

A "atonalidade" de Arnold Schoenberg

Itamar Vidal Junior

Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista
Fonte: <http://www.pucsp.br/pos/cos/clm/forum/sumario.htm#>



"Há um jogo de paciência que consiste em três tubos de metal de diferentes diâmetros, metidos em uma caixinha lacrada por um cristal, os quais devemos encaixar um no outro. Pode-se resolver o problema metodicamente, e na maioria das vezes este procedimento é bem demorado. Mas também há outro modo: agita-se a caixa ao azar até que as três peças se encaixem. É isto uma casualidade? Parece, mas creio que não. Por trás deste procedimento há uma idéia: que só o movimento é capaz de atingir algo que o cálculo não logra. Não ocorre o mesmo com o ensino?"¹

Prólogo da primeira edição do Tratado de Harmonia, junho de 1911.

Arnold Schoenberg (1874—1951) inicia seu Tratado de Harmonia² com uma questão: "Teoria ou Sistema Expositivo?". Essa pergunta-título, do capítulo I, estabelece o posicionamento estético-filosófico do autor e fundamenta os procedimentos musicais técnico-pedagógicos que serão postos em prática nos capítulos subsequentes do Tratado. Se atualmente, há mais de um século de suas primeiras notas, frases como "ao diabo todas essas teorias se servem só para travar o desenvolvimento da arte", pois "se servem para algo positivo, é sobretudo para ajudar os que compõem mal a aprender mais depressa",³ parecem-nos divertidas excentricidades de um dos mais influentes compositores do século XX, tais afirmações, porém, em 1911, certamente não o eram. Principalmente se partiam de um filho de comerciantes de classe média baixa, judeu assimilado, sem formação universitária e que poucos anos antes vivera — e mal — do trabalho de orquestração de operetas e do salário de regente em uma espécie de cabaré literário (o *Bunte Theater de Wolzogen*) em Berlim.⁴ As críticas contundentes endereçadas à "convencional presunção da superioridade da teoria sobre a prática artesanal, no ensino de harmonia",⁵ refletiam, em vários aspectos, as profundas transformações artísticas e filosóficas ocorridas no Ocidente na virada do século XIX para o XX, e de como estas repercutiram na Viena pré I Guerra Mundial. A maneira como essas transformações se configuraram no pensamento musical de Schoenberg resultaria em uma das mais radicais alterações na sintaxe da linguagem musical do Ocidente. Paradoxalmente, Schoenberg escreveu e publicou seu Tratado, uma obra pedagógica dedicada à música tonal, durante o chamado período "atonal" (1908-1912):

"(...) Claramente, por volta de 1900, muitos compositores sentiram que a tonalidade, como era entendida, estava em um ponto de exaustão e mudanças substanciais na linguagem musical estavam preparadas. Por outro lado isso não significa que, sem Arnold Schoenberg, nós teríamos visto o surgimento da música que definiríamos como atonal. Ou antes, provavelmente teríamos visto (e de fato, vimos) novas escalas ou modos, novas definições ou métodos de tratamento de dissonância, novos procedimentos para condução de vozes,

¹ Todas as citações foram traduzidas para o português pelo autor com o objetivo de dar maior fluência ao texto.

² Será utilizada, preferencialmente, a terminologia da tradução do Harmonielehre feita para o espanhol (Ramon Barce, Madrid: Real Musical, 1974), por sua ampla difusão no Brasil, por sua qualidade literária e por sua anterioridade em relação à tradução para o inglês (Roy E. Carter, London: Faber, 1978).

³ SCHOENBERG, A. - Tratado de armonía. Madrid: Real musical, 1974. p.4

⁴ LEIBOWITZ, R. - Schoenberg. São Paulo: Perspectiva 1981. 173p.

⁵ MUSGRAVE, M. - "Schoenberg and theory". Journal of the Arnold Schoenberg Institute, v.4/1, 1980. p.34.

novas espécies de progressões harmônicas, etc. Entretanto, se marcadamente a música pré I Guerra Mundial de Stravinsky, Bartók, Debussy, Scriabin, e outros divergem da tonalidade, como era entendida antes da virada do século, suas músicas retêm muitos aspectos significativos da organização tonal. É razoável perguntar-se se sem Schoenberg nós teríamos visto alguma coisa como o *Klavierstücke*, op. 11. (...) Se de fato a idéia da atonalidade não era tanto o produto de forças históricas anônimas mas sim da noção específica de um único pensador, então nós estamos frente a um problema básico na epistemologia da música: o que havia no pensamento de Schoenberg que produziu o nascimento da atonalidade?"⁶

A relação com a linguagem, nos escritos de Schoenberg sobre música, manifesta-se ora na permanente tensão dicotômica entre a concepção de uma idéia e os meios necessários para sua efetivação, ora na relação intrínseca entre a estrutura e os elementos constitutivos da obra. As longas digressões revelam seu engajamento artístico-filosófico nas várias correntes modernistas da época. Uma vasta teia de referências não musicais claramente impregnava sua lógica "atonal": a distinção entre estrutura e ornamento remete ao arquiteto Adolf Loos (1870—1933); estilo e idéia ao satírico Karl Kraus (1874-1936); os textos dos poetas Richard Dehmel (1863—1920) e Stefan George (1868—1933) exerceram, além de suporte temático, decisiva influência constitutiva na lógica musical das obras que inspiraram. Schoenberg, durante o período "atonal", dedicou-se arduamente ao estudo das artes visuais, chegando a expor pinturas suas ao lado das de Wassily Kandinsky (1866—1944) que, por sua vez, produziu algumas telas abstratas influenciado pela audição de obras "atonais". Para o grupo que se formara ao redor de Loos e Kraus e se rebelava contra o *establishment* cultural vienense, a cultura popular musical e teatral da cidade adquirira contornos de vulgaridade e decadência: para eles a falta de real conteúdo mascarava-se com a imitação estilística superficial e com a ornamentação inútil.

"A atração de Schoenberg por esse grupo deveu-se não apenas à sua exclusão da elite das instituições culturais vienenses ou à sua posição marginal em relação ao círculo social dominante na cidade. Sua personalidade identificava-se com o moralismo exacerbado e o sarcasmo de Kraus, principalmente quanto à sua atitude intensa e puritana em relação ao uso da linguagem."⁷

Richard Dehmel foi referência fundamental para essa geração vienense: por influência de Dehmel, autor do poema *A noite Transfigurada* (*Verklärte Nacht*), uma das bases desse grupo que se formara ao redor de Kraus e Loos era a crença na arte como um profundo instrumento de transformações éticas e morais, na qual os elementos constitutivos e a forma total integrar-se-iam não pelo argumento, mas sim "(...) pela transformação estrutural do significado usual das palavras e da gramática, gerada pela poesia." A verdadeira arte, para eles, não poderia sucumbir a meras alterações decorativas em sua superfície, aos modismos do gosto popular ou a alianças com a imprensa e com a patronagem política.⁸

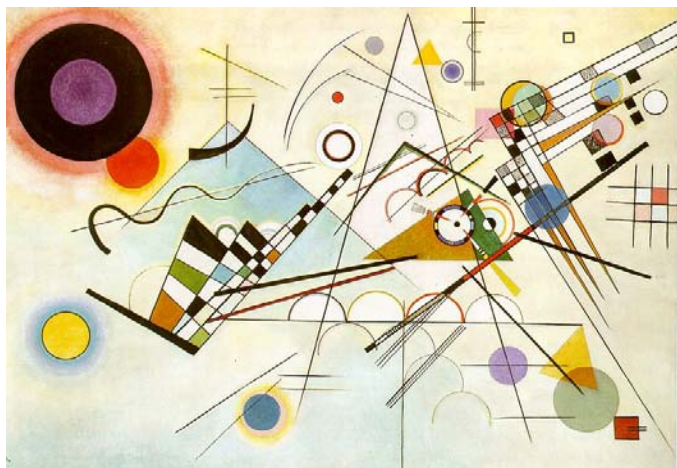
Kandinsky e alguns amigos, reunidos para celebrar o ano-novo, presenciaram em Munique, 2 de janeiro de 1911, a execução dos op.7, 10 e 11 (1º e 2º Quarteto para Cordas e 3 peças para piano, respectivamente) de Schoenberg. O segundo quarteto op. 10 tem, em seus dois últimos movimentos, a adição de um soprano às cordas. O Este quarteto foi iniciado em 1907 e concluído em julho de 1908. Os textos cantados no terceiro e quarto movimentos são, respectivamente, "Litania" (*Litanei*) e "Êxtase" (*Entrückung*), poemas de Stefan George. A ausência de armadura de clave, no quarto e

⁶ HAIMO, E. Schoenberg and the origins of atonality. In: BOTSTEIN, L. et al. Constructive dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture. Ed. BRAND, J., HAILEY, C. Los Angeles: University of California Press, 1997. p.71.

⁷ BOTSTEIN, L. - Music and the critique of culture: Arnold Schoenberg, Heinrich Schenker, and the emergence of modernism in fin de siècle Vienna. In: BOTSTEIN, L. et al. Constructive dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture. Ed. BRAND, J., HAILEY, C. Los Angeles: University of California Press, 1997. p.13.

⁸ BOTSTEIN, L. - op.cit.1997. p.15.

último movimento, e o sugestivo verso inicial do poema "Êxtase"- "Eu sinto o ar de outros planetas" (*Ich fühle luft von anderem planeten*) - foram apontados por muitos escritores como o marco inicial do período "atonal" do compositor, por parecerem irresistíveis indícios do efetivo abandono da tonalidade como "centro de gravitação" dos processos técnico-musicais.⁹ A poesia simbolista de Stefan George permeava, similarmente, tanto as transformações em curso nas obras de Schoenberg quanto nas de Kandinsky. Russo descendente de mongóis, Kandinsky empreendera, em 1889, uma expedição etnográfica em direção às suas raízes orientais. Schoenberg e Kandinsky identificavam-se, étnica e socialmente, como *outsiders* que lutavam vigorosamente para se fazerem ouvir em um ambiente hostil. Abstracionismo e "atonalidade" compartilhavam mais do que o desprezo da crítica convencional: amparados pela simbologia dos rituais xamanísticos siberianos e pelo *vôo extático* da mítica da poesia de George comunicaram-se imediatamente. Em 18 de dezembro de 1911, Schoenberg expôs algumas de suas pinturas na galeria *Thannhauser*, como participante da *I. Ausstellung der Redaktion des Blauen Reiter* (I. Exposição dos Editores do Cavaleiro Azul), um dos principais marcos do expressionismo.¹⁰ Meses mais tarde publicariam, juntos, o almanaque *Blauen Reiter*. Franz Marc (1880-1916),¹¹ um dos pintores que acompanhavam Kandinsky no concerto de Munique, narrou, em carta escrita ao também pintor August Macke (1887-1914), em 14 de janeiro de 1911, o impacto exercido pela audição das obras "atonais". Para Marc, a música de Schoenberg traduzir-se-ia em inspiração para uma "nova arte", entendida não em termos teóricos, mas *instintivamente*, como a arte dos "povos primitivos" :



Kandinsky: 'Composition n.8'

"Pode você imaginar uma música na qual a tonalidade (ou seja, a coerção por qualquer tipo de sistema tonal) é suspensa completamente? Enquanto ouvia essa música, em que cada som firmemente se estabelece por si mesmo (como focos de cor em uma tela em branco!), eu pensava continuamente na 'Composition' de Kandinsky, que também não possuía traços de sistema tonal (...) [Schoenberg] parecia convencido da inexorável dissolução das leis européias sobre arte e harmonia, e capta o sentido musical do Oriente, considerado (até então) primitivo. (...) As cores primárias devem saltar da tela, e criar 'dissonâncias parciais' que, no efeito geral da pintura, criariam de fato uma nova consonância, ou 'harmonia'." ¹²

Em seu Tratado, Schoenberg expõe uma tonalidade de possibilidades relacionais infinitas, cuja gênese e extinção, por isso mesmo, operariam nos limites subjetivos do que o compositor entendia por *criação instintiva*: "(...) porque a ordem não é exigida pelo objeto, e sim pelo sujeito. (...) E o que temos por leis são talvez apenas leis que nos permitam compreender, mas não leis que

⁹ COVACH, J. R. - "Schoenberg's turn to an 'other' world". Music theory online, v.1, n.5. 1995.

¹⁰ WEISS, P. Evolving perceptions of Kandinsky and Schoenberg: Toward the ethnic roots of the 'outsider'. In: BOTSTEIN, L. et al. Constructive dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture. Ed. BRAND, J., HAILEY, C. Los Angeles: University of California Press, 1997. 232p.

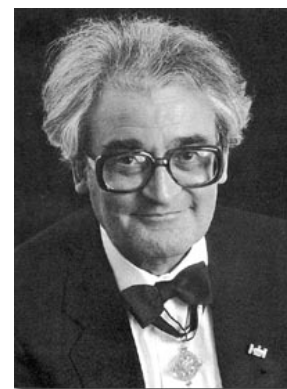
¹¹ De acordo com W.D. Dube "O almanaque Der Blaue Reiter foi publicado em maio de 1912. Continha artigos sobre artes visuais, música e teatro, de Kandinsky, Marc, Macke, Schoenberg, David Burljuk, Roger Allard e outros; a peça Der Gelbe Klang (O Som Amarelo), de Kandinsky, música de Schoenberg, Berg e Webern e reproduções de trabalhos de Kandinsky e dos seus amigos, da arte dos povos primitivos, do Extremo Oriente e Egito, da arte popular, de xilogravuras e esculturas medievais, de desenhos feitos por crianças, assim como obras de Cézanne, Van Gogh, Rousseau, Delaunay, Matisse, do grupo Brücke e de outros. O objetivo do almanaque era 'que a publicação reunisse no mesmo local os esforços que têm sido tão evidentes em todos os ramos das artes e cujo principal fim é afastar os limites da expressão artística". In: O expressionismo. São Paulo: Verbo, 1976. p.110.

¹² WEISS, P. - "Evolving perceptions of Kandinsky and Schoenberg: Toward the ethnic roots of the 'outsider'". In: BOTSTEIN, L. et al. Constructive dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture. Ed. BRAND, J., HAILEY, C. Los Angeles: University of California Press, 1997. p.36-38.

fundamentem a obra de arte."¹³ As críticas de Schoenberg ao modelo de ensino de então, que, para ele, carecia de uma reflexão mais profunda sobre a lógica musical, eram endereçadas à suposta estagnação cultural vienense. Se o discurso musical tem uma linguagem própria, que não poderia subordinar-se às "*rotineiras associações extra-musicais*" da música programática, a "*gramática*" dessa linguagem musical, para Schoenberg, contudo, não possuiria uma natureza fixa, e sim "*uma teleologia e uma história evolutiva (...)*".¹⁴ E a realização da uma verdadeira obra artística transformativa, como a dos grandes mestres da tradição austro-germânica, implicaria mudanças substanciais em sua *sintaxe* constitutiva. A própria *idéia* já traria em seu âmago, latentes, as possibilidades relacionais para sua efetivação: ao deslocar a coerência do discurso musical para a lógica intrínseca dos elementos da obra, Schoenberg pretendia que a sistematização racional dos processos composicionais se subordinasse à lógica da obra individual. Sob essa perspectiva, a coesão de uma obra musical (como ocorreu com *A Noite Transfigurada*)¹⁵ não poderia ser submetida à coerção de um sistema. Se, por um lado, para Schoenberg, é legítima e necessária a tentativa de organizar o material disponível, observar certo número de fenômenos, agrupá-los e deduzir desse processo algumas leis, por outro, seria um erro acreditar que tal conjunto de leis pudesse ditar um cânone de beleza ou que tivesse validade eterna.

"(...) nas formas instrumentais dos sécs. XVIII e XIX, apesar de os desenvolvimentos tonal e motivico estarem estreitamente relacionados, gradualmente o acento desloca-se da estrutura tonal para a motivica. No pensamento musical de Schoenberg (...) a categoria central, quer se destine a explicar a coerência nas obras de outros compositores ou a estabelecê-la em sua própria, é o conceito de 'developing variation'."¹⁶

O ensaio "What is 'developing variation'?"¹⁷ aborda, então, a tendência, na retórica de Schoenberg, de sobreposição conceptual dos termos "tema", "motivo básico" e "idéia" (*theme, basic shape e idea*)¹⁸ sem que haja, entre eles, uma clara distinção de seus significados. Para Carl Dahlhaus (1928-1989) o conceito "developing-variation" configuraria mais uma idéia do que uma técnica. E, para a compreensão desse conceito, é especialmente revelador o fato de o termo idéia, em Schoenberg, indistintamente abranger desde o motivo básico de um movimento até a sua forma como um todo: "*(...) o que certamente não é uma coincidência sem significado, mas, antes, a manifestação lingüística da ambigüidade interna do conceito mesmo (...)*".¹⁹ Sob a lógica de Schoenberg, mesmo a possível discussão sobre se o motivo básico é o germe de uma obra, ou uma fórmula para um sistema de conexões entre motivos inter-relacionados, desviar-se-ia do foco principal, já que um só é possível pelo outro.



Carl Dahlhaus (1928-1989)

¹³ SCHOENBERG, A. Tratado de armonía. Madrid: Real musical, 1974. p.29.

¹⁴ BOTSTEIN, L. Music and the critique of culture: Arnold Schoenberg, Heinrich Schenker, and the emergence of modernism in fin de siècle Vienna. In: BOTSTEIN, L. et al. Constructive dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture. Ed. BRAND, J., HAILEY, C. Los Angeles: University of California Press, 1997. p.17.

¹⁵ De acordo com LEIBOWITZ, R (...) depois de haver submetido a partitura de Verklärte Nacht a uma sociedade de concertos, Schoenberg viu recusar-se a execução desta obra sob pretexto de que encontra-se nela um acorde invertido de nona, "o que não existe" (ao que Schoenberg acrescentou: Então, nada de execução também, já que não se pode executar algo que não existe). In: Schoenberg. São Paulo: Perspectiva 1981. p.46.

¹⁶ DAHLHAUS, C. - Schoenberg and the new music: Essays by Carl Dahlhaus. Cambridge: University Press, 1990. p.139.

¹⁷ DAHLHAUS, C. - op.cit.1990. p.128-133.

¹⁸ Detalhado estudo sobre a terminologia de Arnold Schoenberg pode ser encontrado no capítulo "Concordance of Terms", da edição bilíngüe (Inglês-Alemão) de: SCHOENBERG, A. The musical idea and the logic, technique, and art of its presentation. New York: Columbia University Press, 1995. 462 p.

¹⁹ DAHLHAUS, C. - Schoenberg and the new music: Essays by Carl Dahlhaus. Cambridge: University Press, 1990. p.129.

A raiz técnico-teórica da substituição do nexos harmônico tonal pelo motivico da "atonalidade" é a *emancipação da dissonância*. A tese que Schoenberg defendeu em seu *Tratado* é que dissonâncias são apenas consonâncias mais distantes, ou seja: tais sons se distinguem em grau, não em qualidade. Tradicionalmente, as dissonâncias eram interpretadas ou como sons dependentes das consonâncias, ou como meros sons de adorno. Nesse último caso, tais sons eram designados pela teoria tradicional como "sons estranhos à harmonia"²⁰, pois sua presença não afetaria a progressão harmônica, tendo esses sons, então, apenas uma função decorativa.



Müllerova vila v Praze | architekt Adolf Loos (1928-30)

Esteticamente, Schoenberg compartilhava com Adolf Loos (b. Brunn, Czechoslovakia 1870; d. 1933) a aversão a ornamentações e adornos inúteis e não poderia, por isso, aceitar uma terminologia que pressupusesse, mesmo indiretamente, que algumas sonoridades rotineiramente presentes no discurso musical fossem consideradas supérfluas, ou que "(...) *seriam inadequadas, sob certas condições, para construir harmonias*". Schoenberg rejeita, então, com veemência, o conceito de *sons estranhos à harmonia*, classificando-o como "*um remendo para acomodar — mal — uma falha teórica*". "*Não há, pois, sons estranhos à harmonia e sim, simplesmente, sons estranhos a um sistema harmônico (...)*". Tal conceito, para ele, sequer deveria ser mencionado em um Tratado de Harmonia: "*(...) os sons estranhos à harmonia ou não existem ou, se existem, não são estranhos à harmonia*"²¹. Dessa maneira, Schoenberg relacionaria a *emancipação da dissonância* à polêmica sobre os *sons estranhos à harmonia*:

"O termo 'sons estranhos à harmonia' deriva de Gottfried Weber [1779 -1839]. De acordo com Weber, 'harmonias' são sonoridades que podem ser utilizadas sem referência ao movimento melódico: tríades e acordes de sétima, por exemplo. Em contraste, 'sons estranhos à harmonia' — notas de passagem e suspensões — devem, obrigatoriamente, ter um fundamento melódico ou polifônico. Mas o conceito de 'harmonia' abarca não apenas a estrutura dos acordes mas, também, sua interconexão e coerência. Por consequência, uma dissonância é 'harmônica', segundo Weber, se sua resolução impõe uma mudança na fundamental do acorde e, então, provoca uma progressão harmônica. Se a fundamental permanece a mesma, a dissonância é considerada "estranha [alheia] à harmonia", em outras palavras, é considerada como uma adição ornamental sem influência no desenvolvimento harmônico. A asserção que as notas de passagem e suspensões não têm essa influência [no desenvolvimento harmônico] foi negada por Schoenberg."²²

²⁰ "Harmoniefremde Töne", em alemão; "non-harmonic notes", em inglês; "sonidos extraños a la armonia", na versão em espanhol de Ramon Barce.

²¹ SCHOENBERG, A. *Tratado de armonía*. Madrid: Real musical, 1974. pp.371-396.

²² DAHLHAUS, C. *Schoenberg and the new music: Essays by Carl Dahlhaus*. Cambridge: University Press, 1990. p.124.

Ao afirmar que a distinção entre consonância e dissonância era uma questão de grau e não de qualidade, a intenção de Schoenberg era, apoiada na própria história da teoria musical, afirmar que tal divisão se baseava em uma técnica composicional específica e não em uma realidade acústica:

"Na verdade, parece que a teoria e prática de contraponto foi baseada no firme e indubitável relacionamento entre o tratamento dos intervalos e seus graus de compreensibilidade: simples relações tonais diretamente compreensíveis criariam sonoridades independentes; relações mais complexas, sonoridades dependentes. Mas a correlação não é onipresente. A quarta acima do baixo é tratada como uma sonoridade dependente, mesmo que o relacionamento tonal seja simples e diretamente compreensível. (Contrariamente, muitos intervalos diminuídos e aumentados, que constituem relações tonais complexas, são tratados como consonâncias no contraponto dos séculos XVII e XVIII: a quinta diminuída aparece como uma resolução da quarta dissonante, a sexta aumentada como uma resolução da sétima. Em 1739 Johann Mattheson concluiu que a quinta diminuída e a sexta aumentada deveriam ser consideradas consonâncias; o que determinava a natureza de um intervalo não era o relacionamento tonal matematicamente definido, mas seu uso contrapontístico.)" ²³

Mesmo que não raras na música tonal, dissonâncias não resolvidas eram, na teoria tradicional, entendidas como elipses e a nota de resolução, se omitida, era suposta.

"A exceção torna-se a regra; o desvio característico, uma norma neutra; a elipse, uma estrutura fechada.(...) Schoenberg considerava a antítese tradicional entre consonância e dissonância um elemento de técnica composicional - um método para apresentar idéias musicais de uma maneira compreensível. E, como um mero procedimento, deveria ser medido de acordo com o propósito que supostamente satisfaria; se provou ser supérfluo ou inútil poderia e deveria ser abandonado." ²⁴

Schoenberg instaura um eixo de subjetividade que põe em perspectiva a lógica tradicional da sistematização tonal:

"(...) as três supostas leis de tratamento das dissonâncias (descender, ascender e manter-se parada) foram, há muito tempo, superadas pela velha realidade de uma quarta lei: a dissonância pode ser abandonada também por salto." ²⁵

A lógica da autoria, as possibilidades infinitas de manifestação da natureza na obra individuada, transcendem as relações convencionais da lógica tonal. O sistema tonal pode ser visto, no *Tratado*, como uma das infinitas possibilidades de obter-se coerência e unidade no discurso musical e a obra pode ser analisada sob a perspectiva imediata da autoridade do autor. O **que** uma obra é e **como** ela é construída é o assunto a ser incessantemente debatido. A compreensibilidade da obra relaciona-se com a qualidade desse debate, podendo prescindir, assim, de quaisquer sistematizações *a priori*:

"Poderíamos perguntar: a tonalidade é ou não é suficientemente forte para dominar o todo? As duas coisas; pode ser forte o bastante e pode ser demasiadamente frágil. Se acreditar em si mesma, é então suficientemente forte. Se duvidar de sua graça divina, então é demasiadamente frágil." ²⁶

²³ DAHLHAUS, C. op.cit.1990. p.122.

²⁴ DAHLHAUS, C. op.cit.1990. pp.121-122.

²⁵ SCHOENBERG, A. Tratado de armonía. Madrid: Real musical, 1974. p.461.

²⁶ SCHOENBERG, A. op.cit.1974. p.171.