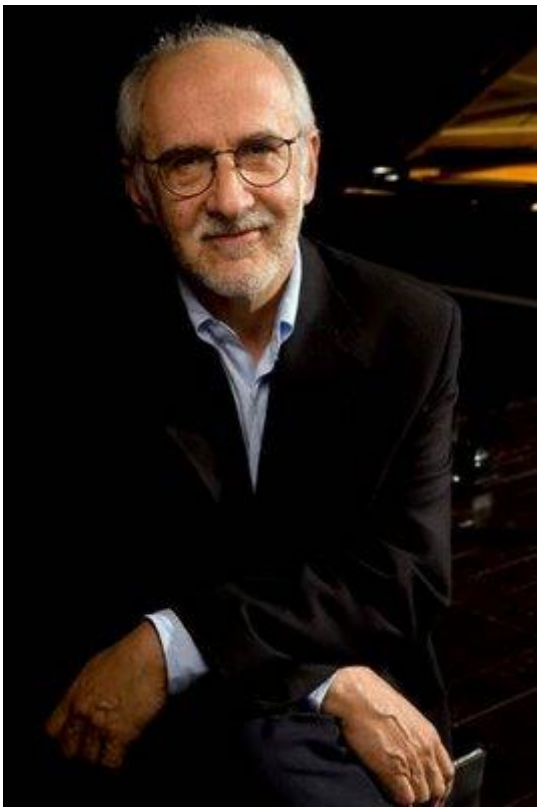
A angústia da influência

António
Pinho Vargas

Artigos Meloteca 2009



"A Angústia da Influência" tenta de alguma maneira abrir um espaço de reflexão sobre a influência artística, em torno do conceito do crítico literário Harold Bloom, das suas possíveis aplicações à música e, finalmente, da persistência de modos canónicos de interpretação histórica fortemente enraizados.

No livro "The Anxiety of Influence" (1), Bloom expõe uma teoria da relação entre poetas de diferentes períodos históricos baseada no misreading - leitura errónea - como forma de superar a influência pela via do agon, do combate criativo. Em última análise trata-se de pensar as relações entre obras, entre compositores, e mesmo entre estilos, em termos de confronto, de combate criativo no qual o compositor posterior realiza em obra uma resposta ao seu antecessor influente.

A visão corrente atribui às obras do passado, aquelas que já asseguraram um valor patrimonial ou simbólico, um carácter exemplar. Nesta perspectiva entre os artistas criadores e os seus antecessores seria estabelecida, antes de mais - esta é a posição de T.S. Elliot - uma relação de admiração. O que será muitas vezes o caso.

Há mais dois aspectos a ter em conta. Primeiro, o cânone central emergiu na música mais tarde que na poesia. Segundo, o facto de a música ser uma arte performativa acrescenta uma dimensão simplesmente pragmática e quantitativa às obras exemplares: são elas que preenchem a grande maioria dos programas de concertos. Exercem o seu magistério não só enquanto modelos para a arte de compor mas também

como obras tocadas mais frequentemente. São estes os dois factores constitutivos do "cânone ocidental" que regula a nossa vida musical.

Estes conjunto de fenómenos, este complexo admiração/combate é mais fácil de analisar nas obras constitutivas do cânone, mas é certamente possível alargar o âmbito de análise.

Assim os Nocturnos de Chopin (1800-1800) fazem parte do cânone: é um dos seus vários conjuntos de peças com presença regular nos concertos e nas edições discográficas em sucessivos registos. Mas o primeiro compositor de Nocturnes, o criador dessa forma "romântica" foi o irlandês John Field (1782-1837), figura ausente do cânone, tal como todos (!) os compositores britânicos do Séc. XIX. O criador da forma foi suplantado pela resposta forte - no sentido bloomiano do termo - do influenciado.

Sobre Field lê-se no New Grove: "No Nocturno, Field criou uma entidade que não desenvolvia um dado tema, nem expunha uma forma conhecida, nem sequer seguia um programa literário. Em vez disso, cria um mood, uma atmosfera e apela directamente à vontade do ouvinte de partilhar uma emoção".(2) No artigo "Nocturne" lê-se: "Os Nocturnos de Field são importantes historicamente enquanto antecedentes dos de Chopin, embora sejam "charming pieces" em si mesmas" (3). Este tipo de discurso, que aqui não poderei contrariar, traz à memória excessos de confiança nos valores do cânone estabelecido num dado período, que levaram, por exemplo, Adorno ou Schoenberg a escrever que a música anterior a Bach era menor, um tipo de afirmação hoje totalmente insustentável.

De outro modo, a figura titânica de Beethoven (1765-1823), dotado de prestígio mítico, pairou sobre todo o Séc. XIX como compositor ao qual todos os outros de algum modo eram obrigados a responder . Deste modo, os discursos críticos sobre as 3 Sonatas para piano de Chopin e as 3 Sonatas para piano de Schumann (1800-1845), foram marcados mais pela comparação obrigatória com o modelo das 32 Sonatas de Beethoven - elas próprias fundidas numa entidade paramítica que transcende a sua real diversidade - do que pela leitura crítica dessas 6 sonatas enquanto obras dotadas das suas próprias forças e razão de ser. Nelas existe sem dúvida uma resposta, uma leitura errónea, um misreading do legado beethoveniano, uma angústia de influência que, neste caso, terá estado presente de forma muito consciente nos compositores. A Fantasia de Robert Schumann é, de certo modo, uma aproximação de sonata e uma frase como a de Marcel Beaufils soa como uma revisão/inversão da ideia feita: "Os românticos, retirando de Beethoven a sua verdadeira lição, viram perfeitamente que cada criador criou a sua própria forma. Nesse sentido, um conjunto tão desarticulado como a Fantasia op.17, pode atingir a verdadeira unidade dramática do desespero [l'unité dramatique même du désespoir (4)]".

Richard Wagner - a figura e a música - ocupou de certo modo um lugar idêntico ao de Beethoven embora menos consensual e criador de antagonismos. Era obrigatório tomar uma posição em relação à sua herança mas os campos dividiam-se em wagnerianos e anti-wagnerianos (entre os últimos estavam nomes ilustres como Debussy e Stravinsky). A generosidade artística de Franz Liszt (1823-1900) autor de

inúmeras transcrições para piano de obras de outros compositores - Sinfonias de Beethoven, secções de óperas de Wagner entre muitas outras - aproxima-se mais da visão de T.S. Elliot, de influência benévola do mestre e resposta admirativa do discípulo, do que da visão agónica de Bloom. Mas o potencial cromático da música de Wagner (Tristan e o seu acorde mil vezes analisado.) e do último Liszt vai ser prosseguido e suplantado -resposta forte - pelos vienenses Schoenberg, Berg e Webern. A Sonata Op.1 de Alban Berg (1885-1935) usa elementos harmónicos derivados das ambiguidades cromáticas wagnerianas e tem um só andamento tal como a Sonata de Liszt. É uma grande peça, simultaneamente um crepúsculo e uma aurora, na medida em que contém em si a tonalidade pós-wagneriana e a autoconfiança futurista de que Schoenberg e os seus discípulos estavam possuídos.

A presença da música de J.S. Bach neste ciclo coloca um outro tipo de problemas muito interessantes que permitem lançar um olhar histórico-crítico sobre a nossa visão da história da música. Poderíamos afirmar que para Bach e para os compositores do seu tempo a angústia da influência não existia, ainda menos nos termos usados nos casos referidos anteriormente. É sabido que Bach compôs à sua maneira única obras musicais derivadas de várias tradições nacionais - suites francesas, inglesas, concertos italianos etc - e desse modo, poderiamos dizer, à primeira vista, que estaria a responder de forma que Bloom consideraria certamente forte às influências de antecessores e contemporâneos. (...)

No entanto, como demonstra admiravelmente Lydia Goehr no seu livro "The Imaginary Museum of Musical Works", no tempo de Bach não existia o conceito de obra, o werktreue que historicamente se erigiu em torno das Sinfonias de Beethoven, "o forte conceito de arte sem o qual a música não seria capaz de se colocar a par da literatura e das artes visuais" (5). Este conceito operativo de obra musical - the work concept - alargou-se a toda a música clássica, lato senso, e a partir de então domina e regula toda a vida musical incluindo compositores, intérpretes, críticos e público. Não é este o espaço adequado à total elucidação do problema mas é forçoso adiantar alguns aspectos. Não se trata naturalmente de considerar que as obras musicais compostas antes de Beethoven não são obras musicais; ou talvez mais exactamente, que essas composições não são hoje objecto do mesmo tipo de recepção das peças musicais compostas depois de 1800. Mas é importante salientar que todo o contexto psico-social que presidiu à sua composição, à sua execução e à sua recepção era até então completamente diverso daquele que gradualmente se tornou dominante de Beethoven até hoje. Eram obras musicais - como as outras, artefactos humanos artísticos - destinadas a um uso específico em determinadas circunstâncias sociais, religiosas, políticas e celebrativas, mas não presidia à sua composição/realização qualquer sonho de integrar um futuro museu imaginário. Ajudará a compreender esta complexa mudança de paradigma a seguinte passagem de Lydia Goehr: "O uso partilhado ou comum de materiais musicais era permitido, até mesmo encorajado, e correspondia a muitas atitudes contemporâneas em relação à composição musical. (.) Estas práticas [imitação do estilo de outro compositor, uso ou recomposição de melodias ou estruturas

musicais já existentes] eram uma maneira aceite de modelar a própria música a partir da música de um mestre do passado. Corelli adaptou para as suas sonatas temas das óperas de Lully; Bach usou temas de Vivaldi, Albinoni, Corelli e Legrenzi. Estes casos não eram excepcionais." (6)

Este uso pragmático de material musical alheio mostra que o conceito de originalidade tal como o concebemos hoje, não existia da mesma forma. Ele próprio é histórico, só se tornou operativo num dado momento.

Assim sendo, as peças compostas antes da existência do "conceito de obra" eram, como é evidente, música, tinham as condições de possibilidade de outras realizações - as partituras - mas não foram concebidas enquanto obras destinadas ao tal museu. O seu uso social era de tal modo outro que alguns compositores de então estranhariam o destino que os séculos XIX e XX lhes viriam a dar. De certo modo, até aos finais do séc. XVIII, as peças não ficavam na história, muitas vezes não tinham sequer uma segunda audição como foi o caso, célebre, exemplar, da Paixão Segundo São Mateus de J.S. Bach, tocada uma segunda vez em 1830 (!) por Mendelsohnn. Pode radicar aqui o início do processo gradual que vai levar, já no séc. XX, à supremacia da música histórica em relação à musica contemporânea. Mas tem igualmente início um progressivo alargamento do repertório canónico das salas de concertos - com alguns pontos salientes, como a descoberta de Vivaldi na década de 30 (!) do séc. XX, e o incremento da década de 60 até hoje de primeiras audições modernas de muitíssimas obras após séculos de silêncio.

Ainda bem, na medida em que podemos ouvir hoje música extraordinária recuperada do pó das bibliotecas, mas convém não perder de vista que o uso social que lhe damos hoje não corresponde aos critérios do seu tempo, o nosso próprio modo actual de viver com a música e a organização social e institucional da vida musical poderão muito bem estar sujeitos a transformações futuras que não somos sequer capazes de vislumbrar.

António Pinho Vargas, Novembro 2004

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

(1) Bloom, Harold, The Anxiety of Influence, Oxford University Press, 1973.(trad. port. Miguel Tamen) A Angústia da Influência, Cotovia, Lisboa, 1991)

(2) Timperley, Nicholas, "John Field", in Satie, Stanley (ed) The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980, Vol 6, p. 534 - 535.

(3) Brown Maurice J.E , "Nocturne" in Satie, Stanley (ed), idem, 1980, Vol 13, p. 258.

(4) Beaufils, Marcel, La musique pour piano de Schumann, Phébus, Paris, 1979.

(5) in Goehr, Lydia, The Imaginary Museum of Musical Works, an essay in the philosophy of music, 1992, Clarendon Press, Oxford, p. 181.

(6) in Goehr, Lydia, 1992, idem, p. 181.

BIBLIOGRAFIA

Beaufils, Marcel, La musique pour piano de Schumann, Phébus, Paris, 1979.

Bloom, Harold, The Anxiety of Influence, Oxford University Press, 1973 (trad. port. Miguel Tamen) A Angústia da Influência, Cotovia, Lisboa, 1991).

Goehr, Lydia, The Imaginary Museum of Musical Works, an essay in the philosophy of music, Clarendon Press, Oxford , 1992.

Straus, Joseph N., Remaking the Past, Musical Modernism and the influence of the tonal tradition, Harvard University Press, Cambridge, 1990.