

## Composição e racionalidade<sup>1</sup>

PAULO FERREIRA DE CASTRO

A chamada «música contemporânea» (seja lá o que for que isso queira ainda dizer) é frequentemente acusada de ser excessivamente «racional». Mas o que significa o adjetivo «racional» quando aplicado à música? Este artigo pretende constituir uma introdução básica a essa problemática – que, como se adivinha, é inesgotável. Por isso, talvez seja útil começar por tentar delimitar com alguma precisão a especificidade da temática que pretendemos aqui abordar.

No uso trivial da expressão «racional» é comum pressupor uma clara distinção relativamente ao conceito simétrico – o de «irracional». Mas logo aqui surgem dúvidas algo perturbadoras: tratando-se de uma designação puramente negativa, a noção de «irracional» sugere, mais do que um conceito unitário, um campo conceptual vasto (e confuso), onde caberia tudo aquilo que o «racional» (ou o substantivo correspondente, a «razão») rejeita: usualmente, noções como «intuição», «espontaneidade», «inspiração», «emoção», «sentimento», «paixão». Ou seja: o «irracional», longe de constituir o pólo oposto do «racional», seria antes algo como uma imensa área de despejo, para onde a razão remete o que não quer, ou não pode, integrar. E parece evidente que, conforme as épocas e os lugares, a ênfase dada às diversas componentes do «irracional» resultou em equilíbrios permanentemente variáveis, reflectindo, por sua vez, a maior ou menor extensão do conceito de «racional».

Convém esclarecer desde já que, na discussão que se segue, vamos situar-nos num ponto de vista que pretende estar para

<sup>1</sup> O presente artigo constitui uma versão revista do texto de uma conferência proferida no âmbito das *Jornadas Nova Música* (Aveiro, 14.12.2000).

além da oposição banal entre «intelecto» e «sentimento», ou qualquer alternativa semelhante de tipo maniqueísta, em que se espelha, normalmente, a mera falta de acuidade do pensamento, senão um vulgar atavismo: a própria distinção entre «sensível» e «inteligível» desde há muito se tornou suspeita tanto a filósofos como a psicólogos e neurologistas. Como lapidarmente escreveu Schönberg, num texto intitulado precisamente «Coração e cérebro em música»,

Não é o coração sozinho que cria tudo o que é belo, emotivo, patético, afectivo e encantador; como não é o cérebro sozinho que é capaz de produzir o que é bem construído, convenientemente organizado, lógico e complicado. Em primeiro lugar, tudo o que na arte tem um valor supremo deve evidenciar tanto coração como cérebro. Em segundo lugar, o génio criativo autêntico não tem dificuldade em controlar os seus sentimentos mentalmente; como também o cérebro não tem que produzir só o que é seco e desagradável ao concentrar-se na correcção e na lógica.<sup>2</sup>

Muitas das invocações à intuição e à espontaneidade, numa sociedade como a nossa tão ávida de facilitismo, não são mais do que a repetição de lugares-comuns indefensáveis, e, por isso mesmo, formas pobres de racionalidade que se ignoram. Acusar uma obra musical, por exemplo, de excesso de racionalidade pode ser simplesmente o álibi de quem é incapaz de qualquer pensamento coerente. E seria profundamente ingénuo (ou demagógico) defender a ideia segundo a qual os mestres do passado ficariam a dever toda a sua grandeza à inspiração, e nada ao intelecto – uma ideia ridícula que, infelizmente, não está tão desacreditada em termos de opinião comum quanto gostaríamos de pensar.

Assim, mais do que determinar a preeminência relativa dos dois termos da dicotomia racional/irracional quando aplicada à composição contemporânea – questão ociosa porque mal colocada – procuraremos de seguida reflectir sobre o processo de construção de *uma determinada ideia de racionalidade* que me parece, pessoalmente, continuar a ocupar uma posição dominante no pensamento musical do Ocidente, não obstante

<sup>2</sup> Arnold SCHÖNBERG, «Heart and Brain in Music» (1946), in *Style and Idea*, Berkeley, etc., University of California Press, 1984, p. 75. Todas as traduções dos excertos citados no presente texto são do autor.

todas as revisões e mutações a que esse pensamento tem vindo a ser sujeito no quadro da mudança geral de paradigmas a que, à falta de melhor termo, se tem chamado «pós-modernidade». Essa ideia de racionalidade musical, cujas raízes, como veremos, são muito mais antigas (e difusas) do que normalmente se julga, persiste em várias vertentes do discurso legitimador da composição – independentemente, aliás, da variedade de estilos praticados pelos compositores de hoje – e é, sem dúvida, fortemente condicionante do discurso teórico e da prática pedagógica em matéria de criação ou análise musicais. A espécie de universalidade tácita que conseguiu conquistar e que, em larga medida, mantém, torna-a quase *invisível*: é que, para muitos de nós, tal ideia de racionalidade quase se confunde com a própria noção de composição (ou, respectivamente, de análise, uma vez que esta é, de certo modo, o processo inverso da composição: muitas das observações que se seguem são aplicáveis, *mutatis mutandis*, a ambas as disciplinas). É precisamente essa «invisibilidade» que torna ainda mais urgente uma atitude crítica a seu respeito.

Uma das versões mais prestigiosas da «grande narrativa» da razão musical (no sentido que Lyotard deu à expressão)<sup>3</sup> foi esboçada por Max Weber num estudo célebre sobre aquilo a que chamou o *processo de racionalização* na música ocidental.<sup>4</sup> Nesse estudo, aliás inacabado (publicado postumamente em 1921), Max Weber apontava para um desenvolvimento paralelo entre as estruturas socioeconómicas do capitalismo – com a sua tendência para a crescente racionalização, ou seja, a adequação otimizada de meios e fins – e a configuração epocal dos materiais sonoros (intervalos, acordes, escalas, etc.), bem como dos instrumentos musicais. Nessa visão, influenciada por uma concepção evolucionista da história, a afirmação da tonalidade corresponderia à meta do processo de racionalização típico da sociedade burguesa ocidental, ao expurgar o sistema de todos os elementos não-funcionais: por outras palavras, ao servir de base à harmonia funcional de acordes (na qual Weber via o apogeu da música «moderna» do Ocidente), o princípio diatónico asseguraria o grau máximo de coerência e eficiência do sistema musical.

<sup>3</sup> Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

<sup>4</sup> Max WEBER, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* [Os fundamentos racionais e sociológicos da música], Tübingen, J.C.B. Mohr, 1972.

Embora a sociologia da música de Max Weber tenha sido objecto de críticas por parte de alguns autores marxistas (nomeadamente no que toca a uma concepção demasiado estreita do material musical), a sua orientação próxima de uma filosofia materialista influenciou subterraneamente a sociologia e a estética de Adorno (como é patente, por exemplo, na *Filosofia da nova música*,<sup>5</sup> publicada em 1949), e, através dela, boa parte do pensamento musical de «vanguarda» na Europa do pós-guerra. Uma vez mais, a noção de evolucionismo transparece das categorias utilizadas por Adorno ao situar a «missão» histórica das duas figuras-chave da modernidade musical, desde logo evidente na escolha dos títulos para cada uma das duas partes que compõem a obra: respectivamente, «Schönberg e o progresso» e «Stravinski e a reacção». É verdade que essas fórmulas não deveriam ser vistas fora do contexto polémico em que originalmente se integram (e estão longe de esgotar o pensamento de Adorno sobre esta matéria, como veremos mais adiante), mas dada a própria contiguidade temporal entre a apologia adorniana de Schönberg e o desenvolvimento das concepções de um serialismo dito «integral», derivado da Escola de Viena, pela nova vaga de compositores, tornar-se-ia inevitável a assimilação dos procedimentos composicionais do serialismo, com a tendência para a estruturação «total» dos «parâmetros» sonoros, ao «processo de racionalização» de matriz weberiana, agora extrapolado a uma situação histórica diferente; como diz Adorno, «a racionalidade total da música é a sua organização total».<sup>6</sup>

A leitura de um dos textos teóricos fundamentais da «vanguarda» musical do pós-guerra, *Penser la musique aujourd'hui*,<sup>7</sup> de Pierre Boulez, é extremamente esclarecedora sobre os propósitos de muitos compositores da chamada geração de Darmstadt (cuja prática composicional e pedagógica, em sentido lato, reflecte fielmente). Para o Boulez dos anos 50-60, seguindo aliás uma tradição filosófica de contornos cartesianos, o processo de racionalização da composição assentaria prioritariamente no modelo da lógica formal, e, em particular, no método «dedutivo» – atrás do qual se deixa entrever a ambição de eliminar todo e qualquer factor de *arbitrariedade* do acto composicional:

<sup>5</sup> Theodor W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1976. A parte do livro consagrada a Schönberg foi escrita em 1940-41; a parte relativa a Stravinski foi acrescentada posteriormente.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 69.

<sup>7</sup> Pierre BOULEZ, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1963.

Importa pois, no que respeita ao domínio musical, rever severamente certas posições, e retomar os problemas pela base para daí deduzir as consequências necessárias [...]. Não posso fazer melhor do que citar a este propósito estas frases de Louis Rougier sobre o método axiomático, que podem servir de epígrafe à nossa série de estudos: «O método axiomático permite construir teorias puramente formais que são redes de relações, tabelas de deduções pré-determinadas [*des barèmes de déductions toutes faites*]. A partir daí, uma mesma forma pode aplicar-se a diversas matérias, a conjuntos de objectos de natureza diferente, com a única condição de que estes objectos respeitem entre si as mesmas relações que as enunciadas entre os símbolos não definidos da teoria». Julgo que uma tal formulação é fundamental para o pensamento musical actual; notemos em particular a última incidência.

Assim se encontra colocada a questão fundamental: fundar sistemas musicais a partir de critérios exclusivamente musicais [...]. Importa seleccionar um certo número de noções primitivas em relação directa com o fenómeno sonoro (e só com ele), enunciar, seguidamente, postulados «que devem apresentar-se como simples relações lógicas entre estas noções, e isso independentemente do significado que se lhes atribua» [...].

[A] palavra-chave «estrutura» convida-nos a uma conclusão – sempre segundo Rougier – que pode igualmente ser aplicada à música: «O que podemos conhecer do mundo é a sua estrutura, não a sua essência. Nós pensamos-lo em termos de relações, de funções, não de substâncias e acidentes». Assim deveríamos fazer: não partamos «das substâncias e dos acidentes» da música, mas pensemo-la «em termos de relações, de funções».<sup>8</sup>

Preocupado com a «reforma urgente» daquilo que qualifica de «desordem»<sup>9</sup> da composição, Pierre Boulez multiplica, no texto referido, os apelos à racionalização (apelos que sublinham as exigências do «pensamento musical actual» – expressão que, significativamente, surge sempre no singular). A tarefa reformista do compositor serial, marcada por um ideal de rigor e ascese, concentra-se na «absoluta necessidade de uma consciência logicamente organizada», cujo fim assumidamente expresso seria o da libertação «da contingência e do transitório».<sup>10</sup> Em consonância com este propósito, Boulez procura caucionar os seus

<sup>8</sup> *Op. cit.*, pp. 28-29 e 31. A questão de «fundar sistemas musicais a partir de critérios exclusivamente musicais» remete para a problemática (e a própria terminologia) do formalismo hanslickiano. Cf. pp. 304 e 313 do presente texto.

<sup>9</sup> *Id.*, p. 30.

<sup>10</sup> *Id.*, p. 33.

métodos de composição a partir da observação estrita do princípio de «dedução»: um procedimento irrepreensível do ponto de vista lógico é, *a priori*, justificado como técnica musical, e o critério último da sua validade confunde-se com a noção de coerência. Assim, por exemplo, no âmbito da exposição da técnica de «multiplicação de complexos de alturas», no mesmo texto (ou seja, da derivação de acordes a partir de uma série dodecafônica, por meio de «tabelas de deduções pré-determinadas»), Boulez toca o âmago da sua fé no método axiomático:

Se eu multiplicar por um complexo dado o conjunto de todos os complexos, obterei séries de complexos de densidade móvel [...]; apesar de *múltiplos* e *variáveis*, são deduzidos uns a partir dos outros da maneira mais funcional possível, obedecem a uma estrutura lógica coerente [...].<sup>11</sup>

A posição de Pierre Boulez lembra aqui o Wittgenstein do *Tratado logico-filosófico* (contudo, sem a dimensão autocrítica deste): «A lógica deve cuidar de si [...]. Tudo o que é possível na lógica é também permitido [...]. Num certo sentido, não podemos enganar-nos na lógica».<sup>12</sup> A «coerência» (que no caso presente se confunde com a obediência mecânica a uma regra) torna-se a medida de toda a racionalidade musical (e, desde logo, um fetiche conceptual da teoria e da crítica «vanguardistas»). A ideia da estruturação da totalidade dos chamados «parâmetros» sonoros (alturas, durações, intensidades e mesmo timbres, admitindo que o timbre se deixe assimilar a um «parâmetro») por via de uma «lógica musical» infalível, solidamente edificada sobre certezas de tipo matemático, possuía um poder de atracção irresistível para uma geração empenhada numa verdadeira empresa de refundação da linguagem musical consequente à «desordem» da guerra e dos totalitarismos. A capa de «modernidade», sob a qual tal empresa se afirma, na época, com intuítos combativos, não esconde, aliás, uma aspiração implícita aos «valores perenes» de uma concepção artística de longínquas raízes pitagórico-platónicas, em que o impulso reformista dá a mão à ânsia securizante de estabilidade e permanência – a «libertação da contingência e do transitório» – de matriz subrepticiamente teológica.

<sup>11</sup> *Id.*, p. 41.

<sup>12</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1997, p. 57: 5.473. O *Tratado* foi publicado originalmente em 1921.

Se é verdade que a problemática explicitamente religiosa é estranha ao universo bouleziano, não devemos ignorar que o subtexto teológico percorre em filigrana as intenções «totalizantes» do discurso musical europeu dos anos 50 e 60 – com sequelas que, de uma forma ou de outra, se prolongam até aos nossos dias. É talvez oportuno lembrar, neste contexto, que Pierre Boulez fora aluno de Olivier Messiaen desde 1944, e que a inspiração religiosa e mística da música de Messiaen não é de modo nenhum separável do interesse do compositor pelas formas de organização «modal», em sentido lato, características da sua linguagem, e como tal teorizadas no tratado *Technique de mon langage musical*, publicado no mesmo ano. Sem esquecer que a atitude do discípulo para com o antigo mestre foi sempre marcada pela ambiguidade, é inegável que existe uma continuidade entre a especulação modal de Messiaen – sobretudo no tocante ao tratamento do ritmo, a que não é estranha uma interpretação muito pessoal do *ethos* da música indiana – e a orientação serial do jovem Boulez; e essa influência não pode por sua vez ser desligada do horizonte estético e ideológico de uma «busca do absoluto» comum aos dois compositores. Essa busca viria a adquirir em Boulez, não obstante o agnosticismo aparente, contornos de um verdadeiro «exercício espiritual» à maneira jesuíta («a invenção de uma língua, tal é pois o objecto dos *Exercícios*», como dirá Roland Barthes a propósito de Loyola<sup>13</sup>).

A continuidade entre Boulez e Messiaen será particularmente evidenciada em 1952, como veremos a seguir, com a composição do 1º Livro das *Structures* para dois pianos.

A França de então vive o período «épico» do movimento estruturalista:<sup>14</sup> Claude Lévi-Strauss suplanta Sartre como o herói intelectual do momento, e a palavra «*estrutura*» impõe-se rapidamente nos meios universitários, artísticos e mesmo jornalísticos como a fórmula mágica que se julga capaz de fornecer a chave de todos os mistérios das ciências humanas (e não só). Boulez, mesmo não sendo exactamente um *compagnon de route* do estruturalismo, cita Lévi-Strauss já em *Penser la musique aujourd'hui* – nomeadamente a propósito da discussão da «forma» como «disposição estrutural» («*mise en structure*») das estruturas «locais»<sup>15</sup> – numa perspectiva que, diga-se de passagem, deve tanto à teoria da *Gestalt* como ao estruturalismo propriamente dito. Mas não é difícil imaginar o

<sup>13</sup> Roland BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 54.

<sup>14</sup> Cf. François DOSSE, *Histoire du structuralisme*, I, Paris, La Découverte, 1992.

<sup>15</sup> P. BOULEZ, *op. cit.*, p. 31.

atractivo estético e teórico, feito de pureza conceptual, da palavra (ou da ideia) de «estrutura» aplicada à música serial do pós-guerra, ela própria derivada principalmente de Webern, o mais «estruturalista» dos compositores da Escola de Viena, cuja obra, praticamente inacessível até então, começa a ser redescoberta internacionalmente ao longo da década de 50. Como diz Reginald Smith Brindle, «possivelmente, a própria dificuldade em ouvir a sua música (ou mesmo em ver as suas partituras) deu [à música de Webern] uma aura mágica, e emprestou uma certa qualidade mitológica ao seu nome»<sup>16</sup> – qualidade essa que, talvez por contágio das temáticas mitológicas de Lévi-Strauss, informa de modo subtil as preocupações construcionistas da «vanguarda» musical da época.

As *Structures* de Boulez, e em particular a primeira peça (*Ia*) que as constitui, são um exemplo extremo, e como tal frequentemente analisado, da atitude composicional típica do chamado serialismo integral – ou «generalização da série», como prefere dizer o compositor. Segundo o testemunho do próprio, a peça baseia-se na exploração sistemática de um material limitado (no caso, uma série dodecafónica) através de procedimentos de um deliberado automatismo a nível da manipulação de relações, que se supõem puramente «formais», entre as várias dimensões (alturas, durações, intensidades, etc.) desse material; tal automatismo excluindo *a priori* toda a intervenção individual do compositor, em termos de opções particulares (excepto a um nível extremamente básico). A peça é, conseqüentemente, um exercício radical de «despersonalização» do «autor»: para vincar ainda mais esse carácter impessoal, Boulez recorre à partida a uma série pré-existente, a saber, a sucessão de doze notas que constituem a *division 1* do «modo» utilizado por Messiaen na peça *Mode de valeurs et d'intensités*, composta em Darmstadt em 1949 como parte dos *Quatro estudos de ritmo*.

Sem pretender entrar aqui no detalhe analítico de ambas as peças, recorde-se apenas que a peça de Messiaen é construída a partir de um «modo» de alturas de 36 notas repartidas por várias oitavas (12 notas em cada *division*, ou secção, correspondendo cada secção a um pentagrama);<sup>17</sup> 24 *valeurs*, isto é, durações; 12 *attaques*, ou seja, tipos de articulação do

<sup>16</sup> Reginald Smith BRINDLE, «The Webern Cult», in *The New Music*, London, etc., Oxford University Press, 1975, p. 7.

<sup>17</sup> A peça (para piano solo) é notada em três pentagramas, para maior clareza «estrutural» e de leitura.



som; e 7 graus de intensidade. As notas com o mesmo nome que ocorrem nas três secções são distintas pela altura (registro fixo), pela duração e pela intensidade: em consequência, cada nota tende a constituir-se em entidade autónoma, isolada, facto que, associado à sobreposição parcial de registos das três *divisions*, à pulverização das dinâmicas e à relativa irregularidade da distribuição horizontal das notas ao nível de cada pentagrama (ao contrário da prática serial), desmente a aparência «contrapontística» sugerida pela notação, e favorece uma percepção «atomizada» (ou, quando muito, «molecular») do discurso musical.

Obviamente, nem todos os aspectos da composição são pré-determinados em *Mode de valeurs et d'intensités*; mas a questão parece colocar-se implicitamente: até que ponto é possível (ou desejável) gerar uma obra musical *exclusivamente* a partir de um conjunto estrito de regras fixado *a priori* (a menos que a pergunta assuma a forma: até que ponto é possível gerar uma obra *apesar* de um conjunto de regras fixado *a priori*...). Note-se, de passagem, que o problema não deixa de ter afinidades com as questões colocadas pelas tentativas de construção de uma gramática generativa e transformacional por parte de Noam Chomsky e outros linguistas nas décadas de 50 e 60, posteriormente aplicada à análise musical por Leonard Bernstein, Fred Lerdahl e Ray Jackendoff, entre outros:<sup>18</sup> cruzando as fronteiras dos saberes, a interrogação sobre a *regra* (articulada com a *estrutura*) assume nesta época foros de um verdadeiro «abre-te sésamo» interdisciplinar.

A mesma tendência, elevada a um grau superior de sistematicidade, é observável na peça de Boulez, que constitui, aliás, uma homenagem ao antigo mestre. Como vimos atrás, a *division 1* de Messiaen é aqui submetida a um estrito tratamento serial: na peça *Ia* não só todo o material musical como também os procedimentos composicionais são supostamente derivados da mesma estrutura dodecafônica. A série e as suas 11 transposições possíveis, bem como as formas derivadas por inversão, retrogradação e inversão da retrogradação, são usadas apenas

<sup>18</sup> Cf., por exemplo, Frederick J. NEWMAYER, *Linguistic Theory in America*, San Diego, etc., Academic Press, 1986. Uma panorâmica acessível das incidências musicais das mesmas teorias encontra-se em Raymond MONELLE, *Linguistics and Semiotics in Music*, Chur, Harwood Academic Publishers, 1992. Cf. também Leonard BERNSTEIN, *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1976; e Fred LERDAHL e Ray JACKENDOFF, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1983.

uma vez, segundo uma ordem específica. A partir da série original, cujas notas são numeradas de 1 a 12, Boulez estabelece uma tabela, constituída pelas sequências numéricas decorrentes das sucessivas transposições: o resultado é uma espécie de «quadrado mágico» com 12 x 12 números. A mesma operação é praticada para as transposições da inversão da série (as retrogradações podem por sua vez ser obtidas pela leitura das duas tabelas no sentido oposto). Uma vez realizadas as tabelas, a «responsabilidade» do trabalho criativo, por assim dizer, é delegada nas configurações numéricas delas resultantes: deste modo, partindo da fusa como unidade de tempo, a ordenação serial das durações, por exemplo, é determinada por uma dada sequência numérica horizontal da tabela, à qual se faz corresponder os múltiplos da unidade de tempo convencionada (2 = semicolcheia, 3 = semicolcheia com ponto, etc.). De forma análoga, as séries de dinâmicas e tipos de articulação são derivadas da mesma fonte, neste caso a partir das diagonais e subdiagonais;<sup>19</sup> enfim, a própria sucessão das formas seriais de alturas e durações é pré-determinada ao longo da peça por meio da ordem numérica extraída das tabelas primitivas, por sua vez subsidiárias da série original.<sup>20</sup>

Até que ponto a peça *Ia* cumpre com absoluto rigor o programa composicional de Boulez – independentemente, aliás, da questão do mérito artístico ou da contrapartida perceptiva, isto é, do papel reservado ao ouvinte – é matéria para discussão; em todo o caso, a homogeneidade do «campo serial», aliada à redução de tipo «atomista» do material sonoro, já observada na obra de Messiaen, favorece uma percepção do discurso musical como simples sucessão de deflagrações aparentemente aleatórias. Mas não deveríamos esquecer que a composição adquire em Boulez, frequentemente, o carácter paradoxal de um jogo de linguagem com vista à exploração dos limites da própria lógica composicional – se necessário, até ao absurdo. Uma análise pormenorizada revelaria, nomeadamente, discrepâncias na condução serial das dinâmicas e tipos de articulação da peça; por outro lado, aspectos como a forma global, a densidade das

<sup>19</sup> Ao contrário da peça de Messiaen, contudo, dinâmicas e tipos de articulação são aplicados seccionalmente, e não numa correlação pontual com as alturas.

<sup>20</sup> Análises mais ou menos exaustivas da peça encontram-se em György LIGETI, «Pierre Boulez: Entscheidung und Automatik in der *Structure Ia*», in *Die Reihe*, 4, 1958, pp. 38-63; Roderich FUHRMANN, «Pierre Boulez: *Structures Ia*», in Dieter Zimmerschied (ed.), *Perspektiven Neuer Musik*, Mainz, Schott, 1974, pp. 170-187; e R. S. BRINDLE, «Integral Serialism», in *op. cit.* (v. nota 16). Cf. também P. BOULEZ, *Points de repère*, Paris, Christian Bourgois, 1985.

texturas, indicações de andamento, registros, etc., bem como a opção instrumental, não são reconduzíveis à organização numérica e, portanto, à série. É certo que, nas restantes secções de *Structures* (e noutras obras da mesma época), Boulez utilizará procedimentos formais mais sofisticados: no entanto, a eliminação total do «arbitrário» da composição (no sentido apontado em *Penser la musique aujourd'hui*) revela-se, em última análise, uma quimera; mais ainda, mesmo os aspectos da composição aparentemente derivados da série com maior rigor, como os valores rítmicos, são-no apenas de uma forma ilusória, puramente convencional. Como observa Reginald Smith Brindle,

Na realidade a série de alturas de *Structures Ia* não determina directamente as durações de notas. Só o faz em segunda mão, através da matriz numérica, a qual, embora derivada de uma forma da série, pode ser subsequentemente aplicada a qualquer outra forma da mesma série, ou, de resto, a toda e qualquer outra série. Assim, na realidade, número e altura não se encontram completamente integrados, e, em larga medida, a composição é uma abstracção numérica.<sup>21</sup>

(Assim se compreende que as técnicas da música *expressamente* aleatória façam a sua aparição na obra de Boulez e Stockhausen dos anos seguintes, e que o interesse pela problemática do acaso na composição suceda «dialecticamente» ao puritanismo da ordem e do número. Mas o aleatório trará consigo outros problemas, nomeadamente a «razão de ser» do compositor.)

Igualmente discutível – e o problema transcende em muito, como é evidente, o exemplo particular escolhido – seria a parte de arbitrário contida na própria noção de regra:<sup>22</sup> em que medida, e com base em que critérios, devemos considerar mais satisfatório o resultado da aplicação de uma regra *explícita* do que a «ausência» de regras (tendo em conta que todas as regras são, em princípio, «arbitrárias», a começar pelas da música tonal) é uma questão filosófica básica, que nos remete, de novo, para a genealogia do «processo de racionalização» na música ocidental.

<sup>21</sup> *Op. cit.* (v. nota 16), p. 33.

<sup>22</sup> As problemáticas da regra e do «seguir uma regra» constituem uma das temáticas centrais das *Investigações filosóficas* de Wittgenstein, numa perspectiva fortemente relevante para a presente discussão; v. nota 12.

A ideia de fazer derivar de um núcleo mínimo de material a totalidade de uma estrutura mergulha as suas raízes no princípio de *unidade* que domina a concepção da obra de arte no Ocidente desde, pelo menos, a *Poética* de Aristóteles. No entanto, do ponto de vista da genealogia mais imediata do movimento serialista, a mesma ideia, mediada pelo formalismo de Eduard Hanslick, remete para o universo estético e ideológico da Escola de Viena, tal como aparece formulado por Anton Webern numa das suas conferências de 1933:

Desenvolver tudo a partir de *uma* ideia principal [*Hauptgedanke*!]! É essa a coerência mais forte [...]. Sim, mas de que forma? – Aqui, precisamente, intervém a arte! Mas trata-se sempre do mesmo: tematismo, tematismo, tematismo!<sup>23</sup>

De facto, se é verdade que a noção de série não se confunde com a de tema, não é menos verdade que o princípio da série dodecafónica, tal como concebida por Schönberg, configura como que um estádio de hipertrofia temática do discurso musical, típica da prática de escrita da época, que é herdeira, por sua vez, de uma longa tradição composicional, assim esquematizada por Pierre Boulez:

Se se pode exprimir muito resumidamente as responsabilidades da organização temática:

- tendeu a organizar a forma do discurso: fuga, sonata bitemática;
- dirigiu o impulso expressivo e assumiu o simbolismo do texto: a *idée fixe* de Berlioz, o *leitmotiv* de Wagner;
- resumiu o instante, opondo-se assim a uma retórica convencional do desenvolvimento: Debussy;
- monopolizou simultaneamente as estruturas da linguagem e as estruturas formais do desenvolvimento: Schönberg, Webern;
- acabou por dissolver a própria noção que lhe dera origem, para chegar a: tudo é tema, nada é tema, para conduzir a uma *relatividade* essencial das componentes temáticas.

O tema é pois dependente da evolução da linguagem [...].<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Anton WEBERN, *Der Weg zur Neuen Musik*, Wien, Universal, 1960, p. 36. Conferência de 3 de Abril de 1933. A respeito da mediação formalista das ideias de Webern, cf. Eduard HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen* (1ª ed., 1854), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991, *passim*; v. também p. 313 do presente texto.

<sup>24</sup> P. BOULEZ, «La notion de thème et son évolution», *Jalons (Pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 171. Lição proferida no Collège de France em 1983.

Na tradição erudita ocidental, e nomeadamente no espaço austro-alemão, o pensamento temático, articulado com a noção de *motivo* (como componente mínima do tema, por vezes suplementado ainda pela ideia de *célula*), subjaz à concepção dominante da forma musical, enquanto suporte principal do discurso. Assim, não surpreende a seguinte formulação de Schönberg, ao descrever, para uso dos seus estudantes californianos, o processo de composição em geral (e não necessariamente a composição dodecafónica) a partir de unidades elementares:

Mesmo a escrita de frases simples envolve a invenção e o uso de motivos, embora talvez inconscientemente. Usado conscientemente, o motivo deve produzir unidade, interrelação, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência.

O *motivo* geralmente aparece numa forma [*manner*] característica e marcante no início de uma peça. Os traços principais de um motivo são intervalos e ritmos, combinados de modo a produzir uma configuração [*shape*] ou perfil [*contour*] memorável que habitualmente implica uma harmonia inerente. Na medida em que quase todas as figuras no interior de uma peça revelam alguma relação com ele, o motivo básico é frequentemente considerado o «gérmen» da ideia [...].<sup>25</sup>

Repare-se na ênfase caracteristicamente schönberguiana nas propriedades «lógicas» do motivo, garantia da coerência da totalidade da estrutura edificada sobre tal fundamento. *Lógica* e *coerência* são, por sua vez, referidas como os requisitos principais para «a criação de uma forma compreensível». Por seu turno, «a apresentação, desenvolvimento e interligação de ideias devem basear-se na interrelação [*relationship*]»,<sup>26</sup> e esta, necessariamente, repousa sobre a utilização judiciosa de motivos, isto é, presumivelmente, sobre a optimização da racionalidade que lhes é inerente. Tal doutrina, diga-se de passagem, está longe de constituir uma descoberta de Schönberg; as mesmas ideias informam, de um modo quase obsessivo, o discurso contemporâneo da musicologia, como é patente, entre muitos outros exemplos possíveis, na seguinte passagem de *O estilo na música* de Guido Adler, sucessor de Hanslick na Universidade de Viena e um dos fundadores da musicologia moderna:

<sup>25</sup> A. SCHÖNBERG, *Fundamentals of Musical Composition*, London, Faber and Faber, 1967, p. 8. Os textos que compõem o volume foram redigidos entre 1937 e 1948.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p. 1.

A cada obra de arte subjaz um motivo ou tema, ou vários. É o seu ponto de partida, o elemento impulsionador de todo o desenvolvimento estilístico [*Stilbildung*]. Nos motivos estão contidas as células germinativas para a formação [*Ausgestaltung*] orgânica da obra de arte. Eles constituem o cerne da obra na sua totalidade. A partir deles desenrola-se num todo a sucessão de ideias [*Gedankenreihe*], em sequência lógica. Com base nele ganha forma a ideia fundamental [*Idee*] que impregna a obra e determina o conteúdo formal [...].<sup>27</sup>

Não é inoportuno lembrar que Guido Adler era amigo pessoal de Gustav Mahler e que, entre os seus alunos na Universidade se contavam Anton Webern e Egon Wellesz, futuramente dois dos mais ilustres discípulos de Schönberg – o que mostra bem a densidade da rede de conexões pessoais dos protagonistas da grande «revolução musical» do século XX. Schönberg, como é bem sabido, declarou em inúmeras ocasiões a sua profissão de fé na grande tradição classico-romântica, de Bach e Beethoven a Wagner e Brahms, da qual se considerava um pouco como o último legítimo representante, e não deve causar admiração, pois, que, mesmo após a consumação da ruptura «radical» com a tonalidade, a partir de 1908, o compositor tivesse permanecido fiel a determinados hábitos de pensamento, que, como vimos, se haveriam de manter essencialmente inalterados ao longo da sua carreira.

Que avaliação fazer da noção de «lógica musical», mobilizada simultaneamente pelos expoentes da tradição conservadora e pelos seus antagonistas, e ainda hoje actuante em certas correntes de pensamento musical de orientação informática, por exemplo? Para o musicólogo Hans Heinrich Eggebrecht,

Com a expressão «lógica», na escrita sobre música, encobre-se em geral mais do que se descobre; é suposta explicar muita coisa – como uma última instância [...] – mas o que significa em si mesma? É talvez útil, em relação à música, distinguir três planos no conceito de lógica: consequência, necessidade (obrigatoriedade) e regularidade<sup>28</sup> [*Folgerichtigkeit, Notwendigkeit (Zwangsläufigkeit) und Gesetzmässigkeit*].

<sup>27</sup> Guido ADLER, *Der Stil in der Musik*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1911, p. 50. Sobre a noção de célula, v. também p. 314 do presente texto.

<sup>28</sup> Ou «legalidade», no sentido de «acordo com uma lei».

Na expressão de Schönberg, «a infalibilidade da lógica do pensamento musical»,<sup>29</sup> a «lógica» actua não no sentido de regras de procedimento determinadas quanto ao conteúdo, anteriores ou superiores ao pensamento, mas no sentido da consequência que o pensamento musical, enquanto tal, estabelece por si próprio. A lógica é uma qualidade do pensamento musical, o qual, por conseguinte, segundo Schönberg, procede «infalivelmente» de forma lógica. O conceito de lógica musical é superado [*aufgehoben*] pelo de pensamento musical: o pensamento musical procede de maneira lógica (consequente), sob pena de não pensar musicalmente. Deste ponto de vista a lógica musical é, epistemologicamente, um conceito supérfluo, mais prejudicial do que útil, ao sugerir a ilusão de que a consequência teria ainda uma instância anterior designada pelo conceito de «lógica». Na escrita sobre música, a lógica é uma palavra pretensiosa mas, não raras vezes, vazia de sentido.<sup>30</sup>

Apesar de tudo o que os afasta no plano das ideias, é provável que o uso da expressão «lógica musical» por parte de Schönberg deva algo a Hugo Riemann, o codificador da teoria das «funções harmónicas», cuja dissertação de 1872, «Musikalische Logik»,<sup>31</sup> adquiriu uma notoriedade considerável. Riemann definira o aspecto lógico dos factos musicais (*Tonereignisse*) por via do respectivo contexto, situando-o na actividade mental da «representação sonora» (*Tonvorstellung*). O resultado mais relevante da sua teoria foi, como lembra Eggebrecht, pôr em evidência o factor «sentido», ou «significação» na questão da consequência (*Folgerichtigkeit*) dos factos sonoros:

<sup>29</sup> Cf. A. SCHÖNBERG, «Rückblick» (1949): «Não devemos esquecer que, com teoria ou sem ela, a única bitola de um compositor assenta no seu sentido de equilíbrio e na sua fé inquebrantável na infalibilidade da lógica do seu pensamento musical. Apesar disso, educado no espírito da escola clássica, que garante o domínio sobre a maneira de controlar cada passo, e não obstante o afrouxamento das cadeias de uma estética antiquada, nunca deixei de me interrogar a respeito de um fundamento teórico da liberdade do meu estilo» (cit. in Hans Heinrich EGGBRECHT, *Musikalisches Denken*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1977, p. 131). O mesmo texto, sob o título «My Evolution», aparece em versão inglesa em *Style and Idea* (v. nota 2), pp. 79-92. A passagem relevante ocorre na p. 87.

<sup>30</sup> H. H. EGGBRECHT, *op. cit.* (v. nota 29), pp. 143-144.

<sup>31</sup> Cf. também Hugo RIEMANN, «Musikalische Logik. Ein Beitrag zur Theorie der Musik», *Präludien und Studien*, III, Leipzig, 1901 (reed. Hildesheim, Georg Olms, 1967).

O valor cognitivo do conceito de «lógica musical» em Riemann dissolve-se no conceito de «significação». Na sua afirmação de que, numa sucessão de acordes, «o significado diferente destes acordes uns em relação aos outros, o seu significado lógico» deve ser procurado «na contextura musical [*im musikalischen Satzgefüge*]», a palavra «lógico» pode ser eliminada: lógica e significado têm aqui praticamente o mesmo sentido, isto é, o de consequência, de modo que «significado lógico» é um pleonismo – e nesse aspecto não muito diferente da «lógica do pensamento musical» de Schönberg.<sup>32</sup>

A forma como Riemann postula uma quase-equivalência entre a «lógica musical» e as leis do encadeamento harmónico, base «racional» por excelência da música ocidental (na visão de Max Weber), tem raízes ainda mais remotas no pensamento estético e teórico: a ideia de que a harmonia é a lógica da música ocorre no «Esboço de uma metafísica da arte musical» de Johann Nikolaus Forkel (mais conhecido como biógrafo de J. S. Bach), que serve de introdução ao primeiro volume da sua *História geral da música*,<sup>33</sup> de 1788. No âmbito das especulações iluministas sobre as afinidades de música e linguagem, e em particular na esteira da noção da música como «linguagem do sentimento» posta em circulação por Rousseau e Herder, Forkel fazia remontar ambas à mesma fonte: o sentimento (*Empfindung*); ao separarem-se, uma, com o uso da razão (*Vernunft*) desenvolvera-se até se tornar «a linguagem perfeita do entendimento [*Verstand*]», enquanto a outra – a música – segundo «leis da mesma espécie» e um «destino comum», se viria a tornar «a linguagem perfeita do coração». Deste modo, para que a música seja «uma arte subsistente por si própria e capaz de produzir efeitos pelos seus próprios meios [...]», «devem as suas expressões artísticas ser tão abrangentes e precisas quanto as da linguagem»; e para isso, conclui Forkel, «nada contribuiu mais do que a invenção da harmonia na sua condição presente»: enquanto lógica da música (e, portanto, do sentimento), ela é «a fonte de que jorram todas as expressões melódicas», e ao decompô-las nos seus «acordes fundamentais [*Grundaccorde*]», descobrindo por esse meio «a combinação correcta ou incorrecta das mesmas», é «como que a

<sup>32</sup> H. H. EGGBRECHT, *op. cit.* (v. nota 29), p. 144.

<sup>33</sup> «Versuch einer Metaphysik der Tonkunst», in *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig, 1788-1801.



pedra de toque de toda e qualquer frase melódica, tal como a lógica o é para as expressões da linguagem».<sup>34</sup> Atento ao processo de racionalização do «discurso do sentimento», cujas leis e preceitos são objecto de uma «gramática e retórica musicais», Forkel desenvolve um projecto englobante de teoria musical que prolonga, num registo iluminista, as doutrinas barrocas das paixões (*Affektenlehre*) e da música como discurso sonoro (*Klangrede*) informado pela racionalidade do *logos*.<sup>35</sup>

As aventuras da racionalidade musical conduziram-nos já ao longo de um vasto percurso, unindo o «método axiomático» à cultura da *Aufklärung*. Será altura, pois, de retomar a análise de Eggebrecht no ponto em que a deixámos, justificando-se, pela sua pertinência (a que acresce a inexistência de tradução portuguesa), uma longa citação:

Até ao nível dos seus elementos portadores de sentido e significado, a música só se deixa sistematizar sob a forma de teoria musical na medida em que cada «obra» ilustra já um sistema; o pensamento musical em si mesmo procede sistematicamente. Nos sistemas, no entanto, «lógico» significa não só «consequente» mas também «necessário», «obrigatório». É esta obrigatoriedade, a lógica no interior de um sistema (do sistema da teoria das funções), que Riemann tem em vista – sob a epígrafe de «lógica harmónica» – ao escrever que a cadência I-V-I (em comparação com a cadência plagal, I-IV-I) «soa plena e satisfatória», porque nela a tónica «[é] completamente desalojada, para ser exigida de forma imperiosa pela terceira do acorde da dominante, a sensível».<sup>36</sup> Esta exigência imperiosa é um constrangimento a que o pensamento está sujeito enquanto pensa dentro deste sistema.

Uma tal obrigatoriedade, no entanto, é essencialmente estranha ao pensamento musical, uma vez que este, no seu curso sistemático, origina por si mudanças e refundações do sistema. A sua característica é desviar-se da lógica imanente ao sistema ao procurar novas consequências, que por sua vez conduzem a outras obrigatoriedades, elas próprias manifestando-se à guisa de sistemas. Neste

<sup>34</sup> Citações a partir de H. H. EGGBRECHT, *op. cit.*, pp. 44-46.

<sup>35</sup> Sobre a problemática da retórica musical, cf. nomeadamente: Hans-Heinrich UNGER, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Würzburg, Konrad Triltsch, 1941 (reed. Hildesheim, etc., Georg Olms, 1992); Ferruccio CIVRA, *Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale*, Torino, UTET, 1991; e Mark Evan BONDS, *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1991.

<sup>36</sup> H. RIEMANN, «Musikalische Logik», cit. in H. H. Eggebrecht, *op. cit.*, p. 145.

sentido escrevia Schönberg a respeito dos seus agregados de seis e mais notas: «quando uma nota é transposta o significado muda, a lógica e a praticabilidade desaparecem, o nexo parece quebrado. Há aqui manifestamente leis. Quais, não sei. Talvez venha a saber dentro de alguns anos».<sup>37</sup>

De que natureza são estas leis ? São leis inerentes ao sistema. Por isso, a frase de Riemann, «a cadência perfeita [*Grosse Kadenz*]», I-IV-I(6/4)-V-I, «é o arquétipo de toda a forma musical»,<sup>38</sup> é ao mesmo tempo verdadeira e falsa: verdadeira, quando a palavra «toda» se aplica ao sistema em causa, falsa quando se aplica à música em geral. No último caso, a lógica musical não é vista como uma qualidade do pensamento musical mas sim como uma qualidade da música, e cai, com isso, no plano da obediência a uma lei de validade eterna a que Riemann chama «natural». Possivelmente, também Schönberg, o profeta do pensamento musical em polémica contra a lógica «legislativa» e contra Riemann, não entendeu a relatividade da lógica musical, e, no seu livro planeado por volta de 1912 sobre a «doutrina da coerência musical» [*Die Lehre vom musikalischen Zusammenhang*], que viria depois a receber o título «modesto» de «composição com 12 notas» [*Die Komposition mit 12 Tönen*] e nunca chegou a ser concluído, terá pecado por excesso de ambição, ao pretender sistematizar a doutrina da coerência em música de modo a poder abarcar quer a música tonal, quer a atonal; múltiplas declarações de Schönberg apontam nesse sentido.

Toda a lógica musical é uma lógica de sistema, e só com respeito a ela existe consequência como necessidade. As lógicas dos sistemas contradizem-se de tal maneira que todas as tentativas da sua superação [*Aufhebung*] num sistema de ordem superior diluem excessivamente os teoremas. É que o pensamento musical procede sempre de modo concreto. E, no seu carácter concreto, supera [*hebt auf*] o conceito da lógica musical nos seus três planos: a consequência é o seu atributo enquanto pensamento musical; a necessidade, por sua vez, é o atributo da consequência unicamente no âmbito de um sistema; o facto de um tal sistema reivindicar o entendimento da lógica musical como ciência das leis naturais, eternamente válidas, da música, porém, é a contradição mais flagrante do pensamento musical.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> A. SCHÖNBERG, *Harmonielehre* (3ª ed.), cit. in H. H. EGGBRECHT, *id.*

<sup>38</sup> «Musikalische Logik», cit. in H. H. EGGBRECHT, *id.*

<sup>39</sup> H. H. EGGBRECHT, *op. cit.*, pp. 144-147.

A utopia contida na ambição de descobrir as «leis naturais» da música, de validade eterna e universal, atravessa vários momentos da história e da teoria da composição. Fizemos já referência à tradição a que se pode chamar pitagórica, para a qual a música ouvida não é mais do que a imagem de uma realidade superior, de ordem intelectual, que se exprime através do *número*, e de que o sistema serial representaria um dos últimos avatares; e também à tradição que, procedente de uma hipotética origem comum, assimila a música à *linguagem*, derivando da gramática e da retórica o seu princípio de racionalização. Esta assimilação, note-se, é reversível: um dos contributos filosóficos mais originais do romantismo, com Novalis, Friedrich Schlegel ou Schleiermacher, por exemplo, será precisamente a exploração dos aspectos «musicais» da linguagem, com consequências radicais para a teoria da literatura.<sup>40</sup>

A partir, sobretudo, do afã teorizador do iluminismo, perfilam-se outros modelos de interpretação da música (com reflexos, por seu turno, na composição), como os modelos «arquitectónico» e «mecanicista» – que, de resto, não são estranhos ao número. Mas o modelo interpretativo destinado ao mais fulgurante sucesso ideológico na música ocidental a partir de meados do século XVIII seria aquele a que se dá a designação de «organicista»: trata-se agora de justificar o princípio de unidade da obra de arte a partir da comparação com um organismo vivo, e a sua formulação mais simples é do tipo daquela com que E. T. A. Hoffmann caracterizava a verdadeira genialidade na sua famosa análise da Quinta Sinfonia de Beethoven, em 1810:

<sup>40</sup> Cf., nomeadamente, Andrew BOWIE, *Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzsche*, Manchester, etc., Manchester University Press, 1990; e, do mesmo autor, *From Romanticism to Critical Theory. The Philosophy of German Literary Theory*, London, etc., Routledge, 1997. Um autor moderno de persistente inspiração platónica, o romancista e ensaísta Hermann Broch, sintetizava assim a afinidade lógica entre os vários meios de expressão artística: «A cosmogonia pitagórica [...] é condicionada tanto pelo elemento matemático como pelo musical [...]. Novalis conhecia o parentesco pitagórico da lógica poética e do pensamento matemático; Hofmannsthal, um espírito não-matemático, ouvia nela a arquitectónica da música, a penetração do elemento musical no linguístico, a ressonância omnipresente do mundo da expressão musical na palavra, para além da palavra, porém nela contida e a ela conferindo o teor de conhecimento da 'invisibilidade visível' [...]. A música é inexplicável [*unausdeutbar*] para a palavra, e no entanto, graças à arquitectónica comum, comunica à palavra o seu significado; é uma confluência inexplicável, e no entanto nela actua a gestação de significado da unidade, manifestando-se como o seu mistério [...]. Através do medium da linguagem, o irracional da simples experiência [*Erleben*] converte-se em expressão racional e comunicável, [e assim] é conferida ao espírito humano a dignidade do conhecimento. Toda a manifestação [*Äusserung*] do espírito humano, e por maioria de razão toda a obra de arte (por mais 'ornamental' que seja), quer 'dizer' algo, quer exprimir uma 'realidade' (ainda que apenas a de um 'estado'); consequentemente, tudo é, em última análise, 'racionalização de algo irracional', e o facto de a arte conseguir sempre de novo elevar ao racional realidades novas, logo irracionais, é o seu milagre de humanidade [...].» («Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie», in *Schriften zur Literatur*, I, Frankfurt, Suhrkamp, pp. 217 e 240; texto datado de 1947-48).

Assim como os pedantes da estética se queixaram muitas vezes de uma ausência total de verdadeira unidade e coerência interna em Shakespeare, quando só uma contemplação mais profunda revela uma bela árvore, rebentos e folhas, flores e frutos a partir de uma semente, assim, só por meio de uma intensa penetração da estrutura interna da música de Beethoven se evidencia a alta reflexão do mestre, que é inseparável do verdadeiro génio e se alimenta do perseverante estudo da arte.<sup>41</sup>

Como Hoffmann é um dos primeiros a enfatizar, a estrutura em quatro andamentos da Quinta Sinfonia parece ser unitária num sentido mais íntimo do que o modelo arquitectónico, por exemplo, permite dar conta. Assim, traços do 2º andamento «exprimem o carácter da obra no seu todo e fazem deste Andante uma parte dele».<sup>42</sup> Como nota Ian Bent, Hoffmann, ele próprio um compositor competente, era altamente versado nos escritos de Schlegel, Goethe e Schiller, e conhecia o *Sistema do idealismo transcendental* (1800) de Schelling, no qual o filósofo tinha comparado as obras de arte a organismos: em ambos, a parte serve o todo, e o todo serve um fim; «nos organismos, contudo, a inteligência organizativa está oculta ou inconsciente, e torna-se manifesta unicamente no próprio produto; ao passo que na obra de arte a actividade organizativa é consciente, enquanto a obra de arte em si permanece inconsciente; a arte junta pois o eu e a natureza, a realidade interior e exterior, a consciência e o inconsciente. Hoffmann via nas obras orquestrais e de câmara de Beethoven a verdadeira encarnação desta concepção da arte».<sup>43</sup>

«Na medida em que quase todas as figuras no interior de uma peça revelam alguma relação com ele, o motivo básico é frequentemente considerado o 'gérmen' da ideia» – tal como escrevia Schönberg no texto atrás citado.<sup>44</sup> O uso da expressão «gérmen» não deixa lugar a dúvidas: lógica e organicismo combinam-se no discurso «racionalizante» da composição, como que antecipando a imagem do código genético dos organismos, entretanto posta a circular pela biologia; não por acaso, entre os termos de predilecção do vocabulário bouleziano, encontra-se o verbo

<sup>41</sup> E. T. A. HOFFMANN, *Schriften zur Musik*, München, Winkler, p. 37.

<sup>42</sup> *Id.*, p. 44.

<sup>43</sup> Ian BENT, «General Introduction», *Music Analysis in the Nineteenth Century*, I, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 12. A passagem citada ilustra a ambivalência – entre «racional» e «irracional» – característica do modelo organicista.

<sup>44</sup> Cf. p. 305.

*engendrer* e o substantivo *engendrement*, significando «gerar» e «geração» respectivamente – testemunho eloquente de uma orientação de pensamento que remonta à distinção entre matéria orgânica e inorgânica expressa por Buffon na sua *História natural* (1749) (a primeira distinguindo-se da segunda pela sua capacidade de crescer e de se reproduzir) e à teoria de Bonnet, que, em 1762, fora o primeiro a propor a ideia de «gérmen» como pré-organização da estrutura amadurecida, contendo «a marca original da espécie».<sup>45</sup>

Através do contributo dos proponentes da «filosofia da natureza», que se acha intimamente associada ao despontar do movimento romântico alemão, a visão «holística» segundo a qual as inúmeras formas de vida são entendidas como metamorfoses (ou variações) de um núcleo reduzido de arquétipos encontrou precocemente um representante de grande força persuasiva em Goethe: significativamente, a sua *Metamorfose das plantas*, de 1790 (publicada em 1802), e outros trabalhos de «morfologia», viriam a exercer uma influência decisiva sobre alguns dos mais importantes teóricos musicais do século XIX, tais como Adolf Bernhard Marx, responsável, na década de 30, por uma tipificação das formas musicais que ainda hoje condiciona subtilmente o discurso teórico e pedagógico nesta área.<sup>46</sup> Do mesmo modo, a estética formalista de Hanslick recorre à metáfora vegetalista no âmbito da discussão da identidade forma/conteúdo em música:

Uma vez que a composição obedece a leis de beleza formais, o seu decurso não se improvisa num vaguear arbitrário e sem plano, desenvolvendo-se antes gradualmente de modo organicamente apreensível, como a abundante florescência a partir de um só botão. Tal é o *tema principal* – o verdadeiro material e conteúdo de toda a estrutura musical. Tudo nela é consequência e efeito do tema, tudo é condicionado e configurado através dele, tudo é por ele dominado e realizado [...].<sup>47</sup>

<sup>45</sup> Cf. *op. cit.*, pp. 11-12: «Os organismos [...] não eram mecanismos auto-suficientes, explicáveis em termos puramente físico-químicos, tal como não eram entidades naturais governadas por uma força vital externa incomensurável; eram qualquer coisa entre os dois: totalidades funcionais que regulam e controlam os seus próprios processos de crescimento».

<sup>46</sup> A. B. Marx rejeita em *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch* (1837) a base acústico-matemática da composição e da percepção musicais. Cf. I. BENT, *op. cit.*, p. 10 e I. BENT e William DRABKIN, *Analysis* (The New Grove Handbooks in Music), Houndmills, Macmillan, 1987, pp. 28-32.

<sup>47</sup> E. HANSLICK, *op. cit.* (v. nota 23), p. 101. A continuação da mesma passagem evidencia bem a

A mesma visão estava destinada a uma posteridade triunfante. Ela constitui o fundo da teoria analítica de Heinrich Schenker, cuja difusão maciça, sobretudo nas universidades e escolas de música norte-americanas, lhe acabou por conferir o estatuto de plena ortodoxia, só contestada em anos recentes;<sup>48</sup> Webern em pessoa, um apaixonado pela botânica alpina, refere-se com entusiasmo à morfologia goetheana ao proclamar, numa conferência de 1932, que «a mesma lei vale para tudo o que é vivo: ‘variações sobre um tema’ – é essa a forma primordial [*Urform*] que a tudo subjaz»;<sup>49</sup> e não é outra a origem do conceito de «variação evolutiva» (*developing variation*) em que Schönberg vira uma técnica característica de Brahms antes de a ter assimilado como componente do seu próprio estilo<sup>50</sup> – sem esquecer ainda, entre múltiplos prolongamentos da mesma ideia, o método de análise do «processo temático em música» desenvolvido por Rudolph R  ti a partir da identifica  o de «células primitivas» (note-se o biologismo da terminologia) e padrões temáticos, especialmente em obras de Beethoven.<sup>51</sup> Na verdade, a ideologia organicista tornou-se de tal maneira proliferante no discurso da teoria, da crítica e da análise que o musicólogo Joseph Kerman não hesita em denunciar com veemência os riscos inerentes ao uso prolongado do conceito para além do contexto histórico que tornou a metáfora biológica originalmente produtiva:

colusão das metáforas logicista e orgânica, ao comparar agora o tema a um axioma, e o desenvolvimento musical (*Durchführung*) a um «desenvolvimento lógico» (*Entwicklung*). V. também o excerto de Guido Adler, da p. 306 do presente texto.

<sup>48</sup> Cf. I. BENT e W. DRABKIN, *op. cit.*, pp. 81-85; Jonathan DUNSBY e Arnold WHITTALL, *Music Analysis in Theory and Practice*, London, Faber Music, 1988, pp. 23-61; Allen FORTE e Stephen GILBERT, *Introduction to Schenkerian Analysis*, New York, Norton, 1982; W. DRABKIN, Susanna PASTICCI e Egidio POZZI, *Analisi schenkeriana. Per un'interpretazione organica della struttura musicale*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995; e Eugene NARMOUR, *Beyond Schenkerism. The Need for Alternatives in Music Analysis*, Chicago, etc., The University of Chicago Press, 1977.

<sup>49</sup> A. WEBERN, *op. cit.* (v. nota 23), p. 57. Conferência de 26 de Fevereiro de 1932. Cf. também Julian JOHNSON, *Webern and the Transformation of Nature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

<sup>50</sup> Cf. *Fundamentals of Musical Composition* (v. nota 25), p. 8: «A música homofônica pode ser chamada o estilo da «varia  o evolutiva» [*developing variation*]. Isto significa que, na sucessão de formas mot  vicas [*motive-forms*] produzidas por meio da varia  o do motivo básico, existe algo que pode ser comparado a um desenvolvimento, um crescimento [*growth*] [...]».; e *Style and Idea, passim*.

<sup>51</sup> Cf. J. DUNSBY e A. WHITTALL, *op. cit.* (v. nota 48), pp. 88-94; Rudolph R  TI, *The Thematic Process in Music*, London, Faber and Faber, 1961; e R. R  TI, *Thematic Patterns in the Sonatas of Beethoven*, New York, Macmillan, 1967.

A visão destes críticos-analistas era e é a de uma relação perfeita, orgânica entre todas as partes analisáveis de uma obra-prima musical. Técnicas analíticas crescentemente sofisticadas procuram mostrar como todos os aspectos, ou «parâmetros», ou «domínios» da obra-prima desempenham a sua função em prol da estrutura total [...]. Do ponto de vista da ideologia dominante, a análise tem como finalidade demonstrar o organicismo, e o organicismo tem como finalidade validar um certo *corpus* de obras de arte.<sup>52</sup>

E, contudo, não faltavam indícios de que a «ideologia dominante» claudicava algures. Mozart, por exemplo, sempre fora um notório desmancha-prazeres para os analistas «orgânicos», como, aliás, de um modo geral, para todos os cultores do «purismo» estético (o exemplo do anti-mozartiano Glenn Gould vem à memória). Curiosamente, Donald Tovey, um dos mais destacados ensaístas musicais britânicos, situava-se, desde os anos 30, na contracorrente de Hoffmann e dos seus inconsistentes seguidores, ao afirmar peremptoriamente:

Algum bem [...] pode ser feito ao denunciar a heresia que prega que «todo o primeiro andamento [da 5ª Sinfonia de Beethoven] é construído a partir da figura inicial de quatro notas». Vale bem a pena refutá-la, porque conduziu a alguns dos piores aspectos daquele tipo de música académica que mais contribui para justificar o uso da palavra «académico» como vulgar insulto. Nenhuma grande música foi alguma vez construída a partir de uma figura inicial de quatro notas. Como afirmei noutro lugar, poderia dizer-se do mesmo modo que qualquer peça musical é construída a partir de uma figura inicial de *uma* nota. Pode dizer-se com proveito que os seres vivos superiores começaram com a célula individual nucleada. Mas nenhum ultra-microscópio decifrou até agora as complexidades da célula viva individual [...]; e é completamente absurdo supor que a evolução de uma peça musical possa decorrer de uma «simples figura de quatro notas» segundo um modelo minimamente semelhante ao da natureza.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Joseph KERMAN, «How We Got into Analysis, and How to Get Out», *Critical Inquiry*, 7 (1980), pp. 311-331. A passagem relevante ocorre na p. 315.

<sup>53</sup> Donald Francis TOVEY, «Fifth Symphony in C Minor, op. 67», *Essays in Musical Analysis*, I, London, etc., Oxford University Press, 1935, pp. 38-44. A passagem citada ocorre na p. 38.

Se o academismo parece espreitar por trás da obsessão organicista, o «logicismo» dogmático praticado à maneira do Boulez das *Structures* atrai uma crítica mais radical, e de mais portentosas consequências: para Adorno, num texto famoso de 1954 intitulado programaticamente «A nova música está a envelhecer», um «mau irracional» esconde-se no seio da racionalização; visando directamente o Boulez da época e os seus partidários, o filósofo da «dialéctica negativa» aponta o dedo aos compositores que

[...] estão apenas interessados em eliminar, por arbitrária, toda e qualquer liberdade composicional, juntamente com os restos do idioma musical tradicional: de facto, todo o movimento [*Regung*] do sujeito na música é simultaneamente movimento da linguagem musical [...].

O esquema de ordem substitui o fim, a organização dos meios torna-se o sucedâneo do objectivo denegado. Através da disposição atomística dos elementos dissolve-se o conceito de conexão musical [*musikalischer Zusammenhang*], na ausência do qual não se pode falar de música. O culto da coerência [*Konsequenz*] culmina em sacrifício aos ídolos; o material deixa de ser trabalhado e articulado para servir a intenção artística, e em vez disso a sua conformação prévia [*Zurichtung*] converte-se na única intenção artística, a paleta em quadro. A racionalização transforma-se assim, de modo ameaçadoramente simbólico, em caos [...].

À pergunta sobre a função de um qualquer fenómeno em termos de conexão de sentido responde-se com deduções a partir do sistema [...].

[É] vã a esperança de, através de manipulações matematizantes, produzir um puro «em-si» musical [...].<sup>54</sup>

*Produzir o puro «em-si» musical*: eis a fórmula que melhor parece resumir a ambição de toda a empresa de racionalização musical, parte da demanda mais geral de uma «música absoluta» (ou do «absoluto musical») concebida em registo místico pelo primeiro romantismo, e depois reciclada pelos desígnios cientistas do positivismo.<sup>55</sup> Construído sobre as ruínas do mito, o processo de racionalização estaria a ponto de se

<sup>54</sup> T. W. ADORNO, «Das Altern der Neuen Musik», *Dissonanzen*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1991, pp. 136-159. Citações retiradas das pp. 144, 149-150, 153 e 152.

<sup>55</sup> Cf. Carl DAHLHAUS, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, etc., Bärenreiter, 1978 e Antonio SERRAVEZZA, *Musica e scienza nell'età del positivismo*, Bologna, Il Mulino, 1996.



transformar inadvertidamente numa nova mitologia: como recorda Françoise Bonardel, «se a hipótese estava já implícita no culto consagrado à Razão no séc. XVIII, e depois no ‘misticismo’ positivista com inflexões abertamente proféticas (A. Comte, E. Renan), a radicalização da empresa de racionalização do real conduzida no séc. XX estava destinada a dar-lhe um alcance bem diferente. Assim, o racionalismo ocidental tornar-se-ia ‘mito’ devido ao carácter totémico e fetichista da sua lógica, que, de abstracção em abstracção, se limita a edificar uma vasta tautologia cuja auto-referência vem confortar a onipotência»; em correlação com a mesma hipótese, «a utopia posta em prática favorece em geral mais cedo ou mais tarde o regresso do irracional, contra o qual, virtuosamente, tinha começado por se insurgir».<sup>56</sup>

Esse «regresso» do irracional não o é talvez verdadeiramente; na verdade, o irracional nunca andou longe. Pensadores tão intrinsecamente «musicais» como Hamann, Schopenhauer, Kierkegaard ou o Nietzsche do *Nascimento da tragédia* (com a sua famosa condenação do racionalismo «socrático»), bem como Freud (com a noção de «inconsciente» e a psicanálise), chamaram sucessivamente a atenção para a face obscura da mente humana, temporariamente ofuscada pelo optimismo triunfalista das Luzes, da Revolução Industrial e da vocação etnocêntrica e «universal» dos imperialismos europeus (outra faceta da mesma ideologia). Escritores como Tolstoi, Marcel Proust e Thomas Mann fizeram do tema da ambivalência musical um dos focos específicos da sua arte de romancistas; e, de facto, a música apresentava-se já como uma arte irreduzível à pura racionalidade em Max Weber, cujo confronto com a herança nietzschiana não pode ser aqui ignorado. O apelo «dionisíaco»

<sup>56</sup> Françoise BONARDEL, *L'irrationnel*, Paris, PUF, 1996, pp. 102 e 50. Cf. também, *mutatis mutandis*, Frederick C. BEISER, *The Fate of Reason. German Philosophy from Kant to Fichte*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1987, p. 25: «Pretendendo combater a superstição e o misticismo, o iluminista torna-se vítima deles ao idolatrar abstrações. Uma falácia comum do iluminismo [...] é a hipóstase». Por outro lado, haveria que investigar a confluência de racionalismo e misticismo em alguns dos principais agentes da modernidade musical, e nomeadamente em Schönberg, poderosamente influenciado, enquanto criador e teórico, pela teosofia e pela *qabalah* – tema complexo, cujo tratamento não cabe neste texto.

Note-se, num plano mais trivial, que a linguagem «esotérica» – revestindo por vezes truísmos elementares – e a pose «sacerdotal» adoptadas por alguns compositores contemporâneos, como parte de uma estratégia de intimidação do profano, revelam bem a ambição demiúrgica ligada a uma certa ideia de «vanguarda», que parece ter sobrevivido intacta ao esgotamento do paradigma da «organização total». Uma crítica «nominalista» do discurso da/sobre a «música contemporânea» afigura-se como uma tarefa urgente de clarificação conceptual.

ecoa espectacularmente no drama wagneriano, como em praticamente toda a música que «conta» nos primeiros anos do século XX, até ao «regresso à ordem» generalizado nos anos 20-30 (em clara contradição com o evolucionismo linear da razão weberiana): no atonalismo da Escola de Viena como no simbolismo debussysta, em Strauss, Skriabin, Szymanowski, Bartók ou no Stravinski da *Sagração da Primavera* – talvez a obra que ainda hoje melhor simboliza o explodir das forças tendencialmente reprimidas pelo processo de racionalização da música ocidental.

Uma vez arruinadas as dicotomias demasiado simplistas que conduziram aos impasses do presente, estará a racionalidade musical a precisar de uma redefinição? Ou antes de uma corajosa exposição ao *outro* de si própria?

\*

\* \*

Lévi-Strauss, para quem o «criador de música» era comparável aos deuses, e cujo interesse pelos mitos, confessadamente, teve origem no fascínio pela obra de Wagner, pressentiu na música serial o rasto da «utopia do século», a saber, uma espécie de estruturalismo «fraco», assente na ambição de edificar um sistema de signos *ad hoc* capaz de dispensar as «estruturas gerais que permitem, pelo facto de serem comuns, a codificação e descodificação das mensagens particulares» e assim jogando o destino da música numa «aposta».<sup>57</sup> Quem ousaria pretender que a aposta foi ganha, mesmo depois de o racionalismo serial ter dado lugar a processos de escrita supostamente menos esquemáticos?<sup>58</sup> E se a linguagem – qualquer linguagem – pura e simplesmente não se deixasse

<sup>57</sup> Claude LÉVI-STRAUSS, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, pp. 26, 32 e 34. A posição de Lévi-Strauss foi posteriormente objecto de crítica por parte de Umberto Eco, em «Il mito della doppia articolazione» (1968), in *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 131-135.

<sup>58</sup> Não se pretende, como é óbvio, reduzir a «música contemporânea» à experiência serial em voga durante um curto período nas décadas de 50 e 60. A especial concentração no caso das *Structures* de Pierre Boulez tem aqui sobretudo o valor de exemplo; mas importa ter presente que, em muita música pós-serial, o material musical de base, mesmo quando de natureza não-serial, tende a ser submetido a processos de formalização que, porventura mais elaborados, não são substancialmente diferentes nos seus pressupostos *ideológicos* dos processos típicos daquele período. Cf. também, a este propósito, o capítulo «Numbers» in R. S. Brindle, *op. cit.* (v. nota 16).

deduzir «logicamente» a partir de axiomas elementares, sob pena de se reduzir a uma espécie de tautologia global? E se a música mais aparentemente «racionalista» não fosse afinal tão racional como isso? Tudo parece passar-se como se a pretensa «reinvenção da linguagem» tivesse conduzido alguns compositores contemporâneos ao terrível dilema entre a artificialidade de um «esperanto» musical e o beco sem saída de um solipsismo absoluto; no fundo, a situação que o Wittgenstein das *Investigações filosóficas* descrevia com uma das suas metáforas mais certeiras:

Fomos apanhados no gelo liso, onde falta o atrito; em certo sentido, as condições são ideais, mas, precisamente por isso, não podemos andar. Mas queremos andar; por isso precisamos de *atrito*. Para trás, de volta ao terreno áspero!<sup>59</sup>

Se a música da tradição ocidental tem ainda um futuro, há que buscá-lo, provavelmente, na força estimulante do atrito – e não na utopia de uma felicidade axiomáticamente garantida por objectos lisos e ideais. Após o colapso das «grandes narrativas», será o século XXI o tempo de reaprender a caminhar, musicalmente, sobre o terreno áspero da *cultura*?

<sup>59</sup> L. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen* (v. nota 12), p. 297: 107.

