

O atonalismo serial: uma reavaliação crítica

António Lopes¹

Resumo: Apesar do atonalismo serial ter há algum tempo perdido o seu protagonismo como estilo musical, críticas e defesas do mesmo têm surgido periodicamente na literatura filosófica recente. Neste ensaio, após sintetizar os desafios à cognição do atonalismo serial colocados pelos avanços da psicologia da música, reúno as principais das referidas críticas e apologias, e, com uma série de argumentos próprios, ofereço uma apreciação do estado da discussão que alinha claramente do lado dos críticos do idioma serial.

Palavras-chaves: atonalismo serial, tonalismo, psicologia da música, teoria generativa.

Abstract: Although serial atonality has for some time now lost its leading role as a dominant musical style, both critiques and defenses of the idiom have recently appeared in the philosophical literature. In this paper, after summarizing the challenges posed by the progress of the psychology of music to the cognition of serial atonality, I gather together the aforementioned critiques and defenses, and, with some arguments of my own, offer an appraisal of the state of the discussion that sides clearly with the critics of the serial idiom.

Keywords: serial atonalism, tonalism, psychology of music, generative theory.

Embora algumas considerações neste ensaio sejam válidas para outros tipos de atonalismo, o meu foco principal será o atonalismo serial.² Este modo de composição tem como elemento basilar a série dodecafónica, uma sequência de doze sons correspondente a uma ordenação das doze notas da escala cromática. Tal como na série nenhuma nota é privilegiada, uma vez que nenhuma é repetida, assim sucede com o conjunto da obra, segundo o princípio conhecido como “circulação constante”: uma nota só deve surgir após terem soado as restantes da série. A série pode ser usada na sua versão original, invertida (em espelho) ou em modo retrógrado (do início para o fim) da versão original ou da invertida. Estas versões podem, por sua vez, ser

¹ LanCog Research Group, Centro de Filosofia, Universidade de Lisboa, Alameda da Universidade, 1600-214 Lisboa, Portugal; Email: antoniocorreialopes@gmail.com

² No que se segue, entender-se-á “serialismo” como abreviatura para “atonalismo serial”. Ocasionalmente, usarei “dodecafonismo” ou outras designações similares com o mesmo sentido, especialmente quando expondo ideias de outros autores, caso em que tendo a manter a designação por eles escolhida. Em todo o caso, creio que o leitor não terá dificuldade em identificar a variedade do idioma designado em função do contexto da discussão.

transpostas a qualquer intervalo, sendo que se aplica também a equivalência de oitava, segundo a qual cada nota da série pode surgir em qualquer oitava. Finalmente, a série estrutura a música tanto no aspecto horizontal (melódico) como no vertical (harmónico), uma vez que a rotação se aplica a ambos. Assim, a música será atonal, não reconhecendo qualquer ponto de atração ou estabilidade melódico ou harmónico – alegadamente, a noção de dissonância deixaria de ser aplicável, dado que qualquer nota é combinável com qualquer outra em termos de igualdade -, mas não *livremente* atonal, pois está submetida às regras seriais.³

A teoria generativa da música tonal de Lerdahl e Jackendoff

Numa passagem frequentemente citada, Fred Lerdahl, co-autor da obra de referência *A Generative Theory of Tonal Music*, escreve:

Le Marteau sans Maître de Boulez (1954) foi largamente saudada como uma obra-prima do serialismo do pós-guerra. Contudo, ninguém conseguia descobrir, e muito menos ouvir, como é que a peça era serial. De sugestões em Boulez (1963), Koblyakov (1977) finalmente determinou que ela era de facto serial, embora de modo idiossincrático. No interim, os ouvintes iam fazendo o sentido possível da peça de modos não relacionados com a sua construção. A decifração de Koblyakov também não alterou o modo como a peça é ouvida. Entretanto, a maioria dos compositores descartou o serialismo, com o resultado de que a contribuição de Koblyakov não despertou quase nenhum interesse profissional. A organização serial de *Le Marteau* parece, 30 anos mais tarde, ser irrelevante. Esta história é, ou devia ser, perturbadora. Há um hiato enorme entre sistema composicional e resultado cognoscido. Poderíamos supor que a impenetrabilidade da organização serial de *Le Marteau* se deve a exposição insuficiente. [...] Mas esta explicação é desadequada. Por um lado, os ouvintes competentes de *Le Marteau*, mesmo após várias audições, ainda não conseguem sequer começar a ouvir a sua organização serial. Para muitas passagens, nem sequer conseguem dizer se foram tocadas notas ou ritmos errados. A peça é difícil de aprender auditivamente num sentido específico; os seus detalhes têm um carácter algo estatístico. [...] Grande número de eventos não redundantes se sucedem, mas o efeito é o de uma patina homogénea de sons bonitos. As capacidades de processamento do ouvinte, em suma, não são preenchidas.⁴

Este diagnóstico parece encontrar algum apoio nos resultados de estudos no campo da psicologia da música e da cognição musical, pelo menos no que toca à questão da

³ Huron e Hippel (2000) designam este idioma, não como atonal (sem centro tonal), mas como contratonal, uma vez que estudos estatísticos permitem concluir que o mero acaso gera mais implicações tonais que, por exemplo, as séries seleccionadas por Schoenberg.

⁴ Lerdahl (1988), p. 97, 98.

transparência ou opacidade cognitiva da série dodecafónica do ponto de vista do ouvinte, mesmo do ouvinte qualificado. Vejamos uma síntese das conclusões de três desses estudos citados em Raffman (2003).⁵

Pedersen (1975) testou a percepção da equivalência de oitava em séries dodecafónicas apresentadas de modo isolado. Dado que a realidade perceptiva dessa equivalência já havia sido posta em causa mesmo em contexto de melodias tonais (Deutsch 1972), os resultados não são surpreendentes: sujeitos que foram capazes de reconhecer pares de apresentações/permutações de uma mesma série como tais, não exibiram essa capacidade quando as notas das séries foram submetidas a deslocações aleatórias de oitava. Por outro lado, os estudos de Krumhansl, Sandel e Sergeant (1987) sugerem que mesmo ouvintes experientes em idiomas atonais são incapazes de captar realmente a ordem de notas das séries após audições repetidas, pelo que os resultados positivos de Pedersen poderão ter sido devidos ao facto de os ouvintes se guiarem pelo contorno das séries e não pela interiorização da ordem específica das notas das séries. No entanto, alguns sujeitos altamente experientes revelaram-se capazes de identificar violações da regra da circulação constante para o caso de séries retiradas de uma mesma obra, e de reconhecer permutações como sendo permutações de uma série particular em vez de de outra. Os autores avisam-nos, contudo, das limitações destes resultados positivos, referindo a simplicidade dos materiais e das tarefas e o uso de um pequeno conjunto de séries ao longo de bastante tempo de experiência, e sugerindo que os sujeitos seguem estratégias de audição baseadas na “inversão” da audição para contextos tonais, sendo que alguns ouvintes declararam explicitamente terem utilizado essa estratégia. Raffman (2003:77) levanta a questão de que é muito discutível que ouvintes que não aprendem a ordem específica das notas de uma série na sua versão original sejam capazes de reconhecer permutações dessa série com base na versão original, interrogando-se sobre se a utilização de apenas duas séries no estudo não terá de facto simplificado excessivamente as tarefas. Finalmente, estudos tendo de novo por sujeitos maioritários, alunos ou professores universitários de música, vários deles experientes com o idioma serial, revelaram uma incapacidade generalizada para identificar pares de acordes muito semelhantes (ou idênticos) e muito diferentes (complementares) entre si, construídos segundo a análise de Allen Forte que divide a série em dois hexacordes (Gibson 1986). Os resultados

⁵ Raffman, p. 75-77.

foram especialmente negativos em contexto de obras musicais, por contraste com o isolamento.

A percepção e cognição do tonalismo e do serialismo⁶

Para o presente efeito, podemos chamar tonal a qualquer música que esteja baseada numa colecção hierarquicamente organizada de notas, ou seja, um sistema (escala, modo, etc.) dentro do qual algumas notas exibem diferentes graus de privilégio relativamente a outras. Esta definição é suposta abranger a música de praticamente todas as culturas, incluindo, naturalmente, a música erudita ocidental que não a atonal. Na música tonal, nesta acepção, a determinação auditiva de qual o sistema tonal específico em que a música se baseia tem um fundamento estatístico. As notas privilegiadas ocorrem mais frequentemente, e parece que aprendemos muito rapidamente a realizar essa determinação – desde o nascimento, ou até antes, de modo que, pelos cinco/seis anos, a maioria das crianças dominou já as regras que nos permitem identificar notas “fora de tom” em melodias tonais simples.

Alegadamente, estas regras perceptuais que ditam que notas devemos esperar dadas as anteriores não são derivadas de uma teoria musical, sendo antes puramente estatísticas. Estudos demonstram que há uma consistência notável, independentemente da educação musical, nos resultados de testes em que se solicita aos sujeitos que, após se ter estabelecido um contexto tonal, digam se uma nota da escala cromática tocada logo a seguir se enquadra bem ou mal nesse contexto. Esta avaliação subjectiva da “correção” das notas consubstancia uma hierarquia tonal que, previsivelmente, corresponde à distribuição estatística real na música. Para o contexto estudado, revela-se uma hierarquia com cinco níveis, correspondentes, naturalmente, aos níveis de frequência com que as notas surgem na música. O mais estável é formado apenas pela tónica, seguindo-se o nível da tónica mais quinta, o da tríade maior, a escala diatónica e finalmente a escala cromática. A hierarquia de notas é um auxiliar cognitivo, uma vez que nos ajuda a interpretar uma melodia e a memorizá-la. As notas privilegiadas por um nível mais elevado na hierarquia são percebidas como mais estáveis, formando pontos de repouso. As notas mais abaixo são menos

⁶ Sigo aqui, em grande parte, a exposição de Ball (2011).

estáveis, mais activas, no sentido de serem ouvidas como tendendo para a resolução em notas do nível imediatamente superior, sendo que todas as notas são em última análise atraídas pela tónica.

Há uma analogia útil entre o espaço tonal e uma paisagem topográfica, em que uma melodia é como um curso de água e os vales que a atraem são os níveis hierárquicos superiores, marcos que ancoram a melodia, de modo a que não ouçamos esta como uma mera sucessão de notas equivalentes, mas sim como uma estrutura hierárquica, assim auxiliando a cognição musical. A atração ou implicação de umas notas em relação a outras é uma tendência que, satisfeita ou resistida pelos compositores, assegura que cada melodia tem um perfil que a distingue das restantes, e que as diferentes melodias não são percebidas como um mesmo vaguear aleatório. Este jogo de tensão e relaxamento, de satisfação e negação de expectativas permitido pelo enquadramento das notas em hierarquias tonais, é considerado pela musicologia e psicologia da música actuais como um dos principais meios à disposição dos compositores e dos intérpretes para dotarem a música de propriedades expressivas, de sentido e de intencionalidade.

A ideia de que a aprendizagem estatística monitoriza a percepção e as expectativas relativas à melodia tem merecido aceitação generalizada. Ela condiz com o dado de que mesmo as crianças sem treino musical conseguem geralmente, pelos seis anos, cantar uma melodia ancorando-a no seu centro tonal (sem derrapar sistematicamente para fora do tom), e, pelos sete, muitas identificam uma mudança de tom. Tudo indica que começamos a tentar enquadrar a melodia numa hierarquia tonal, isto é, localizar tonalidade e tónica, mal começamos a ouvir um excerto musical, o que conseguimos fazer habitualmente logo nos primeiros segundos, independentemente da aprendizagem formal da música. Evidentemente, temos a possibilidade de aprender e nos adaptarmos a novas hierarquias tonais, novos estilos e culturas musicais, de modo bastante rápido, como é demonstrado por estudos transculturais.

Para além da hierarquia tonal, há outros mecanismos cognitivos responsáveis pelo processo mediante o qual agrupamos as notas em conjuntos dotados de sentido musical. Trata-se de mecanismos afins, no plano sonoro, daqueles que começaram a ser identificados pelo gestaltismo no plano visual. Segundo esta perspectiva, a mente reveste-se de tendências holísticas, ou seja, tem uma propensão para simplificar, detectar padrões, paralelismos e simetrias, formar todos coerentes a partir de impulsos

isolados, ou mesmo forçar essa interpretação sobre os dados empíricos, tornando o mundo compreensível e manejável por nós. Os princípios *gestalt* consistem numa projecção pelo nosso cérebro de uma melhor hipótese sobre a estrutura da realidade e sobre os objectos que são responsáveis pelos estímulos que chegam até nós, projecções essas que, de um modo ou de outro, têm sido reforçadas pela experiência. Estes mecanismos operam de modo espontâneo, sem que sejamos deles conscientes e sem que necessitem de esforço para serem invocados.

No plano visual, agrupamos objectos em função da sua proximidade, da semelhança, da continuidade (a tendência para pressupor que os elementos futuros formarão um padrão ou um perfil suave relativamente ao que já percebemos), etc. No sonoro, temos princípios semelhantes. O princípio da continuidade é um dos mais importantes a serem aplicados ao parâmetro melódico. Seja o princípio intrínseco ao nosso aparato cognitivo auditivo ou resultado de aculturação, o que é certo é que o perfil das melodias determina em grande parte a nossa capacidade de as processar. A tendência para a suavidade do contorno melódico dita universalmente que os intervalos pequenos dão à melodia um sentido de continuidade, ao passo que os maiores a quebram. Em conjunto, estes mecanismos da percepção, que nos incentivam à busca de paralelismos, simetrias, prolongações e elaborações, permitem que, em vez de sucessões caóticas de estímulos individuais competindo num mesmo plano, tenhamos vários planos, vários padrões, objectos sonoros, melodias, acordes, etc., Obtemos deste modo aquilo a que se pode chamar uma hierarquia transparente de sons, na qual é necessário um menor esforço para identificar e assimilar os elementos e estruturas porque há de facto menos informação a ser recuperada, graças ao agrupamento segundo critérios.

Já o serialismo resiste à aplicação de hierarquias tonais, que deixam de ser guias fiáveis para anteciparmos que notas será mais provável seguirem-se das que já ouvimos. As notas sucedem-se antes segundo a série dodecafónica. Assim, esta deveria ser a substituta das hierarquias tonais na construção de melodias – sendo ao mesmo tempo a base da harmonia. O problema, do ponto de vista da transparência cognitiva, é que, para ser percebida como melodia ou tema, uma série deveria ser ouvida nas suas várias aparições como recorrente. Ora, os estudos já citados levantam sérias dúvidas quanto à realidade perceptual das séries, mesmo para ouvintes experientes (veja-se o exemplo de *Le Marteau*). As considerações acerca da cognição da música tonal que temos abordado ajudam a compreender este facto. Na ausência de

uma hierarquia, a série é um conjunto de notas (mais exactamente, de classes de alturas, dada a equivalência de oitava) de igual importância que não apresenta qualquer ajuda ao nosso aparato perceptual para ser reconhecido e memorizado, tendo de o ser nos seus elementos constituintes, um a um. Mas um total de doze elementos, sem “deixas” tonais nem possibilidades de padronização, de agrupamento espontâneo e de redução da carga de informação, parece excessivo para as nossas capacidades de memória auditiva (e não só). Deixamos de ter meios para sintetizar informação em formas mais económicas.

Estes problemas colocam-se à percepção da série na sua forma original, mas agravam-se dada a equivalência de oitava, uma vez que esta anula as possibilidades de nos valermos do reconhecimento de perfis sonoros: o que é relevante para a série é a sucessão de classes de alturas, independentemente das distâncias reais entre instâncias concretas dessas classes. A nossa memória não funciona desse modo, mas sim orientando-se por perfis. A atestar isto está o facto de que as pessoas com pouco ouvido musical podem cantar uma melodia sem acertar na afinação correcta de nenhuma das notas, mas permitindo o reconhecimento porque o perfil se mantém, e também os estudos que revelam que a identificação de melodias familiares é possível mesmo quando se reduz a amplitude dos intervalos (como que “esmagando” parcialmente a melodia). Junte-se a isto a possibilidade de permutações da série e o seu uso vertical/harmónico, e temos uma perspectiva bastante céptica sobre as analogias visuais de Schoenberg entre a facilidade com que identificamos objectos na presença de imagens destes em diferentes posições, e a identificação das séries nas suas permutações.⁷ Outro problema é que, ao contrário dos contextos tonais, em que diversas obras, numa mesma linguagem harmónica ou em diferentes, partilham estruturas hierárquicas, cada obra dodecafónica tem as suas séries e, por assim dizer, começa auditivamente do zero, ao invés de partilhar um alfabeto melódico.

Lerdahl e Jackendoff sobre a sintaxe musical

Outros desafios à compreensão do serialismo, e outros modos de perspectivar problemas já enunciados, são levantados pela influente teoria generativa da música

⁷ Schoenberg (1975), p. 223. Para sermos justos, note-se que Schoenberg fala aqui desta visibilidade apenas “na mente do criador”, não dizendo nada sobre a sua correspondência perceptiva.

tonal proposta por Lerdahl em colaboração com o linguista Ray Jackendoff (1983) e baseada numa analogia com a gramática generativa de Chomsky. Nesta, o ouvinte compreende uma frase falada de uma linguagem natural que conhece aplicando-lhe inconscientemente regras gramaticais que analisam a estrutura fonológica, sintáctica, lexical e semântica do que é dito. Ao nível sintáctico, que é o mais relevante para a analogia com a música, é gerada uma descrição estrutural do que é dito em termos semelhantes a uma análise em árvore, na qual ficam espelhadas as funções dos elementos da frase e as relações entre eles (p.ex., papel de sujeito, de predicado, de modificador, relações anafóricas de concordância). Sucede-se a representação semântica, a compreensão do sentido do que foi dito.

No caso da música tonal, teríamos um processo semelhante, com a omissão da componente semântica: o ouvinte competente sujeito a um *input* musical aplica-lhe inconscientemente regras de gramática musical que igualmente identificam elementos, suas funções e relações, de forma hierarquizada. A análise estrutural assim gerada representa, p. ex., a estrutura local de alturas e ritmos e algumas das estruturas em larga escala (frases, períodos, transições, cadências, recapitulações). Raffman descreve do seguinte modo a relação entre esta análise espontânea da nossa mente musical e o nível da compreensão e da comunicação específicas à música (em contraste com a dimensão semântica propriamente referencial da linguagem):

[...] É primariamente em virtude de atribuirmos uma descrição estrutural que ouvimos os eventos no estímulo acústico como melodias, harmonias e cadências, que ouvimos um acorde como mais estável do que outro, que ouvimos finais de frase onde ouvimos, que ouvimos pontos de tensão e resolução, que reconhecemos notas erradas, e por aí em diante. Por outras palavras, é porque atribuímos uma descrição estrutural à música que a ouvimos como música e não como uma corrente de sons mais ou menos indiferenciados. Como Lerdahl e Jackendoff colocam a questão, a descrição estrutural é o que subjaz às nossas sensações musicais de tensão, resolução, estabilidade, acentuação rítmica e restantes. [...]

[A comunicação linguística] é possibilitada porque a gramática inconsciente do ouvinte reproduz na sua mente as mesmas representações que ocorreram na mente do falante e que levaram este a produzir os sons que produziu. [...]

Na teoria da percepção musical de Lerdahl-Jackendoff, uma história similar parece plausível. Para simplificar, suponha-se que uma compositora executa a sua própria música ao teclado. A ideia é a de que as representações mentais de estruturas musicais (harmonias, melodias, tempos fortes, frases, transições, recapitulações, etc.) que ocorrem na mente da compositora, e que fazem com que ela produza os sons que produz, são reproduzidas na mente do ouvinte. Este processo causal inclui a produção, percepção e descrição estrutural de um objecto acústico.⁸

⁸ Raffman (2006), p. 78, 79.

De acordo com este modelo, a estrutura hierárquica da música tonal e a sintaxe a ela associada podem ser reveladas mediante reduções (simplificações das seqüências de alturas) do tipo proposto por Schenker.

É até possível que os mecanismos de processamento linguístico estejam efectivamente a ser utilizados numa “variante musical” quando percebemos música complexa e tentamos imprimir-lhe uma lógica. Mas se ela carece de uma estrutura gramatical minimamente transparente em termos das nossas capacidades de processamento e hierarquização, como parece ser o caso do serialismo, o resultado é a já referida percepção de uma série de notas e motivos sem relevo relativo na superfície musical. Segundo Lerdahl e Jackendoff, esta música é pouco estruturada sintaticamente, uma vez que carece de elementos que cumpram as funções gramaticais desempenhadas na música tonal (p. ex., a de cadência). Não há indicadores perceptuais claros que permitam captar o início e o fim dos elementos. Para além do que é ditado teoricamente pela série dodecafónica, ela própria perceptualmente irreal, não há razão aparente para uma nota se seguir a outra ou um acorde a outro – nem para que essa razão seja *resistida* pelo compositor e isso seja registado pelo ouvinte como tal, o que inibe um veículo fundamental de expressão musical, a gestão dos processos de geração, no ouvinte, de expectativas musicais com sentido emotivo. As estruturas que resultam da aplicação da teoria generativa a esta música são perceptualmente frágeis, com pouca ramificação recursiva. As suas regras composicionais não são cognitivamente transparentes, não permitem uma gramática musical de audição bem formada e com um grau suficiente de profundidade hierárquica: a música é sintaticamente superficial.

Outro problema reside no não reconhecimento da diferença entre consonância e dissonância sensoriais. A teoria da emancipação da dissonância de Schoenberg defendia que a familiaridade com as regiões mais afastadas da série de harmónicos possibilitava à música moderna tratar todos os intervalos como igualmente consonantes ou dissonantes (apesar da excepção que é o privilégio da oitava, necessário à geração de classes de alturas mas pouco consistente com a teoria). O importante compositor e teórico do serialismo Milton Babbitt chega mesmo a afirmar que a série de harmónicos não deve servir de base a sistemas de alturas, e que consonância e dissonância são conceitos puramente contextuais. Mas isto é confundir consonância e dissonância musicais, geradas pela manipulação pelos compositores no contexto de estilos musicais, com as suas correspondentes sensoriais, cuja existência

objectiva e determinação física e psico-acústica são inegáveis. O serialismo não neutraliza realmente a consonância e a dissonância sensoriais, uma vez que, independentemente das associações ditadas pelos compositores através das séries, as sétimas serão ainda assim percebidas como mais dissonantes do que as sextas, e estas, do que as quintas, etc. “Ao ignorar distinções sensoriais, o serialismo cria contextos musicais que não são apreendidos hierarquicamente. Uma nota ou hexacorde podem ser associados com outra nota ou hexacorde, mas essas relações não são facilmente audíveis de um modo dominante-subordinante. As intuições necessárias de estabilidade e instabilidade estão ausentes.” (Lerdahl 1992:117).

Lerdahl avança com a hipótese estética de que a melhor música é a que mobiliza todo o potencial do nosso aparato cognitivo, e, a este propósito, distingue música complicada de música complexa. A música é complicada se a sua superfície tem um elevado número de eventos não redundantes por unidade de tempo, mas é complexa se as estruturas inferíveis da sua superfície são ricas e os vários níveis hierárquicos a que os elementos dessas estruturas se encontram encapsulados fazem entrar em jogo as regras para a sua interpretação, satisfazendo umas e resistindo a outras (uma vez que a satisfação de todas gera estereótipos e a negação de todas gera ambiguidade total). Ao passo que a “complicação” é valorativamente neutra, a complexidade, mobilizando a totalidade dos nossos recursos cognitivos, é um valor positivo. O serialismo coloca a ênfase na complicação como compensação para a escassez de complexidade. O facto de se privilegiar uma aliança entre a gramática de composição e a de audição não significa anular a componente de complexidade escondida do ouvinte e presente na música erudita de todas as épocas, mas constitui antes um aviso para a necessidade de que o artifício tenha como pano de fundo estruturas gerais comuns e transparentes à cognição por parte do ouvinte (idem, 118).

Scruton e Raffman: a crítica filosófica do serialismo

Baseando-se em certa medida nos problemas que temos abordado, alguns filósofos têm recentemente construído críticas do serialismo, sendo duas das mais destacada devidas a Roger Scruton e Diana Raffman.

Scruton rejeita os aspectos generativos, chomskyanos, do modelo Lerdahl-Jackendoff, bem como a ideia da compreensão musical como formação de uma

representação mental, mas considera que as críticas de Lerdahl (1992) ao serialismo são válidas independentemente dessa teoria. Para Scruton, ouvimos sons como música na medida em que eles formam parte de um objecto intencional que se torna em grande medida autónomo em relação às suas fontes materiais e deixam de ser percebidos apenas na sua individualidade, para o serem no contexto desse objecto intencional e do movimento que percebemos na música.⁹ Ele estabelece um contraste entre a percepção dos sons musicais que formam um acorde elaboradamente orquestrado e a dos sons da série dodecafónica. Naquele acorde, embora cada som instrumental contribua para o resultado, é esse resultado, o acorde como um som global, que ouvimos no sentido intencional, e não cada som isolado. Supostamente o mesmo deveria acontecer com a música serial. Sob a hipótese de que a série não é ouvida enquanto tal, poderíamos dizer que ela é responsável pelo resultado global que é o objecto intencional. No entanto, como o serialismo pretende ser uma linguagem ou ordem totalmente nova para os sons enquanto ouvidos, há um falhanço quando na verdade essa linguagem apenas contribui para um resultado ao nível da superfície musical que não é de facto serial, pois não é percebido como tal (a sugestão evidente é a de que continuamos a ouvir a superfície de modo tonal).

Scruton é céptico quanto à capacidade da música serial para nos proporcionar elementos alternativos aos da organização tonal que lhe permitam tornar-se realmente uma ordem alternativa. Na verdade, essa ordem artificial funda-se, segundo ele, na ordem antiga e “natural”, uma vez que a sua base, a série, só existe por referência à divisão da oitava em doze sons, e a oitava – que permite ainda a equivalência usada pelo serialismo – é afinal a relação basilar da música tonal. Vejamos então, em síntese, esses elementos.

A possibilidade de progressão harmónica (e não mera mudança harmónica) é impedida pela emancipação da dissonância. Esta neutraliza o carácter mobilizador da dissonância no sentido da resolução em consonância, algo que na música tonal é um dos grandes responsáveis pela coerência: “as dissonâncias não são meras discordâncias, mas harmonias às quais se chega, por condução de vozes que se afastam das concordâncias da escala” (301). A dissonância (Scruton está aqui a falar, naturalmente, da dissonância musical) soa como tal em contraste com a consonância no contexto da sua resolução. No atonalismo, a dissonância deixa de ser percebida

⁹ Scruton (1993), cap. 8. Todas as referências a este autor serão a passagens desta obra.

como tal e o resultado é um vaguear constante, dado que a música pode ir para todo o lado, o que é o mesmo que não ir a lado nenhum. Sem progressão harmónica, o movimento de tensão e relaxamento é substituído por um nervosismo permanente. A harmonia perde o seu papel fulcral de mecanismo para geração de tensão e de movimento dramático e tem de ser substituída por outros parâmetros: ritmo, dinâmica, amplitude intervalar e tessitura. “Tensão e resolução deixam de ser o fenómenos semelhante à respiração que encontramos em Bach e Mozart”, sendo “mais artificialmente induzidos, mais retóricos” (302). Também não há genuína polifonia, pois apesar de a ordem serial ser teoricamente concebida para uso contrapontístico, a música não consegue gerar genuíno contraponto. As vozes não são ouvidas como respondendo naturalmente umas às outras, até porque as estruturas seriais exigem agrupamentos “teóricos” que são incompatíveis com o movimento percebido nas vozes. A ausência de cadências é também um problema. Sem elas, é difícil estabelecer fronteiras entre eventos, não há uma percepção natural de conclusão, de vozes conduzindo-se para um repouso, pelo que o final de secções ou de obras seriais soa sempre abrupto e desprovido de necessidade ou sentido, e tem de ser levado a cabo com recursos fundamentalmente retóricos, como um fortíssimo ou um esvanecer até ao silêncio. Isto afecta a unidade da música, que exige princípios e fins percebidos enquanto tais. Scruton denuncia ainda a unidade do espaço musical, defendida por Schoenberg, e segundo a qual não há “absolutos cima e baixo, direita ou esquerda, para a frente ou para trás”, e toda a configuração e movimento são vistos como relação entre vibrações oscilatórias. A consequência é que deixaria de haver movimento musical tal como o conhecemos, sendo ele substituído pela percepção das unidades acústicas e suas relações intervalares e temporais. Para Scruton, isto simplesmente não é possível, pois a série não proporciona uma organização ouvida que o permita, e, mais importante, a música deixa-nos sempre na busca de movimento musical, de sons musicais em vez de vibrações oscilatórias, de motivos e melodias, de acordes em vez de simultaneidades.

Finalmente, Scruton coloca em evidência a reduzida paleta expressiva do serialismo. A música atonal para o palco permite explorar as associações emotivas dessa música, e regista-se que se trata quase sempre de emoções negativas, ou parcialmente negativas: “toda a passagem lírica é perpassada por ansiedade; cada gesto de amor é também um gesto de traição; não há um a afirmação de vida que não mascare uma vontade de a negar. É como se a ansiedade estivesse programada nesta

música e nunca pudesse ser completamente eliminada.” (306) Por esta razão, o serialismo atonal é propriamente um estilo, não uma linguagem, como o tonalismo, e só resulta provido de sentido quando nessa música detectamos uma ordem tonal latente.

Diana Raffman constrói um argumento desenvolvido em defesa da ideia de que, *se* a irreidade perceptual da série dodecafónica for um facto – e por isso, trata-se de um argumento hipotético -, o serialismo é artisticamente deficiente. O argumento é baseado em concepções sobre a natureza da música e do que constitui a expressão, a comunicação e a compreensão musicais que, não sendo particularmente heterodoxas, também não são completamente consensuais – como nenhuma o são, naturalmente. Uma qualificação adicional é o facto de que ele é também dependente da aceitação do modelo músico-gramatical Lerdahl-Jackendoff, embora apenas nas suas linhas mais gerais, em particular, da ideia de que a compreensão do sentido (na música como na linguagem) requer a recuperação da estrutura formal.

Partamos da ideia relativamente consensual de que existem certas sensações especificamente musicais. Não se trata de emoções típicas como o medo ou a raiva, mas sim de experiências como as de tensão e relaxamento, estabilidade, resolução, acentuação rítmica e semelhantes, que sucedem apenas em resposta à música, e com as quais qualquer ouvinte experiente está familiarizado. Esta familiaridade resulta do facto de que, como ouvinte experiente, ele atribui uma descrição estrutural ao estímulo músico-acústico que resulta precisamente nas referidas sensações musicais, num processo que se dá de modo tipicamente inconsciente, isto é, sem a mediação de regras, ao contrário do que sucede com a linguagem (provavelmente, porque estamos “programados” para o fazer). O ponto fulcral de Raffman é que a compreensão de uma peça musical tonal, a captação do seu sentido, e o propósito e valor da música (tonal), consistem na experiência, por parte do ouvinte, da sequência particular de sensações musicais de que o compositor imbuíu (conscientemente ou não) a peça.¹⁰ Para reforçar a componente inconsciente, e logo natural, da recuperação da estrutura musical, Raffman invoca a analogia entre a generatividade da gramática linguística (no modelo chomskiano) e a capacidade de compreensão – recuperação de estrutura e consequente experiência das sensações musicais relevantes – de um número

¹⁰ Creio que esta é uma forma menos vincada e polémica, e mais generosa, de interpretar Raffman (1993) p. 80 (“a mesma sequência de experiências de sentimento que ocorre na compositora quando ela cria (representa mentalmente de modo inconsciente) a música”).

indefinido de novas “frases” musicais tonais (no modelo Lerdahl-Jackendoff, herdeiro daquele). Para essa compreensão, a que se manifesta no sentir uma cadência autêntica como chegada a um ponto de repouso ou de um tempo forte como ponto de acentuação rítmica, basta a familiaridade e competência com a música tonal, o que contrasta com o tipo de compreensão musical que temos, por exemplo, de um leitmotiv de Wagner, para a qual essa competência não é bastante, sendo necessário mobilizar informação externa adicional. E para reforçar a própria analogia significados linguísticos/sentimentos musicais, Raffmann salienta a normatividade destes. Tal como sucede com a linguagem, há correcção e erro. Ouvir uma anacruse como um ponto de estabilidade ou uma cadência autêntica como aumento de tensão, e senti-las (musicalmente) como tal, é simplesmente errado, e o ouvinte que assim as escuta ou o intérprete que as executa de modo consentâneo com tal interpretação serão corrigidos.

Em síntese, para Raffman, toda a música é uma forma de comunicação entre compositor e ouvinte (via executante) e o propósito de toda a actividade de compor e ouvir música consiste na sua compreensão em termos da experiência de determinadas sensações musicais. O próximo passo no argumento é aplicar esta análise à música dodecafónica. Teremos de admitir que o tipo de sensações musicais geradas por essa música, e que lhe dão sentido, possa ser distinto do tipo característico da música tonal (embora, parece-me, não possa ser tão afastado que não nos permita identificá-las genericamente como sensações musicais – até porque não é fácil admitir que se trate de sensações inteiramente novas só passíveis de gerar pela música dodecafónica). Contudo, o modo mais exacto de colocar a questão será, não tanto perguntar se um novo idioma musical gerará sensações completamente inauditas, mas antes, que aspectos desse idioma são responsáveis por gerar as sensações musicais que ele efectivamente gera (se algumas, e quaisquer que elas sejam). Para Raffman, a hipótese de que a estrutura serial dodecafónica é perceptualmente irreal significa que as estruturas locais da música composta com base nessa técnica, como a progressão melódica – entre notas – e harmónica – entre acordes –, também o são.¹¹ Assim, e se a compreensão musical depende da recuperação de estruturas pelo ouvinte, conclui-se que a compreensão da música dodecafónica só poderá resultar da recuperação de

¹¹ Esta passagem da irrealidade da série à irrealidade de *toda* a estrutura local, melódica e harmónica constitui talvez um dos pontos mais discutíveis do argumento. Na discussão adiante considerarei a hipótese de que os ouvintes competentes recuperam alguma da estrutura local e têm experiências musicais concomitantes.

outras propriedades ou elementos seus que não a estrutura local, que se resume à estrutura serial dodecafónica. O resto do argumento procura mostrar que essas outros elementos não são suficientemente independentes da estrutura dodecafónica para, na ausência da recuperação desta, funcionarem como fontes de sentido e de experiência de sensações musicais relevantes.

Começamos pelo que Raffman chama elementos em larga escala ou arquitectónicos da estrutura musical, i.e., elementos como frases, exposições, transições, recapitulações, pontes, codettas, finais ou andamentos. Tais elementos são comuns à música tonal e à serial, não sendo nesta serializados, e parece que os ouvintes experientes desta são capazes de identificar, até certo ponto, pelo menos, a estrutura formada por estes elementos, pelo que devemos admitir que ela é perceptualmente real.¹² A questão é se a estrutura arquitectónica é capaz, por si só, de possibilitar a compreensão e gerar experiências de sensações musicais relevantes, se, ao contrário da música do tonal, a sua recuperação pelo ouvinte não é – porque não pode ser – um produto da recuperação mais elementar da estrutura local melódica e harmónica (serial dodecafónica). Efectivamente, o próprio Schoenberg tinha uma visão pelo menos da harmonia em que esta é subserviente da estrutura arquitectónica, e, estranhamente, considerava tal concepção como herdada da música tonal, comparando a harmonia à aspectos da escrita como a pontuação e a divisão em parágrafos e em capítulos.¹³ Ora, isso parece contrariar a nossa experiência mais básica de qualquer música cujo interesse gire à volta do som musical, de altura definida, desde a música monofónica, bem como a experiência da literatura: tipicamente, os focos de atenção estética primordial são os elementos locais melódicos e (se os houver) harmónicos, e só derivadamente, os arquitectónicos – até porque, em grande parte da música, estes são bastante padronizados dentro de cada estilo, pelo que muitas vezes recuam para um lugar de pano de fundo na nossa audição. “A ideia de que consideramos interessantes as estruturas arquitectónicas de uma obra tonal independentemente da sua estrutura local não é mais plausível do que a ideia de que consideramos interessante a organização de um livro em frases, parágrafos, capítulos, etc. independentemente do enredo. O problema em ambos os casos, sugiro, é que nenhuma sensação do tipo relevante seria gerada.”¹⁴ É difícil

¹² Tenho sérias dúvidas no caso de elementos como frases, exposições, transições, recapitulações.

¹³ Schoenberg (1975), p. 217.

¹⁴ Raffman (2003), p. 83.

compreender por que razão as coisas se passariam de modo diferente na música dodecafónica, ao ponto de os elementos arquitectónicos serem nesta um ponto focal primordial gerador de experiências de sensação musical, sem esses elementos serem de alguma forma supervenientes em relação a estruturas locais perceptualmente reais. A outra alternativa reside nos elementos denominados por Raffman como não-estruturais, designação pela qual entende, na música tonal (pelo menos), as dimensões do estímulo sonoro, como dinâmica, agógica e timbre, que não figuram na descrição estrutural da música e não são recuperadas segundo regras gramaticais. Esses elementos são articulados com intenção expressiva pelos executantes de modo a favorecer uma descrição, ou interpretação, maximamente coerente da obra por parte do ouvinte, guiando-o para eventos estruturalmente importantes. Na música dodecafónica, estes elementos não são necessariamente serializados,¹⁵ e, quando não o são, são perceptualmente reais, pelo que poderiam ser responsáveis pela geração de compreensão musical. Mas esse não é o caso, uma vez que tais elementos são pela sua própria natureza dependentes do sentido da estrutura arquitectónica para a qual “apontam”, e esta, como vimos, não tem sentido, não é compreensível, na ausência de recuperação da estrutura local. Mesmo assim, podemos colocar a hipótese de que, contrariamente ao que é o caso com a música tonal, os elementos não-estruturais funcionam na música dodecafónica de um modo independente e *sui generis* no qual têm sentido e geram as sensações musicais relevantes sem serem guias para interpretações da estrutura arquitectónica, sendo focos primordiais de atenção estética. Raffman considera isto pouco plausível, para além de conducente a uma concepção da música em que o próprio executante fica “alienado” do compositor, um intruso inexplicável e supérfluo, uma vez que os seus gestos expressivos resultam vazios e sem sentido, por não terem conexão com significados e propriedades perceptualmente reais da obra que executa.¹⁶

Estabelecida a tese de que, em todos os três níveis, local, arquitectónico e não-estrutural, o possível significado da música dodecafónica se revela incapaz de ser

¹⁵ Naturalmente, podem sê-lo, e são-no por exemplo no serialismo integral, mas isso fortalece o argumento de Raffman.

¹⁶ Não obstante, este pode ser um retrato de alguma interpretação real enganadoramente expressiva de música serial. Taruskin (1996), pegando na analogia de Babbitt entre o ouvinte não iniciado que diz não apreciar o serialismo e um ouvinte leigo duma que diz não apreciar uma comunicação científica altamente técnica, faz uma analogia bastante feliz entre a expressividade da execução musical do tonalismo aplicada em vão ao serialismo e a apresentação da comunicação científica pela actriz Claire Bloom mobilizando todos os recursos expressivos do teatro tradicional.

compreendido e de gerar experiências de sensações musicais relevantes, dada a irrealidade perceptual da série, Raffman salienta que é possível que essa incapacidade não se verifique a outros níveis não considerados (p.ex., o rítmico e duracional), mas que a análise por ela desenvolvida deixa grandes dúvidas quanto a essa possibilidade, sendo que o ónus da prova recai sobre o defensor do serialismo. Seja como for, a tese estabelecida permite, por si só, concluir que essa música padece de um defeito crítico. Ao contrário da música que não pretende veicular significado relacionado com alturas sonoras (como é o caso da música Rap “pura”, que não contém estruturas melódicas ou harmónicas humanamente audíveis, e à qual, portanto, não podemos apontar esse facto como uma falha artística), a música dodecafónica tem de facto a importante propriedade intencional de, em virtude de ser propositada e ricamente estruturada em termos de alturas, se apresentar como candidata à apreensão de significado desse tipo e conseqüente geração de sensações musicais no ouvinte. Contudo, ela não permite ao ouvinte a recuperação das estruturas que geraria essas sensações - no máximo, permite a compreensão intelectual do especialista que estuda as partituras e apreende a rica estrutura tecida em torno do uso da série, embora de um modo não relacionado com a geração de sensações especificamente musicais mediante a captação de estruturas na superfície sonora percebida.

Assim, o dodecafonismo é fraudulento, ao pretender recompensar a atenção e interesse estético a um nível a que não pode à partida satisfazê-los. Não basta que o compositor intencione que os sons que organiza comuniquem significado relacionado com alturas para que isso se verifique de facto, se ele o fizer escrevendo música dodecafónica e esta, em virtude da disposição psicológica do ser humano, não permitir tal comunicação. Ao impossibilitar um tipo de comunicação entre criador (/executante) e ouvinte que supostamente seria a fonte do interesse musical, aplica-se-lhe a expressão de Stanley Cavell, segundo a qual os compositores (“os emissores”) deste tipo de música não podem querer dizer/intencionar o que dizem.¹⁷ No melhor dos casos, se algum outro nível da música dodecafónica permite a geração de sensações musicais relevantes, ela é arte num grau inferior ao da arte dos grandes compositores do tonalismo, cuja música é rica em comunicação de significado relacionado com alturas e também a outros níveis. No pior, se isso não se verificar de todo, Raffman considera que temos justificação para dizer que não se trata de arte, tal

¹⁷ Cavell (1977). O título do primeiro ensaio da colectânea em que se inclui “Music Discomposed” é “Must We Mean What We Say?”.

como um estilo que se apresentasse como literário e que preconizasse o uso sistemático de frases bem formadas e dotadas de sentido, mas contendo demasiadas subordinações para serem compreendidas por um ouvinte competente, não geraria realmente obras literárias, embora pudesse gerar obras de outro tipo.

Discussão

Aparentemente, a defesa do serialismo tem uma resposta fácil a críticas como as de Lerdahl e Raffman, baseadas na suposição de que a estrutura serial – as séries de todos os parâmetros musicais serializados e respectivas permutações e outros usos - não é perceptualmente real. A resposta consiste em salientar que se trata disso mesmo, uma suposição não comprovada. A isto podemos juntar que este idioma musical é extremamente exigente e só pode ser correctamente apreciado por um público muito experimentado e educado, que consegue identificar essa estrutura e compreender e fruir de toda a riqueza artística das obras seriais (e provavelmente de desenvolver mecanismos que permitem a geração das experiências musicais apropriadas). Este facto, embora limite o apelo popular do idioma, é comum a muitos estilos artísticos, não só contemporâneos, e não deve ser apontado por si só como uma falha estética.¹⁸ Sintomaticamente, poucos autores, e tanto quanto sei, nenhum dos que têm respondido às críticas que analisei atrás, têm escolhido esta via de defesa como principal.¹⁹ Assim, até melhor opinião dos cientistas cognitivos e psicólogos experimentais da música, podemos, ainda que provisoriamente, considerar que a estrutura serial ou é de facto perceptualmente irreal, ou é real para tão poucas pessoas em condições tão ideais e irrealistas, que não é possível que essa estrutura seja responsável pelo significado musical das obras seriais e desempenhe um papel relevante no idioma enquanto comunicação artística, e na respectiva compreensão pelo ouvinte.

¹⁸ O próprio pai do atonalismo serial terá dito que “se algo é arte, não é para todos; se é para todos, não é arte” (cit. em Taruskin 2004, p. 10).

¹⁹ A excepção são alguns compositores seriais que insistem que o seu tempo ainda não chegou e que o público continua a necessitar de preparação (talvez Donald Martino e Babbitt; cf. Taruskin (1991) e Schwartz (1997)).

A defesa do serialismo tem, no entanto, uma réplica evidente a esta admissão, que é a de que ela é irrelevante para o valor estético desse idioma.²⁰ Tal réplica surge aliada a uma de duas teses: a de que o significado expressivo (a capacidade para gerar sensações musicais) é dado por outros aspectos da música; ou a de que o serialismo não é primordialmente um idioma expressivo no sentido tradicional, devendo ser apreciado e compreendido a um nível essencialmente intelectual (talvez como a arte conceptual).²¹ A primeira tese é de longe a mais popular, pelo que focarei a atenção sobre ela - até porque a segunda parece admitir à partida uma deficiência expressiva do serialismo que poucos dos seus defensores estariam preparados para aceitar. De facto, inúmeros compositores seriais são os primeiros a declarar que a sua música não exige do ouvinte qualquer identificação de séries, e que ela deve ser apreciada do mesmo modo que as restantes obras do repertório clássico que são ricas em subtilezas estruturais não detectáveis por meios puramente perceptuais, como *Ma fin est ma commencement* de Machaut, a *Missa Prolationum* de Ockeghem ou a *Oferenda Musical* de Bach.

No entanto, esta resposta parece-me insatisfatória, uma vez que se baseia numa analogia entre aspectos da música tonal e da serial que só seria lícita se esses aspectos tivessem pesos semelhantes nos respectivos idiomas, o que não é de todo o caso. É argumentável que a capacidade para detectar que duas das vozes da *Missa Prolationum* são derivadas das duas restantes por aumentação só é necessária para uma compreensão e apreciação da obra a um nível especialmente completo ou profundo, podendo o ouvinte médio fruir a obra sem consciência desse aspecto. Mas isto deve-se ao facto de que a referida relação entre vozes não tem um papel realmente estruturante na linguagem melódica e modal em que o compositor trabalhou, sendo perfeitamente opcional. Ora, por contraste, o papel da série no serialismo é estruturante e fundamental, no sentido de que a sua presença como fio condutor asseguraria a continuidade e a unidade das obras, e permitiria em grande parte suprir a falta das referências tonais que foram substituídas pelas relações seriais.²² Para além disso, o suplemento de apreciação eventualmente gerado pela identificação e compreensão dos aspectos “esotéricos” em audições subsequentes de

²⁰ Ex. Croft (1999), Horn (2016).

²¹ Babbitt poderia ser um exemplo. Desconheço se filósofos optaram por esta versão associada à defesa, mas ela é referida em Kivy 2001, p. 61.

²² Lembremos Schoenberg sobre necessidade do serialismo para obras atonais de algum fôlego, como antídoto para o anarquismo do atonalismo livre, e sobre compositor visualizando todas as permutações da série (p. 7).

obras tonais como as referidas acima está intimamente dependente da necessidade de os compositores respeitarem, ao mesmo tempo, os princípios tonais específicos ao estilo, sendo isso que as torna *tours de force*, ao passo que nas obras seriais, não submetidas a princípios como os relativos ao tratamento das dissonâncias, tais aspectos surgem geralmente como gratuitos, imitações de facetas “sábias” de obras tonais sem as dificuldades inerentes à linguagem destas - e conseqüentemente sem as vitórias artísticas suscitadas pela ultrapassagem bem sucedida dessas dificuldades.²³

Sobre o tópico da relevância estética de propriedades não audíveis das obras, os defensores do serialismo dividem-se. Walter Horn (2016:19 e passim) toma a via mais habitual da relevância meramente secundária dessas propriedades, de modo a deixar aberto o caminho para a irrelevância da organização serial na apreciação e no juízo estético. Em resposta à denúncia de que o serialismo coloca a ênfase exclusivamente no ponto de vista do compositor e seus métodos, ignorando o ouvinte – a chamada falácia poiética (Taruskin 2004) –, Horn devolve a acusação, afirmando que é o crítico que comete a falácia, ao discutir esses métodos e insistir que eles são o cerne da música serial, quando eles, apesar de influenciarem causalmente o resultado musical, não são realmente relevantes para o valor da obra, que deve ser determinado em função precisamente das experiências dos ouvintes. Diferentemente, John Croft (1999:16 ss) considera que estruturas inaudíveis são frequentemente relevantes e parte do significado das obras musicais, e mesmo que a consciência dos métodos usados pelos compositores, proveniente de informação não disponível nas obras, afecta o que ouvimos e permite expandir a apreciação das mesmas.²⁴ Há sem dúvida um elemento verídico nesta observação, desde que vista como um antídoto saudável ao empirismo estético radical, e desde que o peso que conferimos a essas estruturas na constituição do significado, experiência e valor das obras não seja exagerado.²⁵ Mas podemos perguntar: ainda que a nossa experiência das obras seriais seja modelada e aprofundada pelo conhecimento do modo como são usadas as séries de todos os parâmetros, suas permutações, hexacordes e outros aspectos especificamente seriais, como pode isso ser responsável por uma audição hierárquica que possa, à semelhança

²³ Ver p.ex. a desconstrução dos “feitos” composicionais de Schoenberg no “Mondfleck” de *Pierrot Lunaire* por Taruskin (2004, p. 26-27).

²⁴ O importante musicólogo Nicholas Cook, citado por Croft (1999), parece ele próprio hesitar entre as duas vias: cf. p. 16 e p. 17 (as citações são de *Music, Imagination, and Culture*)

²⁵ Walton (1971) é o antídoto clássico e moderado.

da música tonal, gerar inconsciente e automaticamente sensações musicais, uma vez que estas não surgem tipicamente como resposta a tal conhecimento?

Elina Packalén (2005) responde directamente ao argumento de Raffman em dois pontos. Primeiramente, disputa a verdade, para a música serial, da premissa de que os aspectos não-estruturais (dinâmica, agógica, timbre, etc.) só têm significado dependentemente das estruturas locais relativas a alturas (via estruturas arquitectónicas). Citando Lardahl e Jackendoff, lembra que na ausência de tonalidade, o ouvinte usa o ritmo para identificar os eventos importantes, e que as sensações de tensão e relaxamento, na ausência de tonalidade, são produzidas principalmente pelo ritmo, dinâmica e timbre.²⁶ Para Packalén, estes aspectos não-estruturais têm, no serialismo, um papel estrutural mais independente, formando eles mesmos estruturas (um caso aparentemente favorável a esta perspectiva é o uso do timbre por Webern), que, ao que parece, seriam suficientes para gerar compreensão, a qual se traduziria por experiências de sensações musicais relevantes.

Devemos notar que, como Packalén admite, Raffman tinha considerado a hipótese de que o aspecto rítmico/duracional da música serial poderia ser um elemento importante no significado da música serial. Mas Packalén não compreende por que razão Raffman mantém que isso não compensa o defeito crítico do serialismo, de se apresentar como ricamente estruturado em alturas quando não pode recompensar a atenção a esse aspecto por as séries serem perceptualmente irreais, o que para Packalén equivale a acusar o serialismo de uma simples escolha artística legítima.

Ora, podemos responder, em defesa de Raffman, que as escolhas artísticas podem não ser legítimas, se, como sucede no caso em apreço, uma estruturação altamente complexa e rica em elementos aparentemente musicalmente relevantes for em grande parte imperceptível, ao passo que uma outra dimensão (ritmo) ou conjunto de dimensões (as não-estruturais) constituem a parte fundamental do significado da música e são as verdadeiras responsáveis pela geração de sensações musicais. Saliente-se ainda que há aqui uma inclusão indevida do ritmo na categoria dos aspectos não-estruturais. O ritmo é estrutural na música tonal, localmente estrutural, como o são a melodia e a harmonia, e é naturalíssimo que o seja também na não tonal, pelo que argumentar apenas na base desse aspecto não é realmente promover a tese de

²⁶ 1983, p. 297, cit. em p. 101.

que os aspectos de facto não-estruturais podem, no serialismo, ser estruturais. E quanto aos aspectos genuinamente não-estruturais, não será à partida impossível que eles formem estruturas independentes, mas cabe ao defensor do serialismo apresentar tais estruturas como portadoras de um significado que possa ser decodificado pelos ouvintes competentes independentemente de serem auxiliares das estruturas arquitectónicas (que por sua vez dependem das locais).²⁷

Isto leva-nos ao segundo ponto, que permite discutir a defesa mais importante do serialismo. Packalén subscreeve a tese, que já encontrámos, de que as críticas a esse idioma não demonstram que ele não pode ser uma linguagem expressiva:

a música dodecafónica [...] pode assim ter obscurecido ainda mais a relação entre as propriedades estruturais da música e as suas propriedades estéticas emergentes. [...] De facto, esta linguagem musical diferente pode ser expressiva de emoções novas e diferentes das de música anterior – talvez expressiva de emoções genuínas do inconsciente que têm presença imediata e realidade dentro da obra.²⁸

Deste modo, aceitamos como um dado empírico que alguns ouvintes têm experiências musicais valiosas em consequência da exposição a música serial, o que prova que a compreendem e que a mesma deve ser apreciada, do ponto de vista expressivo, pelo menos, do mesmo modo que a restante música, independentemente de toda a teoria e armadura técnica e formal. Em particular, segundo esta perspectiva, todas as objecções centradas na irrealidade perceptiva das estruturas seriais são espúrias, uma vez que a música serial deve ser apreciada de modo independente dessas estruturas de composição, como sucede com qualquer (ou muita) outra música. Repare-se que Packalén está aqui a falar, não apenas das sensações especificamente musicais, na acepção que tenho aqui seguido, mas também das emoções que essas sensações *ou outros aspectos da música* geram no ouvinte competente. Trata-se de uma extensão do especificamente musical para o expressivo de emoções que nem todos aceitarão, mas que considero legítimo, especialmente no contexto da discussão de um código expressivo do serialismo (para usar a expressão de Kivy 2001).

Parece indisputável que alguns ouvintes têm experiências auditivas agradáveis ao ouvirem música serial. Mas ter uma experiência agradável na percepção auditiva de um objecto sonoro não é garantia de compreensão desse objecto, e não tem de

²⁷ Note-se que mesmo esta linha de defesa não está aberta no caso do serialismo integral, no qual ritmo, timbre, dinâmica e agógica podem ser serializados, arriscando-se também eles a não serem perceptualmente reais.

²⁸ Packalén (2005), p.103.

passar pela geração de sentimentos musicais relevantes, como é atestado pelo caso das experiências agradáveis resultantes da audição de sons da natureza. Mesmo no caso de obras musicais, muitas formas de audição às quais as estruturas da música são opacas podem gerar experiências agradáveis com pouca ou nenhuma compreensão da música, sendo os sentimentos musicais e as emoções gerados, pelo menos em grande parte, oblíquos ou tangenciais aos aspectos e estruturas musicais supostamente relevantes dessas obras. Ora, o valor de uma obra deve estar pelo menos em boa parte ligado à sua capacidade para gerar experiências apropriadas, no sentido de serem relacionadas de modo não acidental com as propriedades específicas dessa obra e com a actividade do compositor (e, talvez menos consensualmente, com algumas das suas intenções).

Como refere Dmitri Tymoczko,

O objecto da nossa apreciação é limitado pelas nossas capacidades discriminatórias. Assim, se, por exemplo, afirmo que gosto da Sinfonia nº 40 de Mozart, mas sou completamente incapaz de distingui-la de qualquer outra sinfonia da Mozart, então não se pode dizer que aprecio a nº 40 *em particular*. Em vez disso, o que aprecio é algo como “sinfonias de Mozart em geral” ou “o estilo Clássico”. [...]

No caso da música de Babbitt, por exemplo, sabemos que os ouvintes são incapazes de discernir as complexidades estruturais que caracterizam a sua música. Assim, embora possam ter experiências agradáveis ao ouvir música de Babbitt, essas experiências são provavelmente causadas por características rítmicas e texturais muito gerais que as obras de Babbitt partilham com um conjunto muito alargado de outras obras. (Por exemplo: com versões hipotéticas de peças de Babbitt em que todas as alturas foram substituídas por notas seleccionadas ao acaso, perto das alturas originais mas não exactamente iguais.) [...] Mas estas características gerais são, argumentavelmente, apenas resultados acidentais das estruturas que foram o foco primário da atenção de Babbitt.²⁹

De modo mais justo para o serialismo, podemos dizer que alguns dos aspectos dessa música são recuperáveis por (alguns) ouvintes competentes, e outros, não, mas que os que o são, são suficientes para que essa música seja esteticamente satisfatória. A resposta aqui é que, mesmo que isso seja verdade – e provavelmente, é -, o que se mostra é que o idioma é esteticamente deficiente *quando comparado com o tonalismo*, uma vez que neste, quase todos os aspectos são recuperáveis, e há uma sintonia quase completa entre esses aspectos e as sensações musicais e emoções geradas em ouvintes competentes que permite que um código expressivo vigore (com os matizes próprios de cada estilo e época).

²⁹ Tymoczko (2000), p. 8 da versão online.

Será isto apenas o resultado do predomínio do tonalismo na nossa formação musical e na história da música em geral? Esta questão poderia talvez ser definitivamente respondida se tivéssemos os meios de observar uma comunidade humana musicalmente educada exclusivamente no contexto do idioma serial. Mas mesmo que isso fosse possível, e que as crianças dessa comunidade não desenvolvessem espontaneamente (ou ouvindo sons naturais) estruturas hierárquicas de tipo tonal, o que se poderia ter provado é que o idioma serial só pode ser plenamente assimilado em circunstâncias extravagantes como esta, provavelmente com exclusão de outras linguagens musicais. Se esse fosse o caso, valeria a pena fazer esse sacrifício? A resposta tem de ser negativa, uma vez que os estilos e idiomas musicais não se excluem uns aos outros, pelo menos dado o que conhecemos da tradição musical (tonal no sentido muito lato aqui usado), ainda que seja verdade que a proficiência e a apreciação mais profunda de um idioma musical distante daquele em que fomos educados exige um esforço de imersão e uma certa reestruturação de princípios e expectativas musicais. A experiência só seria desejável se o desenvolvimento de um código expressivo genuíno (não acidental e parcial) para o serialismo fosse compatível com o do tonalismo nas suas diferentes variantes.

Dada a impossibilidade prática deste teste imaginário da viabilidade do serialismo como alternativa ao tonalismo, os defensores daquele, nos seus tempos áureos, observavam frequentemente que a rejeição do idioma, mesmo pela maioria dos ouvintes no restante competentes, se devia à falta de familiaridade, que, uma vez superada, permitiria o desenvolvimento e a divulgação do código expressivo relevante. Esta ideia típica da defesa dos estilos de vanguarda é contrariada pela experiência histórica, pelo menos na limitada medida em que esse teste do tempo é de facto um teste: ao contrário das previsões optimistas, o serialismo é desde há algum tempo considerado um idioma em grande parte ultrapassado, uma experiência artística não particularmente bem sucedida, principalmente por causa da sua limitação expressiva, o que levou vários compositores nele formados a abandoná-lo, sendo que actualmente, a tendência marcada é pelo regresso ao tonalismo.³⁰ O grito de guerra da vanguarda artística tem sempre sido “um dia o nosso tempo chegará!” Pode não ser um desmentido categórico dessa esperança, mas se se passa quase um século e a

³⁰ Para uma história breve e acessível da ascensão e queda do serialismo, com testemunhos de ortodoxos e dissidentes actuais, ver Schwartz 1997.

situação continua a ser desfavorável, podemos continuar a esperar, mas talvez seja de aceitar que esse dia nunca chegará, e que talvez haja razões para isso.

Para além disso, muito do que já vimos aponta, ainda que de modo não definitivo, no sentido de que há estruturas perceptivas e cognitivas que limitam o campo do que pode ser assimilado musicalmente e estimulam inconscientemente certas organizações (ou as imprimem aos estímulos), tal como os resultados do trabalho da psicologia e biologia evolutiva vão no sentido de que há formas de expressão das emoções mais básicas que são universais à espécie humana, e não histórica ou culturalmente adquiridas – precisamente as emoções com as quais o código expressivo do tonalismo mais facilmente está em sintonia.³¹

Finalmente, na sequência do segundo ponto de Packalén, admitindo que alguns ouvintes competentes do serialismo têm experiências de sensações musicais e relevantemente emotivas dessa música, devemos perguntar, que sensações e emoções são essas? Quanto a emoções, as “novas emoções do inconsciente” que Packalén invoca, referência típica das defesas da expressividade do serialismo em função da psicanálise sua conterrânea e contemporânea, são demasiado obscuras para constituírem um argumento. Teríamos de ter exemplos para testarmos as nossas intuições relativamente à capacidade do serialismo para as gerar, mas a própria natureza “nova” e inconsciente de tais emoções parece torná-las imunes à análise – o que significa igualmente que não são verdadeiramente explicativas. De resto, o facto de as obras seriais não partilharem estruturas entre si, tendo cada uma as suas séries, milita também contra esta possibilidade de se gerar um código expressivo comum a esta música, como Packalén ela própria admite.

E quanto a sensações musicais? Creio que não devemos negar que algumas sensações musicais dependentes de aspectos arquitectónicos e mesmo não-estruturais são de facto geradas pela música serial. Na verdade, penso que, ao contrário de algumas críticas que aqui abordei, é possível que essas sensações sejam pelo menos matizadas pelas estruturas locais, sobretudo melódicas (não diria tanto das harmónicas), como sucede quando momentos de agitação são acompanhados por movimento melódico enfaticamente ascendente. Mas isto significa ainda assim um

³¹ Kivy p. 61 (Kivy refere que essas formas de expressão podem até ser partilhadas por alguns primatas inferiores). A tese de universais especificamente musicais é mais polémica, porventura também pelas implicações imediatas que teria em discussões de estilos de vanguarda como a presente. No entanto, a crescente literatura e investigação sobre este tema mostram uma superação do cepticismo que anteriormente o rodeava (ver p.ex. Savage et al. 2015).

repertório expressivo extremamente limitado. Como Scruton observava, praticamente toda a música serial exprime as mesmas emoções de nervosismo e tensão permanentes. Ora, há todo um mundo expressivo de distância entre, por um lado, numa obra serial, a sensação musical de agitação que resulta da conjugação de aceleração, crescendo dinâmico, texturas mais densas e ascensão melódica, seguida de repouso pela inversão destes níveis, e a experiência natural da tensão e relaxamento, assistida pela “tonalidade”, que obtemos de uma simples dissonância e sua resolução numa passagem de Bach. Enquanto no tonalismo, os níveis conducentes à agitação podem ser empregues para reforçar a acumulação de tensão e o relaxamento já poderosamente inscritos na estrutura harmónica, no serialismo não parece haver, em rigor, tensão em relaxamento, uma vez que nem uma nem outro nascem de forças musicais que os acompanhem, razão pela qual soam sempre gratuitos e poderiam tão facilmente surgir em qualquer outra parte da peça. Como diz Scruton, os finais não soam como necessários, consequências das relações melódicas, harmónicas e contrapontísticas, mas abruptos e inexplicáveis, como o quebrar de um ramo.

Em suma, mesmo que não aceitemos todas as críticas ao serialismo aqui abordadas, ou que não as aceitemos em todos os seus detalhes e alcance, parece-me evidente que este idioma é, se não, como diz Raffman, fraudulento e artisticamente deficiente, pelo menos, artisticamente incoerente e expressivamente limitado a um nível demasiado profundo.

Referências bibliográficas:

- Ball, P. “Schoenberg, Serialism and Cognition: Whose Fault if No One Listens?” *Interdisciplinary Science Reviews* 36(1) March 2011.
- Cavell, S. 1977. “Music Discomposed”, in *Must We Mean What We Say?* Cambridge: Cambridge University 180-212 (orig. 1969).
- Croft, J. *Musical memory, complexity, and Lerdahl’s cognitive constraints*, MA Diss. U. Sheffield, ac. 1/1072016 at http://johncroft.eu/Memory_complexity.pdf
- Deutsch, D. 1972. “Octave Generalization and Tune Recognition.” *Perception and Psychophysics* 11(6):411–12.
- Gibson, D. 1986. “The Aural Perception of Nontraditional Chords in Selected Theoretical Relationships: A Computer-Generated Experiment.” *Journal of Research in Music Education* 34(1): 5–23.
- Horn, W. 2016. “Tonality, Musical Form, and Aesthetic Value.” *Perspectives of New Music* 53.

- Huron, D. & von Hippel, P. 2000, "Tonal and contra-tonal structure of Viennese twelve-tone rows", artigo apresentado à Society for Music Theory Conference, Toronto, Canada, 2000.
- Kivy, P. 2001, "Making the Codes and Breaking the Codes: Two Revolutions in Twentieth-Century Music", in *New Essays on Musical Understanding*, Clarendon.
- Krumhansl, C. L., G. J. Sandell, and D. C. Sergeant. 1987. "The Perception of Tone Hierarchies and nMirror Forms in Twelve-Tone Serial Music." *Music Perception* 5(1):31–78.
- Lerdahl, F. 1988. "Cognitive Constraints on Compositional Systems", *Contemporary Music Review* 6/2 (1992): 97-121.
- Lerdahl, F. e Jackendoff, R. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. MIT Press, Cambridge, Mass.
- Packalén, Elina. 2005. "Musical Feelings and Atonal Music", *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 2, No. 2, August 2005.
- Pedersen, P. 1975. "The Perception of Octave Equivalence in Twelve-Tone Rows." *Psychology of Music* 3:3–8.
- Raffman, D. "Is Twelve-Tone Music Artistically Defective?" *Midwest Studies in Philosophy* 27/1 (2003): 69–87.
- Savage, P. et al., 2015. "Statistical universals reveal the structures and functions of human music", *PNAS*, July 21, 2015, vol. 112, no. 29, 8987–8992.
- Schoenberg, A. 1975 (orig. 1941). "Composition with Twelve Tones (1)", in *Style and Idea*, Leo Stein (ed.). London: Faber & Faber, pp. 214–45.
- Schwarz, K. R. 1997. "In Contemporary Music, A House Still Divided." *The New York Times*, August 3.
- Scruton, R. 1997. *The Aesthetics of Music*. Oxford University Press.
- Taruskin, R. 1996. "How Talented Composers Become Useless." *The New York Times*, March 10.
- _____. 2004. "The Poietic Fallacy," *The Musical Times*, Vol. 145, No. 1886 (Spring, 2004), p. 7-34.
- Tymoczko, D. 2000. "The Sound of Philosophy", *Boston Review*, October 01.
- Walton, K. 1971. "Categories of Art." *Philosophical Review* 79(3):334–67.