

A dodecaфония sobe — com Balzac e Proust — os degraus ao paraíso

Maurício Dottori
m.dottori@ufpr.br

Numa lição que apresentou na Universidade da Califórnia em 1941, chamada de “*Composition with Twelve Tones*”, Arnold Schoenberg dizia que seu método de “composição com doze notas não tinha apenas o propósito da compreensibilidade” mas que “brotara de uma necessidade”, ou seja, da extensão pós-wagneriana da harmonia, do que ele chamou de emancipação da dissonância. Para Schoenberg, com a emancipação, deixavam de ter utilidade tanto o centro tonal quanto qualquer coisa que o pudesse sugerir; já não serviam a nada o que ele chamava de “falsas expectativas de seqüentes e continuações”.

É tão conhecida esta postura estética de Schoenberg quanto seu profundo interesse pelo contraponto, e em especial – como cabe a um Vienense – pelo contraponto normativo de descendência fuxiana. O que se fará neste trabalho é, simplesmente, analisar os pressupostos perceptivos e cognitivos que subjazem à base empírica da organização didática em espécies, na forma preconizada por Johann Joseph Fux em seu *Gradus ad Parnassum* de 1725, para em seguida aplicar as categorias abstraídas à música e às idéias de Schoenberg calcadas sobre o método das doze notas. Neste sentido é uma sugestão da aplicabilidade prática de um outro método, vale dizer, um de análise e de síntese musicais pela aplicação de princípios propriamente perceptivos.

Sumariamente, à **primeira espécie** contrapontística corresponde a análise e produção daquilo que, num dado gênero musical, é tido como uma unidade gestaltiana na percepção de um conjunto de sons e aos encadeamentos e direcionamentos dados a estas unidades.

Já à **segunda espécie** corresponde a independência melódica entre os mesmos sons que conformam as unidades gestaltianas em primeira espécie. Pode-se dizer que a primeira espécie é homofônica e a segunda polifônica, e que a confusão que freqüentemente se faz entre os termos

contraponto e polifonia – o primeiro designando uma técnica composicional, o segundo uma textura musical – se deve ao fato de se dar à segunda espécie uma posição de centralidade na composição contrapontística.

A **terceira espécie** é a espécie ornamental, na qual se sobrepõem sons secundários às estruturas observadas pelas duas primeiras espécies. Como pode ser facilmente percebido, a terceira espécie é a mais estilizada, por ser ornamento; é fixa a um estilo e não a outro.

A **quarta** dispõe sobre a relação entre consonância, ou seja, sons que – num determinado estilo musical – são agrupáveis pela percepção em um conjunto maior que a soma das partes, e dissonância, que advém melodicamente daquelas e que a elas retornam, engendrando assim expectativas. É, como as duas primeiras, uma espécie estrutural.

A **quinta espécie**, na didática da técnica composicional contrapontística fuxiana, representa afinal a combinação das quatro primeiras na construção da forma musical.

Da análise de algumas notas de passagem num moteto de Bach, Schoenberg [1990: 454-5] conclui que elas desempenham uma função harmônica, interrompendo a monótona repetição da tônica ao sugerir a subdominante. Para ele, a divisão da textura musical em notas essenciais e ornamentais, atribuindo uma base harmônica para algumas dissonâncias e melódica para outras é um defeito da própria teoria harmônica. A distinção seria apenas uma questão de como é apresentado aquilo que é essencial: a dissonância enquanto um fenômeno em si mesmo – “o impulso por escrever duras sonoridades, [...] idêntico ao impulso de usar os harmônicos superiores distantes” [p. 460].

Dahlhaus mostra a falácia do argumento: ora Schoenberg enfatiza o aspecto funcional da dissonância, a sua influência sobre o desenvolvimento harmônico; ora ele parece ver a sonoridade dissonante, por ser um fato isolado, como um fenômeno que é legítimo e significativo por si mesmo. Para Dahlhaus [1987: 124], o motivo estético do ataque de Schoenberg ao conceito de nota “não-harmônica” é o seu horror aos ornamentos e empachamentos, horror compartilhado com o arquiteto Adolf Loos. Loos, no ensaio Ornamento e Crime de 1908, argüia que a idéia de progresso na cultura se associa à eliminação do ornamento dos objetos do dia-a-dia, e que era um crime forçar artesãos e construtores a desperdiçar seu tempo e materiais em ornamentos que, pela sua superficialidade, apenas apressa-

vam a obsolescência do objeto. A ausência de ornamentos em arte era, para ambos, um sinal de sua força espiritual.

Já se apontou o quanto as relações entre dissonância e consonância (e entre ruído e som musical) são dados culturais, convencionais, e variáveis com os séculos. Assim, o postulado schoenbergiano de emancipação da dissonância é claramente uma proposição política, voltado a criar uma teleogia historicista, tanto quanto o é sua idéia de que a música deveria, para ser coerente, desenvolver-se do mesmo modo em todos os seus parâmetros – melódico, contrapontístico, harmônico e rítmico [Dottori 2006: 158-9]. Schoenberg [1941, *apud* Ashton, 1991: 99] nos diz que

a unidade do espaço musical demanda uma percepção absoluta e unitária. Neste espaço, como no paraíso de Swedenborg (descrito no *Séraphita* de Balzac), não há embaixo, direita ou esquerda, frente ou trás absolutos [...] Para a faculdade imaginativa e criadora, as relações na esfera material são tão independentes das direções ou planos quanto objetos materiais o são, na sua esfera, para nossas faculdades perceptivas. Do mesmo modo como nossa mente sempre reconhece, por exemplo, uma faca, uma garrafa, um relógio independentemente das suas posições e os pode reproduzir na imaginação em qualquer posição possível, também uma mente musical criativa pode operar subconscientemente com uma série de sons — independentemente do modo pelo qual um espelho mostraria as relações mútuas — a qual permanece uma quantidade fixa [...].

Como “a unidade do espaço musical demanda uma percepção absoluta e unitária”, isto lhe exclui a ornamentação. Não que Schoenberg, ao postular a total unicidade do objeto artístico, não reconhecesse o princípio da necessária compensação entre a complexidade e a simplicidade como natural ao ouvinte e como tendência histórica. Ele reconhecia, mas o recusava como critério de valoração estética [Dahlhaus 1982: 92-3]. Schoenberg rejeitava e desprezava o meio-termo; a sua paixão pelo desnudamento do real era uma crítica radical das aparências, das relações estabelecidas na sociedade e espelhadas nos gêneros musicais, como bem viu Adorno [1949, *passim*]. Schoenberg sentia paixão pela ruptura, pela radicalidade da violência como signo do aparecimento de uma nova ordem. Esta era, como percebeu, a idéia romântica de gênio levada a suas derradeiras conseqüências: a transgressão seria tão mais válida esteticamente quanto mais profunda, decisiva e coerente; limitada e inseqüente, moderadamente moderna, é, desconexa e incoerente, apenas um defeito técnico.

Por isto, tentativas de minimizar a indistinção feita por Schoenberg, atribuindo sua fundamentação mais à uma polêmica estética do que à realidade musical, como a feita por Jack Boss, em “*Schoenberg on ornamentation and structural levels*” [Boss 1994: 206], não nos levam a parte alguma, por suporem uma realidade musical despegada da prática artística. Deixemos de lado o fato de um defeito na tradução do alemão para o inglês ter dado a motivação para o trabalho de Boss, pois o revisitar aos neoschenkerianos americanos, que se estendem à atonalidade, é constrangedoramente interessante. De fato, na lição radiofônica de 1932, em que Schoenberg fala sobre os seus *Vier Lieder*, op. 22 [1965: 2], ele cita uma nota na primeira canção, “*Seraphita*”, como sendo *umschreibend*, isto é parafrástico, desastrosamente traduzido em inglês por **ornamental** (o lán, na 12ª verticalidade do exemplo 1, abaixo). De qualquer modo, no desenrolar-se do artigo de Boss [pp. 194 e ss.], subentende-se que Schoenberg não tratava de ornamento no sentido contrapontístico, mas de uma variante motívica, daí denominá-la paráfrase.

The image shows a musical score for Schoenberg's "Séraphita". It consists of four staves. The top staff is the vocal line, marked "molto rit." and "♩ = ♩". The lyrics are: "bleib von mir fern in deines". The second staff is for the first violin (1. Sol. Vl), marked "arco" and "m Dpf". The third staff is for the second violin (2. Sol. Vn), marked "pizz trem" and "m Dpf". The fourth staff is for the piano (p), marked "5.6. Kl". The score includes various performance instructions such as "ppp", "dolce", and "f". There are also fingerings indicated at the bottom of the piano part, numbered 1 through 13.

Ex.1 — Schoenberg, “*Séraphita*”, comp. 33-37

É curioso, entretanto, o que inspirara a Schoenberg esta canção. Para Théophile Gautier [1859, *apud* Ashton, 1991: 98],

never Balzac approached so much or attained the ideal beauty as in *Séraphita*, in a staircase to something of the ethereal, supernatural, and

luminoso, que nos eleva acima deste mundo. As únicas duas cores empregadas ali são o azul celeste e o branco neve, com alguns tons nacarados nas sombras.

Certamente esta é uma descrição muito distante da de qualquer objeto possível ao expressionismo schoenbergiano. A Schoenberg interessava a pureza absoluta da faculdade criadora, não a aparência da superfície material; interessava a beleza ideal, perfeita, tingida porém pelas cores dramáticas, violentas, do real.

[Interlúdio. Uma importante condição para o estabelecimento do conceito de prolongamento no sentido schenkeriano, é a habilidade em associar consistentemente as segundas, tanto verticais quanto horizontais, a movimentos de passagem ou de bordadura; e os intervalos triádicos com a estrutura. A redução, feita por Schenker em sua teoria, das quatro primeiras espécies da tradição fuxiana a apenas duas, é paralela à redução feita por seu arqui-inimigo Schoenberg. Representa uma indicação da incompreensão que o contraponto padecia na Viena de fim de século. A lógica empírica contida na teoria do contraponto se havia perdido, ainda que ambos se refizessem à Fux. O próprio Fux já fora um teórico tardio do contraponto, que ligado à ideologia jansenista – aquele quasi-calvinismo católico que vogou na Áustria nos princípios do século XVIII – se pusera a campear pela pureza da música, por uma polifonia ascética que se contrapusesse aos excessos ornamentais do barroco. Há aqui projetado, neste coincidente anseio pela pureza, um desses ideais estéticos cuja execução atravessa os séculos.]

Dissemos que os conceitos de dissonância e consonância são culturais e convencionais. Mas há que considerar também que mesmo dentro de um estilo não há uma relação unívoca entre elas. Por exemplo, no contraponto da alta renascença, a quinta justa assinalada no exemplo 2, é dissonante.



Ex.2 — Quinta justa dissonante no contraponto da alta renascença

Já a quarta justa – exatamente o intervalo cuja reclassificação em dissonância dera origem ao contraponto, diferenciando-o das técnicas de composição medievais – assinalada no exemplo 3, é tratada como conso-

nância. Assim é irrelevante que o lá n do exemplo 1 seja menos dissonante em termos absolutos do que as harmonias que o cercam, que contêm, ambas, o intervalo de trítone.



Ex.3 — Quarta justa tratada como consonância

Pois bem, podemos entender que as notas ornamentais não são de necessidade dissonâncias mas figurações convencionais, e entender também a propriedade da indistinção entre consonância e dissonância dentro da moldura ideológica de progresso em que Schoenberg as via. Ainda assim somos ouvintes de um outro tempo, tempo em que os *grandes récits* do iluminismo se esgarçaram [Lyotard, 1980]. Dispensamos pois quer o dogma modernista do rigor formal da composição, quer o da primazia do subconsciente, enquanto garantia da inteligibilidade da obra. Porém centralizarmos o interesse não na recepção privilegiada (que é a do contraponto), mas numa recepção coletiva, falha melancolicamente como método. Por exemplo, quando nos apropriamos diretamente das categorias da estética da recepção de Hans Robert Jauss [1967: 50-59], — isto é, confrontamos as normas inscritas na obra, o seu horizonte, e (transpondo já as idéias de Jauss da literatura para a música) o horizonte de expectativa do ouvinte, os seus conhecimentos do gênero musical e das músicas às quais a obra faz referências, temos um resultado frágil. Não só porque não existe para a música, como existe segundo Jauss na literatura, numa dada sociedade, num dado momento, um só horizonte de expectativa para o conjunto de seus membros. Não há também o que ele chama de “sistema de referências objetivamente formulável”, pois não se pode falar, para a música, de oposição entre a “linguagem poética e linguagem prática, entre mundo imaginário e realidade quotidiana”.

No conceito de horizonte de expectativa, Jauss incorporou a noção de experiência negativa, a qual basicamente consiste em uma frustração da expectativa do ouvinte [1967: 85]. O resultado positivo desta experiência negativa seria o caráter auto-reflexivo da experiência de si mesmo que liberta o sujeito para um modo de experiência qualitativamente novo. Toda obra inova-

dora, de *avant-garde*, se choca com o horizonte de expectativa do ouvinte – que está atrasado em relação à nova norma, e procura reencontrar na nova obra aquilo que lhe é conhecido e não o que desconhece. O encadeamento de tais rupturas (entre os horizontes do texto e o do ouvinte), que Jauss chama de “fulgurações estéticas”, constituiriam a fonte da história da música. De certo modo quase reencontramos assim, pela circularidade do argumento — que supõe que uma obra não possa ser lida concomitantemente segundo diversos códigos interpretativos — o *grand récit*. Porém, se levarmos em conta que, desde a música do século XX, as normas não são apenas as do gênero, mas derivam do próprio material, único, no qual as peças são formadas, normas que se nos são transmitidas como um enigma cognitivo pela própria peça [Dottori 2006: *passim*], é possível aceitarmos o conceito de horizonte de expectativa, desde que ressalvado que este é paradoxalmente indissociável, por um lado, da obra individual, do horizonte desta, e por outro lado, das possibilidades cognitivas do homem.

Pela própria lógica do método dodecafônico, a cada série corresponde um certo número de possibilidades harmônicas, que limitam as sonoridades nas verticalidades de primeira e segunda espécies. Séries, como as que eram prediletas de Schoenberg e seus discípulos, e que comportam sobreposições de variantes (transposições, retrógrados, inversões), sem que as harmonias resultantes sejam incontroláveis, são em geral muito caracteristicamente simétrico-espelulares pela escolha de transposições seccionais feitas em intervalo de trítono. A atração de Schoenberg pelas ambigüidades dos espelhos podia muito bem ser decorrente da sua atenção às fábulas filosóficas de Balzac. A imagem do espelho, com todas as suas conotações sombrias, ocorre muito freqüentemente em Balzac, e se tornaria uma das preocupações centrais das gerações posteriores, particularmente dos simbolistas trabalhando em torno de Mallarmé [Ashton 1991: 101]. Para Ashton, a dependência do efeito “especular” na composição dodecafônica era certamente mais do que um mero recurso técnico para substituir a estrutura tonal. No entanto, em sua maioria (que não é de formações simétrico-espelulares), as séries possíveis engendram espécies contrapontualmente estruturais que são absolutamente independentes das dissonâncias ou consonâncias intervalares que as compõem. E como estas harmonias são – pela própria especificidade da série – específicas de uma determinada peça, demandam tempo e atenção para que nos apercebamos delas. Luigi Dallapiccola chamou a este fato gestáltico de *polarità*. Curiosamente, ele derivou este conceito de considerações quanto à noção de tempo construída

por Proust em *Em busca do tempo perdido*. Dallapiccola notou que Proust apresenta o personagem de Albertine em vários momentos da história de tal modo que o personagem se constitui apenas gradualmente pelo seu reflexo na conversa de outros personagens. Como descreveu [1951: 329, *apud* Ahn 2004: 8],

na música baseada em séries, ao invés de nos depararmos com um personagem definido rítmica e melodicamente no início, temos de aguardar um longo tempo; exatamente como temos de esperar longamente pela definição rítmica e melódica de Albertine, “um arco-íris que, para mim, ligava nosso mundo terrestre a regiões que até então considerava inacessíveis.”

O conceito de polaridade contém três elementos distintivos: o fator tempo, o fator acordal, e a escrita contrapontística. Primeiro, a diferente dialética entre os sons na música tonal e na atonal implica numa diferença no fator tempo, e requer uma nova concepção deste. O tempo de Schoenberg, como o de *Séraphita*, pressupunha quase a eternidade. Quando todas as sonoridades terminarão por ser ouvidas como em primeira espécie; quando todas serão harmonias. É neste sem-tempo que se resolve problema de encontrar – ou mais acuradamente de discernir – ordem na música, quando não o próprio processo da ordenação mental. Problema este que Schoenberg considerava como sendo a idéia musical, imutável e platônica, estranha à história e às incertezas do dia-a-dia [Dineen 1993: 417]. Porém já agora, em Dallapiccola, o tempo volta a ter a escala dos homens. É ele quem nos diz que “aqui o fator tempo [...] entra a fazer parte, revelando sua real importância: por meio dele podemos estabelecer o intervalo característico, imprimindo-o na memória, e assim temos a possibilidade de fazer entender nosso argumento”.

Conseqüentemente, sendo as funções rítmica e melódica no sistema dodecafônico tão necessariamente distintas, destas resulta um diferente método de construir e perceber acordes. Dallapiccola explica que

antes de atingir a definição rítmica da série, veremos que ela se comprime num único acorde de doze notas, dois acordes de seis notas, três de quatro notas, quatro de três notas, ou mesmo seis de duas notas [...] para falar apenas das possibilidades mais elementares. Será entendido que, em cada combinação, o sentido de *polarità* deverá existir e ser estabelecido, de modo a permitir ao ouvinte que siga o argumento musical.

Do terceiro fator dallapiccoliano – a polifonia – não nos ocuparemos aqui. Esta é uma conseqüência quase natural do pensamento contrapontístico, e, também, como fôra no longo período da história da música ocidental que antecedeu o tonalismo, um modo de garantir a coerência do discurso,

pela reiteração recontextualizante de elementos, em cânones e formas semelhantes, da quinta espécie.

O que nos importa é que o conceito dallapiccoliano de *polarità* representa a reassunção teórica da quarta espécie, da espécie que coordena construtivamente as necessidades temporais (não nos esqueçamos que a mais antiga figuração da quarta espécie chama-se retardo). E que este retorno se dá independentemente de critérios clássicos de consonância e dissonância intervalares. A quarta espécie se atualiza agora, principalmente, no controle das diferentes registrações dos intervalos: espaçadas, as dissonâncias tornam-se consonantes; as consonâncias, dissonantes. E, secundariamente, pela presença ou ausência de rugosidades entre os timbres.

Resta-nos a terceira espécie, que a estética modernista abominava. Por milênios o ornamento foi parte fundamental do belo. Esta espécie, propriamente ornamental e de superfície, poderia não ser mais vista como superficial num tempo, como o nosso, que banaliza a beleza e a corrói? E, especialmente, não são os ornamentos também funcionais, como notara Schoenberg no exemplo do moteto de Bach citado, por dirigir nossa atenção para os sons estruturais?

Criar tipologias, como fez Joel Lester com os conceitos de *division tone* (uma nota de passagem que divide um intervalo maior – seja simétrica ou quase simetricamente – em intervalos maiores) ou de bordadura atonal, não parece ser solução, pois rapidamente o número de possibilidades de ordenação se inflacionaria ao infinito. E seria um modo equivocado de tratar a terceira espécie tardo-moderna, pois assim como não se pode limitar a priori as tipologias de harmonias em primeira espécie, ou as maneiras pelas quais um som torna-se independente polifonicamente de outro em segunda, ou a relação temporal entre consonâncias e dissonâncias em quarta, não se pode *in abstracto* limitar os ornamentos possíveis.

Mas concretamente pode-se fazê-lo, desde que obedecida alguma lógica psicoacústica. Como uma primeira tentativa de delimitar as possibilidades, podemos ouvir como ornamentos sons que, na categoria dos inconspícuos:

- 1) são relativamente breves;
- 2) são relativamente piano;
- 3) não são metricamente acentuados;
- 4) são discretos timbricamente; e
- 5) são relativamente pouco densos;

Ou, enquanto ornamentos motivícos, sons que:

- 6) não estão no início ou no fim de uma frase ou motivo; e
- 7) ocorrem em lugar semelhante ao de outro evento ornamental.

Podemos pré-estabelecer portanto, numa dada peça, as suas figurações estilizadas, e – com a mesma necessidade de economia e coerência que cada estilo ou cada gênero se limita às suas possibilidades – nos atermos àquelas. É um caminho pouco explorado: além de suas potencialidades mais óbvias na pesquisa da criação musical, poderia eventualmente trazer bons resultados também na análise de fatores ornamentais na música mais recente.

Curitiba, março de 2007

Bibliografia

- Adorno 1949 Theodore W. Adorno. *Filosofia da Nova Música* (trad. port. Magda França). São Paulo: Perspectiva, 1974.
- Ahn 2004 Sun Hyun Ahn. *Musical Language and Formal Design in Dallapiccola's Sicut Umbra*. Dissertação de doutorado, University of Maryland.
- Ashton 1991 Dore Ashton. *A Fable of Modern Art*. Berkeley: University of California Press.
- Boss 1994 Jack Boss, "Schoenberg on Ornamentation and Structural Levels" in *Journal of Music Theory*, Vol. 38, No. 2. (Autumn, 1994), pp. 187-216.
- Dean 1950 Winton Dean, "Schoenberg's Ideas" in *Music & Letters*, vol. 31, n.º. 4 (Oct. 1950), pp. 295-304.
- Dahlhaus 1987 Carl Dahlhaus, *Schoenberg and the New Music* (trad. ingl. Derrick Puffett e Alfred Clayton). Nova Iorque: Cambridge Univ. Press, 1987.
- Dallapiccola 1951 Luigi Dallapiccola, "Sulla strada della dodecafonía," in *Parole e Musica*, ed. Fiamma Nicolodi (Milan: Il Saggiatore, 1980), trans. Deryck Cooke, "On the Twelve-Tone Road," *Music Survey* 4 (October 1951): 318-32.
- Dineen 1993 Murray Dineen, "Adorno and Schoenberg's Unanswered Question", in *The Musical Quarterly*, Vol. 77, No. 3. (Autumn, 1993), pp. 415-427.
- Dottori 2006 Maurício Dottori, "De gêneros, de macacos e do ensino da composição musical", in Beatriz Illari (ed.), *Em busca da mente musical: Ensaio sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção*. Curitiba: Editora UFPR.

- Gautier 1859 Théophile Gautier, Honoré de Balzac, sa vie et ses œuvres. Bruxelles, 1858-Paris, 1859.
- Jauss 1967 Hans Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception (trad. francesa Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1978).
- Lester 1970 Joel Lester, A Theory of Atonal Prolongation as Used in an Analysis of the Serenade, op. 24 by Arnold Schoenberg. Dissertação de doutorado, Princeton University.
- Lester 1989 Joel Lester, Analytical Approaches to Atonal Music. Nova Iorque: W. W. Norton.
- Loos 1908 Adolf Loos. Ornament und Verbrechen. (trad. ingl. Michael Mitchell, Ornament and Crime: Selected Essays . Riverside (CA): Ariadne Press, 1997.
- Liotard 1980 Jean-François Lyotard, A Condição PósModerna (trad. port. Ricardo Correa Barbosa). Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- Schoenberg 1922 Arnold Schoenberg, Harmonia (trad. port. Marden Maluf). São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- Schoenberg 1950 Arnold Schoenberg, “Composition with Twelve Tones” in Style and Ideas, Selected Writings of Arnold Schoenberg (trad. ingl. Dika Newlin). Berkeley: University of California Press, 1992.
- Schoenberg 1965 Arnold Schoenberg, “Analysis of the Four Orchestral Songs Op. 22” (trad. ingl. Claudio Spies), in Perspectives of New Music, 3/2, 1965.