

Notas sobre modernidade e nacionalismo

PAULO FERREIRA DE CASTRO

A noção de modernidade musical que se constitui depois da 2ª Guerra Mundial, e que, de uma forma ou de outra, conserva ainda a sua força de paradigma (quanto mais não seja como «projecto inacabado»), apresenta-se tipicamente como um ideário *cosmopolita*: a sua imagem possivelmente mais emblemática é a que se projecta a partir dos famosos «Cursos Internacionais de Verão da Nova Música», iniciados em Darmstadt em 1946.¹ De facto, os testemunhos dos participantes nesses cursos, cujo papel histórico na definição de uma «vanguarda» musical é indiscutível, são unânimes em salientar o significado de Darmstadt como plataforma de convívio e intercâmbio entre músicos de todas as nacionalidades, numa Europa recém-devastada por um conflito largamente motivado por ideologias racistas e nacionalistas; como exemplo dessa atitude, pode citar-se um depoimento do jovem Luigi Nono, em 1952, seguramente representativo de toda uma geração de compositores:

É próprio desta nossa época a necessidade para os jovens de estabelecer, e manter intensamente vivos, amplos encontros no plano humano-cultural. [Que] através deles, superando as contingências nacionais e os limites internacionais, seja assim possível o maior

¹ A fórmula «Internationale Ferienkurse für Neue Musik», enfatizando precisamente o internacionalismo dos cursos, veio substituir a designação primitiva, «Kranichsteiner Ferienkurse für Neue Musik».

contacto-intercâmbio, único meio de intensificar o aprofundamento e a superação dos problemas musicais contemporâneos com a realidade de um estudo comum.²

Embora seja excessivamente simplista considerar o fenómeno «Darmstadt» como uma escola unificada de pensamento musical, dificilmente se poderá negar a imagem de marca pretensamente universalista da «nova música» saída do pós-guerra, a qual, sobretudo na Europa, aparenta reger-se inicialmente por padrões de pura racionalidade, consubstanciados no revivalismo do dodecafonismo vienense (em especial na sua vertente weberniana) e na extensão do princípio serial aos diferentes «parâmetros» musicais. Nesse contexto, adquirem valor paradigmático as frequentes invocações a modelos matemáticos e lógicos no âmbito das técnicas mais «avançadas» de composição, que informam, nomeadamente, o discurso teórico de um Pierre Boulez, tal como se encontra consignado, por exemplo, nos textos que compõem o volume *Penser la musique aujourd'hui*.³ Na busca de critérios supostamente imanentes que permitam assegurar a «coerência» da forma musical, Boulez privilegia nessa época uma atitude intelectual afim de um certo positivismo lógico, citando, por exemplo, o filósofo Louis Rougier a propósito do «método axiomático», cuja aplicabilidade à composição sugere ao autor do *Marteau sans maître* a chave da sua orientação – a de «fundar sistemas musicais sobre critérios exclusivamente musicais», como afirma no referido texto⁴ – assim como a cristalização do conceito-fetice de «estrutura»,⁵ entretanto amplamente disseminado em França pelo movimento justamente identificado como «estruturalista». Mais especificamente, a referência a um «método axiomático» permite a Boulez conceber a composição segundo o que considera um modelo «dedutivo»

² Cit. in «Sieben Jahre Kranichstein (1952). Eine Auswahl von Statements aus dem Darmstädter Programmheft des Jahres 1952», in *Darmstadt-Dokumente I (Musik-Konzepte Sonderband)*, Munique, Text + Kritik, 1999, p. 65. Todas as traduções/adaptações incluídas no presente artigo são da responsabilidade do autor.

³ A obra, descrita em epígrafe como «estudos escritos em Darmstadt, para Darmstadt», é dedicada a Wolfgang Steinecke, o primeiro director dos Cursos.

⁴ *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Denoël/Gonthier, [1964], p. 29. Primeira publicação sob o título *Musikdenken heute, Darmstädter Beiträge zur neuen Musik V*, 1963.

⁵ Cf. *id.*, p. 31.

ideal, a partir do qual a legitimidade estética do produto artístico parece *a priori* garantida (ou, talvez, sublimada) pela coerência «lógica» do processo de geração: esse parece ser o sentido profundo que subjaz às mais diversas declarações ao longo do mesmo texto, as quais, em última análise, remetem para um entrincheiramento tipicamente bouleziano numa visão extrema da autonomia da obra de arte, aí descrita como «acto absoluto».⁶ Dadas as circunstâncias históricas em que se integra tal visão, não é difícil interpretá-la, pelo menos em parte, como exorcismo relativamente aos traumas da consciência colectiva: numa Alemanha que vive o rescaldo de um conflito entre identidades nacionais mutuamente agressivas, e procura agora um novo modelo de comunidade «europeia» (concretizado sob a forma do Tratado de Roma, de 1957), compreende-se que os ideais da «vanguarda» musical simbolizados por Darmstadt se construam a partir de uma teleologia racionalista e logicista *à outrance*, ostensivamente indiferente às banais contingências territoriais. Melhor dizendo, a única «territorialidade» consentânea com o discurso teórico dominante dessa modernidade musical parece ser aquela que se configura no interior do seu próprio objecto, mediante a rejeição liminar de qualquer dimensão supostamente «extrínseca» à forma musical, a proclamação da absoluta neutralidade ideológica da criação artística, o esplêndido isolamento, enfim, da obra plenamente auto-suficiente na sua perfeição «estrutural» – em que é forçoso reconhecer velhos lugares-comuns de um pensamento de raiz pitagórica e neo-platónica, cuja paradoxal metamorfose em poética de «vanguarda» aguarda ainda uma análise aprofundada.

Assim se compreende que, para o pensamento musical da modernidade (entendendo-se o termo na acepção atrás descrita), pouco ou nenhum lugar pareça restar às velhas problemáticas do «nacionalismo» (como, de resto, num plano mais abstracto, a qualquer vertente «local» das questões artísticas e culturais). Numa óptica idealmente «darmstadtiana», a tarefa da composição coloca-se agora em termos absolutamente idênticos para qualquer compositor, independentemente da sua nacionalidade e do seu ambiente de origem: factores considerados banalmente circunstanciais e poieticamente irrelevantes (na prática, uma «bagagem» cultural demasiado particularista arrisca-se antes a ser vista como um atavismo indesejável, como se torna evidente, desde logo, na

⁶ *Id.*, p. 20.

recepção algo esquizofrénica da música de um Bartók, por exemplo, pela «vanguarda»). De um compositor, espera-se sobretudo que seja capaz de resolver problemas técnicos no âmbito de uma linguagem «absoluta»; como escreve Boulez, a organização «estrita» do pensamento musical, espécie de propedêutica transcendental à composição propriamente dita, visa precisamente a libertação da «contingência» e do «transitório» [*sic*].⁷

Mas a euforia momentaneamente associada a essa libertação pode muito bem constituir ela própria uma ilusão de óptica: até que ponto a poética «vanguardista» dos anos 40 a 60 não encobre em última análise uma nostalgia de integração do artista na comunidade – eventualmente compensada pela utopia da constituição de uma comunidade *ad hoc* a partir da «nova música» – é uma questão complexa que não pode ser aqui elucidada. Em todo o caso, quando nos interrogamos sobre as raízes ideológicas profundas da linguagem musical «progressista» do pós-guerra, nomeadamente quando reflectidas na invocação às figuras tutelares da modernidade, cuja canonização é ela própria empreendida pelos protagonistas da «vanguarda», as questões identitárias reemergem de forma espectacular. As opções aparentemente mais «neutras» do ponto de vista estético e técnico-composicional evidenciam frequentemente a consciência de uma identidade cultural que se julga ameaçada, quando não um antagonismo nunca superado entre culturas concorrentes, tipificado no intermitente conflito latino-germânico-eslavo herdado do século XIX. As incidências «nacionalistas» das poéticas musicais da primeira metade do século XX são pois múltiplas, omnipresentes, e, ao contrário do que se poderia pensar, indissociáveis dos impulsos mais inovadores da criação musical, a ponto de, por vezes, parecerem indiciar opções geoestratégicas conscientes. Sintomaticamente, esses são também aspectos pouco referidos no discurso historiográfico «oficial» da modernidade, muito marcado ainda hoje pela mitologia imanentista da «vanguarda», tendente à descontextualização social e política dos movimentos artísticos das primeiras décadas do século XX. É sobre alguns aspectos dessa dimensão histórica rasurada que gostaria de reflectir nas breves notas que se seguem, que mais não pretendem do que fornecer sugestões para um ulterior aprofundamento.

⁷ *Id.*, p. 33.

*

O centenário de Beethoven (1870) fornece a Wagner o pretexto para um escrito comemorativo que é também um dos documentos mais expressivos do processo de construção de uma missão histórica da música alemã, anteriormente tematizada, por exemplo, no discurso atribuído a Hans Sachs – outra figura mítica da germanidade – no final da ópera *Os mestres-cantores de Nuremberga*:

Cautela! Sobre nós pairam duras ameaças:
 devessem povo e império alemão degenerar
 numa falsa majestade velche [i. e., românica],
 em breve nenhum príncipe compreenderia o seu povo;
 e os fumos e as futilidades velches
 seriam implantados em terra alemã.
 Ninguém mais saberia o que é alemão e autêntico,
 se tal não sobrevivesse na veneração dos mestres alemães.⁸

Do ponto de vista que aqui nos interessa, o *Beethoven* de Wagner apresenta-se como um confronto polémico com o espírito «velche» na cultura do seu tempo, corporizado no caso pela França do Segundo Império (contra a qual, como se sabe, Wagner tinha suficientes motivos de ressentimento pessoal); e não terá sido certamente por acaso que a redacção do texto tenha ocorrido em estreito paralelo com as vicissitudes da Guerra Franco-Alemã. Saudando de passagem a marcha triunfal das armas germânicas rumo a Paris,⁹ Wagner deplora nesse texto a atávica submissão alemã ao modelo francês da «modernidade», entendida como frívolo culto da *moda*, contrapondo ao formalismo da «civilização» francesa («o espírito de Paris e de Versalhes») a *autenticidade* do espírito alemão, historicamente predestinado a opor a sua força regeneradora à «corrupção» do espírito europeu contemporâneo.¹⁰ A entronização da figura de Beethoven como herói cultural alemão por excelência surge

⁸ Acto III, Cena 5. A obra teve a sua estreia no Teatro da Corte de Munique em 1868.

⁹ *Op. cit.*, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen* IX, 2ª edição, Leipzig, Fritzsche, 1888, p. 113.

¹⁰ As teses wagnerianas contidas em *Beethoven* são antecipadas na série de artigos publicada em 1867 sob o título *Deutsche Kunst und deutsche Politik* (in *Gesammelte Schriften*, VIII, pp. 30 e ss.).

assim plenamente justificada pela missão que Wagner lhe atribui enquanto agente providencial da redenção colectiva da humanidade, visando a restauração de uma pureza *originária* graças à genuína «universalidade» da sua música (mas o problema da universalidade é evidentemente a tendência irresistível para coincidir em cada época e lugar com a hegemonia da nacionalidade a partir da qual é proclamada: como diz Richard Taruskin, «o que começou por ser uma filosofia da diversidade tornou-se, no caso da música, numa filosofia da hegemonia. O programa do nacionalismo alemão metamorfoseou-se rapidamente, na música, num programa de universalismo alemão»¹¹). Através, em parte, de uma apropriação desenvolva das teses schopenhauerianas, Wagner sancionava assim à sua maneira a relação quase mística entre música e germanidade desenvolvida ao longo do século XIX:

Ao elevar a música, degradada à condição de mera arte de entretenimento,¹² à altura da sua vocação sublime, partindo da sua verdadeira essência, [Beethoven] abriu-nos a compreensão da arte graças à qual o mundo se revela a toda a consciência com tanta nitidez quanto só ao pensador mais entendido o poderia fazer a mais profunda filosofia. E é justamente aí que se fundamenta a relação do grande Beethoven com a nação alemã.¹³

Lembre-se que, em geral, a distinção *Zivilisation/Kultur* é ideologicamente sobredeterminada no século XIX e início do século XX pelo postulado da superioridade da «cultura» (alemã) sobre a «civilização» (francesa e inglesa); em Spengler, por exemplo, a civilização constituirá a fase terminal de uma cultura, a fase em que esta se «petrifica» e deixa de desempenhar um papel histórico determinante (cf. nomeadamente *Der Untergang des Abendlandes*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1972, pp. 43, 143 e 450).

¹¹ Richard TARUSKIN, «Nationalism», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª edição, XVII, London, Macmillan, 2001, p. 693.

¹² Literalmente, *gefällig*, de *gefallen*: «agradar». Perto do final do ensaio, Wagner sublinha uma das suas ideias-chave ao declarar precisamente a visão de uma germanidade estóica: «[Dem deutschen Volk] ist das Gefällige versagt» (p. 125): tudo o que é (meramente) «agradável» está vedado ao povo alemão.

¹³ *Beethoven*, p. 84. Cf. David B. DENNIS, *Beethoven in German Politics 1870-1989*, New Haven/London, Yale University Press, 1996: «Para Wagner, o maior herói da vitória – tanto militar como cultural – sobre a França foi Beethoven» (p. 16). Sobre a recepção de Beethoven por Wagner, cf. igualmente Klaus KROPFINGER, *Wagner and Beethoven*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991 (versão revista do original alemão de 1974).

Para Wagner, o próprio da «nação alemã» é a sua capacidade de reconduzir toda a «forma» à «essência» mais profunda, a partir de uma relação natural com uma «interioridade» que é também uma *Ursprünglichkeit* – isto é, uma ligação privilegiada com a *origem* (o campo semântico da expressão abarca, entre outras, as noções de *naturalidade*, *autenticidade*, *originalidade* e *espontaneidade*). Essa *Ursprünglichkeit* parece esgotada na civilização francesa, e por essa razão, segundo Wagner, o francês vive permanentemente atormentado pelas formas exteriores, em política como na arte, julgando-se obrigado à permanente destruição e invenção de formas arbitrárias (quer se trate de modas vestimentares quer de revoluções).¹⁴ Desprovido de autêntica criatividade artística (*künstlerisch*), o francês seria, ele próprio, um ser artificial (*künstlich*): «pode dizer-se que o francês é o produto de uma arte particular de se exprimir, de se movimentar e de se vestir. A sua lei, nesse campo, é o ‘gosto’ – uma palavra derivada da função sensorial inferior, que foi aplicada a uma tendência espiritual».¹⁵ Para Wagner, o francês é, por isso mesmo, essencialmente «moderno»: mas a sua modernidade consiste na absoluta falta de originalidade (a tendência para o *bric-à-brac* em matéria de artes decorativas, por exemplo), revelando a exaustão de uma civilização da mera aparência (*Schein*). Ao inevitável declínio da influência *velche*, a Alemanha (cuja unidade nacional, recém-forjada pela Prússia, aguarda a iminente consagração nos campos de batalha) tem a contrapor a cultura regeneradora da música, a qual, a partir do glorioso exemplo beethoveniano, proclama a sua origem num mítico «lado de dentro das coisas». O efeito da música sobre a civilização «moderna» (cosmopolita e afrancesada) é apropriadamente resumido por Wagner numa fórmula de conotações hegelianas: *die Musik hebt sie auf* (aproximadamente: a música absorve-a, neutralizando-a); a essência da germanidade militante – o *deutscher Geist* contra a *moda* francesa – identificava-se deste modo com uma verdadeira vanguarda espiritual da «humanidade» no seu todo.¹⁶

Sendo assim, não deixa de parecer singularmente irônico que, no texto que verdadeiramente assinala o início do *wagnérisme* em França («Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris», a apologia publicada por ocasião da *débâcle* da estreia parisiense da obra em 1861), o poeta Charles Baudelaire – ele

¹⁴ *Beethoven*, pp. 85-86.

¹⁵ *Id.*, p. 118.

¹⁶ *Id.*, pp. 118 a 120.

próprio um dos elos determinantes na genealogia da ideia de «modernidade»¹⁷ – formule nos seguintes termos as suas impressões da arte wagneriana:

O que me parece [...] antes de mais marcar de uma maneira inesquecível a música deste mestre é a intensidade nervosa, a violência na paixão e na vontade [...]. Uma ambição ideal preside, é certo, a todas as suas composições; mas, se pela escolha dos temas e o método dramático Wagner se aproxima da antiguidade, pela energia apaixonada da expressão ele é actualmente o representante mais verdadeiro da natureza moderna.¹⁸

Pela mão de Baudelaire, Wagner tornava-se assim, ele próprio, num moderno *malgré lui*.

*

Dez anos mais tarde, a humilhante derrota francesa perante a Alemanha de Bismarck provoca um novo bloqueio à difusão da obra de Wagner em França (só retomada na década de 80,¹⁹ sobretudo por iniciativa do maestro Charles Lamoureux, não sem acusações, por vezes violentas, de anti-patriotismo) e uma concomitante crispação nacionalista com evidentes ressonâncias musicais. Sensivelmente um mês após o armistício, um grupo de artistas e literatos fundava em Paris a *Société Nationale de Musique*, sob a orgulhosa divisa «Ars Gallica», e o propósito expresso de «dar a ouvir exclusivamente obras de compositores franceses vivos». ²⁰ A atenuação desse propósito a partir de 1886, com a admissão de compositores estrangeiros nos programas da sociedade (nomeadamente Bach, Beethoven, Grieg e os russos) ocasionará aliás a demissão de Saint-Saëns do cargo de presidente, e a sua substituição por César Franck (por

¹⁷ Cf. nomeadamente Jacques LE GOFF, «Antico/moderno», in *Enciclopedia I*, Torino, Einaudi, 1977, p. 679 e *passim*.

¹⁸ Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976, p. 806.

¹⁹ É, nomeadamente, a época da *Revue wagnérienne* (publicada entre 1885 e 1888), cuja influência será, contudo, mais literária do que propriamente musical.

²⁰ Cit. in Danièle PISTONE, *La musique en France de la Révolution à 1900*, Paris, Champion, 1979, p. 113. Sobre vários aspectos musicalmente relevantes da política cultural francesa entre o Caso Dreyfus e a 1ª Guerra Mundial, cf. Jane F. FULCHER, *French Cultural Politics and Music*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1999.

sua vez sucedido em 1890 por Vincent d'Indy, um músico de intransigentes convicções nacionalistas, o que não o impedirá, de resto, de ser também um ardente partidário de Wagner, com quem partilha o anti-semitismo). A acção da *Société Nationale*, subsidiada (embora modestamente) a partir de 1872 pelo Ministério das Belas-Artes, ficará sobretudo ligada ao florescimento da música de câmara francesa do fim de século (ainda que um observador crítico como Romain Rolland – um «beethoveniano» pouco dado a esteticismos – se refira ao repertório aí predominantemente praticado como «música de salão mais do que música de câmara»²¹); os concertos orquestrais promovidos pela sociedade serão raros, mas ainda assim deve assinalar-se a revelação sob os seus auspícios, em 1894, da partitura que, mais do que qualquer outra, inaugura uma certa concepção de modernidade musical que ainda hoje reconhecemos como tal: o *Prélude à l'après-midi d'un faune*. A esse respeito, Boulez, por exemplo, escreverá: «a flauta do *Fauno* instaura uma respiração nova da arte musical [...]; e da mesma forma que a poesia moderna ganha seguramente raiz em certos poemas de Baudelaire, é lícito dizer-se que a música moderna desperta com o *Après-midi d'un faune*».²²

A criação da obra de Debussy (a primeira obra orquestral verdadeiramente representativa do compositor) constitui à sua maneira uma reacção à recrudescência do *wagnérisme*, entretanto fortemente impulsionado nos círculos próximos do simbolismo e do decadentismo (nomeadamente enquanto modelo de uma suposta «síntese das artes»), e publicamente consagrado com a entrada tardia dos dramas wagnerianos no repertório da *Opéra* e de outros teatros parisienses, à medida que o fascínio pelos vencedores de 1871 vai ganhando terreno ao orgulho patriótico ferido.²³ Nessa medida, compreende-se bem a atitude

²¹ Cit. in D. PISTONE, *La musique en France*, p. 115. Debussy referir-se-á elogiosamente à Société Nationale num artigo publicado em *Gil Blas* a 23.2.1903: «A maioria dos músicos que respeitamos e aqueles de que gostarão provavelmente os nossos netos foram aí ouvidos pela primeira vez. Descobre-se sempre [nos seus concertos] qualquer coisa de interessante», in Claude DEBUSSY, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987, p. 103.

²² No artigo sobre Debussy escrito para a *Encyclopédie musicale* Fasquelle, retomado em *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p. 336. Sobre a história da Société Nationale, cf. Michel DUCHESNEAU, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, Mardaga, 1997.

²³ Para uma visão sucinta da difusão da obra de Wagner em França, v. o capítulo «Wagner et la France», in D. PISTONE, *op. cit.*, pp. 171-174, bem como a documentação reunida por Martine Kahane e Nicole Wild em *Wagner et la France*, Paris, Bibliothèque Nationale/Théâtre National

ambivalente de Debussy relativamente a Wagner, uma atitude, aliás, em muitos aspectos semelhante àquela que Nietzsche exprimia, por seu turno, no prefácio a *O caso Wagner* (1888):

Pois bem! Eu sou tanto como Wagner filho deste tempo, quer dizer, um *décadent*: só que eu percebi isso, e defendi-me [...]. A minha maior vivência foi uma *cura*. Wagner pertence apenas às minhas doenças.

Não que eu deseje ser ingrato para com essa doença [...]. Onde encontraria [o filósofo] um guia mais competente para o labirinto da alma moderna, um psicólogo mais eloquente do que Wagner? Através de Wagner a modernidade fala a sua linguagem *mais íntima* [...]. Eu compreendo perfeitamente que um músico hoje em dia diga «odeio Wagner, mas não suporto mais nenhuma música». Mas também compreenderia um filósofo que declarasse: «Wagner *resume* a modernidade. Não há nada a fazer, há que começar por ser wagneriano...».²⁴

Entre o início da década de 60 e o fim da de 80 observa-se, deste modo, uma curiosa inversão na percepção da «modernidade» wagneriana (uma noção, por sua vez, inextricável da de «decadência»): se Baudelaire, por exemplo, é dos primeiros a louvar a intensidade erótica desta música como o seu traço mais declaradamente moderno, revelador de um titânico «excesso de saúde» [*sic*],²⁵ mais para o fim do século a mesma música tende a apresentar-se cada vez mais como o produto de uma sensibilidade doentia: o drama wagneriano é agora visto como *acting out* de uma aguda condição histérica (a patologia fim-de-século por excelência, à espera dos primeiros trabalhos de Freud) – mas o desregramento nervoso é precisamente, segundo Nietzsche, o traço mais sintomático da

de l'Opéra de Paris/Herscher, 1983; sobre o fenómeno do *wagnérisme*, ver Gerald D. TURBOW, «Art and Politics: Wagnerism in France», in David C. Large e William Weber (eds.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1984, pp. 134-166. No que toca especificamente à recepção de Wagner por Debussy, cf. em particular Robin HOLLOWAY, *Debussy and Wagner*, London, Eulenburg, 1979 e Carolyn ABBATE, «Tristan in the Composition of *Pelléas*», *19th-Century Music*, 5, 1981, pp. 117-141.

²⁴ Friedrich NIETZSCHE, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*, in *Sämtliche Werke (Kritische Studienausgabe)* VI, 2ª edição, München, Deutscher Taschenbuch Verlag e Berlin/New York, de Gruyter, 1988, pp. 11-12. A primeira tradução francesa da obra de Nietzsche (realizada por Daniel Halévy – filho do libretista de Offenbach e Bizet – e Robert Dreyfus) data de 1893.

²⁵ C. BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 807.

modernidade enquanto tal. Por isso, também para este, Wagner é «o *artista moderno* por excelência» – ainda que, com tal definição, o filósofo da «inversão de todos os valores» se inscreva nos antípodas da valoração baudelairiana: *Wagner est une névrose*, escreve Nietzsche, em francês no texto, como que num diálogo imaginário com o poeta das *Flores do mal*.²⁶ Porém, ao contrapor emblematicamente a *limpidezza* «mediterrânica» da *Carmen* de Bizet, com a sua tragicidade simultaneamente fatalista, inocente e cruel, à sentimentalidade nebulosa e hipócrita de Wagner, Nietzsche entrevê como que a superação do círculo vicioso pós-1870 à luz de um terceiro termo, para ele inédito na música do seu tempo: a serenidade «solar» representada pela música de Bizet não é, diz ele, «nem francesa, nem alemã», mas sim «africana», «moura», ou seja, essencialmente, *exótica* – a sua utopia pessoal de regeneração por via de um «regresso à natureza, à saúde, à serenidade, à juventude, à *virtude*».²⁷

A provocatória rejeição nietzschiana de Wagner faz-se pois, paradoxalmente, também ela em nome de uma *Ursprünglichkeit*; mas a via de acesso à «origem» não é já a introspecção metafísica, agora denunciada como cabotinismo (*Schauspieleret*) do «artista cénico» por excelência, mas antes o descentramento: aquela projecção da alteridade, em termos geográficos, culturais e linguísticos, num *ailleurs* mítico, que «serve de lugar imaginário de uma origem autêntica, intemporal, e decididamente paradisíaca».²⁸ Bem entendido, é essencialmente para esse *ailleurs* que nos remete a flauta do *Fauno*, sem com isso deixar de se inscrever num movimento de estetização da libido impensável sem o exemplo wagneriano.

²⁶ F. NIETZSCHE, *op.cit.*, pp. 22-23. A recepção de Baudelaire por Nietzsche é mediada pela teoria da decadência colhida por este em Paul Bourget: cf. Jacques LE RIDER, «Nietzsche et la France. Présences de Nietzsche en France», Prefácio a Friedrich Nietzsche, *Œuvres*, Paris, Laffont, 1993, pp. XIII-XIV e *passim*. É significativo que, numa nota de Abril-Junho de 1885, Nietzsche atribua a Baudelaire um «gosto alemão», «tanto quanto um parisiense o pode ter» (*Nachgelassene Fragmente 1884-1885*, 2ª edição, München, Deutscher Taschenbuch Verlag e Berlin/New York, de Gruyter, 1988, p. 434); em *Ecce homo*, Nietzsche vê também em Baudelaire «o primeiro partidário *inteligente* de Wagner» (*Sämtliche Werke* VI: p. 289).

²⁷ *Der Fall Wagner*, pp. 15-16.

²⁸ Downing A. THOMAS, *Music and the Origins of Language. Theories from the French Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 112.

*

Embora, surpreendentemente, esteja por fazer o levantamento sistemático das ressonâncias nietzschianas no pensamento de Debussy, a cumplicidade entre filósofo e compositor é muitas vezes evidente, embora tingida, no caso deste, por uma aguda consciência nacionalista que confina, sobretudo nos seus últimos anos, com um chauvinismo assumido.²⁹ À *boutade* de Nietzsche, «[Wagner] repete a mesma coisa tantas vezes que acabamos por acreditar nela, por desespero»,³⁰ responde a referência debussysta, a propósito da *Tetralogia*, «[àquela] necessidade alemã de bater obstinadamente no mesmo prego intelectual com medo de não ser entendido»,³¹ e se o compositor francês proclama desde cedo o seu «ódio ao desenvolvimento clássico»,³² isto é, à filiação germânica e beethoveniana tal como esta é maioritariamente concebida no século XIX, é impossível não ver nessa tomada de posição um eco da tirada nietzschiana sobre o «desenvolvimento» (*Entwicklung*) como o «achado alemão por excelência» no império das fórmulas filosóficas, em *Para além do bem e do mal*.³³ (Desse ponto de vista, Schönberg, com o seu culto da «variação evolutiva» [*developing variation*], constituiria por sua vez o mais lídimo representante moderno do autêntico espírito germânico, e, de facto, muitas das declarações do inventor do dodecafonismo aspiram a

²⁹ A dimensão nacionalista em Debussy foi amplamente enfatizada por Léon VALLAS no clássico *Claude Debussy et son temps*, 2ª edição, Paris, Albin Michel, 1958, entre outras publicações do mesmo autor. Sobre as motivações ideológicas da criação debussysta, numa perspectiva mais actualizada, cf. J. F. FULCHER, *op. cit.*, e Michel FAURE, *Musique et société, du Second Empire aux années vingt*, Paris, Flammarion, 1985, especialmente pp. 75 e ss.. As teses de Faure padecem, contudo, por vezes, de um pesado esquematismo sociológico.

³⁰ F. NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 14.

³¹ «Impressions sur la Tétralogie à Londres», *Gil Blas* (1.6.1903), in *Monsieur Croche*, p. 181.

³² «Pourquoi j'ai écrit *Pelléas*» (4.1902), *id.*, p. 62. Desde a época do *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Debussy exprimia convicções semelhantes: «Já em Beethoven a arte de desenvolver consiste em repetições, em incessantes retomas de motivos idênticos [...]. E Wagner exagerou esse procedimento quase até à caricatura» (cit. in Stefan JAROCINSKI, *Debussy. Impressionnisme et symbolisme*, Paris, Seuil, 1970, p. 118). Cf. também «Concerts Colonne», *S.I.M.* (1.11.1913): «Purifiquemos a nossa música. Apliquemo-nos a descongestioná-la. Procuremos obter uma música mais nua» (*Monsieur Croche*, p. 247).

³³ *Jenseits von Gut und Böse*, in *Sämtliche Werke (Kritische Studienausgabe)*, V, München, Deutscher Taschenbuch Verlag e Berlin/New York, de Gruyter, 1988 (2ª edição), p. 185.

esse estatuto³⁴ – mas a questão complica-se extraordinariamente com as incidências do anti-semitismo na recepção da obra schönberguiana, que não podem ser aqui aprofundadas).

A expressão considerada enfática e redundante à maneira teutónica, Debussy contrapõe os ideais de concisão, clareza e sobriedade da expressão que, nos antípodas de uma reivindicação propriamente modernista,³⁵ ilustram o propósito tendencialmente conservador de reatar o fio de uma tradição nacional pervertida (um tema recorrente nos seus escritos sobretudo a partir de 1903): a mesma tradição, por sinal, que Nietzsche celebrava em *Para além do bem e do mal* em fórmulas como «a cultura mais espiritual e requintada da Europa» e «a alta escola do gosto» (embora admitisse também que, na actualidade, essa «França do gosto», distante da «estupidez raivosa» e do «ruidoso palavreado do burguês democrático», não era fácil de descortinar)³⁶. Partilhando em certa medida o radicalismo aristocrático do filósofo, o compositor do *Hommage à Rameau* e da *Isle joyeuse* irá ao ponto de assumir polemicamente a herança classicista do *Grand Siècle* (tomada a expressão em sentido lato, de modo a abarcar também o século XVIII até à Revolução), e de reivindicar para a (sua) música as virtudes de um hedonismo algo intempestivo – e seguramente desconcertante para os partidários de um Debussy unilateralmente «modernista»: «a beleza deve ser *sensível*»; «a música francesa pretende, antes de mais, *dar prazer*. Couperin, Rameau, eis os verdadeiros franceses! Gluck, esse animal, estragou tudo [...]. Só conheço outro músico tão insuportável como ele, é Wagner!». ³⁷

³⁴ Cf. por exemplo, a convicção schönberguiana (1921) de, com o sistema dodecafónico, ter feito uma descoberta capaz de assegurar a supremacia da música alemã durante um século; cit. in H. H. Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben, Umwelt, Werk*, Zürich/Freiburg i. B., Atlantis, 1974, p. 252.

³⁵ «Não há nada de novo em arte», afirmará em 1908 numa entrevista conduzida por Charles Henry Meltzer para *The American*; in *Monsieur Croche*, p. 285.

³⁶ *Jenseits von Gut und Böse*, p. 198. Cf. Jean Lacoste, «Nietzsche et la civilisation française», Posfácio a Friedrich Nietzsche, *Œuvres*, «Há [...] alguma provocação da parte de Nietzsche ao apresentar o século de Luís XIV, a partir de *Aurora*, como exemplo de sociedade aristocrática, como paradigma da *vornehme Kultur*, da civilização nobre» (p. 1318). Também neste aspecto o paralelo com Debussy resulta evidente.

³⁷ «L'état actuel de la musique française» (Inquérito de Paul Landormy), *La revue bleue* (2.4.1904), in *Monsieur Croche*, pp. 279 e 278. Cf. a propósito Vladimir JANKÉLEVITCH, Prefácio a Stefan Jarocinski, *op. cit.*: «Os músicos austeros de hoje em dia, devorados por uma espécie de rancor ambivalente e suspeito contra o prazer musical, e que nos põem de castigo e usam demasiadas vezes a palavra virtuosa e moralizante 'anti-hedonismo', fariam bem em invocar Debussy com grande prudência» (pp. 11-12).

Essa antipatia, aqui cifrada na figura de Gluck, em cuja arte Debussy vê essencialmente «aparato e cerimónia» e a usurpação do epíteto de «clássico»,³⁸ procede da mesma causa que o seu anti-wagnerismo (ocasionalmente, por interposto Meyerbeer;³⁹ o que é irónico, tendo em conta a opinião de Wagner sobre o compositor de *Robert le diable*): ambos resultam, segundo Debussy, da imposição de um estilo fundamentalmente estranho ao gosto nacional, promovida outrora pela germânica Marie-Antoinette, e mais recentemente pela germânica Pauline Metternich,⁴⁰ tendo como corolário o sacrifício do espírito e da sensibilidade franceses a um anseio de grandiosidade a qualquer preço.⁴¹ Como judiciosamente escreve Adorno, «sentir Debussy sem esse elemento nacional, que, enquanto rejeição do espírito alemão, constitui essencialmente o espírito de Debussy, não só privaria a fibra desta música daquilo que ela é, como simultaneamente a diminuiria em si mesma».⁴² Dessa forma, Debussy procede, de facto, à subversão da argumentação wagneriana em *Beethoven*: na sua visão da história, é através da influência germânica mal assimilada que o artifício e a grandiloquência penetram na música francesa, minando as qualidades congénitas do seu «classicismo» (temas que preparam, por seu turno, o famigerado «neoclassicismo» dos anos 20 e 30, muito embora não sejam redutíveis a este).

Tudo se passa como se, no processo da sua própria «cura» nietzschiana, Debussy – que, tal como o filósofo, reconhecia ter sido «loucamente wagneriano» na juventude, e não era indiferente, como a maioria dos compositores franceses da época, à inspiração hispano-mourisca à la Bizet⁴³ – atribuísse à estilização retrospectiva da *fête galante* e ao

³⁸ «Lettre ouverte à Monsieur le Chevalier C. W. Gluck», *Gil Blas* (23.2.1903), in *Monsieur Croche*, pp. 101 e 102.

³⁹ «À propos d'*Hippolyte et Aricie*», *Le Figaro* (8.5.1908), *id.*, p. 203. Na «Lettre ouverte» atrás citada, Debussy evoca mais detalhadamente a descendência francesa de Gluck, através de Spontini, Lesueur e Méhul, e atribui ao compositor de *Iphigénie en Aulide* «a infância das fórmulas wagnerianas», *id.*, p. 101.

⁴⁰ «À la Schola Cantorum», *Gil Blas* (2.2.1903); *id.*: p. 91. A influência junto da Corte da Princesa Pauline Metternich, esposa do embaixador da Áustria, teria sido determinante para a representação de *Tannhäuser* em Paris.

⁴¹ «À propos d'*Hippolyte et Aricie*», *Le Figaro* (8.5.1908), *id.*, p. 204.

⁴² *Einleitung in die Musiksoziologie*, Capítulo X («Nation»), Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1975, p. 188.

⁴³ V., por exemplo, «*Parsifal* et la Société des Grandes Auditions de France», *Gil Blas* (6.4.1903), *Monsieur Croche*, p. 144; e «À propos de Charles Gounod», *Musica* (7.1906), *id.*, p. 199. Na

imaginário exótico a força regeneradora de um antídoto contra a arte «impura e sedutora» do mestre de Bayreuth.⁴⁴ Couperin e Rameau (os «duplos» musicais de Watteau, contemporaneamente revalorizado pela história da arte)⁴⁵, mas também Bach («o velho Bach, que contém toda a música»)⁴⁶ e Mozart (que ao génio acrescenta «o gosto mais delicado»)⁴⁷, são deste modo recuperados como os genuínos «clássicos»: e se o compositor da *Paixão segundo São Mateus* é manifestamente alemão, a sua influência é comparada por Debussy à do mar ou do céu, e como tal, reputada «universal», mais do que especificamente germânica (o universalismo serve agora, bem-entendido, para «desnacionalizar» o adversário).⁴⁸

Assimilando um tópico amplamente glosado por Nietzsche, Debussy começa por considerar suspeito o *espectáculo* enquanto tal: se numa entrevista de 1911 fala do teatro como «esse veneno da simplicidade»,⁴⁹ já em 1903 sublinhava o «heróico cabotinismo»⁵⁰ de Wagner – na linha do ataque ao «histrião incomparável» d’*O caso Wagner*. A modernidade debussysta assumia-se assim, em larga medida, como tentativa de resgate de uma plenitude *musical* a partir da rejeição do modelo da teatralidade wagneriana, considerada vulgar e demagógica (porque dirigida fundamentalmente às massas), num movimento de ideias que se deixa interpretar também como apologia de uma estética do «puro» ornamento, fundamentalmente adversa à discursividade ponderosa e à emotividade

expressão de Edward Lockspeiser, «o anti-wagnerismo de Debussy era, em certa medida, uma pose, concebida para ocultar tanto a sua admiração como o seu temor de Wagner», *Debussy: His Life and Mind I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, p. 91.

⁴⁴ «Concerts spirituels. *Les béatitudes* de César Franck», *Gil Blas* (13.4.1903); *Monsieur Croche*, p. 150.

⁴⁵ «Le bilan musical en 1903», *Gil Blas* (28.6.1903), *id.*, p. 195 e «Fin d’année», *S.I.M.* (15.1.1913); *id.*, p. 223. Cf. M. FAURE, *op. cit.*, especialmente pp. 158 e ss. (sobre o tema da *fête galante*) e 280 e ss. (sobre o revivalismo de Rameau e Couperin).

⁴⁶ «L’orientation musicale» (Inquérito de Charles Joly), *Musica* (10.1902), *Monsieur Croche*, p. 65.

⁴⁷ «Du goût», *S.I.M.* (15.2.1913), *id.*, p. 228. Também para Nietzsche, Mozart representava o culminar de uma grande época do gosto europeu, com a sua «fé no Sul» (*Jenseits von Gut und Böse*, p. 187).

⁴⁸ «L’influence allemande sur la musique française», *Mercur de France* (1.1903), *Monsieur Croche*, p. 67. Neste contexto, haveria ainda que investigar as relações complexas entre a poética debussysta e a noção de uma temporalidade circular (o «eterno retorno»), trazida ao primeiro plano da especulação intelectual da época por Nietzsche, Spengler e Maurras (senão por Schopenhauer) – um tema que obviamente não pode ser aqui desenvolvido.

⁴⁹ «M. Claude Debussy et *Le martyre de Saint Sébastien*» (Entrevista de Henry Malherbe), *Excelsior* (11.2.1911), *id.*, p. 323.

⁵⁰ «*L’étranger* de Vincent d’Indy», *Gil Blas* (12.1.1903), *id.*, p. 70.

frenética do drama musical wagneriano.⁵¹ Debussy podia então simultaneamente reclamar Bach e enaltecer os *clavécinistes* em nome do mesmo princípio de *pureza* – isto é, de uma visão decididamente rousseauizante da *natureza* como *contracultura*.

Mas regresso à natureza é também o requisito de anti-academismo inerente às invocações debussystas a uma música de «ar livre» segundo o modelo da pintura contemporânea. Se é verdade que, no detalhe da sua inspiração baudelaireana e simbolista (a teoria das «correspondências»), a ideia de tal música estava destinada a permanecer uma utopia, nem por isso nos deveria escapar o potencial crítico nela contido enquanto questionamento das rotinas composicionais, em que Debussy vê sobretudo um «trabalho de mandarins»;⁵² por outras palavras, a fetichização da *écriture*, a que o compositor, em sucessivos gestos polemizantes, irá opor os exemplos da intuição mussorgskiana («uma arte de curioso selvagem que descobrisse a música a cada passo traçado pela emoção»)⁵³, do folclore incontaminado pelo academismo («sábias e ditosas seriam as nações que conservassem ciosamente essa flor selvagem ao abrigo do clássico administrativo»)⁵⁴, e mesmo da originalidade de certas culturas extra-europeias (a música javanesa, o teatro anamita). Em vésperas da 1ª Guerra Mundial, no mesmo artigo em que dá largas às suas fantasias etnográficas em torno dos «pequenos povos encantadores que aprenderam a música tão simplesmente como se aprende a respirar» (em parte alimentadas pelas recordações coloniais da Exposição Universal de 1889), Debussy intensifica a sua campanha nacionalista em prol daquele preciso valor outrora conotado por Wagner com a «função sensorial inferior», e, como tal, eminentemente «francês»: o *gosto* – sintomaticamente valorizado agora como instrumento decisivo na luta de nacionalidades que de novo se perfila no horizonte, e assim revelando o desígnio último do debate sobre uma certa noção de modernidade entendida como combate pela *apropriação das origens*.⁵⁵

⁵¹ «Vendredi Saint», *La revue blanche* (1.5.1901), *id.*, pp. 34-35. Cf. também «L'orientation musicale», *id.*, pp. 65-66, e «Du goût», *id.*, p. 228, assim como F. NIETZSCHE, *op.cit.*, p. 42. Como é sabido, a invocação ao carácter «ornamental» da arte (na acepção «nobre» do termo; cf. a temática do «arabesco») está presente a vários níveis na arte fim-de-século: cf. nomeadamente Stefan JAROCINSKI, *op. cit.*, pp. 82 e 119 e ss.

⁵² «Considérations sur la musique en plein air», *Gil Blas* (19.1.1903), *Monsieur Croche*, p. 76.

⁵³ «La chambre d'enfants de Moussorgsky», *La revue blanche* (15.4.1901), *id.*, p. 29.

⁵⁴ «Musique espagnole», *S.I.M.* (1.12.1913), *id.*, p. 251; a confrontar com as opiniões sobre a música popular húngara na carta ao empresário Barczy de 19.12.1910, v. *Correspondance 1884-1918*, Paris, Hermann, 1993, pp. 281-283.

⁵⁵ «Du goût», *Monsieur Croche*, pp. 229-230.

Se é verdade que, em todas as épocas, a afirmação de uma identidade colectiva parece inseparável da construção da figura do *outro* («nós» e «eles»), esta, por seu turno, tenderia a desdobrar-se numa nova dicotomia, a saber, aquela que se constrói, por assim dizer, entre o «bom» e o «mau» outro: na sua formulação mais tipicamente debussysta, a do «selvagem» contra o «bárbaro». O cenário ficava assim montado para a conquista de Paris pelos «bons selvagens» dos *Ballets russes* e a reincarnação da alteridade eslava «incorrupta» (outrora identificada com Mussorgski) na pessoa de Stravinski, «um jovem músico russo [...] que possui o génio instintivo da cor e do ritmo», guiado apenas pela «aventura da sua emoção»; «é infantil e selvagem», como escreve Debussy, algo paternalisticamente mas com genuíno entusiasmo, a Robert Godet a 18.12.1911.⁵⁶ Deste modo, com o delinear da aliança táctica entre o esteta e o selvagem, que parece aliás reproduzir no campo da arte os novos equilíbrios estratégicos no plano político – lembre-se que a aliança franco-russa data precisamente da década de 90⁵⁷ – estava dado o impulso decisivo para que o «primitivo», enquanto manifestação de uma vitalidade supostamente «dionisiaca», desse início à anexação do território do «moderno».

*

Do outro lado da trincheira, a situação colocava-se com igual clareza na sua absoluta transparência geopolítica: «Ninguém se deu conta ainda de que a minha música, produzida em solo alemão, sem influências estrangeiras, é o exemplo vivo de uma arte capaz de se opor mais eficazmente às esperanças latinas e eslavas de hegemonia», escrevia Schönberg ainda em 1931, sublinhando paralelamente o papel histórico de Debussy no processo de contestação à influência musical germânica na Europa, mas não escondendo a mágoa causada pelo facto de a Alemanha

⁵⁶ *Correspondance*, p. 297.

⁵⁷ A respeito das incidências artísticas e sociais da aliança franco-russa no fim de século francês, cf. E. LOCKSPEISER, *op.cit.*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, pp. 53 e ss. Também para Camille Maclair (citado por E. LOCKSPEISER, *id.*, II, p. 168), o impacto parisiense dos *Ballets russes* terá sido fundamentalmente preparado pelo movimento simbolista.

do seu tempo não se rever na sua própria música.⁵⁸ E, para reatar o tema do início deste artigo, poderia colocar-se então a questão de saber se, por seu turno, a «redescoberta» da Segunda Escola de Viena no pós-guerra não seria em última análise explicável a partir de uma estratégia de desculpabilização relativamente à censura nazi do dodecafonismo enquanto «música degenerada», habilmente combinada com o renascer da crença na missão providencial da Alemanha no campo musical, agora incarnada sob a forma do «universalismo» racionalista da «vanguarda». Vista por esse prisma, «Darmstadt» assumiria então os traços de derradeiro avatar (ou paródia extrema?) de uma «necessidade histórica» inveterada da música alemã, com a cumplicidade retrospectiva de Hegel, Wagner e Schönberg (para não falar de Adorno, por agora)?

Isso seria tema para múltiplos desenvolvimentos. Entretanto, se é legítimo esboçar algo como uma hipótese de trabalho a partir destas notas, esta poderia ser a de que os conceitos de «modernidade» e «nacionalismo» não são, provavelmente, tão mutuamente exclusivos como em geral supomos. Será talvez desnecessário acrescentar que não se trata aqui de reduzir um conceito ao outro: no entanto, se é verdade que desde há algum tempo nos habituámos a questionar os fundamentos ideológicos do nacionalismo em musicologia, talvez seja chegado o momento de fazer uso de um mesmo espírito crítico na abordagem da não menos equívoca questão da modernidade musical.

⁵⁸ Arnold SCHÖNBERG, «National Music» (2), in *Style and Idea*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1984, pp. 172-173. Sobre aspectos complementares das relações musicais franco-germânicas no período debussysta, cf. E. Lockspeiser, *op. cit.*, especialmente os capítulos 5 e 6 do II volume.