

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

ANTONIO HENRIQUE LIAN

**DO CUBISMO MUSICAL:
uma investigação em estética comparada**

**São Paulo
2008**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ANTONIO HENRIQUE LIAN

**DO CUBISMO MUSICAL:
uma investigação em estética comparada**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Fernando Franklin de Mattos

**São Paulo
2008**

***Esta tese é dedicada à minha mulher,
Leonora Costa e Rosa Lian, que,
aos moldes das obras cubistas,
ampliou as minhas possibilidades
de apreciação, entendimento e ação.***

AGRADECIMENTOS

Trabalhar nessa investigação sobre um possível, mas sempre elusivo, cubismo musical foi tarefa, ao mesmo tempo, instigante e complexa. Essa jornada só foi possível graças ao empenho e à generosidade de algumas pessoas que não posso deixar de, publicamente, agradecer. São elas:

meu orientador, Prof. Dr. Luiz Fernando Franklin de Mattos, que caminhou comigo em duas jornadas, uma cartesiana e uma cubista, sabendo promover a transição pacífica entre elas e dotando-as de igual rigor e assertividade;

o Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar, com quem, há anos, venho aprendendo a pensar a arte moderna e cuja intervenção, na banca de qualificação e fora dela, foi determinante para a fusão de sons e imagens;

o Prof. Dr. Franklin Leopoldo e Silva, cujas observações na banca de qualificação revelaram novas possibilidades de pesquisa, enriquecendo o trabalho;

o Prof. Luiz Cesar Marques Filho, orientador de minha dissertação de mestrado em história da arte que, com sua amizade, tem sido um estímulo constante às minhas reflexões;

a Profa. Dra. Maria Elena Ortega Ortiz Assumpção que generosamente promoveu o encontro entre mim e o orientador do presente trabalho, materializando-o;

a Sra. Sandra Rosa, duplamente parente, pelos laços familiares e pela via das afinidades, que promoveu o encontro com Profa. Maria Elena;

o Maestro Olivier Toni que, em inúmeras discussões regadas a café, estimulou a problematização da linguagem musical, da armadilha do temperamento às arbitrariedades dos sistemas sintáticos;

ao amigo Everaldo Ormonde, cuja competência biblioteconômica permitiu acesso à maioria das partituras analisadas no presente trabalho;

aos amigos Paula e Francisco Achcar, cujas domingueiras musicais, nos últimos cinco anos, forneceram inspiração e coragem a esta pesquisa.

RESUMO

LIAN, Antonio Henrique. *DO CUBISMO MUSICAL: uma investigação em estética comparada*. 2008. 189 f. Tese – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

Propõe-se, através de uma investigação em estética comparada, identificar elementos e obras musicais que correspondam ao conceito e à poética cubista de expressão artística. Para tanto, busca-se, inicialmente, o estabelecimento de um vocabulário mais amplo e, sobretudo, mais preciso para traçar equivalências entre a pintura, uma arte do espaço (*Raumkunst*), e a música, uma arte do tempo (*Zeitkunst*), desfazendo equívocos e possibilitando um ponto de encontro entre ambas as linguagens artísticas no plano da linguagem verbal. Em seguida, estudam-se, sob o ponto de vista musical, os principais elementos da poética cubista (figuratividade representacional, pluriperspectividade, abordagem metonímica, simultaneidade, formalismo e peculiar relação frente-fundo) para, finalmente, analisarem-se movimentos e obras musicais que forneçam subsídios e demonstrações à tese.

Palavras-chave: filosofia, estética comparada, musicologia, história da arte.

ABSTRACT

LIAN, Antonio Henrique. *On Musical Cubism: an inquiry in compared aesthetics*. 2008. 189 p. Thesis – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

The present essay is an investigation in compared aesthetics aiming at identifying elements and musical works corresponding to the concept and poetics of cubistic artistic expression. In order to achieve the mentioned purpose it attempts at setting a broader and more precise vocabulary able to allow equivalences between painting, an art developed through the space (*Raumkunst*) and music, an art developed through the time (*Zeitkunst*), avoiding misuses and making possible a summit at the realm of verbal language. Next to this, the main cubistic elements are studied through the musical point of view (representational figurativeness, pluriperspectiveness, metonymical approach, simultaneity, formalism and a peculiar front-back relationship). Last but not least, musical movements and works are analyzed, offering subsidies and demonstration to the thesis.

Key words: philosophy, compared aesthetics, musicology, history of art.

SUMÁRIO

1. Introdução. (9)
2. Contexto das artes no final do século XIX: a exaustão da linguagem. (15)
3. Correspondências entre a linguagem pictórica e a musical. (23)
4. A natureza pervertida: conceitos e características fundamentais do cubismo (pictórico ou não). (37)
 - 4.1 Cubismo como arte figurativa (da representação), assim na música como na pintura. (45)
 - 4.2 Cubismo como rompimento com a perspectiva tradicional na pintura e como rompimento com a tonalidade tradicional na música. (49)
 - 4.3. Cubismo como arte da metonímia (e da sinédoque). (60)
 - 4.4. Cubismo como arte da simultaneidade: a pluralidade de perspectivas na pintura, a pluralidade de tonalidades e de formas de apresentação do objeto musical. (65)
 - 4.5. Cubismo como arte formalista, preocupada com a renovação da linguagem formal e do idioma técnico. (76)
 - 4.6. Cubismo como rompimento da relação frente-fundo (melodia-acompanhamento). (80)
5. *Kubismo* musical como serialismo atonal (método ou sistema). (94)
6. Cubismo musical como serialismo tonal: o neotonalismo de Stravinsky. (131)
7. Conclusões cubistas. (166)
8. Bibliografia e Partituras. (180)

1. Introdução

“Quando perguntaram ao pequeno Juanito o que gostaria de ser quando crescesse, ele assim respondeu: ‘Eu serei um herói e dançarei com anjos e touros, e lutarei contra touros e soldados, e morrerei como herói em um país distante e serei enterrado como herói’. Ouvindo as palavras da criança, os adultos se sentiram pequenos, percebendo o quanto suas vidas eram menos substanciais do que os sonhos que, como brinquedos, os cercavam na infância.”¹

O presente trabalho tem por objetivo identificar, com a máxima clareza e a partir do fornecimento do maior número de exemplos analíticos, aspectos da obra de arte musical que possam, com validade, ser denominados cubistas. Muito embora, para o bem ou para o mal, musicólogos, críticos e mesmo executantes não se intimidem em apelidar composições de Claude Debussy e de Maurice Ravel, por vezes muito discrepantes entre si – tanto do ponto de vista da linguagem quanto das intenções – como impressionistas, ou mesmo em reconhecer um verdadeiro movimento musical expressionista, poucos se têm atrevido a tratar de aspectos cubistas em termos musicais². Entre os raros autores que se aventuraram nessa empreitada, sem dúvida espinhosa, poucos foram além de afirmações um tanto vagas como a de que Stravinsky foi o compositor que mais se aproximou da poética cubista – mais especificamente da figura e da obra de Pablo Picasso – ou de que *Le Sacre du Printemps* (*A Sagração da Primavera*) é uma obra musical com matizes cubistas, ou

¹ folclore espanhol, utilizado pelo compositor britânico Thomas Adès como programa para sua obra *Living Toys*, opus 9 (1993).

² Aaron Ridley é um exemplo da musicologia recante que identifica Debussy e Ravel como impressionistas (A. Ridley, *A Filosofia da Música: tema e variações*, p. 81). Quanto ao expressionismo musical, este se estende das primeiras composições de Arnold Schoenberg, solidamente tonais, como *Verklärte Nacht* (1899) a obras atonais livres como o *Pierrot Lunaire* (1912) do próprio Schoenberg ou à ópera *Wozzeck* de Alban Berg (1922), ou, ainda, a obras atonais dodecafônicas como a ópera *Lulu* (1935), também de Berg.

ainda que o balé *Parade* foi uma obra cubista, ao reunir Satie, Picasso e Cocteau³. Entretanto, costumam faltar evidências e demonstrações a afirmações como essas. Uma louvável exceção à regra é o ensaio do musicólogo inglês Donald Mitchell. Mais conhecido por seus trabalhos sobre Gustav Mahler e Benjamin Britten, Mitchell escreveu um breve, mas significativo, estudo sobre as origens da música moderna⁴, no qual dedica um capítulo às possíveis relações entre cubismo e música⁵. Contrariando as expectativas, Mitchell buscou aproximar o cubismo não apenas da música de Stravinsky, o que, como afirmamos acima, é uma espécie de pouco justificado lugar-comum no pensamento musicológico contemporâneo, mas procurou identificá-lo também com a música serial de Schoenberg, afirmando que em ambos os casos – cubismo pictórico e serialismo musical – constituíram-se novos métodos de organização formal que, no limite, deram origem à arte moderna, tanto em artes plásticas como em música.

Em que pese a originalidade dessa abordagem, registrada em um livro lançado na década de 1960, ela não vem, em nossa opinião, suficientemente sustentada por argumentos convincentes, repetindo, ainda que em menor escala, o vício de pouco fundamento teórico a afirmações sobre questões tão complexas. Muito dessa lacuna argumentativa reside, certamente, na pequena extensão do citado trabalho de Mitchell⁶ que, entretanto, tem o mérito de colocar em termos um pouco mais rigorosos, senão também mais cultos, a questão de um provável “cubismo musical”,

³ esse balé foi um projeto de Jean Cocteau para a companhia *Ballets Russes* de Sergei Diaghilev. Destacam-se os belos cenários e figurinos de Picasso que, com exceção do conhecido pano de boca de cena, são essencialmente cubistas (e podem ser apreciados nos livros de A. Rey, *Satie* e, especialmente, O. Berggruen & M. Hollein, *Picasso und das Theater*). A música de Satie, entretanto, nada tem de cubista, tendendo a certo dadaísmo musical, marcado pela inusitada introdução de meios e efeitos sonoros como tiros, sirenes e ruídos de máquina de escrever.

⁴ D. Mitchell, *The Language of Modern Music*.

⁵ trata-se do capítulo II, *Cross-Currents with Cubism*, pp. 63 a 94.

⁶ o referido capítulo estende-se por apenas 33 páginas, espaçosamente diagramadas.

suscitando interesse pela investigação mais aprofundada do problema e sugerindo a possibilidade de aplicação de ferramentas teóricas originárias de outros setores do pensamento, especialmente da lingüística e da arquitetura⁷. Sua discreta, e bem comportada, preferência pela “modernidade” de Schoenberg em comparação à de Stravinsky está em consonância com a (nada discreta) preferência de Theodor Adorno⁸, que apelidou o compositor russo de “modenrsky”⁹. Ambos também coincidem ao falhar em reconhecer que a proposta artística de Stravinsky, embora não tendo gerado uma escola imediata de composição e pensamento musical como ocorreu com o método de Schoenberg, produziu efeitos tão ou mais duradouros sobre a música moderna, justamente devido à novidade de sua proposta artística e ao desenvolvimento de uma nova gramática musical, ainda que extremamente pessoal e pouco reproduzível além dos limites do mero pastiche. Se Stravinsky não se deu ao trabalho de difundi-la através de tratados ou discípulos, seja por modéstia ou por ganância, sua atitude exclusivista não torna os processos de composição por ele propostos menos originais. Essa possibilidade de mimetismo pode ser constatada em obras e autores tão distintos como *O Mandarim Miraculoso* de Bartók, *Sensemaya* do mexicano Silvestre Revueltas e *Choros nº 7* de Villa-Lobos¹⁰. Lembremo-nos de que os dois pioneiros do cubismo pictórico, Picasso e Braque, também não se ocuparam da teorização do movimento e da transmissão de conhecimentos formais para sua realização estética.

Nossa busca de um genuíno “cubismo musical” – e, a partir de agora, abandonaremos as aspas ao utilizarmos essa expressão – procurará

⁷ nesse sentido, são profusas as referências a Le Corbusier, Walter Gropius e, principalmente, Siegfried Giedion.

⁸ especialmente manifesta em sua *Filosofia da Nova Música*, de 1948.

⁹ designação pejorativa também empregada por Schoenberg ao se referir a Stravinsky. Note-se, entretanto, que, apesar de Adorno preferir e defender a sua música, Schoenberg não apreciava o filósofo de Frankfurt.

¹⁰ três casos de compositores que, como o próprio Stravinsky, foram muito influenciados pela música folclórica de seus países.

caminhar em ambas as direções, ou seja, se voltará para a análise de certos aspectos da poética musical stravinskyana (especialmente a que se constituiu com a composição de *Le Sacre du Printemps*, estendendo-se até suas últimas obras nas quais empregou um serialismo muito peculiar), e na direção da poética de Schoenberg (do abandono da tonalidade até a consolidação do método de composição com doze tons, conhecido como serialismo dodecafônico). Trata-se, evidentemente, de seguir, ao mesmo tempo, dois caminhos aparentemente antagônicos. O caminho trilhado por Schoenberg, privilegiou o elemento subjetivo da arte em continuidade à poética pós-romântica de matiz expressionista (movimento que atravessou as técnicas do tonalismo tardio, ou expandido, da atonalidade livre e do serialismo dodecafônico, sem perda de um conteúdo poético muito característico). Enquanto isso, o caminho de Stravinsky enfatizou a objetividade, resvalando no limite da negação do poder expressivo da música, situando o compositor, ao menos aparentemente, entre os partidários de um certo formalismo hanslickiano¹¹. O próprio Adorno, mesmo no afã hegeliano de caracterizar posições antitéticas entre os dois compositores, admitiu haver mais semelhanças entre eles do que a aparência pode levar a supor¹².

Pretendemos ampliar o rol de argumentos em ambas as direções e, para tanto, utilizaremos ferramentas da filosofia, lingüística, musicologia e história da arte para sustentação da tese. Não nos satisfaz a abordagem superficial à qual vem sendo submetidas as relações entre os universos pictórico e musical. A despeito de trabalhos como os de Étienne Souriau¹³ e do próprio Adorno¹⁴, essas homologias não costumam ir além da superfície, limitando-se a traçar vagas relações entre cores e sons,

¹¹ expresso especialmente no livro de E. Hanslick, *Do Belo Musical: uma contribuição para a revisão da estética musical*.

¹² T.W. Adorno, *Filosofia da Nova Música*.

¹³ E. Souriau, *La correspondencia de las artes*.

¹⁴ T. W. Adorno, *Acerca de la relación entre la pintura e la música hoy*.

melodias e arabescos. Buscaremos dotar este nosso estudo de maior rigor, estruturando-o, *grosso modo*, em três momentos fundamentais, quais sejam: *contextualização* da situação das diversas linguagens artísticas nos últimos anos do século XIX e primeiros do século passado, com ênfase na resposta cubista à crise na qual as diversas artes estavam imersas no referido momento histórico; *identificação* dos elementos essenciais, conceitos e princípios que integram a proposta cubista, partindo-se das artes plásticas – e do arcabouço teórico da história da arte – e chegando-se à música; finalmente, *análise* detida das duas principais correntes do pensamento musical na primeira metade do século XX, e seus principais campos de influência, ilustrando esse momento do trabalho com textos musicais paradigmáticos com vistas à confirmação, ou não, da aplicabilidade dos *principia* cubistas à música. Embora a etapa de contextualização anteceda as demais e lhes sirva de prolegômeno, as duas restantes serão tratadas tanto quanto possível conjuntamente, sendo, ainda, retomados elementos históricos quando necessários para justificar ou elucidar esses aspectos.

Finalmente, sem desprezar a reflexão mais extensa sobre o cubismo pictórico – mas justamente por entender ser ela suficiente, senão excessivamente, desenvolvida – o presente trabalho privilegiará, tanto quanto possível, os elementos musicais, ainda que recorrendo a inevitáveis, e por vezes tautológicas, metáforas. Parece-nos ser de melhor proveito utilizar o presente espaço para tratar das possibilidades de expressão musical de natureza cubista, sem mais extensa atenção às filigranas da teoria do cubismo plástico, considerada não apenas a abundância de textos, mas também o fácil acesso a eles. O quase ineditismo deste trabalho, ao menos no plano da investigação fundamentada à qual se propõe, poderá, talvez, justificar sua relativa brevidade, com a escusa de se ter preferido dizer menos, mas dizer-se com convicção. Roga-se, igualmente, a simpatia de quem o lê por bem imaginar

as incertezas e dificuldades dessa navegação em mares antes intuídos,
mas nunca suficientemente mapeados.

2. Contexto das artes no final do século XIX: a exaustão da linguagem.

“A idéia de uma crise de linguagem não é exatamente moderna. Muitos poetas, num ou noutro momento, tiveram a sensação da impropriedade do idioma poético estabelecido, e sentiram, por razões pessoais ou culturais mais amplas, a necessidade premente de desenvolver novos meios de aproveitar os recursos da linguagem... Contudo, uma rápida comparação entre as explorações pré-modernas da crise lingüística e uma declaração moderna paradigmática, a carta de Chandos, de Hofmannsthal, revela uma diferença fundamental. Aquelas representam um trabalho de eliminar um estorvo antes de um novo surto de criatividade, enquanto a carta de Chandos sugere um verdadeiro pessimismo acerca da possibilidade de reavivamento da linguagem, indicando que o futuro depende de uma linguagem que não é linguagem, e que, ao mesmo tempo, enquanto não se encontrar essa linguagem, a única possibilidade é o silêncio.”¹⁵

Como brilhantemente sintetizou Ortega y Gasset, em seu ensaio *O Ponto de Vista nas Artes*, a história da pintura evoluiu de maneira desconcertantemente simples: “primeiro as coisas foram pintadas, depois foram pintadas as sensações e, finalmente, as idéias foram pintadas. Isso significa que no início a atenção do artista fixava-se na realidade externa, em seguida fixou-se na subjetividade e, por último, na intra-subjetividade”¹⁶. Em outras palavras – e palavras de um mestre da pintura moderna e também bom músico (violinista), Paul Klee –, “a arte” [moderna] “não reproduz o visível, mas torna visível” e “quanto mais puro for o trabalho do gráfico, isto é, quanto maior a ênfase sobre os

¹⁵ Richard Sheppard, *A Crise da Linguagem* in M. Bradbury & J. McFarlane (organizadores), *Modernismo: Guia geral*, p. 263.

¹⁶ Ortega y Gasset, *On point of view in the arts* (in *Partisan Review*, nº 149, vol. 16, nº8), apud J. Kaufmann, *Picasso and Braque: Mano a Mano* (in *The World and I*, edição de outubro de 1989, pp. 278-83).

elementos formais em que se baseia a apresentação gráfica, menos apropriado será o aparato para a apresentação realista das coisas visíveis¹⁷”.

Essa transformação indicou um movimento que vai do objeto da visão ao objeto do pensamento, passando pelas sensações (impressões) que o objeto provoca no artista. Primeiro o artista pinta o que vê, depois o que sente ao ver e, finalmente, o que imaginava, dando neste último caso vazão ao que se pode chamar de “olho da mente”. No entendimento de Carl Einstein, poder-se-ia falar mesmo em uma “ascese, que vai do retrato ao distrito da visão autônoma”¹⁸. Note-se que, no estágio intermediário entre pintar o que se vê e pintar o que se imagina, encontra-se uma fase de transição na qual são pintadas as sensações que o objeto visto provoca na subjetividade do artista (impressionismo, pós-impressionismo) e, na fase final dessa transição, como os objetos do mundo exterior são vistos pelo filtro dos estados emocionais do artista (expressionismo). Nesse último, o trabalho do artista não mais ocorre sobre o que ele realmente colhe visualmente da realidade em seu redor, mas ainda não retira seu assunto pictórico daquilo que isoladamente visualiza com os “olhos da mente”. A pintura expressionista é a manifestação de como o artista enxerga a realidade – ou como quer que o espectador imagine que ele, artista, a enxergue – em função de um estado mental e emocional que condiciona a própria percepção da realidade. Os sentimentos noturnos, por exemplo, com suas perturbações ou êxtases, nascem sim na mente do pintor, mas ele, de fato, pinta a noite, com as “distorções” que buscam transmitir ao espectador como ele a vê, em função de seu estado emocional. Trata-se, evidentemente, de uma proposta artística mais sutil do que a encontrada no primeiro impressionismo, mas, também evidentemente, menos desenvolvida (ou, simplesmente “menos moderna”) do que a que caracterizará o

¹⁷ P. Klee, *Confissão Criadora* in *Sobre a arte moderna e outros ensaios*, p. 43. Prosseguindo, no mesmo trabalho, Klee comenta que “antigamente retratavam-se coisas que poderiam ser vistas da Terra, coisas que as pessoas gostavam de ver. Agora, tornou-se evidente a relatividade das coisas visíveis, e desse modo ganha expressão a crença de que o visível não passa de um exemplo isolado, em relação ao universo todo, e de que outras verdades, latentes, encontram-se em maior número. As coisas assumem um sentido mais amplo e variado, que parece muitas vezes contradizer a experiência racional de ontem. É preciso que haja uma substancialização do ocasional” (pp. 47-48).

¹⁸ C. Einstein, *Notes sur le Cubisme* in *Ethnologie de l'art moderne*, p. 28.

cubismo, este último correspondendo, integralmente, ao último estágio da descrição de Ortega y Gasset – e também à afirmação de Klee – na qual não se consegue esquecer a definição dada por Leonardo da Vinci de que pintura é *cosa mentale*. Agora, mais do que nunca, pois, como observa Herbert Read, “pela primeira vez a arte é claramente concebida, não como a mera reprodução de uma realidade já feita e dada, mas como a descoberta da realidade, descoberta que é comunicada de forma simbólica”¹⁹.

Também em música verifica-se esse tipo de desenvolvimento, ao longo de sua história²⁰, dos seus temas muito caracteristicamente acentuados, como ocorre nas fugas e sonatas barrocas, até a pulverização máxima desse material em pequenas unidades, como os motivos e sobreposições característicos do romantismo tardio. No *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, obra de 1894, inspirada no poema de Mallarmé, ouve-se não mais um tema musical associado à tarde ou ao amor, como poderia indicar a já solidificada tradição do poema sinfônico romântico, mas sim a visão que o personagem central (fauno) tem da tarde e do amor, provocando uma significativa distorção em relação aos clichês da composição musical que serviam de referência aos ouvintes. Não é nada difícil – e talvez seja mesmo inevitável – associar-se esse procedimento musical de Debussy à poética do impressionismo pictórico²¹. Por outro lado, no *tondichtung*²² *Morte e Transfiguração* de Richard Strauss, obra de 1890, o tema principal, que está associado às lembranças que um moribundo tem de seus dias de infância, recebe um tratamento metamorfoseado, transformando-se de acordo com os estados físicos, mentais e emocionais que acometem o protagonista da peça, em tratamento nitidamente expressionista. Em ambos os casos, temos a

¹⁹ R. Read, *A Arte de Agora, Agora*, p. 35.

²⁰ evitamos, sempre que possível, utilizar a palavra evolução, para não se transmitir a idéia de que se está a hierarquizar as diversas poéticas em termos de mais ou menos evoluídas, melhores ou piores. Acreditamos que, em sua plenitude, a música barroca atingiu grau tão elevado, e incomunicável, quanto o romantismo ou o modernismo. A noção de progresso, portanto, não se aplica nesse caso.

²¹ mas também o simbolismo literário é igual fonte de analogia nesse caso.

²² vide nota 53.

correspondência musical àquele estado pré-moderno da história da pintura, na qual o artista não apresenta mais o que vê e ainda não chega a apresentar aquilo que idealiza. Trata-se de momento de transição no qual oferece ao público as suas sensações, tanto aquelas que partem do objeto do quadro para o artista (como no impressionismo) quanto aquelas que partem do artista para o objeto do quadro (como no expressionismo). O trabalho de Debussy no *Fauno* é análogo ao de Monet em *Impressão Sol Nascente*, da mesma forma que *Morte e Transfiguração* de Strauss ou mesmo *Verklärte Nacht* de Schoenberg²³ equivalem ao tratamento encontrado no *Céu Estrelado* de van Gogh (1889) ou em *O Grito* de Munch (1893). Nesses casos, temos, também em música, um momento de hesitação entre a tradição e o rompimento, que bem se pode denominar proto-modernismo.

Tanto em música quanto em pintura, a transição do século XIX para o século XX é marcada por uma mudança que não se limita ao aspecto temático, imiscuindo-se no plano da linguagem. Assim, as bases sintáticas de mais de três séculos de música e de pintura entram em crise. O cromatismo do romantismo musical tardio e as distorções visuais do impressionismo e do expressionismo visuais colocam em cheque a estrutura organizativa dos discursos musical e pictórico: sistema tonal e perspectiva respectivamente. No que se refere à linguagem musical, Stravinsky observou que “o desgastado sistema da tonalidade clássica, que serviu como base para construções musicais de fascinante interesse, só teve autoridade de lei, entre os músicos, por um curto período de tempo – um período muito mais curto do que se costuma imaginar, e que vai apenas de meados do século XVII a meados do século XIX²⁴”.

A renovação da linguagem pictórica promovida pelo cubismo, em nosso conceito o primeiro movimento realmente moderno da história das artes plásticas, e a renovação da linguagem musical realizada pela música moderna, seja ela tonal ou atonal, como se verá à frente, não romperão com o caráter figurativo,

²³ adotamos o título original das obras ou sua tradução de acordo com a tradição bibliográfica brasileira em cada caso.

²⁴ I. Stravinsky, *Poética Musical em 6 Lições*, p. 42.

temático, nessas artes. O seu caráter de um rompimento com a tradição, e de deflagração da arte moderna, deve-se a dois fatores que não rompem, mas relacionam-se intimamente com a figuração, quais sejam: a apresentação dos temas com manifestação de uma idealização (e não mais como imitação, com ou sem uma certa dose de subjetividade) e a busca de novos meios formais para essa manifestação. Objeto idealizado, em pintura como em música, e novo suporte de linguagem, marcam essa nova fase de ambas as artes que se tornam progressivamente mais conceituais, no melhor sentido do termo, inaugurando um momento anti-naturalista e mais intelectualizado da produção artística.

Inicia-se, assim, uma das mais ricas transições poéticas da história da arte, uma transição na qual a estética predominante anterior dá lugar não a um único e novo momento poético, como ocorreu de forma quase absoluta até então. Na observação de Herbert Read, “em outros tempos, mesmo até o fim do século passado [XIX], houve uma certa unidade no desenvolvimento da arte, de modo que os historiadores foram capazes de acompanhar, de geração a geração, uma evolução coerente, de estilo. Mas onde, na genealogia imediata da arte moderna, encontraremos os antepassados de Picasso, Paul Klee, Max Ernest, e muitos outros artistas cuja obra poderia ser mencionada? Parece haver uma ruptura definida no desenvolvimento histórico da faculdade artística”²⁵. Dessa vez, as reações às poéticas anteriores suscitaram a eclosão de vários movimentos concomitantes e igualmente relevantes. Note-se, também, o quanto essas reações ocorreram de forma concomitante tanto na pintura quanto na música, além de verificarem-se outras concomitâncias que indubitavelmente fogem ao puro acaso, como dá-se com o desenvolvimento da Teoria da Relatividade e com os também variados movimentos da literatura, tanto na poesia quanto na prosa. Às principais reações que o esgotamento da linguagem tonal provocou na música – a saber, o

²⁵ H. Read, *A Arte de Agora, Agora*, p. 38. Read também nota a capacidade da arte moderna em, de alguma forma sintetizar ou, ao menos, amalgamar, estilos e técnicas de períodos anteriores. Na página 39 do mesmo trabalho observa: “o que acho verdadeiro em relação ao nosso tempo é que de algum modo condensamos nosso desenvolvimento passado de maneira que o espírito humano, que no passado expressou a si próprio, ou a algum aspecto de si próprio, diversamente em épocas diferentes, agora expressa a mesma diversidade, sem qualquer pressão em qualquer aspecto particular, ao mesmo tempo”.

anacronismo, neoclacissismo e atonalismo (serial ou não) – ocorreram, também paralelas, algumas grandes reações ao esgotamento da linguagem pictórica, como o fovismo, o expressionismo e o cubismo. Obviamente, o anacronismo também marcou presença naquele momento das artes plásticas, como, de resto, marca até hoje, mas não constituiu um movimento tão relevante para essas artes como o foi para a música²⁶.

Em alguns casos, a sincronidade e a complementaridade entre ambas as artes é incrivelmente forte, como se verifica no expressionismo. Não apenas os expressionistas das várias artes estabeleceram uma profunda interação, utilizando em uma determinada expressão artística as referências e experimentos de outras, mas muitos artistas expressionistas dedicaram-se, com maior ou menor grau de sucesso, a mais de uma forma de expressão artística. Oportuno dizer que, seguindo uma tradição inaugurada por Wagner e continuada por Mahler, alguns compositores expressionistas compuseram os poemas para seus próprios *lieder* e mesmo óperas²⁷ e também se dedicaram à pintura. Um bom exemplo disso foi Arnold Schoenberg, também um pintor bem dotado, embora um tanto convencional, que produziu dezenas de auto-retratos de raro sabor expressionista. Alguns pintores expressionistas dedicaram-se à música e, especialmente, à poesia. Caso paradigmático de múltiplos talentos é o pintor russo Wassily Kandinsky, que além de uma obra vasta e revolucionária em pintura, deixou textos teóricos, poemas e excertos teatrais, sendo também notável a sua compreensão dos fenômenos musicais. Não é à toa ter sido esse pintor o fundador do almanaque *Der Blaue Reiter* que, em seu lamentavelmente único número publicado, reuniu reflexões sobre as diversas artes, que partilhavam a busca por novos meios de expressão. Schoenberg, por exemplo, contribuiu no

²⁶ um músico como Hans Pfitzner, por exemplo (sem mencionar Rachmaninov, Sibelius e, diga-se, a bem da melhor justiça, também Richard Strauss), teve toda a oportunidade de escrever uma obra tão vasta quanto reconhecida, sendo raramente notado como um compositor pouco alinhado às tendências da música de vanguarda. E por mais incrível que possa parecer atualmente, este músico menor chegou a ser comparado a Mahler como se ambos fossem, em igual medida, meros continuadores da tradição musical vienense de matiz clássico-romântica.

²⁷ como é caso de Berg na ópera *Wozzeck*, na qual sintetiza e reescreve as 23 cenas originais da peça de George Büchner, transformando-as em muito mais eficientes 16.

almanaque tanto com uma partitura (*Herzgewächse*, opus 20, sobre texto de Maeterlinck), quanto com uma pintura (dá extensa série *Visões*) e, ainda, com um interessantíssimo ensaio intitulado *O Relacionamento da Música com o Texto*. Quanto a este problema, também grandes foram os avanços. Em ambas as artes, literatura e música, as preocupações descritivas superaram a sucessão factual e concentraram-se na manifestação dos estados de espírito do eu narrativo. Assim como na pintura passou a importar menos a paisagem, ou o efeito que esta pode causar sobre o pintor, tornando-se, antes, a manifestação de como a disposição anímica do artista lhe permitiu observar (ler) essa mesma paisagem, em música e em literatura prevaleceram as alegorias emocionais, apresentando estados de espírito em face de situações. Dificilmente pode haver, por exemplo, maior interação texto-música do que entre o poema de Richard Dehmel, *Verklärte Nacht* (*Noite Transfigurada*), e a música homônima de Schoenberg, concebida no âmbito do tonalismo expandido. A identificação dos personagens – entre eles não apenas os seres humanos (homem e mulher), mas também entidades do mundo natural (a lua e a noite) e sentimentos (a apreensão, o medo, o amor e, por fim, a transfiguração do filho da personagem feminina, gerada por um outro homem, no produto do amor espiritual do casal que caminha sob o luar) – a temas e motivos musicais correspondentes, aliada à genialidade do tratamento que Schoenberg lhes aplica, promove uma verdadeira tradução intersemiótica, senão uma complementaridade semântica no mais alto grau.

Em maior ou menor medida, o exemplo do expressionismo também é aplicável ao futurismo e ao dadaísmo – particularmente, em ambos os casos, nas artes plásticas, literatura e teatro. Interessa-nos, entretanto, investigar as relações entre o cubismo pictórico e a música, em busca de um possível cubismo musical. As comparações entre música e pintura já são, em princípio, mais complexas e espinhosas do que entre música e literatura, ou entre pintura e literatura. Apoiando-se na linguagem verbal, pressuposto para a investigação filosófica e histórica em qualquer arte, a literatura parece atuar como ponte entre as artes e suas relações com elas são mais amistosas e imediatas. Assim, embora também raros, encontram alguns estudos sobre a dramaturgia, o romance e mesmo o

cinema cubista, destacando-se entre os mais sérios o livro de Wylie Sypher²⁸ que começa por citar Alfred Whitehead, segundo o qual “em cada período existe uma forma geral das formas de pensamento; e essa forma, como o ar que respiramos, é tão translúcida, tão permanente e tão aparentemente necessária que só tomamos dela consciência através de um esforço extremo”²⁹. Acreditamos que o período de nosso estudo, qual seja o início do século XX, apresenta não uma, mas algumas formais mais ou menos gerais de pensamento e que o cubismo seja uma das mais relevantes, senão a mais relevante dessas formas. Assim, propomo-nos fazer um esforço para revelar a expressão de seu *modus constituendi et operandi* também na arte dos sons.

²⁸ W. Sypher, *Do Rococó ao Cubismo*.

²⁹ A. N. Whitehead, *Adventures of Ideas*, apud Sypher, Wylie, op. cit., p. 11.

3. Correspondências entre a linguagem pictórica e a musical.

*“Em arte, a tradição não é um conjunto de crenças, mas sim o conhecimento de técnicas”.*³⁰

Ainda que superficiais, e quase que de natureza exclusivamente histórica, as relações entre pintura e música mencionadas no capítulo anterior já indicam a necessidade de uma melhor conceituação de alguns termos que, embora comuns a ambas as artes, assumem matizes próprios em cada uma delas. Assim procedendo, conquistaremos um vocabulário mais preciso e melhor evidenciaremos as relações propostas entre as duas artes. É preciso, pois, “colocar em ordem esse museu de terminologias arbitrárias e começar a discernir as bases dessas noções e julgamentos...”, como escreveu Carl Einstein referindo-se ao tratamento da pintura, no caso cubistas, em termos verbais.³¹

Como visto, não é possível tratarmos da situação das artes no final do século XIX e início do XX sem notarmos que na linguagem pictórica verificou-se um questionamento das possibilidades de figuração, enquanto que no universo musical o esgotamento das possibilidades de expansão e desenvolvimento do sistema tonal foi o que caracterizou aquele momento. Apesar disso, não é possível estabelecer uma correspondência entre figuração e tonalidade, pois trata-se de elementos distintos. Entre as reações ocorridas nas artes plásticas, como resposta à crise da figuração, encontramos as primeiras criações pictóricas abstratas, sejam advindas de membros, ex-membros ou simpatizantes do expressionismo, especialmente Kandinsky, seja entre os experimentos cubistas das fases analítica e sintética, muito embora a abstração nunca tenha sido um objetivo do cubismo³².

³⁰ Herbert Read, apud D. Mitchell, op. cit., p. 138.

³¹ C. Einstein, op. cit., p. 27.

³² como também não o foi do expressionismo. A obra de Kandinsky é uma exceção, mas se beneficia de procedimentos expressionistas da vertente do movimento nascida em Munique (*Der Blaue Reiter*) que, entre outros temas, privilegiava a paisagem, ao contrário da vertente de

Já na música, entre as mais veementes reações ao esgotamento do sistema tonal, encontramos as primeiras experiências atonais, protagonizadas por Arnold Schoenberg, e os esforços de renovação da composição tonal (com vistas à sua própria manutenção) dos quais Igor Stravinsky certamente foi o grande expoente. Novamente, há de se tomar muito cuidado, pois também não é possível estabelecer-se correspondência entre abstração e atonalidade, pois, uma vez mais, trata-se de elementos distintos. Uma outra reação ocorrida na pintura, e que antecedeu, ainda que em poucos anos, as primeiras experiências abstratas, foi o questionamento da perspectiva tradicional, conforme estabelecida na primeira metade do século XV. Esse questionamento da perspectiva relaciona-se diretamente como o problema da tonalidade (e seu abandono) em música, assim como o posterior abandono dos procedimentos melódicos, que só ocorreu em meados do século XX, embora com raízes muito anteriores, viria relacionar-se com a pintura abstrata. Tendo em vista o desenvolvimento paralelo, mas não concomitante, de procedimentos homólogos em ambas as artes, devemos definir com o máximo cuidado e precisão os binômios tema musical/figuração pictórica e perspectiva/tonalidade, de forma a não aplicamos indistintamente conceitos de uma arte a outra, sem que se verifique uma real correspondência.

Figura pictórica *versus* tema musical

Não há, de fato, correspondência entre abstração na pintura ou na escultura e falta de tonalidade na música, pois trata-se de dois planos diferentes: de um lado o tema, ou figura, no universo plástico e, de outro, a linguagem formal da música sobre e partir da qual os elementos são organizados. Assim como as artes plásticas trabalharam, de suas origens até o início do século XX, com a reprodução (e, mais recentemente, a representação) de temas ou figuras, a música também apresenta os seus temas ou figuras, vulgarmente denominados melodias. E é a partir desse elemento básico que a história da composição

Dresden (*Die Brücke*) que favorecia o retrato e as questões sociais, apegando-se mais fortemente à figuração tradicional.

musical se desenvolveu até meados do século XX, ou seja, através da apresentação, repetição, variação, desenvolvimento e fragmentação de “idéias musicais”, tecnicamente denominadas temas e vulgarmente conhecidas como melodias. O alto grau de sofisticação dessas idéias musicais, presente em diversas obras compostas no final do século XIX e início do XX, intimida os historiadores da música e os musicólogos a se referirem a elas como meras melodias, preferindo designá-las como motivos melódicos, células melódicas ou fragmentos temáticos. Entretanto, trata-se, ainda assim, de melodias. Essas melodias expressam-se através de um código, dotado de fonologia, sintaxe e semântica: o sistema tonal que, desde o início de sua consolidação, no final do século XVI³³, até o início do século XX, foi a linguagem sobre a qual, e a partir da qual, os temas musicais ou melodias foram constituídos. No dizer de Wisnik³⁴, “a passagem do modal ao tonal acompanha aquela transição secular do mundo feudal ao capitalista e participa, assim, da idéia moderna de história como progresso”. O argumento da história (também da música) como progresso ou evolução, é fundamental para o entendimento da ruptura com o sistema tonal ocorrida no início do século XX. Esse sistema fechado de tonalidades maiores e menores que grafam, suportam, acolhem e fornecem material para a enunciação e desenvolvimento dos temas musicais, surgiu como uma evolução lógica, e mais perfeita (embora também mais limitada) dos antigos modos de organização dos tons e semitons, que foram utilizados da Grécia antiga à renascença. A reação mais radical de enfrentamento ao problema do esgotamento do sistema tonal – tendo o cromatismo de *Tristão e Isolda* como grande *turning point* –, entendido como ferramenta para a música evolutiva, foi a atonalidade, inicialmente livre, como mera negação do sistema tonal, através de procedimentos que se limitavam em evitar a predominância de alguns sons sobre outros (ou seja, o estabelecimento de tonalidades predominantes) e, a partir do início da década de

³³ a consolidação do sistema tonal foi lenta e progressiva, iniciando-se no século XVI, com o estabelecimento da preferência por dois dos antigos modos medievais, a saber o modo jônico (que deu origem ao modo maior na música tonal) e o modo eólico (que deu origem ao modo menor), e estendendo-se até o século XVIII, com sua total consolidação.

³⁴ J. M. Wisnik, *O som e o Sentido*, p. 105.

1920, constituída sob a forma de um novo sistema ou método de composição musical, denominado serialismo ou dodecafonismo³⁵, baseado na equivalência funcional entre os doze sons da escala cromática e cuja intenção foi substituir o sistema tonal como base para a criação musical.

Assim como o cubismo pictórico não pretendeu, ao menos inicialmente, a abstração, fundando-se como arte figurativa por natureza, o atonalismo (literalmente, ausência de tonalidade), seja livre ou serial, não pretendeu a abstração musical, ou seja não teve como objetivo a criação de uma música atemática ou amelódica. Muito pelo contrário. Ao preferir definir-se como um músico ‘evolucionário’ e não revolucionário³⁶, Schoenberg revelou suas intenções. Se em sua fase inicial transitou com total mestria pelo já combalido universo da música tonal, logo percebeu que a impossibilidade de expansão do sistema – levado ao paroxismo como fôra por compositores como Mahler – exigia a busca de novas maneiras de organização formal do material sonoro, de tal sorte a assegurar que a música ocidental permanecesse evoluindo³⁷. Seu objetivo, portanto, era a preservação do caráter progressista da música, sem negar o material do qual era tradicionalmente constituída (temas musicais, harmonia e ritmo), mas buscando, apenas, a renovação da linguagem a partir da qual seria estruturada. Na verdade, como Leibowitz destaca brilhantemente³⁸, Schoenberg foi um dos músicos mais ligados à tradição da música ocidental e à história da

³⁵ embora geralmente tomados como sinônimos, há distinção técnica entre esses termos, uma vez que a música pode ser serial sem trabalhar necessariamente com os doze sons da escala cromática. Assim, *stricto sensu*, dodecafonismo é o serialismo que trabalha com os doze sons da escala cromática. Há, entretanto, como pretendemos demonstrar, formas de tratamento serial que utilizam escalas inferiores aos dozes sons cromáticos. Isso se verifica em duas situações. Em primeiro lugar quando há um tratamento serial do material tonal, que denominaremos serialismo tonal. Em segundo lugar, quando, dentro de uma poética a atonal, encontramos séries com menos de doze sons, que denominaremos serialismo [dodecafônico] defectivo.

³⁶ conforme citado por Flo Menezes na apresentação da edição brasileira do *Tratado de Harmonia* de Schoenberg, p. 12.

³⁷ na verdade, conforme citado por Paul Griffiths (*A Música Moderna*, p. 80), o que Schoenberg tinha em mente era a música alemã pois, segundo anunciou a seu aluno Joseph Rufer, havia feito “uma descoberta que garantirá a supremacia da música alemã por algumas centenas de anos”. Schoenberg certamente imaginava que o serialismo seria utilizado, ao menos, pelo mesmo número de anos em que o sistema tonal havia sido.

³⁸ R. Leibowitz, *Schoenberg*, p. 35.

música. Assim, seu vanguardismo teve sempre vista apenas o desejo de dar continuidade a essa tradição. Toda a sua obra, e de seus discípulos – especialmente Alban Berg e Anton Webern, ao lado dos quais formou o triunvirato da música serial inicial, conhecido como Segunda Escola de Viena – é constituída a partir da apresentação, variação, desenvolvimento³⁹ e transformação de temas (idéias) musicais. Entretanto, assim como a segunda fase do cubismo, conhecida como fase analítica, em momento algum abandonou a figuração, mas, em função da alta sofisticação de sua linguagem formal, tornou mais difícil a identificação e reconhecimento das figuras, de tal sorte que um olhar menos preparado sequer as identificava, também na música serial ocorreu algo semelhante. Se não há maiores dificuldades em se ouvir as melodias de composições atonais livres como *Pierrot Lunaire* (1912) de Schoenberg ou da ópera *Wozzeck* (1922) de Berg, o mesmo não se pode dizer da maioria das composições atonais seriais dodecafônicas⁴⁰. A sofisticação de sua linguagem, aliada ao estranhamento inicial que o novo método de composição causou aos ouvidos acostumados ao sistema tonal (ainda que este estivesse, já no final do século XIX, carregado de dissonâncias e cromatismo) tornou a identificação dos temas musicais uma tarefa complexa e não sem justiça o serialismo, de matiz dodecafônica, foi batizado de fase hermética do atonalismo. Os temas, entretanto, estavam solidamente estabelecidos nas obras daquele período, assim como nos trabalhos plásticos do cubismo analítico⁴¹. Em ambos os casos, exige-se do fruidor das obras, ouvinte,

³⁹ referimo-nos a desenvolvimento em sentido lato, pois, no sentido tradicional, rigoroso e específico que trata dos temas musicais no contexto da forma-sonata, o desenvolvimento só é possível na música tonal, uma vez que pressupõe modulações.

⁴⁰ há, entretanto louváveis exceções a esse estado de coisas. Uma delas é a obra madura de Berg, na qual mantém a mesma expressividade melódica que caracterizou sua produção inicial. Assim, *Lulu*, sua ópera serial, é tão melodicamente característica e acessível quanto *Wozzeck*, ópera atonal livre. Nem mesmo a distinção entre atonalismo livre e serialismo é perceptível ao “ouvinte médio” em relação a essas duas obras, sendo necessário um ouvido altamente treinado, ou um estudo da partitura, para a confirmação dessa distinção.

⁴¹ a ausência do sistema tonal, evidentemente, nunca inviabilizou a existência dos temas musicais. No dizer de Stravinsky “os mestres da Idade Média e da renascença [períodos anteriores ao estabelecimento do sistema tonal] não estavam menos preocupados com a melodia do que Bach e Mozart” (Igor Stravinsky, *Poética Musical em 6 Lições*, p. 43).

no caso da música, e espectador, no das artes plásticas, uma percepção mais aguçada e mesmo treinada. Entretanto, nem o cubismo analítico nem o atonalismo serial, pretenderam a atematicidade, pressuposto da arte abstrata, embora seja inegável que, permitindo um certo 'grau de abstração' em suas obras, contribuíram decisivamente para o desenvolvimento de poéticas abstratas em ambas as artes. Identificar a abstração pictórica com a atonalidade é um dos erros mais freqüentes entre críticos e musicólogos que se dedicam à música moderna, lembrando-se que o próprio Adorno incorreu nesse deslize conceitual⁴².

Tonalidade versus Perspectiva

À atonalidade na música corresponde, entretanto, um outro elemento das artes visuais que estava sendo revisto naquele início de século XX: a perspectiva. Os temas, ou figuras, na pintura precederam o desenvolvimento da perspectiva, ocorrido somente na primeira metade do século XV, assim como os temas musicais, ou melodias, precederam o estabelecimento do sistema tonal, ocorrido somente a partir do século XVI. Assim, perspectiva e tonalidade não são pressupostos para os temas, pictóricos ou musicais, mas sim sistemas formais organizativos dessas idéias, genericamente chamados de linguagens, empregados durante séculos e que deixaram de satisfazer os artistas a partir da crise que as artes enfrentaram no final do século XIX. Em ambos os casos estabeleceu-se um ponto de apreciação único para o fruidor das obras: um ponto de vista (e de fuga) na pintura e um monopólio sonoro (de uma única tonalidade) na música. Os temas, pictóricos e musicais, antecederam e sucederam esses dois sistemas de organização formal.

Uma vez superado o entendimento da pintura como sistema de reprodução mimética de figuras (sejam elas pessoas, objetos ou paisagens encontráveis no 'mundo real'), todo o sistema desenvolvido com vistas a conferir maior realismo e verossimilhança entre o que pode ser encontrado no mundo e o

⁴² como atesta seu texto *Relações entre a Música e a Pintura*, no qual lê-se: "pois a pintura não figurativa, como a música liberada da tonalidade e abandonada a seu impulso, têm afinidade com a pura expressão" (T. W. Adorno, *Sobre la Música*, p. 48).

que é suscetível de fixação em um suporte plano (tela), buscando superar sua bidimensionalidade e conferir a impressão de proporção, profundidade e tridimensionalidade, deixou de fazer sentido. As principais reações iniciais ao pós-impressionismo pictórico (e ao academicismo como um todo), quais sejam expressionismo, fovismo e cubismo, questionaram o uso tradicional da perspectiva, mas foi o cubismo o movimento que mais longe levou esse questionamento, propondo tanto a reciclagem quanto o abandono da perspectiva (ou, ao menos, da perspectiva tradicional, baseada na observação da figura sob um único ponto de vista). A essa postura assumida pelo cubismo correspondem as reações que na música questionaram a utilização do sistema tonal, quer seja reciclando-o, como o fez Stravinsky, ou, de forma mais radical, abandonando-o, como preferiu Schoenberg⁴³. Outras formas, menos radicais, de negação da tonalidade, como, por exemplo, a escala de seis tons inteiros, proposta por Debussy⁴⁴, ou o retorno à música modal, presente na obra de músicos como Fauré, Ravel e Bartók, este último por via da pesquisa da música folclórica do leste europeu (de natureza essencialmente modal), encontram analogia em expressões plásticas como o simbolismo e o fovismo, circunscrevendo-se, entretanto, a um universo menos radical de resposta aos impasses da arte *fin-de-siècle*. Assim, às reações pictóricas de questionamento, reciclagem e abandono da perspectiva corresponderam as reações musicais de questionamento,

⁴³ lembre-se, entretanto, que, em sua última fase criativa, Schoenberg retornou à linguagem tonal, muitas vezes valendo-se da temática neoclássica como pretexto para tanto, enquanto Stravinsky tornou-se um compositor serialista (no sentido atonal), em seus últimos anos criativos. Essa aparente contraditória inversão de papéis é, entretanto, totalmente compreensível, senão esperada, uma vez que, como pretendemos demonstrar, ambos os compositores trabalharam, por vias distintas, um mesmo propósito: o estabelecimento de novos procedimentos de composição que garantissem a continuidade do desenvolvimento da música ocidental. Em ambos os casos, foi a utilização do tratamento serial (atonal ou não) que permitiu e sustentou esses novos procedimentos.

⁴⁴ como demonstrado por Henry Barraud (*Para Compreender as Músicas de Hoje*, p. 47), “enfim, o golpe mais grave dado por Debussy na escala clássica do modo de *dó*” [como sinônimo de modo maior ou jônico] “e, em consequência, no sistema tonal, reside na invenção de uma gama tão deliberadamente herética que, numa época mais longínqua, ela teria lhe valido certamente a fogueira. Trata-se de uma escala de apenas seis notas, compreendidas na oitava, e que estão todas a um intervalo de um tom inteiro umas das outras. Ela foi chamada gama por tons ou gama hexafônica. É um modo extremamente estranho. Tão estranho que não poderia pretender substituir a escala de sete sons do modo de *dó* ou os modos medievais. Em todo caso, ele reduz o sistema tonal a migalhas.”

reciclagem e abandono da tonalidade⁴⁵, pois perspectiva e tonalidade são sistemas homólogos.

Feitas essas distinções, podemos estabelecer algumas equivalências entre as duas artes, bastante distintas, creio, do que as delineadas até o presente momento pelos poucos autores que se aventuraram a estudar conjuntamente música e artes plásticas. Um esforço importante nesse sentido foi, sem dúvida, o livro *La Correspondance des Arts* de Étienne Souriau. Publicado inicialmente em 1947, esse trabalho tentou satisfazer o interesse e curiosidade de apreciadores, artistas e filósofos, correspondendo, nas palavras do autor, aos planos superficial, pragmático e profundo do estudo das artes, respectivamente. Souriau buscou estabelecer as bases para uma estética comparada – não no sentido que esta expressão apresenta em literatura, ou seja, o estudo da produção literária de diferentes países e/ou épocas, mas na confrontação de obras provenientes de artes diversas – sendo bastante bem-sucedido na parte geral de seu livro, na qual determina familiaridades e parentescos entre as distintas artes, mas apresentando resultados menos expressivos quando se aventura em comparações binárias propriamente ditas. Assim, os capítulos especificamente dedicados a comparações entre música e artes plásticas preocupam-se, quase que exclusivamente, com correspondências físicas entre arabescos e melodias e entre sons e cores. Esse estudo teve, porém, o mérito inegável de combater o que o autor francês denomina “metáfora vazia” na comparação entre as artes⁴⁶ e buscar as “analogias ocultas”, esforço tão importante quanto oportuno, pois surgiu em um momento da teoria das artes, e da musicologia em especial, no qual buscavam-se caminhos para a superação do formalismo musical cujas raízes foram postas em *Do Belo Musical* de Eduard Hanslick, obra publicada em 1854 que negava à música o estatuto de linguagem (por falta de vocabulário em sentido estrito) e a possibilidade de expressar qualquer coisa que não fosse o puro jogo da forma e

⁴⁵ ou, dizendo com mais propriedade, do sistema tonal.

⁴⁶ como, no exemplo de Souriau, dizer-se que o quadro *Blue Boy* de Gainsborough é uma “sinfonia em azul maior”.

dos sons, inviabilizando, assim, qualquer possibilidade de intersemiologia com as demais artes.

Quando falamos em figuras, objetos ou temas nas artes plásticas, teremos como equivalentes os temas musicais ou melodias ou ainda motivos melódicos⁴⁷. Assim como a presença de figuras nas artes plásticas refere-se à arte figurativa, a presença de temas musicais indica uma música temática, ou seja, em ambos os casos falamos de uma arte não-abstrata. Quando, por outro lado, falamos em perspectiva na pintura, referimo-nos ao conjunto de procedimentos que pretendem proporcionar sensação de tridimensionalidade ao ato de observação de uma superfície plana (tela). Trata-se de procedimento formal que, no universo musical, equivale, *mutatis mutandis*, ao sistema tonal ou tonalidade. Há, portanto, correspondência entre figura pictórica e tema musical, assim como entre perspectiva e tonalidade. Como era de se esperar não há, entretanto, sincronia histórica perfeita entre esse último par de elementos, pois o estabelecimento da perspectiva antecedeu, em mais de um século, o início do estabelecimento do sistema tonal. Porém, o abandono (ou revisão) da perspectiva em pintura coincidiu, quase exatamente, com o abandono (ou revisão) da tonalidade em termos musicais⁴⁸. Já as experiências da pintura abstrata (atemática) antecederam consideravelmente suas análogas em música.

⁴⁷ a inserção, talvez precoce nesta discussão, dos motivos musicais, deve-se ao reconhecimento de que muito antes de seu uso corrente, verificado a partir do início do século XX - quando Stravinsky e os integrantes da Escola de Viena estruturaram obras exclusivamente a partir de fragmentos de melodias – Beethoven compôs todo o primeiro movimento de sua *Sinfonia nº 5, opus 67*, baseando-se em um motivo de três sons (com duas notas) – ou oito notas e quatro sons, se considerarmos a réplica uma segunda abaixo, formando a primeira frase da obra –, demonstrando o poder dessa estrutura.

⁴⁸ assim como a primeira grande investida contra a perspectiva foi *Les Femmes d'Alger*, tela de Picasso de 1907, a primeira composição franca e propriamente atonal foi o *Segundo Quarteto de Cordas* de Schoenberg (1907-1908), obra na qual, nas palavras de Leibowitz, “pela primeira vez na história, a suspensão das funções tonais se torna total; pela primeira vez na história, um movimento é concebido praticamente do começo ao fim sem ajuda dessas funções” (R. Leibowitz, *Schoenberg*, p. 72). Os dois primeiros movimentos do quarteto foram escritos dentro da linguagem tonal expandida, não diferindo, assim, das obras anteriores do compositor. Porém, para os dois últimos movimentos, Schoenberg acrescentou uma voz de soprano, cantando poemas de Stefan George, e abandonou a tonalidade. No movimento lento, ouve-se o verso “Sinto o ar de um outro planeta”, ao mesmo tempo em que a tonalidade desaparece da obra.

Cabe, ainda, registrar a existência de certa confusão terminológica entre a chamada ‘música absoluta ou música pura’ e a ‘música abstrata’, uma vez que esse último conceito nos interessa particularmente. Como observa Mitchell⁴⁹, os conceitos de música absoluta e música abstrata têm sido muitas vezes empregados indistinta e (portanto) erroneamente. A expressão música absoluta, ou música pura, diz respeito à composição musical que não possui intenção descritiva e que não faz referência explícita a elementos extramusicais, como obras literárias, paisagens ou mesmo estados de espírito. Baseia-se, portanto, no puro jogo das formas musicais, urdido através da apresentação de temas, sejam tonais ou atonais (livres ou seriais) e sua elaboração através de repetições, contrastes, variações, desenvolvimentos etc. À música absoluta opõe-se a chamada música programática ou descritiva, na qual a sintaxe e demais elementos da linguagem musical encontram-se a serviço da expressão, através da música, de idéias extramusicais. Embora obras do período barroco, sempre ligadas à transmissão dos “afetos”, sejam antecedentes fidedignos desse tipo de composição musical⁵⁰, cujos ecos se fazem sentir nos lacônicos, mas sugestivos, títulos de obras do período seguinte, o classicismo (como quartetos de cordas e sinfonias de Haydn e Mozart), é com as sinfonias e aberturas de Beethoven que estabelecem-se as bases da música programática. E se o *ethos* geral de sua terceira sinfonia, ainda passível de uma indicação lacônica (*Sinfonia Heróica*), já é suficiente para que todo o texto musical seja “lido” (decodificado) como a saga de um personagem⁵¹, foi com sua sexta sinfonia (*Sinfonia Pastoral*), que se faz acompanhar por uma detalhada carta de intenções, que ficaram estabelecidas as

⁴⁹ D. Mitchell, Donald, op. cit., p. 91.

⁵⁰ haja vista, por exemplo, o conjunto de concertos do *opus 8* de Antonio Vivaldi (*Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*), que engloba os quatro concertos temáticos, conhecidos como *Le Quattro Stagioni*, aos quais o compositor não apenas acrescentou subtítulos que se referem às estações do ano, mas forneceu sonetos, descrevendo as sensações de cada estação, evidentemente invocadas pela música correspondente.

⁵¹ afinal, a abertura *Leonora III*, uma das quatro compostas para a ópera *Fidelio* e, principalmente, a abertura *Coriolano* nada mais são do que pequenos poemas sinfônicos, ainda que com a forte presença da forma-sonata, normalmente associada à música absoluta, o que, entretanto, não impede o alto poder descritivo dessas obras.

bases para o nascimento da sinfonia programática propriamente dita, como encontramos posteriormente em Berlioz, e que se fundaram os alicerces de um novo gênero de composição: o “poema sinfônico”. Este último, produto da poética do romantismo *par excellence*, estende-se das obras de Liszt, cujo cromatismo já antecipa as experiências wagnerianas posteriores, às de Schoenberg⁵². O *corpus* de obras programáticas do século XIX apresenta forte inter-relação entre música, literatura e pintura. De fato, o poema sinfônico define-se como uma espécie de ‘pintura sonora’ ou ‘narrativa musical’⁵³, ao mesmo tempo em que a pintura e a literatura também aspiraram uma aproximação maior com a música, quer seja através de ‘coloridos sugestivos’, no caso da pintura, ou do tratamento temático à maneira das formas musicais, no caso do texto literário. Em síntese, à luz dessa distinção consagrada entre música absoluta, ou pura, e música programática, a *Sinfonia nº 102* de Haydn é um exemplo da primeira, tanto quanto *A Ilha dos Mortos* de Rachmaninov, inspirada no quadro homônimo de Boecklin, é da segunda. Ambas são obras temáticas, não abstratas, pois apresentam melodias e motivos melódicos, que são os temas da música.

Não raras, porém, foram as tentativas teóricas de desqualificar a possibilidade do discurso musical em remeter o ouvinte a idéias extramusicais, sendo a obra de Hanslick o marco teórico dessa linha de pensamento. Entretanto, é inegável que o conjunto de procedimentos musicais acumulados através da história da música, e desenvolvidos com particular interesse a partir do surgimento da ópera, em finais do século XVI (coincidente, portanto, com o início do estabelecimento do sistema tonal)⁵⁴, tornou a possibilidade de descrição através

⁵² *Verklärte Nacht* (*A Noite Transfigurada*), baseada no poema de Richard Dehmel, e composta para um sexteto de cordas, sendo posteriormente transcrita pelo próprio Schoenberg para orquestra de cordas, e *Pelléas und Mélisande*, obra também de Schoenberg, para grande orquestra, são, talvez, os dois últimos grandes exemplares do poema sinfônico.

⁵³ a poética do poema sinfônico está a tal ponto ligada ao sistema tonal que sua designação em alemão é *tondichtung* e em inglês é *tone poem*, literalmente, em ambas as línguas, *poema tonal*. Isso não impede, entretanto, a existência de poemas sinfônicos atonais bastante eficientes como peças musicais descritivas.

⁵⁴ não é à toa que a crise do sistema tonal deflagra uma crise na ópera, crise essa que, apesar das bem sucedidas obras de Berg (*Wozzeck* e *Lulu*) e de alguns outros (poucos) compositores, como Britten e Weill, de certa forma perdura até este início de século XXI.

da música uma sofisticada realidade. De mais a mais, as tentativas formalistas de aprisionar a música dentro da definição de ‘arte da pura forma’ caem por terra em face das demonstrações da gramática gerativa. Esta última demonstrou que não há organização formal sem conteúdo implícito⁵⁵. Também Suzanne Langer, apesar de negar à música, como a todas as artes que não empregam a linguagem verbal, um vocabulário preciso, entendeu-a como ‘forma significante’, capaz de expressar idéias e sentimentos, reconhecendo que a linguagem verbal não é a única possibilidade de experiência intelectual⁵⁶.

Música abstrata, por sua vez, nada tem a ver com música absoluta (ou não-programática), pois tanto a música absoluta, ou pura, tradicional quanto a música programática são constituídas pelo mesmo tipo de material musical, ou seja, pelos temas ou melodias, tratados sem intenções descritivas no primeiro caso e com intenções descritivas (e, portanto, extramusicais) no segundo. Para que uma composição musical ostente o título de ‘música abstrata’ é necessária a ausência de temas ou motivos musicais aos moldes tradicionais, e isso pode acontecer tanto em um contexto tonal quanto atonal.⁵⁷ Já mencionamos acima que a ausência de tonalidade não implica, necessariamente, a ausência de temas ou melodias, como também não impossibilita a composição de música programática ou descritiva⁵⁸. E mesmo a música abstrata, sem temas ou melodias aos moldes tradicionais, pode conter intenções descritivas, pois há outros elementos da sintaxe musical, além das melodias, capazes de invocar imagens, sentimentos e

⁵⁵ nas palavras de George Lakoff, citado em Steinberg & Jakobovitz (*Semantics, an Interdisciplinary Reader in Philosophy, Linguistics and Psychology*, p. 232), “em essência, a posição da semântica gerativa é a de que sintaxe e semântica não podem ser separadas e de que o papel das transformações e das restrições derivativas em geral é o de relacionar as representações e estruturas de superfície. Assim como no caso da gramática gerativa, o termo gerativa deve ser entendido como completa e precisa.”

⁵⁶ S. K. Langer, *Philosophy in a New Key*, pp. 228-229.

⁵⁷ obras absolutamente tonais como, por exemplo, o *Prelúdio I* de *O Cravo Bem Temperado*, de Johann Sebastian Bach, não possuem temas no sentido tradicional.

⁵⁸ note-se, por exemplo, que não há solução de continuidade na música expressionista (programática por excelência), com o abandono da tonalidade, ou mesmo com a introdução do serialismo. Para ilustrarmos com um único compositor, Schoenberg, o poema sinfônico *Pélléas et Mélisande* (obra tonal) é tão expressionista quanto a cantata-pantomima *Pierrot Lunaire* (obra atonal livre) ou a ópera *Moses und Aron* (obra dodecafônica).

sensações. Há casos, inclusive, nos quais um alto índice de abstração musical está a serviço de um texto cantado, ou recitado, que atua como guia de escuta e ‘conta uma história’ com o auxílio da música, como ocorre, por exemplo, em *Le Marteau sans maître* e em *Pli selon Pli*, ambas obras de Pierre Boulez, com versos de René Char e Stéphane Mallarmé, respectivamente, nas quais procedimentos melódicos, organizados em um complexo serialismo integral, estão a serviço da ilustração de textos, por natureza descritivos e extramusicais. Os versos de Char e Mallarmé, embora também dotados de grande ambigüidade, carregam uma inexorável carga de sentido, como ocorre com toda produção de linguagem verbal. Infere-se, assim, que mesmo as composições predominantemente atemáticas, ou abstratas, do ponto de vista musical, podem estar a serviço de algum tipo de descrição. Considerando, ainda, haver a possibilidade de uma música totalmente não-intencional por parte do seu compositor, a escuta do ouvinte será sempre, e necessariamente, referenciada. Independentemente da existência de intenções, textos ou notas programáticas por parte do compositor, o ouvinte sempre associará o discurso musical com seus próprios pensamentos, sentimentos e referências. Somos, portanto, bastante céticos quanto à existência de uma música verdadeiramente absoluta ou pura, pois, como afirmamos em outra oportunidade, não existe música pura, pois não existe escuta pura, e o processo musical só se completa com a execução da obra e a escuta do ouvinte.⁵⁹ Porém, ainda que admitamos, por argumentação, a existência de música pura ou absoluta, esta não deve ser confundida, em hipótese alguma, com música abstrata.

Os pares conceituais figura/tema e perspectiva/tonalidade, bem como a discussão sobre abstração (e/ou níveis de abstração) serão de particular relevância para o estudo de elementos cubistas na música, uma vez que tanto a poética cubista quanto a música moderna, ao enfrentarem a crise do final do século XIX, questionaram os elementos e a linguagem tradicional das artes, propondo alternativas. A nova figuratividade, baseada na representação e não mais na imitação, e a nova perspectividade, ou poliperspectividade, ou ainda o abandono total ou parcial da perspectiva, serão fundamentais para a poética

⁵⁹ H. Lian, *Sinfonia Titã: semântica e retórica*, p. 5.

cubista, assim como as novas propostas de tratamento temático e o novo tonalismo stravinskyano (de fato, um verdadeiro serialismo tonal, como procuraremos demonstrar), bem como a politonalidade de um Darius Milhaud e a negação tonal radical proposta por Schoenberg, são questões centrais à nova sensibilidade musical do início do século XX. Dessa forma, torna-se imprescindível a correta conceituação dos termos, quiçá historicamente confundidos em face da falta de sincronidade na trajetória das artes plásticas e da música, falta essa que, entretanto, não impediu desenvolvimentos paralelos e procedimentos análogos.

4. A natureza pervertida: conceitos e características fundamentais do cubismo (pictórico ou não).

*“Pintores, escultores, músicos e poetas”
são sacerdotes em um mesmo templo. Se não
servem às mesmas divindades, servem,
entretanto, a divindades análogas.”⁶⁰*

*“Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo
clara e brevemente? Quem o poderá apreender,
mesmo só em pensamento, para depois nos traduzir
por palavras o seu conceito? E que assunto mais
familiar e mais batido nas nossas conversas
do que o tempo? Quando dele falamos,
compreendemos o que dizemos. Compreendemos
também o que nos dizem quando dele nos falam.
O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém
mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar
a quem me fizer a pergunta, já não sei.”⁶¹*

Muitas foram, e ainda são, as tentativas de classificar as diversas artes, adotando-se, para tanto, os mais variados critérios para os agrupamentos propostos. As tentativas mais abrangentes, e superficiais, limitam-se aos elementos mais óbvios, como, por exemplo, a separação entre as artes ditas plásticas – categoria na qual encontra-se a pintura, o desenho, a escultura e, por vezes, a arquitetura – e as chamadas artes literárias, representadas pela literatura *stricto sensu*, poesia e, por vezes, teatro. Em outra proposta classificatória, distinguem-se as artes performáticas (dança, música, teatro), que requerem a figura do intérprete como intermediador entre as intenções do artista e o público fruidor, das artes não-performáticas (como a literatura – poesia e prosa – e as artes plásticas), nas quais o contato entre o fruidor e a obra dá-se de forma direta, prescindindo da nem sempre bem-vinda figura do intérprete. O meio empregado (palavras, sons, cores etc.), o sentido ao qual se dirige precipuamente (visão, audição, tato etc.), são outras, entre muitas classificações possíveis. Todas sempre incompletas e insatisfatórias, posto que naturalmente enfatizam alguns aspectos ou princípios de classificação em detrimento de outros ao menos

⁶⁰ E. Souriau, op. cit., p. 7.

⁶¹ S. Agostinho, *Confissões*, livro XI, p. 244.

igualmente válidos. No esteio dessa discussão de ordem taxionômica imiscui-se, também, uma disciplina, ou sub-ramo da estética, conhecida como estética comparada. Como esclarece Étienne Souriau, a estética comparada não trata, como poderia parecer ao primeiro exame, da comparação entre as artes de diferentes povos ou de períodos históricos distintos, inferência que se poderia fazer com base na chamada literatura comparada, de forma geral mais conhecida⁶². Se assim fosse, tratar-se-ia de comparar a música de um determinado povo ou período com a de outro povo ou outro período, o mesmo aplicando-se à dança, ao teatro ou à arquitetura. Mas não é disso que trata a estética comparada. Esta tem por objeto o estudo comparativo das diversas artes entre si, esforçando-se na identificação das bases comuns e dos diferenciais entre elas, bem como nas possibilidades de inter-relações e de relações intersemióticas⁶³.

Em seu conhecido estudo sobre tema, Souriau⁶⁴ não resiste em também apresentar algumas classificações possíveis das artes, defendendo, inclusive, que as artes se “imitam” mais facilmente quando pertencem a uma mesma família (e.g.: pintura e escultura ou poesia e prosa), sendo “de tradução mais complexa” quando pertencem a famílias diferentes (caso, por exemplo, poesia e pintura)⁶⁵. Entendendo a estética comparada como a confrontação de obras de manifestações artísticas distintas, provenientes, por vezes, das diferentes “famílias” das artes, Souriau acaba por se fixar em uma forma de divisão de particular interesse para o presente trabalho. Trata-se da divisão, tributária do pensamento de Gottfried Lessing, entre *artes do tempo* (*Zeitkunst*), e *artes do espaço* (*Raumkunst*). Como observou Paul Klee, no *Laocoonte*⁶⁶ de

⁶² E. Souriau, op. cit., pp 15-17.

⁶³ no sentido da expressão de determinadas idéias e/ou conteúdos em diferentes linguagens artísticas ou, em de forma mais precisa, em diferentes conjuntos de signos relacionados entre si.

⁶⁴ E. Souriau, op. cit.

⁶⁵ E. Souriau, op. cit.

⁶⁶ tratado de estética publicado por Lessing em 1766, sob o título *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (*Laocoon ou sobre as fronteiras entre a pintura e a poesia*).

Lessing “uma grande importância é atribuída à diferença entre a arte temporal e a arte espacial”⁶⁷. Entre as primeiras encontrar-se-iam a música e a poesia; entre as segundas as artes plásticas. Em que pesem as possíveis, e inevitáveis, divergências em alguns enquadramentos dentro dessa dicotomia⁶⁸, há pouca controvérsia quando se trata de classificar a música como uma *Zeitkunst*, ou seja, uma arte do tempo, como assim a reconhece também Adorno em um breve, mas significativo, texto dedicado a Daniel-Henry Kahnweiler, por ocasião do octogésimo aniversário desse galerista, promotor dos pintores cubistas⁶⁹. No mesmo ensaio, o filósofo de Frankfurt evidentemente apresenta a pintura como arte do espaço (*Raumkunst*). Também Adorno preocupa-se com a questão da estética comparada, principalmente no que diz respeito às relações entre música e pintura. Defende em seu texto que “por sua própria natureza”, o tempo não pode ser forçado a uma identidade com o espaço, sendo o primeiro organizado de forma sucessiva, enquanto o segundo apresenta organização simultânea⁷⁰. Dessa forma, um quadro, obra de uma autêntica arte do espaço, é todo ele simultâneo. Entretanto, em sua proposta artística, um quadro pode se referir, por exemplo, a fatos que ocorreram na história, uns após os outros. Em seu trabalho, o pintor terá de lidar com essa questão e, elaborando a cena de forma conjunta e simultânea, terá o desafio de, ainda assim, transmitir a idéia de sucessão temporal. Isso posto, Adorno conclui que embora a pintura seja uma arte do espaço ela apresenta uma imanência de tempo, sendo que “quanto mais empática uma pintura, mais tempo se armazena nela”⁷¹. Da mesma forma, a música, arte tipicamente do tempo, sempre procurou dar conta, interminavelmente, do espaço, seja nos coros duplos da Catedral de São Marcos, à época de Gabrieli, ou nas obras de Stockhausen,

⁶⁷ P. Klee, *Confissão criadora* in *Sobre a arte moderna e outros ensaios*, p. 46.

⁶⁸ por exemplo, seria o cinema, arte que contém ao mesmo tempo imagens, textos e sons, uma arte do tempo ou uma arte do espaço; ou ainda uma exótica espécie híbrida?

⁶⁹ T. W. Adorno, *Sobre algunas relaciones entre la música y la pintura*, in *Sobre la Música*, pp. 41-55).

⁷⁰ T. W. Adorno, op. cit., p. 44.

⁷¹ T. W. Adorno, op. cit., p. 45.

para citar o feliz exemplo invocado pelo próprio Adorno⁷². Assim, há na música a imanência do espaço⁷³. Portanto, seguindo o mesmo raciocínio aplicado à pintura, quando mais empática for a obra de arte musical, mais espaço se armazena nela.

Stravinsky também aceitou essa classificação e em sua *Poética Musical em 6 Lições*, fruto da série de conferências que proferiu, em língua francesa, na Universidade Harvard (na cátedra de poética Charles Eliot Norton), em 1949-1950, afirmou que os elementos aos quais as especulações sobre a música “dizem respeito são o *som* e o *tempo*, sendo a música inconcebível quando isolada desses elementos”⁷⁴. Mais à frente, prossegue afirmando que “as artes plásticas apresentam-se a nós no espaço: recebemos uma impressão global antes de detectar os detalhes, pouco a pouco em nosso próprio ritmo. A música, porém, baseia-se numa sucessão temporal, e exige uma memória alerta. Sendo assim, a música é uma arte *cronológica*, assim como a pintura é uma arte *espacial*. A música pressupõe, antes de tudo, certa organização no tempo, uma crononomia, se nos permitirem esse neologismo”⁷⁵. No mesmo sentido, Max Dessoir, em sua *Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*⁷⁶, posiciona a música entre as artes do tempo e a pintura entre as do espaço, propondo um quadro mais completo, também correlacionando outras características:

⁷² T. W. Adorno, op. cit., p. 45.

⁷³ Se não fosse por mais nada, bastaria lembrar que o espaço é o meio pelo qual a música se propaga.

⁷⁴ I. Stravinsky, *Poética Musical em 6 Lições*, p. 34 (grifos originais).

⁷⁵ I. Stravinsky, op. cit., p. 35 (grifos originais).

⁷⁶ citado em L. Rowell, *introducción a la filosofía de la música*, p. 32.

<i>Artes espaciais, sem movimento e que tratam de imagens</i>	<i>Artes temporais, de movimento e que tratam de gestos e sons</i>	
Escultura Pintura	Poesia Dança	<i>Artes reprodutivas, figurativas e com associações determinadas</i>
Arquitetura	Música	<i>Artes livres, abstratas e com associações indeterminadas⁷⁷</i>

Outro quadro interessante, e mais curioso, foi proposto por Paul Weiss, em sua obra *Nine Basic Arts*⁷⁸. Dividindo a música em duas espécies – *musicry* (ou composição da música) e *music* (ou interpretação da música) – Weiss inclui em sua classificação o devir, dimensão que depende da intervenção do intérprete, resultando no seguinte quadro:

Artes do espaço	Artes do tempo	Artes do devir	
Arquitetura	<i>Musicry</i>	<i>Music</i>	<i>Artes que contêm uma dimensão criada</i>
Escultura	Narrativa	Teatro	<i>Artes que ocupam uma dimensão criada</i>
Pintura	Poesia	Dança	<i>Artes que são a própria dimensão que criam</i>

Apesar de posicionar a música em duas dimensões, uma criativa e outra interpretativa, como arte do tempo e do devir, respectivamente, Weiss também lhe confere uma dimensão espacial, dizendo “a *musicry* é a arte de criar um tempo emotivamente sustentado, silencioso e comum, enquanto a *music* é a arte de criar um devir estruturado e audível...a *music* ocupa um volume, é espacial e temporal ao mesmo tempo. Porém é mais ainda: é expansiva, insistente, um devir cabal

⁷⁷ à luz de nosso entendimento sobre o que seja abstração em música, obviamente discordamos desse aspecto da classificação de Dessoir.

⁷⁸ também mencionado em L. Rowell, op. cit, p. 32.

com forma sonora produzida por um homem”⁷⁹. Essa divisão entre uma ‘música pensada’ (*musicry*) e uma música executada, ou ao menos executável (*music*) já havia sido comum na idade média, quando à ‘música especulativa’ – baseada na matemática e associada à investigação cosmológica – opunha-se a ‘música prática’, com estatuto educativo e social muito inferior⁸⁰.

Registremos, entretanto, a fundamental discordância de Paul Klee quanto à classificação da pintura como uma arte do espaço, argumentando que “o espaço também é um conceito temporal”⁸¹. Citando o pintor Anselm Feuerbach, segundo o qual “para o entendimento de um quadro é necessário uma cadeira”⁸², Klee afirma que “a atividade do espectador também é temporal. Ele vai trazendo pedaços, um por um, para a cavidade ocular, sendo que para focalizar cada pedaço novo precisa abandonar o antigo”⁸³. Ou seja, requer-se tempo para que o espectador possa apreciar a obra que, também ela, foi construída no tempo, pedaço a pedaço. Esse entendimento de Klee é condizente com a bem mais simplória constatação de Stravinsky, de, nas artes plásticas recebemos uma impressão global antes de detectar os detalhes⁸⁴. Ambas as observações, de Stravinsky e de Klee, são especialmente relevantes na análise da pintura – e propomos, também da música – cubista. Em uma obra cubista a apreensão das múltiplas posições e aspectos do(s) objeto(s) requer tempo e memória, esta última uma qualidade indissociável da noção de tempo. Nas palavras de Stravinsky, exige-se do ouvinte “uma memória alerta”⁸⁵. Assim, a comparação entre seqüências sonoras distintas e o discernimento de tratar-se, ou não, de um

⁷⁹ citado em L. Rowell, op. cit., p. 32.

⁸⁰ a música ensinada no *quadrivium* das universidades medievais era exclusivamente especulativa. Essas instituições preocupavam-se em formar pensadores da música e não músicos práticos.

⁸¹ P. Klee, op. cit., p. 46.

⁸² P. Klee, op. cit., p. 46.

⁸³ P. Klee, op. cit., p. 47.

⁸⁴ I. Stravinsky, op. cit., p. 35 (grifos originais).

⁸⁵ I. Stravinsky, op. cit., p. 35.

mesmo objeto musical apresentado em diferentes posições requer o auxílio da memória que fixou a primeira posição por meio da qual apresentou-se inicialmente o objeto musical ao ouvinte. Como escreveu espirituosamente Rudolf Arnheim, “não é por nada que as Musas eram filhas da Memória”⁸⁶.

Embora acompanhem a posição original de Klee – e talvez apenas por isso nos seja possível empreender uma investigação acerca de um certo cubismo musical –, parece-nos inegável que o suporte da pintura é de natureza espacial, ao contrário da música que se desenvolve seqüencialmente não apenas na apreensão do ouvinte, mas na própria exposição da idéias musicais. Nas palavras de Arnheim, “no universo do puro som, a causalidade se restringe à seqüência: uma coisa segue-se a outra, numa dimensão linear”⁸⁷. O pintor também pensa e realiza a sua obra no tempo. Esta também só pode ser apreendida no, e com o, tempo. Seu suporte, entretanto, a revela em sua integralidade, ainda que esta integralidade seja inapreensível de forma instantânea.

Ponderadas essas distinções, coloca-se um problema fundamental para o presente trabalho que, desde seu título, propõe uma análise em estética comparada: quando e como tratar dessas duas artes concomitantemente? Como analisar em ambas um determinado fenômeno estético, neste caso o cubismo? Em seu texto, Adorno desenha uma solução convincente, ou seja, “embora a pintura e a música não convirjam na semelhança, encontram-se em um terceiro plano: ambas são linguagens”⁸⁸. Esse entendimento, do qual compartilhamos integralmente, não foi sempre pacífico dentro do próprio pensamento adorniano. Embora este autor tenha, por toda vida, mantido a crença, de matriz hegeliana, de que as obras de arte só se abrem à compreensão daqueles que falam a sua linguagem (*welcher ihre Sprache spricht*), em texto anterior ao dedicado a

⁸⁶ R. Arnheim, *Intuição e Intelecto na Arte*, p. 71.

⁸⁷ R. Arnheim, op. cit., p. 69.

⁸⁸ T. W. Adorno, op. cit., p. 46.

Kahnweiler negou veementemente o estatuto de linguagem à música⁸⁹. Embora, nesse escrito anterior, reconheça que as formas musicais apresentam frases, períodos, pontuações, perguntas, respostas, exclamações e até orações subordinadas, declara não se tratar de linguagem, uma vez carecer de conceitos, embora haja nelas alguns “conceitos primitivos’ dos quais trata a teoria do conhecimento”⁹⁰. Assim como Suzanne Langer afirmaria depois dele, a música seria, sob esse ponto de vista, dotada de gramática e de sintaxe, mas careceria de vocabulário *stricto sensu* – o qual Adorno denomina “conceito” – não permitindo, portanto, uma interpretação inequívoca que é um atributo da linguagem. Nas palavras do próprio Adorno, “interpretar a linguagem” [verbal] “significa entendê-la, enquanto interpretar a música é realizá-la”⁹¹.

Adorno superou rapidamente esse entendimento, seja revendo o conceito do que venha a ser linguagem, seja reavaliando as possibilidades de significação e entendimento nas manifestações em diferentes conjuntos de signos (linguagens), de tal forma que pôde dedicar textos inteiros à comparação entre as artes⁹². A superação deu-se de forma tão completa que afirma ser a linguagem o ponto de contato e de diálogo entre música e pintura, pois “ambas são linguagens”⁹³. E conclui ele que “a convergência dos meios de comunicação se faz manifesta graças à emergência de seu caráter de linguagem”⁹⁴. Graças a esse feliz encontro, no plano da linguagem, pode tratar-se comparativamente música e pintura, seja em relação ao cubismo ao a qualquer outro movimento ou aspecto artístico que se pretenda analisar.

⁸⁹ T. W. Adorno, *Música, lenguaje y sua relación en la composición actual*, in *Sobre la Música*, p. 25.

⁹⁰ T. W. Adorno, op. cit., p. 26 (aspas originais).

⁹¹ T. W. Adorno, op. cit., p. 27.

⁹² como o já citado *Sobre algunas relaciones entre la música y la pintura*.

⁹³ T. W. Adorno, *Sobre algunas relaciones entre la música y la pintura*, in *Sobre la Música*, p. 46.

⁹⁴ T. W. Adorno, op. cit., 47.

Assim, após o estabelecimento do problema e das bases históricas e técnicas da discussão, bem como firmadas algumas distinções e paralelos (ao menos foi o que se pretendeu fazer nos capítulos anteriores), pretende-se, agora, decupar cada um dos elementos essenciais do cubismo e examinar sua aplicabilidade, ou não, no âmbito do discurso musical. Evidentemente, recorrer-se-á muito freqüentemente ao cubismo pictórico e escultórico, mas, tanto quanto possível, tão logo o ponto de abordagem seja estabelecido, este será imediatamente direcionado à música, arte na qual o adjetivo cubismo é raramente empregado.

4.1 Cubismo como arte figurativa (da representação), assim na música como na pintura.

Herbert Read entende a arte cubista como “o nome dado à primeira das manifestações de arte abstrata”⁹⁵, sendo isso para ele um elogio, pois no mesmo texto, afirma que “a arte não-figurativa é vista como o desenvolvimento final e supremo da cultura humana...”⁹⁶. Não concordamos com essa visão e acompanhamos o entendimento de Clement Greenberg, segundo a qual “não há dúvidas de que Braque e Picasso preocuparam-se, em seu cubismo, em manter a pintura como arte da representação e da ilusão”⁹⁷. Também Malevich é bastante enfático no caráter figurativo do cubismo, atestando que no decorrer de sua extensa análise de obras cubistas não se deparou “com nenhuma obra totalmente não-objetiva”, devendo-se, assim, “ênfatizar que em qualquer das fases do cubismo a figura permanece posta diante de nós”⁹⁸. E conclui que “a diferença [entre a arte imitativa e a o cubismo] é que o cubismo expressa a realidade

⁹⁵ H. Read, op. cit, p. 72.

⁹⁶ H. Read, op. cit, p. 88.

⁹⁷ C. Greenberg, *Art and Culture: critical essays*, p. 71.

⁹⁸ K. S. Malevich, *Essays on Art*, p. 50.

plástica do fenômeno, enquanto a arte imitativa expressa a realidade do próprio objeto”⁹⁹.

Para nós o cubismo é, antes de tudo, arte figurativa que, entretanto, tomando o objeto como pretexto, o decompõe e varia, podendo atingir altos níveis de abstração. Ou ainda, como no cubismo sintético, partindo de um fundo abstrato e dele extraíndo a figura. Como o próprio Read reconhece, em relação ao artista moderno em geral, o artista cubista considera “o objeto meramente como um ponto de partida, um estímulo, para criar variações, assim como o músico toma um tema simples como ponto de partida, e, observando certas leis, projeta uma composição sancionada por sua forma consistente”¹⁰⁰. Como apresentado acima, ao conceito de figura, ou objeto, em pintura, corresponde, em música, o tema musical, também vulgarmente denominado melodia. No estudo das formas e estruturas musicais, preconiza-se que o tema é a idéia musical, normalmente apresentada em oito, por vezes quatro, compassos. Trata-se de uma unidade de sentido a partir da qual desenvolve-se o discurso musical através de apresentações (exposições) dessa idéia – que podem ser únicas, como no caso de uma sonata, por exemplo, ou seqüenciais, como nas fugas –, variações, desenvolvimentos, com ou sem modulações para tonalidades distintas da primeira exposição do enunciado, e finalmente, recapitulações (re-exposições) e conclusões (codas). Se partirmos do final da renascença e começo o barroco – para que tenhamos um melhor paralelo entre o desenvolvimento da pintura construída com base na perspectiva e na música construída com base no sistema tonal –, localizamos duas grande formas de organização do discurso sonoro de natureza musical: a fuga (vocal ou instrumental) e a sonata primitiva (sempre instrumental)¹⁰¹. No primeiro caso, a fuga, temos uma prática mais vetusta e consolidada, que não chega a corresponder à noção de forma *stricto sensu*, uma

⁹⁹ K. S. Malevich, op. cit. p. 51.

¹⁰⁰ H. Read, op. cit, p. 72.

¹⁰¹ designamos “sonata primitiva ”ou “sonata barroca”, a peça de música instrumental desenvolvida a partir de um único tema principal, em oposição à sonata clássica, da segunda metade do século XVIII, na qual dois temas, contrastantes e em tonalidade distintas embora aparentadas, formam a matéria prima da peça.

vez não estabelecer partes ou seções fixas para o desenrolar do discurso, mas apenas indicar módulos esquemáticos, tradicionalmente praticados que, a partir da criatividade do compositor, são livremente arranjados na elaboração da peça. Nela observa-se o cuidado na apresentação da idéia musical, contribuindo para sua fixação na memória do ouvinte. Trata-se de uma única idéia principal (tema ou “sujeito”), enunciada no início da obra por uma voz desacompanhada que é sucedida por entradas seqüenciais de outras vozes que reiteram a mesma idéia, apresentada sucessivamente na sua forma original (normalmente começando pela tônica) e uma quinta acima¹⁰². Enquanto a segunda voz promove a nova apresentação do tema, a primeira, que o já enunciou, dá prosseguimento ao seu desenho melódico, apresentando uma segunda parte desse tema, designada “contra-sujeito”, que pode tratar-se de um desdobramento da idéia inicial, ou ainda de uma variação ou mesmo retrógrado da idéia¹⁰³. Após a entrada de todas as vozes, que normalmente se restringem a três ou quatro no período barroco – mas que chegaram a contar dezenas na polifonia vocal da renascença – a peça apresenta uma série de variações e elaborações do material (em tonalidades por vezes bastantes distantes da principal), conhecidas como “episódios”, até que as diversas vozes se reúnam, novamente, na re-apresentação do tema principal em um encontro denominado *stretto* que pode encerrar a fuga ou atuar como ponto de partida para novos episódios. No caso da sonata instrumental, tem-se, ao contrário, uma única apresentação do tema ou idéia, seguida por elaborações dessa idéia que sofre um desenvolvimento simples sendo, por fim, re-apresentada, em um esquema que simploriamente pode ser codificado como

¹⁰² são as chamadas entradas canônicas ou entradas de fuga na qual a primeira aparição do tema (ou sujeito) dá-se na tonalidade principal da obra (tônica), a segunda entrada ocorre uma quinta justa acima, ou seja na tonalidade dominante, a terceira voz retorna à tônica e assim por diante.

¹⁰³ o retrógrado de um tema (ou sujeito) nada mais é do que a sua execução (e escrita) de “trás para frente”. Johann Sebastian Bach, compositor que levou a fuga às últimas conseqüências, transportando a tradição vocal inicial para o universo da música instrumental do barroco, consolidou os princípios desse gênero de composição em uma obra ao mesmo tempo prática e teórica: *A Arte da Fuga*. Nesse tratado (de execução e reflexão sobre a fuga), demonstrou, através de trechos curtos, as diversas possibilidades de organização e variação do tema, incluindo-se o tema em sentido direto (*rectus*) e o espelho do tema (*inversus*) que corresponde ao que, séculos depois, o dodecafonismo consagraria como “retrógrado”.

A-B-A'. Em ambos os casos, destaca-se a valorização do tema musical, a partir (e em torno) do qual toda a peça se desenvolve. Com a transição do barroco para o classicismo, a fuga – forma antiga que ganhara novo fôlego no barroco com sua adaptação de gênero tipicamente vocal para a música instrumental – tornou-se cada vez mais raramente praticada, prevalecendo o entendimento novo trazido pela sonata que, desenvolvido no classicismo, abrigará a apresentação (exposição) de dois temas principais, contrastantes e complementares, e não mais apenas um. Por mais desenvolvimentos e inovações trazidos na seqüência histórica pelo romantismo e pelo romantismo tardio, como, por exemplo, a progressiva substituição de temas completos por pequenos motivos¹⁰⁴, nada abalou o caráter essencialmente temático, figurativo portanto, da música ocidental. Se, como afirmou Clement Greenberg, “não há dúvidas de que Braque e Picasso preocuparam-se, em seu cubismo, em manter a pintura como arte da representação e da ilusão”¹⁰⁵, figurativa, portanto, a música também permaneceu essencialmente temática de seus primórdios até o século XX, sendo que os primeiros movimentos de renovação da linguagem, ou movimentos modernos, ainda conservaram essa característica.

¹⁰⁴ como o já citado motivo da *Sinfonia n° 5* de Beethoven, a partir do qual toda a obra é desenvolvida e, posteriormente, muitas obras de compositores românticos (entre os quais destaca-se Brahms).

¹⁰⁵ C. Greenberg, *Art and Culture*, p. 71. O autor segue dizendo que para realizar essa imitação, os dois autores inicialmente perseguiram resultados escultóricos através de meios não escultóricos, buscando para cada aspecto de visão da dimensão tridimensional um equivalente bidimensional.

4.2 Cubismo como rompimento com a perspectiva tradicional na pintura e como rompimento com a tonalidade tradicional na música.

Se o final do século XIX caracteriza-se como um momento de exaustão, ou mesmo esgotamento, da linguagem tradicional – e também se mostra um tanto nauseado pela tautologia temática do romantismo que desde o *Sturm und Drang* impusera um punhado de temas repetíveis e, de fato, repetidos *ad nauseam* (como amor, natureza, morte e pátria, não raramente rearranjados em recorrentes binômios) – o início do século XX procurou saídas e alternativas a esse estado de coisas. Nesse sentido, embora decisivas, as contribuições individuais de artistas como Picasso e Braque, Stravinsky e Schoenberg, tornam-se, em alguma medida fungíveis¹⁰⁶. No que se refere à linguagem propriamente dita, esta se encontrava exaurida tanto em termos pictóricos quanto musicais. Em pintura, tanto seus aspectos mais diretamente intelectuais, como a linha e o desenho, já haviam sido sacrificados em função das novas necessidades comunicativas dos impressionistas quanto, e de forma muito mais relevante, o processo criativo não mais se satisfazia com a perspectiva, uma vez que, como apontamos acima, o objeto não era mais observado e registrado de fora para dentro (do olho do pintor para a tela), mas devia, agora, levar em conta as sensações que provocava no pintor a partir de um determinado ângulo e momento de observação (poética impressionista), e deveria também, de forma mais complexa, ser engendrado de dentro para fora (da mente do pintor para a tela), carregando consigo uma imensa carga de intrasubjetividade em busca de expressão (poética expressionista). As ferramentas tradicionalmente colocadas à disposição dos pintores não mais davam conta dessas novas tarefas e necessidades.

¹⁰⁶ no caso da música, por exemplo, Josef Hauer (1883-1959) também desenvolveu, concomitantemente a Schoenberg, um sistema atonal de composição baseado na igualdade dos doze sons da escala cromática, enquanto Golyscheff desenvolvia um outro tipo de sistema serial. Assim, ainda que não se pudesse contar com a genialidade de um Schoenberg, o desenvolvimento de um sistema de composição atonal baseado em séries estava, historicamente, assegurado.

Em termos musicais, o excessivo cromatismo não mais permitia o desenvolvimento da linguagem musical¹⁰⁷ e constrangia os compositores a dizerem o que não pretendiam mais dizer, como aponta Jardel Dias Cavalcanti, referindo-se tanto a Debussy quanto à Escola de Viena¹⁰⁸. Se um compositor como Rachmaninov, que dominava soberbamente os meios expressivos tradicionais, sentia-se perfeitamente à vontade com o mesmo instrumental tonal que bem servira Haydn, Beethoven e Berlioz, isso se deve menos à sua capacidade de fazer uso da linguagem existente para, por meio dela, transmitir novas idéias ou partir para novas abordagens de idéias pré-existentes, do que à sua inapetência por idéias novas ou por novas abordagens de idéias antigas. Afinal qual a diferença de forma e de conteúdo, excetuando-se inevitáveis diferenças estilísticas, entre o *Romeu e Julieta* de Tchaikovsky e as suas *Variações sobre um tema de Paganini*? O mais próximo que esse compositor parece ter chegado da inovação foi em *A Ilha dos Mortos*, inspirada no conhecido quando de Arnold Boecklin, no qual flertou, diga-se de forma magnífica, com a poética simbolista. Se, em sua fase inicial, Schoenberg também se contentou com o uso do sistema tonal para a escritura de sua obras romântico-tardias e, mais nitidamente, expressionistas – como o sexteto *Verklärte Nacht* e o poema sinfônico *Pélleas et Mélisande* – logo sentiu necessidade de buscar novos meios expressivos, pois o cromatismo extremado tornava-o perigosamente semelhante a dezenas de outros “grandes compositores alemães” como Zemlinsky, Pfitzner, Schrecker ou Wolf, para citar uns poucos nomes. Por mais individuais que fossem as suas mensagens de música não-programática, ou por mais inusitadas que

¹⁰⁷ como vinha ocorrendo, ininterruptamente, desde o estabelecimento do sistema tonal em finais do século XVI e, no limite, desde a música da Grécia clássica.

¹⁰⁸ in *Mahler titânico pelo maestro Henrique Lian* (Digestivo Cultural de 05 de março de 2007): “a música de Mahler (1860-1911) situa-se ente a decadência do romantismo e as inovações vanguardistas do início do século XX. Mas, aquém das inovações de Debussy, que desrespeita o sistema tonal porque percebe que sua gramática, sem que ele o queira, o obriga a dizer coisas que não quer dizer ... filosoficamente falando, a ruptura com o sistema tonal representava a recusa de uma estrutura que não dava mais conta da nova maneira de encarar o mundo e de existir num mundo onde o humanismo se espatifava. A tradução dessas inovações que se seguiriam foram levadas a cabo pelo grupo que ficou conhecido como a Escola de Viena, cujos gênios criadores seriam, além de Schoenberg, os também austríacos Alban Berg (1885-1935) e Anton Webern (1883-1945)”.

pudessem ser as suas abordagens de um poema expressionista, o sistema de “relações lingüísticas” do qual se serviam limitava e condicionava os seus discursos. Quase no mesmo momento, também Stravinsky, envolto em condicionantes históricas e geográficas bastantes distintas, era capaz de constatar pouca diferença entre o seu tratamento do material folclórico russo e o artesanato de seu professor Rimsky-Korsakov ou de qualquer outro compositor do Grupo dos Cinco¹⁰⁹. Também ele sentiu necessidade de buscar não apenas um novo estilo, mas certamente todo uma nova gramática que não pudesse ser tão imediatamente apropriável por outros compositores.

No campo das ciências naturais, também se verificou um esgotamento das possibilidades de explicação, e antecipação, dos fenômenos com base no sistema estabelecido por Newton, 300 anos antes, a partir da matemática cartesiana. A Teoria da Relatividade Especial, ou Relatividade Restrita¹¹⁰ – assim denominada por propositalmente desconsiderar, ainda que não ignorar, os efeitos da gravidade – publicada por Einstein em 1905, contestou, e substituiu a noção newtoniana de espaço e tempo (como conceitos independentes) pela idéia de espaço-tempo como uma mesma e única entidade geométrica¹¹¹.

¹⁰⁹ grupo de compositores russos do final do século XIX e início do século XX, comprometido com a criação de uma escola nacionalista russa de composição musical. Seus integrantes, reunidos em São Petersburgo, eram Balakirev, Borodín, Cui, Mussorgsky e o próprio Rimsky-Korsakov.

¹¹⁰ a Teoria da Relatividade é a designação atribuída ao conjunto de duas teorias de Albert Einstein: a Teoria Geral e a Teoria Especial ou Restrita. Esta última foi publicada em 1905, juntamente com três outros textos científicos de Einstein. Note-se que só 10 anos após a publicação da Teoria Especial, em 1915, portanto, Einstein fez publicar a Teoria Geral da Relatividade. Da mesma forma como só 15 anos após suas primeiras experiências atonais Schoenberg deu a conhecer um sistema de composição serial de natureza dodecafônica que, *mutatis mutandis*, constitui sua Teoria Geral da Atonalidade.

¹¹¹ na Relatividade Especial essa nova entidade, o espaço-tempo, apresentaria, para Einstein, uma variedade – em matemática, entende-se por variedade a generalização do conceito de superfície. Há várias espécies de variedade, como as topológicas e as diferenciáveis, classificadas a partir das propriedades que apresentam – com quatro dimensões, sendo uma temporal e três espaciais, às quais aplicam-se noções de geometria. Impossível deixar de relacionar essa revolução que se processava no pensamento científico com o que ocorria nas artes plásticas e na música do mesmo período. Como escreveu Appolinaire em 1913: “os cientistas atuais não se limitam mais às três dimensões do sistema euclidiano. E os pintores passaram a se preocupar, dir-se-ia como que por intuição, com novas possibilidades de organização espacial que, na linguagem praticada nos ateliês modernos, é designada pelo termo quarta dimensão”. Tendemos, assim, a concordar com Jason Kaufmman, quando este afirma que o cubismo foi a primeira manifestação artística da Teoria da Relatividade de Einstein, por todas as obviedades que podem ser a ela associadas, do

Les Femmes d'Alger (O Jovem Ourelete), o inusitado quadro que Picasso concluiu em 1907 – que pareceu não ter sido antecipado, ou preparado, pela história da pintura, mas que, como todas as grandes obras de arte, nasceu de uma inevitabilidade – foi a primeira enunciação dos princípios da relatividade em pintura. Assim como a teoria de Einstein, compreendida ou não por leigos e cientistas, tornou-se a mais importante teoria científica do século XX, o quadro de Picasso assumiu o papel de mais importante documento pictórico do século. As centenas de prolixos estudos sobre esse quadro, inventariando suas influências (de Cézanne às esculturas africanas e a arte antiga da Ibéria) não dão conta de explicar o profundo efeito que causou, e ainda causa, nos observadores. De fato, representou para a história da arte o mesmo tipo de corte epistemológico proposto por Einstein. Ou seja, revolucionou a história do pensamento sem negar o pensamento anterior, pois assim como Einstein não nega a existência da gravidade, teorizada por Newton, mas a desconsidera em sua teoria, Picasso evidentemente também não nega a bidimensionalidade do suporte (tela) e as conhecidas estratégias da perspectiva tradicional conviver com essa limitação, mas desenvolve uma arte que não se apóia no conhecimento prévio dessa limitação. Sem desprezar o fato de que o pintor trabalha com uma superfície bidimensional, a tela, as figuras são agressivamente desdobradas de tal sorte que essa bidimensionalidade seja superada e que o expectador tenha, como diz John Golding, “um inventário cada vez mais completo das propriedades formais de seus objetos e figuras”¹¹². Porém o mesmo tratamento que permite essa visão e que supera a natureza plana da tela a ela faz referência através do próprio tratamento. Como sintetizou o mesmo John Golding: “durante 500 anos, desde o início da renascença italiana, os artistas tinham sido guiados pelos princípios da

rompimento com um sistema de organização do pensamento (física mecânica – perspectiva) à investigação de outras dimensões da natureza, não contempladas nas possibilidades de demonstração, ou sequer cognição, do sistema anterior, passando, evidentemente, pela busca de formulações mais práticas, não dependentes do sistema de pensamento confrontado. Também na teoria científica de Einstein há um passo importante em direção ao sujeito que não mais se contenta com a descrição do mundo de fora para dentro e encontra-se desejoso de acrescentar o seu ponto de vista.

¹¹² J. Golding, *Cubismo* in N. Stangos (organizador), *Teorias da Arte Moderna*, p. 41.

perspectiva matemática e científica, de acordo com os quais o artista via o seu modelo ou objeto de um único ponto de vista estacionário. Agora, é como se Picasso tivesse andado 180 graus em redor de seu modelo e tivesse sintetizado suas sucessivas impressões numa única imagem. O rompimento com a perspectiva tradicional resultaria, nos anos seguintes, no que os críticos da época chamaram ‘visão simultânea’ – a fusão de várias vistas de uma figura ou objeto numa única imagem”¹¹³. A necessidade de comunicar novas visões do objeto ou sobre o objeto já estavam presentes no impressionismo e no expressionismo, respectivamente. Mas ela se torna irresistivelmente forte com o cubismo, levando ao rompimento com o sistema que por séculos organizou a composição pictórica. *Les Demoiselles d’Avignon* não é ainda um quadro cubista, faltando nele uma série de outros elementos para essa caracterização¹¹⁴. Entretanto sua poética proto-cubista assegura a deflagração do movimento – que nasce com um obra e não com uma teoria ou manifesto como passaria a ser comum no modernismo – e a reivindicação de pioneirismo para Pablo Picasso, muito embora as experiências concomitantes de Braque, especialmente as telas pintadas em *La Estaque* certamente apontassem na mesma direção, de maneira talvez mais consciente.

Se procurarmos uma obra musical equivalente a *Les Demoiselles*, como marco inicial daquilo que se possa, com maior ou menor propriedade, denominar-se cubismo musical¹¹⁵, a primeira composição que será invocada por todos aqueles que se preocuparam minimamente com esse assunto será, possivelmente, *Le Sacre du Printemps* de Igor Stravinsky, estreada em 1913 sob a forma de um balé para a companhia *Ballets Russes* de Sergei Diaghilev. As

¹¹³ J. Golding, op. cit., p. 40.

¹¹⁴ elementos relacionados no presente capítulo.

¹¹⁵ se, por um lado, a presente investigação procura ser a mais rigorosa possível, por outro não alimenta, evidentemente, ilusões de estabelecer por completo a teoria de um novo movimento da história da música. Orienta-se, então, pela honestidade intelectual de, por um lado, evitar o desserviço intelectual de que trata Aaron Ridley – ou seja, o de “decidirmos, antes de começar [a investigação], qual tipo de coisa encontraremos no final” (A. Ridely, *A Filosofia da Música: tema e variações*, p. 27) – e por outro estabelecer bases minimamente confiáveis que sirvam de subsídios a investigações futuras.

aparentes coincidências começam pela retórica dos títulos e se estendem ao escândalo que inicialmente provocaram em seus respectivos públicos, a influência que exerceram sobre mais de uma geração de artistas do século XX e, por último, mas não menos significativo, o quanto contribuíram, no médio prazo, para firmar a reputação de seus criadores e mesmo os enriquecer. É inegável o caráter de novidade dessa que é, para muitos, a composição musical mais importante do século, bem como sua agressividade (no sentido psicanalítico do termo) e força, além de descompromisso com os padrões de beleza vigentes até então. Tudo isso a torna uma espécie de irmã espiritual da obra de Picasso. Entretanto, em que pesem todos esses paralelos, quanto ao aspecto que ora ocupa a nossa atenção, ou seja, o rompimento com a perspectiva, *Le Sacre* não é a obra musical paradigmática.

Sendo a tonalidade (ou, dizendo de forma mais completa e acertada, o sistema tonal) o eixo de comparação com a perspectiva pictórica, temos de nos voltar para outra obra, mais contemporânea ao quadro de Picasso e, conseqüentemente, também cronologicamente mais próxima da publicação da Teoria da Relatividade Especial de Einstein. Trata-se do *Segundo Quarteto de Cordas* de Arnold Schoenberg, obra composta entre 1907 (apenas o primeiro movimento) e 1908 (os três movimentos restantes)¹¹⁶. Sua estréia, em 21 de dezembro de 1908¹¹⁷, causou, guardadas as proporções, o mesmo furor e escândalo que se verificaria pouco mais de quatro anos depois com *Le Sacre* de Stravinsky. Dizemos guardadas as devidas proporções uma vez que um concerto de câmara jamais despertou o mesmo interesse e atenção, seja do público ou da crítica, que um grande balé ou ópera. Entretanto, as reações adversas ao quarteto deveram-se mais ao inconformismo do público quanto à introdução de uma soprano solista no intocável gênero musical em questão, o quarteto de cordas, do que em relação aos mais profundos rompimentos que a peça operava no plano da linguagem composicional, a partir dos quais toda a música posterior seria

¹¹⁶ também o quadro *Les Demoiselles d'Avignon* levou dois anos para ser concluído (1906-1907).

¹¹⁷ tendo como intérpretes o famoso Quarteto Rose e a soprano Marie Gutheil-Schoder.

profundamente afetada, ainda que em nada coincidissem com ela¹¹⁸. Após uma série de importantes composições que utilizavam a linguagem do romantismo musical tardio, ou seja, o tonalismo expandido, “contaminado” por forte cromatismo¹¹⁹, Schoenberg começou por forçar o tonalismo cromático aos seus limites, como se verifica na *Primeira Sinfonia de Câmara, opus 9*, peça que imediatamente antecedeu o *Segundo Quarteto de Cordas*. Mas esse será o último ponto de desequilíbrio do tonalismo expandido e o primeiro passo na substituição do sistema tonal como base para a composição musical. Esse sistema, que havia sido válido por mais de 300 anos, garantindo tanto a estabilidade técnica da composição musical quanto a inteligibilidade do discurso sonoro em termos essencialmente lingüísticos, estava sendo substituído por outra proposta de estruturação do material musical, talvez mais apta à transmissão das idéias e conceitos, musicais e extramusicais, do novo século. Tal qual ocorre em *Les Demoiselles d'Avignon*, não se trata de uma proposta acabada que, através da prática composicional, demonstrasse já claros princípios de um novo método de compor. Tratando de apenas um aspecto importante de linguagem a ser enfrentado (o rompimento com a tonalidade) – o *Segundo Quarteto* constitui uma proposta ainda menos acabada do que *Le Demoiselles d'Avignon*, mas, tanto quanto o quadro de Picasso, constitui o ponto de rompimento com as práticas anteriores e abre as portas para novas possibilidades estéticas que se não foram pressentidas e previstas foram, certamente, necessárias e inevitáveis. Tanto em Picasso quanto em Schoenberg, um novo método de composição artística nasce de uma obra e não de um *statement* teórico.

Intitulado *Quarteto de Cordas nº 2, opus 10, em fá sustenido menor*, estrutura-se em quatro movimentos. O primeiro movimento, *Moderato (MåBisg* na

¹¹⁸ as obras musicais do século XX, passaram a ser julgadas, como de vanguarda ou conservadoras, em função do tipo de linguagem empregada. Nem o próprio Stravinsky escapou de comparações e influências, seja em sua juventude, quando inovava sem partir para o atonalismo serial, seja nas últimas décadas de sua vida, quando abraçou, de forma muito peculiar, a escrita serial.

¹¹⁹ entre elas o *Primeiro Quarteto de Cordas*, escrito em um único movimento, o sexteto *Verklärte Nacht (Noite Transfigurada)*, o mahleriano (nas dimensões e caráter) ciclo *Gurrelieder* e o poema sinfônico *Pelleas et Mélisande*, baseado na obra literária homônima de Maeterlink.

partitura original), escrito na forma-sonata, assume a tonalidade original e remete claramente ao modo romântico-tardio de compor, com melodias amplas e claramente estruturadas e forte sentido tonal, apesar do vasto uso de cromatismo. É seguido por uma espécie de dança, em 2/2, na tonalidade de ré menor e andamento ligeiro (*Sehr rasch*), ainda mais cromático, mas perfeitamente cabível na estrutura tradicional de um quarteto de cordas. Até esta altura da obra, nada de realmente muito inovador¹²⁰. Porém, a partir do terceiro movimento tudo começa a mudar. Nele, através de um *Lento (Langsam)*, denominado *Litania*, Schoenberg introduz uma voz de soprano que canta versos homônimos do poeta Stefan George, autor nunca antes utilizado na composição de canções (*lieder*) ou cantatas¹²¹. É certo que o público culto tinha notícia da utilização da voz nas sinfonias de Mahler¹²², sendo uma associação imediata a *Sinfonia n°4* do referido compositor, devido ao uso de uma voz feminina, no quatro, e último, movimento, cantando um texto extraído da coletânea *Das Knaben Wunderhorn (A Trompa Mágica do Menino)*¹²³. Porém, cometer tal ousadia em uma forma tão ligada à chamada música pura ou absoluta, como o quarteto de cordas, era uma espécie de sacrilégio sem precedentes. A escrita ainda é tonal, agora em mi bemol menor; versos e música tecem um lamento nostálgico e sombrio, como se pressentissem um futuro cheio de incertezas. Os versos do poema de George são dirigidos a deus (Herr) e falam de longos caminhos e de batalhas travadas e clamam por uma espécie de compaixão que reconheça os esforços empregados e recompense o

¹²⁰ pode-se, nesse sentido, dizer que o *Primeiro Quarteto* do compositor – com seu movimento único, comportando uma estrutura complexa em quatro sub-movimentos internos e interligados, na qual os temas do que seria o movimento vestibular em forma-sonata inicial a tudo perpassavam – seria bem mais avançado do que o quarteto seguinte, não fossem os dois movimentos finais.

¹²¹ o ineditismo na utilização de versos de George em obras musicais pode, atualmente, parecer fato pouco relevante. Entretanto, não era assim que o público austríaco e alemão via as coisas na transição do século XIX para o XX. Havia uma espécie de *index* informal dos poetas musicáveis, como Goethe, Richter, Mörick ou Reiner, e qualquer exceção à essa regra, mesmo tratando-se de textos do próprio compositor, como ocorre em Wagner ou Mahler, provocava o levantar de sobrancelhas dos expectadores.

¹²² para nada dizer do grande precedente: a *Sinfonia n°9 (“Coral”)* de Beethoven.

¹²³ coletânea de contos, poemas, canções e lendas do folclore alemão, coletados pelos poetas e folcloristas Clemens Brentano e Achim von Arnim, e publicadas entre 1805 e 1808, com dedicatória a Goethe.

protagonista, livrando-o do amor (carnal) e presenteando-lhe com a felicidade divina.

Mas é o quarto, e último, movimento, que desfere um golpe mortal no exausto e moribundo sistema tonal. Esse *Sehr Langsam (Um tanto lento)* não apresenta mais armadura de clave e a sonoridade de seu início, marcada por figuras de certa complexidade rítmica e muito cromatismo, impede a associação, ainda que momentânea, com qualquer tonalidade. A própria repetição de notas é bastante reduzida, o que torna o clima da peça muito distinto de qualquer experiência anterior com a atonalidade¹²⁴. Após 20 compassos de uma estranha introdução, ouve-se a voz da soprano entoar os primeiros versos de outro poema de Stefan George, versos que dizem: *Eu sinto o ar de um outro planeta / Através da escuridão eu custo a distinguir as faces / Que, agora mesmo, viravam-se amigavelmente em minha direção*. Esses versos iniciais dificilmente poderiam ser mais simbólicos do efeito da própria música, tanto sobre o ouvinte como sobre o próprio compositor ou, ainda, sobre a história da música. Se o poema de George utilizado no movimento anterior (*Litanei / Litanias*) falava de dores e tristezas de uma longa viagem e rogava por um novo momento de felicidade, livre das atribulações do amor, este outro poema (*Entrückung / Êxtase*) relata a chegada a um novo lugar, pleno de estranhamento e possibilidades inexploradas. Metáfora perfeita para ilustrar a exaustão do sistema tonal e a passagem para um outro universo composicional: o da música atonal. Não se trata de mais uma feliz descrição musical de um poema ou de perfeito casamento entre letra e música, especialidade dos compositores do mundo germânico¹²⁵. Trata-se da escolha de versos adequados a apoiar os acontecimentos e novidades da música, enviando, assim, ao ouvinte, uma mesma mensagem expressa em dois códigos diferentes, em criativo jogo intersemiótico. À medida que o movimento progride, as possibilidades de enquadramento tonal tornam-se mais e mais remotas. Para

¹²⁴ como, por exemplo, a conhecida *Bagatela sem tonalidade*, composta por Franz Liszt em 1885. Não se trata de uma peça inteiramente atonal, muito pelo contrário, mas possui algumas passagens cujo forte cromatismo impede o estabelecimento de tonalidade predominante.

¹²⁵ ao menos desde Franz Schubert.

tanto, Schoenberg não apenas evita, tanto quanto possível (porém menos do que geralmente se acredita) a repetição de cada nota (antes que as demais onze notas da escala cromática tenham tido oportunidade de tomar parte no discurso), mas, principalmente, passa a compor suas melodias através de relações intervalares e não mais por graus conjuntos ou próximos, como na tradição da música tonal. Se, no âmbito da música tonal, a resolução das tensões e os encadeamentos harmônicos, mesmo as modulações, são favorecidos pelo movimento das vozes através de graus conjuntos os próximos, nesse novo contexto de pensamento musical prevalecem relações intervalares. Estas devem, tanto quanto possível, evitar os intervalos com forte sabor tonal, como as terças, quintas e oitavas, privilegiando os intervalos até então considerados dissonantes¹²⁶, como as sétimas menores (que fogem da sensível) sextas menores e, especialmente, o trítone (acorde de quinta diminuta ou quarta aumentada), intervalo cuja inversão apresenta os mesmos sons da posição original e que, não à toa, foi apelidado pelos teóricos medievais como *diabolus in musica*, pois é não só “dissonante”, mas também naturalmente equipado para perturbar a ordem tonal. Diferentemente do acompanhamento e dos comentários iniciais das cordas¹²⁷, a voz não apresenta ritmos complexos, concentrando-se, antes, em fazer ouvir com clareza cada sílaba dos versos do poema e em evitar qualquer associação. No final do movimento, na altura do compasso 140 – mais de 20 compassos após o final da contribuição da solista vocal – as cordas reassumem a liderança e finalizam a peça com um clima novamente tonal, porém ainda evitando a armação de clave e mantendo forte cromatismo. Com essa obra Schoenberg procura, pela primeira vez, responder ao desafio de superar o esgotamento do sistema tonal e apontar um novo caminho que garantisse a continuidade do desenvolvimento da música ocidental e, ao mesmo tempo, assegurasse a supremacia da música alemã, pretensioso programa que ele próprio declarará anos depois, por ocasião da formulação do

¹²⁶ em seu *Tratado de Harmonia (Harmonielehre)*, Schoenberg superará a classificação de intervalos e acordes como consonantes e dissonantes e adotará a terminologia “níveis de consonância”, maiores ou menores conforme o caso.

¹²⁷ essas limitam-se a fornecer o material de base para o desenvolvimento da voz, contrariamente ao que se espera, inicialmente, do papel dos instrumentos em um quarteto de cordas.

método serial dodecafônico. Assim como em Picasso, a proposta de Schoenberg nasceu não de uma teorização inicial, mas sim da criação de uma obra de arte determinada e também guarda estreita relação com a Teoria da Relatividade Especial¹²⁸.

O *Segundo Quarteto* de Schoenberg foi a obra que rompeu com a tonalidade (perspectiva musical), abrindo caminho para, em um primeiro momento, a atonalidade livre e, em momento posterior, o desenvolvimento teórico de um novo sistema de organização sonora e método de composição musical baseado na igualdade hierárquica dos doze sons da escala cromática. Como se sabe, esse novo método de composição repousará sobre o conceito de série¹²⁹, trabalhada a partir de quatro posições: a ordem original das notas, a sua inversão (intervalar), o seu retrógrado e, finalmente, o retrógrado da inversão, técnica que recupera procedimentos da fuga e do *ricercare*¹³⁰. Com essa obra, inicia-se, de fato, a

¹²⁸ assim como a teoria de Einstein não nega a existência da gravidade, mas, simplesmente, não leva em conta esse fenômeno em sua realização, também Schoenberg não ignora o poder do sistema tonal e sua visceral ligação com a cultura ocidental. Da mesma forma como os objetos são atraídos pela terra (ou por outros corpos com massa superior à sua) também existe uma atração tonal que é resultado de uma premissa física, a série harmônica. Schoenberg, entretanto, reconhece que nem tudo no sistema tonal encontra respaldo nas leis da acústica – como, por exemplo, o modo menor que é, em grande medida, uma construção intelectual humana que abriu novas possibilidades aos compositores, ainda mais amplas do que o “natural” modo maior. E mesmo o que é perfeitamente natural deve ser contrariado em prol da continuidade evolutiva da música e da busca de meios de expressão compatíveis com os problemas musicais de seu momento histórico. Assim, evita, com sucesso, toda e qualquer atração para qualquer centro tonal, da mesma forma com que Einstein rompeu com a visão mecanicista do universo, marcada pelas leis de atração dos corpos. Como observa Pierre Boulez, “o pensamento tonal clássico fundamenta-se num universo definido pela gravitação e pela atração; o pensamento serial sobre um universo em perpétua expansão” (P. Boulez, *Apontamentos de Aprendiz*, p. 272). Embora a Relatividade seja uma teoria – que, como toda teoria científica permite a verificação de sua validade – deve-se lembrar que mesmo Einstein começou sua formulação pela Parte Especial (ou Restrita) para somente depois publicar a parte geral da teorização. O mesmo ocorre em Schoenberg que, evidentemente após elucubrações iniciais não levadas a público, realizou uma tentativa empírica, uma obra de ensaio e abertura de caminhos para, então, nos próximos 15 anos (o mesmo tempo decorrido entre a publicação de cada uma das partes da teoria de Einstein) trabalhar na formulação de um novo sistema de composição que seria posto em prática em 1923, em uma das peças de suas *Cinco peças para piano, opus 23* (trata-se da última peça do ciclo, uma *Valsa*, primeiro exemplo de música serial dodecafônica).

¹²⁹ Pierre Boulez define série como uma “técnica de doze sons a partir da utilização de um sistema de relações entre os doze sons da escala cromática temperada” (*Apontamentos de Aprendiz*, p. 259).

¹³⁰ que corresponde, ao menos aparentemente, ao desdobramento da Teoria da Relatividade Especial, com sua variedade de dimensão temporal (série musical básica) e três variedades espaciais (inversão, retrógrado e retrógrado da inversão), trabalhadas de forma geométrica.

música moderna, já trilhando os caminhos que levarão à renovação de sua linguagem e métodos de composição. O *Segundo Quarteto de Cordas* de Arnold Schoenberg é o verdadeiro análogo de *Les Demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso.

4.3. Cubismo como arte da metonímia (e da sinédoque)

Outra substituição importante operada pelo cubismo foi a da metáfora – figura de linguagem, seja ela verbal, musical, gestual ou de qualquer outra arte ou expressão, privilegiada pelo romantismo e por outros movimentos de cunho idealista (como o simbolismo) – pela metonímia e mais particularmente pela sinédoque, esta última uma espécie de aspecto daquela. Enquanto a metáfora é um tropo, ou figura de palavra, que consiste na designação de um objeto por outro objeto (palavra) que não pertence ao seu grupo / campo semântico (donde advém seu aparente enriquecimento e elevação de discurso), a metonímia é igualmente um tropo, por meio do qual designa-se uma coisa, seja ela um objeto ou um conceito, por meio de outra que com ela mantenha relação habitual e íntima (ou seja, pertença ao seu campo semântico). Pode trata-se de designar a causa pelo efeito ou o feito pela causa; o continente pelo conteúdo ou vice-versa e, finalmente (e o mais usual), o todo pela parte ou a parte pelo todo. Neste último caso temos a sinédoque, tropo que se restringe a esse aspecto da metonímia¹³¹. Na verdade, metonímia e sinédoque são figuras tão próximas que se chega a questionar qual a real utilidade de fazer-se distinção entre elas¹³². Entenderíamos que a metonímia reúne uma série de procedimentos, entre os quais encontra-se a sinédoque, de tal forma que esta constituiria espécie e aquela gênero, não fosse o ensinamento de Antonio Candido, segundo o qual enquanto a metonímia é um tropo que altera o

¹³¹ como demonstram Reboul Olivier, in *Introdução à Retórica*, e A. Suárez Abreu, in L. V. Camões, *Os Lusíadas* (edição comentada) p. 547.

¹³² nesse sentido, posiciona-se o retórico inglês do século XVIII George Campbell, citado por E. Corbett & R. Connors, in *Classical Rhetoric for the Modern Student* (p. 398).

sentido (*significa*) e dá elemento de beleza (*orna*), sinédoque apenas altera o sentido (*significa*)¹³³. Em Harold Bloom, lê-se que enquanto a metonímia nada mais é do que “a contigüidade que guarda semelhança com algo; o nome ou primeiro aspecto de algo que é suficiente para indicá-lo, a metáfora transfere a associação ordinária de uma coisa para outra”¹³⁴. Bloom mostra o quanto a linguagem poética recorre às figuras, especialmente à ironia, metonímia, sinédoque e metáfora e o quanto a identificação dessas figuras depende do nível de consciência e da sofisticação do leitor.

Desnecessário dizer em que medida a pintura do romantismo, bem como a de períodos anteriores da história dessa arte, fez uso de metáforas, certamente sob influência da literatura, especialmente de sua expressão em verso, que a precedeu. Entretanto, com o esgotamento da linguagem pictórica do impressionismo, esse recurso começa a ser substituído pela invocação de fragmentos altamente dotados de significado visual, capazes de, por si só, transmitir ao apreciador a idéia do objeto que o pintor quis retratar. Trata-se de mais uma ferramenta na substituição da cópia dos objetos pela representação. Embora se trate de uma das formas encontradas pela nascente pintura moderna para reagir ao impressionismo, é ainda no próprio impressionismo que o recurso encontra sua origem. Assim como em certos momentos da poética impressionista (especialmente no pós-impressionismo ou divisionismo) a imagem, e principalmente a cor, do objeto tratado pelo pintor não está de todo completa no quadro, mas depende da intervenção do observador – através de sua retina, onde os “pontos coloridos”, em cores primárias, são “lidos” e fundidos dando origem a um efeito visual que não se encontra explicitado na tela –, na pintura cubista o objeto, embora geralmente já bastante simplificado, não se encontra em sua inteireza, sendo indicado por uma parte de seu todo. Trata-se de recurso de representação que também solicita o concurso do observador para a completude da obra, porém não se trata de mero auxílio com seus dotes físicos (como no

¹³³ A. Candido, *O Estudo Analítico do Poema*, pp. 131-132.

¹³⁴ H. Bloom: *The Art of Reading Poetry*, p. 2.

“empréstimo da retina” na leitura de certas obras pós-impressionistas), mas sim de sua inteligência. Esse novo tipo de intervenção do espectador pode mesmo ter sido considerado como mais sutil e, portanto, “superior”.

Esse recurso é especialmente freqüente em quadros da fase analítica, embora possa ser observado nos diferentes momentos da poética cubista. No quadro *O Português* de Goerge Braque (1911), os fragmentos do bigode, especialmente uma metade dele, são decisivos para a identificação da figura, cuidadosamente decomposta, assim como fragmentos da Torre Eiffel são decisivos para a caracterização do quadro *A Cidade de Paris* de Robert Delaunay (1912), um recorte de jornal define *O Aficionado* de Pablo Picasso (1912)¹³⁵ e, finalmente, três quartos de uma roseta com vitral identificam a *Catedral de Chartres* de Albert Gleizes (também de 1912), tornando-a inconfundível com qualquer outra catedral passível de reconhecimento frente à uma representação com tamanha decomposição. Entre os muitos exemplos de violonistas (*guitarristas*) pintados por Picasso e por Braque – certamente inspirados tanto no quadro *A Cigana com Bandolim* de Jean-Baptiste-Camille Corot (1874)¹³⁶, quanto em um cartão postal que Picasso enviou a Daniel-Henry Kahnweiler em 13 de agosto de 1911¹³⁷ – destacam-se o *Alaúde* de Braque (1909-10) e o quadro *Guitarrista* que Picasso pintou em 1910. Em ambos os casos, exemplos de pintura analítica já bastante desenvolvida apesar da época, os instrumentos musicais – alaúde no caso de Braque e violão no caso de Picasso – são identificados quase que exclusivamente por meio das cordas. Porém, nem mesmo todas as cordas estão completas, sendo indicadas apenas três cordas em cada exemplo, sendo que em Braque há a insinuação de outras três, possivelmente por ser o alaúde um instrumento de cordas duplas. Embora as cordas estejam apenas insinuadas, estas são elementos *sine qua non* para a identificação do tema dos quadros que poderiam até mesmo prescindir de nome (o que não poderia ocorrer, por exemplo,

¹³⁵ trata-se de um fragmento de jornal dirigido ao público amante de touradas, com comentários para orientar apostas e preparar os espectadores para o espetáculo.

¹³⁶ como, entre muitos outros autores, aponta D. Cottington, *Cubismo*, p. 41.

¹³⁷ como, entre muitos autores, aponta A. Gantföher-Trier, *Cubismo*, p. 50.

no caso de *O Português* de Braque). Trata-se de exemplos de emprego da metonímia/sinédoque, nos quais o objeto é representado por um de seus elementos constitutivos (bigode, torre, roseta) ou elemento associado que com ele guarda relação (jornal de touradas).

Em música, o emprego da metonímia e da sinédoque liga-se à utilização dos fragmentos temáticos. Se no classicismo eram necessários quatro ou (normalmente) oito compassos para a enunciação de uma idéia ou tema musical, a partir de Beethoven, o motivo¹³⁸ adquiriu estatuto qualificado, sendo o motivo principal do primeiro movimento de sua *Sinfonia n° 5*, a prova cabal dessa emancipação. Na verdade, além de substituir o tema A do movimento, esse célebre motivo é a base formativa de toda a obra. Com raras exceções¹³⁹, os autores românticos não fizeram uso extensivo desse recurso, deixando para o nascimento da música moderna esse privilégio. No caso específico da metonímia é a obra de Stravinsky, a partir de *Le Sacre du Printemps* (1913), que empregará largamente esse recurso. Na própria *Sagração* abundam os exemplos, bem como nas principais obras que imediatamente a sucederam, como *Histoire du Soldat* (1918), *Sinfonias para Instrumentos de Sopra* (sic) (1920) e *Octeto* (1923). Se é verdade que os compositores da Escola de Viena, atribuíram um peso específico aos fragmentos temáticos – essenciais ao trabalho de composição serial –, na primeira fase de seu pensamento dodecafônico privilegiam os temas mais extensos, até como sólida referência e ligação com o pensamento pós-romântico do qual derivam. O tema na sua inteireza e integridade, com os tradicionais quatro ou oito compassos, é essencial a Schoenberg na refutação de qualquer acusação de ele que tentava destruir as bases do pensamento musical tradicional, enquanto seu propósito era marcar uma posição de continuidade do pensamento musical germânico, baseado em temas a serem desenvolvidos e variados, construídos, porém, a partir de outra linguagem ou sistema de composição. Na verdade, Schoenberg percebeu que com o esgotamento da linguagem tonal, e seu

¹³⁸ que podemos definir como unidade de sentido musical (rítmico e/ou melódico e/ou harmônico) formada a partir de grande economia de meios.

¹³⁹ como, por exemplo, o primeiro tema/motivo da *Sinfonia n° 4* de Johannes Brahms.

esgarçamento a partir de um cromatismo cada vez mais exagerado, as próprias potencialidades temáticas encontravam-se enfraquecidas e, em certa medida, ameaçadas. Assim, seu esforço de desenvolvimento de uma outra base para a composição musical visava, entre outras coisas, possibilitar a sobrevivência da composição utilizando-se temas (objetos) musicais tais quais eram teoricamente conhecidos e auditivamente reconhecidos até então. Porém, a necessidade de extrair da série de doze sons – inicialmente concebida por Schoenberg como um fenômeno temático, prevendo, portanto, unidades musicais de certa forma extensas, apelidadas por Pierre Boulez de “ultratemas”¹⁴⁰ – não apenas os elementos temáticos (frente), mas também os elementos de acompanhamento (fundo), levaram à fragmentação da série em unidades cada vez mais diminutas, até a fragmentação extrema nas obras de seus discípulos Alban Berg e, especialmente, Anton Webern. Note-se que o desenvolvimento do serialismo integral (que considera serialisticamente não apenas as alturas musicais, mas também outros três elementos: ritmo, intensidade e timbre)¹⁴¹ demandou uma fragmentação ainda maior – a ponto de superar-se a enunciação de fragmentos que remetem a unidades de sentido temático (ligadas, portanto, ao conceito de metonímia) – e resvalou na efetiva atematicidade, ou seja, abstração musical. É o que ocorrerá com obras de Pierre Boulez¹⁴², e Karlheinz Stockhausen. Este último, chegou a declarar ao jornal inglês *Observer*¹⁴³ sua intenção explícita de evitar qualquer ocorrência temática: “nada de reexposição, nada de variação, nada de desenvolvimento. Tudo isso pressupõe processos formais (temas e motivos que são repetidos, variados, desenvolvidos, contrastados, trabalhados...), tudo o que eu tenho abandonado desde meus trabalhos puramente pontilhistas...” Teria

¹⁴⁰ P. Boulez, *Apontamentos de Aprendiz*, p. 270.

¹⁴¹ o serialismo integral, baseado na idéias e experimentos de Webern, tem como marco fundador a obra de Olivier Messiaen, *Mode de valeurs et d'intensités*, e como principais expoentes Pierre Boulez e, de forma menos ortodoxa, Karlheinz Stockhausen.

¹⁴² ao comentar a obra *Le marteau sans maître*, Donald Mitchell considera que Boulez é tão bom músico que, apesar de esforçadas tentativas, não chega a atingir a atematicidade, in D. Mitchell, *The Language of Modern Music*, p. 93.

¹⁴³ edição de 11 de outubro de 1959.

assim, com Stockhausen e seus sucessores, ocorrido novo retorno ao plano das sensações, ou impressões, em detrimento da intelecção?

4.4. Cubismo como arte da simultaneidade: a pluralidade de perspectivas na pintura, a pluralidade de tonalidades e de formas de apresentação do objeto musical.

Como observa Sigfried Giedion: “o cubismo o vê (o objeto) de forma relativa: ou seja, sob vários pontos de vista, nenhum deles tendo autoridade exclusiva. E ao dissecar objetos, os vê simultaneamente por todos os lados – por cima e por baixo, por dentro e por fora. Circunda e penetra os objetos. Assim, às três dimensões da renascença, que se mantiveram válidas como elementos constitutivos por muitos séculos, acrescenta uma quarta dimensão: o tempo”¹⁴⁴. Entre os cânones da arte acadêmica com os quais o cubismo pictórico rompeu encontra-se a mimese ou a reprodução do objeto, adotando, doravante, um sistema de representação, no qual ressignifica a(s) figura(s) objeto(s) da tela. Desde seu início, ainda que de forma elementar, procurou apresentar uma visão circundante das figuras, pervertendo e violentando os planos e debatendo-se com as limitações do suporte dimensional. Além de buscar dar conta dos vários ângulos possíveis para a observação da figura, preocupou-se, também, como apontou Giedion¹⁴⁵, em introduzir a dimensão temporal nas obras, dotando-as de uma quarta dimensão que, como procuramos observar ao tratarmos do rompimento com a perspectiva tradicional relaciona-se de forma surpreendentemente direta com o desenvolvimento da teoria da relatividade de Einstein¹⁴⁶. Também dentro dessa nova política de multiperspectividade, nenhum dos ângulos ou aspectos apresentados é dominante ou superior aos demais,

¹⁴⁴ citação de S. Giedion, *Space, Time and Architecture* (p. 432) in D. Mitchell, op. cit., p. 74.

¹⁴⁵ in D. Mitchell, op. cit., p. 74.

¹⁴⁶ vide nota 110 e 111.

ainda que a boa visualização nem sempre seja uniforme entre todos os ângulos escolhidos pelo pintor. Com o desenvolvimento do cubismo, e sua evolução na fase analítica, esse tipo de procedimento formal ganha progressivo relevo até tornar-se uma espécie de segunda natureza do movimento e *conditio sine qua non* para o reconhecimento de uma obra como cubista. Se tomarmos, por mero exemplo, uma tela como *A Hora do Chá (Le Goûter)* de Jean Metzinger, de 1911, poderemos observar, no canto inferior esquerdo, uma xícara de chá que constitui exemplo muito didático do procedimento ao qual os cubistas se dedicaram: apresentar o objeto sob mais de um ângulo. A metade esquerda da xícara a representa sob o ponto de vista frontal, estando o olhar do espectador quase na mesma altura do objeto, enquanto a metade direita da xícara a apresenta vista por cima. Também o antebraço esquerdo da figura feminina que segura a xícara é apresentada em duas posições, nesse belo exemplo de estudo de objetos, não à toa realizado por Metzinger¹⁴⁷.

Muito cuidado deve ser tomado ao estender-se ao universo musical o conceito de multiplicidade e pluriperspectivismo. A primeira relação necessária é, novamente, de cunho histórico, lembrando-se que as técnicas contrapontísticas de composição musical, em especial a fuga, já praticavam a multiplicidade, seja de vozes da composição musical, seja de apresentação do tema musical no tempo. Um mesmo tema era submetido a entradas seqüenciais nas diversas vozes, em princípio cantadas e posteriormente instrumentais¹⁴⁸, apresentando o tema desdobrado no tempo e, usualmente em duas alturas distintas.¹⁴⁹ Nesse caso,

¹⁴⁷ ao lado de Albert Gleizes, Jean Metzinger preocupou-se com a teorização do movimento. Em 1912, ambos escreveram coletivamente um importante texto intitulado *Cubismo*, no qual procuraram, nem sempre de forma bem-sucedida, sistematizar os princípios da nova poética. De forma coerente, a pintura de ambos os artistas reflete essas preocupações de natureza didática.

¹⁴⁸ a própria designação de “vozes” para cada uma das linhas melódicas de uma composição musical é herdeira de um passado essencialmente vocal das composições polifônicas.

¹⁴⁹ nas entradas canônicas a primeira aparição do tema dá-se na tonalidade principal da peça, enquanto a segunda entrada é realizada na quinta superior, ou seja na tonalidade dominante da peça, e assim por diante. Assim, se tomarmos como exemplo uma fuga em dó maior, escrita a 4 vozes, as vozes 1 e 3 (em ordem de aparição) serão em dó maior, enquanto as vozes 2 e 4 serão escritas em sol maior. Nas quatro vozes, entretanto, ouve-se inicialmente o mesmo tema. Em composições contrapontísticas mais simples do que fuga, as entradas seqüenciais podem ocorrer na mesma altura (tonalidade) como ocorre nas *Invenções a duas vozes* de Johann Sebastian

tratava-se de um mesmo tema, abordado em momentos do tempo e alturas diferentes. Quanto a esse último aspecto tratar-se-ia, mal comparando, de um mesmo desenho ao qual correspondia uma sombra que respeitava integralmente o traçado original, mas encontrava-se em outro lugar do espaço. Sendo assim, uma fuga enfoca o mesmo objeto, ou figura, musical em momentos distintos do tempo e do espaço, muito embora, em todos os casos, o “ângulo de audição” permaneça o mesmo. Ou seja, o ouvinte de uma fuga é apresentado com o tema em momentos distintos do tempo (entradas sucessivas) e em lugares distintos do espaço (através da mudança de tonalidade, ou altura na apresentação do tema)¹⁵⁰. Porém, embora essa escuta contemple o objeto musical em locais diferentes do espaço sonoro – relativos às duas alturas ou tonalidades nas quais o tema é apresentado – o ângulo deste é sempre o mesmo. Seria, novamente mal comparando, se em uma tela tivéssemos uma mesma figura reproduzida duas vezes, em locais diferentes da composição visual, ambas com o mesmo grau de importância. Se analisarmos, agora, o que ocorre com a composição musical no início do século XX, no que se refere a esse aspecto específico, verificaremos, novamente, duas abordagens distintas e complementares: a abordagem de Stravinsky e a dos compositores da Escola de Viena¹⁵¹.

No Stravinsky da *Sagração*, e obras seguintes como o *Octeto*, a *História do Soldado* e a *Sinfonias para Instrumentos de Sopro* (sic), encontramos o hábito de apresentação dos temas (objetos ou figuras) musicais em diversas

Bach. Já nas *Invenções a três vozes* do mesmo compositor, cujo título original é *Sinfonias*, as entradas seguem os padrões tonais da fuga.

¹⁵⁰ talvez caiba lembrar uma vez mais que à perspectiva (ou ângulo de observação nas artes plásticas) corresponde a tonalidade (“ângulo de audição” na música).

¹⁵¹ embora tenha sido Arnold Schoenberg quem teorizou e estabeleceu os princípios de composição do serialismo dodecafônico, o trabalho e a contribuição de seus discípulos Alban Berg Anton Webern são absolutamente complementares e indissociáveis. Por isso, em muitos casos, preferimos contrastar (nunca opor) o pensamento de Stravinsky não com o de Schoenberg, mas sim com o da Escola de Viena que preferimos não chamar de Segunda Escola de Viena por não reconhecer na conseqüente primeira Escola (integrada hipoteticamente por Haydn, Mozart e Beethoven) a mesma coerência de propósitos e desenvolvimento concomitante. Nesse sentido, como Beethoven em relação a Mozart e este em relação a Haydn, houve profunda admiração de Pierre Boulez e de Karlheinz Stockhausen pela música de Webern e o desenvolvimento do serialismo integral tomou a obra desse autor como uma de suas principais referências. Nem por isso, entretanto, Boulez ou Stockhausen são considerados membros da Escola de Viena.

alturas. Há, contudo, três importantes diferenças em relação aos procedimentos históricos da música contrapontística. A primeira é que a variação de alturas não ocorre em sucessão temporal, como nas fugas, mas simultaneamente, em um procedimento de acúmulo horizontal de sons conhecido como bi ou politonalidade¹⁵². A segunda é que essa pluralidade de alturas não guarda mais necessária relação de quintas, enfraquecendo, portanto, o caráter tonal das composições¹⁵³. Finalmente, mas não menos importante, não temos em Stravinsky a prioridade de uma voz em relação às demais, seja em decorrência da entrada simultânea das vozes (horizontal) seja no caráter coral (vertical) da escrita, embora essa constatação seja de cunho mais teórico do que prático¹⁵⁴. Note-se, entretanto, que, com esse procedimento, Stravinsky promove simultaneidade em sua música. Simultaneidade essa em relação a um único tema ou objeto musical. Não se verifica, entretanto pluriperspectividade, pois o tema, embora apresentado em diversos planos espaciais, e concomitantes, da composição é sempre ouvido em um único e mesmo “ângulo”. Há simultaneidade, mas não há variedade de ângulos. Esse tipo de escrita do tema e suas variações de altura, em bi e politonalidade, também é recorrente na música de Darius Milhaud¹⁵⁵, como vemos em suas cinco breves sinfonias para orquestra de câmara. Outra sorte de simultaneidade verificada em Stravinsky é a de ritmos e desenhos melódicos sem relação direta de descendência, ou seja, não derivados do mesmo material musical. Trata-se de uma forma de heterofonia, diferindo, contudo, da heterofonia que pode ser encontrada nas sinfonias de Mahler por não

¹⁵² conforme trate-se de duas ou mais tonalidades presentes, respectivamente.

¹⁵³ uma vez que a seqüência de entradas em quintas garante uma relação de tônicas e dominantes que confirma, e reforça, o caráter tonal (como ocorre nas fugas, por exemplo).

¹⁵⁴ evidentemente, há, por parte do ouvinte, a tendência de identificar primordialmente a voz superior o que, entretanto, não confere primazia estrutural a essa voz dentro da composição (quando submetida a análise).

¹⁵⁵ autor francês que tendo tido contato com a música brasileira, na época em que assessorava o escritor Paul Claudel na embaixada francesa no Rio de Janeiro, foi o primeiro a submeter o material folclórico brasileiro a um tratamento musical sofisticado. Sua série de pequenas peças para piano, intitulada *Saudades do Brasil*, é uma das mais tocantes homenagens jamais prestadas ao patrimônio musical folclórico do Brasil.

se apoiar em temas, ou mesmo motivos, completos, mas sim em “cacos temáticos” de variadas extensões e procedências, análogas ao que se pode verificar em muitos quadros cubistas da fase analítica. Assim, à profusão de elementos mínimos e díspares que vemos, por exemplo, em quadros como *O Acordeonista* (1913) de Picasso ou *Violon et Palette* de Braque (1910-11), correspondem passagens extensas da *Sagração* como o final de *Rondas Primavera* no qual alguns objetos musicais, tocados em paralelismo de alturas por grupos distintos de instrumentos, são apresentados concomitantemente. Embora seja inegável o caráter de simultaneidade – seja em termos de altura do mesmo desenho seja em pluralidade de elementos distintos – trazido pela música de Stravinsky, ainda não encontramos nele a nossa “xícara de chá”, ou seja, o tratamento pluridimensional e pluriperspectivístico do(s) mesmo(s) tema(s). É como se tivéssemos o desenho da mesma xícara em vários lugares do quadro e a convivência desse desenho fantasmagórico com outras xícaras, mas também alguns pires, um chapéu e uma coxa de ave¹⁵⁶. Será apenas com o desenvolvimento do serialismo dodecafônico que encontraremos essa hipotética “xícara musical”.

Com suas primeiras incursões na atonalidade, Schoenberg experimentou a dificuldade em manter-se fora do sistema tonal, resistindo a toda e qualquer caracterização de um centro atração tonal. A exacerbação do cromatismo não era suficiente para evitar essa atração e garantir a existência de obras mais ou menos longas sem a ocorrência de campos tonais ou bolsões ocasionais, e acidentais, de tonalidade. O caráter contrapontístico (horizontal), adotado com vistas à eliminação da verticalidade (harmonia) das peças era conivente com encontros fortuitos de notas que formavam acordes tonais. Nem mesmo o cuidado de não se repetir uma nota antes que as demais onze surgissem na composição era suficiente para impedir esses “encontros clandestinos e conspiratórios” que restabeleciam, ainda que precariamente, a ordem tonal. Nessa fase inicial do atonalismo, os temas apresentavam uma

¹⁵⁶ não há dúvida de que se nossa investigação fosse sobre dadaísmo ou surrealismo musical a contribuição de Stravinsky seria igualmente relevante.

estrutura conservadora, sendo apresentados ao ouvinte sob um único ângulo e submetidos aos princípios tradicionais de variação, desenvolvimento e reapresentação¹⁵⁷. Foi então, absolutamente necessário o desenvolvimento de um novo sistema de composição, com princípios e leis ao menos tão rígidos quanto os do sistema tonal, capaz, assim, de evitá-lo e de rivalizar com ele. Schoenberg desenvolveu esses novos *principia* de composição musical ao longo de 15 anos, e empregou nele todo o seu enciclopédico conhecimento da tradição musical ocidental, em especial da música do mundo germânico. Além do acirramento do princípio da não repetição de qualquer dos doze sons da escala cromática antes da aparição dos demais onze¹⁵⁸, o novo método de Schoenberg – denominado *Komposition mit zwölf nur auf ainander bezogenem Tönen (Método de composição com doze sons relacionados apenas entre si)*¹⁵⁹ – estabelece também, a variação timbrística, preconizando que diferentes períodos de uma mesma frase musical adotem instrumentação diferente (processo conhecido como *Klangfarbenmelodie*: melodia por timbres¹⁶⁰). Porém, a grande revolução do método – lembrando o quanto Schoenberg detestava ser apelidado de músico revolucionário, por entender que todas as suas propostas derivaram da necessidade de contínuo desenvolvimento da música ocidental (para ele quase sinônimo de música alemã), preferindo ser chamado de “evolucionário” – consistiu no estabelecimento da série como base para a composição musical. Esta era uma seqüência de doze sons, livremente determinada pelo compositor, construída não mais de acordo com os princípios de atração e resolução da música tonal, mas, *contrario sensu*, engendrada a partir de relações puramente intervalares que

¹⁵⁷ muito embora não se possa falar em desenvolvimento *stricto sensu*, pois este prevê a existência de modulações e estas, evidentemente, só podem ocorrer dentro do sistema tonal. Assim, o termo desenvolvimento é aqui tomado no sentido de ampliação do significado inicial do tema, mais próximo do contexto de metamorfose do que de variação.

¹⁵⁸ princípio esse cujo emprego é mais apregoado do que efetivado.

¹⁵⁹ denominação apresentada por Schoenberg em seu livro *Style and Idea*, p. 157.

¹⁶⁰ interessante notar a definição de Herbert Read para a pintura fovista, que tem na cor um forte elemento expressivo. Read refere-se a ela como “concepção da forma edificada na cor” (*A Arte de Agora, Agora*, p. 75). Esta bem poderia ser, para o universo musical, uma definição de *Klangfarbenmelodie*.

evitavam as seqüências de notas identificadas com o sistema tonal¹⁶¹. A série básica de uma composição musical seria, ainda, trabalhada em quatro posições diferentes: a série original, sua inversão, seu retrógrado e o retrógrado de sua inversão. Tem-se aqui, nada mais nada menos do que uma dimensão temporal (a série básica) e três dimensões espaciais (posto que manipulações geométricas, urdidas no pentagrama, da série original)¹⁶². Essas possibilidades de organização do material sonoro já eram encontradas na música contrapontística do passado alemão, especialmente nas fugas de Bach¹⁶³. Mais uma vez, a tradição pré-clássica concorre para a estruturação da música moderna¹⁶⁴. Olhando melhor para cada uma das três variações espaciais da série temos que a inversão é a reapresentação da série com seus intervalos invertidos – ou seja, se a seqüência dos três primeiros sons de uma série for dó natural, mi bemol e mi natural, todos intervalos ascendentes, na inversão teremos dó natural (nota inicial), lá natural (inversão descendente da terça menor ascendente dó natural-mi bemol) e lá bemol (inversão descendente da segunda menor ascendente mi bemol-mi natural); o retrógrado é espelhamento da série, ou execução “de trás para frente”; finalmente, o retrógrado da inversão é a execução da inversão (intervalar da série) “de trás para frente”. Sendo a música uma arte do tempo (*Zeitkunst*) já teríamos aqui uma expressão de cubismo musical, posto que uma mesma figura musical (ou tema) seria apresentada, ainda que não ao mesmo tempo, mas seqüencialmente no tempo, sob quatro ângulos distintos: 1) sua posição original;

¹⁶¹ tais como os intervalos de terças (maiores ou menores), quartas, quintas, sétimas e oitavas. Cabe lembrar que, na construção de suas séries, Berg nem sempre observou esse princípio e propôs séries com forte sabor tonal (como, por exemplo, em sua última obra, o *Concerto para violino e orquestra* de 1935), o que acabou por aproximar os ouvintes de suas peças.

¹⁶² correspondentes, uma vez mais, à geometrização da noção de espaço-tempo da Teoria Especial (ou Restrita) da Relatividade de Einstein.

¹⁶³ impossível desprezar o aspecto matemático da música de Bach, submetendo o material temático a toda sorte de tratamentos geométricos. Mesmo o conceito de série, *lato sensu*, já está esboçado na obra do *kantor* de Leipzig, como provam as fugas construídas sobre a seqüência de notas extraídas do sobrenome do compositor (B.A.C.H. que na terminologia musical em alemão correspondem às notas si bemol, lá, dó e si), ou nas “fugas caranguejo” com os temas submetidos ao seu próprio espelhamento (retrogradação).

¹⁶⁴ embora Stravinsky seja considerado o músico neoclássico *par excellence*, Schoenberg é igualmente merecedor desse rótulo, nem sempre lisonjeiro.

2) sua inversão, ou seja “de cima para baixo” (ou “de baixo para cima”); 3) seu retrógrado, ou seja “de trás para frente”; 4) o retrógrado de sua inversão de “cima para baixo”, ou de “baixo para cima” e “de trás para frente”). A troca da ordem das notas não altera a identidade do tema, como se verifica também nas linguagens verbais. Como demonstrou Jakobson, “quando se empresta a certos termos de uma frase uma posição diferente dentro do modelo sintático, na qual se altera, por exemplo, a ordem das palavras (‘A degola B’ pela seqüência inversão: ‘B degola A’) não se mudam os conceitos materiais em questão, faz-se, apenas, variar suas relações mútuas”¹⁶⁵. Porém, mesmo reconhecendo nessa imanência de multiperspectivismo do tema uma espécie de cubismo musical (um cubismo do tempo ou *Zeitkubism*¹⁶⁶), ainda aqui não encontramos a nossa “xícara sonora”, justamente pela falta de simultaneidade na apresentação da figura musical em mais de “ângulo de audição” ao mesmo tempo. Embora a série musical fosse apenas a base para a composição da qual os temas musicais pudessem ser extraídos¹⁶⁷ — podendo esses últimos ter número de notas inferior ou igual a doze¹⁶⁸ — em Schoenberg prevaleceu uma identidade quase absoluta entre as séries e os temas, de tal sorte que, como afirma Pierre Boulez, “a série foi, para ele, um ‘ultratema’; até o fim da vida a série para ele deverá assumir um papel equivalente ao do tema na música tonal”¹⁶⁹. Será em Berg e em Webern que encontraremos a relativização dessa identidade da série temporal com o tema, bem como o desenvolvimento da aplicação das três dimensões espaciais da série (retrógrado, inversão e retrógrado da inversão). Em Berg veremos o uso lírico-

¹⁶⁵ Jakobson, Roman in *Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie* in *Huit Questions de Poétique*, p. 89.

¹⁶⁶ conceito provisório, criado para o presente trabalho.

¹⁶⁷ como, no passado, eram extraídos das escalas modais, depois das escalas diatônicas tonais e, depois ainda, da escala cromática.

¹⁶⁸ a eventual repetição das notas (que, se não era recomendada pelo novo método também não era de todo proibida como se costuma acreditar, sendo mesmo muito comum a sua ocorrência inclusive em obras do próprio Schoenberg) não entrava, evidentemente, no computo das notas da série.

¹⁶⁹ P. Boulez, op. cit., p. 270.

expressivo dos princípios do método, afrouxando a recomendação da não-repetição das notas e criando séries que não evitavam as relações intervalares mais nitidamente tonais¹⁷⁰. Mas será Anton Webern que levará mais longe os princípios geométricos da composição serial dodecafônica. Levando ao paroxismo a política da não repetição das notas, Webern passou a criar obras cada vez mais sintéticas e breves, sendo muito freqüentes em sua música a existência de obras, mesmo estruturadas em forma-sonata, com menos de um minuto de duração¹⁷¹. Suas séries são rigorosas no combate a qualquer sorte de relações tonais e sua aplicação da *Klangfarbenmelodie* é sofisticada, como pode ser ouvido com extremo prazer até na orquestração que realizou para o *ricercare* da *Oferenda Musical* de Bach¹⁷². Suas séries nem sempre apresentam doze sons, pois se em Schoenberg a série era empregada como “princípio unificador em âmbito morfológico”, sempre correspondendo integralmente ao tema, em Webern encontramos unidades menores, nas quais as doze notas são organizadas sob a forma de pequenas (e inter-relacionadas) unidades de sentido. Porém, sua contribuição ao desenvolvimento do serialismo dodecafônico que mais nos interessa aqui é a busca que orientou o seu trabalho por séries que pudessem ser apresentadas (ouvidas) em mais de uma posição ao mesmo tempo. Como observa Wisnik, ele “procura configurações intervalares de doze sons que já sejam, elas mesmas, a condensação de um espaço simétrico, ao mesmo tempo que labiríntico e sem centro (uma série que já contenha, em avesso do avesso, os seus próprios espelhos)¹⁷³. Como o próprio Webern declarou¹⁷⁴, acalentava como

¹⁷⁰ como no *Concerto para violino em orquestra* (1935), cujos primeiros sons da série básica formam um acorde menor (dó natural-mi bemol-sol natural).

¹⁷¹ algumas obras apresentam a metade dessa duração.

¹⁷² os integrantes da Escola de Viena praticaram intensamente a arte da orquestração e todos eles orquestraram obras de Bach. A Sociedade Privada de Execuções Musicais, fundada por Schoenberg em Viena, em 1908, foi um fórum privilegiado para a execuções dessas orquestrações.

¹⁷³ J. M. Wisnik, *O Som e o Sentido*, p. 169.

¹⁷⁴ em uma carta à amiga Hildegard Jones, poetisa cujos versos musicou em *Das Augenlicht*, opus 26, nas *Três Canções opus 23* e nos *Três Lieder*, opus 25.

ideal forjar uma série cujas possibilidades de leitura compreendessem tantas possibilidades geométricas quanto a inscrição latina que pode ser lida em quatro sentidos diferentes (original, inversão, retrógrado e retrógrado da inversão)¹⁷⁵.

Assim:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

onde vemos cada uma das palavras em quatro posições possíveis:

SATOR (e seu retrógrado ROTAS)

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

AREPO (e seu retrógrado ÓPERA)

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

TENET¹⁷⁶

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

OPERA (e seu retrógrado AREPO)

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

¹⁷⁵ em tradução livre, o sentido da frase seria *Deus (o semeador) mantém o mundo na sua rota (ou órbita)*, apologia da organização formal e estrutural a que se propunha o novo método de composição musical.

¹⁷⁶ observe-se que a palavra TENET é um palíndromo, ou seja, o seu próprio retrógrado.

ROTAS (e seu retrógrado SATOR)

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

O objetivo de Webern é atingido já no *Concerto, opus 24*, no qual a série está organizada em quatro conjuntos de três sons, sendo que “a relação que existe entre os três sons de uma célula é exatamente a mesma nas quatro células, engendrando tanto relações harmônicas e contrapontísticas quanto funções estruturais”. Temos, então, que a segunda série de três sons é a inversão da primeira, a terceira é o seu retrógrado e a quarta é o retrógrado da inversão¹⁷⁷. Ou seja, em uma mesma estrutura temática encontramos quatro posições diferentes. Também é notável o tratamento aplicado nas *Variações para piano, opus 27*, na qual o ouve-se, logo na primeira variação, uma série-tema, a duas vozes (princípio da divisão de vozes, mesmo em um único instrumento), na qual a série e o seu retrógrado são expostos ao mesmo tempo. Eis aí a nossa “xícara musical”! Webern conseguiu, em uma *arte do tempo*, o mesmo que Gleizes, em uma *arte do espaço*. Aqui, a simultaneidade significou, também em música, a exposição de uma figura em duas posições ao mesmo tempo. O que inicialmente se configurava como um cubismo imanente (*Zeitkubism*, ou cubismo do tempo) torna-se cubismo realizado, com a fusão das dimensões espaço-tempo (*Zeitraumkubism*)¹⁷⁸. Aos “olhos de mosca” requeridos para a visualização do mundo como apresentado pelo cubismo analítico, soma-se agora a necessidade de um “ouvido de mosca”, capaz de perceber um tema musical em mais de uma posição geométrica¹⁷⁹.

¹⁷⁷ impossível não lembrarmos, em um plano menos complexo, posto que constituído por menos elementos, os versos de Gertrude Stein, contemporâneos à música de Webern: “uma rosa é uma rosa, é uma rosa, é uma rosa”.

¹⁷⁸ tal qual formuladas por Einstein na Teoria da Relatividade Especial (ou Restrita). *Zeitraumkubism* é, também, um conceito provisório, criado para o presente trabalho.

¹⁷⁹ o maestro Leonard Bernstein, que em seu trabalho como compositor chegou a utilizar o método dodecafônico, costumava ironizar que a maioria dos músicos que se dedica a essa modalidade complexa de composição, cheia de inversões, retrógrados e retrógrados das inversões, sequer

4.5. Cubismo como arte formalista, preocupada com a renovação da linguagem formal e do idioma técnico.

Seguindo o desenvolvimento das artes, da idade média até o romantismo, nota-se, sem dificuldade, o predomínio de temas grandiosos, seja em sua caracterização, seja na ambiciosa tarefa de realizá-los como expressão artística. Do deus medieval ao homem-deus romântico, passando pela “ressurreição” renascentista dos deuses da antigüidade clássica, através das obras da renascença e do período barroco – da pintura que mesclava os personagens do passado greco-romano sob vestimentas e em atitudes contemporâneas aos dramas musicais que procuraram exumar as tradições dramáticas gregas, recorrendo, freqüentemente, aos desfechos de tipo *deus ex machina*¹⁸⁰. Se o iluminismo (re)introduziu temas mais cotidianos¹⁸¹, expressos em linguagem mais austera e “exata”, o século romântico retomou certos excessos e paixões do barroco e da renascença, em um contraponto pendular que se enquadra na tipologia nietzscheana apolíneo-dionisíaco. Do movimento pré-rafaelita, que resignificou tradições pós-medievais, da idealização da figura feminina a um improvável mundo onírico, habitado por semi-deuses e deusas ao culto da figura do herói, nos poemas sinfônicos de Berlioz a Richard Strauss, sem esquecer-se, evidentemente, o “último cantar dos nibelungos”¹⁸², com suas lendas medievais e crença infinita na possibilidade em um mundo em tudo superior ao habitado pelos mortais. Mesmo a ópera verista, com seu compromisso com o cotidiano, não deixa de apresentar personagens cujo heroísmo ou vilania ultrapassam as possibilidades humanas habituais. Coube aos movimentos proto-

reconheceria a melodia de *Parabéns pra você* se esta fosse tocada de trás para frente. Com essa afirmação irônica, Bernstein queria dizer que a música é, em última análise, som que deve ser ouvido, compreendido e, talvez, apreciado.

¹⁸⁰ com soluções não-lógicas (portanto mágicas) para o desfecho satisfatório e positivo das tramas.

¹⁸¹ como foram cotidianos os temas da antigüidade clássica grega, por exemplo, quando os deuses conviviam, e negociavam, com os homens, transigindo, traindo, reconciliando-se etc. Para a antigüidade grega, deuses e semi-deuses eram personagens da *polis*, tanto quanto os mortais, apresentando virtudes e defeitos a eles semelhantes.

¹⁸² na expressão feliz de Jorge Luiz Borges que assim alude à obra de Richard Wagner sem, entretanto, citar-lhe o nome.

modernos daquele século, como o impressionismo pictórico e a literatura realista e naturalista, a introdução de “temas terrenos”, no melhor e no pior sentido da expressão. Entre a *Morte de Sócrates* (Jacques-Louis David, 1787) e as *Nenúfares* (de Claude Monet, 1899), a mira dos pintores certamente mudou de direção. Mesmo uma obra como *Impressão Sol Nascente* apresenta deliciosa platitude, pois nada mais óbvio do que o sol, ainda mais um sol desprovido do sentido trágico observável em um Caspar David Friedrich.

Quando se fala de cubismo, entretanto, fala-se, antes e acima de qualquer outra coisa, em “revolução na linguagem”, especialmente pictórica, mas também dramática, literária e, como tentamos demonstrar, musical. Assim, a renovação/revolução cubista situa-se no plano da sintaxe e não da semântica¹⁸³. Os temas do cubismo pictórico são, via de regra, anódinos: um chapéu, uma figura humana ou um cachimbo quase sempre bastam para o exercício do olhar cubista que passa a circundar e analisar o objeto. Enquanto apenas uma xícara é um bom pretexto para uma obra cubista, o artista recusa-se a imitá-la e passa ao estágio da representação, levada a tal grau de complexidade que chega a desafiar a bidimensionalidade do suporte tradicional (tela), sem, como já vimos, negar essa limitação. Também em música, afastam-se os temas grandiloqüentes, que passam a ser identificados com o *kitsch* e o anacrônico. Bastam as melodias populares, ou com sabor popular – como as de Stravinsky – ou temas sem maior complexidade rítmica e desprovidos de dimensão harmônica relevante – como os inicialmente utilizados pelos integrantes da Escola de Viena. Tanto Stravinsky quanto Schoenberg ilustram a mudança de postura na seleção do material temático das obras. Muito ligado à tradição da música alemã, cujo sentido pretensioso é ininterrupto das paixões de Bach às sinfonias de Bruckner e dramas-musicais de Wagner¹⁸⁴, o jovem Schoenberg dedica-se a obras com “temas elevados”, da proposta de caráter literário à complexa formulação musical. Entre o romantismo

¹⁸³ como pretendeu, por exemplo, o expressionismo que, entretanto, entendemos como um movimento proto-moderno.

¹⁸⁴ a própria rejeição wagneriana do termo ópera, em favor de uma designação que melhor traduzisse a perfeita integração entre texto literário, dramatização, elementos plásticos e música, em busca da obra de arte total (ou *Gesamtkunstwerk*), já ilustra essa pretensão.

tardio e o expressionismo (um de seus filhos diletos) compõe obras como *Verklärte Nacht* (*A Noite Transfigurada*) poema musical para sexteto de cordas baseado no poema de Richard Dehmel, os *Gurrelieder* (literalmente *Canções de Gurre*), baseados em narrativas do século XII dinamarquês, descritas pelo poeta Jens Peter Jacobsen (1847-1885) e cuja grandiosidade se estende da duração à instrumentação¹⁸⁵, e o também imenso poema sinfônico *Pélléas et Mélisande*, inspirado pela obra de Maurice Maeterlinck, também relativa a uma estória medieval. À medida que avança a reação de Schoenberg ao esgotamento do sistema tonal, avança também a adoção de temas menos épicos e mais próximos tanto do cotidiano quanto do estranhamento frente a um novo mundo que não é, em nada, a continuidade ou a extrapolação de um passado, seja ele recente ou longínquo¹⁸⁶. Ocorre também, a maior propensão a obras ligadas aos gêneros de preferência da música pura, como o quarteto de cordas, a sinfonia, a suíte ou as variações, mais independentes de associações retóricas¹⁸⁷.

Também em Stravinsky, compositor usualmente associado aos temas, ou fragmentos temáticos, de sabor primitivo, folclórico ou infantil¹⁸⁸, encontramos material temático mais pretensioso se considerarmos as obras de juventude. A tchaikoviskyana *Sinfonia em mi bemol maior*, composta em 1905-1906 é prova bastante disso, mas a esse exemplo acrescentem-se o *Scherzo* e a *Sonata*, ambos para piano, compostos em 1902 e 1903-04, respectivamente, a *Pastoral* (um vocalise para voz feminina e orquestra, escrita em 1907), o *Scherzo Fantastique* (obra para orquestra, de 1907), e mesmo *Fogos de Artifício*, de 1908, que já caminhava para a síntese temática. A partir dos balés para Diaghilev,

¹⁸⁵ como observa Leibowitz, para escrever essa obra, Schoenberg teve de encomendar um papel pautado especial, com nada menos do que 48 pentagramas. R Leibowitz, *Schoenberg*, p.

¹⁸⁶ como bem demonstram os poemas de Stefan George, escolhidos por Schoenberg para o seu *Segundo Quarteto de Cordas*, obra de rompimento com o sistema tonal.

¹⁸⁷ esses gêneros representaram a música pura, ou absoluta, durante o século XVIII, geralmente em oposição à ópera, mas foram, progressivamente, "contaminados" com a ambição temática do romantismo. Uma vez que uma sinfonia é intitulada *Heróica* (Beethoven), *Fantástica* (Berlioz), *Do Novo Mundo* (Dvorak), *Ressurreição* (Mahler) ou *Inextinguível* (Nielsen), seus temas (musicais) não poderão ser menos grandiosos e complexos do que os apelidos que as obras carregam.

¹⁸⁸ assim como Picasso na pintura.

entretanto, que começaram a ser compostos em 1909, com *O Pássaro de Fogo*, os temas simplificam-se mais e mais, dos encantadores temas-arquetípicos desse balé inaugural, ao “primivismo motivico” da *Sagração*, passando pelo universo infantil que povoa *Pestruška*, em todos os casos sem prejuízo da complexidade emocional de cada uma das situações cênicas e, especialmente, da complexidade de tratamento ao qual os temas são submetidos. Mesmo em sua fase neoclássica, cujo início coincide com a Primeira Guerra Mundial e que se estende até a ópera *The Rakes Progress (A Carreira do Libertino)*, terminada em 1951, temos a escolha de temas simples, mesmo quando se trata de re-elaborações de composições do barroco, como em *Pulcinella*¹⁸⁹. Outros compositores que retrabalharam obras antigas ou folclóricas – como De Falla, Bartok e Villa-Lobos – também apresentam temas bastante anódinos, submetidos, entretanto, a tratamentos por vezes muito complexo.

Em que pesem poucas exceções, a temática cubista, em todas as formas de expressão artística que abraçaram o ideário do movimento, é simples, sendo complexo o tratamento ao qual essa temática é submetido. Acompanhando o entendimento da semântica gerativa, segundo a qual toda forma implica já o seu significado¹⁹⁰, podemos concluir que o cubismo é arte de baixo conteúdo do objeto e alto conteúdo da forma¹⁹¹, com todo o aparente paradoxo contido nessa expressão.

¹⁸⁹ balé de 1911-12, baseado em fragmentos do compositor napolitano Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) e de alguns de seus contemporâneos. Stravinsky sentia-se tão à vontade em trabalhar esse material temático que tinha a sensação de foram originalmente concebidos por ele.

¹⁹⁰ vide nota 55.

¹⁹¹ aqui é forçoso lembrar E. Hanslick (*Do Belo Musical*), segundo o qual o “conteúdo da música é a sua forma” (uma vez que, para ele, música é pura, e exclusivamente, forma). No mesmo sentido, e representando uma musicologia mais recente, mas não menos formalista, encontramos afirmações como as de Peter Kivy, segundo o qual a música é “uma estrutura sonora quase sintática, compreensível unicamente em termos musicais ... e que não faz nenhuma referência a nada além de si mesma”. P. Kivy, *Music Alone*, p. 202, citado em A. Ridley, op. cit., p. 23.

4.6. Cubismo como rompimento da relação frente-fundo (melodia-acompanhamento).

Desde sua fase inicial, o cubismo redimensionou as relações entre os objetos (temas) da composição visual e o fundo que lhes suporta. Sem negar a natureza plana, bidimensional, da tela, desafiou os seus limites e buscou apresentar o objeto como se este estivesse flutuando no espaço e pudesse ser observado em seus múltiplos ângulos e posições. A consciência da limitação do suporte, entretanto, permanece, e dezenas de obras, de *Les Demoiselles d'Avignon* aos mais extremos exemplares de quadros que empregam colagens, fazem referência a esse limite. Estes últimos, por sinal, característicos da fase final, ou sintética, do movimento, ao inserir recortes, rótulos, tecidos e outros materiais nas telas também fizeram com que o suporte os absorvesse mal e os regurgitasse, como se saíssem do quadro. Tanto sua introdução nas telas quanto o escapilar delas constitui uma espécie de protesto contra as insuficiências do suporte. No âmbito puramente plástico, essa manifestação se faz presente em obras como *O fumante* de Juan Gris (1912), que parece apresentar (representar) a cabeça do personagem único da tela recortada em vários planos, sem disfarçar o procedimento necessário para, em um suporte bidimensional, insinuar a tridimensionalidade.

No que se refere à música, saliente-se que desde o início da polifonia, no século IX – dos simples dobramentos do *cantus firmus*¹⁹² aos progressivos desdobramentos de caráter imitativo que caracterizam a técnica do contraponto – até o período barroco, no início do século XVII, o material de acompanhamento de uma melodia, ou voz principal, era dela derivado, confundindo-se com ela. Com exceção de alguns raros exemplos de motetos da renascença¹⁹³ (nos quais a total

¹⁹² linha melódica extraída de uma peça de canto gregoriano, homofônica portanto, sobre a qual outras linhas (em princípio meros dobramentos e, em seguida, linhas semi-independentes, porém derivadas da mesmo material) vão se sobrepor, dando início à música polifônica na idade média.

¹⁹³ por definição o moteto é uma peça contrapontística, na qual cada voz apresenta uma melodia independente, muitas vezes em línguas distintas. Por exemplo, pode-se ter um moteto no qual o tenor entoar uma melodia gregoriana em latim (*cantus firmus*), contralto e soprano entoem melodias de inspiração folclórica cantadas no vernáculo e o baixo produza um acompanhamento que se repete (*ostinato*), porém com sentido melódico próprio (*baixo caminhante*). Contudo, muitas

independência das vozes era garantida por uma espécie de heterofonia¹⁹⁴ primitiva), todo material “de fundo” era proveniente do mesmo material formativo da voz principal, ainda que apresentado em alturas diferentes¹⁹⁵. Na verdade, enquanto o contraponto prevaleceu como base da técnica de composição, privilegiou-se a dimensão horizontal da música, com as diversas vozes apresentando desenhos derivados do mesmo material básico, desenvolvendo-se paralelamente umas às outras e revezando-se como vozes de destaque¹⁹⁶. A prática de acompanhar as melodias com um baixo meramente harmônico¹⁹⁷ ou por meio de acordes elementares, ainda que esse acompanhamento fosse bastante rudimentar, restringia-se à música popular. Na “música culta” as relações verticais eram, em larga medida, acidentais, sendo que as dissonâncias delas resultantes não despertavam maiores preocupações ou interesses. Com o início do barroco, e com o impulso dado pela ópera, a dimensão vertical começa a ganhar importância, tanto na música sacra alemã, na qual destacava-se o coral de origem luterana, quanto na música profana, com o desenvolvimento das já mencionadas sonatas barrocas, também denominadas trio-sonatas, como referência, justamente, à maneira como um instrumento melódico (um violino, flauta, oboé, viola da gamba etc.) era acompanhado por um instrumento

composições com essa denominação (moteto) são meras peças polifônicas nas quais todas as vozes derivam do mesmo material, que pode ser um *cantus firmus*, uma melodia tradicional ou um tema original do compositor. Basta lembrar os motetos de Bach, cujos materiais temáticos básicos provêm de hinos luteranos.

¹⁹⁴ verifica-se heterofonia quando coexistem materiais temáticos simultâneos, de origens distintas, muitas vezes contraditórias. Exemplos supremos do uso da heterofonia são as sinfonias de Mahler (tome-se, por exemplo, a Marcha Fúnebre de sua *Sinfonia n° 1*, “Titã”) e diversas peças de Charles Ives (como *Central Park in the Dark*).

¹⁹⁵ como se verifica nos dobramentos primitivos do *cantus firmus*, como o *organum paralelo*, e nas entradas canônicas de uma fuga.

¹⁹⁶ cabendo o papel de destaque à voz que, em determinado momento da composição musical, apresentava ou reapresentava o tema principal da peça. Embora a escrita musical renascentista e barroca não propusesse diferenciação de dinâmica entre as vozes, a cada nova entrada ou aparição do tema principal, a voz de destaque se elevava sobre as demais que a ela davam passagem, em uma espécie de “código de cortesia da fuga”.

¹⁹⁷ sem personalidade melódica própria que lhe caracterizasse como um baixo caminhante (do inglês *walking bass*) ou um ostinato (em inglês *ground*).

harmônico (como o cravo ou o órgão) e um instrumento grave da família das cordas (normalmente a viola da gamba)¹⁹⁸. Um século e meio depois¹⁹⁹, a preferência pela melodia acompanhada estava consolidada e o incipiente gênero “quarteto de cordas” dominaria o classicismo, transpondo para a música instrumental a estrutura organizacional da música vocal²⁰⁰. A partir de então, e por todo o classicismo e romantismo, a melodia acompanhada imperou, prevalecendo com ela a clara separação entre frente (melodia) e fundo (acompanhamento).

Mas no início do modernismo essa relação começou a ser abalada. Assim como o cubismo inicial questionou as limitações impostas pelo suporte bidimensional, a música também se mostrou descontente com o modelo tradicional da melodia acompanhada. Será em Mahler e em Debussy que as primeiras reações se farão notar. Trata-se de poéticas proto-modernas que recuperaram princípios e técnicas de composição há muito não praticados. No caso de Mahler, compositor cuja obra é o elo da corrente histórica entre o romantismo tardio e modernismo da Escola de Viena, tem-se a re-introdução da heterofonia, dotada de um poder de comunicação e ironia sem precedentes. Por heterofonia, entende-se o desenvolvimento concomitante (horizontal) de duas ou mais linhas melódico-temáticas que, entretanto, não são originárias do mesmo material e nem mesmo aparentadas, pertencendo, portanto, a campos semânticos distintos. À maneira dos antigos motetos, porém na modalidade instrumental e com outra força expressiva e semântica, a heterofonia mahleriana confere à música sinfônica a capacidade de expressar, ao mesmo tempo, sentimentos e idéias diferentes, não raramente opostos ou conflitantes. Enquanto outros compositores da cultura germânica também redescobriam os encantos da técnica

¹⁹⁸ sobre o caráter e a evolução do trio-sonata, e sua substituição paulatina pelo quarteto de cordas, recomenda-se o excelente livro do regente e *scholar* Christopher Hogwood, *The Trio Sonata*.

¹⁹⁹ por comodidade histórica, pode-se localizar o barroco musical entre a ópera *Orfeo* de Monteverdi (1607 ou seja, início do século XVII) e a ópera *Orfeo ed Euridice* de Gluck (1762, ou seja, meados do século XVIII).

²⁰⁰ onde as vozes humanas da tradicional escrita a quatro vozes (soprano, contralto, tenor e baixo) são substituídas por violino I, violino II, viola e violoncelo, respectivamente.

contrapontística²⁰¹, Mahler a reinventava através da heterofonia. Debussy, por sua vez, apresenta poética muito diferente, sendo freqüentemente associado ao simbolismo e ao impressionismo, tanto em pintura quanto em poesia. E há muitos bons argumentos para essas analogias. Em sua música, especialmente a pianística, há longos períodos nos quais o termo melodia não é mais totalmente cabível, sentindo-se a ausência da linha e do desenho (no caso melódicos), sendo que também falta a “ossatura da peça”, devido à ausência do uso de sólidas formas musicais para a estruturação das obras. Enfim, o amalgama entre temas e acompanhamentos, frente e fundo, é quase total. Porém, foram as derivações de uma e de outra proposta que, de fato, romperam com a relação frente-fundo, a ponto de poderem ser comparadas ao verificado no cubismo pictórico.

Stravinsky e a Sagração

Inicialmente muito influenciado por Debussy²⁰², Stravinsky trabalhou de forma mais ou menos convencional até *Fogos de Artificio* (1908), obra que o tornou conhecido e possibilitou o convite do empresário Sergei Diaghilev para que compusesse para sua companhia *Ballets Russes*, estabelecida em Paris, em 1909, e centro da vanguarda artística²⁰³. A partir de suas primeiras obras escritas para os *Ballets Russes*, respectivamente *O Pássaro de Fogo*, composto em 1910, e *Petrushka*, de 1911, Stravinsky torna-se mais experiente e experimentador. Mas foi em 1913, com a *Sagração da Primavera* – balé que tanto musicólogos quanto historiadores da arte gostam, não sem certa justiça, de comparar com *Les Demoiselles d'Avignon* – que sua técnica tornou-se quase irreconhecível, distinguindo-se tanto de seu mestre Rimsky-Korsakov, cuja influência faz-se sentir

²⁰¹ como, por exemplo, Max Reger.

²⁰² além, evidentemente, da influência da música folclórica russa, da escola de composição de seu professor Rimsky-Korsakov e dos outros compositores do Grupo dos Cinco (vide nota 109) e, de forma mais menos direta, mas ainda presente, da tradição romântica russa, representada por Tchaikovsky.

²⁰³ não apenas na dança e na música, mas também nas artes visuais, a partir de cenários e figurinos, encomendados a grandes pintores como Bakst, Picasso e Matisse.

em todas as obras anteriores, quanto do próprio Debussy e de qualquer outro compositor ou escola de pensamento musical. Muito já se disse que o fato de não descender da escola alemã de composição, com o peso de sua tradição e o rigor de seus métodos de ensino, bem como ser um músico russo morando em Paris, e por isso livre da influência direta de outros compositores que também trabalhavam com temas do folclore daquele país²⁰⁴, tornaram possível a originalidade de Stravinsky. Seja como for, muitos procedimentos adotados pela *Sagração* representam um corte epistemológico em relação a todo passado musical. Alguns desses procedimentos dizem justamente respeito ao rompimento da relação frente-fundo, ou, em termo musicais, ao binômio material temático-acompanhamento.

O primeiro compasso da obra já marca essa posição, com um tema apresentado pelo fagote, instrumento grave da família das madeiras, fundamentalmente usado, até então, para estabelecer a base harmônica do acompanhamento²⁰⁵. Esse fagote inicia a peça sozinho e, mais estranhamente ainda, no seu registro mais agudo, sendo de difícil identificação por ouvintes da época, fossem eles músicos ou não, em função do registro em que estava sendo empregado e que o fazia aproximar-se sonoramente de um oboé²⁰⁶. Na verdade, também aqui – assim como na heterofonia mahleriana – tem-se a retomada de uma prática musical antiga, pois remete à voz masculina solista que entoava os primeiros versos do cantochão na música medieval, ou os primeiros versos do *cantus firmus*²⁰⁷ na música da renascença. Mais ainda: o registro agudo aliado à clave de dó na quarta linha, usada para grafar o tema, leva, de forma muito particular e pessoal, a crer em uma peculiar ironia do compositor russo, referindo-se às obras do passado musical que, quando executadas por vozes ou instrumentos modernos soam particularmente agudas, em função quer do

²⁰⁴ como os já citados compositores do Grupo dos Cinco (vide nota 109).

²⁰⁵ ou, simplesmente, o que, em composição musical, denomina-se “baixo”.

²⁰⁶ instrumento agudo da mesma “família” (madeiras).

²⁰⁷ vide nota 192.

temperamento quer das mudanças de diapasão²⁰⁸. De qualquer forma, é um raro exemplo de material temático principal cuja aparição dá-se de forma tão marcadamente solística, sendo que essa sensação de solidão e isolamento é sensivelmente potencializada com a inclusão duas fermatas (que, aqui, de fato atuam como suspensões do tempo) em um único compasso. Todas essas considerações referem-se ao primeiro compasso da obra. No compasso seguinte, aparece uma trompa, sendo que clarinetes são adicionados dois compassos depois. Entretanto, nem na trompa, nem nos clarinetes encontramos material de acompanhamento, mas sim linhas de natureza cromática que não descendem do tema e servem para perturbar o forte caráter tonal/modal deste. Novos acréscimos de vozes (instrumentos) continuam acontecendo com sucessivas interrupções no tempo, através de fermatas, até que no compasso 14 quando dois outros fagotes, escritos na clave de fá e no registro grave convencional desse instrumento²⁰⁹, apresentam uma estranha série com forte sabor cromático que estabelece um clima bitonal que poderia ser melhor definido como um jogo de desenho e sombra. O mesmo tipo de procedimento (sobreposição de vozes em “camadas”) é verificado mais adiante na partitura (compasso 32 e seguintes) com as flautas e o corne-inglês. Aqui já não é mais possível classificar as vozes em principais ou secundárias (apesar do destaque sonoro natural do instrumento mais agudo, no caso a primeira flauta) ou em materiais temáticos e acompanhamento. Procedimento ainda mais espantoso ocorre no início do segundo número, ou quadro do balé, intitulado *Augúrios Primavera: dança das adolescentes*. Nele irrompe nas cordas, com toda violência, um acorde bitonal – conhecido como “acorde da Sagração” e cuja relevância para a história da música moderna só é equiparável ao enigmático acorde de “Tristão e Isolda” – formado pela sobreposição de um acorde de mi maior com um acorde de mi bemol maior,

²⁰⁸ o diapasão atual (com a nota de referência lá em 440 Hz), foi convencionado no início do século XIX. Assim, notas de obras corais da Renascença, por exemplo, soam muito agudas – e, portanto, de difícil execução – nas vozes para as quais foram escritas (uma vez que o diapasão da época era bastante mais baixo, com a frequência da nota lá em torno de 390 Hz), sendo freqüentemente transcritas nas edições modernas que se valem da mudança de claves para indicar essa operação.

²⁰⁹ e não mais na tessitura aguda e em clave de dó na quarta linha.

repetido 212 vezes, em três seqüências entremeadas por comentários primeiramente das madeiras e depois de madeiras e metais. A variedade de acentos rítmicos e o caráter de “comentário” dos outros instrumentos, caracterizam essa seqüência de acordes que seria matéria óbvia de acompanhamento à matéria principal do trecho (se houvesse). Nesse momento, pela primeira vez na história da música, o fundo emerge como fato principal ou, para tomar de empréstimo o título de uma obra do compositor Edson Zampronha, “o fundo se transforma em sensação”²¹⁰.

Ainda no que se refere a movimentos paralelos, de caráter bi (ou poli) tonal, temos a seção intermediária do número seguinte do balé (*Ritual do Rapto*)²¹¹, no qual mais de 20 instrumentos descrevem linhas paralelas e oblíquas que não permitem identificação de hierarquias ou prioridades. Nesse momento, a constante mudança das fórmulas de compasso – alternando entre compassos simples em 3/4 e 2/4 e compassos compostos em 6/8 e 7/8 – torna o desenho (que nem se pode mais, confortavelmente, denominar “desenho melódico”) bastante “anguloso”, outra fonte de analogia entre a peça de Stravinsky e o quadro de Picasso. Essa “angulosidade” atingirá o seu paroxismo no último número do balé (*Dança do Sacrifício: a eleita*), no qual a fórmula de compasso mudará a cada compasso, em seqüências envolvendo compassos compostos que têm a semicolcheia como unidade de tempo, ou denominador, (3/16, 2/16, 4/16 e 5/16), e compassos compostos tendo a colcheia como unidade de tempo (2/8 e 3/8). A soma dessas características – a saber: 1) material temático sem acompanhamento; 2) material típico de acompanhamento, emergindo como material temático (ou assunto principal da peça); 3) utilização de estranhas séries de caráter tonal²¹²; 4) paralelismo bi e politonal, no qual nenhuma das vozes tem precedência sobre as demais; 5) finalmente, escrita “angulosa” – forjou o chamado “estilo Stravinsky” que foi utilizado pelo compositor em toda a sua

²¹⁰ peça para orquestra de cordas, sem contrabaixo, escrita pelo compositor brasileiro Edson Zampronha em 2002, na qual discute-se, musicalmente, a relação frente-fundo na obra musical.

²¹¹ número de ensaio 43 em diante.

²¹² sobre as quais comentar-se-á mais à frente.

trajetória, quer se trate das obras seguintes da fase neo-clássica ou de sua fase final na qual abraçou o serialismo dodecafônico²¹³. As reações violentas provocadas pela estréia do balé, em 29 de maio de 1913 – violência para a qual concorreu também a ousada coreografia de Nijinsky e os inusitados figurinos de Nicholas Roerich –, compõem um quadro histórico bastante semelhante às reações provocadas pela tela de Picasso. Os ouvintes bem poderiam dizer a Stravinsky, parodiando George Braque, que ele os “fazia comer estopa e beber querosene”²¹⁴. Talvez a violência dessa resposta inicial de platéias, críticos e músicos em geral, tenha como fundo o reconhecimento, ainda que não totalmente consciente, dos elementos que o compositor alterava (pervertia) no discurso musical, ou seja: 1) espera-se que uma melodia principal seja tocada por um instrumento melódico agudo (como o violino, a flauta ou o trompete) e ela aparece em um “instrumento de fundo”, como o fagote, tocando em um registro estranho, e bizarro²¹⁵; 2) espera-se que essa mesma melodia venha “decentemente acompanhada”, mas, ao invés disso, ela é apenas “perturbada” por outros instrumentos que desenvolvem linhas que não guardam relação estrutural com ela; 3) espera-se poder reconhecer, em qualquer trecho da obra, qual o instrumento, ou grupo de instrumentos está a desenvolver o material temático principal e isso não só não ocorre em vários momentos como também as cordas, normalmente aquinhoadas com a maior parte dos temas de destaque, raramente assumem papel de destaque; 4) espera-se, finalmente, que os ouvintes possam acompanhar os tempos do compasso, mas quem decidisse marcar os tempos com

²¹³ ainda que de forma muito peculiar, como se verá adiante.

²¹⁴ conhecido comentário de Braque ao observar, pela primeira vez, a tela *Les Femmes d'Alger* de Picasso.

²¹⁵ como soa bizarro, também provocando ira e desprezo das platéias de sua época, o início de *Funerais do Caçador: marcha fúnebre à maneira de Callot, da Sinfonia n° 1* (“Titã”) de Mahler, com o contrabaixo (instrumento tipicamente “de fundo”, ou seja: de acompanhamento), entoando a conhecida melodia *Frères Jacques* alterada para o modo menor. A intenção de Mahler – muitas vezes traída por orquestras e regentes, que não compreendem as intenções do compositor – era de que o trecho soasse canhestro, representando a profunda ironia com que os animais da floresta velavam o caçador morto (e não belo como permite a moderna técnica do contrabaixo, freqüentemente posta a desserviço das intenções de Mahler).

os pés, brevemente se perderia ou pareceria estar tendo um ataque epilético²¹⁶. Apesar de toda essa estranheza, o “ouvinte culto” pode reconhecer quais os elementos do discurso musical estão sendo pervertidos pelo compositor, gerando, ao lado da repulsa inicial, também uma espécie de curiosidade mórbida, equivalente a dos freqüentadores de corridas de automóvel em busca de desastres que, embora perturbem a ordem normal do espetáculo, adicionam emoção e sentido de imponderabilidade. Essa espécie de reconhecimento talvez explique o enorme sucesso que, em pouco tempo, a *Sagração* passaria a fazer, não mais como música incidental para balé, mas como peça autônoma de concerto. Também nesse caso, o “fundo transformou-se em sensação”.

Do *Pierrot Lunaire* a Anton Webern

Diferentemente do “estrondoso fracasso” da *Sagração*²¹⁷, a estréia de *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, ocorrida no ano anterior (1912) causou menos furor, porém não menor indignação do *establishment*. Seu uso de um atonalismo bastante pronunciado, embora ainda livre²¹⁸, aliado a uma instrumentação bem pouco convencional e tendo como elemento perturbador a introdução de um estilo de canto declamado, o *sprechgesang*²¹⁹, também frustravam as expectativas das

²¹⁶ em função da já mencionada mudança muito freqüente de fórmulas de compasso.

²¹⁷ o rico folclore acerca da noite de estréia (que inclui relatos sobre um passeio noturno pelo Bois du Bologne, no qual Stravinsky e Diaghilev comentavam o fracasso, com o primeiro ainda aturdido, enquanto o segundo mostrava-se excitado, com o seu infalível senso de oportunidade) é prova disso.

²¹⁸ a expressão atonalismo livre é empregada em oposição ao atonalismo serial dodecafônico que Schoenberg desenvolveria nos anos seguintes.

²¹⁹ a partitura original de *Pierrot Lunaire* (Universal Edition, 1914) traz a seguinte introdução do autor:

“com poucas exceções, explicitamente indicadas, a melodia grafada na parte vocal não deve ser cantada. Cabe ao intérprete a tarefa de transformá-la em *melodia falada* [*Sprechmelodie*], levando em consideração as alturas nas quais os sons são grafados. Consegue-se isso:

- I. aderindo ao ritmo como se estivesse cantando, ou seja, não tomando mais liberdade do que se permitiria no caso de uma melodia cantada;
- II. tendo plena consciência da diferença entre uma *nota cantada* e uma *nota falada*: a nota cantada mantém a altura constante; a nota falada, embora sem indicação explícita, logo abandona a altura inicial, quer seja descendo ou subindo. Porém, o intérprete deve ter todo cuidado para não incorrer em uma espécie de fala cantarolada

platéias convencionais, ainda mais conservadoras em Viena do que em Paris. Note-se que, assim como no fagote solo da *Sagração* de Stravinsky, também essa inovação de Schoenberg abriga uma certa dose de arcaísmo, pois remete ao início do desenvolvimento da ópera, em finais do século XVI, quando os teóricos da Camerata de Florença, em sua equivocada re-interpretação do teatro grego, preconizavam a prática de um “suave cantar falado” que deu origem ao recitativo. Se no último movimento do *Segundo Quarteto de Cordas* Schoenberg tateia, pela primeira vez, uma escrita atonal, no *Pierrot* essa escrita atonal já apresenta princípios mais sólidos de organização que confiam menos no poder do cromatismo e lançam mão de uma escrita declaradamente por intervalos – em oposição à escrita por graus conjuntos intercalados com saltos ocasionais, normalmente para intervalos fortemente tonais como a terça, a quarta, a quinta e a oitava, que caracterizam a composição tonal –, aliada a uma política de não repetição das mesmas notas, antes que os demais onze tons da escala cromática também contribuam com o discurso – evitando-se, assim, a caracterização da tonalidade²²⁰. Também nas relações verticais, que concorrem para a harmonia, são evitados quaisquer acordes com sabor remotamente tonal e como o sistema serial dodecafônico ainda não está formulado (para orientar quais notas podem ser utilizadas como “fundo” em cada compasso) a tendência é privilegiar o plano horizontal, ou seja, caracterizar o discurso como contrapontístico e não mais harmônico²²¹. Foi, portanto, um momento de retomada do pensamento

[*singsong speech*, na tradução inglesa de Stanley Appelbaum, edição Dover, p. 54), pois essa não é a intenção. O objetivo não é um canto realístico ou natural. Muito pelo contrário, a diferença entre a fala comum e a fala que colabora com a forma musical deve ser evidenciada. Mas não se deve, também, ter em mente o canto tradicional...”

Embora simplificadora, talvez valha a feliz definição de Charles Rosen de *sprechgesang* como *half speaking, half singing* (C. Rosen, *Arnold Schoenberg*, p. 51).

²²⁰ cabe lembrar que a nota de maior ocorrência em uma composição tonal não é a tônica, mas sim a dominante (quinto grau da escala maior ou menor), sendo a partir dessa incidência que se caracteriza a tonalidade, assim como é a partir da terça (também chamada sensível modal) que se define o modo (se maior ou menor).

²²¹ afinal, o cromatismo wagneriano e pós-wagneriano apontava a impossibilidade de continuidade no desenvolvimento da harmonia, dimensão da música que se encontrava em desenvolvimento desde o barroco e que esbarrava, agora, em um limite máximo de expansão e possibilidade de análise, levando à entropia do sistema tonal.

contrapontístico (que, como vimos, entrou em declínio no início do período barroco, impulsionado, principalmente, pelo desenvolvimento do melodrama cantado)²²². O pensamento harmônico, que orientou a composição musical nos últimos 300 anos, não mais satisfazia as necessidades de contínuo desenvolvimento da música ocidental, ao menos até que o sistema serial fosse formulado por completo e uma nova forma de pensamento harmônico se estabelecesse. Ainda quanto ao pensamento harmônico, é bastante sintomático que o próprio Schoenberg tenha escrito um extenso e, em muitos aspectos, tautológico, tratado²²³. Músico fundamentalmente autodidata, com exceção de algumas aulas de violino tomadas do compositor Alexander von Zemlinsky, com cuja irmã viria a se casar, Schoenberg “redescobriu” as leis harmônicas e, rompendo com a ortodoxia teórica, reavaliou os encontros verticais de sons, não mais em termos de consonâncias e dissonâncias – como preconizado em todos os tratados tradicionais da matéria, em função do grau de parentesco das notas sobrepostas, tomando como base sua relação na série harmônica – mas sim em termos de graus de consonância. Assim, por vias bastante distintas das verificadas na *Sagração*, também o *Pierrot Lunaire* rompeu com a relação frente-fundo. Embora a existência de uma solista vocal, *recitando* (na falta de melhor termo em português) um texto tenha estabelecido uma ordem de prioridade no discurso musical, as vozes que a ela se somam não são meras vozes de acompanhamento ou de fundo, mas novos elementos temático-discursivos, não derivados uns dos outros, nem totalmente aparentados com a parte vocal, como seria esperado, senão “obrigatório”, na prática do contraponto escolástico.

Mas foi com o desenvolvimento do serialismo dodecafônico que a relação frente-fundo se tornou ainda mais complexa na música atonal.

²²² note-se que é freqüente a identificação do barroco musical com o contraponto. Isso se deve, em larga medida à obra de Bach e, secundariamente Haendel. O que esses compositores fizeram (principalmente Bach) foi levar ao paroxismo as técnicas do renascimento musical, especialmente aplicando à música instrumental, que ganhava crescente importância, os princípios da música vocal do período anterior. Trata-se, contudo, de certo anacronismo, pois se observarmos a obra de outros compositores importantes do período, mesmo quando não compõem óperas, vemos a simplificação do contraponto e o acréscimo de importância da harmônica (e, conseqüentemente, da melodia acompanhada). Vivaldi, Purcell, Corelli, Scarlatti e Rameau são bons exemplos disso.

²²³ A. Schoenberg, *Tratado de Harmonia*.

Contrariamente ao que se pode superficialmente entender, e também de forma contrária ao que foi inicialmente praticado pelos próprios músicos da Escola de Viena, a série escolhida para cada obra corresponde ao material básico para a extração do tema e não ao tema em si mesmo. Em outras palavras, não há necessidade que as doze notas da série, livremente determinada pelo compositor como base para determinada obra, estejam todas presentes no(s) tema(s) da peça. Isso pode acontecer, como de fato acontece, na maioria das obras vestibulares do sistema, mas não há exigência de que tal fato se verifique. Supondo-se, por exemplo, que em determinada obra apenas seis notas da série básica sejam utilizadas no tema A, temos que as outras seis notas deverão necessariamente ser apresentadas no discurso musical antes que as seis primeiras que integram a série voltem a ocorrer. Isso só será possível se essas seis notas restantes aparecerem em vozes diferentes das que carregam o tema, ou seja, no antigo plano do acompanhamento²²⁴. Não é raro, entretanto, ser a partir desse “pano de fundo” – apresentado por vezes antes do material temático principal (que pode ser um tema *stricto sensu*, um motivo ou um fragmento melódico), e de forma a ele preparatória – que irrompa o material temático, em procedimento semelhante ao verificado no cubismo sintético pictórico no qual a figuração emerge do que tradicionalmente seria identificado como fundo da composição visual. Obviamente, quando chegamos a esse nível de sofisticação, tanto do discurso sonoro quanto do discurso pictórico, se não estamos ainda no campo da abstração – até porque a intenção de ambas as artes continua sendo temático-figurativa, ainda que a insurgência do material temático aconteça de forma absolutamente não convencional – é inevitável termos de reconhecer, em ambos os casos, um “alto grau de abstração”. A prova desse grau será a capacidade dos fruidores, sejam espectadores dos quadros ou ouvintes das peças musicais, em identificarem e reconhecerem os temas e figuras. No caso da

²²⁴ no serialismo dodecafônico desenvolvido, principalmente nas obras de Webern, os temas são normalmente fragmentados entre várias vozes (instrumentos), desenvolvendo-se, assim, uma escrita serial também em timbres, além das alturas, conhecida como *Klangfarbenmelodie*. O pleno desenvolvimento dessa técnica levou ao serialismo integral, inaugurado por Messiaen (em *Modos de Altura e Duração*) – ainda que em uma perspectiva modal (não atonal, portanto) – e aperfeiçoado por compositores como Boulez e Stockhausen.

música, além da capacidade de reconhecimento dos temas e motivos soma-se o desafio à memorização dos mesmos por parte dos ouvintes, pois até as peças mais empáticas, ainda que breves, apresentam material temático de mnemônica muito difícil.

Assim, à medida que a música atonal se desenvolveu, negaram-se, progressivamente, os encontros verticais dos sons, evitando-se os tradicionais acordes e favorecendo-se a incidência de contraponto livre, não pouco tributário das técnicas de composição que prevaleceram antes do período barroco – antes, portanto, do sólido estabelecimento do sistema tonal²²⁵. Com o estabelecimento do método de composição com os doze sons da escala cromática, ou serialismo dodecafônico, ou simplesmente dodecafonismo – método que nega a tonalidade, mas, uma vez mais, defende o temperamento – frente e fundo tornam-se ainda mais indistintos, interpenetrando-se e aproximando-se dos princípios do cubismo sintético. Vê-se, portanto, que a contribuição dos dodecafonistas para o estabelecimento de uma nova relação frente-fundo não é menos relevante, e revolucionária, do que a de Stravinsky, embora de mais difícil, porquanto sutil, identificação. Talvez seja mesmo este o aspecto no qual a contribuição dessas duas poéticas seja mais paritária dentro que se possa identificar como cubismo musical.

Conclusão

Percebe-se que tanto a poética peculiar de Stravinsky como a poética da Escola de Viena apresentaram inovações de linguagem e rompimentos estéticos que as tornam não apenas tão relevantes para o nascimento da música

²²⁵ mesmo na música de Bach, fortemente temperada e tonal, encontram-se referências aos antigos modos mediáveis que orientavam o contraponto anterior ao barroco. Prova disso é a *Tocata e Fuga Dórica*, sobre o antigo modo medieval de ré, anterior ao ré maior (descendente do modo jônico) e ao ré menor (descendente do modo eólio). Também a chamada escala bachiana (que no sentido ascendente utiliza a forma da escala menor melódica, com o sexto e o sétimo graus elevados, e no sentido descendente utiliza a forma da “escala menor antiga”, correspondente ao modo eólio) revela forte sabor modal.

moderna quanto o cubismo pictórico o foi para a pintura como também instauraram procedimentos análogos que nos permitem relacioná-las ao cubismo e, no limite, nos autorizam a falar senão em uma música cubista, ao menos em elementos ou características cubistas no discurso musical.

Como também ocorreu na pintura²²⁶, esse conjunto de procedimentos e inovações não se concentrou em um único grupo de compositores, filiados ou advindos de determinada escola ou tradição do pensamento musical. A despeito dos clichês, muitas vezes poucos justificados, que identificam a música de Stravinsky com movimento iniciado por Braque e Picasso, precisamos, se quisermos ser totalmente honestos e coerentes em nossa análise, buscar também elementos da poética serialista iniciada pelos músicos da Escola de Viena (com teorização primeira de Schoenberg, mas desenvolvimento coletivo do grupo) e, somando-as às conquistas individuais de Stravinsky, gerar massa conceitual e experimental suficiente para desenhar uma pré-teoria sobre algo que se possa chamar “cubismo musical”. É a essa busca, em dupla fonte – com seus inevitáveis desdobramentos em sub-escolas e campos de influência – que nos dedicaremos nos capítulos que se seguem.

²²⁶ no cubismo pictórico destacam dois grupos principais: os chamados cubistas de galeria (pois não tomavam parte dos salões de belas artes e expunham seus trabalhos apenas em galerias, como a de Daniel-Henry Kahnweiler – ou Grupo Bateau Lavoir (nome do edifício onde Picasso residia, localizado no bairro parisiense de Montmartre) ou, ainda, Grupo de Montmartre, representados, principalmente por Picasso e Braque – e os cubistas de salão, ou Grupo de Puteaux (nome da cidade, nos arredores de Paris, onde se encontravam) que contava com Albert Gleizes, Jean Metzinger e os irmãos Duchamp-Villon (Marcel, Jacques e Raymond).

5. *Kubismo* musical como serialismo atonal (método ou sistema).

“Ser profissional da literatura foi um estado momentâneo e precário, que só pôde funcionar em determinado momento histórico – diria, aliás, que só pôde funcionar como promessa, no processo de sua constituição; quando cristalizou, já era hora de procurar outra coisa. Por sorte, há uma terceira alternativa: a vanguarda, que, a meu ver, é uma tentativa de recuperar o gesto entusiasmado num nível mais alto de síntese histórica. Ou seja, ficar de pé num campo já autônomo e validado socialmente, nele inventando novas práticas que devolvam à arte a facilidade da fatura tida em suas origens... Nesse sentido, entendidas como articuladoras de procedimentos, as vanguardas permanecem vigentes, carregando o século de mapas do tesouro que aguardam serem explorados. Construtivismo, escritura automática, ready-made, dodecafonismo, cut-up, acaso, indeterminação. Os grandes artistas do século XX não são os que fizeram obra, mas aqueles que inventaram procedimentos para que a obra se fizesse sozinha, ou não se fizesse. Para que precisamos de obras? Quem quer outro romance, outro quadro, outra sinfonia? Como se já não existissem o bastante!”²²⁷

“...afirmamos, por nossa vez, que todo músico que não sentiu – não dizemos compreendeu, mas sentiu – a necessidade da linguagem dodecafônica é INÚTIL. Porque toda a sua obra se situa aquém das necessidades de sua época.”²²⁸

Nenhum historiador da arte contesta que o nascimento do cubismo pictórico deu-se em Paris, mais precisamente na convivência entre Picasso e Braque: o primeiro tendo fundido suas influências da arte espanhola, africana e primitiva, bem como a admiração por Toulouse-Lautrec, a partir do seminal quadro *Les Femmes d'Alger*, e o segundo declaradamente influenciado por Cézanne e pelo próprio Picasso, após o impacto de *Les Femmes d'Alger*. Entretanto, praticamente ignoram-se hoje as reações adversas que a pintura cubista provocou nos próprios parisienses, seja no momento de seu surgimento ou, mais

²²⁷ C. Aira, *Pequeno Manual de Procedimentos*, p. 13.

²²⁸ P. Boulez, *Apontamento de Aprendiz*.

acirradamente, durante a Primeira Guerra Mundial. O (bom) gosto parisiense já havia sido parcialmente desafiado com o surgimento do impressionismo, quando a subjetividade do olhar do pintor passou a dominar a representação pictórica, privando-a da *clairté*, tão valorizada pelo espírito francês, da Escola de Notre Dame²²⁹ ao realismo de Courbet, passando, entre um ponto e outro, pela filosofia cartesiana, pelo Iluminismo e pelo neoclassicismo de um Jaques-Louis David. Mas nem o impressionismo, nem o pós-impressionismo – este último já cooptando o espectador e conquistando seu engajamento no efeito visual final das telas, por via da formação última das cores em sua retina – causaram choque tão notável quanto o cubismo. A cena artística não parecia preparada para uma proposta tão inovadora e iconoclasta e não tardou a reagir a ela, considerando-a fruto espúrio de alguma sorte de estrangeirismo, uma espécie de corrupção do gosto, indigna, portanto, do espírito francês. Interessante que, inicialmente, não foram invocadas origens ou ascendências ibéricas ou africanas para o fenômeno cubista, apesar da origem de Picasso, e também de Gris, e da influência das máscaras africanas sob o trabalho do primeiro. Pelo contrário, o movimento foi imediatamente associado à arte alemã, entendida como antitética do temperamento latino e rival histórica do espírito francês, seja por via das correntes de pensamento artístico propriamente ditas, seja pela antiga rivalidade política e militar entre a França e a Prússia e, mais recentemente, entre a França e a Alemanha.

O surgimento do cubismo, a partir de 1907/08, coincide com o acirramento das tensões políticas que levaram à guerra poucos anos depois. E não tardou para que os conservadores, tanto em arte quanto em política, associassem o novo movimento artístico com a arte do inimigo, seja por sua excessiva radicalidade estética, seja pela identificação da alta complexidade formal das obras, características da arte germânica. O termo cubismo, empregado pelo influente crítico Louis Vauxcelles²³⁰, passou a ser satiricamente escrito com

²²⁹ movimento musical francês dos séculos XII e XIII, encabeçado por compositores como Léonin e Pérotin, que explorou as possibilidades contrapontísticas do dobramento do *cantus firmus* gregoriano, denominado *organum* (paralelo, livre ou melismático).

²³⁰ cubismo ou cubos bizarros, como teria dito em 1908, após a observação de uma pintura de Braque. Vauxcelles também foi o responsável pelos termos fovismo (a partir da expressão *les*

“k”, letra praticamente não-existente em francês, em alusão à ortografia alemã. Para seus opositores, o *kubisme* nada mais era do que uma arte degenerada, infiltrada na França pelo inimigo e que nada tinha a ver com o verdadeiro espírito francês. Com o início da guerra, essa percepção, e conseqüente hostilidade, acentuou-se, sendo sintomática a série de supostos “retratos cubistas” que o ilustrador Léka executou de membros da realeza alemã, intitulada *La Famille Impériale Boche Kubistée* (1914-1915)²³¹. Também a revista *La Baïonette* publicou uma caricatura assinada por Jacques Nam, intitulada *Les Cubistes* que, embora grafando à *la française*, com “c”, mostra um pintor com biotipo bastante germânico, em frente a um quadro formado por sobreposições descontínuas à maneira de Kandinsky, contendo diversos símbolos musicais, fragmentos de figuras humanas e letras em estêncil²³², com a inscrição *LES CUBISTES – heureusement que nous sommes là pour renouveler l’Arte!*²³³. Para confirmar essa impressão, os opositores do cubismo encontravam facilmente nomes de origem alemã identificados com o movimento, como os pintores Albert Gleizes e Jean Metzinger, o galeristas Wildenstein, Bernheim, Weill e, evidentemente, Henry-Daniel Kahnweiler, além do colecionador Wilhelm Uhde. Na música não foi diferente e o balé *Parade*, projetado por Jean Cocteau para ser um “balé cubista” e que contou com cenários e figurinos de Picasso e música de Erik Satie²³⁴, valeu ao trio o apelido de *les trois boches*²³⁵, atribuído pela imprensa germanofóbica, após a estréia da obra em 1917 pela companhia *Ballets Russes*, de Sergei Diaghilev.

fauves, que utilizou para descrever tanto Matisse, e os pintores a ele associados, quanto as platéias que os criticavam, pois não conseguia saber quem eram os mais selvagens) e tubismo para descrever certa fase da pintura de Léger (como, por exemplo, o estupendo quadro *Nus na Floresta*).

²³¹ Reproduzidos em K. E. Silver, *Esprit de Corps*.

²³² destacando-se duas letras “k” contíguas que encorajava a leitura como *kaka* (cujo som, em francês, como em português, alude a excremento no vocabulário infantil).

²³³ *Os Cubistas – felizmente estamos aqui para renovar a Arte !*

²³⁴ vide nota 3.

²³⁵ *os três alemães*.

Em que pesem os exageros típicos de um momento de grande xenofobia parisiense, a intuição dos críticos e dos freqüentadores da arte identificava nas obras cubistas características associadas ao modo alemão de pensar e estruturar a arte. E se o cubismo pictórico é fruto de um amálgama de influências latinas (francesas e espanholas) e africanas que só puderam ser “misturadas” na cidade de Paris, nos anos que antecederam a Primeira Guerra, é certo que sua maneira de decompor e analisar é sim também identificável com o pensamento artístico alemão²³⁶. Quanto à música, é certa a identificação entre solidez formal e o pensamento musical alemão, a ponto de um músico do mundo francófono como César Franck²³⁷ ter sido considerado um “músico alemão”.

O que pretendemos demonstrar é que a música alemã (na verdade vienense) contribuiu tanto para o nascimento de um cubismo musical quanto a música francesa. Quanto a essa última, assim como no cubismo pictórico, seus principais expoentes não foram franceses, mas estrangeiros residindo em Paris. Falamos, obviamente de Stravinsky e, secundariamente, de Villa-Lobos e Manuel de Falla. Porém, de forma distinta do cubismo pictórico, no caso da música muitas obras que podemos identificar como cubistas foram compostas fora de Paris. O mesmo vale para o que se possa, com algum juízo, denominar literatura cubista, tendo como grande representante James Joyce²³⁸ e tendo também em um brasileiro, Oswald de Andrade, um representante bissexto²³⁹. Assim, será mesmo o cubismo uma arte francesa? Seja como for, em termos de música moderna, para nada dizer da arte moderna em geral, Paris e Viena foram os dois centros que reuniram as condições e os nomes necessários para o seu nascimento.

²³⁶ assim como diversas obras do expressionismo alemão (especialmente de artistas ligados ao grupo *Der Blaue Reiter*, como Macke, Marc e mesmo Kandinsky) têm forte sabor francês.

²³⁷ compositor belga de nascimento.

²³⁸ com a introdução do “objeto literário” considerado, ao mesmo tempo, sob diversos ângulos e pontos de vista. Assim, *Ulysses* talvez seja a maior obra do “cubismo literário”.

²³⁹ assim como o foi Villa-Lobos para a música. Para uma análise brilhante dos aspectos cubistas da prosa de Oswald de Andrade, consultem-se dois textos fundamentais de Haroldo de Campos: *Miramar na Mira* (in O. Andrade, *Memórias Sentimentais de João Miramar*) e *Estilística Miramarina* (in H. Campos, *Metalinguagem & Outras Metas*).

Obviamente, seus processos e tradições foram muito distintos, destacando-se na tradição musical alemã a herança do contraponto barroco e da harmonia clássica e romântica (fuga e sonata como formas paradigmáticas) e na tradição francesa as influências ibéricas e italianas. Em outras palavras, à escrita predominantemente a quatro vozes (quarteto *lato sensu*) da música alemã, descendente dos hinos luteranos harmonizados, opõe-se, mas também complementa, a melodia acompanhada, descendente tanto da ópera italiana quanto das canções ibéricas, cujo canto de sabor modal ressoa a influência deixada por séculos de ocupação árabe. Destaque-se que, no universo da música italiana, a melodia acompanhada liga-se ao trio-sonata, gênero no qual uma voz solista é secundada harmonicamente por dois instrumentos: um de teclado (como o cravo ou o órgão) e um de corda grave (geralmente a viola da gamba ou a teorba)²⁴⁰. Levada ao paroxismo no final do século XIX, a tradição alemã se auto-esgotou, resvalando em um cromatismo hiperbólico e entrópico, enquanto a relação melodia-harmonia, frente-fundo, na música francesa, tornou-se cada vez mais indistinta, ecoando o mesmo tipo de perda de contorno verificada na pintura impressionista. No primeiro caso, o cromatismo wagneriano, levado às últimas conseqüências por Mahler e pelo próprio Schoenberg, instalou os germes da música moderna e a possibilidade de rompimento com a tradição. No segundo caso, a reação debussyana, como releitura da modalidade e da tradição melódica arábico-ibérica, cumpriu o mesmo papel. Entretanto, para nossa finalidade, ou seja, a identificação de um certo cubismo musical, é necessária a análise, e mesmo a intersecção dessas duas tradições. Em ambos os casos encontramos a renúncia da linguagem tonal tradicional, seja abdicando totalmente dela, como fizeram os vienenses, ou reciclando-a como fez o parisiense adotivo Stravinsky, a partir de uma certa influência de Debussy. A essa poética stravinskya, Adorno denominou “estabilização”²⁴¹ e “restauração”²⁴², referindo-se à crise do sistema

²⁴⁰ sobre o trio-sonata vide C. Hogwood, op. cit.

²⁴¹ T. W. Adorno, *Die stabilisierte Musik in Gesammelte Schriften*, p. 725.

²⁴² T. W. Adorno, *Philosophy of Modern Music*, p. 135 em diante.

tonal e uma certa maneira de mantê-la sob controle, sem, entretanto, atacarem-se as causas da crise (da mesma forma que uma infecção pode se mantida sob controle, mas continuar instalada no organismo enfermo). Em que pese a clara diferença de posições e de métodos, a aparente antinomia insuperável de que trata do filósofo de Frankfurt é cada vez menos notada e relevante atualmente.

Apesar de sua defesa intransigente do dodecafonismo, o próprio Adorno sentia que o dodecafonismo estrito limitava a possibilidade criativa, como expressou em carta a seu professor e amigo Alban Berg²⁴³. Enquanto isso, embora Stravinsky não tenha considerado inicialmente a utilização do novo método de composição – e teve de conviver por décadas com o paradigma mais radical dos vienenses até, em idade já avançada, descobrir e reverenciar a obra de Webern, como aponta Michael Oliver²⁴⁴ – acabou por também abraçar a técnica dodecafônica em seu último período criativo. Ocorre, porém, que assim como dentro do dodecafonismo muitas liberdades foram tomadas, abrandando a rigidez do sistema da *Zwölftonmusik* – não apenas por parte de Adorno e de seu mestre Alban Berg, mas pelo próprio Schoenberg – também dentro da música não-atonal de Stravinsky pode-se encontrar muito tratamento serial do material musical. Ora, se é justamente com essas duas fontes do pensamento que estamos a identificar o cubismo musical, não seria ousado demais concluirmos que, em larga medida, todo cubismo musical é uma forma de serialismo musical, tonal ou atonal (e, dentre deste último, dodecafônico ou não).

Em outras palavras, o cubismo (musical) é um serialismo.

²⁴³ carta de 11 de maio de 1935 in *Correspondance (1925-1935): Theodor Adorno – Alban Berg*, p. 299.

²⁴⁴ M. Oliver, *Igor Stravinsky*, p. 210. Em seu livro, Olivier menciona freqüentemente as conversas de Stravinsky com o regente e musicólogo norte-americano Robert Craft, este último uma verdadeira ponte entre esses dois modos de modernismo, o de Schoenberg e o de Stravinsky, tendo convivido e colaborado com ambos os criadores. Nesse sentido, vejam-se também: I. Stravinsky & R. Craft, *Memories and Commentaries* e também, dos mesmo autores, *Conversas com Igor Stravinsky*.

Nascimento do serialismo dodecafônico

No caso da música alemã, partimos de um século XIX marcado pelo debate/embate entre a tradição da música instrumental ligada à forma-sonata, cujo expoente máximo é Brahms, e o novo teatro lírico de Wagner que busca na interação máxima entre todos os elementos do drama musical (música, texto, interpretação, cenários, figurinos e iluminação) a constituição da obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*). A tentativa (frustrada) de Bruckner de combinar essas duas posições (música pura ou absoluta / música programática) teve continuidade no início do século XX com Mahler²⁴⁵ e com o próprio Schoenberg, mas só seria plenamente realizada com a obra *Wozzeck* de Alban Berg, apogeu da estrutura musical combinada com o drama cantado, onde cada nota é, ao mesmo tempo, expressão de forma musical e de conteúdo extra-musical²⁴⁶. Concentrando-nos, porém, no nascimento do dodecafonismo, constatamos que todos os criadores musicais sensíveis que estiveram em atividade criativa nas últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX perceberam claramente o esgotamento do sistema tonal e a necessidade da busca de alguma forma de renovação da linguagem musical para que fosse assegurada a perenidade do desenvolvimento da música ocidental, em permanente evolução, formal e de conteúdo, ao menos desde a música grega. Em termos mais atuais, dir-se-ia que perceberam a não sustentabilidade da linguagem tonal, uma vez que esta não permitiria que as gerações futuras de compositores usufruíssem da mesma liberdade criativa que esteve a serviço das gerações anteriores, pois os recursos lingüísticos do sistema tonal estavam esgotados e, portanto, impediriam a possibilidade de desenvolvimento. Outra, ou outras, linguagens e sistemas deveriam substituir o “jeito tonal” de fazer música e proporcionar aos novos compositores a oportunidade de se manifestarem com clareza e originalidade.

²⁴⁵ sobre os esforços de Gustav Mahler para a realização cênica do credo wagneriano, seja como regente ou como diretor da ópera de Viena (neste caso atuando também como diretor cênico e estabelecendo estreita parceria como pintor e cenógrafo da secessão vienense, Alfred Roller) vide o essencial trabalho de Henry-Louis de La Grange: *Viena, una historia musical*.

²⁴⁶ sem renunciarmos aqui, evidentemente, de nosso ceticismo quanto à possibilidade de plena realização da música como pura forma, como expresso em H. Lian: *Sinfonia Titã: semântica e retórica*.

Se a pluralidade de respostas e propostas foi a marca daquele momento de crise (mas também de oportunidade criativa)²⁴⁷, é também certo que no plano da resposta de vertente atonal serial também prevaleceu a diversidade, muito embora o método e a figura de Schoenberg seja a tal ponto dominante que lance no ostracismo nomes e trabalhos bastantes relevantes. Esse foi o caso de Josef Hauer, músico cuja biografia, se lida às escuras, poderia ser confundida com a do próprio Schoenberg. Também autodidata, Hauer passou a maior parte de sua discreta e reclusa existência em Viena, trabalhado quase que anonimamente e enfrentado enormes dificuldades financeiras. A partir de 1908, ano que marca o início do cubismo, do atonalismo de Schoenberg e da Teoria da Relatividade Especial de Einstein²⁴⁸, Hauer trabalhou no desenvolvimento de um sistema atonal de composição, também estabelecendo princípios seriais que denominou *Grundgestalt*. Schoenberg teria supostamente conhecido os princípios de Hauer, sendo por eles influenciado, e desenvolvido-os²⁴⁹. Entendemos, contudo, que várias tentativas de desenvolvimento serial foram feitas concomitantemente, guardando pouca ou nenhuma relação entre si, pois o esgotamento da linguagem tonal era um fato e a eminência atonal (e serial) “estava no ar”. A discussão sobre a precedência e ascendência de uma tentativa sobre outra restaria tão infértil como a investigação das origens e influências da Pop Art²⁵⁰. As pesquisas de Hauer basearam-se em fundamentos matemáticos e trabalharam as possibilidades de combinação de grupos possíveis de 12 sons²⁵¹, propondo um sistema de 44 *tropen*, ou famílias que, como afirma Candé, “desempenhariam na música dodecafônica o mesmo papel dos modos no cantochão²⁵². Ora, se a teoria

²⁴⁷ como procuramos apontar no capítulo 2 deste trabalho.

²⁴⁸ tanto Einstein quanto Schoenberg levariam alguns anos para passar de uma teoria especial para a teoria geral da relatividade e da atonalidade, respectivamente.

²⁴⁹ nesse sentido, R. Candé, *Os Músicos: a vida, a obra, os estilos*, p. 97 e Wolfgang Thier, notas de programa para o CD *Chamber Music of the Viennese School*, p. 6.

²⁵⁰ se de origem britânica ou norte-americana.

²⁵¹ totalizando 479.001.600 combinações.

²⁵² R. Candé, op. cit., p. 97.

de Hauer baseia-se nos 12 sons da escala cromática, trata-se de dodecafonismo. Da mesma forma, se busca o agrupamento dos sons em “famílias”, segundo critérios organizativos (pré)determinados, está também presente o conceito de música serial²⁵³. Dessa forma, a proposta de Hauer constituiu, sim, um dodecafonismo serial, ainda que substancialmente distinto do que seria a proposta de Schoenberg. Pouca interpretada, certamente devido à sua complexidade e à sombra que a música de Schoenberg lançou-lhe, a música de Hauer apresenta páginas muito interessantes e de grande lirismo. Suas *Quatro peças para violino e piano, opus 28*, por exemplo, compostas em 1924, são uma delicada amostra de escrita camerística cara e variada, na qual a estruturação por tropos está a serviço da expressividade.

Se há ainda dúvidas históricas sobre a extensão da influência das propostas de Hauer sobre a música de Schoenberg²⁵⁴, podemos mencionar um outro caso de desenvolvimento de poética musical atonal de matriz serial que, com toda certeza, não foi utilizada por Schoenberg. Falamos de um músico cuja biografia também poderia ser tomada pela deste último, mostrando como certas circunstâncias foram comuns a esses criadores. Trata-se do ucraniano Jeff Golyscheff que, como Schoenberg, dedicou-se tanto à música quanto à pintura, com a qual atingiu certa celebridade e reconhecimento, seja como membro do Clube Dada de Berlim ou do célebre *Novembergruppe*²⁵⁵. Tal qual Schoenberg,

²⁵³ também no Stravinsky da *Sagração* e obras posteriores da mesma fase criativa, encontramos o agrupamento de sons a partir de (pré)determinados critérios organizativos, o que nos permitiu falar em uma forma de serialismo que, no entanto, não se baseia na isonomia dos 12 sons da escala cromática, mas conserva os princípios hierárquicos do sistema tonal. Essa espécie de serialismo tonal será o objeto do próximo capítulo.

²⁵⁴ um autor como Charles Rosen, por exemplo, afirma em seu livro (*Schoenberg*, p. 59) que Schoenberg “sentiu-se obrigado a tratar com aparente respeito o tolo sistema inventado por Hauer – e baseado na escrita seguida da escala cromática em diferentes posições – devido à sua superficial parecência com o sistema que ele próprio desenvolveu nos anos 1920”.

²⁵⁵ formado, em 1918, por artistas de orientação socialista que buscavam a reconciliação (diríamos conciliação) entre arte de alta informação e as massas populares. O *Novembergruppe* esteve também ligado ao Conselho de Trabalhadores pela Arte, fundado por Walter Gropius no mesmo ano. Observe-se a discordância de Schoenberg com a possibilidade dessa conciliação. Em carta endereçada a William S. Schlam, em 26 de junho de 1945, Schoenberg escreve a famosa frase: “Se é Arte não é para as massas. E se é para as massas não é Arte” (citado em R. Leibowitz, *Schoenberg*, p. 21), expressando, de forma um tanto simplória, o problema da indústria cultural, plenamente desenvolvido por Adorno e outros atores da Escola de Frankfurt.

Golyscheff foi violinista de grande talento e o autodidatismo marcou sua formação como compositor. Suas primeiras experiências atonais datam também da década de 1900 e o método de composição serial por ele desenvolvido antecipa-se em quase uma década ao de Schoenberg, pois em 1914 não só estava formulado, mas também aplicado a uma composição de grande expressão como o *Trio para cordas*. Seu método de composição serial, denominado *zwölftondauertcomplex* (literalmente, *complexo de duração dos doze sons*) baseia-se no princípio da *durata*, enfatizando a não repetição dos elementos e antecipando, assim, os desenvolvimentos posteriores de Webern que, no limite, conduziram ao serialismo integral, inspirado também por Olivier Messiaen, com sua peça para piano *Mode de Valeurs et d'Intensités* (1949) – que, como aponta Paul Griffiths, ainda que de forma um pouco equivocada, é uma obra modal e não atonal²⁵⁶ – desenvolvido por nomes como Boulez, Stockhausen, Nono e Dallapiccola. Assim como na obra de Messiaen, escrita 35 anos depois, a música de Golyscheff evita, metodicamente, a repetição dos diversos elementos do discurso musical, não se limitando à não repetição das notas (alturas). Como define Olivier Toni²⁵⁷, entende-se por *durata* “a primeira tentativa de criar – por meio de complexos variáveis de aglomerados dodecafônicos, que se estabelecem em ‘curtos e bem calculados trechos homofônicos e polifônicos’²⁵⁸, variando continuamente as séries – uma nova concepção do espaço-tempo, delimitados pela maior ou menor amplitude daqueles complexos que passam, por sua vez, a substituir os processos cômodos e surrados de desenvolvimento em seu significado musical”²⁵⁹.

²⁵⁶ P. Griffiths, *A Música Moderna*, p. 132. Ao dizer que a peça de Messiaen era “modal, e não serial”, o autor opõe modalismo a serialismo, enquanto quis, na verdade, dizer que embora a obra tenha estimulado o desenvolvimento do serialismo integral – através da não-repetição não apenas das alturas, mas também das durações (valores) e das intensidades (dinâmica) – ela mesma não era atonal (de vertente serial ou não), mas sim modal.

²⁵⁷ responsável tanto pela estréia no Brasil do *Trio para cordas* de Golyscheff, quanto por sua transcrição para orquestra de cordas, sob o título de *Cinco peças para cordas*.

²⁵⁸ citando, aqui, H. Kirchmeyer.

²⁵⁹ O. Toni, *O Músico de Vanguarda* in catálogo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo para a exposição *Golyscheff: obras recentes*, realizada entre 08 de abril e 05 de maio de 1965.

Como tivemos a oportunidade de apontar em um trabalho anterior²⁶⁰, Golyscheff, em sintonia com Schoenberg, Kandinsky e outros artistas que, em algum momento, integraram o movimento expressionista, buscou aplicar os mesmos princípios a mais de uma forma de expressão artística e não tardou a incorporar o princípio da *durata* em sua pintura e também à poesia, declamação e cenografia, neste último caso tal qual praticou na cenografia que concebeu para as suas duas óperas: *Cyrano de Bergerac* (também denominada, simplesmente, *Ópera*) e *Das eisige lied (A canção do gelo)*, ambas destruídas pelos nazistas, assim como a quase totalizada de sua obra, seja musical ou pictórica. Sua fuga da Europa, em direção ao exílio em São Paulo²⁶¹, após a passagem por dois campos de concentração, marcou o fim de seu período criativo como compositor. Vale, entretanto a pena retomar-se o estudo sobre esse autor, seja através dos escritos e notas de Olivier Toni, seja através da cuidadosa análise do *Trio para cordas*, pois, mais do que na obra serial inicial dos membros da Escola de Viena, identificam-se nela, desde o primeiro momento – ou seja, desde o próprio desenvolvimento do princípio da *durata* – as preocupações com a posição da música no tempo e no espaço, buscando a fusão dessas duas dimensões, fusão essa que caracterizará toda a poética cubista²⁶².

²⁶⁰ H. Lian, *Vieira da Silva e a música brasileira* (in N. Aguilar, catálogo para a exposição *Vieira da Silva no Brasil*).

²⁶¹ cidade na qual recriou vários de seus quadros destruídos na Europa.

²⁶² a propósito de Golyscheff cabe lembrar a figura e a música de outro compositor interessante que desenvolveu uma trilha própria dentro da atonalidade. Trata-se do húngaro Victor Ullmann que estudou com Arnold Schoenberg entre 1918 e 1919 e que, como Golyscheff, foi perseguido pelos nazistas, sendo finalmente assassinado em Auschwitz. Ullmann não utilizou um serialismo estrito, por considerá-lo excessivamente rígido, apelidando-o jocosamente de “Lex Zwölfton”. Nas palavras de Ullmann “Schoenberg fundou sua *ars nova* em um caminho polifônico. Começou por desfazer os laços do clã musical, segundo o princípio revolucionário de que todas as notas são irmãs. Corresse, entretanto, o risco de anarquia nessa comunidade de notas e não é possível prever se, segundo essa nova ordem instaurada pela lei dos doze sons (“Lex Zwölfton”), será formada a base de uma estrutura poderosa de um novo estado ou simplesmente um governo provisório (citado em S. Schleiermacher, notas de programa para o CD *The Viennese School, Teachers and Followers: vol. 1: Schoenberg*, p. 10). A obra madura de Ullmann apresenta o contraponto e a linguagem de Schoenberg e a vitalidade rítmica de Stravinsky. Sua linda *Sonata para piano, nº 6, opus 49* lembra, em seu primeiro movimento (*Allegro molto*) o saudosismo villalobiano, seguido de um *allegretto* bastante tonal, de uma valsa que em tudo remete à valsa da *Serenata, opus 24* de seu mestre Schoenberg, concluindo-se muito ritmicamente, e à maneira de Bartok, em seu quarto e último movimento (*Tempo I*).

Ainda um outro importante compositor e teórico merece destaque. Trata-se de Herbert Eimert que, entre 1919 e 1924, estudou com Johann Eduard Franz Bölsche na Escola Superior de Música de Colônia. Enquanto ainda estudava, em 1924, formulou uma teoria da música atonal, que publicou sob o título *Atonale Musiklehre*, ao mesmo tempo em que compunha um quarteto de cordas utilizando os 12 sons em condição de igualdade (obra, portanto, dodecafônica). O texto e o quarteto, este último escrito a título de conclusão de curso, levaram ao rompimento de relações entre Eimert e o influente Bölsche que expulsou o jovem de sua classe, inaugurando tempos difíceis para o compositor, o que não impediu uma longa carreira como criador, teórico e engenheiro de som, tornando-se referência na reflexão e prática da música eletroacústica.

A Serenata e a Sinfonia

Além dos exemplos apresentados no capítulo 4, por ocasião da análise dos principais elementos do cubismo pictórico e investigação de correspondências no discurso sonoro, vale a pena uma análise mais atenta de obras seriais de grande reputação e acessibilidade. Talvez fosse aparentemente didática a escolha de uma obra de cada um dos três integrantes da Escola de Viena, mas entendemos que basta, por ora, um olhar e uma escuta voltados para dois pontos cruciais do desenvolvimento do dodecafonismo, quais sejam: o instante de sua formulação, através da primeira obra inteiramente serial de Schoenberg, e o instante de sua radicalização, por meio de uma obra da maturidade composicional de Anton Webern, o mais radicalmente serial dos vienenses. Não resta dúvidas de que a mais empática entrada no universo do serialismo inicial dá-se pelo contato com a obra de Alban Berg que reúne, a um só tempo, múltiplas referências e heranças do sistema tonal e um *approach* muito expressivo da técnica serial²⁶³. Berg parece com os “cacos do sistema tonal”, recompondo-o a partir de novas premissas organizacionais. Entretanto, sendo

²⁶³ poética que Michel Philippot chamou de “síntese dos pensamentos tonal e serial” (in J. Chailly, *Compendio de Musicologia*, p. 433).

nosso objetivo investigar as bases de um certo cubismo musical, preferimos concentrar-nos em obras limítrofes, sob pena de, mal comparando, determo-nos na análise de uma obra como a deslumbrante *Catedral de Rouen* (1912) de Pierre Dumont, mas deixarmos de lado obras de Picasso como *Les Demoiselles d'Avignon* ou a maquete para a obra *Guitarra* (1912/1913), ambas paradigmáticas e limítrofes do movimento. As obras que escolhemos para este ensaio representam não apenas momentos cruciais na utilização da técnica de composição com 12 sons, mas também a sua aplicação inicial em uma perspectiva de pura variação em desenvolvimento, e sua aplicação posterior dentro da “sagrada” forma-sonata, resignificando-a para tanto.

Partindo-se da compreensão do quanto a forma-sonata forneceu de subsídio temático para a composição musical no mundo germânico, e o quanto essa forma está intimamente ligada ao sistema tonal, não é por acaso que a primeira peça dodecafônica a evite, situando-se dentro de uma suíte (a *Suíte para piano, opus 23* de Schoenberg) e que a primeira composição inteiramente dodecafônica seja uma *Serenata* (a *Serenata opus 24*, também do próprio Schoenberg). Embora esses gêneros estejam associados ao barroco e ao classicismo e, portanto, aproximem essas obras dos eleitos pelos neoclássicos neotonais, como Stravinsky e Hindemith, são justamente esses gêneros periféricos os escolhidos como “peças de ensaio” do novo método, uma vez que não havia, ainda, maturidade na sua utilização que permitisse o emprego em gêneros ligados à sonata²⁶⁴, posto que estes foram estruturados a partir do sistema tonal e pressupunham, até então, a presença antinômica e dialética de temas contrastantes, apresentados em tonalidades diferentes. No dizer de Adorno, “a fuga e a sonata são geradas pela tonalidade até os seus mais detalhes”²⁶⁵. O dodecafonismo não previa, ou permitia, a modulação, uma vez que estava abolida a tonalidade, e embora fosse possível a transposição da série para outras onze

²⁶⁴ basicamente a sonata instrumental propriamente dita, o quarteto de cordas e a sinfonia, ou seja, todos os gêneros que se estruturam como a sonata, com suas partes características (*introdução* opcional, *exposição* com dois temas contrastantes e em tonalidades distintas, *desenvolvimento* a partir de modulações que promovem o afastamento da tonalidade original da peça, *re-exposição*, com os dois temas principais agora na mesma tonalidade, e *coda*).

²⁶⁵ T. W. Adorno, *Toward an Understanding of Schoenberg in Essays on Music*, p. 633.

alturas além da original, organizar um determinado tema B em altura diversa da qual estava escrito o tema A não cumpria (ainda) o papel contrastante de uma modulação.

A primeira tentativa de aplicação de forma-sonata a uma obra não tonal de larga escala deu-se com as *Três peças para orquestra, opus 6* de Berg, de 1913-1914. Tratava-se, portanto, de obra ainda não dodecafônica. É muito bem conhecido o apego de Berg às formas musicais e sua capacidade de associá-las ao conteúdo extra musical (como em *Lulu* e, sobretudo, em *Wozzeck*). Porém, como nota Charles Rosen, Berg não pretendia que o ouvinte percebesse as formas subjacentes da música, mas se concentrasse em seu plano emocional e expressivo. No sentido oposto, Schoenberg gostaria que a escrita serial passasse despercebida ao ouvinte, mas que a forma musical estivesse evidenciada²⁶⁶. Assim, enquanto Berg enfatizava a gramática e a retórica, Schoenberg buscava por em relevo a estrutura e, portanto, escrever em forma-sonata colocava-se como um problema central para ele. Não à toa, as primeiras obras que empregaram o método dodecafônico para a organização do material sonoro trabalham a partir dos princípios da variação²⁶⁷, extremamente adequados e aplicáveis aos movimentos de dança que compõem tanto as suítes quanto as serenatas do século XVIII²⁶⁸. Porém, assim como viria a ocorrer com música descritiva, também a música não-descritiva, ligada à forma-sonata, encontraria o seu caminho no universo dodecafônico. Como problematizou Adorno, um amplo conjunto de problemas se coloca para a escrita de peças dodecafônicas em forma-sonata, entre eles “como eliminar a fissura entre a exposição e o desenvolvimento em variações, agora sem sentido, tendo em vista a desintegração tonal”²⁶⁹. Como

²⁶⁶ C. Rosen, *Schoenberg*, p. 88.

²⁶⁷ ou da “variação em desenvolvimento”, como qualifica J. Almeida, op.cit, p. 263.

²⁶⁸ ao comentar a escolha da variação como princípio básico, Adorno pondera ser esta “um princípio de material temático extensivamente aplicado ou, se preferir-se, a primazia da variação. A esse princípio, soma-se a síntese de um material musical totalmente amancipado, que foi limpo dos rudimentos tonais” (*Toward an Understanding of Schoenberg in Essays on Music*, p. 636). Essa união sintetiza para Adorno a nova técnica de composição com doze sons.

²⁶⁹ T. W. Adorno, *El compositor dialéctico* in *Escritos Musicales IV*, p. 215.

escreve Jorge de Almeida, a partir de então, a sonata “teria um outro sentido, deixando de ser uma ‘forma estável’ de articulação entre dois grupos temáticos, para manifestar na própria composição o princípio do contraste, que sobrevive mesmo quando a resolução tonal é abandonada”²⁷⁰.

Um olhar (escuta) sobre a *Serenata, opus 24* de Schoenberg

Não se perca de vista que nos momentos de transição é sempre bem-vinda a tradição como guia, através do uso de procedimentos consolidados como forma de prospectar novas possibilidades de desenvolvimento para o futuro. Antes de escrever a primeira de suas sinfonias²⁷¹, Brahms abordou a serenata, inspirando-se nitidamente em Haydn. Suítes e serenatas são gêneros irmãos, senda a segunda uma descendente da primeira, dotada de um gosto mais próximo da sensibilidade do século XVIII, quando floresceu, sendo especialmente aplicada aos conjuntos de sopros²⁷². A *Serenata, opus 24* de Schoenberg representa um momento análogo ao vivido por Brahms, pois o compositor vienense sentiu necessidade de retomar um gênero musical consolidado e que não dependia essencialmente da modulação para o seu desenvolvimento (em sentido estrito e lato), como é o caso dos gêneros que se organizam em torno dos movimentos em forma-sonata. A *Serenata, opus 24* é, em sua integridade, uma ponte com o pensamento musical do passado, homenageando a tradição clássico-vienense²⁷³

²⁷⁰J. Almeida, *Crítica Dialética em Theodor Adorno: música e modernidade nos anos vinte*, p. 260.

²⁷¹ ápice da forma-sonata aplicada, dada a grandiosidade de suas dimensões instrumentais e de duração.

²⁷² instrumentos que, valendo-se de suas características de mobilidade e volume sonoro, sempre foram utilizados para apresentações ao ar livre, como as serenatas palacianas e noturnas.

²⁷³ e, nesse contexto específico, podemos sim reconhecer uma Primeira Escola de Viena que comportava obras e nomes distintos como Haydn (pai e filho), Hummel, Mozart (pai e filho), Salieri, Beethoven e (por que não?) também Schubert e mesmo Mendelssohn que embora já se encontrem entre os compositores românticos, mantêm ainda estreita relação com o classicismo.

até mesmo por meio da instrumentação, que conta com clarinete, corne-de-basseto²⁷⁴, bandolim²⁷⁵, violão, violino, viola, violoncelo e voz humana grave.

Seus 7 movimentos²⁷⁶ apresentam a usual variedade de danças e de estado de espírito. Seu primeiro movimento é uma *Marcha* muito característica, com forma bastante convencional (A-B-B-A) e sem grande variedade rítmica. Os movimentos de marcha presentes em Mahler ou em Strauss, por exemplo, já contrariavam os truísmos do gênero, inovando a partir da variação. Porém, ao escrever a primeira marcha serial da história da música, Schoenberg fez questão de manter todas as características essenciais da dança, facilitando ao máximo o seu reconhecimento, e, portanto, identificação, por parte dos ouvintes. O mesmo se poderá dizer do minueto desta mesma serenata e dos inúmeros movimentos de valsa e *ländler* que podem ser encontrados em suas obras, bem como nas de Berg e Webern. O tema principal, identificado com a própria série (ou “ultatema”, como prefere Pierre Boulez) é apresentado pela viola, com comentários eventuais do violão. Após a sua enunciação, tecem-se comentários em blocos, de praticamente todos os instrumentos simultaneamente. Ainda não encontramos a aplicação da “melodia por timbres” (*Klangfarbenmelodie*) e cada enunciado é claramente identificado com um instrumento ou grupo de instrumentos. O uso consciente, e mesmo didático, das possibilidades espaciais da apresentação da série (posição original declarada pela viola, retrógrado, inversão e retrógrado da inversão) é útil como guia para o compositor iniciante nesse método de composição e muita embora Schoenberg tenha desenvolvido o seu método ao longo de toda uma década de trabalho, parece ter destinado essa obra vestibular

²⁷⁴ instrumento muito utilizado por Mozart, em obras como a *Serenata K. 361* (“*Gran Partita*”) e em diversas peças para execução em sua loja maçônica.

²⁷⁵ instrumento muito empregado nas serenatas do século XVIII, como atesta a *Canzonetta* da ópera *Don Giovanni* de Mozart (na verdade uma serenata ao ar livre na qual Don Giovanni galanteia a serva de Donna Elvira, acompanhando-se ao bandolim). Esse trecho foi assim descrito por Gounod: “esta serenata é uma pérola de inspiração, bem como de elegância de harmonia e de ritmo. Sobre a persistência do acompanhamento de orquestra, destaca-se um desenho especial de acompanhamento confiado ao bandolim, no qual a divisão rítmica em 6/8 é das mais felizes” (in C. Gounod, *Le Don Juan de Mozart*, p. 128).

²⁷⁶ número que coincide, por exemplo, com a *Serenata nº 10, em si bemol maior, K. 361* (“*Gran Partita*”) de Mozart.

a servir como um passo-a-passo da composição dodecafônica, como veremos a partir da análise de todos os seus movimentos. A parte B, repetida por força de uma barra dupla com sinal de repetição, apresenta um caráter tão simplório que impede sua caracterização como um *trio* propriamente dito. Nela prevalecem as alternâncias timbrísticas, como, por exemplo, o seu início apenas com a presença de instrumentos de cordas, sejam dedilhados (como o bandolim e o violão) ou friccionados (violino, viola e violoncelo), seguido de intervenções e respostas dos instrumentos de sopro. Note-se que o timbre desses últimos, clarinete baixo e corne-de-basseto, fundem-se perfeitamente com as cordas graves nos momentos de *tutti*. O retorno de A não é propriamente uma repetição²⁷⁷. Pelo contrário, o material básico preferencialmente apresentado em “outras posições”, criando variedade e complexidade para os intérpretes e, principalmente, para os ouvintes. Sobretudo, o tema é apresentado de forma multiperspectivada, dentro do que já denominamos como um “cubismo no tempo”²⁷⁸.

O *Minueto* que sucede a *Marcha* inicial é uma peça muito mais rica e interessante, tanto do ponto de vista da estrutura composicional quanto do prazer estético que pode ser extraído de sua escuta. Também muito característico, trata-se de um minueto à moda vienense, muito distante, portanto, dos ancestrais dessa dança de origem campesina, parte indispensável da suíte francesa²⁷⁹. *Contrario sensu*, é um minueto bastante próximo dos ouvidos contemporâneos ao compositor. Embora de forma ainda muito rudimentar, começa a se insinuar a “melodia por timbres” (*Klangfarbenmelodie*), marca do que entendemos como um “dodecafonismo adulto”. Assim, embora a idéia musical²⁸⁰ da primeira parte (sua

²⁷⁷ uma repetição *ipsis litteris*, como na maioria das obras com formas simplificadas (binárias ou ternárias) que já ensaiam, e ambicionam, a maior complexidade da forma-sonata seria mais didática, facilitando sua apreensão e, mesmo, memorização.

²⁷⁸ apenas no tempo, e não no tempo e no espaço, porque as diversas posições do tema são apresentadas de forma sucessiva e não concomitante.

²⁷⁹ tal como Bach a praticou.

²⁸⁰ embora tenhamos preferido nos referir aos temas musicais como temas, melodias ou objetos, a designação “idéias musicais” é bastante feliz, aproximando a música de outras artes e esferas do pensamento. *Musical ideas* é uma expressão muito cara aos textos de musicologia e estética da música em língua inglesa.

forma é simplificada, substituindo o tradicional A-A-B-B-C-C-D-D-A-B por uma estrutura mais enxuta de minueto-trio-minueto-coda) seja apresentada pelo clarinete, esta é complementada pelo corne-de-basseto, sendo que o mesmo ocorrerá nas cordas quando estas estiveram liderando as enunciações melódicas. O trio, que se inicia no compasso 45, faz amplas referência à *Marcha* inicial, seja no próprio ritmo ou na escolha do material intervalar que cita os desenhos daquela, tornando a peça agradavelmente circular e dando ao ouvinte mais uma oportunidade de se habituar às novas sonoridades, sem perder as referências formais vigentes até então. Após o retorno textual do minueto, segue-se uma breve, enérgica e interessante *coda*, na qual a *Marcha* é novamente mencionada – dessa vez com a própria substituição, por duas vezes, da fórmula de compasso do minueto (3/4) pela fórmula de compasso da marcha (2/4)²⁸¹. O centro nervoso da obra, entretanto, ainda está por vir, ou seja: seus dois movimentos centrais.

O primeiro deles é a série de *Variações* que, por si só, justifica a composição da obra e sua posição na história da música. Sabemos o quanto Schoenberg valorizava a variação como ferramenta didática para o ensino da composição musical, dodecafônica ou não. É conhecida sua declaração de que “a melodia é a forma de expressão mais primitiva da música e o seu escopo é a representação de um pensamento musical mediante muitas repetições (trabalho temático) e com um desenrolar o mais lento possível (variações), de tal modo que todos possam compreendê-lo e segui-lo. Trata-se de ascultar como um adulto trata uma criança ou como uma pessoa inteligente trata um idiota. Para um intelecto veloz, esse método pode ser uma ofensa, mas para a maioria dos adultos constitui, de fato, a essência da música”²⁸². O tema – indicado pela designação *Thema (Andante)* – é escrito em 4/8 e apresentado pelo clarinete, sozinho. É um tema de caráter bachiano, que bem poderia ser utilizado em uma fuga a três ou quatro vozes. Estende-se por 10 compassos²⁸³, divididos em duas partes

²⁸¹ embora a marcha do primeiro movimento da *Serenata, opus 24* esteja escrita em 2/2, outra fórmula de compasso igualmente válida para essa dança.

²⁸² citado in L. Rognoni, *Espressionismo e dodecafonía*, pp. 231-232.

²⁸³ ao invés dos tradicionais 4 ou 8.

separadas por uma fermata, preparada por um *poco rallentando*. Trata-se de uma variação do “ultratema”, pois em sua primeira metade já esgota os doze sons da série e na segunda metade apresenta o retrógrado da primeira parte. Temos aqui, novamente a nossa “xícara musical” à maneira de um Gleizes: um tema carangueijo, pois se executado de “trás-para-frente” resulta nele mesmo. A Variação I trabalha com perguntas e respostas. Nela destaca-se um elemento que nada mais é do que uma herança do estilo mahleriano, tão admirado por Schoenberg: a heterofonia. Embora todos os elementos derivem da série, temos aqui a presença de vozes que desenvolvem linhas bastante independentes, no caráter e no ritmo. Logo em seu início, temos duas linhas temáticas independentes e contrastantes, uma no violoncelo e outra no clarinete, além de uma espécie de acompanhamento obstinado no violão, formado por uma única nota, apresentada em um ritmo insistente que preenche os momentos de pausa deixados pelas duas outras vozes. A Variação II, escrita em 6/8, recupera o caráter dançante dos movimentos anteriores (a *Marcha* e o *Minueto* iniciais da *Serenata*), e se nela ainda não temos uma verdadeira escrita de “melodia por timbres”, ao menos não há predominância de nenhuma voz sobre as demais, bem como verifica-se uma total indistinção entre melodia e acompanhamento, frente e fundo. Em sua agitação, liga-se diretamente à Variação III que nada mais faz do que prosseguir o amálgama das vozes. O *langsamer*²⁸⁴ no final dessa variação funciona como uma espécie de *stretto*²⁸⁵, reunindo as diversas vozes (e verdade seja dita: a essa altura cada um dos sete instrumentos está se desenvolvendo de forma tão independente, à vontade e segura como na tonalíssima *Verklärte Nacht*, obra que se valia de séculos de tradição tonal) e preparando-as para a variação seguinte. Nesta (Variação IV), com apenas 11 compassos, destaca-se o clarinete e secundariamente o violino. Opondo-se totalmente às três variações anteriores, desenvolve-se de forma bastante homofônica, praticamente sem a presença das cordas beliscadas (que, nesse tipo de obra, atuam como elemento de dinamismo

²⁸⁴ indicação agógica, em alemão, sinalizando desaceleração do andamento.

²⁸⁵ termo italiano, indicando o reencontro das vozes, normalmente de uma fuga ou *ricercare*, após as peripécias individuais (*divertimentos*).

e, por vezes, perturbação) e terminando em um *poco ritardando* seguido de fermata sobre a pausa do último tempo de seu último compasso (o de número 55 do movimento). A Variação V, sem dúvida a mais complexa do conjunto, é uma verdadeira competição de destreza entre as vozes, predominando, ainda, a disputa entre sopros e cordas, sejam friccionadas ou dedilhadas²⁸⁶, desafio que se estende na brilhante *coda* que lembra não apenas a escrita de *Verklärte Nacht*, mas também o binômio (e dilema) independência / complementariedade de *Pierrot Lunaire*. Muito embora não pudesse haver exemplo melhor de música pura (ou absoluta) do que uma “inocente serenata”, aqui o caráter expressionista é inegável e nesse caso sua afirmação dispensa não apenas a tonalidade, e toda sua carga de expressão convencionalizada, mas também um programa explícito. Esse conjunto de curtas variações não apenas exemplifica bem as possibilidades nascentes implícitas no novo método de composição, como serve de farol para os demais compositores da Escola de Viena, não sendo à toa que esse gênero será sempre um de seus prediletos. Como observou Jorge de Almeida, foi nessa peça da *Serenata* que Schoenberg conseguiu desenvolver “procedimentos de contraste e de distribuição instrumental dos motivos que substituem o princípio de modulação como modelo de desenvolvimento”²⁸⁷.

O quarto movimento da *Serenata* (intitulado *Soneto n° 217 de Petrarca*)²⁸⁸, traz inovações ao gênero análogas às apresentadas pelo *Segundo Quarteto de Cordas*, obra que rompeu com a tonalidade, mas cuja maior reação adversa por parte das platéias foi a introdução de movimentos cantados e, não menos importante, textos de Stefan George. Afinal, desde quando, apesar do nome e da origem remota, uma serenata possui partes cantadas? E, ainda nesse caso, onde além de respeitosos *lieder* ou de grandiosos poemas sinfônicos, sinfonias ou sonatas, todos de Liszt, poderia ser invocado o nome e o verso do poeta florentino? Na verdade, o movimento soa não como uma canção (*lied*) ou

²⁸⁶ o bandolim e o violão enfrentam alguns dos compassos mais desafiadores de sua literatura.

²⁸⁷ J. Almeida, op. cit., p. 260.

²⁸⁸ e segundo centro nevrálgico da obra.

como um pequeno poema sinfônico, mas sim como uma dança, mais precisamente um *ländler* (apesar da escrita binária), novamente à maneira de Mahler. A linha do canto não adota os rigores do *sprechgesang* e se comporta com naturalidade, tornando-se, apesar disso, mais inteligível do que em *Pierrot Lunaire*. É clara a distinção entre frente (a voz masculina solista: um barítono ou baixo) e fundo (o acompanhamento instrumental), embora nas passagens puramente instrumentais sobressaia a técnica da “melodia por timbres” (*Klangfarbenmelodie*), de forma mais nítida do que em outros momentos da obra. O início da peça é eloqüente exemplo disso, pois enquanto as cordas beliscadas marcam um acompanhamento com certa variedade rítmica, o desenho melódico da introdução vai transitando do violino para o corne-de-basseto que o entrega ao violoncelo, deste para a viola, dela para o violino que o entrega ao clarinete para ser concluído pelo violino. E tudo isso em apenas 6 compassos. A linha do canto é rigorosamente serial, evitando ao máximo a repetição de notas²⁸⁹, e atribuindo a cada frase do poema uma posição diferente da série principal. Temos, dessa forma, uma espécie de “cubismo legendado”, no qual os versos do poema de Petrarca sinalizam a presença da série em suas posições e fragmentos. Apesar disso, o movimento tem grande naturalidade, lembrando a prática composicional de Adorno que se manifestava com mais desembaraço em obras que contassem com o apoio de textos²⁹⁰. Também cabe notar o caráter simbólico da escolha dos versos de Petrarca para essa primeira obra do dodecafonismo musical. Se no *Segundo Quarteto de Cordas*, Schoenberg introduz a poesia de um autor até

²⁸⁹ como bem observa Michel Philippot (in J. Chailly, *Compendio de Musicologia*, p. 433), um dos mais freqüentes equívocos acerca do serialismo dodecafônico é o de que não se pode repetir nenhuma nota antes que se tenha empregado as demais onze, erro que pode ser desmentido em uma simples passada de olhos sobre as partituras de Schoenberg, Berg e Webern. Na verdade, Schoenberg apenas “recomendava” que se evitasse a repetição de uma mesma nota “em oitava distinta”, uma vez que o intervalo de oitava implica “reminiscência tonal” (como apelidou com muita felicidade o musicólogo francês). Essa recomendação é, contudo, repetidamente não observada pelo próprio Schoenberg. Segundo Charles Rosen (*Schoenberg*, p. 82) o que deve ser evitado não é a repetição pura e simples da nota, mas sim a sua repetição em um contexto que implique perturbação da série. Assim, uma nota pode ser repetida quantas vezes o compositor desejar, desde que guarde a mesma relação intervalar de sua posição na série original (por exemplo, uma relação de segunda maior com a nota antecedente e de terça menor em relação à nota seguinte).

²⁹⁰ como nas canções dos *opp.* 3 e 6, obras de 1928 e 1934, respectivamente.

então não utilizado em música (Stephan George), para a *Serenata* segue o caminho oposto. Devemos lembrar que a tradição do madrigal renascentista, primordialmente italiano, mas, logo em seguida, também flamengo, foi construída sobre versos de Petrarca. Esse era o madrigal por excelência. Embora outros poetas também fossem utilizados, nenhum com tanta frequência e em peças tão elaboradas quanto Petrarca. Com o surgimento do teatro lírico, no final do século XVI, e com a progressiva substituição de contraponto vocal, que caracterizava a Renascença, pela melodia acompanhada (*seconda prattica*) que marcou o barroco, Petrarca foi substituído por Metastásio, sobre cujos versos repousa a melhor tradição da ópera barroca e clássica. Uma boa *opera seria* da primeira metade do século XVIII tinha de contar com um libreto de Metastásio, assim como um madrigal sobre temas elevados contava com estrofes de Petrarca. Em um momento em que retoma, com toda força, a tradição contrapontística e propõe-se um corte epistemológico ainda mais radical do que o promovido por Monteverdi três séculos antes, Schoenberg recupera Petrarca, como que pretendendo legitimar a nova música, outra vez contrapontística. Em sua orquestração nesse quarto movimento, encontram-se diversas referências à música da renascença, como o tipo do acompanhamento do bandolim e do violão que, juntos, formam um contínuo que se manifesta em acordes, arpejos – como na introdução do movimento – e também em ritmos obstinados e notas repetidas (como nos compassos 34-35 e 41-42) que lembram muito a maneira como Monteverdi escrevia o acompanhamento de seus *madrigais guerreiros e amorosos*, como também o suporte instrumental de *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, espécie de madrigal cênico que, em seu tempo, representou uma inovação, de forma e conteúdo, talvez tão significativa quanto o *Pierrot Lunaire* de Schoenberg. A escrita desse movimento é estritamente dodecafônica, sendo que os versos de Petrarca escolhidos por Schoenberg são versos de onze sílabas, organizados pelo compositor em séries de doze notas, sendo que o cantor repete doze vezes a série de doze notas, acomodando nessas repetições todos os versos de Petrarca. Assim, a cada repetição, cada verso sucessivo é iniciado em uma nota antes da série, tendo, portanto, nova configuração melódica. Também aqui é clara a

referência à música da renascença, na qual uma mesma melodia servia de suporte a vários versos do poema. Porém, no caso de Schoenberg, a modernidade encontra-se na assimetria da correspondência entre texto e música, tratando a série não como uma melodia propriamente dita, mas, como notou Charles Rosen, como uma “idéia pré-melódica, utilizada para fornecer material para a melodia”²⁹¹ e, nesse, sentido, rompendo a limitação dos “ultratemas” que marcaram a maioria de sua produção dodecafônica.

O estranho, mas simbólico, movimento cantado é sucedido por uma cena de dança (*Tanzscene*) que nada mais é do que um vigoroso *scherzo*, de natureza tão mahleriana que pensamos estar ouvindo uma versão atonal do segundo movimento da *Sinfonia nº 2 (Ressurreição)*²⁹², ou ainda um dos dois *scherzi* da *Sinfonia nº 10*, especialmente o primeiro deles, um pouco mais carregado na politonalidade. Seu andamento e caráter são também fiéis às aplicações mahlerianas de *ländler* como base para os *scherzi*²⁹³. O ritmo da primeira parte (A) é tão vigoroso, e ao mesmo tempo fluido, que o serialismo e a própria atonalidade sequer são percebidos pelo ouvinte. Após essa brilhante seção, segue-se um trio em andamento mais moderado e bastante expandido na forma.²⁹⁴ Nele, o vigor rítmico arrefece um pouco e a textura instrumental torna-se menos densa, privilegiando jogos de perguntas e respostas entre as famílias instrumentais, ao invés de blocos sonoros. Após algumas breves seções, o trio é interrompido por um Grande Pausa (G.P.) no compasso 111, após a qual sua fórmula de compasso muda de 3/8 para 4/8 (que o andamento sugere seja pensado como uma *alla breve*), mudança na fórmula de compasso que não altera

²⁹¹ C. Rosen, op. cit., p. 78.

²⁹² movimento que, por sua vez, foi desenvolvido a partir de uma canção do próprio Mahler que integrou o ciclo *Das Knaben Wundenhorn*, intitulada *Des Antonius von Padua Fischpredikt*, cujo texto narra um sermão de Santo Antonio aos animais. Estes, assim como os homens, esquecem-se das mensagens da pregação tão logo o sermão chega ao seu final.

²⁹³ até as indicações de andamento (como *etwas langsamer*, *etwas zuruckhaltend*, *molto pesante...allmählich beschleunigen*) têm sabor inegavelmente mahlerianos.

²⁹⁴ enquanto o *schero* inicial apresenta forma convencional (A com repetição + B com repetição), o trio não se limita aos esperados C (com repetição) + D com repetição, apresentado outras partes intermediárias, antes do retorno da parte A.

o caráter do movimento. Trata-se de outro procedimento típico do Mahler da última fase, como se pode observar no segundo movimento (primeiro dos dois *scherzi* da obra) de sua *Sinfonia nº 10* (II. *Scherzo – Schnelle Viertel: 3/4 ganze Takte – 4/4 Alla Breve*).²⁹⁵ Em Schoenberg, como em Mahler, o caráter do *scherzo* não é perturbado pela mudança na fórmula de compasso. O retorno do material inicial é feito de forma mais resumida e leve do que a inicial, lembrando a maneira de Haydn compor seus minuetos. Ou seja, para ele uma repetição nunca era exatamente igual à primeira apresentação dos temas e motivos e, além do mais, já se supunha que os ouvintes conhecessem bem o material, bastando uma rápida “lembança”. Haydn é um bom modelo para os compositores da Escola de Viena que tem como um de seus mais caros princípios evitar ao máximo qualquer forma de repetição gratuita.

O sexto movimento (*Lied – ohne Worte*) é uma delicada canção sem palavras, com apenas 26 compassos de duração. Extremamente lírico, destaca-se justamente pela grande beleza melódica, capaz de superar preconceitos contra a música serial. Pode-se identificar muitas semelhanças entre esse movimento e *Verklärt Nacht*, não sendo tarefa complexa classificá-lo como expressionista. Assim como na *Noite Transfigurada*, o movimento destaca protagonistas. Primeiro o violino, que apresenta o tema serial e o varia sozinho até o compasso 15. Em seu desenrolar é delicadamente acompanhado por uma espécie de *baixo-saltante*²⁹⁶ no clarinete baixo e pela alternância de baixos e acordes beliscados no violão que chegam a lembrar o movimento lento do *Concerto nº 4, opus 8* de Vivaldi (*“Inverno”*). No compasso 15, o violoncelo retoma a mesma idéia musical,

²⁹⁵ nesse ousado movimento de Mahler (cuja orquestração não foi concluída pelo compositor, e sim, entre outros, pelo musicólogo inglês Deryck Coocke), há também muitos compassos em 5/4, fórmula que parece sintetizar o 3 e o 2 (4 em *alla breve*). Nem por isso, o caráter do *scherzo* (incluindo-se o seu caráter dançante) é perturbado.

²⁹⁶ o *baixo-caminhante* tradicional, herança da música barroca, move-se, preferencialmente, por graus conjuntos, com eventuais saltos intervalares imediatamente compensados por nova seqüência de graus conjuntos. No caso do serialismo, porém, vemos surgir um tipo de composição musical baseada justamente nas relações intervalares, o que, entre outras coisas, ajuda a evitar-se a incidência tonal. Assim, esse e outros baixos de Schoenberg e seus discípulos caracterizam-se pelos saltos intervalares, preferencialmente em intervalos distantes das tríades maiores e menores. Ousei, portanto, designá-lo *baixo-saltante*.

de forma ligeiramente variada, enquanto o violino insere comovidos comentários na região aguda. Interessante notar que o violoncelo é seguido em contraponto livre pela viola, lembrando a dupla Don Quixote (violoncelo) e Sancho Pança (viola) do poema sinfônico de Richard Strauss. Mas o diálogo principal ocorre mesmo entre o violoncelo e o violino, em uma espécie de jogo masculino/feminino à maneira de *Verklärt Nacht*. A partir do compasso 23, o clarinete baixo constrói uma conclusão, escrita regularmente em quatro compassos, sobre o tema principal do movimento.

Um complexo *Finale*, indicado como uma *Marca em 1 Tempo*²⁹⁷ encerra a obra. Apesar de escrita em 2/2, seu andamento e a indicação de regência em 1 tempo, conferem-lhe um caráter valsante. Com efeito, o uso de hemíolas, à moda de Brahms, torna o movimento irresistivelmente vienense. Tudo nele é virtuosidade e mesmo superficial euforia. Se a primeira característica poderia convir melhor a uma obra de maior pretensão e envergadura, como uma sinfonia ou um concerto, a segunda é condizente com o gênero despreocupado da serenata. Sua introdução caracteriza-se por efeitos rítmicos que estabelecem o clima de dança, baseando-se sempre em motivos curtos de pouca consequência. No compasso 23, o violino enuncia um tema valsante que será retomado pelos vários instrumentos. O clarinete também se destaca como enunciador dos principais motivos. Tudo segue o caminho da virtuosidade, até que uma espécie de *stretto*, por volta do compasso 100, leva ao apogeu dos instrumentos de corda, à maneira do que viria a ser o último movimento do *Concerto para Orquestra* de Bartok, composto mais de 20 anos depois. Entre os compassos 108 e 148, a escrita torna-se menos espessa, preparando o *Adagio*, em 4/4, que se segue. São apenas 6 compassos, nos quais predomina novamente o violino. A partir do compasso 155, tem-se o retorno do andamento inicial que, com seu sentido de urgência, conclui a primeira obra integralmente serial dodecafônica da história da música.

Inúmeras observações, lisonjeiras ou não, podem ser – como de fato foram e continuam sendo – escritas sobre esta *Serenata*. O mínimo que se pode

²⁹⁷ ou seja, em andamento rápido.

dela dizer é que sem a pretensão ou arrogância de uma grande forma, conseguiu, na sucessão de seus curtos movimentos, servir como laboratório de técnicas para a demonstração e consolidação do novo método de composição. Sua incrível variedade de técnicas e estilos entre os movimentos reproduz, no microcosmo, uma característica da obra de Schoenberg como um todo, ou seja, a ruptura de procedimentos a cada nova obra. Como sintetizou Adorno, em um texto de 1934, “a resistência a Schoenberg tem seu fundamento mais visível no fato de que cada obra saída de sua mão, e certamente também em cada fase de sua música, são colocados novos enigmas que não podem ser solucionados nem com o conhecimento das obras de compositores anteriores a Schoenberg, nem com suas próprias obras precedentes”²⁹⁸.

Assim como Stravinsky se lançaria no futuro, com a *Sagração*, sem referências ou garantias, Schoenberg lança-se no passado, investigando quais procedimentos históricos de composição musical são os mais adequados ao método de composição com doze sons. As limitações mais visíveis nessa obra – como a super identificação das séries com os temas (“ultratemas”) ou a escrita predominantemente em blocos, ao invés da mais diáfana “melodia por timbres” – marcarão também suas peças seriais subseqüentes, bem mais ambiciosas. Berg e Webern serão os compositores que resolverão essas questões. Embora, dos três principais compositores da Escola de Viena, a música de Alban Berg seja, de longe, a mais palatável ao ouvinte médio, parece-nos, no momento, mais proveitoso analisarmos justamente os extremos: Schoenberg inicial e Webern maduro, onde a radicalidade torna-se ferramenta de demonstração do novo método.

Um olhar (escuta) sobre a *Sinfonia* de Webern

Iniciada em novembro de 1927 e concluída em 1928, a *Sinfonia*, *opus 21*, é a primeira grande obra dodecafônica de Webern e, até hoje, um dos mais complexos exercícios de composição musical. O seu maior desafio, resolvido

²⁹⁸ T. W. Adorno, *El compositor dialéctico* in *Escritos Musicales IV*, p. 211.

brilhantemente, foi aplicar o novo método de composição a um gênero musical baseado na forma-sonata, na verdade o mais ambicioso deles: a sinfonia. O próprio Schoenberg evitaria ousaria fazê-lo até 1936, quando completou seu *Concerto para violino e orquestra, opus 36*, com a única exceção do *Terceiro Quarteto de Cordas*, escrito em 1927 e que trabalha, novamente, com a variação. Entre sua primeira peça dodecafônica (um movimento da *Suíte para piano, opus 25*, composta em 1921) e esse concerto, passaram-se quinze anos, nos quais o compositor experimentou sua nova linguagem em variações, peças curtas para piano e para coro masculino, um quarteto de cordas e até ópera *Moses und Aaron*. No momento em que Webern trabalhava em sua sinfonia, Schoenberg completava as *Variações opus 31* que constituem a extrapolação dos princípios e técnicas usados na *Serenata, opus 24*.

A obra anterior de Webern, o *Trio para cordas*, cuja duração é muito semelhante à da *Sinfonia, opus 21*, foi a única tentativa do compositor em aplicar os princípios da música serial a um gênero tradicional, baseado na forma-sonata. Tal qual a *Sinfonia*, esse trio possui apenas dois movimentos, embora, como observa Paul Griffiths, “Webern pretendesse escrever uma obra em três movimentos, mas tenha abandonado o terceiro movimento e colocado o segundo, um rondó disfarçado, antes daquele inicialmente projetado como primeiro movimento da peça, por ter sido escrito na forma tradicional de um primeiro movimento, com uma introdução lenta e exposição repetida”²⁹⁹. A instrumentação da *Sinfonia, opus 21* guarda estreita relação com a *Serenata, opus 24* de Schoenberg, porém enfatiza muito mais a escrita a quatro vozes, como convém à composição de um gênero cuja evolução está intimamente ligada ao desenvolvimento do quarteto de cordas, gênero paradigmático na passagem da sonata barroca – baseada na escrita de tipo *trio sonata*, com um instrumento melódico solista e dois instrumentos acompanhantes – para a sonata clássica que reproduz instrumentalmente a escrita vocal a quatro vozes, presente nos corais

²⁹⁹ P. Griffiths, notas de programa para o box de CDs *The Complete Works of Webern*, p. 36.

luteranos³⁰⁰. Como escreve o comentarista da edição Philharmonia (Universal Edition) da partitura da *Sinfonia opus, 21*³⁰¹, trata-se de “um quarteto para nove instrumentos”. O aspecto visual da partitura já revela sua “espacialidade sonora”, e nem é preciso solfejá-la ou tocá-la para sentir o quanto aplica a “melodia por timbres” (*Klangfarbenmelodie*), sendo possível seguir com os olhos o caprichoso passeio das linhas melódicas e de acompanhamento entre os instrumentos da orquestra de câmara à qual foi destinada. Os nove instrumentos escolhidos para a obra foram o clarinete, o clarinete baixo, duas trompas, harpa, dois violinos³⁰², viola e violoncelo, dispostos em quatro agrupamentos, ou famílias: as madeiras, os metais, as cordas beliscadas e as cordas friccionadas com arco.

Ao contrário das obras de Schoenberg, sejam elas do mesmo período ou mesmo posteriores, a série musical não é identificada com os temas, mas sim a base tanto para estes quanto para os acompanhamentos, estes últimos confundindo-se, muitas vezes, com o material melódico principal, em uma espécie de fusão entre frente e fundo que lembra o cubismo sintético. Seja como for, trata-se de uma obra ainda muito mais analítica do que sintética, dada a coragem em abordar as séries e os temas em suas diferentes posições e os bons resultados obtidos nessa abordagem. Da série principal, ela mesma composta por meio de desdobramentos e inversões de suas primeiras notas, forjam-se temas, subtemas, acompanhamentos e comentários que lembram a capacidade de Beethoven em compor obras complexas – em conteúdo e forma – a partir de materiais extremamente econômicos. Como destacou Adorno, em um texto breve de 1932, Webern “adota o dodecafonismo de Schoenberg, dividindo de tal modo a série em sub-figuras mínimas até que na base de toda série encontrem-se módulos de seis ou até de três notas, que mesmo no mais rico modo de

³⁰⁰ em termos étnicos e geográficos, trata-se de uma transição entre o predomínio da música italiana, berço do *trio sonata*, para o predomínio da música austro-alemã, ou melhor dizendo, a música do antigo Império Austro-Húngaro, responsável pelo desenvolvimento do quarteto de cordas.

³⁰¹ o comentário é assinado apenas por F. S.

³⁰² os tradicionais violino I e violino II.

composição, um mero som isolado resulta pobre ou insignificante”³⁰³. Assim, ao trabalhar o primeiro movimento da *Sinfonia, opus 21* por meio de entrelaçamentos canônicos, Webern agrupa os sons que ficaram de fora desses cânones “para que juntos formem um *melos*”³⁰⁴, de modo a não desperdiçar nenhuma gota de significado. Ao abordar um gênero musical baseado na forma-sonata, Webern teve de enfrentar o problema da impossibilidade que a música serial dodecafônica tem de modular, pois essa forma tradicional é inteiramente baseada em dois princípios que dependem da modulação, quais sejam: o contraste entre dois temas (ou grupos temáticos), escritos em tonalidades distintas e aparentadas, e o desenvolvimento desses temas, através do passeio por tonalidades distantes das originalmente escolhidas para as apresentações dos mesmos. O romantismo havia levado esse procedimento composicional a tal aperfeiçoamento e saturação que até na primeira apresentação dos temas principais de uma obra esses podiam aparecer em tonalidade distinta da definitiva, ou “certa”, pretendida pelo compositor, sendo necessário um longo caminho de modulações, antes que o tema chega-se “em sua casa”.³⁰⁵ Assim, ficava o desafio, já parcialmente enfrentado no *Trio, opus 20*: como escrever uma sonata utilizando o método serial? Isso não seria um problema tão crucial não fosse o grande compromisso dos compositores da Escola de Viena com o passado musical, especialmente com a herança da música alemã. A maneira como Schoenberg havia enfrentado o problema na *Serenata* e como estava enfrentando nas *Variações para orquestra*, ou seja, através da repetição e da alteração (que em música são imitação e variação) não parecia suficiente. Os próprios princípios organizativos da música serial – a série em sua posição original, seu retrógrado, sua inversão e o retrógrado da inversão (que, por sua vez, corresponde à inversão do seu retrógrado) – já se estruturam com base na repetição (imitação) e na alteração (variação) de elementos. Era preciso ir além disso para transcender os princípios

³⁰³ T. W. Adorno, *Anton von Webern in Escritos Musicales IV*, p. 224.

³⁰⁴ T. W. Adorno, op. cit., p. 224.

³⁰⁵ esse procedimento ficou conhecido como *psiquismo tonal* (em Mahler) ou, ainda, *tonalidade progressiva* (em Nielsen). Nesse sentido, veja-se F. Barford, *Mahler: Sinfonias e Canções*, e H. Lian, *Sinfonia Titã: semântica e retórica*.

do contraponto escolástico tradicional, sobre o qual estrutura-se grande parte da música dodecafônica, e atingir consistência e propriedade na abordagem da forma-sonata. Não bastava o hábil jogo com as simetrias intervalares, pois enquanto elas são suficientes para a música barroca, por exemplo – como vimos, em larga medida uma aplicação dos princípios do contraponto medieval tardio e renascentista à música instrumental –, não o são para um gênero filho do classicismo, onde as assimetrias e antinomias são valorizadas e formam a “base dialética” da forma-sonata.

A série determinada por Webern para a *Sinfonia* é dividida em duas metades. Assim como na série básica (e “ultratema”) da *Serenata, opus 24* de Schoenberg, a segunda metade da série (notas 7 a 12) é o retrógrado da primeira metade. Porém, diferentemente do que se verifica em Schoenberg, esse retrógrado aparece transposto. Assim, a primeira parte do tema é construída com as notas lá-fá#-sol-láb-mi-fá. Seu retrógrado seria fá-mi-láb-sol-fá#-lá; mas este aparece transposto uma quarta aumentada (ou quinta diminuta)³⁰⁶ acima, ou seja: si-sib-ré-dó#-dó-mib. Temos, então, um avanço na direção de uma aplicação da técnica dodecafônica à forma-sonata. Webern utiliza esse tipo de transposição muito freqüentemente, seja na construção das séries, seja no desenvolvimentos dos temas ou na estruturação dos próprios acompanhamentos. Também emprega a transposição dos temas, ou partes (mesmo notas) isoladas destes, na oitava (acima ou abaixo). O trabalho serial vai se consolidando, então, a partir de seis, e não mais quatro, possibilidades espaciais, quais sejam: 1- a série em sua posição original; 2- o retrógrado da série; 3- a inversão da série; 4- o retrógrado da inversão (que corresponde também à inversão do retrógrado, encontrando-se as duas denominações); 5- a transposição da série, ou partes dela, oitava acima ou abaixo e 6- transposição da série, ou partes dela, em outras alturas diferentes da oitava³⁰⁷. Nessa *Sinfonia, opus 21* temos já a própria série básica inicial apresentada em duas posições. O alto grau de complexidade desse tratamento

³⁰⁶ intervalo conhecido como trítone e que, desde a Idade Média, recebeu a alcunha de *diabolus in musica*, dado seu caráter essencialmente anti-tonal, o que dificultava a leitura e afinação dos cantores.

³⁰⁷ onze possibilidades, podendo-se, ainda, variar-se as oitavas dessas novas alturas.

torna sua compreensão bastante restrita e quase sempre limitada a uma análise da partitura e sua posterior representação por meio de textos, orais ou escritos, e gráficos. Dificilmente um ouvinte, por mais competente e treinado auditivamente, reconheceria, em uma ou várias oportunidades de audição, que a própria série básica apresenta dois níveis ou posições. Assim como ocorre com o cubismo analítico, o apreciador tem muita dificuldade de compreender a obra e interagir com ela, ficando à mercê dos especialistas que criarão roteiros para sua apreciação. Em todo caso, temos aqui um tema apresentado em duas posições do espaço. Um tema cuja segunda metade é formada por um desdobramento da primeira, tratamento esse que aponta para um complexo “cubismo musical analítico”.

O primeiro movimento (*Ruhig schreitend*) – inicialmente projetado como segundo, na época em que o compositor pretendia que a obra tivesse três movimentos – é um cânone duplo em movimento contrário. Os comentaristas da obra³⁰⁸ buscam “encaixar” esse movimento em alguma variação da forma-sonata, evidentemente com pouco sucesso, uma vez tratar-se de um rondó resumido. Pode-se identificar dois blocos básicos (compassos 1-26 e 25-66) que se alternam na seguinte seqüência: A com repetição / B com espelhamento / A novamente / novamente B com espelhamento / novamente A. Como se nota, a seção intermediária, ou B (compassos 25 em diante), é formada por duas metades espelhadas (retrógradas), cujo eixo central são as fermatas dos compassos 34 e 35. Trata-se, assim, do célebre “cânone caranguejo”, tão apreciado por Bach. Os refratários ao entendimento deste movimento como um rondó resumido podem, também com certa justiça, entendê-lo como um movimento em forma ternária (A-B-A), acrescido de um espelhamento geral na forma (onde AA-BB[o segundo em retrógrado]-A-BB[o segundo em retrógrado]-A)³⁰⁹. O tema surge em cânone, no qual o compositor explora a transposição, dada a impossibilidade de utilizar a modulação. À maneira (um tanto limitada) de Schoenberg, o tema é a própria série e sua primeira posição (original) é apresentada em três partes: a primeira pelas

³⁰⁸ o citado F.S. entre eles.

³⁰⁹ nesse sentido K. Bailey, *The Life of Webern*, p. 128.

trompas, a segunda pelo clarinete e a terceira pelo violoncelo. A segunda posição da série (retrógrado) também é apresentada em três seções, pelas trompas, clarinete baixo e viola, respectivamente. Enquanto isso, a inversão da série e o seu retrógrado servem de base para o acompanhamento. Ou seja, assim como no cubismo sintético, a frente (material melódico principal) e o fundo (acompanhamento) derivam da mesma base, não havendo hierarquia, predominância ou anterioridade de um sobre o outro. A um só tempo complexo e etéreo, esse movimento é cubista por natureza, sendo talvez mais facilmente compreendido por um apreciador de arte que conheça essa poética da pintura e da escultura do que por um freqüentador médio das salas de concerto.

O segundo movimento (*Variationen*, cada qual com seu andamento próprio), apresenta o mesmo *layout*, identificado o tema com a série, porém de forma ampliada. Sua forma é a de Tema (exposto em nada menos do que onze compassos) e 7 Variações. De acordo com o próprio Webern, a variação IV é o ponto central do movimento, a partir do qual tudo recomeça “de trás para frente”. Trata-se aqui do que já designamos cubismo no tempo, ou seja: a apresentação de um mesmo material temático (ou figura, ou ainda objeto, musical) de forma sucessiva, não concomitante. Sendo a música uma arte do tempo (*Zeitkunst*), isso já seria suficiente para falarmos de um cubismo musical, pois “olha-se/ouve-se” o objeto musical em mais de uma posição, mas há outras oportunidades em que a apresentação do material temático em mais de uma posição é simultânea, tendo-se, ainda, mais justiça para apontar-se cubismo na música. O cânone, tão caro a Anton Webern, não foi de todo abandonado, e as variações I e VI são cânones duplos. O tema é apresentado apenas pelo clarinete, de forma tradicional, portanto, sendo acompanhado pela harpa e pelas trompas. O acompanhamento (fundo), aparentemente também tradicional, é novamente formado pelo retrógrado da própria série-tema original, em outra posição (ou seja, em transposição). Tem-se aqui raro exemplo de cubismo musical de tipo sintético, no qual frente e fundo emergem do mesmo material, tendo como elemento de complexização o fato do fundo (acompanhamento) apresentar esse material em um segundo grau (plano) de significado (resultado da transposição).

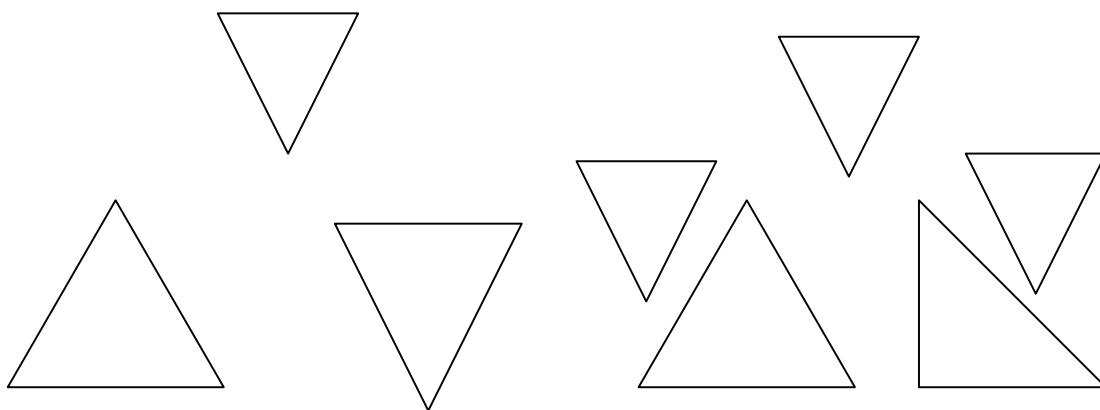
Como observado, a Variação I é um cânone duplo, escrito a quatro vozes e por movimento contrário. Os movimentos contrários dos cânones tradicionais foram, em si mesmos, os primeiros ensaios de cubismo musical, sendo extremamente didáticos para adestrar-se a audição para a percepção de um tema em mais de uma posição sonora. Nessa variação, ouvem-se apenas as cordas, em um tipo de escrita que remete tanto ao *Trio opus 20*, do próprio Webern, quanto lembra o *Trio para cordas* de Jef Golyscheff³¹⁰, obra que segue o princípio serial da *durata*. Em ambos os casos (Webern e Golyscheff) as barras de compassos não são observadas na grafia dos ritmos em colcheias, por tornam-se limitadoras tanto do sentido melódico quanto da estrutura serial³¹¹. Na Variação II serão os sopros e harpa que terão destaque. O material principal é trazido inicialmente pela trompa, através de um *ostinato* disfarçado de acompanhamento, mas com características de protagonista. Persiste a forma canônica (simples) por movimento contrário e cativa-se o ouvinte com uma escrita menos exótica. A Variação III, bastante mais complexa do que as anteriores, consiste na alternância entre cordas e sopros, que pode ser lida graficamente. Seus belos “triângulos” são, ao mesmo tempo, exercício de *Klangfarbenmelodie* e de arte visual, no qual a estrutura serial é revelada com rara plasticidade. O olhar é orientado a percorrer um caminho triangular que faz clara referência ao anseio de tridimensionalidade. Assim como a música dos românticos tardios pretendeu, a partir de um certo momento, ser mais do que música e tornar-se filosofia³¹², essa música weberiana parece querer “falar” além da propagação das ondas sonoras no espaço. Parece reivindicar existência independente da audição, expressando-se também visualmente (especialmente). Na Variação IV tem-se, uma vez mais, muita proximidade com a poética de Golyscheff, além de mais belos momentos de *Klangfarbenmelodie*. Como entendeu René Leibowitz, a Variação V é uma

³¹⁰ obra que foi transcrita para orquestra de cordas por Olivier Toni, recebendo o título de *Cinco peças para cordas (Trio)*.

³¹¹ a relativização da barra de compasso foi progressiva e inevitável ao longo do século XX.

³¹² a música de Mahler é o exemplo supremo disso.

variação puramente harmônica do tema.³¹³ O *ostinato* em semicolcheias nas cordas e as tercinas na harpa foram extraídos da mesma fôrma da qual surgiu o tema original. Desenvolvendo sua tese de que a técnica de fragmentação do material serial utilizada por Webern promove uma ‘espiritualização’ do material, mas que também permite passagens muito primitivas, Adorno exemplifica justamente com essa Variação V. Para ele “o som da harpa, que em uma sucessão sempre distinta de suas outras quatro, que por sua vez complementam as oito insistentes notas das cordas, transforma-se aqui no antiqüíssimo toque dos sinos das vacas: o derradeiro som com alma das montanhas”³¹⁴. A Variação VI é um outro cânone duplo, desenvolvido exclusivamente pelos sopros em um belo exemplo de escrita a quatro vozes³¹⁵. A Variação VII, certamente a mais empática auditivamente, é uma espécie de *ländler*, na qual destaca-se tanto a alternância entre sopros e cordas, como a “escrita por triângulos”. Dessa vez, porém, os triângulos se desenvolvem em cada família instrumental (sopros, cordas e harpa), formando desenhos alternados entre triângulos em três planos: inferior (cordas), médio (harpa) e superior (sopros) e duas posições (triângulos e “triângulos de ponta cabeça”):



³¹³ R. Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons*.

³¹⁴ T. W. Adorno, *Anton von Webern in Escritos Musicales IV*, p. 224.

³¹⁵ clarinete, clarinete baixo, trompa I e trompa II.

A *coda* é bastante esparsa, escrita para o violoncelo, o violino e a harpa, em andamento decrescente, representando o oposto de um encerramento convencional de uma sinfonia.

Assim como no primeiro movimento, somente o estudo atento e metódico da partitura pode revelar sua forma e conteúdo (evidentemente indissociáveis), sendo muito difícil apreendê-lo por meio exclusivo da escuta. A isso bem corresponde o fato de certos quadros não se entregarem à simples observação despreziosa a olho nu, mas terem de ser submetidos a análises, medições e radiografias capazes de revelar sua estrutura interna e, em última análise, seu significado. O tratamento que Webern dá à série e aos temas (objetos ou figuras da composição musical) caracteriza-se pela extrema decomposição e complexidade. Desnecessário dizer que essa técnica torna sua música pouco compreensível à maioria dos ouvintes e mesmo músicos. Assim como ocorre com o cubismo pictórico analítico e com o cubismo pictórico sintético, as figuras são de difícil reconhecimento e apreensão. Como tal, muitas vezes denomina-se a música de Webern de “música abstrata” que, como temos demonstrado, é uma total incompreensão de seu trabalho, muito embora não neguemos que seu método contribuiu para o desenvolvimento de uma música posterior não mais essencialmente baseada em temas ou figuras musicais. Esse, porém, não foi o seu objetivo, tal como não foi pretendido por Schoenberg e Berg. Seu gosto particular pelo cânone e pelos movimentos contrários (e cânones por movimento contrário), bem como o uso intensivo, e extensivo, dessa técnica, poderia ser comparado com o cubismo de Léger, apelidado como tubismo. Talvez tenham sido essas obsessões que chamaram a atenção de Stravinsky, compositor também dado à exacerbação das próprias idiossincrasias e que, a partir da descoberta da música de Webern, desenvolveu seu próprio e peculiar serialismo em fase bastante tardia de sua vida e carreira.

Contribuição da música serial dodecafônica para um cubismo musical

Assim como a pintura cubista rompeu com um princípio de organização formal estabelecido na Renascença – a partir do qual o espectador observa o objeto a partir de um único ponto de vista – o serialismo musical rompeu com a audição de um tema (objeto musical) sob um único “ângulo ou ponto de vista sonoro”. Tal qual ocorreu na pintura, houve, na música serial, radical simplificação dos temas a serem tratados nas obras, priorizando-se a complexidade do tratamento ao qual os temas seriam submetidos, em um verdadeiro apogeu do tratamento (forma) sobre a idéia (conteúdo). Como escreveu Malevich sobre o cubismo pictórico, “os objetos são meros materiais para a expressão de uma forma pictórica”.³¹⁶ O objeto (tema) não precisa ser filosoficamente relevante ou psicologicamente profundo e em hipótese alguma pode ser mimético. Ainda segundo Malevich, a diferença entre a arte mimética e o cubismo é que “enquanto aquela expressa a realidade do próprio objeto, este expressa a realidade plástica do fenômeno”.³¹⁷ Nas palavras de Dan Franck, “o cubismo pictórico é a arte de trabalhar a pintura em si mesma, para além do que ela representa, e de proporcionar papel central à construção geométrica, relacionando-se com a vida real por só por alusão. E o cubismo literário faz a mesma coisa em literatura, utilizando a realidade como um meio e não como fim”³¹⁸.

Dessa forma, os cubistas estabeleceram uma arte de concepção em oposição à antiga arte de imitação. E é a partir dessa recusa em reproduzir clichês musicais – forjados na música tonal com a finalidade de induzir o ouvinte a determinadas idéias ou sentimentos, ou ainda enquanto eco da série harmônica – que a música da Escola de Viena afasta-se, progressivamente, do expressionismo. E em nenhuma outra poética musical, esse predomínio é mais evidente do que no dodecafonismo. Ainda que não pretendendo (mas até

³¹⁶ K. Malevich, op. cit, p. 37.

³¹⁷ K. Malevich, op. cit, p. 51.

³¹⁸ in D. Franck, *The Bohemians: the birth of modern art: Paris: 1910-1930*, p. 159.

evitando) em expor seus métodos e técnicas³¹⁹, os próprios pintores cubistas deixaram depoimentos que atestam suas intenções formais, de cunho estritamente metódico, assim como ocorre com música da Escola de Viena cujos compositores, ao contrário dos pintores, não pouparam palavras para descrever e difundir suas técnicas. O próprio Picasso, certamente o pintor cubista menos inclinado a conversar sobre seu método de trabalho e suas intenções artísticas, chegou a declarar: “nós estamos buscando uma base arquitetônica para a composição, uma austeridade que restaure a ordem”³²⁰. De fato, após rompimentos radicais e análogos – como o rompimento com a perspectiva na pintura e com a tonalidade na música – uma nova ordem havia de ser instaurada.

³¹⁹ Picasso foi um artista especialmente refratário a “explicar” suas obras.

³²⁰ D. Franck, *The Bohemians: the birth of modern art: Paris: 1910-1930*, p. 149.

6. Cubismo musical como serialismo tonal: o neotonalismo de Stravinsky.

*Até você, Tikhon Nikolayich, estará,
em breve usando o serialismo.*³²¹

*Le Sacre talvez seja a obra prima
modernista mais crucialmente radical,
mas para a compreensão
de sua natureza e efeito requer-se
a perspectiva da tradição.*³²²

*Não é necessário enfatizar que
A Sagração dificilmente pode ser
tida como uma obra retrospectiva.
Ao mesmo tempo, lembramo-nos,
o tempo todo, que esse balé foi escrito
a partir da (e não contra a) tradição,
e que suas inovações referem-se à
tradição e a ampliam.*³²³

Tal como o serialismo dodecafônico, o neoclassicismo da década de 1920 deve ser entendido no contexto dos esforços para a superação dos impasses formais do impressionismo e do expressionismo³²⁴. Se por um lado foi partir do altamente cromático expressionismo musical do mundo germânico que se desenvolveu o sistema de composição serial dodecafônico (precedido por uma fase de atonalismo livre proveniente da exacerbação do cromatismo), por outro o neoclassicismo partiu de uma vertente musical impressionista, baseada no desenvolvimento de novos modos e escalas consonantes, mas não propriamente

³²¹ observação de Stravinsky para o secretário da União dos Compositores Soviéticos, causando embaraço durante um ensaio no Conservatório de Moscou, em 1962. O sistema soviético vetava a utilização da técnica serial por considerá-la burguesa e distante do entendimento e do gosto do povo.

³²² A. Whittall, *Music analysis as human science*, p. 51.

³²³ R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian traditions*, p. 937.

³²⁴ como observa J. Almeida, op. cit., p. 201.

tonais³²⁵ (precedido por um período de releituras dos modos e escalas antigos, anteriores à estabilização do sistema tonal). Antes do surgimento desse neoclassicismo, porém, eclodiu uma poética muito particular que tem na *Sagração da Primavera* (1913) o seu ponto nevrálgico. A tal “obra sem descendência” à qual refere-se o compositor e musicólogo Boucourechliev³²⁶ pareceu não ter sido preparada pela produção musical que a precedeu, da mesma forma que *Les Demoiselles d’Avignon* também pareceu surgir do nada cinco anos antes. Em que pese a pequena análise que fizemos dessa grande obra no capítulo 4, especialmente ao tratamos do rompimento da relação frente-fundo³²⁷, o importante no momento é investigarmos o porquê, para o bem ou para o mal, com maior ou menor acerto, *Le Sacre* foi, desde o princípio, identificada com a poética cubista. Por que o cubismo é mais evidente e reconhecível nessa obra específica de Stravinsky do que na produção dos músicos da Escola de Viena? E se há, de fato, identidade entre a produção de Stravinsky e o cubismo, o que torna a *Sagração* uma obra mais cubista do que, por exemplo, *Les Noces*, com seus ritmos cruzados tão ao gosto da própria *Sagração*, ou a *Histoire du Soldat*, dotada de uma “angulosidade” que permite, senão obriga, uma tão fácil analogia com o cubismo pictórico? Nessas duas obras, até mesmo o texto é submetido ao tratamento multidimensional.

A incrível simplicidade dos objetos musicais escolhidos para a *Sagração*, cujo antecedente estilístico nesse sentido é, sem dúvida *Petrushka*, talvez seja uma primeira explicação possível, pois assim com em um quadro do cubismo analítico é mais fácil reconhecer-se uma xícara ou um chapéu – ou, ainda, um fragmento deles – do que uma caldeira a vapor ou uma engrenagem qualquer, também um objeto musical mais simples, como, por exemplo, um tema folclórico, é mais imediatamente perceptível ao ouvinte do que uma idéia musical original e mais trabalhada. A aparente “clareza brutal” da *Sagração* parece contrapor-se ao fino hermetismo do serialismo dodecafônico. Enquanto este último

³²⁵ posto que não se caracterizam como maiores ou menores.

³²⁶ A. Boucourechliev, *Stravinsky*, pp. 11, 91 e 92.

³²⁷ in 4.6. Cubismo como rompimento da relação frente-fundo (melodia-acompanhamento).

preocupa-se em estabelecer uma nova sintaxe (como instrumento de uma semântica também renovada, mas não propriamente nova³²⁸), a obra de Stravinsky pareceu contentar-se em reformar – ou, mais propriamente, reformular – o estilo, aproveitando as surradas estruturas formais e re-significando-as a partir de perversões estilísticas.

O passado da Sagração

Cabe, em primeiro lugar, considerar-se o material utilizado por Stravinsky para essa obra recebida unanimemente como revolucionária e que pouco tempo depois seria rotulada por Adorno como extremamente conservadora³²⁹. Assim como Schoenberg e seus discípulos vienenses buscaram no passado musical o material necessário para a construção de uma nova poética – através, como se viu, da pesquisa exaustiva das formas e técnicas estruturantes do barroco e do classicismo musical – Stravinsky também utilizou elementos do passado. Porém, os elementos por ele escolhidos não foram formas ou estruturas que sofreram evolução no decorrer da história da música e que atingiram um determinado patamar de perfeição/estabilidade, transformando-se, portanto, em cânone como, por exemplo, a fuga, a forma-sonata ou o rondó. Ao contrário disso, Stravinsky preferiu trabalhar com “fósseis musicais”, ou seja, elementos que tiveram um passado, mas que não foram submetidos à evolução contínua, como ocorre com as formas e técnicas da música (predominantemente germânica) que serviram de base ao serialismo dodecafônico. Trata-se, primordialmente, do material folclórico, com origem anônima, conservado, sem significativas alterações, durante séculos e suficientemente maleável para permitir tanto citações quanto metamorfoses. Assim, enquanto ao compor o seu *Segundo*

³²⁸ haja vista a continuidade do expressionismo musical que é iniciado com obras tonais, atravessa a fase do atonalismo livre, ou não-serial, e continua a se desenvolver com o serialismo dodecafônico.

³²⁹ também aqui, aplica-se o adágio latino *in medio virtus*, pois essa obra genial apresenta características extremamente ousadas e inovadoras ao mesmo tempo em que defende e sustenta o moribundo tonalismo.

Quarteto de Cordas Schoenberg escrevia “música de outro planeta”, Stravinsky utilizava, na sua *Sagração*, o mais básico e atávico material musical deste planeta: o material folclórico. Lembrando as palavras de Nicholas Roerich – não apenas o autor dos cenários e figurinos da *Sagração*, mas também co-autor do argumento – “não podemos considerar *Le Sacre* uma obra russa, nem mesmo eslava, pois ela é mais antiga e pré-humana”³³⁰. Com isso, como observa espirituosamente Leonard Bernstein, Stravinsky “trazia a música para o vernacular”³³¹.

Stravinsky não utiliza os temas folclóricos em sua literalidade³³². Pelo contrário, submete esses temas a simplificações e reducionismos muito próximos ao que se verifica no cubismo pictórico, especialmente nas fases inicial e sintética. Assim como a pintura cubista não imita, mas representa – e ao representar interpreta, simplifica e distorce – essa música, ao mesmo tempo esquemática e perturbadora, simplifica o material folclórico, seja ele autêntico ou fruto de mera inspiração de sabor folclórico³³³. Esse tratamento dos temas musicais folclóricos, ou aparentemente folclóricos, citando-os sem copiá-los, aludindo sem parodiá-los, já fôra suficientemente ensaiado em *Petrushka* e, em menor medida, também no *Pássaro de Fogo*.

As primeiras experiências composicionais de Stravinsky – como a *Sinfonia, opus 1*, o *Scherzo Fantástico, opus 3* e o episódio sinfônico *Fogos de Artifício, opus 4*, que buscavam dominar e utilizar criativamente a forma-sonata, evidentemente sob a forte influência de Rimsky-Kosakov (mas também de Tchaikovsky) – foram, paulatinamente, substituídas por uma escrita mais direta e, até certo ponto, ingênua, marcada mais pela caricatura do que pelo retrato interior, mais pela objetividade e distanciamento do criador em relação ao material formativo da obra do que pela subjetividade. Enfim, uma espécie de anti-expressionismo. Uma ruptura estilística fundamental ocorreu na passagem das

³³⁰ N. K. Roerich em *Real of Spring*, p. 188.

³³¹ L. Bernstein, *The Norton Lectures: “The Unanswered Question”* (volume 6: *The Poetry of the Earth*).

³³² como, por exemplo, ocorre (ao menos na maior parte do tempo) em Villa-Lobos.

³³³ Richard Taruskin identificou o uso de 9 temas folclóricos na *Sagração*.

primeiras obras para os três primeiros balés. Se essas produções mais ou menos juvenis³³⁴ foram válidas para encorajá-lo a seguir em frente e suficientes para chamar a atenção do empresário, e agitador cultural, Sergei Diaghilev, foi, no entanto, o convite que este lhe formulou para trabalhar como compositor da companhia *Ballets Russes*³³⁵ que mudou completamente o seu foco. A cada novo trabalho ficava mais evidente para ele que o desenvolvimento de temas, algo para o qual demonstrava pouco talento³³⁶, era menos importante para um espetáculo de balé do que temas com forte personalidade e imediata empatia (ou antipatia) com o público. Stravinsky descobriu-se, muito rapidamente, como um homem de teatro e experimentou uma evolução extraordinariamente rápida de suas concepções de música incidental: dos temas mais ou menos amplos, adequados à construção de longos episódios e à preparação de clímaxes, como em *O Pássaro de Fogo*, a um esquematismo tão enxuto em *Petrushka* que nos remete aos autos medievais, cujo objetivo era transmitir as histórias da bíblia aos iletrados em latim³³⁷. O esquema musical de *Petrushka* transmite ao público as vicissitudes do pobre marionete com uma crueza notável, provocando, ao mesmo tempo, imersão na história e total distanciamento emocional por parte do espectador/ouvinte. Aqui o objeto musical é tratado na sua essencialidade, sem falta nem sobra (e como esquecermos que, na maioria das vezes, são as sobras que possibilitam o desenvolvimento?). À sua particular maneira, *Petrushka* é uma obra impressionista, com carregadas tintas sonoras que insinuam também um certo fovismo musical³³⁸. Ela abraça uma abordagem que, diferentemente de *O Pássaro*

³³⁴ Stravinsky não foi um compositor particularmente precoce. Suas primeiras experiências relevantes no domínio da composição ocorreram após ter completado 20 anos.

³³⁵ formada por talentos russos da dança, da coreografia e da cenografia, atuando em Paris desde 1909.

³³⁶ como, de resto, a maioria dos compositores russos, de Tchaikovsky aos integrantes do Grupo dos Cinco.

³³⁷ prática teatral (e musical) que ficou conhecida como *bíblia pauperi*, resultando nos autos medievais (“jogos” ou “mistérios”) representados em frente às catedrais na baixa Idade Média.

³³⁸ assim como ocorre com o cubismo, tratou-se pouquíssimo da possibilidade de uma estética musical *fauve*.

de *Fogo*, não se preocupa em descrever, passo a passo, uma história ou trama, mas de interpretá-la, traduzi-la, re-significá-la. Tem-se aqui representação musical e não descrição imitativa. Embora muito mais rítmica do que *O Pássaro de Fogo*, a escrita de *Petrushka* ainda se apóia em ritmos bastante dependentes da melodia (em sentido tradicional) que, sem muito cromatismo, sobrepõe-se facilmente à harmonia, outro elemento no qual as habilidades do compositor não se sobressaem em um primeiro momento. Enfim, toda essa rápida evolução poética ocorre em apenas um ano de experiência junto à companhia de Diaghilev. Em mais um ano de trabalho, mas a partir de um argumento que já estava em maturação há um bom tempo³³⁹, o compositor atingiu uma espécie de síntese musical não mais a serviço de uma história a ser contada e sim de sensações a serem despertadas. Embora isso represente uma aparente reconciliação com o expressionismo, reina, ainda, a objetividade. Diferentemente dos vienenses, Stravinsky apropria-se da história da música não para reverenciá-la³⁴⁰, mas para utilizá-la a seu bel prazer. Na expressão feliz de Boucourechliev “Stravinsky não fez da história nem a sua consciência nem a sua lei, mas sua propriedade e seu instrumento”³⁴¹.

O Stravinsky da *Sagração* não se rendeu aos encantos da negação da tonalidade e, nesse sentido, distancia-se não apenas dos músicos da Escola de Viena, mas também de Debussy³⁴². Este último muito o influenciou com suas experiências neomodais e, sobretudo, com a criação de uma escala de tons

³³⁹ sobre o amadurecimento do tema de um balé sobre um rito da Rússia pagã, veja-se os depoimentos do próprio Stravinsky em I. Stravinsky e R. Craft, *Memories and Commentaries*.

³⁴⁰ o serialismo é, em larga medida, uma homenagem à música alemã e uma pesquisa de meios para preservar suas características mais marcantes, ou seja a possibilidade de continua evolução, inviabilizada pelo esgotamento da linguagem tonal. Da mesma forma pela qual, na melhor mitologia cristã, Lúcifer rompe com Deus por adorá-lo demais – e, assim, não suportar a intromissão da decadência representada pela introdução da figura humana – Schoenberg (mas também Hauer, Golysscheff e Eimert) rompe com a música tonal justamente por admirá-la demais e não suportar sua estagnação e, conseqüente, decadência.

³⁴¹ A. Boucourechliev, *Stravinsky*, pp. 8-9.

³⁴² lembre-se que no mesmo período em que Stravinsky trabalhava na *Sagração*, Debussy compunha *Jeux*, obra que apesar de renovadora e mesmo revolucionária não despertou os amores e ódios que couberam à obra de Stravinsky.

inteiros, expedientes dos quais resultaram tentativas atonais extremamente agradáveis do ponto de vista sonoro. Outro aspecto importante que distancia Stravinsky do compositor francês que ele tanto admirava é o tratamento dado ao tempo musical que se mostra sempre fluido em Debussy e muito fragmentado (daí a exacerbação rítmica) em Stravinsky. Se, durante essa fase, é certo que Stravinsky não foi um músico atonal, também é certo que não se submeteu completamente às leis tonais, chegando a uma poética que partiu do sistema tonal sem grandes compromissos com ele e que gostamos de apelidar de neotonalismo. Ocorre que a metamorfose ao qual submeteu seus temas e motivos tonais também implicou tratamento serial, levando a uma espécie de “serialismo tonal”³⁴³. Ora, embora seu pensamento das alturas em *Le Sacre* não se oriente pela razão intervalar – como, na década de 1920, preconizaria o sistema serial dodecafônico e, antes dele, as experiências com o atonalismo livre –, mas pela razão harmônica, a maneira de inverter os objetos musicais e de transpô-los para diversas alturas que não seguem a esperada seqüência do círculo das quintas, base da harmonia tonal tradicional, guarda mais relação com a técnica proposta por Schoenberg do que com os músicos tonais. Toda a música tonal baseia-se nas relações triádicas, ou seja, provenientes dos acordes de três sons (fundamental, terça e quinta) no qual: a) reproduzem-se os sons da série harmônica da nota fundamental de determinada tonalidade; b) determina-se o modo (através da terça que pode ser maior ou menor); c) condiciona-se o movimento (por meio da quinta que é ponto de partida para as modulações) e d) estabelece-se a indispensável tensão cadencial que pode ser obtida com a inclusão da sétima no acorde de dominante. A partir da *Sagração*, Stravinsky não apenas aplica uma escrita pouco aderente às relações triádicas, como também substitui a modulação tradicional pela utilização dos temas e motivos principais em alturas variadas que não guardam relação direta com o círculo das quintas. Assim fazendo, abraça um procedimento mais próximo da escrita serial dodecafônica do que da escrita tonal. Foi em relação a esse tipo de poética que Schoenberg se referiu como falsa música tonal. Note-se que assim como existem campos tonais

³⁴³ em evidente oposição ao serialismo dodecafônico.

dentro da música atonal, mesmo sendo esta de tipo serial dodecafônica³⁴⁴ – aquilo que Schoenberg denominava “pantonalidade” – também há campos atonais na música de Stravinsky, o que, evidentemente, não faz dela música atonal³⁴⁵. O que se argumenta aqui é que, apesar de sua escrita tonal, a *Sagração* e outras obras subsequentes de Stravinsky apresentam uma sintaxe não tonal. Ainda no que se refere ao aspecto harmônico, verifica-se um tratamento coincidente entre a poética desse Stravinsky quase jovem e do maduro Debussy: ambos tratam seus acordes antes pela “cor sonora” do que pela função harmônica³⁴⁶. A grande diferença entre eles, entretanto, decorre do tratamento serial ao qual Stravinsky submete os seus objetos musicais ser não uma espécie de tonalismo-modalismo como em Debussy, mas uma espécie de tonalismo serial, baseado em permutas – basicamente de alturas, mas também, em menor proporção, ritmos, fato que antecipa características do que viria a ser o serialismo integral –, diferente, portanto, do serialismo schoenberguiano, baseado em combinações. Essa distinção entre um serialismo stravinskyano “permutacional” em oposição a um serialismo schoenberguiano “combinatório” foi muito bem estabelecida pelo compositor norte-americano Milton Babbitt em uma extraordinária palestra proferida na Ópera de Santa Fé, durante um festival em homenagem aos 80 anos de Igor Stravinsky³⁴⁷.

Coincidentemente com o dodecafonismo serial – no qual toda uma seção, ou mesmo todo um movimento³⁴⁸, repousa sobre um mesmo objeto musical, que pode ser a própria série (“ultratema”) ou um tema construído a partir

³⁴⁴ fato muito comum, por exemplo, na música de Alban Berg.

³⁴⁵ nas últimas obras de Mahler também encontramos passagens que, apesar da boa vontade dos analistas harmônicos, podem ser consideradas atonais.

³⁴⁶ lembremo-nos, novamente, que Debussy escreve *Jeux* ao mesmo tempo em que Stravinsky trabalhava em *Le Sacre*.

³⁴⁷ a palestra, intitulada *Remarks on the recent Stravinsky*, foi publicada dois anos depois, ou seja, em 1964, em um trabalho chamado *Perspectives of New Music*, sendo reproduzida na íntegra em E. T. Cone, *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky* (Princeton: Princeton University Press, 1968, p. 171).

³⁴⁸ muitas vezes toda uma obra no caso de Webern.

dela – em *Le Sacre*, apesar de aparentemente mudar a cada seção ou em subpartes de uma seção, o objeto musical é sempre derivado de um embrião sonoro básico, nesse caso a sobreposição de dois acordes³⁴⁹. E o tratamento ao qual submete-se o(s) objeto(s) musical(ais) é de natureza serial. Serialismo tonal, distinto do serialismo atonal das obras filiadas à Escola de Viena. O tratamento serial em Stravinsky não é predominantemente melódico (de alturas) como em Schoenberg e seus discípulos, o que não quer dizer que este também não ocorra. Mas, tudo considerado, observa-se a tendência de aplicar uma disciplina serial aos acordes e, principalmente, aos ritmos, como bem demonstra Pierre Boulez em seu longo e praticamente exaustivo ensaio sobre o ritmo da *Sagração*³⁵⁰. O certo é que nessa obra paradigmática Stravinsky trabalhou com células de conteúdo musical, sejam elas células melódicas, rítmicas ou harmônicas e, evidentemente, combinações entre elas, nada tão distante, portanto, do que já propusera o Beethoven da *Sinfonia nº 5*. Quanto ao funcionamento das células temáticas, André Boucourechliev observa que “lê-se na partitura as células da esquerda para a direita, linha por linha de alto a baixo, sendo que nos momentos de grande concentração polirítmica, por mais díspares que os diversos elementos aparentem ser, trata-se, na verdade, das mesmas células em diversas variações que, entretanto, não são variações em sentido próprio, mas sim reposicionamentos (especialmente rítmicos)³⁵¹. Essas séries da *Sagração* são bastante assimétricas e não tem o seu passado no contraponto da baixa renascença ou nas sínteses bachianas, como assumidamente ocorre em Schoenberg, Berg e Weber. Se há algum passado em suas permutações melódicas e rítmicas deve-se buscar suas origens mais longinquamente, ou seja, na música ritmicamente complexa e irregular da *Ars Nova*³⁵².

³⁴⁹ que, juntos, formam o chamado “acorde da *Sagração*”.

³⁵⁰ P. Boulez, *Stravinsky permanece* in *Apontamentos de Aprendiz*.

³⁵¹ A. Boucourechliev, op. cit., pág 93.

³⁵² movimento musical do século XIV, encabeçado por compositores franceses como Guillaume de Machaut e Philippe de Vitry – este último autor de um tratado intitulado *Ars Nova* (c. 1325) –, que introduziu maior variedade de ritmos e gêneros na escrita polifônica medieval (especialmente os profanos).

Stravinsky como músico serial

Tradicionalmente, os compêndios de história da música e as abundantes biografias de Stravinsky situam o compositor como um autor que, durante a maior parte de sua vida e através de uma poética muito peculiar, ofereceu resistência ao movimento de renovação da linguagem musical proposto pelos vienenses, mas que, entretanto, cedeu aos encantos do serialismo dodecafônico em idade avançada (com mais de setenta anos) e tornou-se, ele também, um adepto da técnica da composição com doze sons. Esses lugares comuns da história da música, entretanto, não ajudam a compreender o poder de sua obra e muito menos oferecem pistas à nossa pesquisa acerca do cubismo musical³⁵³. Toda a argumentação de Adorno, em sua influente *Filosofia da Nova Música*³⁵⁴, repousa nessa antinomia entre uma poética fruto do enfrentamento do problema da fadiga e esgotamento das possibilidades do sistema tonal, resultando em uma nova linguagem musical (*Schoenberg e o Progresso*)³⁵⁵, e a aparente recusa de Stravinsky em abandonar o combalido sistema tonal, apegando-se aos seus cacos e re-significando-os em uma espécie de “colagem musical” (*Stravinsky e a Restauração*)³⁵⁶. Com base em pesquisas musicológicas mais recentes, bem

³⁵³ de fato, a historiografia e a biografia não têm o compromisso de aportar conhecimento novo e desvendar inter-relações poéticas. Como ensinou Jacques Chailley, essa tarefa fica a cargo da musicologia, “ciência que permite ir além do ‘conhecimento’ precedente da música e de sua história. Vê-se, assim, que se diferencia da história da música que é simples conhecimento, e da musicografia, que consiste em escrever sobre música sem prejudicar o conteúdo sobre o qual se escreve. Não é, portanto, musicologia, aquilo que não aporta “trabalho novo e de primeira mão a partir de fontes”, tendo como resultado um aumento de conhecimentos em relação ao que existia antes” (J. Chailley, *Compendio de Musicologia*, p. 25).

³⁵⁴ livro de 1948, resultante de dois ensaios escritos em momentos diferentes, um sobre Schoenberg, produzido entre 1940 e 1941, a partir de um texto anterior de 1938 (*Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição*), e um texto sobre Stravinsky, produzido em 1948 para completar o estudo sobre a música moderna, muito embora Adorno entendesse que a música resultante do serialismo dodecafônico fosse a única a responder às possibilidades atuais objetivas do material musical e a única que sem nenhuma concessão enfrenta as dificuldades desse material.

³⁵⁵ *Schoenberg e Progresso* é o nome do segundo capítulo do livro de T. W. Adorno (*Filosofia da Nova Música*).

³⁵⁶ *Stravinsky e a Restauração* é o nome do terceiro capítulo do livro de T. W. Adorno (*Filosofia da Nova Música*).

como no amadurecimento da recepção das obras de Stravinsky e, finalmente, nas análises que norteiam nossa pesquisa sobre o cubismo musical, discordamos dessa (o)posição. Não falamos do que tenha representado progresso ou conservadorismo na música das primeiras décadas do século XX, pois esse não é, nem de longe, o escopo do nosso trabalho, mas sim do que possa ter ou não representado (r)evolução na linguagem musical. Evidentemente, a poética da Escola de Viena, resultando em um novo método de composição, foi uma resposta aparentemente mais radical do que a de Stravinsky, uma vez que aquilo que abdica das referências anteriores é mais radical do que aquilo que busca re-significar essas mesmas referências. Porém, ao analisarmos a *Sagração da Primavera* e algumas outras obras de Stravinsky que imediatamente lhe sucederam³⁵⁷, observamos não apenas um alto grau de inventividade em termos da sintaxe musical, como também localizamos um sofisticado tratamento à maneira serial. Assim, mesmo segundo os restritos critérios adornianos, há tanta inventividade no pensamento musical de Stravinsky quanto no de Schoenberg, bem como um grau ao menos equivalente de ousadia no enfrentamento da fadiga tonal. Sustentar um edifício em ruínas, enxertando novas tramas em suas colunas e fundações, pode ser tão ou mais trabalhoso do que por o prédio abaixo e edificar outro em seu lugar.

As dissonâncias presentes nessa música, que provocaram tantas torcidas de bigodes na primeira metade do século passado, resultam muito menos de uma expansão última do cromatismo e das sobreposições de tonalidades – já utilizadas por Mahler, Nielsen e Strauss – do que de uma nova maneira de escrever música. E essa nova sintaxe baseou-se, fundamentalmente, na potencialização dos pequenos fragmentos temáticos (melódicos) e motivicos (sobretudo os rítmicos) e na sobreposição dessas seqüências em diferentes alturas, tratamentos esses nitidamente seriais. Stravinsky parece “pular” a fase da

³⁵⁷ especialmente *Le Noce*, *Histoire du Soldat*, *Sinfonias para Instrumentos de Sopro* (sic) e o *Octeto*.

homogenização dos doze sons da escala cromática³⁵⁸, concentrando-se, desde o início, em aspectos que seriam marca do serialismo mais maduro, ou seja:

- 1- a transposição dos temas e motivos melódicos não mais a partir das modulações, relativas a um centro tonal primordial, e sim das alturas consideradas de forma absoluta (procedimento freqüente em Webern e que marca, desde o início, as similaridades entre os procedimentos deste último e de Stravinsky);
- 2- o trabalho de variação serial dos ritmos, que só foi desenvolvido na segunda metade do século XX, por músicos como Boulez e Stockhausen que se inspiraram na obra de Webern e de Messiaen e desenvolveram a poética conhecida como serialismo integral³⁵⁹.

Não se estranha, portanto, a afinidade de Stravinsky com a música de Webern como fato tardio, pois há, desde o início, procedimentos comuns a ambos³⁶⁰. Afirma-se, com isso, que, a partir da *Sagração*, Stravinsky praticou um tipo muito peculiar de “serialismo tonal” e é justamente a partir dessa prática serial que emergem elementos de cubismo musical. Lembre-se que o compositor era filho de um cantor de ópera, que também foi um competente pintor acadêmico, e seu interesse pelas artes visuais – não apenas pintura e escultura, mas também, e sobretudo, cenografia – foi sempre muito evidente. Após sua chegada em Paris, para o trabalho em *O Pássaro de Fogo*, conviveu intensamente com pintores e escritores que desenvolviam obras cubistas, como Picasso e Jean Cocteau, sendo muito plausível imaginarmos o jovem compositor elocubrando (e criando) correspondências musicais para aquelas perturbadoras obras visuais que trabalhavam a partir de planos, ângulos e séries. Assim como Picasso e Braque

³⁵⁸ entre as primeiras experiências atonais e a formulação e aplicação da técnica de composição com doze sons, ou seja, entre 1908 e 1921, Schoenberg e seus discípulos trabalharam dentro de um atonalismo livre.

³⁵⁹ esses dois compositores, e outros como Evangelisti e Clementi, são por vezes nomeados como Escola de Darmstadt, em referência à cidade alemã que, no pós Segunda Guerra, abrigou um importante centro de música de vanguarda no qual pesquisaram e trabalharam. Sobre serialismo integral, vide notas 141, 151 e 256.

³⁶⁰ embora Stravinsky tenha conhecido Webern em 1912 (em um jantar do qual participaram também Schoenberg e Berg, após a estréia de *Pierrot Lunaire* em Berlim), seu interesse sério pela música de Webern ocorreu apenas na década de 1950.

afastaram-se do conjunto de procedimentos da pintura estabelecidos na Renascença – a partir dos quais o observador de uma obra pictórica a vê sob um único ponto de vista – cumpriu a Stravinsky (como também a Schoenberg e aos compositores da Escola de Viena) libertar o ouvinte da audição das idéias musicais a partir de um único e estático “ângulo sonoro”. Como observa Dan Franck, o escândalo causado por *Le Sacre* é perfeitamente comparável ao causado alguns meses anos antes pelas primeiras pinturas cubistas expostas no *Salon des Indépendents*³⁶¹. Assim como os pintores cubistas buscaram trabalhar a pintura como um valor em si mesma, utilizando os temas como pretextos e não como cópias da natureza – procedimento que guarda com a “vida real” uma relação de mera alusão – Stravinsky buscou libertar a música do subjetivismo romântico que ainda contaminava as poéticas musicais de matriz expressionista (Schoenberg) e impressionista (Debussy). Em sua *Chroniques de ma vie*, de 1935, expõe com crueza essa proposta, através da já citada afirmação um tanto caricatural de que a “música é impotente para expressar o que quer que seja”³⁶². Para atingir tão complexo objetivo, tanto os pintores cubistas quanto os músicos da Escola de Viena e o próprio Stravinsky tiveram que recorrer o que Jean Cocteau denominou “chamamento à ordem”. E essa ordem, para uns e para outros, foi a adoção de procedimentos seriais.

Entendemos a percepção imediata e intuitiva da *A Sagração da Primavera* como uma obra musical cubista em função do uso de uma técnica de composição abastecida de procedimentos seriais. Após a desconcertantemente inovadora introdução da *Sagração*³⁶³, Stravinsky apresenta, em *Os Augúrios Primaveris: dança das adolescentes*, aquela que parece ter sido a idéia musical

³⁶¹ D. Franck, *The Bohemians: the birth of modern art, 1900-1930*, p. 111. Nas palavras de Franck, “*Les Demoiselles* está para *Bonheur de vivre* [quadro de Henri Matisse] assim como a *Sagração* está para os últimos quartetos de Beethoven.

³⁶² I. Stravinsky, *Chroniques de ma vie* (pág. 53). Lembre-se que a redação desta obra passou pela pena de um *ghost writer*, Walter Nouvel, o que não parece, contudo, relativizar a força de certas idéias como esta da “objetividade da música”, reiterada por Stravinsky em sua *Poética Musical* de 1942.

³⁶³ ainda que baseada em elementos tradicionais, como tivemos oportunidade de apontar no capítulo 4.

primordial de toda a obra: um acorde que combina as notas do acorde de mi maior (ou fá bemol maior) com um acorde de sétima de dominante de mi bemol maior. Nessa idéia seminal, usualmente referida como “acorde da *Sagração*”, encontram-se presentes tanto a dualidade maior-menor (tão comum nos tetracordes stravinskianos³⁶⁴, formados pelo primeiro grau, ou tônica; pelas duas terças – a maior e a menor – e pelo quinto grau, ou dominante) quanto a (ao menos aparente) sobreposição de tonalidades. Trata-se, entretanto, de relações mais complexas do que a dialética maior-menor, já presente em Mahler e Nielsen, e a bi ou poli tonalidade, tão ao gosto de Darius Milhaud e do próprio Debussy. Temos aqui dois novos elementos que nortearam tanto *Le Sacre* quanto boa parte da produção neoclássica do compositor, bem como serviram de ponto de partida para o seu serialismo tardio (pós-1950). Esses elementos são:

- 1- a construção de relações melódicas e harmônicas baseadas no intervalo de segunda menor (que substitui as relações triádicas como elemento de tensão cadencial);
- 2- a transposição de um objeto musical em diversas alturas ou locais do espaço sonoro (e não a mera sobreposição, ou justaposição desse objeto como verifica-se, por exemplo, em Darius Milhaud).

A mais importante consequência do tratamento em intervalos de segunda será uma nova escala que norteará toda a obra, conferindo-lhe coerência interna – base para a construção de um discurso harmônico e integridade estética – além de estabelecer uma relação de reconhecimento do ouvinte que, apesar de perturbado em face do novo estatuto privilegiado conferido à dissonância, vivencia uma espécie de *dejà vu* musical. Não se trata, no presente caso, de mais uma escala modal (como a defectiva escala de seis tons inteiros praticada por Debussy) ou de uma escala híbrida maior-menor como se poderia esperar decorrer do primordial “acorde da *Sagração*”. O que temos aqui é uma escala de sete notas – na verdade oito com a repetição da nota fundamental – construída por meio da alternância de intervalos de segunda maior e segunda menor. Ou

³⁶⁴ um exemplo desse tetracorde maior-menor seria, por exemplo, dó / mi bemol / mi natural / sol.

seja, através de uma sucessão de tons e semitons que reproduz, ao mesmo tempo em que instaura, a relação de segundas maiores e menores sobre as quais assenta-se a obra³⁶⁵. Essa escala mostra-se ao mesmo tempo inovadora, pois guarda pouca relação com os princípios organizativos da música tonal, e clássica, uma vez que mantém o mesmo número de sons das tradicionais escalas maiores e menores da música tonal e proporciona tensão cadencial. Segundo Kenneth Gloag, essa escala octotônica confere à *Sagração* uma coerência que “nenhum de seus temas, nenhuma progressão e nenhuma tonalidade poderiam conferir”³⁶⁶. A escala octotônica de *Le Sacre*, inicialmente tida como uma inovação stravinskyana, foi identificada pela primeira vez por Berger, musicólogo que a analisou como um procedimento tipicamente serial, análogo ao segundo modo de transposição limitada de Olivier Maessian. Foi o musicólogo norte-americano Richard Taruskin, um dos mais incansáveis analistas da obra de Stravinsky, que demonstrou tratar-se, na verdade, de uma escala praticada e ensinada por Rimisky-Korsakov, escala essa que em seu sentido ascendente alterna semitons e tons, enquanto que em seu sentido descendente, alterna tons e semitons³⁶⁷. Assim, *Le Sacre* não rompeu com a herança korsakoviana de forma tão radical quanto se pode deduzir à primeira vista.

Ao emprego extensivo dessa essa escala octotônica Stravinsky acrescentou um outro procedimento, a transposição da escala – na verdade dos temas e motivos construídos a partir da escala – para outras alturas. Esse tipo de procedimento de transposição realmente afina-se mais com a técnica serial, que seria divulgada na década seguinte à estréia da *Sagração*, do que com a tradicional música tonal ao qual a crítica adorniana procurou acorrentar o compositor. Apesar de sua inevitável estranheza, a escala convive bem tanto com a música tonal quanto com a atonal, situando-se na fronteira entre esses dois

³⁶⁵ lembre-se que as primeiras duas notas da *Sagração* já instauram uma relação de segunda, maximizada pela apojatura que as repete.

³⁶⁶ K. Gloag, *Russian Rites: Petrushka, The Rite of Spring and Les Noces* in J. Cross, *The Cambridge Companion to Stravinsky*, p. 91.

³⁶⁷ da mesma forma como a escala cromática experimenta variações conforme o sentido ou mesmo em relação à escala menor em suas modalidades melódica, harmônica e bachiana.

universos e podendo orientar-se tanto em direção ao diatonismo quanto em direção ao cromatismo, como convieram Taruskin e Pieter van den Toorn³⁶⁸. Na síntese de Craig Ayrey, a escala octotônica “tem uma capacidade alquímica de interação com muitos elementos, diatônicos e cromáticos, constitutivos da tonalidade (como tríades maiores e menores, acordes de sétima de dominante e sétima diminuta e sexta francesa aumentada), bem como com a escala tonal, uma vez que quatro notas são comuns a ambas”³⁶⁹. Há diversos momentos na partitura da *Sagração* nos quais seqüências melódicas e harmônicas construídas a partir da escala ocootônica são mais facilmente identificáveis, como em *Jogos das Tribos Rivais* (número de ensaio 57), a partir do quarto compasso, – utilizando a seqüência ascendente sol sustenido / lá sustenido / si natural / dó sustenido / ré natural / mi natural / fá natural / sol natural – e no início de *A Glorificação da Eleita* (número de ensaio 104) – utilizando a seqüência ascendente lá natural / si bemol / dó natural / ré bemol / mi bemol / mi natural / fá sustenido / sol natural / lá natural. Lembremo-nos que, por mais de 40 anos, Stravinsky manifestou-se a respeito da poética dodecafônica de Schoenberg como “experimental”, “teórica” e “*démodé*” e, ao ser freqüentemente perguntado sobre o porquê de não adotar a técnica dos doze sons costumava dizer contentar-se com “as sete notas”. Vemos aqui, com clareza, que o número de notas não o impediu de praticar uma forma de serialismo tonal. E mesmo a partir de 1954, quando se dedicou ao serialismo atonal, suas séries nem sempre – para não dizer quase nunca – apresentaram doze sons, constituindo, em relação ao material cromático, séries defectivas.

Ainda no que se à transposição das melodias, ou objetos musicais, da *Sagração* para outras alturas, referenciamos o trabalho do musicólogo norte-americano Allen Forte. Como muitos musicólogos da América do Norte em atividade nas décadas de 1970 e 1980, o trabalho de Forte foi inspirado pelas propostas do musicólogo austríaco Heinrich Schenker que, nas décadas de 1920 e 1930, desenvolveu um método analítico que ficou conhecido como Análise

³⁶⁸ este último um outro incansável estudioso da obra de Stravinsky.

³⁶⁹ C. Aurey, *Stravinsky in analysis: the Anglophone traditions* in J. Cross, *The Cambridge Companion to Stravinsky*, p. 205.

Schenkeriana. Esse método de Schenker buscou o conceito de “estrutura fundamental” (*Ursatz*) como base da música tonal que dotasse a obra musical de coerência orgânica interna. Forte partiu da proposta de Schenker, desenvolvendo um método analítico próprio baseado na aplicação da teoria matemática dos conjuntos à notação musical. O principal mérito do método foi permitir “contabilizar” a organização dos sons/alturas das obras musicais seriais dodecafônicas, laboratórios naturais para experimentos com teoria dos conjuntos³⁷⁰. Em 1978, entretanto, aplicou esse mesmo método em uma extensa análise da *Sagração da Primavera*, examinando a possibilidade de que toda a obra tenha sido gerada a partir de um pequeno grupo, ou conjunto, de sons, como, por exemplo, as notas do célebre “acorde da Sagração” ou ainda o ritmo obsessivo do início dos *Augúrios Primavera: danças das adolescentes*³⁷¹. Obviamente, a aplicação desse método de verdadeira “contabilidade musical” a uma obra como a *Sagração* só foi possível devido à existência de elementos estáveis e repetitivos em toda a peça, ou seja: séries. A partir de sua escolha inicial tonal – que, no desenrolar da obra deixa de ter um tratamento tonal convencional, carecendo de modulações para tonalidades aparentadas, desenvolvimento com incursões em tonalidades distantes e cadências resolutivas – Stravinsky privilegia as seqüências de acordes derivados do trítono, procedimento já presente no Debussy do *Prélude à l’après midi d’un faune* (1894). Trata-se de uma maneira de subverter a expectativa tonal, utilizando, entretanto, relações derivadas do próprio sistema tonal. Stravinsky parece ironizar: “para veneno de escorpião, soro de escorpião!”. Impossível deixar de notar que, embora com objetivos aparentemente opostos aos de Stravinsky, esse tipo de procedimento viria a ser muito característico da música de Berg. O que músicos tão distintos tiveram em comum é certamente o critério na escolha do material básico de suas obras – devendo ser este suficientemente flexível para permitir maleabilidade e suficientemente ricos em reminiscências tonais para atrair os

³⁷⁰ seu método está exposto em seu livro *The Structure of Atonal Music*.

³⁷¹ note-se que essas duas constantes, o acorde e os ritmos obsessivos de *Augúrios Primavera: danças das adolescentes*, surgem concomitantemente na partitura, formando uma só unidade de sentido.

ouvintes – e o tratamento serial, tonal no caso de Stravinsky e atonal no caso de Berg, ao qual o material básico é submetido.

No que se refere ao tratamento serial dos ritmos de *Le Sacre*, conta-se com a brilhante e, tanto quanto possível, exaustiva, análise de Pierre Boulez³⁷². Ela revela como cada célula é “variada” e apresentada sob diferentes “ângulos sonoros” e o quanto a aparente anarquia sonora e arbitrariedade na utilização de fórmulas de compasso é apenas ilusão auditiva. Como observou Bernstein, em Stravinsky as “assimetrias rítmicas são simetrias sintáticas em relação às dissonâncias fonéticas”³⁷³. A obra é resultado de intenções claras e, como observa o próprio Boulez, Stravinsky possui em menor grau o sentido de desenvolvimento temático e utiliza sua força rítmica para “fazer frente à dificuldade de escrever”³⁷⁴. Essa dificuldade observada por Boulez se refere à evidente limitação do compositor no desenvolvimento de temas e em sua pouca inventividade harmônica, características que podem ser constatadas na análise de obras como a *Sinfonia, opus 1*.

Obra muito menos complexa e extensa do que a *Sagração*, a *Histoire du Soldat* dá um passo além no trabalho de sobreposições já aplicado às alturas no balé de 1913. Trata-se, agora, da aplicação desse princípio também ao ritmo, levando àquilo que Bernstein denominou “dissonância rítmica”, entendendo essa obra como “foneticamente perfeita, sintaticamente impecável e semanticamente impossível”³⁷⁵. Nela, através de uma tautofonia aparentemente infantil, Stravinsky “vê” o objeto musical – especialmente o seu aspecto rítmico – através de um “prisma sonoro”, apresentando-o aos pedaços ao ouvinte, da mesma forma como Braque e Picasso apresentam suas figuras ao espectador.

Por trás da aparente espontaneidade e “anarquia” da *Sagração* repousa uma técnica que consiste em trabalhar com um diminuto número de

³⁷² P. Boulez, *Stravinsky permanece* in *Apontamentos de Aprendiz*, pp. 75 a 136.

³⁷³ L. Bernstein, op. cit.

³⁷⁴ P. Boulez, op. cit., p. 77.

³⁷⁵ L. Bernstein, op. cit.

elementos musicais, apresentando-os em múltiplas posições. Não se trata do método de Schoenberg e seus discípulos que explora seqüencialmente as posições de um objeto musical, passo a passo, com a metodicidade germânica. Trata-se da escolha, mais ou menos aleatória, e sempre tautológica, de algumas dessas posições em um jogo de favoritismo e não de exaustividade. Nesse sentido, o cubismo musical de Stravinsky o coloca muito próximo do cubismo inicial de Picasso (muito mais do que de Braque). *Le Sacre* é, em boa medida, análoga a *Les Demoiselles d'Avignon*. É na possibilidade de inversões e retrogradação dos temas musicais construídos a partir da escala octotônica, com seu rigor intervalar semelhante ao da série da música dodecafônica, bem como a transposição dos temas para outras três alturas – assim como na música serial dodecafônica trabalha-se não apenas com uma série básica (como relação temporal), e com três outras posições (como relações espaciais), mas também as transposição dos elementos em quaisquer dessas posições – que repousam os elementos cubistas da *Sagração*, tão fáceis de serem percebidos pelos ouvintes e tão difícil de ser demonstrado pelos musicólogos.

O serialismo tardio de Stravinsky: muito além da *Sagração*

Embora dotado de grande consciência de seu fazer artístico, como bem demonstrado em seus muitos escritos, entrevistas e conferências – solo ou em parceria com Robert Craft –, Stravinsky não parece ter intencionado a quebra de paradigma sintático atingido pela *Sagração* da mesma maneira como Schoenberg intencionou o rompimento com a tradição representado pelo *Segundo Quarteto de Cordas*. Um interessante paradoxo entre esses dois artistas fundamentais do século XX é que embora Schoenberg fosse o guardião da subjetividade na obra de arte musical, suas obras instrumentais da fase dodecafônica são primordialmente não-programáticas, enquanto Stravinsky, guardião da objetividade e crente na impossibilidade descritiva da música, dedicou-se à composição de numerosas obras de música incidental para o teatro de dança. Se o seu trabalho em *Petrushka* foi contar musicalmente uma história,

na *Sagração* o desafio foi despertar os sentimentos provocados por uma história. E essa história é tão simples que basta uma frase para contá-la, algo como: com a intenção de agradar o deus da primavera, garantido a fertilidade do solo, anciãos escolhem a mais bela jovem da aldeia e a sacrificam em honra a esse deus. O que, entretanto, Stravinsky fez durante todo o balé³⁷⁶ foi contar essa história de várias maneiras diferentes, da mesma forma como Raymond Queneau procedeu com um episódio igualmente simples, embora muito mais prosaico, nos *Exercices de style*.

Se a guerra de 1914 representou um limite para o cubismo pictórico, o mesmo não ocorreu com o cubismo musical, seja ele de origem atonal ou tonal. Após a *Sagração*, Stravinsky manteve seus experimentos seriais de forma ainda mais radical em *Les Noces*, *Histoire du Soldat*, *Sinfonias para instrumentos de sopro* (sic) e no *Octeto*. Durante a guerra, a instrumentação opulenta dos três primeiros balés deu lugar aos pequenos conjuntos de câmara, cuja instrumentação e a cor musical lembram a inusitada instrumentação de *Pierrot Lunaire*, obra a cuja estréia Stravinsky compareceu e que muito o impressionou³⁷⁷. Obras menores de Stravinsky, compostas imediatamente antes ou imediatamente depois da *Sagração*, reafirmam a influência da poética de *Pierrot Lunaire* sobre o compositor russo. Bom exemplo disso são os *Três poemas da lírica japonesa*, e os *Três haikai*, obras de 1912/1913. O último dos *Três haikai* (*Tsariuki*), inclusive, utiliza uma instrumentação delicada e diáfana que remete à *Klangfarbenmelodie*, demonstrando uma sensibilidade já weberniana. Essas pequenas peças afastam-se da tonalidade, uma vez que a música japonesa tradicional pouco tem a ver com

³⁷⁶ que em breve foi substituído por música de concerto, apresentada sem dança, tornando-se, assim, uma espécie de poema sinfônico.

³⁷⁷ essa obra causou profunda impressão em Stravinsky, tornando-se, para ele, paradigmática da integridade e da habilidade de Schoenberg como compositor. Trinta anos após ter assistido a estréia de *Pierrot Lunaire*, Stravinsky menciona a obra em sua segunda conferência na cadeira de poética Charles Norton Eliot, em Harvard, como testemunha da consciência artística de seu autor: "seja qual for a opinião que se possa ter da música de Arnold Schoenberg (para tomar como exemplo um compositor que trabalha em linhas essencialmente diversas das minhas, tanto estéticas como tecnicamente), cujas obras deram vazão freqüentemente a reações violentas ou sorrisos irônicos, é impossível a alguém que se leve a sério, e dotado de verdadeira cultura musical, não sentir que o compositor do *Pierrot Lunaire* tem plena consciência do que está fazendo, e que não está tentando enganar ninguém" (I. Stravinsky, op. cit., pp. 22-23).

o sistema tonal. Como observa Boucourechliev³⁷⁸, Maurice Ravel, com quem Stravinsky manteve ótimas relações, também sofreu influência de *Pierrot Lunaire*, como atestam seus *Trois poèmes de Mallarmé*. Esse conjunto de pequenos movimentos encantadores, tanto de Stravinsky quanto de Ravel, parecem vicejar em meio ao pântano no qual afundava a música tonal, buscando ar fresco na tradição artística oriental. Na frase inspirada de Rilke, seriam “flores capazes de brotar entre as ruínas da linguagem”³⁷⁹.

Com o desenvolvimento de seu neoclassicismo, e o inevitável estabelecimento de certas fórmulas ou receitas musicais que garantiam o reconhecimento das peças como genuinamente stravinskyanas, o compositor abdicou, pouco a pouco, de realizar experiências mais ousadas com as possibilidades de apresentação dos objetos musicais, minimizando, assim, as características mais genuinamente cubistas de sua obra. Da mesma forma que melancólicos arlequins e músicos geométricos (mas lineares e chapados) tomaram conta da obra de Picasso no pós-Primeira Guerra – substituindo as guitarras e garrafas cubistas por temas levas e circenses – as amenidades musicais pouco a pouco ocuparam espaço na produção de Stravinsky, requerendo tratamento musical igualmente ameno. De tempos em tempos, entretanto, surgiam grandes obras com forte gosto de serialismo tonal como a *Sinfonia dos Salmos*, a *Sinfonia em três movimentos*, além, evidentemente, da *Missa*. Porém, foi somente no esgotamento de sua fase neoclássica, com a composição da ópera *The Rake's Progress (A Carreira do Libertino)* que Stravinsky retomou o tratamento musical mais complexo, novamente utilizando séries.

A exaustão da fase neoclássica coincidiu com a morte de Arnold Schoenberg, em 1951, e naquele mesmo período Stravinsky viveu sua mais severa crise criativa, enfrentando a dupla necessidade de provar para si próprio ser ainda inovador e original e aproximar-se do público jovem (de músicos e ouvintes), cada vez mais interessado pela poética serial. Deu-se, enfim, o

³⁷⁸ A. Boucourechliev, op. cit., pp. 72-74.

³⁷⁹ carta de Reiner Maria Rilke a Witold Hulewicz, datada em 13 de janeiro de 1925, sugerindo que a *Elegia a Duíno* e *Sonetos e Orfeu*, ambas obras de 1922, representavam a tentativa de “descobrir as flores capazes de brotar entre as ruínas da linguagem”.

encontro de Stravinsky com a poética com a qual não compactuou partindo, aos 70 anos de idade, para a composição de uma obra com passagens assumidamente seriais: a *Cantata para soprano, tenor, coro feminino e conjunto de câmara* (este último integrado por 2 flautas, oboé, corne-inglês e violoncelo). Talvez não seja demais pensarmos que, conscientemente ou não, a instrumentação da *Cantata* dialoga com *Pierrot Lunaire*³⁸⁰, obra essencial no desenvolvimento do pensamento pós-tonal de Schoenberg e que marcou profundamente o Stravinsky pré-*Sagração*. De mais a mais, Schoenberg acabara de morrer, Berg e Webern já estavam mortos e Stravinsky, o mais reconhecido compositor vivo naquele momento, desejava aproximar-se da geração de ouvintes e compositores que idolatravam os vienenses³⁸¹. Como sagazmente aponta Boucourechliev, “a morte de Schoenberg rompeu, definitivamente, o laço negativo entre eles”³⁸². No campo da pintura, ocorreu algo semelhante. Clement Greenberg lembra que a partir de 1956 é mais nítida a influência da obra de Matisse sobre a de Picasso³⁸³. O mestre espanhol só deve ter superado suas defesas contra essa influência em função da morte de Matisse, em 1954.

Para o trabalho nessa obra, Stravinsky dedicou-se arduamente ao estudo das formas contrapontísticas do passado musical, assim com os compositores da Escola de Viena fizeram décadas antes dele. O cânone e o *ricercare* são as formas de base da obra e para ela Stravinsky estabeleceu uma série de onze notas, estruturadas a partir de seis sons. Em 1952, Stravinsky ouviu os ensaios e a apresentação de *Quarteto, opus 22* de Webern, obra de 1930³⁸⁴, na série de concertos *Evenings on the Roof* promovida pelo amigo e assistente Robert Craft, músico que também colaborara com Schoenberg, cuja obra ajudou a

³⁸⁰ cuja instrumentação prevê voz recitante, piano, flauta (e flautim), clarinete (e clarinete baixo), violino (e viola) e violoncelo.

³⁸¹ destaque-se, a título de curiosidade, que Schoenberg e Stravinsky foram vizinhos na Califórnia (em Hollywood) por mais de 11 anos e nunca se visitaram ou mesmo se encontraram em todo esse período.

³⁸² A. Boucourechliev, op. cit., p. 303.

³⁸³ C. Greenberg, op. cit., p. 60.

³⁸⁴ com a inusitada instrumentação violino, clarinete, saxofone tenor e piano.

promover. Pouco a pouco, foi se convencendo de que o método serial (no sentido vienense do termo, ou seja, atonal) seria um meio utilizável de composição e dedicou-se ao estudo da obra de Webern por cerca de 7 anos. Entendemos, entretanto, que essa aparente guinada em sua poética nada mais foi do que o aprofundamento de um pensamento serial já pré-existente – desde pelo menos a *Sagração* (embora de matiz tonal) –, a partir de uma apropriação de técnicas webernianas de tratamento das alturas. Cremos que seu “instinto serial” já se encontrava presente em sua obra pré-Primeira Guerra, mais acentuadamente nos planos harmônico e, especialmente, rítmico, do que melódico propriamente dito. Como procuramos demonstrar, comentando certos aspectos da *Sagração*, seu pensamento já era serial, embora de um serialismo tonal, ametódico e descomprometido.

Uma cantata cubista

Iniciada em 1951 e concluída no ano seguinte, a *Cantata* trabalhou com textos ingleses anônimos, dos séculos XV e XVI, escolhidos a partir de uma lista que o poeta W. A. Auden enviou a Stravinsky em carta de setembro de 1951. Estrutura-se em sete movimentos: *Versus I (Prélude)*, *Recercar I (The Maidens Came)*, *Versus II (Interlude 1)*, *Recercar II (Sacred History)*, *Versus III*, *Ricerca III (Wreston Winde)* e *Versus IV (Postlude)*. Vê-se, aqui, que a própria seqüência dos movimentos é organizada de forma simétrica e serial (pois a seqüência *versus-recercar-versus-ricerca-versus-ricerca-versus* possibilita um retrógrado exato, palindrômico, portanto). O *Ricerca II (Sacred History)* é o centro geométrico e emocional da obra, sendo considerado sua primeira obra serial por todos os autores – Robert Craft entre eles – que não foram capazes de identificar um pensamento serial anterior em Stravinsky. Como esse não é o nosso caso – e nos fazemos acompanhar pelos citados Fort, Taruskin, Ayrey e Craig –, a *Cantata* é apenas a primeira obra de um novo tipo de pensamento serial em Stravinsky que marcou toda sua produção posterior. Seu curiosíssimo texto é uma síntese da história de Cristo, narrada na primeira pessoa e intercalando episódios de sua

vida, da concepção à ressurreição, entrecortados por insistentes, e curiosamente estranhas, incitações profanas (*to call my true love to dance*). Assim como a música é uma inusitada combinação de música modal, tonal e serial, também o texto denota ecletismo, fundindo episódios sacros (da vida de Cristo) e profanos (da convocação para a dança). Seu duplo título (*Sacred History: to-morrow will be my dancing day*) já prenuncia essa dualidade. Seguem os versos do movimento:

*To-morrow shall be my dancing day,
I would my true love did so chance
To see the legend of my play,
To call my true love to my dance.
[Sing, oh! my love, oh! my love, my love, my love,
This have I done for my true love.]*

*Then was I born of a Virgin pure,
Of her I took fleshly substance;
Thus was I knit to man's nature,
To call my true love to my dance.
[Sing, oh! etc.]*

*In a manger laid and wrapp'd I was,
So very poor, this was my chance,
Betwixt and ox and a silly poor ass,
To call my true love to dance*

*Then afterwards baptized I was,
The Holy Ghost on me did glance,
My Father's voice heard from above,
To call my true love to my dance.*

*Into the desert I was led,
Where I fasted without substance;
The Devil bade my make stones my bread,
To have me break my true love's dance.*

*The Jews on me they made great suit,
And with me made great variance,
Because they lov'd darkness rather than light,
To call my true love to my dance.*

*For thirty pence Judas sold me,
His covetousness for to advance;
Mark whom I kiss, the same do hold,
The same is he shall lead the dance.*

*Before Pilates the Jews me brought,
Where Barabbas had deliverance,
They scourg'd me and set me at nought,
Judged me to die to lead the dance.*

*Then on the cross hanged I was,
Where a spear to my heart did glance;
There issued forth both water and blood,
To call my true love to dance.*

*Then down to Hell I took my way
For my true love's deliverance,
And rose again on the third day
Up to my true love and the dance.*

*Then up to Heaven I did ascend,
Where now I dwell in sure substance,
On the right hand of God, that man
May come unto the general dance.*

Para compor este movimento, Stravinsky determinou uma série. O esboço da série que deu origem à obra, escrito em um papel de carta da galeria *La boutique*, de *Los Angeles*³⁸⁵, mostra na linha superior a série, com suas onze notas (uma série defectiva³⁸⁶, portanto), e seu retrógrado. Na pentagrama inferior surge a inversão da série (que Stravinsky chamou de *reverso*) e o retrógrado da inversão. A inversão (*reverso*), entretanto, aparece transposta, procedimento tão ao gosto de Schoenberg e principalmente Webern e que, como vimos, encontra antecedente também no Stravinsky da *Sagração* e obras seguintes a ela. Essa transposição, entretanto, é uma terça maior abaixo. No qualificado, mas não consensual, entendimento de Richard Taruskin, ao escrever a inversão uma terça abaixo, Stravinsky “de forma alguma pensou em uma transposição; muito pelo contrário, deve ter pensado não em termos intervalares, mas sim harmônicos, a partir dos quais essa inversão representa a menor alteração possível”³⁸⁷. Em nosso entendimento, entretanto, a escolha de apresentar a inversão uma terça abaixo da posição da série básica, demonstra a combinação do pensamento serial com o tonal. No curioso papel de carta vemos que, em ambas as linhas (pentagramas), cada nota da primeira posição da série é ligada à nota correspondente do seu espelho (retrógrado) e sobre a metade direita de cada linha (lócus correspondente aos retrógrados, da série e da inversão) lê-se a palavra *Cancricans* (caranguejo), em referência à denominação barroca das formas retrógradadas de apresentação dos temas em obras contrapontísticas.

É bem conhecida a recusa de Stravinsky em comentar e analisar publicamente as suas próprias obras, havendo apenas dois casos nos quais,

³⁸⁵ galeria de propriedade de sua mulher.

³⁸⁶ do ponto de vista do serialismo dodecafônico que trabalha com séries que empregam os doze sons da escala cromática.

³⁸⁷ R. Turuskin, *Stravinsky and us* in J. Cross, *The Cambridge Companion to Stravinsky*, p. 271.

espontaneamente, ofereceu explicações à sua produção: *O Pássaro de Fogo*, de 1910, e a *Cantata*, composta 42 anos depois. Suas observações centram-se no *Ricercar II*, o qual descreve como um “ricercare no sentido de uma composição canônica. Sua estrutura é mais elaborada do que a de *The Maidens Came* [o primeiro ricercare da obra]. A peça começa com uma introdução de um compasso, no qual as flautas e o violoncelo apresentam o tema canônico que é o tema de toda a peça. Este tema é repetido pelo tenor sobre um acompanhamento, em estilo de recitativo, realizado pelos oboés e violoncelo, na posição original, posição retrógrada (ou de caranguejo, o que significa que suas notas são ouvidas na forma reversa – e com outro ritmo no presente caso), na posição de inversão e, finalmente, na posição de retrógrado da inversão)”...”o quarto e sexto cânones³⁸⁸ têm nove compassos de extensão, enquanto os demais tem doze compassos. A instrumentação de todos os cânones compreende dois oboés e um violoncelo. No primeiro cânone, o segundo oboé propõe o tema original e o primeiro oboé o toma uma terça menor abaixo, enquanto o tenor o canta em sua forma invertida. O segundo cânone inicia-se com a voz entoando o *cantus* na forma de caranguejo, uma terça menor abaixo; o violoncelo permanece com o tema na posição original, mas uma quarta abaixo. O terceiro cânone é idêntico ao primeiro. No quarto cânone, o segundo oboé (per)segue o segundo à distância de um intervalo de segunda, enquanto a voz transpõe o *cantus* em inversão, uma terça menor abaixo. Nos últimos três compassos, o violoncelo, que tem acompanhado, utilizando uma nova figura rítmica, toca o *cantus* em fá, na posição original, enquanto a voz e o primeiro oboé o tocam em lá, também na posição original. O quinto cânone é idêntico ao primeiro. O sexto começa com o *cantus* na voz, na posição original...”³⁸⁹. Foi tal a obsessão do compositor em identificar todas as ocorrências desse tema serial – em todas as suas posições e sobreposições de posições –

³⁸⁸ Stravinsky muitas vezes utiliza a palavra cânone para se referir ao retrógrado, mas não é esse o presente caso e nem o empregamos neste trabalho. Sempre que nos referirmos a cânone e, em Stravinsky ou não, referimo-nos à técnica contrapontística de apresentação de um tema musical em entradas sucessivas das diversas vozes.

³⁸⁹ notas de programa escritas por Stravinsky (embora não assinadas) para a estréia da *Cantata* (Los Angeles, novembro de 1952), reproduzidas em R. Turuskin, *Stravinsky and us* in J. Cross, *The Cambridge Companion to Stravinsky*, pp. 272 e 273.

que sinalizou-as na partitura original com colchetes, colchetes esses reproduzidos na partitura publicada, talvez por desejo do compositor. O compositor veterano, autor de “hits” desde a segunda década século XX, mostra-se, agora, um esforçado aprendiz de um novo método de composição que, a nosso ver, não constituiu uma revolução tão grande em seu pensamento e técnicas anteriores, mas ofereceu uma oportunidade de organizar melhor um material de inclinação já serial que trabalhava, ao menos desde os primeiros anos da década de 1910, com uma particular fusão do pensamento harmônico com o pensamento intervalar.

É indiscutível o quanto de poética cubista pode-se identificar nesta *Cantata*, desde a sua própria forma de organização dos movimentos em “vai-e-vem”. O tema, ou objeto do *Ricercar*, é submetido às duas modalidades de cubismo musical que apresentamos no capítulo 4, ou seja, o cubismo no tempo (no qual um mesmo objeto musical é apresentado em diversas posições sucessivas) e o cubismo no espaço (que, no caso da música, também se desenvolve no tempo [em uma fusão espaço-tempo] e no qual mais de uma posição do tema são apresentadas simultaneamente). O cubismo no tempo pode ser identificado em todos os momentos nos quais o tema aparece em apenas uma posição, como na introdução, na qual flautas e oboés enunciam o tema na posição original (para o primeiro conhecimento dos ouvintes). Esses momentos, entretanto, são raros, pois quase todo o acompanhamento é formado pelo próprio material temático principal utilizado em posições diferentes da voz principal. Trata-se, portanto, de um tratamento serial bastante sofisticado, digno do melhor Webern, e que seria muito surpreendente de ser encontrado em um compositor neófito na técnica serial. Nesse caso, ou estaríamos diante de um Mozart da música moderna (que em sua primeira tentativa de composição escreve uma obra-prima) ou, em consonância com o nosso entendimento, diante de um compositor que já praticava uma escrita serial menos rigorosa e que nada mais faz do que sistematizá-la, através do estudo de textos teóricos de referência – como o então recém-lançado *Estudos de Contraponto* (1940) de Ernest Krenek – e da análise de grandes obras do gênero, como as de Anton Webern. Quanto ao que estamos chamando de um cubismo musical no tempo e no espaço, identificam-se, como

exemplificadas pelo próprio Stravinsky em suas notas de programa para a estréia da obra, as seguintes passagens significativas:

- 1- *a primeira aparição do tenor*: enquanto o cantor entoa o tema serial em sua posição original, os oboés e o violoncelo acompanham com o próprio tema, executado não apenas na posição original, mas também nas posições de retrógrado, inversão e retrógrado da inversão;
- 2- *no primeiro cânone*: no qual o tenor canta o tema na posição de inversão, o primeiro oboé o toca uma terça menor abaixo e o segundo oboé apresenta o tema em sua posição original. Temos aqui um tipo sofisticadíssimo de cubismo musical que desafia o ouvido e a memória musicais mais desenvolvidos. O tema não só é apresentado, ao mesmo tempo, em duas posições diferentes (original e inversão), como transposto, em cânone, uma terça menor abaixo. O mais surpreendente é que a beleza e tranqüilidade conferem à música uma aparente despreensão, sendo encantadora para o ouvinte, normalmente alheio ao intrincado jogo composicional que se desenvolve;
- 3- *no segundo cânone*: aqui o tema não aparece em sua posição original pura³⁹⁰, mas apenas na posição original transposta uma quarta abaixo (no violoncelo) e na posição retrógrada e ainda transposta uma terça menor abaixo (no tenor);
- 4- *quarto cânone*: a voz solista apresenta o tema na posição invertida, uma terça menor abaixo – e só por isso já teríamos um belo exemplo de cubismo musical, unindo inversão e transposição de um objeto musical (ambos procedimentos que identificamos como “espaciais”, pois dizem respeito ao aspecto geométrico do tema) –, enquanto os oboés imitam-se em perseguição, mantendo como distância um intervalo de segunda que, como vimos, é especialmente caro ao compositor desde *Le Sacre du Printemps* e, além do mais, por seu irresistível senso de atração cadencial, confere tensão e expressividade³⁹¹.

³⁹⁰ entenda-se na posição original tocada também na altura original.

³⁹¹ a expressividade musical sempre esteve associada às tensões harmônicas e suas resoluções, sob a forma de cadências. Mesmo nas linhas melódicas desacompanhadas identificam-se essas tensões. É por meio das tensões na melodia que a expressividade é mantida na música de Schoenberg, por exemplo, ocorrendo, como aponta Charles Rosen, um deslocamento da tensão harmônica para a tensão da linha melódica. O uso reiterado dos intervalos de segunda menor na música de Stravinsky cumpre esse papel tensionador e, portanto, expressivo. Não por acaso, pode-se comparar o nível de tensão da ópera *Erwartung* de Schoenberg com o da *Sagração*, ambas obras que fazem uso extensivo das segundas, a partir, evidentemente, de processos composicionais distintos. Outro ponto de contato entre ambas as obras é o uso de um acorde primordial resultante da sobreposição de dois outros acordes.

A apresentação de um objeto musical em mais de uma posição ao mesmo tempo (simultaneidade que estamos denominando cubismo musical no tempo e no espaço) é herança do pensamento contrapontístico da renascença e do barroco que, assim como os compositores vienenses, Stravinsky conhecia muito bem³⁹². Assim, se na *Sagração* – da mesma forma como em *Les Demoiselles d'Avignon* – temos um cubismo inicial, intuitivo, ametódico, na *Cantata*, assim como na *Sinfonia opus 21* de Webern (e, com o mesmo grau de competência e felicidade), temos o cubismo musical em seu mais alto grau de realização e complexidade. Diferentemente da obra de Webern, entretanto, grande parte de sua complexidade passa despercebida pelo ouvinte, seja por ampla referência tonal, seja pelo não-emprego da *Klangfarbenmelodie* seja, ainda, pelo melodismo e rítmica característicos de Stravinsky. O compositor russo sempre demonstrou um grande respeito por todas as modalidades de disciplina musical e àquela altura de seu desenvolvimento artístico parece ter encontrado como unir o rigor do método de composição com doze sons com o sentido tonal que lhe era tão caro. Esse sentimento transparece em sua declaração dada a um repórter, naquele mesmo ano de 1952: “O sistema de composição com doze sons? Eu tenho mais a ver com os sete sons, mas os compositores que utilizam esse sistema são os únicos que tem uma disciplina que eu respeito”³⁹³. Com a *Cantata*,

³⁹² em sua *Oferenda Musical* (obra que teve origem em uma soirée musical na corte de Frederico II da Prússia, na qual Bach foi desafiado a improvisar e cujo tema apresenta 11 das dozes notas da escala cromática (lembre-se que a Fuga XXIV, BWV 869, do primeiro volume de *O Cravo Bem Temperado*, apresenta um tema com as doze notas da escala cromática). Bach sumariza as possibilidades de composição contrapontística empregando o cânone e o ricercare, apresentando com raro didatismo, as diversas espécies de cânone – como perfeito, caranguejo, por aumento, por diminuição, por movimento contrário (retrógrado) – bem como as fugas canônicas e o ricercare (potencial máximo da escrita canônica), este último em até 6 vozes simultâneas. Já em sua *Arte da Fuga*, apresenta uma tabela inicial dos temas e suas posições na qual encontram-se não apenas as possibilidades combinatórias de entradas canônicas em aumento, diminuição, inversão e caranguejo (retrógrado), mas também transposições em intervalos de oitava, décima (ou terça) e décima segunda (ou quarta). Também se demonstra, no exemplo 1A, a possibilidade de execução simultânea do tema e sua inversão (cujo raciocínio pode ser estendido ao retrógrado e ao retrógrado da inversão). Nessas duas obras, ao mesmo tempo práticas e teóricas, encontra-se não apenas as síntese das ferramentas, desenvolvidas desde da Idade Média, que possibilitam o tratamento multiperspectivado do tema (objeto) musical, mas encontra-se mesmo a semente, ou antecipação de um certo cubismo musical.

³⁹³ entrevista citada em *Rencontre avec Stravinsky* (*Preuves* 2/16), p. 37.

Stravinsky pareceu reivindicar novamente a primazia na vanguarda musical. Livre da sombra de Schoenberg e tendo a seu dispor toda a obra de Webern para estudar, parecia dizer: *Tomorrow shall be dancing day (again)!*

O serialismo tardio de Stravinsky

Após essa rica, e muito bem sucedida, experiência com a *Cantata*, quando aplicou os princípios da composição dodecafônica ao universo da música (ao menos oficialmente) tonal, Stravinsky sentiu-se pronto para, finalmente, abandonar o combalido sistema tonal e lançar-se na composição de obras seriais atonais (embora nem sempre dodecafônicas, pois nunca abandonou a preferência por escalas e séries defectivas, herdada, entre outras fontes, de Rimsky-Korsakov e de Debussy). Entretanto, mesmo quando falamos dessa última fase de sua produção, devemos revisitar o conceito de série e de composição serial com o qual trabalha-se usualmente, pois tratando-se de Stravinsky raramente podemos aplicar a definição de Schoenberg: “komposition mit zwölf nur auf einander bezogenen Tönen” - *composição com doze sons relacionados entre si*³⁹⁴). Deve-se, antes, partir para uma visão mais abrangente do fenômeno serial, entendendo-o como a proposta verificável em obras que extraem sua substância motívica [rítmica], melódica e harmônica a partir de uma ordenação pré-concebida de notas (ou seja, série). Quando a série em questão consiste de doze notas, cada qual representada apenas uma vez, a obra é serial dodecafônica. Isso porque embora o emprego de séries com doze sons (ocorrendo, cada um deles, apenas uma vez na composição da série) seja extremamente raro em Stravinsky, tal fato não inibe o entendimento de seu pensamento, especialmente o de sua última fase (mas, como vimos, o de quase toda a sua produção) como serial. Em suas palavras, Stravinsky se definiu na segunda conferência da cátedra Charles Norton Eliot, dez anos antes de compor a *Cantata* como um músico serial, quando afirmou que “compor, para mim, é por em uma determinada ordem certos números desses

³⁹⁴ citado em P. Boulez, op. cit., p. 270.

sons de acordo com certas relações de intervalo” e, completando, definiu-se (naquela época) como um serialista tonal, acrescentando: “essa atividade leva à procura de um centro para o qual a série de sons possa convergir”³⁹⁵.

Nem tudo, porém, é sempre distinto no tratamento serial de Stravinsky e de Schoenberg, ao menos no que se refere ao serialismo maduro do primeiro. Assim como em Schoenberg, Stravinsky costumou identificar as suas séries com os temas, procedimento que, tratando da obra de Schoenberg, Pierre Boulez chamou de “ultratema”. Para Boulez, o surgimento da série em Schoenberg está, assim, ligado a um fenômeno temático; a série foi para ele, um “ultratema” até o fim da vida, assumindo um papel equivalente ao do tema na música tonal³⁹⁶. Nesse sentido, há grande identidade entre o Schoenberg serial e o Stravinsky serial da última fase, ambos tomam a série como tema, tratamento um tanto simplista se compararmos com o emprego que Webern fez da série, tomando-a como ponto de partida para a “extração” do tema, seus acompanhamentos e contra-temas³⁹⁷. Outro fato que os aproxima é a predominância de uma voz de cada vez na apresentação (ou reapresentação) de um tema. Em outras palavras, o não-emprego da *Klangfarbenmelodie*. Schoenberg a emprega, embora com parcimônia se comparamos com Berg e, principalmente, Webern, enquanto Stravinsky mantém-se fiel à voz única como enunciadora temática, simplificação proposital e fiel às suas heranças russo-folclóricas. Em sua identificação das séries com os temas, Stravinsky apóia-se, inicialmente, na técnica da escrita canônica, herdada de Webern³⁹⁸. A série/tema, utilizada em suas diversas posições, é a base do cânone, proporcionando uma zona de conforto para Stravinsky que parece unir seu neoclassicismo endógeno com a necessidade (talvez exógena) de “adaptação” às novas técnicas de composição

³⁹⁵ I. Stravinsky, *Poética Musical em 6 Lições*, p. 42.

³⁹⁶ P. Boulez, op. cit, p. 270.

³⁹⁷ como, curiosamente, ocorre no Stravinsky da *Cantata* que, como procuramos demonstrar, é uma obra muito madura para uma primeira incursão serial.

³⁹⁸ mas também de Bach e dos compositores que o antecederam e cujas técnicas são magnificamente sintetizadas na *Oferenda Musical* e, principalmente, em *A Arte da Fuga*.

que lhe deixem em dia com a vanguarda musical. Outro ponto de contato entre a técnica serial tardia de Stravinsky e a de Webern é a freqüente execução conjunta dos temas (normalmente séries completas em Stravinsky e séries completas ou séries parciais em Webern) em duas posições: original e inversão, procedimento absolutamente cubista que corresponderia à apresentação de uma figura em duas posições simultaneamente, a posição original e de ponta cabeça. Stravinsky, como Webern, privilegia a multiplicidade de visões (audições) de cada tema, mas faz questão de afirmar a necessidade de apresentação do objeto primeiramente em sua inteireza, por isso parece identificar a série com o tema e rejeitar a *Klangfarbenmelodie*, se interpretamos corretamente suas próprias palavras: “o contraste produz um efeito imediato. A similaridade só satisfaz a longo prazo. O contraste é um elemento de variedade, mas divide a nossa atenção. A similaridade nasce de um desejo de unidade. A necessidade de buscar variedade é perfeitamente legítima, mas não deveríamos esquecer que o Um precede o Múltiplo”³⁹⁹. Após essa afirmação do Um e da unidade, como não pensar na herança e influência bizantina na arte russa em geral ?⁴⁰⁰

Stravinsky também se aproxima muito de Webern ao utilizar amplamente a transposição dos temas, parecendo fazer desse procedimento um sucedâneo da modulação tonal. Embora, como vimos, a forma-sonata e o desenvolvimento temático por ela implicado não tenham sido seus pontos fortes, Stravinsky sempre exibiu grande talento para a modulação, tornando o seu extensivo emprego uma parte indissociável de seu estilo e de sua crença, como externou, ainda na citada conferência em Harvard: “não é exatamente arte o que chega a nós na canção de um pássaro; porém, a mais simples modulação, corretamente executada, já é arte, sem a menor possibilidade de dúvida”⁴⁰¹. Uma característica que, entretanto, distancia a escrita de Stravinsky tanto de

³⁹⁹ I. Stravinsky, op. cit., p. 38.

⁴⁰⁰ interessante notar um outro músico interessado na arte e na música bizantina, mas proveniente de outra tradição. Trata-se de Egon Wellesz, compositor e musicólogo austríaco, aluno de Guido Adler e de Anton Webern.

⁴⁰¹ I. Stravinsky, op. cit. p. 32.

Schoenberg quanto do próprio Webern é o seu indefectível apelo às escalas, mesmo para a determinação das séries. Fugindo da tonalidade como o diabo da cruz, os compositores da Escola de Viena obviamente evitam, a todo custo, os graus conjuntos e sua séries são propositalmente formadas por intervalos distantes que evitam, ao máximo, a caracterização tonal⁴⁰².

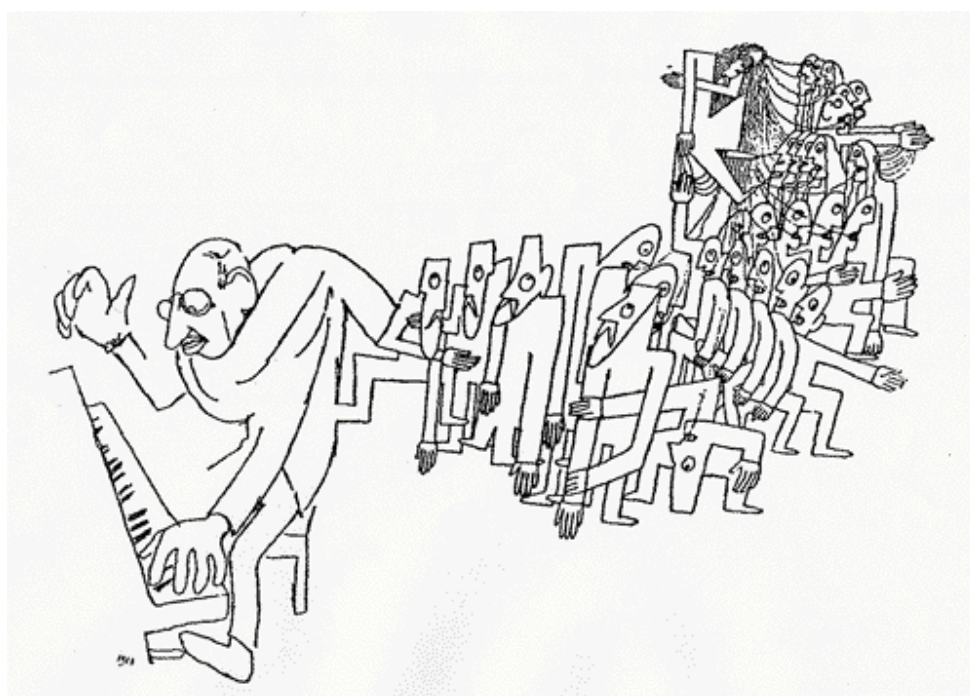
Após a *Cantata*, Stravinsky escreveu uma série de obras, em sua maioria religiosas, todas elas empregando, em maior ou menor medida, os princípios seriais de composição e, portanto, apresentado também formas de cubismo musical. Em *In Memoriam Dylan Thomas*, empregou uma série formada por cinco notas, utilizadas sem repetição. No balé *Agon*, utilizou pela primeira vez uma série com os doze sons da escala cromática, o mesmo ocorrendo em *Canticum Sacrum* (no qual o quinto movimento é o retrógrado exato do primeiro). Esse emprego é, entretanto, restrito a algumas passagens dessas obras. Sua primeira partitura inteiramente dodecafônica foi *Threni*, finalizada em 1958. Como observa Stephen Walsh, “tecnicamente *Threni* continua a redefinir o serialismo em termos stravinskyanos. Sua série é tratada literalmente [ou seja, como um ultratema] como se fosse um tema folclórico ou de canto gregoriano. Às vezes é dividido em células, como na *Sagração da Primavera* ou em *Les Noces*. Em contraste, às vezes é usada como efeito para complementar o próprio tema”⁴⁰³. Trata-se, sem dúvida, de uma obra tão curiosa quanto complexa, o que explica suas raras execuções. Uma de suas peculiaridades é a utilização de uma “série rotativa” ou seja, na qual as notas mudam seqüencialmente de posição, passando o começo ao fim a série. Dada a proximidade entre Stravinsky e Pierre Boulez em meados da década de 1950, chegou-se a cogitar uma possível influência de Boulez sobre o Stravinsky da hermética *Threni*⁴⁰⁴.

⁴⁰² donde a preferência pelo trítono.

⁴⁰³ S. Walsh, *Stravinsky*, p. 43.

⁴⁰⁴ Boulez também regeu a estréia de *Threni*, em 14 de novembro de 1958, em um dos concertos do Domaine Musical de Paris. Na ocasião a peça foi tão mal cantada e tocada que provocou vaias da platéia. Stravinsky atribui a Boulez a culpa pelo fracasso, acusando-o de má preparação da obra.

Independentemente desse tipo de análise rigorosa, a obra de Stravinsky transmite ao ouvinte informado um *ethos* cubista, que foi percebido desde o primeiro momento. Assim como, na frase de Clement Greenberg, “Picasso nunca abandonou, de fato, o cubismo”⁴⁰⁵, também Stravinsky permaneceu, até suas últimas obras, fiel a uma concepção geométrica do objeto musical, variando, no tempo, suas posições. E se os diversos desenhos que Picasso fez de Stravinsky não são de natureza cubista, o mesmo não acontece com a interessantíssima caricatura de Jean Cocteau que mostra o compositor secundado por notas idênticas, muito parecidas consigo próprio, organizadas em séries e que sugerem também movimento ordenado, lembrando até o *Nu Descendo a Escada* de Marcel Duchamp. Essa caricatura bem poderia ilustrar a capa de um tratado sobre serialismo, e não poderia ter outro autor senão um dos maiores entusiastas do cubismo.



⁴⁰⁵ C. Greenberg, op. cit, p. 63.

7. Conclusões cubistas.

*O melhor volume de crítica musical que eu já encontrei é o Stravinsky de Boris Schloezer. Mas o que é que eu aprendi depois de lê-lo que eu já não sabia antes? Estou consciente da coerência mental de Schloezer e de sua penetração. Agrada-me, em particular uma sentença, talvez a única de todo o livro que eu consigo recordar (aproximadamente): 'A melodia é a coisa mais artificial em música', ou seja, é a coisa mais distante que um compositor possa encontrar LÁ, pronto, em estado de natureza, precisando apenas de imitação ou cópia direta. É, portanto, a raiz do teste. Este é um aforismo, uma afirmação geral. Para mim, profundamente verdadeira. Ela 'pode' ser usada como medida de aferição para Stravinsky ou qualquer outro compositor. Mas e quanto ao conhecimento efetivo de Stravinsky? Quando Boris Schloezer se refere a obras que eu já ouvi, eu entendo a maior parte ou talvez a totalidade do que ele quer dizer. Quando ele se refere a obras que não ouvi, eu compreendo a sua 'idéia geral' mas não adquire nenhum conhecimento objetivo. Minha impressão final é que ele aceitou um caso difícil, fez o máximo pelo seu cliente e por fim deixou Stravinsky entregue à sua própria sorte, embora ele tivesse explicado porque o compositor tomou um caminho errado ou não poderia ter feito de outra maneira.'*⁴⁰⁶

Considerando-se que a natureza do presente trabalho é essencialmente analítica⁴⁰⁷, este capítulo de conclusão não pretende dar conta de sintetizar todo o conteúdo das análises, e nem conseguiria fazê-lo. Corre-se, portanto, o risco de que sejam destacados uns poucos aspectos que parecem, à primeira vista, mais essenciais ou que no decorrer dos capítulos não encontraram espaço suficiente para o seu desenvolvimento. Durante todo o trabalho, buscou-se empreender análises, tanto quanto possível rigorosas, de obras de duas vertentes fundamentais da música da primeira metade do século XX: da Escola de Viena e

⁴⁰⁶ Ezra Pound, *Abc da Literatura*, p. 29.

⁴⁰⁷ transcendendo o sentido adorniano de "investigação das relações internas de uma obra e do que ela contém essencialmente (T. W. Adorno, *On the Problem of Musical Analysis in Essays on Music*, p. 163) e preocupando-se, também, com a interação entre a própria obra, a teoria da arte, a história e a estética.

da poética stravinskyana que se não foi difundida pelo próprio Stravinsky, sob a forma de uma escola de composição musical à semelhança da estabelecida por Schoenberg, o foi através de criadores como Bela Bartok e de professores como Nadia Boulanger⁴⁰⁸. A investigação sobre um possível, embora sempre elusivo, cubismo musical seguiu esse duplo caminho, não desprezando a intuição dos que antes pensaram (ou simplesmente sentiram) sobre o tema. Se é um lugar comum, embora pouco fundamentado, associar-se a música de Stravinsky à pintura de Picasso – especialmente em relação à fase cubista de sua obra, momento histórico no qual os dois artistas conviveram em Paris, antes do exílio voluntário de Stravinsky⁴⁰⁹ – essa associação deve ser investigada. Contrariamente às nossas expectativas iniciais, a análise atenta das obras de Stravinsky no referido período apresentou elementos cubistas muito mais sólidos e ricos do que imaginávamos encontrar. Por outro lado, a intuição de um musicólogo brilhante como Donald Mitchell, que sugeriu ser o serialismo dodecafônico o verdadeiro homólogo musical do cubismo pictórico, tornou *de rigueur* analisar obras da Escola de Viena, sobre as quais já vínhamos, por outros motivos, meditando há alguns anos.

Embora os dois caminhos escolhidos para a busca do cubismo musical tenham sido justamente o objeto do polêmico livro de Adorno, o presente trabalho não pretendeu ser um comentário à *Filosofia da Nova Música*, mas buscou, tão-somente, investigar um aspecto que não interessou a Adorno naquele momento. Além dessas duas correntes fundamentais da música moderna, imaginou-se, inicialmente, estender a análise a outras obras e escolas de composição. Chegou-se, inclusive, a empreender longas análises de partituras como o balé *Parade* de Satie⁴¹⁰ – que, entretanto, mostrou-se decepcionantemente pobre para uma estudo sobre cubismo musical – ou a ópera futurista russa *La Victoire sur le Soleil* (com música de Matiouchine, argumento de

⁴⁰⁸ há, nesse sentido, uma verdadeira Escola de Paris, estabelecida por Madame Boulanger em torno das propostas de Stravinsky.

⁴⁰⁹ após o início da Segunda Guerra Mundial.

⁴¹⁰ vide nota 3.

Kroutchonykh, sobre prólogo de Khlebnikov, e com cenários e figurinos de Malevich). Em ambos os casos, as partituras revelam-se simplórias, havendo pouca, ou nenhuma, interação, com os belos cenários e figurinos cubistas de Picasso e Malevich, respectivamente⁴¹¹. Também foi objeto de investigação o *Choros n° 7* de Villa-Lobos. Diferentemente dos demais exemplos, esta última obra apresenta grande riqueza para análise, inclusive no que se refere ao cubismo sonoro, uma vez tratar-se de uma espécie de resumo instintivo da *Sagração da Primavera* de Stravinsky⁴¹². Dizemos instintivo, pois, embora não faltem soluções musicais inovadoras, que promovem uma aplicação de elementos da poética stravinskyana ao universo da música urbana brasileira, nota-se claramente a falta de um plano composicional intencionalmente cubista, no sentido da reflexão sobre o esgotamento da linguagem artística (no caso a linguagem tonal), da pesquisa da multiperspectividade sonora e do questionamento da relação frente-fundo, como é nítido e inquestionável em Stravinsky. Temos, assim, no *Choros n° 7* um retrato espirituoso e divertido, à maneira do quadro *Les Demoiselles d'Avignon vues de derrière*, do pintor inglês Patrick Caufield (1999), ou dos músicos *tangueros* de Emilio Pettoruti, nos quais há clara e divertida alusão à obra de Picasso, porém com a inevitável simplificação dos procedimentos cubistas. Ao final de contas, entendermos por bem não incluir essas outras análises no trabalho por dois motivos. Primeiro para não nos desviarmos do essencial, uma vez que estamos pesquisando um problema muito pouco explorado e, assim, as suas bases devem ser estabelecidas a partir do mais representativo. Finalmente, para não quebrarmos, com digressões e extensões, a simetria do trabalho⁴¹³, e se isso pode parecer supérfluo ou obsessivo à primeira vista, certamente tem os seus

⁴¹¹ que podem ser apreciados, respectivamente, nos livros de O. Berggruen & M. Hollein, *Picasso und das Theater*, A. Rey, *Satie* e V. & J.-C. Marcadé, *La Victoire sur Le Soleil*.

⁴¹² a obra, que tem o subtítulo de *Settimino*, foi composta por Villa-Lobos em 1924, após a primeira estada do compositor em Paris, quando entrou em contato com a obra de Stravinsky. Dizemos resumo, inclusive, por sua diminuta extensão, com cerca de 9 minutos de música, nos quais há diversas referências a procedimentos encontráveis na *Sagração*.

⁴¹³ esta pode ser sintetizada como: *introdução* (na qual é apresenta-se um duplo caminho para a pesquisa), *preparação para a investigação* (com o estabelecimento de uma terminologia mais precisa para a análise comparativa entre música e pintura), *investigação do primeiro caminho* (o serialismo dodecafônico), *investigação do segundo caminho* (a poética stravinskyana) e *conclusão*.

motivos em um trabalho sobre cubismo. De qualquer maneira, permanecem na bibliografia os livros e partituras consultados para essas análises ora excluídas, facilitando um eventual interesse em estudá-las com mais vagar e competência do que nos foi possível fazer.

Quaisquer que tenham sido os resultados obtidos por esta pesquisa – a serem julgados por sua capacidade, ou não, de despertar o interesse e fornecer subsídios para trabalhos futuros – julgamos ter registrado aqui alguma contribuição para a musicologia e, especialmente, para a estética comparada. Assim, os prolegômenos da investigação (capítulos 2, 3 e 4), buscaram conferir maior precisão e propriedade a termos usados de forma indistinta e pouco comprometida, seja por musicólogos, críticos, historiadores, filósofos ou mesmo amantes das artes. Foi preciso, antes do início da navegação, aperfeiçoar alguns instrumentos náuticos, posto que o que herdamos da tradição não seria suficiente para que nos afastássemos muito da terra firme.

Afirmando ainda um ponto central da tese, cabe lembrar um vez mais que os dois maiores esforços de renovação da linguagem musical no início do século XX que, por vias distintas, identificamos como portadores de características cubistas – quais sejam, o serialismo dodecafônico dos compositores da Escola de Viena e o serialismo tonal de Stravinsky (e, na última fase de sua obra, também um serialismo atonal, por vezes dodecafônico⁴¹⁴) – apresentam uma característica comum: o apego à melodia, ou seja, o apego à figura ou tema, ou ainda objeto musical. Sem esse objeto não é possível falar-se em cubismo, pois essa é uma poética cuja expressão – seja ela de multiperspectividade, fusão frente e fundo, simultaneidade ou metonímia – depende, essencialmente, da presença do objeto, tal qual ocorre no cubismo pictórico. A distorção das figuras, que rompe com a imitação e instaura a representação dos objetos (no primeiro cubismo), sua decomposição (no cubismo analítico), bem como a imersão da figura a partir de um fundo não figurativo (no caso do cubismo sintético) conduzem a níveis cada vez mais amplos de abstração na pintura cubista. Porém esta jamais abdicou da figuração. Nas palavras do crítico inglês David Sylvester, “pode ser que Braque e

⁴¹⁴ mas, na maior parte do tempo defectivo.

Picasso tenham permanecido fiéis à figuração menos por uma obsessão ao real do que pelo culto a toda forma de ambigüidade. Obviamente pode haver ambigüidade na arte não figurativa, mas a figuração carrega uma carga muito maior de ambigüidade e a exploração dessas possibilidades é uma busca constante no curso do cubismo analítico e sintético...praticar arte abstrata é uma atividade ascética, um desafio ao que se pode fazer com meios limitados, como lutar com uma das mãos amarrada às costas ou tornar-se um cozinheiro vegetariano. Praticar a arte figurativa é uma atividade inclusiva, uma maneira de testar quantas coisas um artista pode fazer simultaneamente. Mondrian e Malevich temeram ter de trabalhar com muitos elementos. Braque e Picasso temeram ter muito pouco com o que trabalhar⁴¹⁵. Da mesma forma, a redução das melodias aos seus elementos essenciais (nos temas de Stravinsky), a decomposição temática do serialismo dodecafônico (dos membros da Escola de Viena) e o trabalho melódico a partir de estruturas pré-determinadas não necessariamente melódicas (tanto na Escola de Viena – especialmente em Webern – quanto em Stravinsky – notadamente em sua última fase), cumprem, em música, o mesmo papel de uma caminhada em três fases distintas, mas intimamente relacionadas.

Apesar desse caminho em direção à abstração, pictórica ou musical, a arte cubista impõe-se como figurativa, temática, melódica. Nesse sentido, manifestaram-se veemente, em termos verbais, tanto os vienenses quanto Stravinsky, não deixando dúvidas em relação às suas intenções. E nesse sentido ambos resistem à soberba do epíteto revolucionário, preferindo o sentido evolutivo que foi, nos dois casos, a razão última de suas poéticas, ou seja, a manutenção da possibilidade de um discurso musical novo, criativo e autônomo, não condenado à repetição de fórmulas e soluções, permanecendo livre de afirmar aquilo que não se pretendia mais afirmar. Podemos sintetizar as afirmações dos vienenses a esse respeito a partir de Alban Berg, segundo o qual “o principal elemento a ser apresentado – ou, se preferirem, o ponto crucial – é que a melodia, a parte principal, o tema, é a base, ou ao menos determina o curso, de toda a

⁴¹⁵ D. Sylvester, *About Modern Art: critical essays 1948-2000*, p. 448.

música”⁴¹⁶. Stravinsky, por sua vez, manifestou-se na sua segunda conferência Charles Eliot Norton, na Universidade Harvard, que teve por título *O Fenômeno da Música*. Naquela ocasião, ponderou que “sob o feito do intelectualismo erudito que predominou entre os melômanos do gênero sério, foi moda, durante algum tempo, fazer pouco da melodia. Começo a pensar, de pleno acordo com o público em geral, que a melodia deve manter os seu lugar no topo da hierarquia de elementos que compõem a música. A melodia é o mais essencial desses elementos não porque seja mais imediatamente percebido, mas porque é a voz dominante da sinfonia – não só no sentido específico, mas também no figurado”⁴¹⁷.

Se, durante as nossas análises, falamos o tempo todo em manutenção da figuração, pictórica e musical, e que as figuras ou temas da arte cubista não são mais imitativos, mas sim representativos – na feliz síntese de Ortega y Gasset de que primeiro as coisas foram pintadas, depois foram pintadas as sensações e, finalmente, as idéias foram pintadas – cabe, ainda, esclarecer qual a qualidade, no nosso ponto de vista, desse rompimento com as propostas artísticas antecederam. Vimos que a questão da figura musical como imitação de algo constitui um problema um pouco mais complexo para música do que a mesma questão nas artes plásticas. Enquanto nessas últimas a mimese é, primordialmente, a imitação de elementos (objetos, pessoas, paisagens), do “mundo real”, em música resta saber o que se entende por arte mimética. Esta pode ser compreendida tanto como a imitação dos sentimentos – ou afetos como prefere a toda a musicologia e a filosofia da música anterior ao trabalho de Eduard Hanslick – ou, ainda, a imitação dos sons da natureza, no sentido de sons da série harmônica (dimensão físico-acústica). Quanto ao primeiro sentido, não identificamos verdadeira ruptura derivada da estética musical cubista, seja de vertente vienense ou stravinskyana. Na vertente vienense, a subjetividade e a busca de expressão de sentimentos e estados de espírito mantêm-se constantes apesar das mudanças da linguagem musical. Como vimos, o chamado

⁴¹⁶ citado em C. Rosen, op. cit., p. 34.

⁴¹⁷ I. Stravinsky, op. cit., pp. 44-45.

expressionismo musical se desenvolveu, ininterruptamente, do final do século XIX às primeiras décadas do século XX através de obras tonais, atonais livres e atonais seriais dodecafônicas, sem perda de conteúdo descritivo das paixões, muito embora na fase madura do serialismo tenham prevalecido as peças não programáticas, talvez já apontando para uma poética musical menos representativa que marcaria a segunda metade do século XX⁴¹⁸. Na vertente stravinskyana, apesar do credo da objetividade, e da não expressão, professado por Stravinsky, o que verificamos, na prática, é uma profusão de obras descritivas aplicadas ao teatro de dança à pantomima⁴¹⁹. Quanto ao segundo sentido, ou seja, a relação com a realidade físico-acústica da música, sobram controvérsias. É certo que os críticos de Schoenberg – que embora, como demonstramos, não tenha sido o único compositor a desenvolver um sistema de composição não baseado na tonalidade, foi, entretanto, o bode espiatório perseguido por todos os opositores da atonalidade⁴²⁰ – o acusaram de violar as leis naturais da música, ao substituir um sistema baseado nas leis da física por um sistema totalmente artificial. Essa querela está condicionada à aceitação, cada vez menos consensual, de que a tonalidade na música (assim como a perspectiva na pintura) repousa sobre um sistema natural ou se, pelo contrário, trata-se de um sistema artificial⁴²¹. Nosso entendimento é que não se pode negar que os acordes das tonalidades maiores reproduzem os sons primordiais da série harmônica, mas que as tonalidades menores são, em larga medida, uma construção intelectual, um “ajuste às leis da natureza” para expansão das pontencialidades expressivas da

⁴¹⁸ vide nota 2.

⁴¹⁹ nesse último caso como, por exemplo, em *Histoire du Soldat* que, como o *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, é um gênero híbrido, misto de representação cênica, declamação e música.

⁴²⁰ na comparação inteligente de Pierre Boulez, “não queremos considerar Schoenberg como uma espécie de Moisés que morre diante da Terra Prometida, depois de ter trazido as Tábuas da Lei de um Sinai que alguns desejariam confundir obstinadamente com o Walhalla. (Enquanto isso, a dança em honra do Bezerro de Ouro está no auge)”. P. Boulez, op. cit. p. 244.

⁴²¹ como Charles Rosen apresenta a questão, “a argumentação ainda gira em torno de ponderar-se se a tonalidade (como perspectiva) é um sistema natural ou convencional, mas, em qualquer caso, os movimentos artísticos do início do século XX são percebidos como uma libertação tanto em relação à natureza quanto em relação às leis convencionais.” C. Rosen, *Schoenberg*, p. 12.

música tonal. De mais a mais, todos os milênios de música que antecederam a consolidação do sistema tonal não hão de se julgados como música anti-natural, simplesmente porque suas melodias e acordes não se baseavam na seqüência de harmônicos naturais de certos sons fundamentais.

Em qualquer dos casos – seja considerando a imitação dos sentimentos, seja a imitação dos sons da natureza, esta última entendida como os provenientes da série harmônica – entendemos que, assim como no cubismo pictórico, a nova representação musical, como representação de idéias e construções mentais do compositor e não mais de externalidades, reforça a independência da arte. A obra dos cubistas, pintores ou músicos, defende a autonomia da obra de arte, recuperando o sentido aristotélico do conceito de mimese – e, no limite, do próprio conceito de arte⁴²² – como verossimilhança que possibilita possíveis interpretações do real e não mera cópia deste. Nas palavras de Lígia Militz da Costa, a lição de Aristóteles enaltece a arte “justamente pela autonomia do processo mimético face à verdade estabelecida. Aristóteles transformou a obra numa produção subjetiva e carente de empenho existencial e alterou, com isso, a relação que ela representava com a sacralidade original. De ontológica, a arte passa a ser, com ele, uma concepção estética, não significando mais ‘imitação’ do mundo exterior, mas fornecendo ‘possíveis’ interpretações do real...o critério do verossímil que merecera a crítica de Platão por ser apenas ilusão da verdade, torna-se, com Aristóteles, o princípio que garante a autonomia da arte mimética”⁴²³. Também em Aristóteles encontramos o conceito de arte intrinsecamente ligado à capacidade de transformar. Nos capítulos I a III da *Poética*⁴²⁴, ele considera que a arte pode sempre alterar o seu objeto inspirador, tanto para melhor quanto para pior. Assim, Aristóteles só reconheceu como gêneros poéticos os que são capazes de transformar eticamente o objeto-modelo para melhor, como ocorre na tragédia e na epopéia, ou para pior, como ocorre na

⁴²² uma vez que, para Aristóteles, a arte (a poesia épica, a tragédia, comédia, a poesia de ditirambo ou música na sua enumeração) é sempre imitação (mimese). Aristóteles, *Poetics*, p. 3.

⁴²³ L. M. Costa, *A Poética de Aristóteles*, p. 6.

⁴²⁴ Aristóteles, *Poetics*, pp. 3-10.

comédia. Para ele, sequer constitui gênero poético aquele que deixa o objeto-modelo tal qual se encontra na natureza, como, por exemplo, fizeram Dionísio na pintura ou Cleófon na poesia⁴²⁵.

Outro elemento no qual insistimos durante todo o trabalho foi a identificação do cubismo musical com o serialismo, seja tonal ou atonal, e, nesse sentido, sua identificação com todo um movimento de renovação da linguagem artística, não só nas artes plásticas e na música, mas também na literatura e no teatro. Ambas as constatações – do cubismo musical como serialismo e do cubismo musical como renovação da linguagem – encontram suporte no entendimento da série como uma nova gramática, a partir da qual recupera-se uma intercambialidade perdida com o estabelecimento do sistema tonal. Sob esse ponto de vista, talvez valha uma breve analogia com as conclusões de Ezra Pound sobre a passagem das línguas flexionadas para as línguas não flexionadas. Observa o poeta que as línguas antigas, como o latim e o grego, nas quais verifica-se a flexão dos substantivos (inclusive os nomes próprios), verbos e adjetivos, permitem a mudança de posição dos termos da frase, sem alteração de sentido⁴²⁶. Assim, por exemplo, na frase latina *amor omnia vincit*, sabemos, desde sempre, que o sujeito é o amor, que o predicado é tudo e que o verbo é vencer. Mas podemos reescrever a frase como *omnia vincit amor*, como utilizou Virgílio na *Écloga X*⁴²⁷, pois, por força da métrica e da rima, abdicou da elegância que a colocação do verbo ao final proporciona à frase latina. Podemos, ainda, reescrevê-

⁴²⁵ como destaca L. M. Costa, op. cit., pp. 12-13.

⁴²⁶ E. Pound, *ABC da Literatura*, p. 51. Nas palavras de Pound, “a grande ruptura na história literária européia é devida à passagem das línguas flexionadas para as línguas não flexionadas. E um monte de disparates críticos foi escrito por gente que não percebeu a diferença entre umas e outras. O grego e o latim são línguas flexionadas, vale dizer, os substantivos, verbos e adjetivos têm pequenos apêndices ou caudas que se mexem e os apêndices informam se o substantivo é sujeito ou predicado; indicam o que age e aquilo sobre o qual a ação se opera, direta ou indiretamente, ou aquilo que apenas fica por perto, em relação mais ou menos causal etc. A maior parte desses apêndices foi esquecida durante a evolução das línguas européias contemporâneas. No alemão, idioma menos desenvolvido, permanecem muitas formas flexionadas. O modo de utilizar uma língua que possua esses signos ou rótulos ligados às palavras NÃO é o melhor modo de utilizar uma língua que tem de ser escrita numa determinada ordem para ser clara. É muito diferente dizer em inglês *man sees dog* (homem vê cachorro) e *dog sees man* (cachorro vê homem). Em latim tanto *cannis* como *canem*, *homo* como *hominem*, podem vir primeiro sem que a sentença fique nem um pouco ambígua.

⁴²⁷ verso 69: *omnia vincit amor et nos cedamus amori*.

la como *vincit amor omnia* – opção esteticamente menos satisfatória. Em nenhum caso, porém, haverá alteração de sentido. Já nas línguas modernas, como o português, nas quais não há flexão, a alteração da ordem das palavras na frase implica, necessariamente, alteração de sentido. *O amor vence tudo* é certamente muito diferente de *tudo vence o amor*.

No caso da música, o sistema tonal corresponderia a uma língua moderna, na qual a posição das notas na frase musical determina o sentido dessa frase, não permitindo mudanças de posição sem alteração de sentido. Isso se deve à existência de um centro tonal fixo⁴²⁸ que, por sua vez, determina funções tonais igualmente imutáveis, baseadas nas propriedades físicas da série harmônica (no caso das tonalidades maiores) ou em convenções que alteram o terceiro, o sexto e o sétimo graus da escala (no caso das tonalidades menores). Uma vez que a escolha e a movimentação das notas e acordes baseia-se nas funções tonais (tônica, dominante, subdominante etc.), qualquer alteração na ordem dessas mesmas notas ou acordes provoca alteração no sentido das frases e períodos musicais. Prova disso é a própria modulação, proveniente da perversão de uma ou mais notas da escala natural, proporcionando tensões que, se resolvidas, levam a outros centros tonais. Ao propor a igualdade entre os doze sons da escala cromática, eliminado, assim, as funções harmônicas fixas e o centro tonal⁴²⁹, o serialismo dodecafônico substituiu a escrita baseada em funções tonais (onde predominam os graus conjuntos, bem como os saltos e progressões para funções próximas e aparentadas) pela escrita baseada na relação intervalar. Na síntese de Pierre Boulez, nesse novo sistema de composição musical, “o intervalo tem precedência sobre a dependência harmônica”⁴³⁰. Com essa mudança de paradigma, uma vez estabelecida a relação intervalar das notas que compõe a série ou tema (seja um “ultratema” ou tema extraído do material da

⁴²⁸ como diz Adorno, em clara referência à física, há, no sistema tonal, um “centro de gravidade tonal” (T. W. Adorno, *Toward an Understanding of Schoenberg* in *Essays on Music*, p. 636).

⁴²⁹ mas não eliminando a posição básica do tema, escala ou série primordiais, o que, por sua vez, possibilitará a transposição desses elementos para outras alturas (lugares do espaço sonoro), substituindo a modulação como elemento de dinamismo e permitindo, por exemplo, o desenvolvimento de temas e a composição de obras em forma-sonata.

⁴³⁰ P. Boulez, op. cit., p. 312.

série), estes podem ser invertidos, retrogradados ou fragmentados livremente, sem alteração do sentido musical. Da mesma forma, na música neotonal de Stravinsky prevalece, como vimos, uma escrita tonal que, no entanto, não respeita as leis da tonalidade e dispõe os seus temas, motivos e escalas de forma serial, utilizando para a movimentação das vozes e acordes uma relação intervalar com transposição de alturas (escrita dos temas em diferentes posições do espaço sonoro). Assim, também aqui, apesar de uma escrita aparentemente tonal, não há alteração de sentido com a mudança de posição dos elementos. E é justamente essa flexibilidade conquistada com a escrita serial que permite falarmos em cubismo musical, pois possibilita a apresentação do objeto musical em diversas posições, sucessivas ou concomitantes, tratando-se sempre do mesmo objeto. Como observou Pierre Boulez, na escrita serial “os intervalos são absolutos, desligados de qualquer obrigação rítmica ou expressiva⁴³¹. Dessa forma, ficam permitidas todas as alterações possíveis (mudanças de posição) sem alteração do material básico, desde que estejam preservadas as relações intervalares. A série, portanto, não deve ser entendida como seqüência de alturas (palavras), mas como classes de afinações (classes gramaticais). Como exemplifica Charles Rosen, “não há motivo para que uma nota (ou uma repetição dela em outra oitava) tenha apenas uma posição em um motivo. Mas uma nota que ocorra em dois momentos separados de um mesmo motivo terá, geralmente, uma função diferente em cada caso...a função de uma nota na série, entretanto, é inteiramente dependente de sua posição relativa às demais onze notas⁴³²”.

Finalmente, talvez caiba ainda reforçar a observação, certamente um tanto intuitiva, de que as espécies de cubismo musical, identificadas no transcorrer das análises deste trabalho – quais sejam: uma forma de cubismo no tempo (elemento indissociável da música), na qual as diversas posições (perspectivas) do tema são apresentadas de forma sucessiva, e uma forma de cubismo no espaço (que não exclui, nem pode excluir, o elemento temporal, daí falarmos em forma espaço-temporal) na qual duas ou mais posições do tema são apresentadas

⁴³¹ P. Boulez, op. cit., p. 241.

⁴³² C. Rosen, op. cit., p. 83.

simultaneamente (movendo-se no tempo, evidentemente) – correspondam, de alguma forma, aos momentos distintos do cubismo pictórico. Assim, os primeiros experimentos de apresentação dos temas musicais em diversas posições e de forma sucessiva – como os encontrados na *Sagração* de Stravinsky ou nas primeiras tentativas dodecafônicas da *Serenata, opus 24* de Schoenberg – podem corresponder ao cubismo pictórico inicial. Enquanto isso, nas apresentações multiposicionais e simultâneas encontradas tanto em obras da Escola de Viena quanto na poética de Stravinsky – como na *Suíte, opus 25* de Schoenberg, no *Trio, opus 20* de Webern, no *Concerto para violino* de Berg ou na *Cantata* de Stravinsky – podemos identificar um cubismo musical de tipo analítico, cuja alta fragmentação (inclusive através da *Klangfarbenmelodie*), e decomposição bem correspondem às obras mais herméticas da fase analítica de Picasso e Braque, registradas em telas como *Clarinete com Garrafa de Rum* (Braque, 1911), *Fruteira, Garrafa e Vaso* (Braque, 1912), *Violonista* (Picasso, 1910), *O Acordeonista* (Picasso, 1911), *O Aficionado* (Picasso, 1912) ou *Janelas Abertas Simultaneamente* (Delaunay, 1912). Em todos esses casos, tanto os musicais quanto os pictóricos, as figuras ou temas encontram-se tão decompostos que os apreciadores costumam a reconhecê-los. Da mesma forma, o trabalho é tão serial que a retirada de um elemento de um lócus (da tela/espço pictórico ou partitura/espço sonoro) e sua transposição para outro lócus não provoca mudança de sentido, uma vez que as relações não são mais baseadas em um ponto único e fixo (tonalidade no caso da música e perspectiva tradicional no caso da pintura). Nessa mesma linha de raciocínio, às experiências de indiferenciação da melodia (frente) e do acompanhamento (fundo) musical, presentes nas obras mais radicais do serialismo, como a *Sinfonia, opus 21* de Webern, bem correspondem as experiências do cubismo sintético, encontráveis em quadros como *Violão, o dilúvio* (Picasso, 1913), *Fruteira e Copo* (Braque, 1912), *Cachimbo e Partitura* (Picasso, 1912) ou *Desjejum* (Gris, 1915). Verificamos, assim, um desenvolvimento no cubismo musical que se inicia com a ultratematização da série e apresentação multiperspectivada porém consecutiva – tanto de Schoenberg quanto de Stravinsky –, passa pela utilização da séries como material

primordial submetido à multiperspectiva simultânea e caminha para uma purificação máxima do material musical, com praticamente indistinção entre frente (temas) e fundo (acompanhamento) em Webern e, em sua fase final, também em Stravinsky.

A análise comparativa das propostas de Schoenberg e de Stravinsky, por sua vez, revela algumas contradições interessantes entre discursos e práticas. Como observa Pierre Boulez, “a série intervém, em Schoenberg, como um mínimo denominador comum para assegurar a unidade semântica da obra, mas os elementos da linguagem assim obtidos são organizados por uma retórica preexistente, não serial”⁴³³. Justamente o pai da forma de serialismo que dominou todo o século passado, que costumava denunciar alguns compositores como falsos atonalistas (por utilizarem tríades dentro da escrita atonal), traía-se tanto por manter uma retórica tonal quanto por, na maioria das obras dodecafônicas, identificar a série com o tema principal, procedimento que Boulez apelidou de “ultratema”⁴³⁴. Em ambos os casos, prevalecia um pensamento composicional essencialmente tonal. No sentido oposto, mesmo combatendo o atonalismo e o serialismo na maior parte de sua vida criativa – sendo considerado o defensor (e renovador) da música tonal – o Stravinsky pós-*Sagração* não mais seguia os princípios da música tonal, e sim os de um serialismo muito peculiar. Em sua música, o velho sistema tonal ainda garante a unidade lingüística, mas o conteúdo é organizado de forma serial. Em outras palavras, em Schoenberg temos, em muitos momentos, linguagem atonal com semântica tonal; enquanto isso, em Stravinsky temos linguagem tonal e semântica atonal. Assim, também pela via das contradições, concluímos que quanto mais nos aprofundamos na análise das obras de Schoenberg e de Stravinsky, menos sentido há em opô-los antinomicamente com fizeram Adorno e os partidários de uma ou outra forma de reação ao esgotamento da linguagem tonal. Em ambos há neoclassicismo

⁴³³ P. Boulez, op. cit., pp. 243-244.

⁴³⁴ na crítica de Boulez, “ surgimento da série em Schoenberg está, assim, ligado a um fenômeno temático; a série é, para ele, um “ultratema”; até o fim da vida, a série para ele deverá assumir um papel equivalente ao do tema na música tonal.

(retomada dos modelos pré-modernos de composição), serialismo (tonal ou atonal, dodecafônico ou não), inovação, cubismo.

Na expectativa que as presentes análises e conclusões possam ser úteis para investigações futuras sobre estes, e outros, aspectos da arte moderna, lembramos a nós mesmos que, como disse Stravinsky a seus ouvintes em Harvard, “a apreciação de um valor é, em si mesma, sujeita a apreciação...Nada, aqui, é absoluto, exceto o relativo”⁴³⁵.

⁴³⁵ I. Stravinsky, op. cit., p. 45.

8. Bibliografia e Partituras

Livros

ADORNO, Theodor W. *Alban Berg*. Madri: Alianza Música, 1990.

ADORNO, Theodor W. e BERG, Alban. *Correspondance (1925-1935)*. Paris: Éditions Gallimard, 2004.

ADORNO, Theodor W. *Escritos Musicales IV: moments musicaux, impromptus*. Madri: Akal, 2008.

ADORNO, Theodor W. *Essays on Music* (selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert). Berkeley: University of California Press, 2002.

ADORNO, Theodor W. *Mahler: a musical physiomy*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

ADORNO, Theodor W. *Mahler: une physiomy musicale*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1976.

ADORNO, Theodor W. *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris: Éditions Gallimard, 1962.

ADORNO, Theodor W. *Philosophy of modern music*. Londres: Continuum, 2003.

ADORNO, Theodor W. *Sobre la Música*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.

AGUILAR, Nelson Alfredo. *Vieira da Silva no Brasil (catálogo da exposição)*. São Paulo: Museu de Arte Moderna (MAM), 2007.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

AIRA, César. *Pequeno Manual de Procedimentos*. Curitiba: Arte e Letra, 2007.

ALMEIDA, Jorge. *Crítica Dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

ANDRADE, Oswald. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2000.

ANTIFF, Mark & LEIGHTEN, Patricia. *Cubism and Culture*. Londres: Thmaes & Hudson, 2001.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Pintores Cubistas: Meditações estéticas*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

ARISTÓTELES. *Poetics*. Londres: Penguin Classics, 1996.

ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

AYREY, Craig. *Stravinsky in Analysis: the anglophone traditions in The Cambridge Companion to Stravinsky* (CROSS, Jonathan editor). Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

BAILEY, Kathryn. *The Life of Webern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

BARBOSA, João Alexandre. *As Ilusões da Modernidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

BEARD, Daniel & KENNETH, Gloag. *Musicology: the key concepts*. Oxon: Routledge, 2005.

BEAUFILS, Marcel. *Villa-Lobos: musicien et poète du Brésil*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos – Fundação Nacional pró-MEMÓRIA, sem data.

BERGGRUEN, Olivier & HOLLEIN, Max (editores). *Picasso und das Theater*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2006.

BLOOM, Harold. *The Art of Reading Poetry*. Nova Iorque: Perennial, 2004.

BOUCOURECHLIEV, André. *Debussy: la révolution subtile*. Paris: Fayard, 1998.

BOUCOURECHLIEV, André. *Igor Stravinsky*. Paris: Fayard, 1982.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BOWMAN, Wayne D. *Philosophical Perspectives on Music*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1998.

BRADBURY, Malcolm & McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

- CAMARGOS, Márcia. *Semana de 22*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas* (edição organizada por Emanuel Paulo Ramos). Porto: Porto Editora, s/d.
- CAMPOS, Augusto, CAMPOS Haroldo & PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CANDÉ, Roland de. *Os Músicos: vida, a obra, os estilos*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- CÂNDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- CHAILLEY, Jacques. *Compendio de Musicologia*. Madri: Alianza Editorial, 1981.
- CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- COOPER, Douglas. *The Cubist Epoch*. Londres: Phaidon, 1970.
- CORBETT, Edward, P.J. & Connors, Robert J. *Classical Rhetoric for the Modern Student*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- CORREA, Antonio Bonet (organizador). *Picasso (1881-1981)*. Madri: Taurus, 1981.
- COSTA, Lúcia Militz da. *A Poética de Aristóteles*. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- COTTINGTON, David. *Cubismo*. São Paulo. Cosac&Naify, 1999.
- DAVENPORT-HINES, Richard. *Uma Noite no Majestic*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- DE LA GRANGE, Henry-Louis. *Viena, una historia musical*. Barcelona: Paidós, 2002.

DESCARTES, René. *Abrégé de Musique (suivi des éclairissements physiques sur la musique de Descartes du R.P. Nicolas Poisson)*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1990.

DESCARTES, René. *Compendio de música*. Madri: Tecnos, 1992.

DESCARTES, René. *Compendium of Music (Compendium Musicae)*. Nova Iorque: American Institute of Musicology, 1961.

DUARTE, Rogério e SAFLATE Vladimir (organizadores). *Ensaio sobre Música e Filosofia*. São Paulo: Humanitas, 2007.

EINSTEIN, Carl. *Ethnologie de l'art moderne*. Marselha: André Dimanche, 1993.

ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

FRANCK, Dan. *The Bohemians - the birth of modern art: Paris 1900-1930*. London: Phoenix, 2002.

FRASCINA, Francis, HARRISON, Charles & PERRY, Gill. *Primitivismo, Cubismo, Abstração*. São Paulo, Cosac&Naify, 1998.

GAÍNZA, J. Javier Goldáraz. *Afinacion y temperamento em la musica occidental*. Madri: Alianza Editorial, 1998.

GANTEFÜHER-TRIER, Anne. *Cubismo*. Barcelona, Taschen, 2004.

GAY, Peter. *Modernism, the Lure of Heresy: from Baudelaire to Beckett and beyond*. Londres: Norton, 2008.

GLEIZES, Albert & METZINGER, Jean: *Cubism (1912) in Modern Artists on Art* (editor Robert Herbert). Nova Iorque: Dover, 2000.

GLOAG, Kenneth. *Russian rites: Petrushka, The Rite of Spring and Les Noces in The Cambridge Companion to Stravinsky* (CROSS, Jonathan editor). Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

GOLDING, John. *Cubismo in Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

GOUNOD, Charles. *Le Don Juan de Mozart*. Paris: Éditions d'aujourd'hui, s/d.

GREEN, Christopher (editor). *Picasso's Les Demoiselles d'Avignon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

GREENBERG, Clement. *Art and Culture: critical essays*. Boston: Beacon Press, 1961.

GRIFFTHS, Paul. *A Música Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

GRIFFTHS, Paul. *The complete works of Webern*. Booklet do box *Complete Webern – Boulez*, da gravadora Deutsche Grammophon.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

HAMILTON, Andy. *Aesthetics & Music*. Londres: Continuum, 2007.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

HOGWOOD, Christopher. *The Trio Sonata*. Londres: BBC Publications, 1979.

HORTA, Luiz Paulo. *Villa, de Herdeiro do Choro a Compositor Nacional* in notas de programa para o CD *Heitor Villa-Lobos: os choros de câmara*. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1997.

JAKOBSON, Roman. *Huit questions de poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

KANDINSKY, Wassily & MARC, Franz. *The Blaue Reiter Almanac*. Londres: Tate Publishing, 2006.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LANCELOT, Arnauld. *Gramática de Port-Royal*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LANGER, Suzanne K. *Philosophy in a New Key: a study in the symbolism of reason, rite and art*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

LE CORBUSIER & OZENFANT. *Depois do Cubismo*. São Paulo, Cosacnaify, s/d.

- LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- LEVENSON, Michael (editor). *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- LIAN, Henrique. *Sinfonia Titã: semântica e retórica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LIAN, Henrique. *Vieira da Silva e a Música Brasileira* (in AGUILAR, Nelson, *Vieira da Silva no Brasil - catálogo da exposição*). São Paulo: Museu de Arte Moderna (MAM), 2007.
- MALEVICH, Kasimir S. *Essays on Art: 1915-1933 Vol. II*. Londres: Rapp & Whiting, 1969.
- MARCADÉ, J. C. *La Victoire sur le Soleil*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1976.
- MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MENEZES, Flo. *Música Maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.
- MICHELI, Mario de. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MIESEL, Vitor H. (editor). *Voices of German Expressionism*. Londres: Tate, Publishing, 2003.
- MITCHELL, Donald. *The language of modern music*. Londres: Faber and Faber, 1993.
- NÓBREGA, Adhemar. *Os Choros de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Editora MEC, 1975.
- OLIVER, Michael. *Igor Stravinsky*. Londres: Phaidon, 1995.
- OLIVIER, Philippe. *Aimer Satie*. Paris: Herman, 2005.
- OLIVIER, Reboul. *Introdução à Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- PEDROSA, Mário. *Arte / Forma e Personalidade: 3 estudos*. São Paulo: Kairós, 1979.
- POPLE, Anthony. *The Cambridge Companion to Alban Berg*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- POUND, Ezra. *Abc da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

QUENEAU, Raymond. *Exercices de style*. Paris: Folio (Éditions Gallimard), 2007.

READ, Herbert. *Uma história da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

READ, Herbert. *A arte de agora agora: uma introdução à teoria da pintura e escultura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

REY, Anne. *Satie*. Paris: Seuil, 1995.

REZENDE, Neide. *A Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Editora Ática, 2006.

RIDLEY, Aaron. *A Filosofia da Música: tema e variações*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

ROERICH, Nicholas K. *Real of Spring*. Nova Iorque: Roerich Museum Press, 1931.

ROGNONI, Luigi. *Espressionismo e dodecafonía*. Milão: Einaudi Editori, 1952.

ROSEN, Charles. *Schoenberg*. Chicago: Chicago University Press, 1996.

ROWELL, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música: antecedentes históricos y problemas estéticos*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2005.

RUDEL, Jean e LEROY, Françoise. *Les grandes dates de l'histoire de l'art*. Paris: PUF (Presses Universitaires de France), 2003.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo, Editora UNESP, 1999.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Berkeley: University of California Press, 1985.

SEINCMAN, Eduardo. *Do Tempo Musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001.

SOURIAU, Étienne. *La Correspondencia de las Artes: elementos de estética comparada*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: PUF, 2006.

STEINBERG Danny D. & JAKOBOVITZ, Leon. *Semantics, an Interdisciplinary Reader in Philosophy, Linguistics and Psychology*. Londres: Cambridge University Press, 1976.

STRAUS, Joseph N. *Stravinsky the serialist* in *The Cambridge Companion to Stravinsky* (CROSS, Jonathan editor). Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

STRAVINSKY, Igor. *Chroniques de ma vie*. Londres: Marion Boyars, 1975.

STRAVINSKY, Igor & CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

STRAVINSKY, Igor & CRAFT, Robert. *Memories and Commentaries*. Londres: Faber & Faber, 2002.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 Lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

SYLVESTER, David. *About Modern Art: critical essays, 1948-2000*. Londres: Pimlico, 2002.

SYPPER, Wilye. *Do Rococó ao Cubismo*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

TARUSKIN, Richard. *Stravinsky and us* in *The Cambridge Companion to Stravinsky* (CROSS, Jonathan editor). Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

TONI, Olivier. *O Músico de Vanguarda* in catálogo da exposição *Golyscheff: obras recentes*. Museu de Arte da Universidade de São Paulo, 1965.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

WALSH, Stephen. *Stravinsky*. Londres: Grovemusic, 2002.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

WHITTALL, Arnold. *Exploring Twentieth-Century Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Partituras

BACH, Johann Sebastian. *Inventionen, Sinfonien*. Munique: G. Henle Verlag, 1978.

BACH, Johann Sebastian. *The Art of the Fugue & A Musical Offering*. Nova Iorque: Dover, 1992.

BERG, Alban. *Kammerkonzert für Klavier und Geige mit 13 Bläsern*. Viena: Universal Edition, 1954.

BERG, Alban. *Sieben Frühe Lieder: für eine singstimme und clavier*. Viena: Universal Edition, 1928.

BERG, Alban. *Violinkonzert*. Viena: Universal Edition, 1936.

BERG, Alban. *Lulu*. Viena: Universal Edition, 1936.

GOLYSCHIEFF, Jef. *Cinco peças para cordas* (orquestração de Olivier Toni do *Trio para cordas*). São Paulo: edição privada, sem data.

MAHLER, Gustav. *Symphonie n°10*. Nova Iorque: Associated Music Publishers, 1966.

MILHAUD, Darius. *Five Symphonies for Small Orchestra*. Michigan: Luck's Music Library, sem data.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Don Giovanni: an opera in two acts*. Nova Iorque: Kalmus,

SATIE, Eric. *Parade*. Nova Iorque: Dover, 2000.

SCHOENBERG, Arnold. *Fünf Orchesterstück, opus 16*. Leipzig: Edition Peters, sem data.

SCHOENBERG, Arnold. *Kammersymphonie, opus 9*. Viena: Universal Edition, 1912.

SCHOENBERG, Arnold. *Serenade, opus 24*. Copenhagem: Wilhelm Hansen, 1924.

SCHOENBERG, Arnold. *String Quartets n°s 1 and 2*. Nova Iorque: Dover, 1997.

SCHOENBERG, Arnold. *Verkärt Nacht and Pierrot Lunaire*. Nova Iorque: Dover, 1994.

STRAVINSKY, Igor. *Symphonies of wind instruments*. Nova Iorque: Boosey & Hawkes, 1980.

STRAVINSKY, Igor. *Histoire du Soldat*. Londres: J. & W. Chester Ltd., 1924.

STRAVINSKY, Igor. *Les Noces*. Nova Iorque: Edwin Kalmus, s/d.

STRAVINSKY, Igor. *The Rite of Spring (Le Sacre du Printemps)*. Nova Iorque, Belwin Mills, sem data.

STRAVINSKY, Igor. *The Rite of Spring*. Nova Iorque, Dover, 1989.

STRAVINSKY, Igor. *Le Sacre du Printemps*. Paris: Éditions Russes de Musique, 1921.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros nº7*. Paris: Éditions Max Eschig, 1955.

WEBERN, Anton. *Sechs Stücke für Orchester, opus 6*. Viena: Universal Edition, 1956.

WEBERN, Anton. *Symphonie, opus 21*. Viena: Universal Edition, 1956.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)