

MASSIMO MILA

A música contemporânea fora da Itália
(Tradução: Sergio Magnani)

Belo Horizonte
1992

A música contemporânea fora da Itália

SUMÁRIO

- 1- Na França até Debussy, 1
- 2- Na França depois de Debussy. Natureza da música moderna, 5
- 3- Strawinski e o neoclassicismo, 15
- 4- Na Alemanha: de Hindemith a Stockhausen, 22
- 5- A escola atonal vienense, 31

A MÚSICA CONTEMPORÂNEA

1- Na França até Debussy

Precisamos voltar bastante atrás no tempo para captar as origens do movimento de renascença que libertou a música francesa da servidão operística para a qual se orientava o gosto do público. Apesar da importância da penetração wagneriana, promovida principalmente por um cenáculo de literatos e pintores, e apesar da lenta penetração do grande sinfonismo alemão, através da atividade dos concertos, este movimento não foi imitação da música alemã. Com o belga César Franck (1822-1890), nobre e austera figura de organista, encontramos a música européia, aproximadamente na situação marcada por Brahms: aceitação da linguagem wagneriana nas formas da música instrumental, com as relativas conseqüências, sem que seja possível falar-se numa influência do próprio Brahms, onze anos mais novo do que Franck.

Espirito austero e recatado, Franck amou as formas de arte nobre e complexas, muitas vezes influenciadas mais ou menos diretamente pela religião. Quase sempre ele parece pretender que a sua música tenha, antes de tudo, um sentido de prece, e que ela seja despojada de qualquer intenção hedonista. Franck elaborava demoradamente as suas obras, algumas das quais tiveram diferentes e sucessivas versões como o poema sinfônico Rédemption (1873) e o oratório Les Béatitudes (1879). O misticismo wagneriano, que ele acolheu com a mais completa boa fé, sem dar-se conta da poderosa carga de sensualidade que ele continha, agiu fortemente sobre os aspectos exteriores wagnerianos que se reencontram em Franck e que ele procura fundir com esforço nos moldes das formas clássicas. A forma

é a sua persistente preocupação e frequentemente a sua fraqueza; as suas músicas guardaram um pouco de verbosidade e de dificuldade de conclusão. Isto porém, ao que parece, vem do hábito da improvisação organística, mas também, de uma evidente tendência para a retórica e a ênfase, à maneira de Vitor Hugo. O emprego, por ele codificado, da "Sonata cíclica" retomando portanto um mesmo tema fundamental através dos vários andamentos, é um sinal evidente da contínua tensão do compositor rumo à forma. Franck conseguiu alcançar melhor os seus objetivos de equilíbrio formal em suas últimas obras, tais como o Quinteto (1879), o Quarteto (1889), as Variações Sinfônicas para piano e orquestra (1885), a Sinfonia (1888) e a lindíssima Sonata para violino e piano (1885).

Como mestre, Franck teve enorme importância na música francesa. Na verdade, não precisou combater muito para impor a sua arte. Os jovens e as energias melhores do novo gosto musical agruparam-se em torno dele apreciando o seu exemplo de seriedade artística e de retidão moral. Compositores elegantes e corretos, tais como Charisson (1855-1889) e Duparc (1848-1913), dele seguiram o exemplo cultivando com particular sucesso a lírica vocal L'invitation au voyage de Duparc, sobre o texto de Baudelaire, que é pequena obra prima de delicadeza. Mas, o discípulo e continuador mais importante foi Vicent d'Indy (1851-1933), melhor temperamento de professor e teórico da música do que de criador inspirado. Todavia, as suas óperas líricas permanecem entre as utilizações menos banais do ensaio wagneriano, suavizado com certeza e enfraquecido mas também purificado dos seus excessos heróicos e contido numa linha de sobriedade clássica e de sincera piedade religiosa. Estudioso de música antiga, valorizou, na França, Monteverdi e Frescobaldi. Apaixonado pela natureza e pela simplicidade dos humildes, inspirou-se nos cantos dos seus montanheses vivazes. Além disto, ele ensinou sobretudo a honestidade da profissão, a devoção incondicionada à música e ao ideal artístico e ao absoluto domínio da capacidade técnica. Juntamente com o organista Guilmant (1837-1911) e com outro discípulo de Franck, Charles Bordes (1853-1909), fundou a "Schola cantorum", inicialmente escola de canto gregoriano e, mais tarde Instituto Superior de Música, o qual representou uma concorrência ao Conservatório, acabando assim com o tradicional monopólio do ensino musical francês. Nessa escola desenvolveu um monumental curso de composição e, desde 1911 foi dela o único diretor.

Entre os melhores alunos da "Schola" devem ser lembrados Déodat de Séverac (1873-1921), intérprete luminoso da colorida natureza da França meridional, Magnard e finalmente Albert Russel (1869-1937), cujo temperamento criativo e original encontrou no debussismo os meios para evitar o pedantismo dos últimos epigônismos de Franck e da Schola.

Como já dissemos, havia uma outra corrente no movimento da renovação instrumental francesa, isto é, o academismo frio e formal de Camille Saint-Saëns (1835-1921), derivando parcialmente de Mendelssohn com maior rigidez e clareza formal tipicamente francesa. Foi fundador da Sociedade Nacional de Música, berço do melhor que se fez na música francesa de 1870 em diante. Do seu ensino saíram dois ótimos compositores: o eclético Paul Dukas (1865-1935), construtor musical exato e robusto, e Gabriel Fauré (1845-1924), artista do requinte e do bom gosto. Paralelamente à arte de Debussy, desenvolveu-se a sua arte, mais delicada, mais modestamente recatada, mas livre e original, marcada pela técnica formidável, apesar de quase invisível. Diretor do conservatório por muitos anos, saíram da sua escola, entre outros, Ravel, Casella, Roger-Ducasse e Florent Schmitt.

Com esses compositores, saídos do ensino do Conservatório, a música francesa havia alcançado no final do século, uma riqueza e um nível antes desconhecidos, como acontecera com a pintura e a poesia. E, todavia, não mencionamos ainda o artista que devia concluir esse esplêndido florescimento, dar um sentido completo aos movimentos e às aspirações da renovação sinfônica, abrindo ao mesmo tempo os caminhos do futuro. Como justamente escreveu Casella, "no ano de 1900, o aspecto da música francesa era o aspecto de um clima nórdico cinzento, de um cromatismo à maneira de Liszt e de Wagner, se o considerarmos do ponto de vista de Franck; claro, límpido e elegante, mas também superficial e mendelssohniano do ponto de vista da arte de Saint-Saëns. Somente com as dificuldades e as lutas que sempre acompanham as manifestações de autêntica originalidade, pôde impor-se, aos poucos, a arte de Claude Debussy (1862-1918). Pela ousadia e a riqueza das suas inovações, ele é frequentemente considerado pai da música moderna que libertou da tirânica influência de Wagner, combatendo a retórica e a pujança daquela arte, com o culto do requinte detalhado e precioso, da elegância

ágil e desinibida. Partindo da sensibilidade feminina e lânguida de Massenet, que então dominava a música francesa, Debussy descobriu logo o realismo e a riqueza colorista da ópera russa, recebendo depois variadas influências extra musicais. A sua arte procurou captar sensações preciosas e evanescentes, perfumes, reflexos, ebriedades sutis e aspectos instáveis da natureza: por isso, ele recusou todos os esquemas formais preestabelecidos, toda a rígida estrutura de composição, toda obrigação de regulares modulações. As harmonias novas e mais originais se unem sem preparação, conforme as soluções do momento da inspiração; multiplicam-se os ritmos e se entrecruzam num jogo extremamente móvel. A voz, na ópera e nas canções, declama livremente o texto, sem obrigação de estrutura estrófica, envolvida em móveis e sempre variada atmosfera. Por essa luta contra os dogmas acadêmicos e os valores formais preestabelecidos, a arte de Debussy é definida como "impressionismo musical", para estabelecer um paralelismo que a liga ao análogo movimento da pintura de Matisse, Degas, Renoir, etc. Mas esta definição vale essencialmente para uma parte da obra de Debussy, mais ou menos a primeira metade, aquela que se conclui com Pelléas et Mélisande (1902), e que inclui, entre as principais obras orquestrais, o Prélude à l'après-midi d'un faune (1892) e os Noturnos (1897-99) entre as obras vocais os Cinco poemas, de Baudelaire (1890), as Fêtes galantes (1892), as Prosas líricas (1893) e as Canções de Debilitusse (1898). A mesma fase pertence o juvenil Quarteto de cordas (1893).

Depois de Pelléas, ele procurou evitar o perigo do debussismo, aproximando-se novamente de um sentido clássico da estrutura e da forma e marcando - principalmente nas obras pianísticas e vocais (Três canções de França, 1904, e Três baladas de François Billont (1903) - o sentido da tradição cravista francesa, feita de precisão e de lúcida clareza. Essa passagem das cores cinzentas e evanescentes de Pelléas para cores mais vivas, para linhas mais definidas, para um desenho mais exato, anunciou-se com algumas incertezas nos três esboços sinfônicos de La mer (1905) e afirmou-se depois nas Images para orquestra, a segunda das quais é particularmente conhecida no título Martírio de São Sebastião (1911), estranho espetáculo teatral sobre texto de Gabrielle d'Anunzio, e nas três Sonatas, para violoncelo e piano (1915) , para flauta, harpa e vio-

la, para piano e violino (1916), que Debussy escreveu nos últimos anos da sua vida.

Para o piano ele reservou algumas de suas mais belas inspirações, tratando a técnica desse instrumento com maneiras novas e originais; nas Estampes (1903) , nas Images (1905-1907) e nos 24 Prelúdios (1910-1913) ele deixou uma delicada coletânea de requintadas e sutis invenções, fantásticas, dramáticas, lendárias, naturalistas, humorísticas; um espelho, afinal, de muitos e preciosos reflexos da sua sensibilidade mais íntima e sincera e um modelo de nova concepção da peça pianística ao qual não ficarão insensíveis, dentro em breve, musicistas das mais variadas origens, tais como Ravel, Albeniz, Bartók e Schönberg.

2 - Na França depois de Debussy. Natureza da música moderna.

As revoluções da linguagem musical tornam-se cada vez mais rápidas e mais próximas umas das outras. A de Debussy não foi menos radical e completa do que a revolução wagneriana. Ele foi, como Wagner, um daqueles compositores cuja imitação é fácil, mas é fatal para a originalidade alheia. No exemplo de Monteverdi puderam ser escritas obras artisticamente válidas. De Bach não se conhecem imitadores e todavia baseam-se em sua obra o edifício da música moderna. Debussy e Strauss, pelo contrário, entram em partes iguais em toda a produção de segundo plano, européia e americana, das primeiras décadas do nosso século. Todavia, apesar do simbolismo literário e pictórico dos títulos, apesar das ambições descritivas da sua música, as quais recolhem diretamente uma herança romântica de confusão das artes, Debussy foi o primeiro musicista moderno que devolveu à música algo da sua autonomia, tão cuidadosamente procurada posteriormente pelas tendências artísticas mais recentes. La musique retrouvée é o título levemente proustiano de uma das principais obras que foram escritas sobre o fenómeno Debussy, e é um título verdadeiramente significativo. Toda vez que o acaso coloca juntas, num programa de concerto, principalmente instrumental, composições de Schumann ou de Franck, ou de Brahms, e uma composição de Debussy, é inevitável a impressão de que aquelas nos solicitam com a urgência de uma mensagem a ser decifrada e traduzida da linguagem dos sons para valo

res sentimentais, enquanto a obra de Debussy, mesmo surgindo de uma vivíssima sensibilidade, é algo em si completo e independente, satisfeito com a sua própria natureza sonora.

De outro lado, o viveiro dos talentos musicais estava longe do esgotamento naquele feliz período da França. Logo será fortalecido pela imigração de muitos entre os principais compositores de outras nações, reunidos em Paris, em torno da organização teatral dos ballets russos de Diaguilev, o qual, desfrutando o trabalho dos melhores pintores, literatos e musicistas de vanguarda, libertou a arte da dança dos velhos laços do academismo e da convenção clássica, criando um tipo de espetáculo ágil, vivo e requintado, favorecendo em todos os campos da arte, a livre e espontânea expressão do gosto moderno.

Perto da carreira cada vez mais esplêndida de Debussy, desenrolou-se a carreira humilde e modesta de Eric Satie (1866-1925), estranho tipo de Sócrates musical, cujas autênticas realizações artísticas ficam, sem dúvida, muito aquém da importância do que ele abriu quanto à visão do futuro. Sempre a meio caminho entre o bluf e a seriedade do empenho artístico, entre a canção irônica e a humildade do ascetismo, ele pregou essencialmente a simplicidade, a pobreza da música, o retorno aos seus elementos mais substanciais e sensualmente concretos (contraponto melódico, ritmo) depois de tanto fervor de complicações harmônicas, de requintadas transparências. Isto significava, afinal de contas, o fato de levar adiante, ulteriormente, aquela luta contra a retórica, que na França a poesia, a pintura e a música perseguiam desde muitas décadas: "Prends l'eloquence et tords-lui son cou" cantara Verlaine, captando o clima em que florescia a arte de Debussy, também quando havia exaltado a sugestiva indefinição dos contornos:

Rien plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

.....

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la Nuance!
Oh! la Nuance seule fiancée
La rêve au rêve et la frûte au cor!

Era essa a anti-retórica wagneriana, mas nos

debussistas ela ameaçava tornar-se também retórica. Da retórica danuance, Satie queria afastar a música. Isto conseguiu Maurice Ravel (1875 - 1937), "Un Debussy plus et patent" na opinião de Satie, para quem o jovem compositor testemunhava muita gratidão. Inteligência lúcida e cortante, sensível à cor mas sem concessões à vulgaridade do verismo folclórico controlado e recatado na expressão sentimental, Ravel saiu paulatinamente do impressionismo conquistando a consciência da sua própria personalidade e chegando além da experiência debussista. A sua música é dominada por uma visão mais orgânica do mundo sonoro, pela consciência da nova função que deveria ter o elemento linear da música. Ravel sempre sai de uma preocupação formal de natureza geral. A peça, em Debussy, pelo que se refere à sua constituição total, encontra a sua justificativa no próprio desenvolvimento da inspiração... Ravel, pelo contrário, tende a formar inicialmente uma estrutura dentro da qual se organiza a composição... Além disso, uma preocupação formal de outra natureza domina Ravel, desde as primeiras obras: o gosto do detalhe precioso e requintado, o próprio esgotamento do valor lírico de uma página na abstrata beleza do som. Ravel é um finíssimo artista do cinzel, artífice incançável do compasso. Essa é a consequência do estetismo que já existia na música de Debussy. Mas no próprio ato de cuidar do requinte de uma sonoridade, Ravel descobre novamente o valor plástico dos acordes e abandona as evanescentes dissonâncias de Debussy para chegar ao emprego da dissonância dura, fechada em si própria e sem saída" (Mantelle). Atingido de leve pelo atonalismo de Schönberg e pelo dinamismo rítmico e a policromia orquestral de Strawinski, Ravel encontra as melhores expressões na cautelosa cor espanhola que nasce da sua origem vascaína, mas depurada na abstração, com um crescente senso de modernidade, muito sensível aos atrativos do circo, do jazz, da música cigana e sempre mais penetrado por um sentido de amarga e dolorida humanidade, que aumenta paralelamente a gélida geometrização exterior.

Desde o juvenil Quarteto (1903), manifesta-se na sua arte uma linearidade mais nervosa se comparada à preciosa poesia sonora do impressionismo de Debussy. Nas duas óperas L'heure espagnole (1911) e L'enfant et les sortilèges (1925), a flexível continuidade da declamação melódica do Pelléas é unida à exigência de vivacidade cômica. No conjunto da produção de Ravel a iridescência colorista do

impressionismo é como uma neblina da qual paulatinamente se afasta o seu universo sonoro, para chegar a praias mediterrâneas de contornos claros e precisos. Vamos assim da opulência orquestral do ballet Daphnis et Chloé (1911), ainda fortemente marcado pela influência instrumental russa, e principalmente pelo colorismo de Rimski, para a rigorosa clareza do Concerto para piano (1932) e Concerto para a mão esquerda (1932); passamos da iridescência pianística de Jeux deau (1901) dos Mirois (1905), da Sonatina (1905), de Gaspard de la nuit (1908) e de Ma mère L'oise (1908) para o classicismo do Tombeau de Couperin (1918); da expressiva exuberância melódica de Introdução e allegro para sete instrumentos, para a limpeza formal do Trio (1915) para aceitações atonais da difícil Sonata para violino e violoncelo (1922) e a despojada sobriedade da Sonata para violino e piano. A última obra de Ravel, as Três canções de Don Quixote à Dulcinéia para barítono e orquestra, (1932) confirma a constante espanhola na inspiração desse musicista, que havia estreado com uma Rabanera, incluída depois na Rapsódia espanhola (1907); é uma vocação que visa uma Espanha castelhana e vascaína parecida com a das últimas composições de De Falla, sinônimo de pobreza severa de castigada disciplina espiritual, e de ascética renúncia às tentações do hedonismo, da entrega sentimental e da magnificência sonora. Do socrático ensino de Satie, auxiliado pelas lúcidas teorizações de Cocteau e pela emulação com as outras artes, principalmente com a pintura de Picasso, de Braque, de Matisse, surgiu o assim chamado "Grupo dos Seis" unidos na enérgica vontade de reação contra o clima musical instaurado por Debussy. Mas sobre eles teve tamanha influência a arte de alguns entre os maiores musicistas contemporâneos que confluíram para Paris no período imediatamente anterior e no período posterior à primeira guerra mundial, que não se pode prescindir de uma breve ilustração complexiva do fenômeno que se deu naquele tempo na música européia e que é comumente chamado de "música moderna".

O indivíduo fora o centro motor da arte no auge do romantismo: o indivíduo permanece o centro da arte moderna, firmando uma indubitável continuidade. Mas é um indivíduo mudado: é um indivíduo atormentado por dúvidas e problemas, pobre de fé nos grandes ideais, com a amarga consciência de estar caminhando para a renúncia e a falência. A assim chamada "ironia romântica", que se resolvia afinal nas generosas sátiras de Heine, era um milagre de entusiasmo quando compara-

da com o conjunto de inibições, de auto-sarcasmo, de amargura, de que estão carregados os homens modernos. O canto dos românticos fora um canto livre e aberto, na plena e confiante dedicação de todo o ser. O canto dos modernos é controlado e cauteloso, desconfiado de todos os abandonos. Não há dúvida de que, como vulgarmente se diz, o cérebro predomina sobre o coração. Mas quem quisesse concluir dessas premissas uma decadência da arte moderna, erraria, pois, levaria um julgamento estético, que deveria ser, pelo contrário, de natureza moral sobre a matéria humana da arte, em vez de dirigir a atenção para aquela síntese de matéria e forma que é a arte. A música romântica tinha o seu perigo - a retórica - e o evitava com a sinceridade do sentimento, com a apaixonada dedicação da personalidade ao canto, com a total entrega lírica. A música moderna tem o seu perigo - a aridez - e o evita com aquela sensação de amarga conscientização de que o indivíduo ostenta quanto às suas próprias limitações, com a cruel sinceridade do conhecimento de si próprio, com o clima de desalentada confiança em que esta floresce, dolorida, mas sem lamentos, piedosa, mas sem fraquezas, ariscamente avessa a toda confissão, a toda entrega emotiva. A esse conjunto de conotações psicológicas, pelo qual se passou da romântica exaltação do indivíduo para a moderna crise do indivíduo, a música do nosso tempo forneceu, em muitos casos, uma expressão artística perfeita, modificando rapidamente, revolucionando, como se costuma dizer, vocabulário e sintaxe. E a rapidez de tão radicais mudanças, necessárias para captar e interpretar nuances psicológicas, sempre mais requintadas e sutis, de excepcionais estados de alma, produziu a separação entre o público e a arte moderna, separação da qual hoje tanto nos queixamos, jogando a culpa, ora no público, ora nos artistas. De fato, aconteceu que o artista tornou tão sutis e decantados seus próprios sentimentos que eles não podem ser os da massa; e, em vez de ser desta a voz e a luz intelectual, o artista e o pensador tornaram-se dela, quase, os souffre-douleurs, o elemento ao qual a massa outorgou o pesado encargo da consciência e do exame interior.

Sob a ação dessas forças interiores, a música então transformou-se. A harmonia, que no século XVII conhecera, até Bach e Vivaldi o domínio dos baixos e sucessivamente o da voz melódica superior, revitalizou, ao longo do romantismo, o movimento das partes internas: as modulações, saindo das vozes centrais, levavam o movimento para cima e para baixo, carregando, cada vez mais, a tensão interior e

provocando finalmente, a explosão, ou melhor, a evaporação atômica. Na linha do cromatismo wagneriano de Tristão, alguns compositores da Áustria e da Europa central caminharam para o atonalismo. Nos países latinos a evolução prosseguiu rumo ao politonalismo, o qual conserva, mesmo com algumas licenças os valores tonais e harmônicos limitadamente às diferentes camadas do discurso musical, e sobrepondo as diferentes camadas com um retorno à polifonia. A harmonia clássica, aparentemente salva, é assim sacrificada nos choques de notas que se produzem com este novo contraponto, com a sua redireção para as dissonâncias, não mais transitórias, mas apresentadas sem preparação e sem resolução.

É fácil de se entender porque os promotores dessas inovações musicais entraram numa polêmica substancialmente pouco cautelosa, não totalmente desprovida de razões, contra o século XIX. Contra as influências literárias na música, contra a qualidade pictórica dos poemas sinfônicos, contra a confusão das artes produzida pelo romantismo extremo, os musicistas insurgiram levantando politicamente as bandeiras da "música pura", "música objetiva", nova objetividade e assim por diante. O descritivismo de natureza pictórica e literária dos últimos românticos tinha submetido demasiadamente a música à leis que lhe são estranhas. Cansados de inspirar-se nas auroras e nos ocasos, nas glórias nacionais ou nos jardins debaixo da chuva, os musicistas quiseram procurar a inspiração nos sons, isto é, na própria matéria da sua arte. Pensaram: vamos ver o que acontece ajuntando um trompete, um violino e um piano: vamos desorganizar a costumeira escala diatônica com as suas 24 tonalidades; vamos introduzir na música os quartos de tom; vamos ajuntar duas ou mais melodias de tonalidades diferentes e vamos fazer músicas que se adaptem a essas novas premissas sonoras. Isto foi, substancialmente, o que se chamou de música de "vanguarda", a música experimental e tecnicista como ela se desenrolou nos primeiros 30 anos do nosso século. Naturalmente, pelo fato de ser esse um movimento polêmico de reação exagerou-se principalmente nas afirmações teóricas e programáticas. Falou-se em banir da arte a expressão, embora, na realidade, mesmo nas obras dos mais arrojados "experimentadores" se insinuasse, à revelia deles, uma riqueza de conteúdo humano original e possante que fora a própria origem daquelas experiências. Bem

conhecidas são as repetidas afirmações de Strawinski recusando qualquer possibilidade expressiva da música. Na Itália produziu-se um paulatino esclarecimento técnico a esse respeito, principalmente por obra de uma geração de musicólogos metodologicamente preparados, a qual renovou, nos meios italianos, os estudos de crítica musical levados ao mesmo nível já alcançado pela crítica literária e pela crítica de arte. Graças ao trabalho desses musicólogos, divulgado principalmente pela revista "Rassegna Musicale", dirigida por Guido Marie Gatti, realizou-se na Itália um encontro produtivo entre a música moderna e a estética do idealismo. Essa última resguardou os frutos da reação contra o século XIX e reforçou a condenação do descritivismo e pragmatismo musical, da confusão das artes e das análogas degenerações românticas. Mas devolveu o direito de cidadania ao conceito de expressão após tê-lo esclarecido e reestruturado definindo a sua natureza inconsciente: o artista pode achar, com perfeita boa fé, que o seu trabalho envolve unicamente sons, timbres, intervalos, volumes orquestrais, enquanto à sua revelia uma poderosa paixão, um robusto sentimento objetivado tornam-se sustento daqueles aparentes jogos sonoros, carregando afinal os próprios imponderáveis elementos construtivos da personalidade do autor. Este conceito tornou-se a chave da interpretação de toda a música moderna, afastando dela as névoas e os equívocos que as desordenadas e improvisadas declarações teóricas dos compositores freqüentemente haviam gerado.

É necessário levar em conta essas premissas para compreender a posição dos compositores que ainda iremos mencionar. Entre os "Seis", quatro impuseram-se à atenção da crítica e do público, de maneira especial. Arthur Honnegger (1892-1955) emerge por uma fundamental seriedade e por uma capacidade de entusiasmo que o leva, às vezes, até o perigo da retórica: ele é menos flexível e menos levado para as delicadas elegâncias e para a malícia um pouco leviana do gosto parisiense. Tem uma personalidade forte e rica de recursos, apesar das incertezas estilísticas nas quais às vezes cai. Nem de todo livre das constrações da escola e nem muito longe de uma virtuosidade orquestral que lhe vem de Strauss é o poema sinfônico Horace victorieux (1920); ainda presos aos moldes de Ravel e de Debussy são respectivamente o Chant de Nigamon (1917) e a Pastorale d'été (1920). Honnegger criou com o famoso Pacific 231, o primeiro

exemplo de inspiração musical extraída da moderna poesia das máquinas, energia e velocidade(1923). Nos oratórios históricos Roi David (1923), Judith(1925) e Jeanne d'Arc au bûcher(1938) ele antecipou a aquela retomada da expressão coral que, depois dos exemplos de Janáček de Szymanowski, de Bartók, de Kodály e de Strawinski permanece com um elemento típico e constante da música moderna. Darius Milhaud (1892-) empregou em suas obras um coerente e sistemático politonalismo: corajosas dissonâncias combinam-se nele com a habilidade dos efeitos rítmicos e a rica exploração dos instrumentos de percussão. Apesar de freqüentes incursões no terreno do circo do music-hall e da alta sátira musical, também Milhaud é mais levado, por temperamento, rumo a expressões trágicas e fortes. (Les Choéphores, 1915; Le pauvre matelot, 1926; La mort d'un tyran, 1932), ou para uma afeituosa ternura idilíaca (Les malheurs d' Orphée, 1924). Diferentemente dele, realizam suas obras o sarcástico George Auric (1899) e o irônico e bricalhão Francis Poulenc (1899-1963). Este último não foi suficientemente valorizado em seus inícios, por causa da sua maneira sempre irônica e da facilidade espontânea das imitações estilísticas, mas foi provavelmente a mais rica e vivaz natureza musical do grupo "Seis". Incapaz de complicações ideológicas e pragmáticas, mas dotado de uma mozartiana essencialidade musical. A sua fama começou a firmar-se somente depois que a espontaneidade das melhores obras (o Ballet, Les Biches, 1924; o Concert champêtre, para cravo e orquestra, 1929, a cantata Le Bal masqué, 1932 e a ópera cômica Les mamelles de Tyrésias, 1947) começou a ser perturbada por ambições de forma clássica (Sonata para violino, 1943; Concerto para piano, 1950) e por aspirações de sofrida interioridade religiosa (Litanies à la Vierge Noire, 1936; Messa in sol, 1937; Salve Regina, 1941; e l'opera Dialogues des Carmelites, 1957).

Pelo mesmo caminho da graça leve, apenas um pouco lânguida e viciosa, e da simplicidade freqüentemente levada a um nível de preocupante banalidade de escrita encaminhou-se mais uma corrente de musicistas ainda reunidos em torno do velho Satie (a assim chamada "Escola de Arcueil"): mas mesmo os seus integrantes mais promissores, tais como Henri Sauguet (1901-) e Clique-Pleyel (falecido em 1963, não foram personalidades comparáveis a seus antecessores. Com Angélique (1927), Jacques Ibert (1890-1962), já discípulo-

lo do Conservatório (Fauré e Roger-Ducasse), renovou as glórias da ópera cômica. Além de Pierre Ferroud (1900-1936), aluno de Florent Schmitt e admirador de Chabrier, que ele opunha a Satie como pai da moderna música francesa, Jean Françaix (1912) e Jean Rivier (1896) completam o panorama da geração colateral aquela linha que deriva de Debussy, Satie e Ravel através da experiência de Strawinsk até o grupo dos "Seis".

Mas o compositor destinado a ultrapassar a barreira Debussy-Satie-Ravel-grupo dos "Seis", abrindo caminho às experiências de uma nova vanguarda pós-dodecafônica surgiu de um outro grupo mais ou menos programático de que gosta a vida musical francesa. O grupo era o da "Jeune France", fundado em 1936 por André Jolivet (1905), Yves Baudrier (1906), Daniel Lesur (1908) e Olivier Messiaen (1908-1992). Este último é justamente o compositor que se destacou definitivamente da fidelidade tonal de seus colegas, exibindo uma incansável curiosidade de exploração no terreno do ritmo, do ruído e dos ritmos irracionais, inspirando-se freqüentemente na métrica e nos modos da música oriental, ou, também, de maneira inesperada nos cantos dos pássaros, dos quais é científico criador e classificador. Ele ultrapassou também o rigoroso ensino serial de René Leibowitz (Varsóvia, 1913), teórico intransigente da técnica dodecafônica depois da segunda guerra mundial. Messiaen exerceu uma influência determinante sobre as gerações mais recentes, principalmente sobre Pierre Boulez (1925), ousadíssimo e genial experimentador de novos recursos fônicos, baseados em grande parte no emprego tímbrico da percussão. (Le marteau sans maître, 1955; Pli selon pli, 1962). Juntamente com o alemão Stockhausen, com os italianos Nono, Berio e Maderna, com o americano John Cage e com o belga Pousseur, Boulez é um dos principais responsáveis pelos desenvolvimentos mais recentes e mais elaborados da nova vanguarda musical que costuma reunir-se nos concertos de Darmstadt. Dedicando-se também às experiências eletrônicas e às combinações da música "aleatória" (isto é, confiada, dentro de certos limites à iniciativa da improvisação do executante e até à intervenção do acaso), Boulez guarda substancialmente um forte relacionamento com a grande tradição musical, como se revela também pelo fato de ele colocar Debussy, juntamente com

Webern e Messiaen, na tríade dos seus mestres ideais: nisto consiste a sua grande força.

Com Pierre Schaeffer, engenheiro e técnico de som da Rádio-televisão francesa, a França começou, por volta de 1950, as primeiras experiências de música concreta, através do tratamento eletrônico de materiais sonoros extraídos dos normais instrumentos musicais ou da natureza. Acompanharam-no nessas pesquisas, além de Boulez, os compositores Pierre Henry, André Boucourechliev, Luc Ferrari e outros.

Francês também de origem, mas americano de residência e atividade artística, é Edgar Varèse (1885-1965). Em suas primeiras obras (Offrandes, 1922; Hyperprisme, 1923; Octandre, 1924; Intégrales, 1925) havia saído claramente da experiência rítmica, tímbrica do Sacre du printemps, mas progrediu no sentido de uma audaciosa exploração e libertação do ruído. A extraordinária partitura de Ionisation (1931), para 36 instrumentos de percussão e dois sinos, faz dele um excepcional pioneiro das tendências modernas: há hoje uma vanguarda que gosta de reconhecê-lo como mestre ideal, embora a ironia do acaso tenha feito com que o discípulo por ele diretamente formado em Paris, entre 1928 e 1933, isto é, o habilidoso Jolivet seja hoje o principal expoente francês das tendências de modalismo moderado e substancialmente conservador. Hoje costuma-se distinguir a lição de Varèse da lição do pontilhismo pós-weberniano, por uma espécie de libertário e rigoroso anarquismo que o mantém afastado de qualquer pedantismo sistemático. Houve na sua produção um dramático silêncio de vinte anos, devido principalmente à convicção do esgotamento definitivo dos recursos da música tradicional. Desse silêncio ele saiu só depois da guerra, para adaptar a técnica eletrônica, lógico ponto de chegada às suas antigas pesquisas no terreno do ruído. Mas as obras produzidas com essa técnica (Déserts, 1954), que alterna expressões instrumentais e episódios eletrônicos e o Poème électronique, 1958 para o pavilhão de Le Corbusier na exposição universal de Bruxelas, não corresponderam inteiramente à expectativa gerada pelos antigos trabalhos. Nos Nocturnal I e II (1962) Varèse voltou ao emprego das vozes e dos instrumentos.

3- Strawinski e o neoclassicismo

Igor Strawinski (1882-1971) é o maior arquiteto da música contemporânea. Não há tendências entre as muitas da arte moderna, que ele não tenha antecipado com algum aspecto da sua obra extremamente vária. Discípulo particular de Rimski Korsakov, o jovem Strawinski foi atraído pela arte colorista e a atmosfera de fábula do mestre, enquanto a corrente acadêmica da música russa, representada principalmente por Glazunov, o levava a escrever uma robusta e eclética Sinfonia em quatro andamentos (1906). Na curta peça orquestral Feux d'artifice (1908), de admirável e luminosa virtuosidade instrumental, o musicista revela algumas das suas típicas qualidades: a firmeza da construção musical sobre um inexorável arcabouço rítmico, a formidável potência do dinamismo, a capacidade - à qual mais tarde saberá renunciar - de expressar-se com as mais vivas e luminosas cores orquestrais. O encontro e a sucessiva colaboração de Diaguilev, fundador dos famosos Ballets russos, fornecem a explicação de sua evolução artística. O primeiro fruto desta colaboração foi o Ballet L'Oiseau de feu (1909), plena e fascinante realização de um provisório ideal artístico. Este Ballet reata-se à tradição de música colorista e de sabor oriental de Rimski Korsakov. Neste Ballet encontram-se páginas famosas, em que a música já se liberta de toda pretensão descritiva, para encontrar em si própria os motivos da emoção: tais são a Berceuse, lírica e doce, e a dinâmica e exuberante Dança infernal. Nessas duas páginas afirma-se a plena originalidade da linguagem musical de Strawinski, de todo desprovida das muitas influências da música europeia (wagnerismo e impressionismo francês, além da tradição russa) que podem ser encontradas ^{nos} demais episódios da partitura. Com o novo ballet Petruska (1911-1912), Strawinski repentinamente encabeça a música contemporânea, posição que manterá por mais de trinta anos. Com a interpretação musical do drama deste fantoche o qual, na baubúrdia de um animado carnaval ama tímida e silenciosamente a bailarina, sendo depois morto pelo amante dela, o mouro orgulhoso e vulgar, o compositor atinge definitivamente a conquista do seu estilo. Enquanto as cenas de multidão, o ruído da praça cheia

de gente oferecem a Strawinski a oportunidade de desencadear a sua incrível potência dinâmica e de explorar motivos populares de natureza folclórica, na comovente estória de Petruska, Strawinski manifesta todo o seu sóbrio e contido lirismo. Algo de rigidamente áspero coincide prodigiosamente com a sensação ambígua de que se trata, na verdade, de um drama de fantoches, que sofrem desventuras e vivem paixões humanas. O limite entre a humanidade e o artifício está sempre presente, mas cuidadosamente escondido. Separada da visão cênica (o próprio autor extrai dos seus Ballets as correspondentes Suítas orquestrais), a música nada perde de seu valor, porque nela Strawinski já realizara aquele seu ideal de uma música que não deve comentar a ação, mas deve reproduzir em si mesma o drama, transferindo num plano de valores sonoros o dinamismo dos contrastes psicológicos. Com isso, Strawinski reage violentamente contra as degenerações do romantismo wagneriano e do impressionismo debussista, os quais haviam-se esquecido de que a música deve ser representação sonora de sentimentos e não enunciação do mesmo. Os últimos românticos queriam dar um sentido a cada som e fragmentavam a unidade da construção musical numa inútil imitação do discurso falado. Com Petruska, Strawinski devolveu à música sua geometria e solidez; reconduziu a música a sua autonomia; substituiu a fragmentação sonora do impressionismo com a coerência lógica de um organismo musical, o qual unicamente extrai de si próprio suas leis e suas exigências construtivas.

Seguiram outras obras (Le Sate du Printemps, Les Noces: 1912-13, 1923), nas quais Strawinski completou a sua originalíssima interpretação de uma tradição espiritual da sua pátria, aproximando-se dos seus aspectos pagãos e pré-históricos, e da simplicidade primitiva dos campos. Até agora a sua arte limitara a novidade dos recursos técnicos, o aparente extremismo da sua modernidade revolucionária; mas os seus valores espirituais extraíam claramente a inspiração das profundas raízes da alma russa. Nisto Strawinski parecia ser o chefe reconhecido do nacionalismo artístico. Mas depois da experiência tragicamente amarga e estranha da Histoire du soldat (1918), dolorida manifestação do clima de guerra, de repente ele mudou violentamente seu rumo, deixando que

as multidões de seus imitadores acabassem esmagando-se confusamente na beirada da curva que ele, com habilidade, havia superado. Há ainda muito clima russo na ópera cômica Mavra (1921), construída com árias, duetos e recitativos, no estilo de uma velha ópera do século XVIII; mas desde 1919, com a suite Pulcinella, sobre tema de Pergolesi, e depois com o oratório latino Edipus rex (1927), com os ballets Apollon Musagète e Le Baiser de la Fée (1928), que frequentemente renovavam formas e aspectos das mais ilustres tradições musicais do passado, Strawinski pareceu ter esgotado o ciclo da sua criação original e começou a gostar dos assim chamados "retornos", isto é, recriações estilísticas das formas musicais de artistas em momentos particularmente importantes e característicos do passado. Bach, Mozart, Rossini, Gounod, Tchaicoswiski, a ópera "Buffa" do século XVIII, a virtuosidade do Concerto para violino (1930), a brilhante coloração pianística de Weber e Mendelssohn (Capriccio para piano e orquestra, 1929), foram, vez por vez, o princípio inspirador. Daí o escândalo de grande parte do mundo musical impressionado mais ainda, pelo fato de que Strawinski, alcançada uma etapa, logo a abandonava, enquanto colônias de imitadores deitavam-se tranqüilamente numa ou noutra daquelas etapas.

Também muitos dos sinceros admiradores do compositor achavam obscuro e estranho o sentido dessas divagações estilísticas - que todavia alcançavam quase sempre a sua própria autonomia e originalidade artística. A Sinfonia dos Salmos (1931) iluminou o céu da arte de Strawinski. Dedicada "à la gloire de Dieu" ela exalta as mais interiorizadas religiosidades da alma humana. Esgotada em algumas obras de arte definitivas, à tradição espiritual de sua terra, Strawinski, inimigo por natureza e por determinação de toda pessoal entrega, confissão, desabafo sentimental, já estava longe da pátria. Havia sufocado as antigas raízes étnicas num forçado cosmopolitismo, e tinha agora a força para enfrentar um titânico empreendimento. Após realizar com plena expressão de arte a sua natureza de bárbaro russo estranho à civilização ocidental, apoderou-se, reforçando-a e tornando-a sua, da secular tradição que sustenta, inconscientemente, os artistas europeus. A "paródia" tornou-se a categoria fundamental da arte de Strawinski, não

necessariamente entendida num sentido de caricatura irônica, mas de "travestimento", com a finalidade de tomada de posse conforme uma maneira que bem conhecera a música religiosa da Idade Média, da Renascença, da Reforma e da Contra-Reforma. Todas as grandes e típicas instituições musicais do passado, Strawinski quis alcançar e anexar à sua personalidade numa conquista gradativa de todos os dias nos domínios da civilização ocidental. Ele não se limitou a uma superficial e divertida imitação estilística. As vozes do passado foram revividas num esforço de intensa participação pessoal, até tornarem-se parte essencial do compositor, carne da sua carne, elementos constitutivos do seu espírito, que se realiza com originalidade através da consciência do desnível histórico entre o seu tempo e o modelo vizado. A felicidade de um alcançado equilíbrio espiritual num mundo interior feito de instrutiva primitividade e de conquistada cultura manifesta-se em alguns trabalhos do mestre: a ação coreográfica cantada Perséphone (1934) sobre texto de Gide, o ballet Jeu de cartes (1936). Ao lado dessas obras, o Concerto para quinze instrumentos (1938) parece reatar-se ao metafísico racionalismo do Octeto para instrumentos de sopro (1923), substanciado da memória de Bach e ao mesmo tempo não indiferente à técnica do jazz.

A ópera em três atos A carreira de um libertino (1951) encerra o período que é chamado de neoclássico, apoiando-se em grande parte nos modelos estilísticos do teatro de Mozart, com freqüentes referências estilísticas. Todavia, ao amado Ciakowski, a Verdi, a Gounod e em franca polêmica contra a concepção wagneriana do drama musical, uma nova transformação se produz na arte de Strawinski. Já na Missa (1948) manifestava-se uma tendência para o arcaísmo, isto é, um desejo de remontar na contínua conquista dos estilos musicais do passado, além de Bach (o qual, em 1923, fora o modelo da Sonata para piano e ao qual ainda se aproximava consideravelmente o Concerto em ré para orquestra de cordas, de 1946 e, o ballet Orpheus, de 1948). Os períodos mais importantes da música européia, antes do século XVIII e antes da idade barroca, apaixonam agora o compositor por sua sintética economia de recursos e tornam-se objeto daqueles seus criativos atos de admiração os quais se manifestam na tomada de posse da tradição. A Cantata (1952) so-

bre antigos textos poéticos ingleses nos reconduzem à sutil sonoridade de uma Ars nova recriada numa linguagem modernamente arrojada.

Através dessa tendência arcaica acontece a mais surpreendente das transformações de Strawinski. Durante o período neoclássico Strawinski havia representado necessariamente o papel de partidário e defensor do tonalismo contra a eliminação da harmonia tradicional realizada pela escola vienense do "Shönberg-Kreis". Determinou-seum inevitável dualismo polêmico, culminando nas Drei Satiren - Opus 28 de Shönberg, nas quais o coro "a Cappella" ridiculariza o "pequeno Modernski" que cortou os cabelos à "Bubikopf" e agora parece ter uma peruca, e com aqueles seus "autênticos cabelos falsos" assemelha-se justamente ao pai Bach. Mas na Cantata, mesmo conservando um tonalismo modernamente e arcaicamente ampliado, Strawinski mostra seu interesse pelos jogos combinatórios de imitação canônica, que constitui a sintaxe do método dodecafônico. Agora ele aproxima-se, no início parcialmente e com algumas limitações ao método de composição dodecafônica, manifestando sua admiração por Webern (Settimino, 1953; In memoriam Dylan Thomas, 1954; o ballet Agon, 1954-57; Canticum sacrum, 1956). Mais declarada é a adesão ao método dodecafônico nos trabalhos sucessivos (Threni, 1959; Movimenti para piano e orquestra, 1960; e a pequena ópera bíblica The Flood 1962). Com esta última conversão surpreendente, em se pensando que por 30 anos Schönberg e Strawinski haviam sido justamente considerados como os dois caminhos divergentes, os polos opostos da música contemporânea, Strawinski conseguiu manter-se à frente do movimento contemporâneo, sem renunciar porém à sua inconfundível personalidade. Esta permanece intacta, mesmo tornando-se mais seca e quase reduzida ao mero essencial, com as características de lucidez e de inexorável limpeza, de sarcástica inteligência e de absoluta precisão do traço, com um predomínio incontestável da forma sobre a expressão. Adotando o método de composição dodecafônica, Strawinski afasta todo contato com os estados de espírito do expressionismo, do qual aquele método nascera e muitos entre os representantes da última vanguarda contemporânea, tais como Boulez, Berio e Stockhausen podem reconhecer-se muito melhor no exemplo de Strawinski do que no de Schönberg e Berg.

Foi enorme a influência de Strawinski sobre a música contemporânea inicialmente com as revolucionárias novidades harmônicas, rítmicas e instrumentais do período russo, depois com a restauração neoclássica. De Ravel a Casella, de Milhaud a Prokofiev, de Poulenc a Boulez, de Britten a Menotti, de Henze a Petrassi, quase todos os maiores representantes de sua geração e das gerações seguintes receberam algo de Strawinski. Algumas obras de Strawinski abriram, de fato, inteiros caminhos para a música contemporânea, às vezes até permitindo o nascimento de obras artisticamente inferiores ao modelo: sem a Sonata para piano de Strawinski não teríamos, por exemplo, o Concerto para piano e orquestra de Ravel. Sem o Concerto em ré bemol para orquestra de câmara e sem o Concerto em ré para cordas não teríamos toda a rica produção neoclássica de estilo concertante; ainda nas pegadas dos Concertos Brandeburgues nas quais se notabilizam as composições de Martinu e o Concerto para cordas, piano e tímpanos, de Casella. Como já tivemos oportunidade de dizer, multidões de epígonos permaneceram nas várias posições estilísticas sucessivamente alcançadas por Strawinski e depois por ele abandonadas. Estes ficaram refazendo por anos e anos, às vezes ao longo de uma vida inteira, aquilo que o mestre havia feito durante uma temporada. Entre as duas guerras a música caminhou nas pegadas de Strawinski, e seria mais fácil contar as outras poucas personalidades marcantes, que ficaram avessas àquela penetração, do que estabelecer um catálogo dos sequazes de Strawinski. Todavia dão-se alguns casos da mais devotada adesão ao ideal estético de Strawinski. A desconfiança com relação à inspiração não apoiada numa formidável capacidade artesanal fez com que surgissem, principalmente na competição do meio parisiense, figuras de jovens compositores dotados de um prodigioso, quase monstruoso domínio das mais ousadas complicações harmoniosas e instrumentais requeridas pela música moderna. Muitos deles em que à capacidade técnica não correspondia uma verdadeira personalidade interior, desapareceram após um efêmero sucesso. Por algum tempo pareceu afirmar-se a arte do russo Igor Markevic (1912), o qual, a partir de obras como a Partita para piano e orquestra, só revela uma diabólica habilidade em tratar contrapontisticamente, com rigor quase mecânico, curtos incisivos melódicos os quais nem pretendem alcançar a expressão. Mais tarde, porém,

Markevic revelou sua própria poesia estranha e doentia, de gosto quase bizantino, alimentada pelas maiores experiências musicais modernas. Tal é, principalmente, seu Salmo que tem os timbres glaucos, transparentes desta obra numa ânsia de transcendência, numa elevação mórbida além do humano, com a condição inigualavelmente nostálgica de um anjo decaído.

Também o russo Nikolai Nabukov (1903), cidadão americano desde 1939, formado em Paris e em Berlim, começou debaixo do signo de Strawinski com Ode (1928), que foi o último dos ballets modernos criados por Diaguilev; permaneceu fiel ao neoclassicismo tonal strawinskiano em suas últimas obras que, entre outras coisas, incluem a ópera O Fim de Rasputin (1958). Elegante epígono de Strawinski, sobre quem até escreveu um livro é o polonês Alexander Tansman (1897-) naturalizado francês, autor de algumas óperas e de muitas composições instrumentais, nas quais às vezes trata com humor elementos de jazz. Na América do Norte, onde são muitos os epígonos de Strawinski e onde, através de Haaron (1900), Strawinski exerceu uma ação determinante na constituição da música local contemporânea, o crítico e compositor Virgil Thomson (1896) é também um fiel continuador do Strawinski neoclássico e tonal.

Sob o denominador strawinskiano deve ser reconduzida também a arte de dois musicistas influenciados por outras tendências, ambos afastados dos países de origem, com os quais todavia não perderam o contato. Um deles é o húngaro Tibor Harsányi (1898-1954) transplantado no clima parisiense depois de uma formação centro-européia, na qual agira, obviamente, o exemplo dos maiores húngaros modernos, Bartók e Kodály. Mas Harsányi orientou-se declaradamente para o contraponto, que às vezes conseguiu libertar do peso das sistemáticas cafonias em brincadeiras de áerea leveza e de habilidosa propriedade instrumental: poderia ser considerado um Berlioz moderno. Ele debate-se substancialmente entre a pesada e maciça angústia da concepção alemã, e um gosto irônico e espiritual, em que afloram fugazes ternuras: um gosto feito, ora de requintada firmeza, ora de simplicidade e liberdade clássicas.

O outro é o checoslovaco Bohuslav Martinu (1890 - 1961), discípulo, em Paris, de Roussel. Embora vivendo longe da pátria, sempre permaneceu fiel ao folclore boemo. Entre os compositores que se fixaram nas posições do primeiro Strawinski, caracteriza

do pelo caráter nacional da inspiração, portanto às influências de Béla Bartók, Martinu foi um dos mais ativos e fecundos, com uma técnica excepcional. Compôs seis Sinfonias, 23 Concertos, sete Quartetos, 13 óperas, entre as quais a mais conhecida, o ato único Comédia na ponte (1950). A última ópera é Paixão grega, sobre texto de Nikos Kasanzakis. Além disso escreveu 11 ballets e muita música vocal e instrumental. Seus dotes específicos são a vivacidade irregular e inconstante do ritmo, freqüentemente submetidos à interessantes alterações métricas, e à marcante vocação para a escrita violinística e dos instrumentos de corda em geral. A sua música move-se no clima da tendência neoclássica (uma das suas obras de maior sucesso foi o Concerto grosso para orquestra de câmara, 1938); com habilidade serviu-se de uma linguagem moderadamente moderna e um pouco superficial. Quando ele consegue sair dos moldes neoclássicos, encontra sua própria cor cinzenta, que tem gosto de terra e de recolhimento, uma seriedade melancólica e interiorana que evoca personagens de largos ombros pacientes. A espontaneidade tonal, o gosto pela dinâmica dura, mas, nem áspera nem agressiva, dão às melhores músicas de Martinu uma espessura de camponesa corporeidade, que lembra Cézanne, ou melhor ainda, Perlaine. Com a sua enorme produção, Martinu garantiu para si uma posição típica de pequeno mestre naquele setor de centro da música contemporânea, que a fatal evolução da linguagem leva cada vez mais rumo à direita conservadora. Às vezes, principalmente quando mais fiel permaneceu às fontes étnicas e instrumentais da sua inspiração, conseguiu compor obras felizes tais como o espontâneo e elegante Nonetto (1958), que pareceu ser a prova decisiva da possibilidade de uma válida escrita tonal, mesmo num período de plena expansão da linguagem dodecafônica e pós-weberniana. Pelo contrário, faz-se cúmplice da indefinida expressividade que a palavra e o teatro lhe impunham; óperas como Paixão grega ou trabalhos como Ludi Mariae (1934) pareceram documentar o irremediável cansaço da harmonia tradicional e a falência das boas intenções baseadas na melodia, no coração, e nas formas clássicas.

4. Na Alemanha: de Hindemith a Stockhausen

Personalidade de primeiro plano na música moderna, Paul Hindemith (1895-1963) é um dos chefes de escola que percor-

reu um caminho traçado exclusivamente pela sua própria personalidade, fechado às influências externas. Qualquer que seja o julgamento a respeito da sua música, dela não se pode dizer que não seja original. De substância tonal e, portanto, em polêmico conflito com a dodecafonía por ele combatida em obras teóricas como a Unterweisung im Satz (1937-1942), espécie de grande tratado de composição, e a Traditional harmony (1943), manual prático para o ensino da harmonia, a música de Hindemith diferencia-se também das posições de Strawinski, de quem ele não compartilha a elegância irônica, o gosto do pastiche e o hábito da recriação estilística. A arte de Hindemith é totalmente alemã, não por aproveitamento de valores populares, mas pela herança conscientemente recolhida da grande tradição musical, baseada no coral luterano como Bach o empregou e desenvolveu.

Nas primeiras óperas, principalmente em Cardillac (1926), Hindemith não evitou a confusão moral que agitava com tamanha força a vida da Alemanha do pós-guerra. Não é fácil, todavia, chegar a julgar um operista nato, apesar de suas muitas e cada vez mais importantes experiências teatrais. Hindemith nascera, na verdade, para a música instrumental, principalmente a de câmara. Inconscientemente revive nele a concepção heróica do romantismo alemão, com uma roupagem de provocante modernismo. Na Suite 1922, opus 26, ele pede ao executante para esquecer tudo o que aprendera quanto à maneira de tocar piano, tratando brutalmente o piano como instrumento de percussão. As qualidades construtivas, porém, que alcançarão sua plenitude na maturidade do compositor percebem-se já nesta fase de exasperação do modernismo durante a qual a angústia da existência contemporânea sugere a Hindemith algumas das suas melhores obras, implacáveis e contundentes. Há aqui a intenção de Hindemith de renunciar definitivamente a toda bagagem expressiva em proveito da beleza meramente mecânica da perfeita arquitetura sonora. Olha, portanto, para Bach, sumo artesão do mister musical, de quem soube, às vezes, beirar a inigualável habilidade, o domínio do mais denso e cerrado contraponto. Principalmente nas seis partes da Kammermusik, que conseguiu com admirável propriedade o equilíbrio dos instrumentos, admira-se o domínio inexorável do ritmo, a marcha rigorosa do contraponto visada com persistente lógica, com germânica obstinação e com metálica lucidez, sem a busca de

efeitos orquestrais agradáveis, sem a preocupação aparente de beleza e de expressão. Na verdade, é justamente através desta renúncia a toda procura de fácil beleza exterior que se revela o sentido da rude personalidade artística de Hindemith, a qual reflete a consciência do destino coletivo imposto ao homem pela vida moderna. Através da extraordinária energia e firmeza da técnica, Hindemith evita o clima capcioso e decadente de muita música contemporânea. Entre tantos doentes de complicações interiores, que em vão desejam a simplicidade e o equilíbrio moral, Hindemith revela um temperamento robusto e sadio, talvez por natureza, talvez como resultado de uma conquista

Na música mais recente de Hindemith, a atmosfera cinzenta do coletivismo é aceita sem impulsos de românticas recriminações. Mas, também nas Kammermusikdo primeiro pós-guerra, opus 24 e opus 36, onde a concepção heróica do individualismo romântico parece agitar-se nos espasmos de uma amarga agonia, as expressões grotescas do desespero não comprometem a solidez da arquitetura formal e a precisão do contraponto. Apesar da violência da linguagem sonora, nenhuma intenção literária ou descritiva penetra na completa autonomia da estrutura musical. Pelo contrário, um sadio gosto artesanal da prática do executante, o prazer de fazer música, é fundamento da fantasia de Hindemith, sempre produtivamente estimulada pelos aspectos práticos da matéria sonora e auxiliada por uma surpreendente versatilidade instrumental.

Por esse aspecto, a arte de Hindemith é frequentemente considerada como pertencendo àquela tendência da cultura germânica entre as duas guerras, a qual foi batizada com o nome de "Neue Sachlichkeit", isto é, nova objetividade, exaltando os aspectos artesanais da produção artística. O próprio Hindemith afirmou ser a sua música "Gebrauchsmusik", isto é, música prática, destinada à execução dos bons amadores e escrita, portanto, de maneira a estes adequada, com correta e sólida estrutura, clara, desprovida de excessivas dificuldades: boa música, afinal, lealmente oferecida por um produtor a um consumidor. Esses conceitos são típicos de um certo clima estético e moral, muito característico dos tempos modernos; mas alguém observou que a Gebrauchsmusik de Hindemith, rica de valores artísticos só apreciáveis por ouvintes competentes e requintados, não alcançava o resultado visado, por ser demasiadamente difícil e estranha ao gosto das massas as quais era dirigida. É necessário, porém, abrir pelo menos uma exceção para a brincadei-

ra musical Wir bauen eine Stadt (Vamos construir uma cidade, 1929) pequena ação coreográfica para crianças de escola primária, que, representada por crianças, revelou-se realizada.

Numa época mais recente, que pode começar aproximadamente por volta de 1930, terminam os furores iconoclastas do modernismo de Hindemith, o qual, na oposição polêmica contra o dodecafonismo vai definindo a sua função substancialmente conservadora. Na sua produção aparecem agora como elementos mais importantes os valores estruturais, já implícitos nas melhores obras do período anterior. O compositor já alcança, nesta etapa, uma linguagem musical inconfundível, feita de vocábulos melódicos-rítmicos, sempre presentes; com este vocabulário Hindemith enfrenta o ambicioso projeto de escrever, pelo menos, uma Sonata, com acompanhamento de piano, para cada um dos instrumentos da orquestra moderna, não excluindo os instrumentos menos levados a expressões solísticas, tais como o contrabaixo e o trombone. O mesmo vocabulário serve também, para criar no campo do teatro a grandiosa concepção de Matthis der Maler (1938), ópera em três atos sobre outros tantos episódios da vida do pintor quinhentista Matthias Grünewald: esse quadro histórico da Alemanha, dilacerada pelas guerras de religião, cheio de força, movimento e de cor, pode ser colocado com pleno direito entre as obras primas do teatro contemporâneo. Essa ópera debate o importante problema das responsabilidades políticas e civis do artista, refletindo conhecidas polêmicas em torno da arte engajada e da "trahison des clercs". Do ponto de vista estilístico, a ópera sintetiza o período de produção do autor, que poderia ser definido como período do alcançado equilíbrio e da moderação dos entusiasmos da mocidade.

Nos últimos anos de sua vida Hindemith intensificou a sua orientação rumo a um ideal de calmo equilíbrio e de linguagem ainda tonal. Esse ideal foi, mais uma vez, sintetizado numa grande ópera teatral, cujo título Harmonie der Welt (Harmonia do Universo, 1957), é muito significativo e cujo enredo gira em torno da figura de Copérnico. Também a recente Longa viagem de natal (1961), ópera em um ato sobre enredo de Thornton Wilder, confirma a intenção de estabelecer alguma correlação entre as ordenadas hierárquias do mundo dos sons e o lento fluir do tempo, enquanto na obra de Copérnico há uma óbvia correlação entre as leis que governam o mundo dos sons e a organização do Cosmo. Muitas obras sinfônicas e corais de Hindemith, contemporâneas das menciona

das óperas teatrais, produziram a impressão de que, apagado o furor revolucionário da primeira fase, os valores de clássico equilíbrio arquitetônico, firmados no período precedente, iam se tornando mais pesados para ceder lugar a um certo pedantismo acadêmico, outrora ocultado pela grande violência da linguagem.

Essa poderosa inteligência exerceu uma relevante influência no desenvolvimento da música nas nações da Europa central e na América, para onde ele se transferiu depois da ascensão do nazismo. Muitos jovens lhe devem algo imitando seu estilo solidamente construtivo, alimentado por um contraponto severo, um pouco árido nas aparências e asperamente dissonante. A figura de Hindemith não esgota, todavia, todas as diretrizes da música contemporânea alemã.

Ao híbrido e nebuloso extremo romantismo com origens brahmsianas de Franz Schreker (1878-1934) deram uma certa coloração de modernidade, os numerosos discípulos, quase todos de tendência bastante avançada, tais foram os checos Petyrek (1892-1951) e Alois Hába (1893-

), que introduziu em seus Quartetos o emprego dos quartos de tom. Tais foram também os musicólogos e compositores Paul Pisk (1893) e Wilhem Grosz (1894), mas acima de todos o vienense Ernest Krenek (1900-), compositor talentoso e interessante, o qual passou de desinibida e amarga leveza da ópera jazz Jonny spielt auf (1926) para mais ambiciosas concessões teatrais (Vida de Orestes, 1929, Carlos V, 1933). Ele emprega um teórico contraponto linear, submetido às normas dodecafônicas da escola vienense, que não exclui porém a vivacidade nervosa e penetrante da escrita e o freqüente retorno a um lirismo de franca derivação romântica. Mais tarde Krenek se aproximou das experiências de música eletrônica com a cantata Spiritus intelligentiae (1956).

Ao aspecto leve e ao sabor de "Tabarin" de Krenek se aproximam as singulares óperas de Kurt Weill (Dessau, 1900 - New York, 1950), discípulo de Busoni. Pelo gosto da simplicidade e da sinceridade ele empobreceu a música até o emprego de uma linguagem exclusivamente melódica, aliás de melodia de canções; conseguiu porém expressar o trágico cansaço, a decadência moral e as ambigüidades eróticas e sexuais do seu tempo e do seu país. Provém dele um certo estilo de música ligeira à maneira de Marlene Dietrich que foi imitado em todos os lugares, mas que encontra na língua alemã a sua verdadeira expressão: são canções em que o canto pode descer até a uma declamação ritmada emitida com voz

baixa, rouca e sensual. Depois das primeiras composições instrumentais cuja concepção ainda deriva de Busoni, e depois das primeiras obras teatrais, entre as quais o ato único Der Protagonist (1926), texto de Georg Kaiser, o encontro com Bertolt Brecht foi determinante e produziu algumas obras primas entre as quais Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (1927, em duas versões, uma em três atos e outra em um ato) e a popularíssima Dreigroschenoper (1928). Essa última retoma o enredo da Beggar's Opera, de John Gay e Pepusch, composta no século XVIII, e que em sua dura crítica de costumes interpreta a amargura da Alemanha entre as duas guerras, quando a trágica queda dos valores morais e políticos preparava a ascensão do nazismo. Nesses e em outros trabalhos em colaboração com Brecht (A ópera para crianças, 1930; o ballet cantado Die Sieben Todsünden, 1933), Weill reestrutura o antigo gênero teatro do Singspiel ou da Songoper, isto é, a ópera é feita de canções, explorando fartamente os ritmos de dança, fox trot, blues, tango, que se afirmavam no primeiro pós-guerra e deles auferindo uma força de amarga derrisão e de consciente cumplicidade na abjeção, que o aproxima do traço incisivo do desenhista satírico Georg Grosz.

De uma modernidade muito equilibrada, próxima de Reger e Brahms, e sempre aquém do nervoso mundo contemporâneo é a arte de Heinrich Kaminski (1886-1946). Recusando as complicadas e inteligentes aventuras da música contemporânea, sua música aproxima-se mais diretamente de Bach do que das paráfrases bachianas dos sequazes de Bruckner e Reger. Ela corre enérgica e caudalosa num contraponto que pouco ou nada tem de acadêmico, sendo sentido pelo contrário como modo de ser, como categoria moral, como expressão de um espírito verdadeiramente alemão e até luterano. Caracteres arcaicos ou comuns da melodia são afirmados por Kaminski com a autoridade e a segurança de quem os reviveu e os procurou pelos seus próprios caminhos, solitário, estranho às modas, às convenções, às preocupações de banalidade ou originalidade. Há nela, de fato, a originalidade, o engenho do homem isolado mesmo quando fala a coisa mais normal e muito conhecida. Ele a diz com um acento novo e com muita convicção, assim é fácil perceber a sua boa fé. Kaminski dá-se conta do perigo desse gênero de música - o tédio. Evita, portanto, os cansaços e as paradas da invenção melódica e contrapontística; ama os andamentos rápidos, enérgicos e feitos de mecânica rigidez rítmica, aproximando-se assim de Hindemith, de quem todavia compartilha a liberdade e a linguagem.

Kaminski foi o melhor entre os musicistas alemães levados à notoriedade pela apuração ideológica determinada pelo nazismo

contra a arte moderna, acusada por Hitler de tendências subversivas e judaizantes, enquanto Pfitzner e Paul Graener (1874 - 1944) dela representam o pior tipo. Todavia, no meio do obscurantismo ideológico do nazismo, formara-se uma espécie de setor de esquerda, o qual poderia ser chamado de grupo de Frankfurt, a cidade que com benevolência vira amadurecer seus ideais e assistira às primeiras realizações artísticas. Exponentes principais foram Werner Egk (1901) e Carl Orff (1893); a doutrina comum do grupo foi a convicção de que a renovação da música nacional em harmonia com as doutrinas ideológicas ditadas pelo governo não deveria tornar-se uma banal imitação do último romantismo. Esses musicistas disfarçavam como podiam suas antipatias pela vertente stravinskiana da música moderna. Orff adotava um arcaísmo concentrado e reflexivo, que queria dobrar a expressões de grande simplicidade, para consumo das massas. Conseguia, com isso, uma redução da música ao elementar, de maneira não muito diferente daquela à qual chegara o áspero Kurt Weill, embora num sentido contrário, isto é, através de uma otimista ostentação de sanidade moral, enquanto em Weill havia a ostentação do vício e do desespero. Não se pode negar que ele tenha conseguido realizar os seus objetivos nos Carmina burana (1937), obra de grande sucesso e em medida menor, nos Catulli carmina (1943). Quanto a Werner Egk, em sua obra principal, o Peer Gynt (1938), ele havia separado a composição em duas partes bem definidas de luz e de sombra, de bem e de mal; e só na parte moralmente negativa - para a qual havia livremente aproveitado as malícias da técnica moderna, incluindo nelas o Jazz para retratar a animalização do protagonista na corrupção "democrática" dos Troll - dera a melhor amostra de seu talento, realizando uma obra viva, de inspiração grotesca e caricatural. Assim, como costuma acontecer com muitos moralistas, na representação do vício tornara-se-lhe infinitamente mais eficaz e agradável do que a da virtude. Depois da guerra, Egk pareceu adaptar-se ^{pior} do que Orff às transformações do recente gosto musical, e a ópera cômica Der Revisor (1957) confirma o seu substancial afastamento das correntes mais vivas da música contemporânea.

A uma geração sufocada pelo nazismo, que retardou as suas manifestações, pertencem Boris Blacher, que nasceu na China em 1903; Karl Amadeus Hartmann (Munich, 1905) e Wolfgang Fortner (Lei-

pzig, 1907). A posição musical destes compositores coloca-se entre as linhas marcadas por Hindemith, Bartók, Prokofiev e a dodecafonía de Schoenberg, da qual Blacher se aproxima ocasionalmente, enquanto Fortner, após ter iniciado sob o signo de Hindemith e Strawinski, adota o método dodecafônico com uma espécie de pedantismo sistemático.

Instrumentador brilhante na Orchester-Variationenop, 26 sobre tema de Paganini (1947) e na Orchester-Ornament, 44 (1953), Boris Blacher realizou mais recentemente interessante pesquisa em torno do valor fônico da palavra na ópera Rosamunde Floris (1960), extraída de um drama de Jaiser, enquanto na Abstrakte Opera n. 1, baseada numa idéia de Werner Egk, procurara determinar musicalmente típicas situações expressivas sobre a entonação melódica de vogais e consoantes sem sentido. Nos "Ballets" Hamlet (1953) e Der Mohe von Venedig (1955), confirma as suas qualidades de instrumentador elegante, transparente e racional.

Autor de uma ópera de câmara Simplicius Simplicissimus (1949), Hartmann (1905-1963) é principalmente um sinfonista. Enquanto Blacher, com sua lúcida economia de recursos, opõe sempre uma recusa ao elemento sentimental, Hartmann emprega freqüentemente os recursos da grande orquestra nas suas oito Sinfonias, alcançando um vibrante e violento não-expressionismo. Embora discípulo de Webern, ele parece mais próximo da vitalidade expressiva de Berg e do primeiro Schoenberg, sem permanecer indiferente à incandescência instrumental de certas partituras de Bartók.

Discípulo de Blacher foi Gottfried von Einem, que nasceu em Berlim em 1918, mas é cidadão austríaco. Musicista eclético, ele trata livremente a dodecafonía sem recusar nada que lhe possa chegar da outra vertente da música moderna, isto é, Strawinski, Hindemith, Bartók e Prokofiev. Von Einem revelou um robusto e marcante ^{talento} dramático nas óperas Dantons Tod (1947) sobre texto de Büchner, e Der Prozess (1953), extraído de Kafka.

Com Von Einem já estamos diante de uma geração de jovens que cresceram depois do nazismo e depois da guerra; a esta geração pertencem também Giseler Klebe (1925) e Hans Werner Henze (1926). Enquanto Klebe adere estritamente à técnica serial em suas obras instrumentais e na ópera cômica Alkmene (1961), Henze foi o protagonista

de uma das parábolas mais interessantes da música atual. Temperamento eclético e provido de extraordinária facilidade musical, em suas primeiras obras, até o "Ballet" O idiota (1952), extraído de Dostoiewski, Henze pareceu igualmente atraído pelo rigor da disciplina serial assim como pela incisiva vitalidade rítmica e a elegância orquestral de Strawinski. Depois, na ópera Boulevard Solitude (1952), que trata em termos modernos a história de Manon Lescaut, mas colocando um desolado acento expressivo na figura de Des Grieux, a tendência dodecafonica pareceu prevalecer e Henze participou, por algum tempo, das experiências de vanguarda elaboradas nos seminários de verão de Darmstadt, colaborando com Boulez, com Stockhausen, com Nono, nos projetos de fundar as bases daquela tendência que seria definida como pós-weberni ana. Mas, em certa altura, acontece nele uma espécie de revolta contra a disciplina dodecafonica, e outras tendências da sua natureza musical se manifestam. Fixando sua residência na Itália, ele sente a nostalgia da ressureiçãomelódica e na ópera Re Cervo, extraída de Carlo Gozzi (1956), experimenta de novo os caminhos do melodrama. No "Ballet" Maratona da Dança (1957) com enredo e direção de Luchino Visconti, a vivacidade característica do Jazz e a expressiva precisão rítmica de Strawinski voltam a formar a base da sua inspiração. Há uma nova guinada rumo ao rigor serial no árido drama musical O príncipe de Homburg (1950) extraído de Kleist. Mas, o "Ballet" Undine (1957) e a ópera Elegie für eine Liebende confirmam definitivamente a entrega à livre felicidade criadora, num sincretismo estilístico que aceita tudo o que lhe agrada, sem nada recusar das conquistas mais recentes, mas sem fanatismos de vanguarda, com uma marcante tendência para a revalorização do intervalo em função abertamente melódica. Pelos mesmos caminhos procedem, com diferentes resultados, a medíocre ópera cômica Der junge Lord (1965) e o vigoroso drama mitológico Die Bassariden (1966).

De outro lado, as tendências mais rígidas e extremistas da vanguarda musical contemporânea encontram um de seus protagonistas em Karlheinz Stockhausen (1926). No Gesang der J'unglinge (1956) ele conseguiu o mais convincente resultado de composição eletrônica até agora conhecido. No Klavierstücke experimentou a composição aleatória por intermédio de estruturas a serem trocadas conforme a von

tade do executante. Nos Gruppen für drei Orcherter (1957) deu efeitos estereofônicos de música espacial. No Zyklus, para instrumentos de percussão, desenvolveu extraordinariamente os recursos tímbricos do ruído. Mas, foi talvez nos Zeitmasse (1956) para instrumentos de sopro que ele mostrou, mais do que em qualquer outro trabalho, os dotes de uma real natureza musical, tão freqüentemente obstaculizada por ingratas inibições calculatórias e pela doença infantil do extremismo e da subversão proposital.

5 - A escola atonal vienense

Na corrente da música moderna, que poderíamos chamar de latina, apesar de ser idealmente chefiada por Strawinski, as tendências para resalvar no sarcasmo e na ironia, o clima trágico do nosso tempo, um desejo sincero de simplicidade que nasce da extrema complicação e do extremo requinte, uma insopitável necessidade de elegância, de leveza e de concisão; os supostos caracteres germânicos manifestam-se na corrente *Mittel*européia, isto é, seriedade fundamental da concepção, tendência para levar as coisas num sentido trágico, vontade de mergulhar conscientemente na dor do mundo. Assim, um mais profundo e mais assumido empenho existencial encontram a sua mais completa expressão na escola atonal chefiada por Arnold Schömborg (Viena - 1874; Los Angeles -1951). Saindo do cromatismo do Tristão, carregado de mórbida emotividade e vivendo na intimidade do amigo Mahler, ele começou na atmosfera de 'um ideal de grandes afrescos musicais, de expressão ampla, patética e grandiosa' (Jarnach). Eis então os colossais Gurrenlieder para solistas coro e orquestra (1901), o poema sinfônico Pelléas und Mélisande opus 5 (1930), o sexteto para cordas Verkläide Nacht opus 4 (1899), e os primeiros dois Quartetos opus 7 (1905) e opus 10 (1908).

Por volta de 1909, após já ter renunciado aos recursos da grande orquestra com a Sinfonia de câmara opus 9 para quinze instrumentos solistas, Schönberg vira as costas à harmonia tradicional, realizando a total igualdade ou, como alguém disse, o comunismo dos doze sons cromáticos. Este abandono do princípio tonal realiza-se em Das Buch der hängeirdeu Gärten opus 15 (1908-1909), quinze líricas so

bre poemas de Stefan George. Começa assim aquela fase que se costuma definir "atonal" apesar de Schönberg sempre ter recusado violentamente esse termo. Nesta fase a libertação total da dissonância ainda não cria outros princípios e vinculações composicionais que substituam princípios e vinculações da harmonia tradicional já destruídos. É o momento da absoluta liberdade e da subversão total, correspondendo ao estado de espírito de radical liquidação de um passado destruído, que dominou durante o primeiro pós-guerra nos países derrotados da Europa central. Nasce neste período algumas das obras mais geniais de Schönberg, tais como as Três Peças opus II para piano (1909), as Cinco peças opus 16 para orquestra; na terceira destas últimas peças existe uma experiência mais definida de "Klangfarbenmelodie", isto é uma melodia de timbres, conseguida através de contínuas transformações e retornos da instrumentação sobre um acorde que permanece imóvel na sua estrutura de intervalos. O "monodrama" Erwartung opus 17 (1909) é uma angustiante cena lírica com única personagem - uma mulher que espera ansiosa seu homem e que acaba encontrando-o morto num bosque. O drama Die glückliche Hand opus 18 (1910-1913) está repleto de simbólicas coincidências entre sons, luzes e cores.

A obra prima do período atonal é Pierrot lunaire opus 21 (1912) coletânea para voz recitante, piano, flauta, clarinete, violino e violoncelo, sobre poesias de Albert Giraud na tradução alemã de O. E. Hartleben. Nesses curtos poemas, Schönberg aperfeiçoou o princípio do "Sprechgesang", isto é, de uma recitação rítmica só parcialmente entoada que ele continuou tratando em outras obras, ao lado do verdadeiro canto. Pertence também a este período a maior obra teórica de Schönberg, o Tratado de harmonia (1910-1911, revisado dez anos depois).

Nas Cinco peças para piano opus 23 e na Serenata opus 24 para barítono e sete instrumentos (1923) costumam-se reconhecer os primeiros acentos daquele método de composição por intermédio dos 12 sons relacionados unicamente entre eles, os quais, excluindo o conceito de tônica, isto é, a relação dos vários sons com um som privilegiado, reestabelece todavia um novo princípio de construção musical, graças aos artifícios mais sutis do contraponto aplicados à série das 12 notas. Esse método é depois aperfeiçoado em obras tipicamente experimentais, às vezes um pouco áridas quando comparadas com o ardente expressionismo do período precedente, tais como o Quinteto para instrumentos de sopro opus

26 (1923-24) e as Quatro peças opus 27 e as Três sátiras opus 28 para coro misto, o ato único Von heute auf morgen opus 32 (1930), pouco convincente experiência de ópera cômica dodecafônica. As mais rígidas realizações do novo sistema de composição dão-se na severidade camerística do terceiro e do quarto Quarteto opus 30 (1927) e opus 37 (1936), na preciosidade essencial do Trio para cordas opus 35 (1946), não desprovidos de alguma suspeita de academismo formal, o qual se insinua também nas amplas construções do Concerto para violino opus 36 (1936) e do Concerto para piano opus 42 (1942). O estilo dodecafônico de Schönberg possui as suas obras primas nas variações para orquestra opus 31 (1926-28), genial summa de todas as possibilidades combinatórias do método e na ópera Moses und Aron, da qual Schönberg musicou os dois primeiros atos entre 1930 e 1932, do terceiro só deixando o texto. Representada postumamente em Zürich em 1957, ela vem se afirmando como a mais solene e imponente manifestação da religiosidade de Schönberg e do seu bíblico sentido da lei.

Sob o impacto dos trágicos acontecimentos da 2ª Guerra Mundial, Schönberg produziu duas obras, as quais, afastando-se um pouco das costumeiras severidades do seu intelectualismo, concede alguma margem à vitalidade dos afetos, adquirindo uma certa popularidade através da confirmação de repetidos sucessos. Trata-se da Ode a Napoleão, sobre texto de Byron, opus 41 para voz recitante, piano e Quarteto de cordas (1942), e O Sobrevivente de Vasórvia opus 46 para voz recitante, coro masculino e orquestra (1947). A primeira dessas obras é uma eloqüente condenação da tirania; a segunda é uma dramática e quase realística evocação dos horrores dos campos nazistas de extermínio. Ambas as obras exploram a técnica do "Sprechgesang", e ambas embora tenham uma construção dodecafônica deixam margem à percepção de centros tonais e, em certo sentido até a formação de verdadeiros temas, obtidos através das manipulações da série e destinados a serem reconhecidos pelo ouvinte, o qual não precisa preocupar-se com a série em si. Na verdade, Schönberg nunca quis renegar totalmente a tonalidade, escrevendo ainda, de vez em quando, obras evidentemente tonais, tais como a segunda Sinfonia de Câmara opus 38 (iniciada em 1906, retomada e terminada em 1939), o Tema com variações para instrumentos de sopro opus 43 (1944) e transcrição para orquestra do Quarteto para piano em sol menor de Brahms (1937-8).

Os últimos trabalhos de Schönberg foram a Fantasia opus 47 para violino e piano (1949) coros a capella Dreimal tausend Jahre e De Profundis (1959), enquanto dos Moderne Psalmen para voz recitante, coro e orquestra existem os textos escritos por Schönberg na amargura do exílio e na dolorida insatisfação com os aspectos profanos da civilização moderna; mas só o primeiro foi musicado.

A marcante vocação de Schönberg pela teoria e pelo magistério granjeou-lhe uma incontestável situação de chefe de escola naquele momento musical que floresceu inicialmente nos meios da Europa central e que se expandiu pelo mundo após a 2ª Guerra, com pretensões de exclusividade e apresentando como único caminho hoje possível para a música. Por isto, às vezes Schönberg foi considerado, principalmente, como o teorizador do movimento dodecafônico, acentuando indevidamente um aspecto importante da sua personalidade, mas esquecendo a real grandeza da sua fantasia criativa.

Mesmo não estando sempre presente com igual nível na sua produção, foi todavia a fantasia criadora o elemento que permitiu a afirmação do seu sistema teórico enquanto outras organizações do mundo dos sons igualmente interessantes e cientificamente baseado como aquela de Matthias Hauer (1883), também organizada na base da escola dodecafônica ou de Alois Hába (1893), baseada nos quartos de tom, não tiveram praticamente sucesso porque não ^{eram} apoiadas no prestígio de uma superior criatividade artística.

Entre os discípulos de Schönberg aponta-se geralmente em Alban Berg (1885-1935) o artista ingênuo e espontâneo, que, mesmo na rigorosa aplicação do método dodecafônico supera a mera experiência cerebral e demonstra a possibilidade de se criarem no sistema e com o sistema, obras ricas de sincero poder lírico e emotivo. A intensidade do "pathos" expressionista, com traços de Malher, palpita nas melhores composições instrumentais de Berg, tais como a Suite lírica para quarteto de cordas (1926) e o emocionante Concerto para violino. Este último foi composto em 1935 "em memória de um anjo", isto é, pela morte de Manon Gropius, filha da viúva de Malher e de seu segundo marido, o arquiteto Gropius. Nesta última composição Berg suavizou o rigor do método dodecafônico por intermédio da preparação de uma "série" que permitisse ao ouvido uma espécie de uma interpretação tonal graças à presença de alguns centros de atração. Além disto, ele

enxertou na textura musical a citação de um solene e bem tonal coral ' de Bach além de elementos deformados de valsas e canções presas à dolorida nostalgia da felicidade perdida, que se manifestava na vida de Mahler. Na Suite lírica, ao contrário, a adoção do método dodecafônico ainda é parcial e limitada a alguns de seus andamentos, assim como é ' parcial e quase ocasional na obra prima teatral de Berg, o Wozzeck ' (1925), extraído do drama Woyzeck de Büchner.

A excepcional intensidade e verdade com que é interpretada uma visão trágica da vida, inexoravelmente oprimida pelo ' mal torna o Wozzeck a mais significativa ópera teatral aparecida após o Pelléas et Mélisande. Não importa a maior ou menor novidade da linguagem. É a alucinada potência lírica que torna o Wozzeck uma grande ' obra, qual seja o proveito estilístico que hoje dela possa auferir a nossa música. "Alban Berg apontou e realizou em concreta forma e arte a possibilidade de não renegar dados de um passado não facilmente suprimível, com atitudes puramente intelectuais e espírito demasiadamente polêmico. Mostrou aliás o caminho para ampliá-los, levando-os a uma transição ousada, que todavia nunca é o clássico saltus " (Mantelli). ' Mantelli escreve ainda que na música de Berg "desenvolve-se uma maneira particular de sentir-se a polifonia ..., que existe em função da harmonia" e produz " um discurso musical feito de massas e blocos de sons, os quais se articulam frouxamente e às vezes, são quase fluidos e ' translúcidos. Por uma recuperação no sentido formal, que só inicialmente o expressionismo havia colocado em perigo com a sua angústia de alcançar a nua e mágica lírica, às várias cenas de Wozzeck correspondem determinadas cenas musicais, tais como a passacaglia, a variação, o ' rondó etc; mas isto também acontece sem dar ao ouvido qualquer impressão de esforço ou de artifício. A forma apóia e limita o discurso musical sem impor-se por si própria.

Mais do que em Wozzeck, percebe-se a utilidade de um tal esquematismo formal na outra ópera de Berg, Lulu, extraída de um drama de Wedekind, inacabada depois dos dois primeiros atos. Face ao menor equilíbrio de sua trama teatral, compreende-se a utilidade da arquitetura formal de Wozzeck como um freio à tremenda violência expressionista que em Lulu não é menos disciplinada pela adoção constante e sistemática do método dodecafônico.

Se no âmbito de "Schönberg-Kreis" Berg é costumeiramente considerado o traço de junção com o passado, testemunho das relações que atam o expressionismo e o dodecafonismo aos restos do último romantismo, Anton Webern (1883-1945) é considerado o extremista intransigente, o mais audacioso realizador artístico do método de composição serial, que ele leva às últimas conseqüências: numa palavra, a união com o futuro. Por isto a música dele foi inicialmente ironizada mais que combatida, objetivo de zombaria como se fosse um vanguardismo sem sentido ou como um inútil devaneio; mas hoje já goza, por conta de uma altíssima estima. As jovens gerações musicais reconhecem hoje em Webern o mestre e a fonte de seus conhecimentos artísticos e de suas concepções, e são levados a quebrar a solidariedade do "Schönberg-Kreis", para verem em Schönberg e Berg apenas os liquidadores de um passado romântico, e em Webern o verdadeiro iniciador da música contemporânea. Admira-se nele o rigor absoluto da estrutura musical que é levada a submeter até os timbres e os ritmos às mesmas leis seriais que coordenam as frequências, isto é, a seqüência das notas. De forma especial é o timbre instrumental o terreno da poesia de Webern, não no sentido das luminosas efervescências sonoras do século passado, conforme a tradição dos grandes instrumentadores que vai de Webern a Liszt, de Berlioz a Rimski-Korsakov, de Strauss a Respighi, mas no sentido de um precioso e quase impalpável requinte, que pretende decompor o discurso por intermédio do timbre, em muitos átomos válidos por si, distribuindo a melodia através de todos os instrumentos conforme aquela técnica que é chamada de "pontilhista" e que de Webern apreenderam todos os compositores de vanguarda contemporânea.

Apesar da extrema lucidez intelectual e do implacável rigor com que ele realiza a sua revolução, Webern é essencialmente um homem tranqüilo, humilde, um poeta daquele "inexprimível" que leva a música rumo ao ideal místico do silêncio: suas peças instrumentais são iluminuras aforísticas de curtíssima duração e é raro que nelas a quantidade sonora chegue a excessos dinâmicos. Não resta dúvida que existe uma conexão bastante direta entre a nebulosa atmosfera simbolista de Pelléas et Mélisande, de Debussy e o universo poético de Webern, cheio de vibrações imperceptíveis, de cinzentas cores suaves, de gritos sufocados em suspiros. Peculiar da arte de Webern é o fato de que

esta frágil matéria sentimental, de delicadeza crepuscular, toda contida em zelosa intimidade, se expressam em sons que representam o triunfo do cálculo mais rigoroso. Isto acabou atraindo para ele o respeito e, depois, a admiração de um artista aparentemente antipático ao seu gosto, e afastadíssimo dele em matéria de formação histórica, como Strawinski.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

MILA, Massimo. Breve storia della musica. La musica contemporanea fuori d'Italia. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1967, 474 p.