superpostas. Isso é patente no seu *Opus 5*, “Canções e Danças Camponesas da Hungria do Norte”, que será abordado mais adiante.

3. Miklós Rózsa e a linguagem musical moderna

Em 1926, Rózsa ingressa no Conservatório de Leipzig para estudar Composição. Durante o período em que esteve nesta instituição, ele também foi aluno de piano e compôs seus *Opus 1* “Trio para Cordas” e *Opus 2* “Quinteto para Piano e Cordas”. Com relação às músicas de compositores como Honegger, Debussy, Paul Dukas, Cesar-Franck, Saint-Saëns e Stravinsky, o compositor afirmara: “estas eram as influências musicais que me cercavam durante aqueles anos. Novamente, embora fossem admiráveis, nada imensamente me afetou; eu ansiava pela clareza cristalina da canção folclórica húngara como base para minha música” (RÓZSA, 1989: p. 41). Algumas dessas influências são patentes nas suas “Canções e Danças dos Camponeses da Hungria do Norte” (*Opus 5*). Nesta obra Rózsa incorpora melodias de canções folclóricas acompanhadas por uma harmonia característica de uma linguagem mais moderna, resultado dessas novas influências. Na **figura 1** podemos ver na *introdução* e no início do *tema A* (compassos 1 ao 9) do primeiro movimento como ocorre esse hibridismo entre o referencial folclórico e o modernista. No trecho identificamos na parte de violino algumas características apontadas por Kodály como próprias ao melodismo húngaro: o início da melodia acontecendo no tempo forte e a predominância de intervalos de quarta e quinta justas. No acompanhamento ocorrem paralelismos de sonoridades de quartas e quintas. Outro elemento importante da lista de Kodály aparece no compasso 4: a escala pentatônica.

Molto Tranquilo $\text{♩} = \text{ca. } 72$



Violino

Piano

escala pentatônica

p *sfz* *pp*

$8^{vb} - -'$ $8^{vb} - -'$ $8^{vb} - -'$ $8^{vb} - -'$

paralelismo de intervalos justos na mão esquerda



melodia modal

predomínio de intervalos justos de 4ª e 5ª

pp

paralelismo de intervalos justos

Figura 1 – Introdução e início do tema A do primeiro movimento do *Opus 5* de Rózsa.

Tais influências seriam ainda mais evidentes depois que o compositor resolve se estabelecer em Paris, em 1931. No ano seguinte, Rózsa faz sua estreia formal como compositor na cidade francesa.

4. Miklós Rózsa e as trilhas sonoras de cinema

Por influência de Honegger, Rózsa decide ir a Londres, onde poderia trabalhar como compositor de trilhas sonoras de filmes. O compositor húngaro chega à cidade por volta de 1935, começa a estudar regência e resolve se estabelecer nesta cidade.

O primeiro filme em que trabalhou foi “*Knight Without Armour*” (“O Amor Nasceu do Ódio”) de 1937. Rózsa compõe trilhas para mais alguns filmes pela *London Films*. Mas é em 1940, já pela *Alexander Korda Films*, que ele compõe a trilha que deixaria seu nome conhecido internacionalmente: “*The Thief of Bagdad*” (“O Ladrão de Bagdá”). Palmer (1975) afirma que a mesma sofreu influência de obras como: “*Scheherazade*” de Rimsky-Korsakov, “*O Pássaro de Fogo*” de Stravinsky e de “*La Mer*” de Debussy (notadamente pelo uso da escala hexafônica). Além destas influências, podemos ver também na **figura 2** o *tema do gênio da lâmpada* com base na escala pentatônica, tal como ocorria em suas peças de concerto.



Str. W.W.

Brass.

marc.

Figura 2 – Tema do gênio da lâmpada do filme “O Ladrão de Bagdá” (1940).

Depois de trabalhar em “O Ladrão de Bagdá”, Rózsa migrou aos EUA e trabalhou em alguns filmes antes de ser contratado pela *Paramount*. Rózsa teria sido advertido pela companhia a respeito do uso excessivo de dissonâncias na trilha do filme “Cinco Covas no Egito” (1943) e teria se recusado a modificar sua música (RÓZSA, 1989). Este teria sido o primeiro embate de muitos tendo como mote questões estéticas e adequação aos padrões de Hollywood. O comportamento intransigente do compositor frente a tais embates é uma das maiores evidências de que este prezava por uma poética pessoal a despeito das demandas específicas da indústria cinematográfica.

Rózsa afirmou, sintomaticamente, que neste período sua “vida dupla” aflorou, pois além de trabalhar nos filmes, suas músicas de concerto estavam sendo tocadas na Califórnia e em Nova Iorque. Em 1945 – além de ser convidado para lecionar composição de música para filme na *University of Southern California* (Universidade da Califórnia do Sul), sendo o pioneiro em tal cadeira na América – trabalhou com o diretor Alfred Hitchcock no filme “*Spellbound*” (“Quando Fala o Coração”) ganhando seu primeiro Oscar.

4. “Vida dupla”?

Em 1948, Rózsa ganhou seu segundo Oscar com o filme “Fatalidade”. Mesmo afirmando ser esta uma época em que não tinha tempo para compor suas músicas de concerto, neste mesmo ano compõe sua “Sonata para Piano” (*Opus 20*), que, segundo ele, foi um dos seus melhores trabalhos. O compositor afirmara:

Minha música estava passando por uma mudança durante este período. “*Madame Bovary*”¹ era romântica, exuberante e expressiva, mas ao mesmo tempo, em 1948, um novo estilo começou a aparecer na minha Sonata para piano – mais percussivo, contrapontístico e agressivo. O “Quarteto de cordas” [nº 1] continuou nesta linha. Talvez fosse um protesto íntimo contra a quantidade excessiva de música convencional que eu tinha escrito para filmes convencionais. (RÓZSA, 1989: pág. 168).

A “Sonata para Piano” é uma obra virtuosística que ostenta um pianismo percussivo e dissonante ao estilo Bartók como podemos ver na **figura 3**.

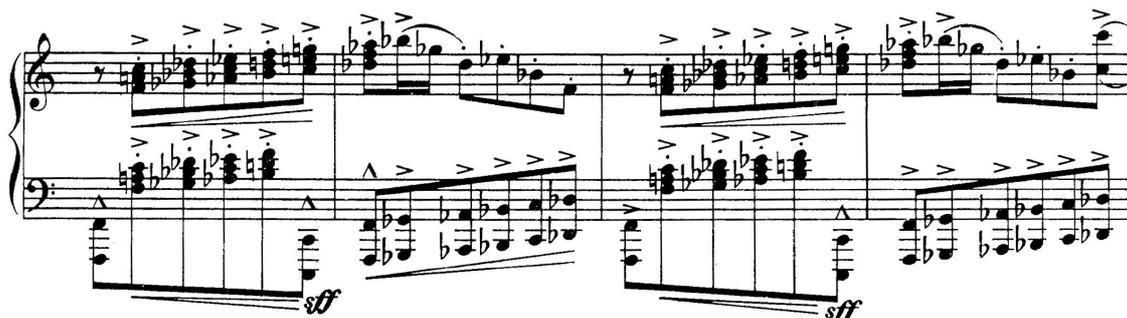


Figura 3 – Fragmento (comp. 203-206) do primeiro movimento da Sonata para Piano.

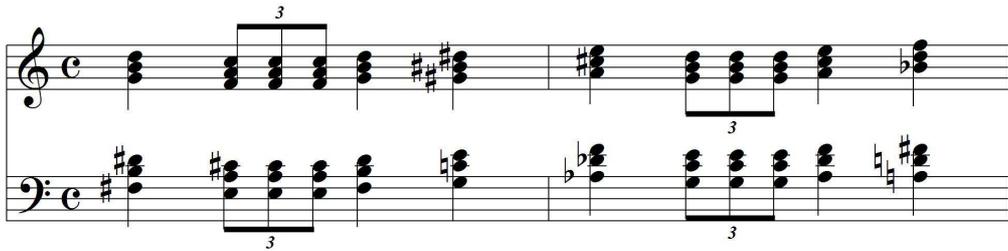


Figura 6 – Música executada durante a cena da batalha naval em Ben-Hur.

Rózsa, apesar de cultivar elementos modernistas em sua música tanto de concerto quanto fílmica, evitava, de forma categórica, o uso do serialismo. O compositor, inclusive, aproveita na trilha de “O Rei dos Reis” (1960) uma deixa para referir-se, com ironia, ao sistema dodecafônico identificando-o com o demônio (**figura 7**).

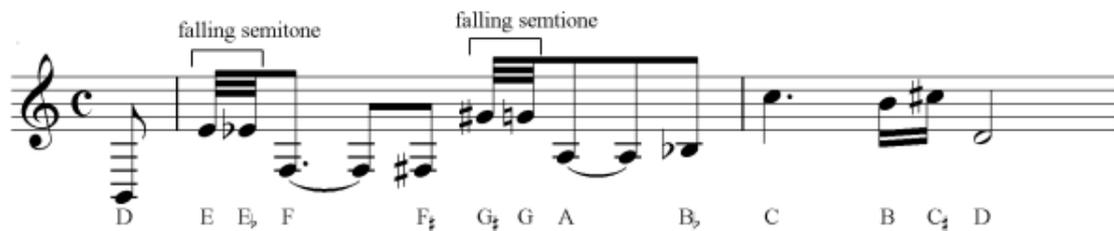


Figura 7 – Tema do demônio do filme “O Rei dos Reis”.³

Tal postura não se dá por acaso. O compositor possuía uma visão severa a respeito da técnica de doze sons de Schoenberg:

Para mim, a música dodecafônica é uma ideia natimorta, sendo assim, naturalmente e admiravelmente, adaptada para o Demônio, ‘Espírito de Negação’, ‘Pai das Mentiras’. Foi uma brincadeira; eu não esperava que um público de cinema pudesse entender a mensagem, mas pensei que pudesse me reabilitar com a vanguarda. Não tive esta sorte (RÓZSA, 1989: p. 192).

Em meados de 1962, por sua escolha, Rózsa já não trabalhava para a MGM, mas continuava compondo suas músicas de concerto e, ocasionalmente, para filmes. Por conta de problemas de saúde, suas últimas obras foram dedicadas a instrumentos solo, o compositor afirmara: “minha música originalmente começou a partir da canção folclórica, que era melodia pura e simples; ela terminaria como melodia pura e simples” (RÓZSA, 1989: pp. 223-224).

5. Conclusão

Tal estudo preliminar visa entender melhor como se dá a articulação da poética rozsiana com o ambiente de concerto e de trilhas sonoras e faz parte de um trabalho maior que será concluído como dissertação de mestrado. No presente artigo a partir de breves dados

biográficos e análises pontuais, buscamos relevar aspectos da poética musical de Rózsa que estariam presentes em diversas obras independentemente de seu uso padrão. Nesse sentido é patente a influência da música folclórica húngara e de compositores contemporâneos a ele que trabalhavam dentro de uma perspectiva modernista. Haveria, portanto, uma espécie de hibridismo em suas obras que poderia ser entendido como característica básica de sua poética.

Apesar do próprio Rózsa afirmar ter uma ‘vida dupla’, ou seja, cultivar atitudes diversas quando produz música de concerto e quando realiza trilhas sonoras para filmes, e de buscar inspiração em locais completamente distintos, sua linguagem aparentemente mantém-se íntegra em alguns aspectos como o uso de escalas pentatônicas e de um modalismo de inspiração folclorista que é bastante presente em suas obras, tais como: os acordes de quartas e quintas justas, paralelismos entre acordes, uso acentuado de dissonâncias, entre outras características advindas do modernismo. Todas estas características concorrem não só na sua música de concerto, mas também na de filmes. Características essas que, além de tudo, foram mote para severos embates entre o compositor e seus eventuais agentes em Hollywood, o que denota uma clara irrisignação. É importante salientar que os excessos românticos, eventuais clichês musicais do cinema hollywoodiano e os aspectos “funcionais” da trilha sonora estariam ausentes de sua música de concerto. O uso de harmonias dissonantes e de outros elementos modernistas nas trilhas seria muito mais cuidadoso, buscando mais uma integração sem atritos com o gosto do público frequentador da sala de cinema (e produtores), do que um estranhamento de vanguarda.

Quanto a esses embates (produtor *versus* compositor), sua música não se adequaria, portanto, ao modelo musical hollywoodiano? É fato que suas trilhas sonoras representam um marco do gênero e se definiram como uma referência segura para todo filme de caráter épico subsequente. Rózsa é um inovador, portanto, mais que um mero agente a serviço de uma demanda objetiva.

Referências:

- Livro

HICKMAN, Roger. *Miklós Rózsa's Ben-Hur: a Film Score Guide*. Plymouth: Scarecrow Press, 2011.

PALMER, Christopher. *Rózsa*. London and Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1975.

RÓZSA, Miklós. *Double life*. New York: WYNWOOD™ Press, 1989.

SCHWARTZ, Ronald. *Houses of Noir: dark visions from thirteen film studios*. North Carolina: McFarland & Company, 2014.

- Artigo em Periódico

ENGEL, Carl. The Music of the Gypsies. *The Musical Times and Singing Class Circular*, United Kingdom, v. 21, n. 447, p. 219-222, 1880.

GERSON-KIWI, Edith. Béla Bartók: Scholar in Folk Music. *Music & Letters*, Oxford, v. 38, n. 2, p. 149-154, 1957.

KODÁLY, Zoltán. Folk Music and Art Music in Hungary. *Tempo*, United Kingdom, New Series, n. 63, p. 28-36, 1962/63.

KOMAR, George. King of Kings: Rediscovering the Film and the Score. *Pro Musica Sana*, United States, Series 2, v. 3, n. 2, p. 3-11, 2002.

SÁROSI, Bálint. Instrumental Folk Music in Kodály's Works: The Galánta and Marosszék Dances. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Budapeste, t. 25, fasc. 1/4, p. 23-38, 1983.

- Partitura publicada

RÓZSA, Miklós. *Musical Highlights by Miklós Rózsa from the score Quo Vadis*. New York: Robbins Music Corporation, 1951. Redução para piano dos temas principais da trilha Sonora do filme “Quo Vadis”.

RÓZSA, Miklós. *Nordungarische Bauernlieder und Tänze*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1929. 2 partituras (20 páginas), uma para piano e violino, e a outra só para violino.

RÓZSA, Miklós. *Sonate für Klavier*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1948. Partitura para piano contendo 40 páginas.

¹ Filme de 1949 e com mesmo nome no Brasil.

² Filmes, geralmente em preto e branco, que abordavam temas “obscuros”, policiais, do submundo do crime e da vida suburbana dos americanos. Segundo Schwartz (2014), embora *noir* seja uma palavra francesa que significa “negro”, e embora *film noir* signifique literalmente “filme negro”, tal expressão refere-se ao estado de espírito de muitos filmes em preto-e-branco americanos produzidos entre 1940 e 1960 em que um protagonista masculino é geralmente levado à sua destruição por uma *femme fatale* (mulher fatal) e acaba ficando sem o dinheiro e sem a dama.

³ Disponível no site: <http://www.filmscoremonthly.com/notes/king_of_kings2.html>, acessado em 30 de Novembro de 2014, que foi retirado do artigo de Komar, 2002.