

## CAPITULO 9.

### Arnold Schoenberg antes e depois da formulação do sistema dodecafônico.

Já estamos quites em relação às pesquisas de Olivier Messiaen. Pesquisas importantes em primeiro lugar por si mesmas e, depois, porque condicionaram a própria criação desse artista, mas importantes também pelo impulso que deram aos jovens músicos da geração seguinte e que finalmente, de maneira bastante inesperada, os incitaram à dissidência.

Agora vamos voltar para trás, o que não significa incoerência alguma em nosso plano. Procuramos, com efeito, ter uma visão de conjunto de uma imensa fermentação de idéias e de técnicas novas, incessante desde o começo deste século. A necessidade de seguir uma pista pode nos levar, como foi o caso de Messiaen, ao limiar da época em que nos encontramos hoje. Nesse ponto, ela cruza com uma outra pista que deixamos provisoriamente de lado e a cuja origem é preciso voltar agora.

Retornamos, portanto, ao início deste século para descobrir, em Viena, um jovem compositor autodidata, particularmente dedicado à música de câmara — o que o salvara, talvez, de soçobrar no gigantismo revelado por algumas de suas obras, como os *Gurrelieder* (Canções de Gurre) (35), em que se deixou invadir pelos malefícios wagnerianos.

Muito depressa Arnold Schoenberg toma consciência de certo número de problemas que lhe parecem ser consequência direta do estado em que Wagner deixou a Música. Mas demorará muito a encontrar a solução que lhe permitirá, vinte e cinco anos mais tarde, juízos categóricos como este: “Não existe nenhuma razão física ou estética que possa forçar o músico a se servir da tonalidade para a representação de seu pensamento. Ele pode apenas se colocar a questão de saber se é possível atingir a unidade e a firmeza formal sem se servir da tonalidade. Mostrei que não era um estado novo o da Música não recorrer à tonalidade; que, ao contrário, ela já está nesse estado desde Wagner, e que se trata apenas de empregar um outro meio de ligação formal, com força suficiente para reduzir os acontecimentos musicais ao mesmo denominador.”

Aí está, portanto, de um lado, nominalmente designado o responsável pela desintegração do sistema tonal, e, de outro, indicado o sentido da pesquisa para a qual Schoenberg foi levado pela sua tomada de consciência desse estado de coisas.

Essa pesquisa será marcada por um grande número de obras em que são delimitados, pouco a pouco, os elementos de uma doutrina que só tomará corpo de maneira absolutamente definitiva a partir de 1923. Mas convém acrescentar que essas obras representam talvez o melhor daquilo que Schoenberg tinha a dizer. Nelas ele ainda não se mostra dominado por uma sintaxe inteiramente nova, mal-amaciada, portanto. E se as obras nascidas de sua pesquisa revelam certa anarquia, elas têm menos uma riqueza de idéias e de escrita, uma intensidade de expressão, que nesse grau não serão mais encontradas quando, tendo acabado de destruir o que achava que devia ser destruído, ele procederá à instauração de um sistema de reposição.

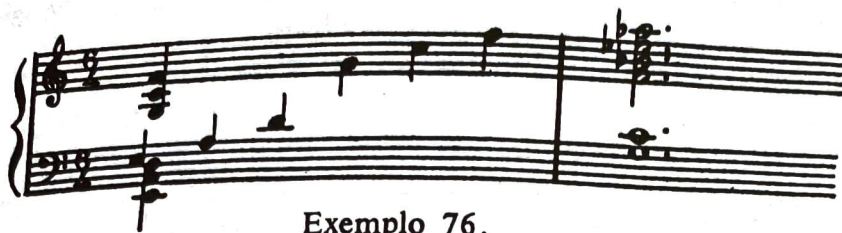
≡ A pesquisa de Schoenberg relaciona-se à harmonia, à escrita contrapontística, à forma e aos timbres.

Do ponto de vista harmônico, o fato novo é a abolição de uma certa concepção dinâmica da música clássica que divide os acordes em consonantes e dissonantes, e que opera sobre a tensão engendrada pelas dissonâncias e a distensão produzida pela sua resolução. Essa abolição, aliás, é um fato novo apenas na perspectiva em que Schoenberg se colocava, isto é, na descendência espiritual de Wagner. De fato, já mostramos a tendência geral, desde o início do século (flagrante no exemplo dado de *Daphnis et Chloé* de Ravel) para uma imobilidade das agregações sonoras — obtidas pela multiplicação de terças superpostas — em que o ouvido encontra uma plenitude livre de qualquer aspiração a tudo o que dela pudesse desviá-lo.

Em Wagner, apesar do caráter atonal de uma música eternamente modulante, cada acorde é, contudo, incorporado ao discurso com toda a sua carga de eletricidade; e se as repulsões ou as atrações que existem nele levam apenas raramente, por sua resolução, ao repouso do equilíbrio tonal, elas preenchem, entretanto, sua função e assim impulsionam para diante o conjunto da polifonia.

Com Schoenberg, a oposição consonância-dissonância desaparece muito rapidamente desde suas primeiras obras. A partir do instante em que essa dualidade é abolida da sintaxe musical, torna-se válido imaginar livremente agregações não-repertoriadas, sem que seja preciso justificá-las, quer seja pelas referências às clássicas superposições de terças, quer seja pelos diversos artifícios próprios à técnica da música tonal.

É assim que Schoenberg mostra-se, num momento, atraído por acordes obtidos pela superposição, não mais de terças, mas de quartas, isto é, de um intervalo fixo de dois tons e meio.



Exemplo 76.

Ora, uma sucessão de quartas justas: *dó, fá, si bemol, mi bemol, lá bemol, ré bemol, sol bemol (fá sustenido), si, mi, lá, ré, sol*, permite-nos desfiar os doze sons, e isto nos dá o que chamamos o total cromático.

acordes de quartas

Não é preciso falar da gravidade das conseqüências disso. Aliás, não disse que a música de Schoenberg, desenvolvendo-se nessa direção, tenha usado apenas esses acordes. Em todo caso, o movimento lento da *Sinfonia de Câmara, Opus 9 (36)*, datada de 1906, baseia-se inteiramente, melódica e harmonicamente, no intervalo de quarta.

Schoenberg confessou mais tarde que, quando esses acordes de quarta, com todas as suas conseqüências, se lhe apresentaram, foi tomado de pânico e hesitou muito em aceitá-los. Ainda que nem Schoenberg nem nenhum de seus alunos tenha desenvolvido, mais tarde, esse caminho, é certo que o próprio princípio deste novo elemento da linguagem musical abria uma porta para as mais amplas perspectivas. No tratado de harmonia que redigiu em 1909, Schoenberg tira as conclusões dessas experiências, exprimindo-se assim:

“A música moderna, que emprega acordes de seis sons ou de mais de seis sons, parece encontrar-se nesse estágio que corresponde à primeira época da música polifônica.”

E mais adiante:

“Dirigimo-nos para uma nova época do estilo polifônico e, como no decorrer das épocas anteriores (Schoenberg fala aqui dos séculos XII, XIII, XIV e XV), os acordes serão o resultado da condução das vozes. Justificativa pelo que é apenas melódico.”

a condução das vozes, única justificativa dos acordes

Isso é muito importante e merece ser esclarecido por um breve comentário. Quando, partindo da melodia gregoriana, a música polifônica formou-se lentamente no decorrer de uma evolução de vários séculos, ela extraiu seu princípio dinâmico do hábito de cantar simultaneamente melodias diferentes — de início muito elementarmente paralelas entre si, depois se libertando pouco a