

9. ANUNCIANDO A CORRENTE PRINCIPAL: SCHOENBERG, BERG E WEBERN

De todas as novas evoluções musicais nos anos seguintes à Primeira Guerra Mundial, nenhuma esteve mais envolta em controvérsias do que a afirmação feita por Arnold Schoenberg, Anton Webern e Alban Berg de que sua música, e o "método de compor com doze tons relacionados apenas entre si" no qual grande parte dela se baseava (conhecido também como serialismo), representava o ápice da corrente principal da tradição Austro-Germânica e, portanto, por implicação, da corrente principal da música em geral. Os três compositores sustentavam que o caminho deles era o único verdadeiro e recorriam a argumentos históricos, nacionais e até mesmo metafísicos para justificar suas afirmações. A "Música Nacional" (1931) de Schoenberg traçava sua linhagem desde Bach e Mozart, passando por Beethoven, Wagner e Brahms, concluindo: "Arrisco-me a me atribuir o mérito de ter escrito uma música verdadeiramente nova, que, sendo baseada na tradição, está destinada a se tornar tradição". Em uma série de palestras de 1932 a 1933, Webern retrocedia as origens do "Caminho para a Composição com Doze Tons" além dos Países Baixos até o canto gregoriano; insistindo na inevitabilidade histórica e na necessidade da composição com doze tons, ele traçava uma progressão desde a quebra do sistema dos modos da igreja, passando pela harmonia cromática de Wagner, o fim da tonalidade e, finalmente, chegando à composição com doze tons, escrevendo: "Acredito que desde que a música é escrita, todos os grandes compositores tiveram isso instintivamente como um objetivo". E no ensaio "Por que a música de Schoenberg é tão difícil de entender?", publicado em 1924 em comemoração ao quinquagésimo aniversário de seu professor, Berg não apenas insistia no lugar preeminente de Schoenberg entre os compositores contemporâneos e seu status de "clássico", mas também reivindicava o futuro: ao "tirar as conclusões mais distantes" de "todas as possibilidades composicionais fornecidas por séculos de música", Schoenberg havia garantido "não apenas a predominância de sua arte pessoal, mas o que é mais importante, a da música alemã pelos próximos cinquenta anos".

No entanto, a veemência de tais afirmações é um claro sinal da intensidade da oposição que eles esperavam e de fato receberam de todos os lados. As reivindicações à corrente principal estão, por sua própria natureza, implicadas em contrarrevindicações de marginalização. E para Schoenberg, Berg e Webern, esses esforços para marginalizá-los vieram de muitas direções diferentes. Para os círculos relativamente pequenos de ouvintes que realmente tinham ouvido sua música, bem como para os números consideravelmente maiores que os conheciam apenas por reputação, Schoenberg e sua escola haviam se tornado associados ao radicalismo mais extremo e à hipermodernidade. Através de seus escritos, escândalos de concertos amplamente divulgados e as primeiras apresentações na década de 1920 de muitas de suas obras "expressionistas", os três passaram a representar uma rejeição do passado e um deliberado desprezo pelo público. Hans Mersmann em sua história de 1928 da música moderna rotula Schoenberg como "o maior revolucionário da música de nosso tempo... ele rompe todas as fronteiras, destrói tudo o que a música anteriormente afirmava". No

9. Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern. Joseph Auner in Cook & Pople, 2004, pp. 228-259.

entanto, para muitos compositores da geração mais jovem e os críticos que os defendiam, Schoenberg, Berg e Webern pareciam ultrapassados e fora de sintonia com a "Nova Música". Em contraste com compositores como Weill, Eisler, Krenek, Hindemith, Milhaud e Stravinsky, e com todos os slogans e frases de efeito associados que estavam surgindo, como neoclassicismo, Neue Sachlichkeit [nova objetividade] e Gebrauchsmusik [música de uso], era fácil retratar o trio vienense como bastante distante da corrente principal. Talvez o mais surpreendente seja que essa expulsão para as margens muitas vezes fosse autoinfligida. Em um aviso de jornal de fevereiro de 1933 sobre sua palestra intitulada 'Nova Música, Música Ultrajada, Estilo e Ideia', Schoenberg observa: 'Estou, com meus alunos Berg e Webern, sozinho no mundo. A geração mais jovem de compositores, que deveria me considerar seu precursor, não poupou esforços para lutar contra mim e contra minha música, e fizeram o máximo para se libertar de mim.

Se as reivindicações de Schoenberg, Berg e Webern à corrente principal foram controversas quando foram inicialmente feitas, o quão mais problemáticas elas parecem a partir da perspectiva de nosso próprio fim de século! As paixões extremas que sua música e escritos provocaram em defensores e detratores só se intensificaram nos cem anos desde as primeiras apresentações de suas obras. Para avaliar tais reivindicações e contrarrevindicações em meio a tanta evidência contraditória, um primeiro passo crucial é examinar nossa compreensão da ideia de uma "corrente principal" musical. Isso é particularmente importante a partir de perspectivas atuais, quando toda a noção de uma corrente principal, juntamente com suas narrativas mestras do cânone, valores universais e progresso, foram significativamente minadas epistemologicamente, bem como pela simples observação da diversidade da cena musical atual: onde localizamos a corrente principal, nas continuidades de estilo musical, através de desenvolvimentos composicionais subsequentes, por meio de estudos estatísticos de performances e publicações, ou nos discursos do poder e influência institucionais? A maneira como definimos a corrente principal musical determina assim os tipos de material e evidência que consideraremos, e terá um impacto profundo em nossas conclusões. Através de seu foco no desenvolvimento de técnicas de composição e nas continuidades de formas e gêneros, o ensaio de 1938 de Donald Tovey, "O Fluxo Principal da Música", pode servir como um exemplo do que se tornou, argumentavelmente, a forma dominante de definir o termo em estudos históricos e teóricos. A noção de corrente principal de Tovey insistia na qualidade atemporal das obras-primas que a compunham, que ele reconheceu a contragosto que eram principalmente alemãs: "a história musical está cheia de advertências contra tentativas fáceis de traçar as qualidades da música para a história não musical da época. O compositor musical é o mais distante de todos os artistas."

Questões de técnica composicional e estrutura musical são, é claro, centrais para como os compositores da Segunda Escola de Viena definiram sua própria relação com a tradição e como foram vistos por outros. No entanto, tais preocupações estruturais precisam ser vistas em contraponto com a gama completa de suas atividades, incluindo seus escritos, ensino, envolvimento com a performance, afiliações institucionais e

9. Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern. Joseph Auner in Cook & Pople, 2004, pp. 228-259.

interações com desenvolvimentos contemporâneos. Que esses aspectos tenham tendido a ser subestimados pode ser atribuído a um dos mitos fundadores do modernismo, a saber, sua oposição à cultura e sociedade predominantes: Theodor Adorno, responsável pela conta mais influente da Segunda Escola de Viena, transformou seu isolamento em uma medida da autenticidade última de sua música. Além disso, tal isolamento não foi apenas reconhecido por Schoenberg e seus alunos, mas às vezes foi até abraçado. Em uma nota inédita de 1928 intitulada 'Finalmente sozinho', Schoenberg descreveu sua vergonha, culpa e depressão quando se viu nos anos após a guerra, 'de repente cercado, cercado, sitiado, por um círculo de admiradores que eu não tinha conquistado'. Agora que eles se foram, tendo caído 'como fruta podre', ele se alegrava em sua solidão – 'Finalmente sozinho de novo!'

No entanto, em vez de aceitar tal declaração como refletindo a realidade da situação de Schoenberg, Berg e Webern nas décadas de 1920 e 1930, deve ser vista muito mais como um ato estratégico. No fim das contas, há pouco a ser ganho ao tentar resolver a questão de sua relação com a corrente principal, já que isso será renegociado retrospectivamente por cada geração. Em vez disso, o foco aqui será considerar por que e como a tensão entre a corrente principal e a margem se tornou uma parte central da identidade de Schoenberg e sua escola. Este capítulo argumentará que o desejo deles de simultaneamente assumir a corrente principal e desafiá-la foi uma força poderosamente produtiva para cada um dos compositores, evidente em todos os aspectos de suas obras, escritos e papéis institucionais. Essa postura dialética é evidente nas formulações familiares de Schoenberg como o "revolucionário conservador" e nas figuras concorrentes de Moisés e Arão de sua ópera de 1930-2, com o Moisés isolado como guardião da verdade inexprimível e Arão dominado pelo desejo de ser compreendido. Um envolvimento público com a história e a tradição não apenas forneceu legitimação e material, mas também meios para demonstrar o grau em que eles abriram novos territórios. Mas, tão importante quanto isso, essa postura inerentemente crítica e dialética em relação à corrente principal permitiu que eles se envolvessem produtivamente com desenvolvimentos estéticos e culturais contemporâneos, novas tecnologias e novas audiências, enquanto preservavam seu suposto isolamento. Assim, por meio do ato de proclamar a corrente principal, sua música continuamente evoluiu e se expandiu, ao passo que a própria noção de corrente principal foi contestada e redefinida.

INSTITUIÇÕES E PERFORMANCES

Em 21 de junho de 1932, um concerto aconteceu na sala principal do Musikverein em Viena que quase parece ter sido projetado para ilustrar as muitas facetas da complexa relação de Schoenberg, Berg e Webern com a corrente principal. O concerto incluiu duas obras de Schoenberg, o coro tonal inicial *Friede auf Erden* (Paz na Terra), op. 13, e sua música de filme recém-completada para um filme imaginário, *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* (Música de Acompanhamento para uma Cena de Cinema), op. 34; a estreia vienense da ária de concerto de Berg, *Der Wein*, com a soprano Ruzena Herlinger; e a Segunda Sinfonia de Mahler. À luz das percepções atuais de seu elitismo,

9. Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern. Joseph Auner in Cook & Pople, 2004, pp. 228-259.

é notável que o evento fazia parte de uma série de Concertos de Sinfonia dos Trabalhadores e contava com Anton Webern regendo a Orquestra Sinfônica de Viena, juntamente com dois grupos corais (incluindo o coro dos trabalhadores Freie Typographia). Mas praticamente todos os aspectos do evento são igualmente impressionantes pelo grau em que desafiavam percepções comuns de sua posição na vida musical da época.

A primeira coisa a observar é o fato da própria performance. Embora a música de Schoenberg, Berg e Webern, sem dúvida, ocupasse uma posição minoritária nos palcos de concerto durante esses anos, como acontece hoje, suas obras foram amplamente executadas e eles mesmos eram ativos em falar e escrever sobre música para públicos cada vez mais amplos. Os três estavam muito envolvidos com várias instituições de ensino e de performance, e trabalhavam com muitos dos intérpretes e maestros mais proeminentes da época. Claro, estabelecer o fato de que suas obras receberam muitas performances durante esses anos não constitui uma medida de seu sucesso. É inegável que muitas performances de obras de Schoenberg, Berg e Webern encontraram incompreensão e até hostilidade. Mas ao mesmo tempo, é claro que a visão predominante de seu isolamento nos fez negligenciar a considerável quantidade de sucessos que eles também tiveram. Uma análise do Concerto de Sinfonia dos Trabalhadores que apareceu em um jornal de Dresden foi geralmente muito elogiosa sobre as peças, a regência de Webern e o que o concerto representava para a vida musical. Sobre *Friede auf Erden*, o crítico Otto Janowitz escreveu que era 'simplesmente uma bela obra', enquanto a música de filme era 'interessante, colorística e musical'. Embora ele tivesse algumas reservas sobre a peça de Berg, ele o chama de 'o aristocrata da escola' e comenta sobre a 'maneira incomum e profundidade' de sua criatividade.

O fato de cada um deles ter percorrido uma distância considerável para alcançar suas novas posições de autoridade é, sem dúvida, uma das principais razões para sua vigorosa proclamação da corrente principal. De fato, uma característica definidora do período Weimar em geral foi o 'outsider como insider', marcado pela repentina proeminência daqueles que antes estavam nas margens da vida política, cultural e social: portanto, ao assumir tais papéis públicos, eles buscaram preservar uma postura oposicionista em relação a essas instituições e organizações. A mesma tensão produtiva e ambivalência caracterizava a posição de Schoenberg, Berg e Webern em relação à corrente principal. Por exemplo, o concerto de junho de 1932 foi realizado em celebração ao décimo Festival da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, que estava acontecendo ao mesmo tempo; tanto Berg quanto Webern ocuparam cargos importantes na ISCM, e no momento do concerto, Webern era o presidente da seção de Viena. No entanto, o concerto não estava oficialmente conectado ao festival da ISCM, já que Schoenberg proibiu que suas obras fossem executadas em concertos da ISCM depois de se ofender com um incidente no festival de Veneza em 1925; de acordo com Stuckenschmidt, quando Schoenberg ultrapassou seu tempo de ensaio para a *Serenata*, op. 24, ele foi questionado por Edward Dent, o presidente da ISCM, 'se ele achava que era o único compositor neste festival. Schoenberg disse que sim.'

9. Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern. Joseph Auner in Cook & Pople, 2004, pp. 228-259.

A formação da Sociedade para Apresentações Musicais Privadas (Verein für musikalische Privataufführungen) é talvez o melhor exemplo da complexidade da relação de Schoenberg, Berg e Webern com a esfera pública. Entre 1919 e 1921, a Sociedade apresentou mais de cem concertos, resultado de enormes gastos de energia de todos os três compositores. Em uma tentativa de desafiar o poder dos críticos, eliminar a "influência corruptora da publicidade" e evitar as interrupções que haviam acompanhado muitas apresentações, os programas não eram anunciados antecipadamente, apenas membros eram admitidos e quaisquer expressões de aprovação ou desaprovação eram proibidas. Como resultado, a Sociedade é frequentemente vista como uma rejeição da corrente principal e um precursor da retirada autoimposta da nova música para a academia após a Segunda Guerra Mundial. Mas o propósito maior da sociedade era reformar a vida de concerto e, em última instância, aumentar a audiência para a música moderna. E nesse objetivo pedagógico, Schoenberg, Berg e Webern continuaram os esforços com os quais Schoenberg já estava envolvido desde 1904 com a Society of Creative Musicians, que proclamava como seu propósito "criar uma relação direta entre si e o público; dar à música moderna um lar permanente em Viena, onde será cultivada; e manter o público constantemente informado sobre o estado atual da composição musical".

O foco em ensaios extensos e repetições frequentes de obras, resultando em um alto nível de desempenho para os músicos, juntamente com uma maior familiaridade com as obras para o público, eram os objetivos centrais da Sociedade posterior. Assim, embora o número de pessoas oficialmente envolvidas com a Sociedade fosse pequeno, cerca de 320 membros em 1919, o impacto final através dos compositores envolvidos e, igualmente importante, através de intérpretes como Rudolf Serkin, Rudolf Kolisch e Eduard Steuermann, tem sido considerável. A abordagem à prática de performance estabelecida no Verein é, portanto, um aspecto significativo da tentativa da Segunda Escola de Viena de redefinir a corrente principal. A redução da dimensão social da experiência de concerto, a ênfase na estrutura em detrimento da aparência superficial (uma motivação central para o uso de reduções de música de câmara de obras orquestrais) e a noção de que a prática de performance deve se adaptar às circunstâncias e desenvolvimentos musicais contemporâneos, foram todas importantes partes desse legado. Em um ensaio inédito intitulado 'Estilos de Interpretação Musical', Steuermann descreve a interpretação como um processo contínuo moldado pelo meio cultural do intérprete. Ele coloca grande ênfase em um compromisso com a música contemporânea, tanto por seu próprio valor quanto como meio de melhor compreender o passado: 'a verdadeira imersão na música do presente nos aproxima de épocas passadas'. Ecoando as observações de Schoenberg sobre a relação entre estilo e ideia, ele escreve: 'Para o artista moderno, existe apenas música moderna! Ela se torna música apenas se for música moderna. O artista intérprete existe para ser um espelho, um circuito, um microfone, um transformador, para estabelecer contato entre a eternidade e o momento vivido'.

Nesse período, Schoenberg estava morando nos subúrbios de Viena, em Mödling, onde também ensinava de forma particular. Sua única afiliação institucional durante esses

9. Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern. Joseph Auner in Cook & Pople, 2004, pp. 228-259.

anos foi com uma escola dirigida pela educadora progressista Eugenie Schwarzwald, onde ele ofereceu um seminário de composição em 1917. Sua situação mudou drasticamente no final de 1925, quando lhe foi oferecida a direção de uma classe de mestrado em composição, sucedendo Busoni, na Academia Prussiana de Artes em Berlim. A mudança coincidiu com um período de considerável produtividade composicional, um grande número de escritos e muitas apresentações importantes em toda a Europa e nos Estados Unidos. Schoenberg ele próprio conduziu muitos concertos, e outros foram apresentados por figuras como Furtwängler e Scherchen; a *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene*¹, por exemplo, teve sua estreia sob a regência de Otto Klemperer em 6 de novembro de 1930 em um concerto sinfônico na Ópera Kroll em Berlim.

Significativamente, essa performance foi precedida alguns meses antes por uma transmissão de rádio com a Sinfônica de Frankfurt sob a direção de Hans Rosbaud. Embora ele tivesse reservas em relação às limitações técnicas do novo meio, bem como preocupações sobre como ele transformaria o ato de ouvir, Schoenberg viu o rádio como um meio ideal para contornar os críticos e especialistas musicais e alcançar diretamente os ouvintes; ele usou o rádio para transmissões de suas obras e para palestras com o objetivo de ajudar os ouvintes a entender sua música. O impacto de tais esforços é evidente em uma análise de uma palestra transmitida sobre as *Variações para Orquestra*, op. 31, de 22 de março de 1931, antes de uma performance de concerto sob a regência de Rosbaud:

No domingo de manhã, não era apenas qualquer músico — nem mesmo apenas um dos compositores mais famosos — mas Arnold Schoenberg que, na estação de rádio do Sudeste de Frankfurt e Rádio Sul, nos permitiu dar uma olhada profunda em sua oficina, nos modos e princípios de seu trabalho. O estímulo mais influente no movimento da nova música, o primeiro mestre de um método composicional emancipado do sistema tonal e dos princípios de construção da era clássica-romântica, explicou e analisou em contornos gerais suas *Variações* sobre seu próprio tema para orquestra.

As fortunas de Berg também mudaram dramaticamente após a guerra. O sucesso de "Wozzeck" marcou o principal ponto de virada em sua carreira. Após um período prolongado de composição, ele concluiu a ópera em 1922 e publicou a partitura para piano às suas próprias custas no ano seguinte. Após a bem-sucedida apresentação em 1924 da suíte de concerto "Drei Bruchstücke aus 'Wozzeck'", em Frankfurt sob a regência de Scherchen, Erich Kleiber conduziu a estreia na Ópera Estatal de Berlim no final de 1925; apesar das controvérsias que cercaram a apresentação, ela foi revivida por uma segunda temporada em Berlim e depois encenada em muitas casas de ópera em toda a Europa e além. A vida profissional de Webern também ganhou mais solidez nos anos 1920 através de um arranjo de publicação com a Universal Edition (a partir de 1920) e posições de regência mais regulares em Viena, incluindo a Orquestra Sinfônica dos Trabalhadores e o Coro dos Trabalhadores de Viena (1922-34). Webern conduziu seu primeiro concerto para o rádio austríaco em 1927 e, a partir de então, conduziu vinte concertos de rádio nos oito anos seguintes. As apresentações de suas obras também se tornaram mais frequentes na Europa e no exterior: por exemplo, a Sinfonia,

¹ Música de acompanhamento para uma cena de filme.

9. Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern. Joseph Auner in Cook & Pople, 2004, pp. 228-259.

op. 21, estreou em 18 de dezembro de 1929 em Nova York em um concerto da Liga de Compositores e foi novamente apresentada no nono festival da ISCM em Oxford, incluída em um concerto com "An American in Paris", de Gershwin. Em 13 de abril de 1931, o primeiro concerto totalmente dedicado a Webern aconteceu, com apresentações de obras tonais, atonais e dodecafônicas pelo Quarteto Kolisch e Eduard Steuermann, e pouco depois desse evento, Webern recebeu o Prêmio de Música da Cidade de Viena.

A IDEIA DA SEGUNDA ESCOLA DE VIENA, TRADIÇÃO E DESENVOLVIMENTOS CONTEMPORÂNEOS

O fato de que o Concerto da Sinfonia dos Trabalhadores de 1932 reuniu Schoenberg com seus dois alunos mais famosos não é coincidência, mas reflete o papel fundamental desempenhado pelo ensino na definição e perpetuação da corrente principal. Berg e Webern também tiveram alunos importantes, mas foi o papel de Schoenberg como professor em Viena, Berlim e posteriormente nos Estados Unidos que se tornou uma parte integral da identidade pública do grupo. Além de seu envolvimento direto com um grande número de alunos, Schoenberg também publicou extensamente sobre todos os aspectos da música, e ainda mais de seus materiais de ensino foram publicados postumamente. Ao longo de sua vida, Schoenberg teve contato com centenas de alunos, incluindo muitas figuras que tiveram um impacto significativo na composição, crítica e performance da música no século XX. Mas nas décadas de 1920 e 1930, o foco estava cada vez mais em Berg e Webern, e foi como um grupo de três compositores que a Segunda Escola de Viena tomou forma.

A formação da Segunda Escola de Viena tornou-se central para as suas reivindicações da corrente principal e teve ramificações significativas na forma como se posicionavam em relação à tradição austro-alemã, bem como às tendências contemporâneas. Muitos fatores contribuíram para a merecida reputação de Berg e Webern como os alunos mais importantes, incluindo suas conquistas composicionais, seus papéis proeminentes na Sociedade para Execuções Musicais Privadas e sua adoção da técnica dodecafônica. Não é coincidência que a limitação a três compositores e a ênfase em Viena permitiram conexões mais claras com a escola vienense anterior de Mozart, Haydn e Beethoven. Analogias com a Primeira Escola de Viena tornaram-se cada vez mais comuns nas escritas sobre Schoenberg, Berg e Webern: por exemplo, o ensaio de Adolph Weiss sobre 'A Série Dodecafônica', da coletânea de 1937 "Schoenberg", compara as abordagens diferentes ao sistema dodecafônico dos três compositores à maneira como 'Beethoven, Mozart, Haydn e outros usaram praticamente as mesmas fórmulas harmônicas, as do sistema diatônico'. E a apelação à tradição tornou-se uma parte central da identidade do grupo. Inúmeras exemplos poderiam ser citados das escritas dos três compositores nos anos entre as guerras desafiando o rótulo radical e argumentando por suas conexões com o passado. Essa estratégia assumiu várias formas, como o guia de Berg para "Pelleas und Melisande" (1920), que demonstrou como Schoenberg preservou uma abordagem clássica à forma, ou seu "Credo", publicado em 1930, que compara a posição histórica de Schoenberg à de Bach.

Essa virada para o passado surgiu de várias fontes. Os três compositores estavam profundamente envolvidos com a música da tradição austro-alemã, como discutirei mais adiante, e sua música também é fundamentalmente moldada por uma interação profunda com essa tradição musical. O renovado interesse em formas e gêneros tradicionais como meio de garantir a compreensibilidade refletiu mudanças pronunciadas em suas próprias estéticas composicionais. Sua imagem como radicais isolados entrou cada vez mais em conflito com as realidades de seus sucessos profissionais e ligações com o estabelecimento musical. Mas, ao mesmo tempo, a evocação da tradição após a guerra também serviu a importantes propósitos estratégicos na forma como buscavam definir sua posição e a corrente principal em si. A necessidade de proclamar uma corrente principal nas décadas de 1920 e 30 reflete assim o surgimento de muitas tendências, estilos e escolas concorrentes, bem como o impacto crescente das novas tecnologias e desenvolvimentos sociais que estavam mudando profundamente a natureza da música e da produção musical; a percepção de movimentos e escolas concorrentes era muito menos pronunciada nos anos antes e imediatamente após a Primeira Guerra Mundial. Um sinal disso estava na programação da Sociedade para Execuções Musicais Privadas: em conformidade com a declaração no prospecto de que 'nenhuma escola deve receber preferência', os concertos incluíam obras de Debussy, Ravel e Stravinsky.

No entanto, com tantos slogans e tendências circulando nestes anos em torno de termos como neoclassicismo, politonalidade, Gebrauchsmusik e Neue Sachlichkeit, e com os desafios diretos da geração mais jovem, como Krenek, Hindemith e Weill, tornou-se necessário estabelecer uma plataforma partidária claramente definida. O fato de Schoenberg buscar efetivamente posicionar sua escola contra todas as outras tendências contemporâneas esclarece por que se tornou tão importante reivindicar a corrente principal da tradição clássica vienense. Por exemplo, as Três Sátiras, op. 28 (1926) de Schoenberg, definem os limites entre sua escola e os "quase-tonalistas" e aqueles que "mordiscam a dissonância" sem tirar as conclusões completas; "aqueles que alegam aspirar a 'um retorno a...'; folcloristas; e 'todos os "...istas", nos quais só posso ver maneirismos'. Novamente, "O Caminho para a Nova Música" de Webern define a nova música como composição dodecafônica, "pois tudo o mais está, na melhor das hipóteses, em algum lugar perto dessa técnica, ou se opõe conscientemente a ela e assim utiliza um estilo que não precisamos examinar mais, pois não vai além do que foi descoberto pela música pós-clássica e só consegue fazê-lo mal". As controvérsias que cercaram suas reivindicações à corrente principal não apenas serviram para definir sua própria posição, mas funcionaram como um ponto de referência central para muitos dos outros desenvolvimentos ao longo do século, como Stephen Hinton observou: "Na mente da maioria de seus contemporâneos e na mente do próprio compositor, a música de Schoenberg incorporava o oposto exato da Neue Sachlichkeit e da Gebrauchsmusik."

9. Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern. Joseph Auner in Cook & Pople, 2004, pp. 228-259.

A inclusão da Sinfonia No. 2 de Mahler no Concerto da Sinfonia dos Trabalhadores pode ser entendida como uma afirmação das afiliações vienenses do trio. A inclusão do coral tonal Friede auf Erden serviu uma função ideológica semelhante. Schoenberg sentiu que sua música inicial provaria seu entendimento e respeito pela tradição, como evidenciado por uma carta sobre Friede auf Erden ao maestro Werner Reinhart de julho de 1923:

"Posso dizer que, por enquanto, é mais importante para mim que as pessoas entendam minhas obras mais antigas, como este coral 'Paz na Terra'. Elas são os precursores naturais de minhas obras posteriores, e apenas aqueles que as entendem e compreendem serão capazes de ouvir as últimas com qualquer compreensão além do mínimo da moda. E somente essas pessoas perceberão que o caráter melódico dessas obras posteriores é a consequência natural do que tentei fazer antes... Não dou tanta importância em ser um bicho-papão musical quanto em ser um continuador natural da boa tradição antiga devidamente compreendida!"

Como essa formulação sugere, a ênfase na tradição pela Segunda Escola de Viena também tinha importantes dimensões nacionais e políticas, à medida que o rótulo de revolucionário passou a ser associado ao bolchevismo e à anarquia. Em 1922, Schoenberg descreveu Berg e Webern como "verdadeiros músicos, não analfabetos bolcheviques, mas homens com ouvidos musicalmente educados". Talvez os exemplos mais claros da relação de suas reivindicações nacionais com o contexto político sejam as palestras de Webern sobre "O Caminho para a Nova Música" no início de 1933, após a eleição de Hitler para a chancelaria. Ao demonstrar a inevitabilidade de seus desenvolvimentos composicionais e suas conexões com a tradição de Beethoven e Brahms, Webern tentou refutar o rótulo de "bolchevismo cultural"... atribuído a tudo o que está acontecendo em torno de Schoenberg, Berg e eu mesmo (Krenek também). Imagine o que será destruído, eliminado, por esse ódio à cultura!

Muitas das escritas da escola das décadas de 1920 e 30 destacam a sua fidelidade à tradição alemã, como é explicitamente descrito no texto "Música Nacional" (1931) de Schoenberg, onde ele descreve suas obras de maneira explícita em termos nacionais e até militaristas, como "um exemplo vivo de uma arte... produzida em solo alemão, sem influências estrangeiras... capaz de se opor de forma mais eficaz às esperanças de hegemonia latinas e eslavas e derivada inteiramente das tradições da música alemã". No entanto, se a ideia da Segunda Escola de Viena necessitava da formação de limites estéticos, estilísticos, políticos e nacionais firmes, suas atividades composicionais, escritos e aspirações à corrente principal representam uma reação muito mais ambivalente às tendências contemporâneas e outras tradições nacionais. De fato, entre as obras de Schoenberg, Berg e Webern das décadas de 1920 e 30, encontramos pontos significativos de contato com praticamente todos os desenvolvimentos composicionais e estéticos no período entre as guerras. Isso é evidente no nível mais geral nas características neoclássicas de sua mudança da angústia expressionista para um caráter emocional mais objetivo e distante, bem como no uso de grupos menores, texturas mais finas e gêneros e formas barrocas e clássicas. (Foram justamente essas características que receberam condenação de Boulez e outros após a Segunda Guerra Mundial.) O Concerto da Sinfonia dos Trabalhadores, no entanto, ilustra um envolvimento mais profundo com uma ampla gama de debates contemporâneos sobre a relação entre a

9. Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern. Joseph Auner in Cook & Pople, 2004, pp. 228-259.

alta cultura e a música de entretenimento e formas populares de dança, o desejo de arte com uma função social e a vontade de responder às tecnologias de gravação, rádio e cinema.

"Der Wein" de Berg é um exemplo particularmente claro dessa permeabilidade estilística, com suas referências à pontuação de jazz, harmonias quasi-tonais e ritmos de dança, em particular o tango. Berg interrompeu o trabalho em sua ópera "Lulu" para compor a ária de concerto quando recebeu a encomenda da soprano vienense Ruzena Herlinger na primavera de 1929. Ambientado em três poemas de Baudelaire, na tradução de Stefan George, a ária tem muitas semelhanças com a ópera em sua pontuação, na maneira como Berg lida com o sistema dodecafônico e em sua escrita para a voz. Ela tem ligações importantes com a esfera da *Zeitoper*, assim como a própria incursão de Schoenberg no gênero com "Von heute auf morgen", op. 32 (1929). Ao mesmo tempo, a estrutura dodecafônica da ária de Berg, de "Lulu" e da ópera de Schoenberg obviamente os diferencia de obras relacionadas de Hindemith, Krenek ou Weill. É precisamente a maneira complexa e até contraditória com que essas peças simultaneamente participam e desafiam seu gênero que é mais típica da relação da Segunda Escola de Viena com as tendências composicionais e estéticas da época. Da mesma forma, as composições de Schoenberg para grupos corais de trabalhadores, como aqueles que se apresentaram no Concerto da Sinfonia dos Trabalhadores, também eram concebidas como exemplares e críticas da ideia de música comunitária. Das "Seis Peças para Coro Masculino", op. 35, Berg escreveu: "Também parece que você (você que sempre mostrou o caminho para a geração mais jovem) por uma vez desejou mostrar algo após o fato, demonstrando assim que as formas simples geralmente associadas à 'música comunitária' podem também reivindicar os mais altos padrões de arte e habilidade, e que seu nível não precisa ser tão degradado a ponto de serem cantados apenas por crianças ou nas ruas."

No que diz respeito ao "Acompanhamento para uma Cena de Filme", op. 34, foi concebido independentemente de um filme ou cenário específico, além do esboço programático escasso, "ameaçando perigo, medo, catástrofe", indicado no subtítulo. A obra foi geralmente bem recebida, embora não sem protestos, um fato que preocupou Schoenberg, como ele escreveu a seu pupilo Heinrich Jalowetz, que a conduziu em 1931: "O que você me contou sobre a performance me agrada muito... As pessoas parecem gostar da peça: devo tirar alguma conclusão disso quanto à sua qualidade? Quero dizer: aparentemente o público gosta dela."

A ironia de Schoenberg aqui reflete o conflito fundamental que ele sentiu entre o ideal de Weimar de a arte servir ao público e seu senso da missão moral e espiritual do artista — um conflito evidente em todos os aspectos do "Acompanhamento para uma Cena de Filme". Em um nível prático, as atrações do mercado devem ter desempenhado um papel em sua aceitação da comissão para contribuir para uma série especial da editora Heinrichshofen, especializada em partituras para a próspera indústria cinematográfica alemã do período do cinema mudo. No entanto, enquanto a orquestra relativamente pequena, a seção de percussão expandida e as texturas simplificadas refletem as

9. Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern. Joseph Auner in Cook & Pople, 2004, pp. 228-259.

práticas de pontuação de filmes mudos, a complexidade e a linguagem dodecafônica dissonante da obra teriam proibido sua execução em um teatro.

Isso não deve ser considerado como um erro de cálculo, mas sim, como alguns críticos da época observaram, como um desafio ao novo meio: apesar de seu título, op. 34 não é um exemplo, mas sim uma crítica à música de filme. Schoenberg via no cinema uma ameaça para a ópera e o teatro e protestava contra a vulgaridade da maioria dos filmes. No entanto, assim como muitos de seus contemporâneos, ele também tinha grandes esperanças nas possibilidades oferecidas pelo cinema. Em 1927, o ano do primeiro filme sonoro de longa-metragem, "O Cantor de Jazz", ele enxergava o cinema "como um instrumento completamente novo e independente para uma expressão artística inovadora". Rejeitando a comercialização de amplo apelo de massa como o único fator determinante da produção e concentrando-se em ideias e emoções verdadeiras e profundas, Schoenberg acreditava que o cinema na Alemanha poderia alcançar o nível de sua poesia e música.

NECESSIDADE HISTÓRICA E COMPOSIÇÃO DODECAFÔNICA

Crucial para o papel da composição dodecafônica na reivindicação da corrente principal pela Segunda Escola de Viena era o fato de que o método estava intimamente relacionado à tradição e uma extensão dela para um nível mais elevado de desenvolvimento. Em "Minha Evolução", Schoenberg descreveu suas obras atonais como parte de um desenvolvimento coerente e ininterrupto, ainda ligado às "antigas 'leis eternas' da estética musical" e "não mais revolucionário do que qualquer outro desenvolvimento na história da música". Em termos semelhantes, Schoenberg detalhou as origens históricas da composição dodecafônica em uma carta para Webern com sugestões para suas palestras planejadas que se tornaram "O Caminho para a Nova Música".

Mas central para sua concepção dessa corrente histórica era a obrigação de continuar esses desenvolvimentos em um grau cada vez mais alto, com o objetivo sendo — na formulação da versão de 1933 de "Nova Música, Música Ultrapassada, Estilo e Ideia" — "aproveitar o espaço musical em todas as suas dimensões, para que o maior e mais rico conteúdo seja acomodado no menor espaço".

Portanto, a corrente principal para Schoenberg, Berg e Webern representava um ato de equilíbrio difícil entre a afirmação de representar tanto uma "verdadeira nova música" quanto uma "boa tradição devidamente compreendida". Talvez a maneira mais óbvia pela qual eles abordaram esse desafio tenha sido por meio de suas recomposições e arranjos de obras de Bach, Brahms, Handel e outros, nos quais atualizaram o estilo de obras anteriores por meio de orquestrações que esclareceriam as relações motivadoras ou por meio de transformações harmônicas e formais mais extensas. Exemplos do primeiro tipo incluem a orquestração de Webern da Fuga (Ricercar) de Bach da "Oferta Musical" e a versão de Schoenberg do Prelúdio e Fuga em Mi bemol, BWV552 (1928). O Concerto para Violoncelo de Schoenberg (1932-3), baseado no Concerto per Clavicembalo em Ré maior de Monn de 1746 (uma das obras para as quais Schoenberg

9. Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern. Joseph Auner in Cook & Pople, 2004, pp. 228-259.

preparou uma realização de baixo contínuo para o *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*), reflete um processo mais abrangente de atualização. Em uma carta a Pablo Casals, ele descreveu trazer a peça de Monn para frente no tempo, quase, mas não completamente, para o presente:

"Acho que consegui aproximar toda a coisa, digamos, ao estilo de Haydn. Na harmonia, às vezes fui um pouco (e às vezes um pouco mais) além dos limites desse estilo. Mas em nenhum lugar vai muito além de Brahms, de qualquer forma, não há dissonâncias além das entendidas pela antiga teoria da harmonia; e: em nenhum lugar é atonal."

Se os arranjos podem ser pensados como um trabalho retrospectivo com objetos do passado para trazê-los aos padrões modernos, então o método dodecafônico foi uma tentativa de refazer a tradição de dentro. A ideia básica da composição dodecafônica pode ser explicada facilmente. Na declaração mais extensa de Schoenberg, "Composição com Doze Tons", ele define o método como baseado em: 1) "o uso constante e exclusivo de um conjunto de doze tons diferentes"; 2) a evitação de criar "falsas expectativas" de tonalidade, abstendo-se do uso de harmonia tonal e duplicação de oitavas que possam sugerir uma raiz ou tônica; 3) o tratamento do "espaço bidimensional ou multidimensional como uma unidade", o que envolve o uso da série para gerar material melódico e harmônico; 4) e o uso do conjunto básico junto com sua inversão, retrógrado e retrógrado inverso em qualquer transposição, resultando nas quarenta e oito formas possíveis da série. No entanto, para entender por que e como o método se tornou o principal meio para Schoenberg, Berg e Webern apresentarem suas reivindicações de corrente principal, envolve, como Carl Dahlhaus escreveu, a reconstrução dos "problemas para os quais a dodecafonia adquiriu uma importância que dificilmente teria sido atribuída a ela se tivesse sido apenas uma técnica, um procedimento passível de ser descrito em poucas frases".

Schoenberg descreveu o método de composição com doze tons como o resultado de um longo período de busca por uma nova forma de compor: uma que substituísse o sistema de tonalidade e formulasse "leis e regras", permitindo assim um controle consciente dos novos meios que ele havia "concebido como em um sonho" nas peças livremente atonais. Que isso tenha sido uma luta considerável para Schoenberg reflete tanto os desafios técnicos que ele enfrentou na formulação das "leis e regras", quanto a reconfiguração fundamental de suas ideias sobre a natureza da arte e da criatividade que isso necessitou. Na verdade, ele já havia começado a experimentar com acordes de doze notas e a conclusão sistemática do conjunto durante a composição de "Die glückliche Hand" (1910-13), assim como Berg havia feito nas "Lieder de Altenberg" e Webern nas "Bagatelles", mas seria necessário mais alguns anos para que eles desenvolvessem tanto uma base técnica quanto estética para trabalhar sistematicamente com doze tons.

Após a conclusão das "Quatro Canções Orquestrais", op. 22, em 1916, passaram-se sete anos antes da publicação da próxima obra nova completa de Schoenberg (as "Peças para Piano", op. 23). Quando perguntado por que Schoenberg poderia ter composto tão pouco durante esse período, Marcel Dick, o violista do Quarteto Kolisch, atribuiu isso à sua concentração no desenvolvimento do sistema de doze tons, afirmando que "foram

9. Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern. Joseph Auner in Cook & Pople, 2004, pp. 228-259.

talvez os anos mais produtivos de sua vida". Embora nenhuma obra tenha sido publicada nos anos intermediários, Schoenberg trabalhou em uma enorme sinfonia coral que evoluiu para o oratório "Die Jakobsleiter". Em "Die Jakobsleiter", as "Peças para Piano", op. 23, e a "Serenata", op. 24, ele experimentou com coleções ordenadas e não ordenadas de várias extensões, usando uma técnica que descreveu como "trabalhar com tons do motivo". A "Suíte para Piano", op. 25, concluída em 1923 e publicada em 1925, é a primeira peça a ser dodecafônica em sua totalidade, enquanto o "Quinteto de Sopros", op. 26 (1924), foi o primeiro a usar uma única série para todos os movimentos. Depois de uma apresentação inicial a um pequeno grupo em 1921, ele convocou seus alunos e amigos em fevereiro de 1923 para apresentar o método publicamente, uma ocasião motivada em grande parte pela preocupação de Schoenberg em defender sua reivindicação de ser o inventor da composição dodecafônica contra o compositor vienense Josef Hauer, que estava trabalhando com técnicas relacionadas.

Webern havia estado em contato com Schoenberg durante o período em que estava se aproximando da composição dodecafônica e já havia experimentado com ela antes da revelação oficial. Mas, embora seja claro que houve alguma influência mútua, Schoenberg relutou em compartilhar todas as suas descobertas. Em "O Caminho para a Nova Música", Webern descreve uma visita a Schoenberg em 1917, quando ele estava compondo "Die Jakobsleiter": "Ele disse que estava 'a caminho de algo completamente novo'. Ele não me disse mais na época, e eu quebrei minha cabeça — 'Meu Deus, o que pode ser?'". Webern tentou pela primeira vez trabalhar com uma série de doze tons nos esboços da canção "Mein Weg geht jetzt vorüber" (1922), embora não tenha sido usada na peça final; sua primeira composição dodecafônica concluída foi uma curta peça para piano intitulada "Kinderstück" (1924, publicada postumamente), mas o "Trio de Cordas", op. 20 (1926-7), foi a primeira obra dodecafônica que ele publicou, e sua primeira obra instrumental em grande escala em treze anos. Assim como Webern, Berg também ficou no escuro sobre os detalhes do sistema. Escreveu à sua esposa em abril de 1923 que Schoenberg havia começado a lhe mostrar seus segredos, e usou séries de doze tons no "Concerto de Câmara" (1925), embora grande parte do material da peça não fosse derivado da série. Sua primeira composição dodecafônica "estrita" foi a música do poema "Schliesse mir die Augen beide" (1925), da qual ele já havia produzido uma configuração tonal em 1907.

COMPOSIÇÃO DODECAFÔNICA E DEFINIÇÃO DO MAINSTREAM

Além do que oferecia como um recurso composicional, a ideia da composição dodecafônica servia a muitos propósitos na definição da escola e no esclarecimento de sua relação com a tradição. Em contraste com compositores como Bartók, Stravinsky ou Milhaud, por exemplo, cuja música não estava consistentemente associada a abordagens composicionais específicas, a Segunda Escola de Viena estava firmemente ligada à composição dodecafônica na mente do público. A narrativa da quebra com a tonalidade e a descoberta da composição dodecafônica dominou muitos dos escritos posteriores de Schoenberg, como "Composição com Doze Tons" e "Minha Evolução".

9. Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern. Joseph Auner in Cook & Pople, 2004, pp. 228-259.

Webern equiparou a adoção da composição dodecafônica a entrar em um casamento ou receber uma revelação divina, enfatizando que, desde 1921, "Schoenberg expressou a lei com absoluta clareza... Desde então, ele mesmo tem praticado essa técnica de composição (com uma pequena exceção), e nós compositores mais jovens temos sido seus discípulos."

A função da composição dodecafônica como um marcador visível de sua identidade como grupo e de sua relação com a tradição musical também explica a insistência de Schoenberg ao longo de sua vida em sua "prioridade" como o descobridor do método. A importância que ele atribuía a essa reivindicação para definir seu lugar no mainstream da história da música se desenrolou publicamente em sua controvérsia com Thomas Mann sobre os perigos que ele via em atribuir o método ao protagonista fictício do romance de Mann, "Dr. Fausto", Adrian Leverkühn. Em fevereiro de 1948, ele enviou a Mann um "Texto do Terceiro Milênio", que imaginava uma entrada de enciclopédia do futuro distante que atribuía a técnica e, assim, o papel de progenitor de eventos históricos posteriores a Mann (ao mesmo tempo que fazia algumas críticas aos compositores neoclássicos ao redor de Nadia Boulanger):

Provavelmente, Mann estava em contato com Schoenberg por essa época; Schoenberg morava em Viena, a poucos minutos de voo de Munique, onde Mann vivia. Provavelmente, ele inventou a teoria dos doze tons nessa época (1933) e, como havia desistido de compor, permitiu que Schoenberg a usasse e a publicasse sob seu próprio nome. A natureza liberal de Mann nunca mencionou essa violação de seus direitos. No entanto, parece que eles se tornaram inimigos nos últimos anos de suas vidas, e Mann agora recuperou sua propriedade e atribuiu sua origem a uma pessoa que ele mesmo havia criado (Homunculus). Assim, a grande música americana passou a estar em posição de lucrar com a invenção teórica de Mann, o que levou a todo o progresso na música americana a partir da fusão disso com os métodos modais de produção de música verdadeiramente antiga de Budia Nalanger, que funciona como música nova.

Como os comentários sarcásticos de Schoenberg deixam claro, um aspecto importante do papel do método dos doze tons na estabelecimento e manutenção de uma tradição era o grau em que ele poderia ser codificado. Por razões práticas e estéticas, as abordagens composicionais contextuais e intuitivas nos anos que antecederam a guerra resistiram à formulação teórica. Apesar de uma literatura desenvolvida ter surgido nos últimos anos, nenhum dos compositores formulou uma teoria de composição "atonal". Em contraste, embora os três compositores tenham permanecido ambivalentes em relação à ideia de composição dodecafônica como um conjunto de regras ou um sistema composicional, eles ainda apresentaram o método de maneiras que outros poderiam adotar. A ideia do método dos doze tons como uma abordagem que poderia ser codificada e que oferecia coesão e organização também é refletida no novo peso que eles colocaram no processo de composição como um ato público. Eles preservaram e dataram cuidadosamente grandes quantidades de material de rascunho e frequentemente se referiam a rascunhos em seus escritos. Isso marca uma partida significativa dos anos antes da Primeira Guerra Mundial, quando a composição rápida e aparentemente sem esforço, especialmente no caso de Schoenberg, tornou-se um sinal de autenticidade emocional e imediatismo expressivo da música. No entanto, com o surgimento da composição dodecafônica, o processo criativo envolveu cada vez mais

9. Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern. Joseph Auner in Cook & Pople, 2004, pp. 228-259.

esboços extensos, tabelas de séries e vários dispositivos dodecafônicos. Os três compositores usaram rascunhos como evidência da unidade e lógica composicional de suas obras para um público às vezes incompreensível. A estratégia de tornar público o mundo do processo criativo também pode lançar luz sobre a importância das arranjos e recomposições para Schoenberg, Berg e Webern. Aqui, o ato composicional é tornado visível ao ser superposto explicitamente em uma tela pré-existente, ou seja, a obra original.

Uma parte integral da função principal do método dos doze tons foi um novo relacionamento com o ouvinte que começou a surgir durante e imediatamente após os anos da guerra, um desenvolvimento compartilhado por muitos artistas da época. Vários fatores contribuíram para essa transformação em seu pensamento, incluindo o desejo de atingir um público mais amplo, sua consciência das novas audiências que estavam sendo criadas e as demandas de suas novas posições. A guerra em si teve, sem dúvida, um impacto significativo na forma como eles viam seu papel social: todos os três compositores serviram durante a Primeira Guerra Mundial, e o impacto da experiência é evidente em muitos aspectos de seu trabalho e pensamento, como a forte identificação de Berg com o personagem oprimido Wozzeck, a obra de câmara ao estilo de quartel de Schoenberg, *Die eiserne Brigade* (1916), e de muitas outras maneiras menos óbvias.

Um objetivo central da composição dodecafônica era a ideia de compreensibilidade: de fato, Schoenberg escreveu: "A composição com doze tons não tem outro objetivo senão a compreensibilidade". Schoenberg lutou para definir a ideia de compreensibilidade em um trabalho teórico inacabado intitulado *Coerência, Contraponto, Instrumentação, Instrução em Forma*, datado de 1917, significativamente na mesma época em que estava compondo *Die Jakobsleiter*. Mais importante do ponto de vista atual é a maneira como Schoenberg define a compreensibilidade em termos do tamanho do público desejado: "Quanto mais compreensível uma forma e um conteúdo, maior o círculo daqueles afetados por ela. Quanto mais difícil de compreender, menor." Schoenberg havia discutido a plateia em seus escritos anteriores, mas na maioria dos casos, era para descartar sua relevância para o compositor. Em "Por que é tão difícil entender novas melodias?", de 1913, por exemplo, ele destaca muitos aspectos de sua música que representam dificuldades para o ouvinte, mas conclui: "por que os direitos dos pensadores lentos deveriam ser respeitados?" No tratado de 1917, ele também é cuidadoso ao diferenciar a compreensibilidade da coerência, argumentando que "os limites da compreensibilidade não são os limites da coerência". Portanto, a coerência pode resultar de conexões "inacessíveis à consciência" ou que podem ter efeito apenas sobre "aqueles mais experientes ou treinados". Mas a diferença crucial em relação à sua posição anterior é que, em seguida, ele continua no restante do tratado a apresentar sistematicamente todos os meios de composição para criar coerência e compreensibilidade, sempre com a questão do tamanho e natureza da plateia como uma preocupação central:

A compreensibilidade depende do grau em que as características essenciais ou não essenciais mantidas em comum são usadas de maneira visível ou discreta. Ela pode ser reduzida ao mínimo se o intérprete se

9. Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern. Joseph Auner in Cook & Pople, 2004, pp. 228-259.

preocupa pouco com a capacidade de compreensão de seus ouvintes; deve ser buscada ao máximo se o autor se dirige a muitos ouvintes ou àqueles de capacidade limitada.

Em muitos escritos da época, Schoenberg deixa claro que havia uma relação íntima entre a natureza da ideia musical, os meios de apresentação e o público pretendido. Webern escreveu de maneira semelhante sobre a importância de alcançar o ouvinte em sua orquestração do *Ricercar de Bach*, revelando a coerência motivacional: "Não vale a pena despertar essa música adormecida na solidão da apresentação abstrata de Bach, e assim desconhecida ou inacessível para a maioria dos homens? Inacessível como música!" Isso, é claro, não significa que Schoenberg, Berg ou Webern compartilharam as agendas políticas da política cultural oficial social-democrata ou de compositores como Weill e Eisler, que advogaram por uma função social para a arte; de fato, há evidências de que eles se opuseram a essas tendências em graus variados, tanto estética quanto ideologicamente. Mas não há dúvida de que Schoenberg se aproveitou dos meios de comunicação de massa para fins de propaganda e para a disseminação de sua música, é também evidente que ele enfrentou o problema mais fundamental de escrever música que seria acessível ao público mais amplo criado por essas tecnologias. O fato de que Schoenberg de fato considerou as condições de performance e os ouvintes e intérpretes pretendidos é especialmente evidente em muitas de suas obras corais das décadas de 1920 e 30, incluindo suas arranjos de canções folclóricas tonais e relativamente convencionais, como as *Três Canções Folclóricas para Coro Misto*, op. 49 (publicadas em 1930 no *Volksliederbuch für die Jugend* patrocinado pelo estado), e de uma forma mais complexa nas *Seis Peças para Coro Masculino*, op. 35 (1929–30), com sua estrutura híbrida tonal/dodecafônica. As *Seis Peças* surgiram a partir de uma comissão do *Deutsche Arbeiter-Sängerbund* (a principal organização nacional de coros de trabalhadores), e dois dos movimentos (nº 4, 'Glück', e nº 6, 'Verbundenheit') foram publicados pela *Deutsche Arbeiter-Sängerzeitung*. As peças foram amplamente executadas, incluindo uma apresentação em dezembro de 1932 de 'Verbundenheit' pelo coro de trabalhadores *Freie Typographia*, o mesmo grupo que havia cantado *Friede auf Erden* no concerto da *Sinfonia dos Trabalhadores* em junho anterior.

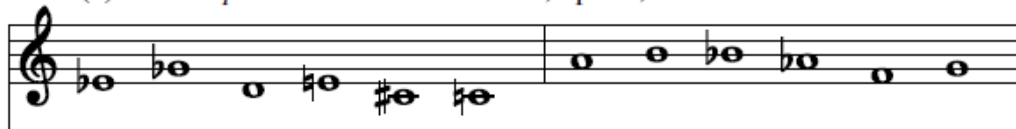
A formulação de Schoenberg de uma teoria da coerência em termos de audiência pode esclarecer por que formas e gêneros tradicionais se tornaram tão centrais nas obras dodecafônicas da Segunda Escola de Viena. Em uma seção do tratado de 1917 intitulada 'Compreensão = Reconhecimento de Similaridade', ele escreve: 'Para entender algo, é necessário reconhecer que em muitas (ou, se possível, em todas) as suas partes, pode ser semelhante ou até idêntico a coisas ou partes que são familiares'. Isso pode se referir a aspectos de repetição, variação e desenvolvimento dentro de uma obra, mas também envolve o estabelecimento de relações entre uma obra e outras obras já conhecidas por nós: 'Se uma pessoa deve entender o que outra pessoa está dizendo a ele, a primeira pressuposição', escreve Schoenberg, 'é que o orador use tais sinais ou meios de expressão que são conhecidos pelo ouvinte; por exemplo, as palavras de uma língua familiar a ele'. Assim, em contraste com a redução extrema do material convencional durante o período atonal em peças como *Erwartung*, op. 17, *Four Songs*, op. 2 de Berg ou *Five Pieces for String Quartet*, op. 5 de Webern, houve um ressurgimento nas

9. Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern. Joseph Auner in Cook & Pople, 2004, pp. 228-259.

décadas de 1920 e 30 de abordagens composicionais tradicionais em todos os níveis de organização, incluindo estrutura melódica, tipos de textura homofônica e polifônica, ritmos convencionais, formas padrão e gêneros estabelecidos. Formas de variação eram particularmente adequadas para uma compreensão da compreensibilidade com base no 'reconhecimento de semelhança'; além de obras autônomas como as *Variações* para Orquestra, op. 31 de Schoenberg (1928) e as *Variações*, op. 30 de Webern (1940), havia movimentos de variação em muitas obras dos três compositores, incluindo o *Concerto para Violino* de Berg, a *Sinfonia*, op. 21 de Webern e a *Suíte*, op. 29 de Schoenberg.

Uma característica crucial do método dodecafônico para seu papel em definir a corrente principal foi sua flexibilidade em permitir que cada compositor seguisse suas próprias preocupações composicionais dentro de uma estrutura consistente. Os três compositores chegaram à composição dodecafônica por caminhos muito diferentes; portanto, não é surpreendente que cada um tenha desenvolvido o sistema de maneiras muito individuais, tanto em termos de suas premissas fundamentais quanto dos resultados musicais. Essas diferenças também ajudaram a tornar o status da escola algo resiliente diante das mudanças na moda desde a Segunda Guerra Mundial. Várias gerações de compositores com preocupações composicionais mutantes conseguiram encontrar sustentação contínua na escola ao voltar sua atenção de um para outro dos compositores, ou ao buscar pontos de contato com estágios particulares em seu desenvolvimento; isso é mais evidente na transição do forte interesse em Webern por compositores de vanguarda nas décadas de 1950 e 60 para o renascimento de Berg nas décadas de 1970 e 80, paralelo ao ressurgimento de elementos neo-românticos e ecléticos em novas obras da época.

(a): *Accompaniment to a Film Scene*, op. 34, Row



(b): *Der Wein*, Row



(c): *Symphony*, op. 21, Row



The image displays three musical staves, each representing a different row of notes from Schoenberg's Op. 34. Each staff begins with a treble clef and contains a sequence of 12 notes. The notes are represented by black dots on the staff lines, with some notes having accidentals (sharps or flats) to indicate their pitch. The rows are labeled (a), (b), and (c) respectively, and each label includes the title of the work and the opus number.

A profundidade de suas diferenças na abordagem da composição dodecafônica é evidente de imediato ao observar as filas que eles usaram em suas obras (veja Ex. 9.1). Para contrapor a impressão de que a fila era simplesmente uma reorganização da escala cromática, Schoenberg enfatizou que a ordenação das doze notas era o 'primeiro pensamento criativo', com amplas implicações para todos os aspectos da peça. A relação

9. Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern. Joseph Auner in Cook & Pople, 2004, pp. 228-259.

estreita entre a composição dodecafônica e a ideia anterior de compor com as notas do motivo fica clara na afirmação de Schoenberg de que 'o conjunto básico funciona à maneira de um motivo', tornando-se assim a fonte de todas as melodias e harmonias desenvolvidas na peça. Da mesma forma, ele minimizou a necessidade de que a fila em si fosse ouvida na composição como um 'tema ou uma melodia' que seria caracterizada por 'características de ritmo, fraseado, construção, caráter, etc'. No Acompanhamento de uma Cena de Filme, por exemplo, uma declaração linear da fila só aparece no compasso 9; em vez disso, a peça começa com motivos fragmentários nos instrumentos de sopro contra tremolos suaves de cordas. Por outro lado, em peças como o primeiro movimento do Quarto Quarteto de Cordas, op. 37, as declarações temáticas lineares da fila desempenham um papel importante.

Devido à ênfase no conjunto básico como fonte de motivos, Schoenberg tendia a estruturar as filas de forma a produzir uma grande variedade de intervalos nos conjuntos de três e quatro notas que compõem a fila. Na fila do Acompanhamento de uma Cena de Filme (Ex. 9.1a), os dois primeiros tríades produzem o conjunto 014, o semitom mais uma terça menor tão comum no trabalho de Schoenberg, enquanto os dois tríades na segunda metade da fila são 012 (um agrupamento de semitons) e 013. Ao longo da peça, esses motivos de três notas aparecem em várias transformações, especialmente na conclusão estilisticamente retrospectiva, que lembra o tema "Muss es sein?" do último movimento do último quarteto de cordas de Beethoven, op. 135. (Schoenberg discutiu o op. 135 como uma peça dodecafônica prototípica em "Composição com Doze Tons".) Uma preocupação predominante de Schoenberg na construção de filas era a capacidade de combinação conhecida hoje como "combinatorialidade de inversão hexacordal", o que significa que uma fila pode ser combinada com uma de suas inversões, na maioria das vezes a inversão com uma quinta perfeita abaixo, sem que nenhuma nota seja duplicada. Portanto, a inversão da fila de música de filme começando em A produz o seguinte (A, F, A, G, B, B, D, C, D, E, G, E); as seis primeiras notas da fila original e a inversão juntas contêm todas as doze notas cromáticas, o mesmo se aplica às últimas seis notas de cada uma. Assim, Schoenberg foi capaz de usar o par combinatorial de filas simultaneamente para gerar material melódico e harmônico sem se preocupar com a duplicação de notas.

Em contraste marcante tanto com Webern quanto com Schoenberg, as filas de Berg muitas vezes são apresentadas linearmente de forma claramente audível. Por exemplo, a primeira entrada vocal em "Der Wein" consiste em uma declaração linear completa da fila, seguida por uma inversão que é novamente audível como tal porque o contorno é invertido. Portanto, a declaração da fila e o material temático relacionado podem ser usados para definir seções formais. Mas as filas têm um status consideravelmente diferente nas obras de Berg devido à sua prática de combinar movimentos dodecafônicos e não dodecafônicos em uma única obra, como a Suíte Lírica, e de usar novas filas derivadas por vários meios; correspondentemente, a fila de "Der Wein" (Ex. 9.1b) é não-combinatória, e a possibilidade de criar agregados por meio do uso de filas combinatoriais, tão central no pensamento de Schoenberg, desempenha um pequeno papel na música de Berg. Em vez disso, como na fila do Concerto para Violino de Berg, a

9. Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern. Joseph Auner in Cook & Pople, 2004, pp. 228-259.

de "Der Wein" é projetada para permitir uma variedade de referências à tonalidade diatônica: um hexacorde de ré menor, um tríade de sol sustenido maior e uma tríade de lá sustenido que pode ser maior ou menor. Isso é ainda mais explícito na fila triádica do Concerto para Violino (G, B, D, F#, A, C, E, G#, B, C#, D# F), que também permite relações funcionais entre os segmentos componentes (sol menor como tônica e seu dominante; lá menor como supertônica seguido pelo seu dominante). Mas mesmo onde as relações funcionais não fazem parte da fila, como em "Der Wein", Berg muitas vezes segmenta a fila para produzir acordes que lembram progressões tonais.

As características tonais marcantes das fileiras de Berg refletem a mudança no status da tonalidade para a escola. Na descrição do sistema de doze tons de Schoenberg, ele frequentemente enfatizava a necessidade de evitar implicações tonais, como em "Composição com Doze Tons". No entanto, a questão da tonalidade claramente ia além de preocupações puramente estruturais e estava intimamente ligada à forma como a Segunda Escola de Viena se posicionava em relação aos desenvolvimentos contemporâneos, particularmente a música de Igor Stravinsky e os debates acalorados em torno do neoclassicismo nas décadas de 1920 e 1930.

A prática composicional dos compositores foi influenciada pelo aumento de seu envolvimento com formas e gêneros tradicionais e pelo desejo de se conectar com o ouvinte. Como resultado, houve um esforço crescente para incorporar elementos da tradição tonal de forma mais explícita em suas obras. Às vezes, essas conexões com a tonalidade eram feitas por meio de analogias, como o uso por todos os três compositores de níveis hexacordais ou áreas de doze tons. Nesse enfoque, a fileira inicial ou um par combinatório de fileiras introduzido no início de uma composição serviria como um tipo de tônica. Webern escreve em "O Caminho para a Nova Música":

"A forma original e a altura da fila ocupam uma posição semelhante à da 'tonalidade principal' na música anterior; a recapitulação naturalmente retornará a ela. Terminamos 'na mesma tonalidade'. Essa analogia com a construção formal anterior é cultivada de forma bastante consciente; aqui encontramos o caminho que nos levará novamente a formas mais estendidas."

As características tonais também surgem em um nível mais superficial, e aqui pode ser feita uma comparação elucidativa entre Berg e Schoenberg. Ao contrário das fileiras de Berg, as fileiras de Schoenberg geralmente não contêm passagens de escalas tonais explícitas ou tríades. No entanto, em alguns casos, tríades maiores e menores e outras formações tonais estão disponíveis por meio de alturas próximas na fila, como, por exemplo, na fila da Suite, op. 29 (Eb, G, F#, Bb, D, B, C, A, Ab, E, F, Db). Ao longo da peça, ele particiona a fila de maneiras que destacam suas qualidades triádicas; em particular, no terceiro movimento, esse potencial tonal se torna evidente com um conjunto de variações de uma melodia folclórica tonal, antecipando o uso de melodias tonais por Berg no Concerto para Violino. Levando em consideração a ideia de Schoenberg sobre o papel do ouvinte discutida anteriormente, é digno de nota que as peças de Schoenberg que lidam de maneira mais abrangente com a questão da tonalidade e da composição de doze tons são as Seis Peças para Coro Masculino. Os seis movimentos das peças corais representam várias abordagens para o desafio de encontrar um terreno comum com o ouvinte e para encontrar um terreno comum entre a tonalidade e as técnicas de

9. Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern. Joseph Auner in Cook & Pople, 2004, pp. 228-259.

composição de doze tons. O movimento final, "Verbundenheit", é uma obra tonal, mas as duas metades são projetadas de modo que a segunda metade é uma inversão estrita, transposta em um semitom, da primeira metade. Por outro lado, os movimentos de doze tons, como "Landsknechte", concentram-se em um conjunto muito limitado de sonoridades e têm movimentos em grande escala por meio de áreas hexacordais que imitam o comportamento tonal. O primeiro movimento a ser composto, "Glück", integra os dois domínios de maneira ainda mais próxima por meio de uma fila de oito notas que produz harmonias sugerindo acordes tonais e centralidade de altura em Ab e F.

A abordagem de Berg para o desafio de envolver-se com a tradição tonal por meio de diferentes meios reflete a permeabilidade geral de sua música. Citações são comuns, incluindo passagens de Wagner e Zemlinsky na Lyric Suite, canções folclóricas e referências a idiomas populares em "Der Wein" e no "Concerto para Violino", bem como muitos pontos de contato entre peças, como a citação em "Lulu" de passagens de "Wozzeck" (uma obra que, por sua vez, se baseia em composições anteriores de Berg). A tradição tonal é evocada de várias maneiras no "Concerto para Violino", desde a estrutura da fila até a citação substancial do coral de Bach, "Es ist genug!" A justaposição de materiais de doze tons e tonais nessa obra desestabiliza de maneira marcante os termos usuais do encontro por meio do uso de uma fila de doze tons que permite tríades tonais e um coral de Bach que começa com um tetracorde de tom inteiro; assim, a parte da fila que soa mais "moderna", as últimas quatro alturas, é na verdade a mais tradicional. Consequentemente, a função do coral como conciliador ou intensificador do conflito linguístico tem sido interpretada de maneiras surpreendentemente diferentes, refletindo a natureza dual das reivindicações de mainstream.

Ainda mais do que as fileiras de Schoenberg, as fileiras de Webern não funcionam como temas ou mesmo como fonte de motivos no sentido convencional, mas sim como uma estrutura de fundo muito mais abstrata. Portanto, suas fileiras geralmente não são apresentadas com ritmos ou contornos distintos, mas são frequentemente disfarçadas por meio de cruzamentos de vozes e extensões de registro resultantes da orquestração pontilhista; a identidade da fila como um tema é ainda mais obscurecida pela tendência de Webern de usar um número muito maior de transformações disponíveis da fila no decorrer de uma peça. No entanto, se a fila se afastou da superfície da música de Webern, ele a via como garantia de unidade, compreensibilidade e, em última instância, legitimidade histórica da música. Anne Shreffler escreve como nas fases iniciais da composição de doze tons, a quase religiosa fé de Webern no poder da fila de unificar lhe deu a liberdade de construir músicas de "densidade motivadora sem precedentes". Em "O Caminho para a Nova Música", Webern discutiu a função da fila em termos da ideia de Goethe sobre a Urpflanze (planta primordial) da Farbenlehre: assim como Goethe via a forma de cada folha individual, bem como a abundância de formas e cores de plantas, todas derivadas de um único modelo, Webern considerava a fila e todas as suas permutações como "uma manifestação dessa ordem no domínio estético". As

9. Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern. Joseph Auner in Cook & Pople, 2004, pp. 228-259.

reivindicações principais para suas composições de doze tons, portanto, apelavam para a mais alta fonte: a natureza.

Essa preocupação com a unidade e a ordem subjacentes é refletida na derivação das fileiras de Webern a partir de pequenas células geradoras. As fileiras de Webern, ao contrário das usadas por Berg e Schoenberg, tendiam a limitar a escolha de intervalos; sua preferência geral pelo semitom é evidente na fila da Sinfonia, op. 21. Em alguns casos, essa limitação é o resultado da geração sistemática de fileiras a partir de uma coleção menor usando os procedimentos de doze tons; na op. 21, a segunda metade da fila é o retrógrado da primeira metade transposta em um trítone, e o fato de que a estrutura resultante é uma espécie de palíndromo tem amplas implicações para o desenvolvimento da obra. Novamente, a fila do Concerto, op. 24 (1931), é baseada em um conjunto de três notas (B, Bb, D), seguida de sua inversão retrógrada (Eb, G, F#), seu retrógrado (Ab, E, F) e sua inversão (C, C#, A). No Quarteto de Cordas, op. 28 (1937), Webern mostra que tais técnicas também estão intimamente relacionadas com as reivindicações históricas e principais das obras; aqui, a fila é derivada de permutações de um tetracorde baseado no motivo BACH. Assim, no nível mais básico, a estrutura musical de doze tons apela simultaneamente para e confunde natureza, genialidade e a tradição austro-alemã.

Mais da metade das filas usadas por Webern têm a propriedade de combinatorialidade que era tão central para a concepção de doze tons de Schoenberg. Mas Kathryn Bailey sugere que Webern não estava tão interessado na combinatorialidade em si; em vez disso, essa característica resultou de seu uso de fileiras altamente simétricas, que tendem a ser combinatoriais. A paixão de Webern pela ordem e unidade fica evidente na importância de estruturas simétricas e dispositivos contrapontísticos rígidos em sua música. A estrutura palíndromica da fila da Sinfonia, baseada significativamente na divisão exata do trítone da oitava, é refletida na presença de palíndromos em pequena e grande escala, como, por exemplo, na terceira variação do segundo movimento, que contém palíndromos no nível da métrica, bem como no comprimento geral de onze compassos da variação. Tais simetrias desempenham um papel importante na criação da qualidade cristalina de quietude tão típica da música de Webern e sugerida por seus comentários sobre uma expedição nas montanhas em uma carta a Hildegard Jone de 1930.

No dia da subida, o tempo estava ruim, com chuva e neblina, mas, mesmo assim, estava muito bonito. A luz difusa sobre o glaciér era bastante notável (causada pelo céu nublado e pela neblina). A poucos passos à sua frente, a neve e a neblina se misturavam em uma tela completamente indiferenciada. Você não tinha ideia se estava subindo ou descendo a colina. Uma oportunidade muito favorável para contrair uma cegueira temporária devido à exposição à neve! Mas maravilhoso, como flutuar no espaço.

O uso de Webern do cânone em inversão ao longo de ambos os movimentos da Sinfonia também produz simetrias de espelho em todos os níveis de estrutura; Bailey descreve as "abrandecimento e engenhosidade" das estruturas canônicas de op. 21 como rivalizando com a Arte da Fuga de Bach. O cânone havia surgido como um importante dispositivo

9. Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern. Joseph Auner in Cook & Pople, 2004, pp. 228-259.

estrutural já nas obras vocais escritas antes da adoção do método de doze tons por Webern, como as Cinco Canções Sagradas, op. 15, cujo movimento final é um cânone duplo em movimento contrário, e as Cinco Canções Canônicas com Textos Latinos, op. 16. A visão de Webern da polifonia como o coroamento da música reflete seus estudos das técnicas composicionais dos neerlandeses sob a orientação de Guido Adler na Universidade de Viena, onde ele completou uma dissertação sobre Heinrich Isaac em 1906. Esse impulso em direção à unidade e simetria estava intimamente relacionado à sua sensação de que a composição de doze tons era o cumprimento e a incorporação máximos da tradição austro-alemã, como evidenciado por seu esforço para integrar o máximo possível de elementos da tradição em suas composições de doze tons. Portanto, Shreffler escreve sobre o Quarteto de Cordas, op. 28, cuja fila, como observado acima, é gerada a partir do motivo BACH, como uma "homenagem à tradição musical alemã" marcada desde o início pela escolha de Webern do "mais beethoveniano dos gêneros". Em uma carta para Stein em 1939, Webern discutiu como a peça sintetizava os principais princípios da tradição: "o 'horizontal', ou homofônico ('os formulários cíclicos clássicos [como] sonata, sinfonia e assim por diante') e o 'vertical', ou polifônico ('cânone, fuga e assim por diante')".

A centralidade na música de Webern tanto dos tipos de formas tradicionais quanto das elaboradas estruturas contrapontísticas e simétricas esbarra no fato de que, em muitos casos, ambos os recursos podem ser difíceis de perceber auditivamente. Essa questão da audibilidade das estruturas musicais também foi um problema para Berg, que escreveu sobre *Wozzeck*: "Não há ninguém na plateia que preste atenção às várias fugas, invenções, suítes, movimentos de sonata, variações e passacaglias";⁷⁸ comparações também podem ser feitas com o uso de palíndromos em larga escala em *Der Wein* e outras obras de Berg, juntamente com simbolismo numérico complexo e programas secretos. No entanto, em vez de um defeito, a coexistência nas obras dos três compositores do que Bailey chama de "predileções contraditórias (complementares?)" de Webern "por construções simétricas e por ocultação" é uma das características definidoras de sua música.⁷⁹ Portanto, para Webern, as estruturas contrapontísticas e simetrias não deviam ser entendidas como um "tour de force" de engenhosidade composicional, mas como tendo um significado mais profundo tanto para as reivindicações históricas das obras quanto a serviço da unidade, criando "o máximo possível de conexões".⁸⁰ Isso também pode ser relacionado à sua ideia de que a fila fornece uma estrutura profunda e mística análoga à unidade oculta que subjaz à diversidade do mundo natural. Bailey relata que Webern mantinha registros detalhados de suas caminhadas nos Alpes, incluindo horários de partida e chegada e observações de toda a flora e fauna que encontrava, como se houvesse padrões e significados subjacentes a serem descobertos.

Após 1933, o cenário da música para Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern sofreu mudanças profundas. Após a eleição de Hitler como Chanceler em janeiro de 1933, Schoenberg e sua família deixaram a Alemanha em quatro meses, primeiro se estabelecendo brevemente na França e, em seguida, emigrando para os Estados Unidos em outubro. O último trabalho de composição de Schoenberg na Alemanha foi o

9. Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern. Joseph Auner in Cook & Pople, 2004, pp. 228-259.

primeiro e o segundo movimentos do Concerto para Quarteto de Cordas, livremente adaptado do Concerto Grosso, op. 6, nº 7, de Handel. Essa obra, que ele completou na França, marca uma postura muito mais complexa e ambivalente em relação à tradição austro-alemã, refletindo sua reconversão ao judaísmo em julho de 1933 e o novo sentido de sua identidade sugerido por comentários como, de uma carta a Webern, "Definitivamente me separei de tudo o que me liga ao Ocidente."

Berg também experimentou um afastamento forçado da corrente principal. Apesar da popularidade de *Wozzeck*, as apresentações tornaram-se raras à medida que a influência da direita crescia; ele escreveu a Webern em junho de 1933: "Minha completa depressão com esses tempos prejudica minha capacidade de trabalhar há muito tempo". Ele completou a partitura curta de *Lulu* em 1934, mas sua última obra foi o Concerto para Violino, concluído pouco antes de sua morte por envenenamento sanguíneo em dezembro de 1935. Enquanto isso, a crescente influência dos nazistas na Áustria significou que as organizações musicais dos trabalhadores que haviam sido a principal fonte de emprego de Webern foram desfeitas. A partir de então, Webern sobreviveu por meio de trabalho para a Universal Edition, algumas bolsas da Reichsmusikkammer e um número muito pequeno de apresentações até que sua música foi proscrita em 1938, ano da exposição de Música Degenerada.

Enquanto a ideia de uma corrente principal austro-alemã havia se fragmentado para Schoenberg, com Webern, ela pareceu ter se solidificado patologicamente, como refletido em sua simpatia pelo nacional-socialismo. Na época do fechamento da guerra, em 1945, Webern foi acidentalmente baleado por um soldado americano na cidade de Mittersill, perto de Salzburgo, onde havia ido para ficar com membros da família.

Nos anos posteriores, como o único membro sobrevivente do trio, Schoenberg retornou à afirmação de sua relação com a tradição em escritos como "Minha Evolução" e "Composição com Doze Tons". No entanto, suas obras americanas são consideravelmente mais ecléticas, tanto individualmente quanto como grupo, do que sua produção anterior, sugerindo a quebra de qualquer senso de uma única corrente principal ou da possibilidade de uma síntese de tendências diversas. E, no entanto, em uma carta aberta em resposta às felicitações por seu septuagésimo quinto aniversário em setembro de 1949, Schoenberg deixou claro, em seu inglês um tanto truncado, que, embora tivesse desistido do presente, ainda mantinha esperança para o futuro:

"Fui muito apreciado durante esses dias, o que me deu imenso prazer, porque mostrou que meus amigos e outras pessoas bem-intencionadas respeitam meus objetivos e esforços.

Por outro lado, fechei minha conta com o mundo por muitos anos, reconhecendo o fato de que não posso esperar compreensão direta e amorosa pelo meu trabalho, isto é, por tudo o que tenho a expressar em música, enquanto estiver vivo. No entanto, sei que muitos amigos se familiarizaram completamente com minha maneira de expressão e adquiriram uma compreensão íntima de minhas ideias. Eles então podem ser aqueles que realizam o que previ 37 anos atrás em um aforismo.

'A segunda metade deste século estragará, pela supervalorização, todo o bem que a primeira metade, pela subvalorização, deixou intacto.'

9. Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern. Joseph Auner in Cook & Pople, 2004, pp. 228-259.

Estou um pouco envergonhado com tantos elogios. Mas, apesar disso, encontro também algum encorajamento. Será compreensível que alguém não desista, embora enfrente a oposição de todo um mundo?"

"Eu não sei como os Grandes se sentiram em situações semelhantes. Mozart e Schubert eram jovens demais para serem forçados a se ocupar com esses problemas. Mas Beethoven, quando Grillparzer chamou a Nona de abstrusa, ou Wagner, quando seus planos para Bayreuth pareciam fracassar, Mahler, quando todos o chamavam de banal — como esses homens puderam continuar a compor?"

Conheço apenas uma resposta: dizer o que o homem deve saber.

Uma vez, quando servi no Exército Austríaco, perguntaram-me se eu era realmente 'aquele compositor', A.S.

'Alguém tinha que ser', eu disse, 'ninguém queria ser, então eu me voluntariei'."