

INTRODUÇÃO

FATORES ESSENCIAIS DE MÚSICA OCCIDENTAL E CONDIÇÕES DE SUA COMPREENSÃO

A música contemporânea não é um fenômeno isolado. Com isso, queremos dizer que não pode ser considerada como uma espécie de excrescência sem qualquer conexão com a arte musical que a precedeu. Pelo contrário, a música de hoje, com uma longa tradição, coroa dez séculos de atividade musical ocidental. A música ocidental difere radicalmente de todas as outras formas conhecidas de expressão musical. Independentemente de pensarmos na música antiga ou na música em suas mais exóticas formas – grega, hindu, bizantina, gregoriana, africana, chinesa, balinesa, árabe ou inca – todas essas manifestações da arte do som têm uma coisa em comum: são monódicas, isto é, elas excluem a noção de simultaneidade de som. Se às vezes, como em certas formas de música do Extremo Oriente (japonesa e balinesa, por exemplo), a mistura de timbres causados por instrumentos de percussão em diferentes níveis cria, de passagem, a simultaneidade de sons diferentes, essa simultaneidade é esporádica e acidental. Em qualquer caso, tal ocorrência raramente é buscada por si só pelos músicos e nunca constitui um elemento da estrutura musical, uma vez que escapa completamente ao controle daqueles que a causam. Os únicos elementos sobre os quais esse controle é exercido são os elementos melódicos e rítmicos, que são necessários e suficientes para a realização da monodia.

Basicamente diferente a este respeito de todas as outras formas de expressão musical, a arte sonora ocidental tem sido polifônica por cerca de mil anos. Essa polifonia pode ser considerada como a chave de sua existência, o que significa que, em determinado momento, os músicos ocidentais introduziram conscientemente uma nova dimensão em sua arte. Esta nova dimensão era a harmonia, que, somada aos dois fatores anteriores, melodia e ritmo, criou um todo inseparável que, na sua inteireza, está constantemente sob o máximo de controle que pode ser encontrado em qualquer forma de atividade musical válida. Este todo é a polifonia, o que, de certa forma, corresponde ao alfa e o ômega destes dez séculos da história da música. Desta noção de polifonia, certas tendências da música contemporânea são meramente o desenvolvimento mais avançado (por ora). Quando aceitamos isto, torna-se evidente que um estudo sério de qualquer fase da música ocidental deve começar pelo questionamento da própria essência da polifonia, tal qual é entendida aqui, no momento em que se inicia a tarefa.

* * *

Começamos, no início, questionando a própria origem de polifonia. Nem é preciso dizer que a questão, como a colocamos aqui, não tem interesse histórico ou filológico. Não é uma questão de investigar os primeiros polifonistas, ou de caçar os mais antigos ensaios existentes sobre polifonia. O que importa é descobrir o significado original com o qual a polifonia deve ter feito sua primeira aparição histórica, através da qual se desenvolveu ao longo dos séculos (graças a uma tradição viva), a qual ainda se reflete para nós hoje,

mesmo que não conheçamos quase nada sobre seus primeiros criadores. Mas o que sabemos da tradição viva da polifonia justifica que questionemos suas origens, na medida em que ela constitui os alicerces de todo o seu desenvolvimento futuro. À primeira vista, o que sabemos sobre a polifonia não é nem mais nem menos o que sabemos à primeira vista sobre qualquer outra ciência – isto é, é uma tradição, e é o resultado de uma atividade. Forçosamente, ela tem o significado dessa atividade dentro de si mesma, mesmo que a tradição tenha se tornado para nós (como é frequentemente o caso) uma petrificação que perdeu seu verdadeiro significado. Dada a possibilidade de examinar essa tradição, torna-se claro que o erro de ter permitido com que o sentido da polifonia ficasse submerso em nosso subconsciente não é irremediável. Toda a falta de consciência implica na possibilidade de essa consciência tornar-se explícita e se evidenciar irrefutavelmente.

Nosso exame começará por uma dessas evidências: a polifonia tal qual nos é oferecida pela tradição, a polifonia da qual nós, os músicos, aprendemos as leis e as técnicas – que foram ensinadas àqueles que, por sua vez, nos ensinaram – constitui um patrimônio da atividade espiritual que está sendo enriquecida continuamente por novas aquisições. Por outro lado, podemos considerar a polifonia não só como um progresso de uma aquisição para a próxima, mas também como uma síntese contínua, através da qual todas as aquisições precedentes continuam para existir e formar um todo, de modo que, em um momento qualquer, a totalidade de aquisições polifônicas constitui apenas uma premissa a ser seguida pelas aquisições do próximo momento da história. É claro que esse movimento perpétuo, essa marcha incessante em direção ao horizonte do futuro musical corresponde à própria essência da polifonia, que se conecta a uma infinita cadeia de gerações de músicos - conhecidos ou desconhecidos – trabalhando um para o outro.

Como toda aquisição do espírito humano, a polifonia possui seu início histórico. Seu significado, então, se origina como um primeiro intencional esforço criativo, de início um projeto¹ e depois uma realização. Se lembrarmos do que foi dito acima, de que a evolução da polifonia ocorre na forma de um progresso vivo, século através século, de uma aquisição à outra, torna-se evidente que o significado total da polifonia dificilmente poderia existir desde o início, mesmo como um projeto e, portanto, muito menos como uma realização. Isso explica as formas primitivas do início da polifonia, bem como a sua crescente complexidade. Mas essa crescente complexidade implica em outro problema. Toda realização de um projeto é uma evidência em favor de seu criador; nesse sentido, a primeira realização polifônica, primitiva como foi, era esta evidência. Isso nos permite afirmar que a complexidade ulterior que a polifonia exibiu ao longo do seu desenvolvimento estavam implícitas na sua muito origem, já que, desde a sua primeira

¹ Este termo será usado ao longo deste livro em seu sentido estritamente heideggeriano (Entwurf), ou seja: ao existir o corpo humano pro-jeta seu mundo, faz com que o mundo esteja lá: esse projeto é a faculdade de ser do homem; ao se projetar continuamente em todas as suas ações, ele toma consciência de sua realidade e da realidade de suas ações, que existem como presente e determinam o futuro.

aparição, a polifonia conseguiu apresentar problemas que seriam válidos para sua existência futura.

* * *

As últimas afirmações levam-nos a fazer novas perguntas. O projeto de uma obra de arte e sua realização se desenrolam puramente dentro da mente do artista. No entanto, a existência de uma obra de arte não é uma existência pessoal psíquica incapaz de ocorrer fora da consciência individual. A vida de uma obra musical, por exemplo, se traduz na forma de sons que existem para todos, para todo músico real ou potencial, para todos os amantes da música. Em seu significado original, cada trabalho musical existe acima e além do tempo; em princípio, é acessível a todos os homens de todas as nações e a todos os tempos. Toda nova forma musical adquire, assim que é criada, a mesma objetividade. Mas é uma espécie de objetividade ideal, que não deve ser confundida com a objetividade de objetos comuns. Estes últimos, ferramentas, por exemplo, podem ser copiados inúmeras vezes, enquanto a Nona Sinfonia e todas as outras músicas existem apenas uma única vez. Não importa quantas vezes uma obra musical possa ser realizada e não importa o quanto o grau de perfeição das performances possa variar, a peça permanece exatamente a mesma durante todas as performances.

Agora, é precisamente o ato de executá-las que confere às formas musicais uma espécie de encarnação palpável, graças ao qual sua linguagem torna-se acessível para todos. É essa encarnação palpável que confere a "localização" e a "temporalização" de algo que, na sua essência, não é nem "local" nem "temporal". No entanto, a função da linguagem musical não poderia ser firmemente estabelecida² se não fosse pelas performances repetidas; pois é apenas a possibilidade de repetir uma performance musical muitas vezes que cria a unanimidade do sentimento (Einfühlung) de uma comunidade inteira em relação a uma obra musical. Ao postular a identidade de um trabalho durante todas as suas repetições, entendemos facilmente que, de uma pessoa para outra, o trabalho finalmente se torna objetivado na medida em que aparece de uma consciência para a outra de forma idêntica. A performance musical é uma recriação da obra. Criada primeiramente no espírito do artista, a obra musical é recriada a cada nova performance e audição pelos artistas e pelo público. Isso é suficiente para completar a objetividade deste "objeto ideal", que são as formas sonoras? Aparentemente não. Sua vida ainda carece de persistência. Em outras palavras, falta uma existência duradoura que possa ultrapassar a vida do autor de uma obra e seus contemporâneos. A função primordial da notação musical é precisamente possibilitar essa objetivação duradoura das formas ideais. Uma vez anotado, o objeto ideal adquire uma existência objetiva "no mundo", possibilitando que seja recriado a qualquer momento. Aqui, abordamos um aspecto importante da própria essência da polifonia, um aspecto que irá completar nossa compreensão do que foi dito acima sobre esse assunto.

² Nós nos limitamos aqui a uma consideração do idioma musical como algo dado, mas devemos retornar a ele em um sentido mais profundo na última seção deste trabalho

A música ocidental – e apenas ela³ – conseguiu criar uma notação musical genuína para si mesma. Esta notação logo se tornou elaborada pelo aperfeiçoamento de um sistema especial de sinais, completamente independente de outros sistemas gráficos. Isto se deve ao cuidado com a exatidão que os músicos da Ocidental dedicam à notação de suas realizações polifônicas. Na verdade, essas realizações não podem ser perpetuadas apenas pela tradição oral. Mas esta não é a única razão que exigiu o aperfeiçoamento da notação. Apenas lembremo-nos que, ao contrário da petrificação de séculos que caracteriza a maioria das formas de arte musical antigas, a arte sonora ocidental encontra-se em um estado de vir-a-ser perpétuo. Portanto, ela necessita desta objetivação duradoura, desta presença constante e essencial, de modo que, em cada momento de sua história, todo o corpo da polifonia existente até então possa tornar-se imediatamente acessível a qualquer pessoa que, estabelecendo suas premissas nesta síntese, utilize-a de modo a prosseguir pelos caminhos das possibilidades musicais⁴.

* * *

No entanto, tudo isso implica em um perigo grave, cujos efeitos sentimos com frequência demasiada. As formas sonoras, bem como os sinais gráficos que as expressam, são as formas encarnadas e palpáveis de objetos ideais, que são, na sua essência, impalpáveis. No entanto, quanto mais os ouvintes e leitores se familiarizam com essas encarnações, menos genuína a percepção que eles experimentarão⁵. A sua familiaridade com os sons e sinais faz com que eles compreendam esses símbolos (eu diria) passivamente. A percepção do conteúdo dos sons e dos sinais se torna muitas vezes menos uma recriação ativa e viva do trabalho musical – como deveria ser – do que uma reprodução meramente passiva de sinais gráficos (isto é, notação musical), cujo verdadeiro significado se sedimentou. Mas tal sedimentação é – até certo ponto – uma

³ Havia, de fato, várias tentativas anteriores: por exemplo, música grega. Os gregos foram, sem dúvida, os primeiros a tentarem um registro duradouro das formas sonoras; eles tentaram escrevê-los com a ajuda das letras do seu alfabeto. No entanto, seu empréstimo, para a notação de formas de som, de um sistema inventado originalmente para outra coisa explica a inexactidão dos resultados. Assim, pode acontecer que o mesmo texto musical (por exemplo, o hino de Delfos a Apolo) varia consideravelmente nas diferentes transcrições de musicólogos modernos. O esforço dos gregos é compreensível, pois eles introduzem em sua arte uma espécie de heterofonia, considerada por alguns como precursora da polifonia. Por outro lado, a inexactidão de seu sistema de notação é igualmente compreensível, pois sua música, sendo monódica, poderia, se necessário, existir inteiramente sem esse sistema.

⁴ É interessante observar que nosso sistema de notação evoluiu em todos os aspectos de acordo com as necessidades da polifonia. Ainda que impreciso em seu início, o sistema era suficiente para a notação de uma polifonia muito simples. Mas, assim como a polifonia tornou-se mais complexa – e, portanto, mais difícil de escrever – a notação tornou-se cada vez mais exata e complexa. Por exemplo, a forma de pontuação, que não entrou em uso geral até o século XVI, constitui um grande passo em frente, bem como uma aquisição definitiva exigida pela importância da recém-conquistada escrita vertical. Mas basta comparar as primeiras pontuações com as de uma data muito posterior para ver o imenso progresso que a notação musical fez desde então. É isso mesmo, o que nos faz compreender a necessidade que Schoenberg sente pela introdução de muitas inovações neste domínio - inovações que devemos considerar mais tarde.

⁵ Para provar, precisamos apenas olhar para a maioria dos artistas, que "leem à primeira vista" e "praticam" músicas de forma quase automática, sem estar mais conscientes da estrutura dessas peças. O que é verdadeiro para os artistas é ainda mais verdadeiro para a maioria dos ouvintes, que apenas escutam passivamente a música que ouvem.

forma de esquecimento. Nada disto impede o ouvinte ou o leitor de ter a faculdade de lembrar o que foi esquecido, de escavar a experiência negligenciada, enterrada sob suas camadas de sedimento e reativá-la. Ao apresentar aqui a ideia de reativação, chamamos a atenção para a principal preocupação que deve nos guiar na nossa pesquisa. Sabemos quão sedutoras muitas das ideias ditas "brilhantes" de hoje – ideias que quase sempre operam com noções prontas – podem ser, e é por isso que nos pareceu importante elaborar este longo exórdio, a fim de introduzir na questão total um certo número de definições precisas. Estamos firmemente convencidos de que cada obra musical é um fenômeno definitivo que existe de uma vez por todas, que em cada performance é repetido de forma idêntica e que pode ser indubitavelmente "reativado" em seu verdadeiro significado.

Mas até onde vai nosso poder de reativação? E, além disso, seria realmente necessário, a cada nova empreitada musical, buscar a reativação de todo o passado musical? Devemos passar por todos os laços da cadeia dos séculos, de volta às premissas originais, antes que possamos começar nosso trabalho no local que nos foi atribuído pela história? Tal empresa, mesmo que possa ter sido possível durante os primeiros séculos de atividade polifônica, seria hoje um trabalho de Sísifo! Não tenha receio: vimos – e devemos voltar a esse ponto – que uma nova fase da história musical não é constituída por novas aquisições, mas é sempre uma síntese viva de tudo o que a precedeu. Os laços da longa cadeia estão ligados não apenas pela cronologia e pelas mudanças graduais, mas também, e acima de tudo, por um significado comum a tudo, por uma identidade qualitativa. Portanto, é possível dizer que, desde a primeira evidência da experimentação polifônica até a realização mais avançada da música do nosso tempo, ao longo de dez séculos de atividade musical, uma cadeia lógica de evidências conecta as origens genuínas da polifonia com a manifestações ulteriores que a polifonia produziu. Se desejamos chegar a uma compreensão real dos problemas colocados pela expressão musical contemporânea mais radical e genuína, as obras de Arnold Schoenberg e sua escola, é menos importante para nós passar pelas diferentes fases musicais da história do que tentar reativar o significado dessa continuidade que acabamos de enfatizar. Esse é o esforço para o qual a primeira seção deste trabalho será dedicada.

LEIBOWITZ, R. Schoenberg and his school. New York: Da Capo Press, 1972. Tradução: André de Cillo Rodrigues.