

A Escola de Viena e a manipulação da história

Guilherme Nascimento

Unicamp

e-mail: guinascimento@yahoo.com

web: www.guilhermenascimento.com.br

Sumário:

Os integrantes da Escola de Viena viam a si mesmos, e sua música, como historicamente inevitáveis. O presente artigo procura compreender como, ao tentarem legitimar sua arte, Schoenberg, Berg e Webern procederam por re-escrever a história e por se auto-inserir nela.

Palavras-Chave: Escola de Viena, Schoenberg, Berg, Webern, música do século XX.

Toda polêmica modernista se desenrola pela produção de textos, sejam estes cartas, entrevistas, conferências ou artigos, escritos com o intuito de justificar a nova arte. Trata-se de uma guerra que se trava no domínio da língua e que se deve ganhar com as armas disponíveis: agressividade, ironia, ridicularização dos adversários, revisão do passado, etc. A Escola de Viena, assim como todos os movimentos congêneres, produziu uma quantidade enorme de textos destinados à legitimação de sua arte. Neste caso, a revisão do passado parece ter sido a tônica de seus escritos.

Schoenberg, Berg e Webern viam claramente a sua posição no tempo e no espaço como uma situação histórica. Para eles a história da música era um vetor que indicava um sentido, uma direção inequívoca. Um movimento que eles deduziram e no qual se situaram e tomaram consciência de seu papel. Em um diálogo radiofônico realizado pela rádio austríaca, em 1930, ao tentar justificar o tipo de música composta pelos integrantes da Escola de Viena, Alban Berg (1999:51-63) desfila um grande número de exemplos musicais para mostrar que um certo atonalismo, uma assimetria fraseológica e uma escrita melódica ziguezagueante, não eram exclusividade da Escola de Viena, mas já estavam presentes em vários momentos de Mozart (*Don Giovanni*), Schubert (*Winterreise*) e Brahms (Opp. 49, 84 e 105). Em sua conferência *Por que a música de Schoenberg é tão difícil de compreender*, de 1924, Berg (pp.24-39) expõe uma série de exemplos de obras de Schoenberg, em comparação com obras dos grandes mestres do passado, em uma espécie de exercício de legitimação do novo em relação ao velho, e afirma que “quando o futuro julgar os ‘clássicos do nosso tempo’, ele [Schoenberg] estará entre as raras figuras que emergirão junto aos clássicos de todos os tempos” (p.39).

Ao longo de suas conferências, proferidas entre 1932-33, partindo de premissas tais como, música séria e música não-séria, necessidade, coerência, evolução, conquistas, princípios naturais, e da idéia de que o germe da evolução e da dissolução tanto da polifonia quanto do sistema tonal já se encontrava inerente a eles próprios, Anton Webern (1984) expõe um resumo de como se deu o “desenvolvimento histórico” na música, dos primórdios ao dodecafonismo. Na conferência de 03 de abril de 1933, Webern (p.79) atesta que a música dodecafônica foi mais longe que todas as outras, “o estilo que Schoenberg introduziu e que seus alunos são os continuadores” (numa auto-referência nada modesta) e conclui, reforçando a superioridade do dodecafonismo e excluindo toda música não-dodecafônica:

todo o resto, na melhor das hipóteses, se aproxima dessa técnica ou ainda se opõe conscientemente a ela, empregando então um estilo que não temos necessidade de estudar, porque não vai além daquilo que a música clássica ofereceu e nada mais faz do que desfigurá-la. (p.79)

Alicerçando o dodecafonismo no princípio da “evolução” da música, Webern sente a necessidade de uma grande digressão histórica para explicar o seu surgimento e atesta que o seu surgimento se deu não por acaso, ou mero capricho, mas por vias naturais: “essas conferências têm o objetivo de mostrar o caminho que conduziu a esta música e de tornar claro que ele devia naturalmente chegar aqui” (p.79), ou: “mostrei que a ‘composição com doze sons relacionados entre si’ é o resultado natural da evolução da música” (p.99).

Schoenberg tinha bem claro a noção de que a música deveria mudar e não ficar presa ao passado, e que os julgamentos e distorções históricas poderiam ser extremamente nocivos. Para ele, as leis artísticas se compunham, antes de mais nada, de exceções. Para Schoenberg, não deveríamos jamais esquecer que o que se aprende de história na escola é verdadeiro apenas quando se leva em conta as crenças e convicções políticas, filosóficas e morais daqueles que a contam. E isto valeria também para a história da música, segundo ele próprio.

Porém, sua afirmação de que “os historiadores não se contentam em recompor a história do passado; têm francamente a pretensão de forçar a história do presente em seus esquemas preconcebidos” (1984:239), embora extremamente acurada, nos soa ao menos surpreendente, especialmente quando levamos em conta que o método utilizado pela Escola de Viena para legitimar sua música consistia exatamente em justificar a modernidade de sua arte por analogia ao passado.

No início de sua conferência *Composição com doze notas*, de 1945 (um texto cujos primeiros esboços datam de 1923), Schoenberg (1984: 214-245) afirma que “o método de composição com doze notas nasceu de uma necessidade” (p.216) e traça sua visão histórica de como a música evoluiu, da dissolução do sistema tonal ao dodecafonismo. Sua visão particular da “dissolução” do sistema tonal lhe servia a um propósito maior: a defesa de sua música. Em seu *Tratado de harmonia*, de 1922, Schoenberg (1979) atesta que as condições para a dissolução do sistema tonal estariam contidas no próprio sistema. Ao longo do livro vemos que, o que Schoenberg chama de o “germe” da destruição, seria o empilhamento de terças, o acréscimo de notas estranhas aos acordes, as modulações cada vez mais distantes e, principalmente, o cromatismo intenso. Os princípios que fundaram o sistema seriam a causa de sua própria destruição. Assim Schoenberg trata de expor seu método e atesta que, entre o nascimento e a morte do sistema tonal, era necessário apenas esperar que o tempo desse cabo à tarefa.

No entanto, para Duteurtre (2000), a idéia do esgotamento progressivo do sistema tonal corresponde a uma situação muito mais geográfica que histórica: Viena e o Império Austro-húngaro. A situação descrita pelos vienenses de que, com Wagner, o sistema tonal encontrava-se à beira da dissolução, mais reflete o pensamento musical germânico do século XIX do que uma situação inevitável da música européia.

As sinfonias de Bruckner e Mahler, e as óperas *Salomé* e *Elektra* de Strauss, em alguns casos, se parecem como um prolongamento da música de Wagner (quanto à tensão expressiva, a instabilidade tonal, o cromatismo e o sinfonismo hipertrofiado) porém, sem jamais levarem a cabo a “dissolução” do sistema tonal. Para Schoenberg, coube, então, à geração seguinte, a responsabilidade de tirar as conseqüências desta “evolução”. Em outras palavras, de avançar na direção do abandono definitivo da tonalidade.

Fortemente ancorada na tradição, a reflexão de Schoenberg ignorou completamente outros compositores da mesma época que souberam passar pelo romantismo totalmente desembaraçados do pensamento cromático. A partir da segunda metade do século XIX, alguns compositores foram capazes de descobrir outros horizontes, distantes da “evolução” harmônica cromática e do subjetivismo romântico do mundo germânico, tais como os russos Mussorgsky (*Quadros de uma Exposição, Boris Godunov*), Rimsky-Korsakov (*Shéhérazade, Grande Páscoa Russa*) e, mais tarde, Stravinsky (balés da fase russa) - harmonização original e diatônica, emprego de colorido tradicional e de escalas inspiradas na música antiga russa e no modalismo gregoriano -; Debussy (*Prélude à l'Après-midi d'un Faune, Trois Nocturnes*, prelúdios para piano) – pentatonismo, escala

de tons inteiros, modalismos, paralelismos de 5as., tratamento orquestral leve e claro -; Ravel (*Ma Mère l'Oye, Rapsódia Espanhola, L'Enfant et les Sortilèges, Tzigane*) – encadeamentos harmônicos originais, clareza no tratamento instrumental e orquestral -; Milhaud (*Saudades do Brasil*) – politonalismo -; Albéniz (*Suíte Ibéria*) e, mais tarde, de Falla (*La Vida Breve, El amor Brujo, El sombrero de Tres Picos*) - escalas e coloridos inspirados na música tradicional espanhola -; Bartók (*Mikrokosmos, O Mandarin Maravilhoso*, quartetos de cordas) – ambigüidade tonal, ritmos e melodias inspirados nos folclores húngaro, romeno e servo-croata -; Villa-Lobos (*Suíte Sugestiva, Prole do Bebê, Rudepoema*, série de choros) - colorido da música tradicional brasileira, ritmos inspirados em danças africanas, tratamento instrumental e orquestral com um certo apelo exótico -; etc.

Tais compositores provocaram uma ruptura muito mais profunda com o romantismo do que os vienenses. Desembaraçados da visão linear da história de que o cromatismo levaria à dissolução do sistema tonal e a conseqüente introdução de uma nova música se faria necessária, tais compositores desenvolveram um outro pensamento harmônico, procederam por uma reavaliação do diatonismo e pela criação de uma estética não-romântica.

Têm-se, muitas vezes, a impressão de que a passagem do velho para o novo se dá, muitas vezes, por simplificação e retrocesso, do que por complicação e emancipação. Mesmo que se partilhe da visão histórica da ruína do sistema tonal, ainda assim a aparição de um sistema tal como o dodecafonismo parece muito mais como uma introdução arbitrária do que um acontecimento lógico. Premissas tais como a de não se repetir uma nota até que todas as outras tenham sido ouvidas, ou de se evitar o aparecimento de oitavas, são sem precedentes na história da música – o que nos aponta mais para soluções particulares do que para uma conseqüência natural da emancipação da dissonância.

Para Dahlhaus (1999b), o conceito de necessidade é extremamente questionável enquanto categoria histórica. Para o autor, após 1970, o mito da história perdeu a sua força, sendo substituído pelo conceito de histórias, no plural: eventos e cadeias de eventos, às vezes autônomos, às vezes interligados, que emanam de um grande número de origens heterogêneas e que levam a resultados divergentes. Em oposição à idéia de necessidade histórica, o compositor Ernst Krenek escreveu, em 1927, sobre o que ele chamou de liberdade dos compositores de colocar axiomas. Segundo Krenek (apud Dahlhaus, 1999b: 276), a música, sendo uma arte, é baseada primeiramente em axiomas que são impostos não pela natureza, nem pela história, mas pelos próprios compositores, cujas posições estéticas decidem o que deve ser descartado e o que deve ser visto como significativo no sentido técnico-composicional. Em outras palavras, a imposição de princípios em música depende não da história, nem da natureza, mas exclusivamente dos compositores, que os formulam baseando-se não apenas em observações históricas, mas primeiramente seguindo suas próprias inclinações estéticas.

Michel Foucault (2005) afirma que é necessário que “nos inquietemos diante de certos recortes ou agrupamentos que já nos são familiares” (p.24). Segundo o autor devemos, em primeiro lugar, nos libertar de todo um jogo de noções estabelecidas, aceitas de antemão, de validades inquestionáveis, que serviriam para reforçar o conceito de história vista como um encadeamento contínuo de eventos interligados. Conceito este fortemente amarrado à idéia de causa-efeito, tão comumente vista nos escritos sobre história e tão largamente utilizada a serviço da imposição de algumas verdades irrefutáveis. As noções estabelecidas das quais deveríamos nos libertar seriam:

- **Noção de tradição** – Ao dar importância temporal a um determinado conjunto de fenômenos ao mesmo tempo sucessivos e análogos, permite repensar a dispersão da história e constituir um pano de fundo de permanência, onde o mérito das novidades pode ser transferido para a originalidade e gênio de certos indivíduos.

- **Noção de influência** – Fornece um suporte mágico que liga os fenômenos de semelhança ou repetição por um processo causal e conecta, por intermédio de um meio de propagação, apesar da distância e através do tempo, unidades definidas como indivíduos, obras, noções ou teorias.

- **Noções de desenvolvimento e evolução** – Permite, a uma sucessão de acontecimentos dispersos, submetidos a jogos de adaptação, assimilação e trocas, que sejam agrupados e relacionados a um único e mesmo princípio organizador. Permite, ainda, controlar o tempo por uma relação continuamente reversível e descobrir, já atuantes no começo, um princípio de coerência do todo e o esboço do futuro.

- **Noção de “espírito”** – Permite estabelecer, entre os fenômenos de uma determinada época, uma idéia de sentido ou de ligações simbólicas.

- **Noção de “mentalidade”** – Faz surgir, como princípio de unidade e de explicação aos eventos de uma determinada época, a soberania de uma consciência coletiva.

Para Dahlhaus (1999a), os revolucionários modernos diferem dos rebeldes dos séculos passados no fato de que os modernos são “historicistas”. Eles acreditam que a mutabilidade tão falada pelos historiadores pode ser colocada em prática. E o pólo oposto deste historicismo revolucionário seria o tradicionalismo dos conservadores, com sua devoção às verdades estabelecidas. Para o autor, o passado não é uma autoridade no qual devemos basear julgamentos sobre o presente. A história não é uma coleção de exemplos dos quais devemos deduzir as regras. Argumentos baseados em analogias com a história têm-se mostrado quase sempre questionáveis. Olhar para a história pode ser útil na intenção de lançar luz sobre possibilidades ainda difíceis de enxergar no presente, e que se encontram em conformidades ou similaridades com o passado.

Uma obsessão com o passado costuma refletir uma obsessão com o seu próprio lugar na história. Através da manipulação da história, os integrantes da Escola de Viena desenvolveram o truque de ver o presente e sua própria posição no presente sem a necessidade do distanciamento do historiador, e se autoproclamaram a última e mais avançada corrente estética do momento, fruto legítimo da evolução da música. Infelizmente, os mesmos mecanismos de justificação histórica como meio de legitimação artística, e a prática de impor uma visão particular dos acontecimentos e de forçar a entrada na história da música, parece ter sido reaproveitada ao longo de todo o século XX.

Referências Bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (1959). *Filosofia della musica moderna*. Turin: Einaudi.
- Berg, Alban. (1999). *Écrits*. Paris: Christian Bourgois Éditeur.
- Dahlhaus, Carl (1999a). *Foundations of Music History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . (1999b). *Schoenberg and the new music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Duteurtre, Benoît. (2000). *Requiem pour une avant-garde*. Paris: Pocket.
- Foucault, Michel. (2005). *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Schoenberg, Arnold. (1969). *Structural functions of harmony*. New York: W.W.Norton.
- . (1979). *Armonia*. Madrid: Real Musical.
- . (1984). *Style and idea*. Los Angeles: University of California Press.
- Webern, Anton. (1984). *O caminho para a música nova*. São Paulo: Ed. Novas Metas.