

Silogismo e análise musical em Carl Dahlhaus

Antenor Ferreira Corrêa
(Universidade de Brasília)

Resumo: proposição sobre a estrutura silogística montada pelo musicólogo Carl Dahlhaus visando a equacionar o problema do esfacelamento da estética após o final da prática comum. Início com a exposição dessa arquitetura argumentativa disposta por Dahlhaus. A seguir, apresento os critérios por ele adotados para valoração estética. Por fim, valendo-se do Opus 30 (1927) de Schoenberg, exemplifico como esta estrutura de pensamento montada por Dahlhaus é transportada para as críticas que ele realizou.

Palavras-chave: silogismo, análise musical, Carl Dahlhaus, estética musical.

Abstract: in this article, I propose to consider the aesthetic and analytical texts by German musicologist Carl Dahlhaus as designed according a syllogistic structure. My assumption is that Dahlhaus used this rhetorical device in order to equate the problem of aesthetic disintegration brought about with the end of common practice. I begin exposing this argumentative frame-of-work as assembled by Dahlhaus. Following, Next, I present the criteria adopted by Dahlhaus for an aesthetic judgment. Finally, taking Schoenberg's Opus 30 (1927), I exemplify how Dahlhaus' structure is transported to the criticism he performed.

Keywords: syllogism, musical analysis, Carl Dahlhaus, music aesthetic.

Introdução: silogismo e julgamento de valor

Silogismo é um raciocínio lógico dedutivo no qual se atinge uma conclusão por meio do confronto entre duas premissas apresentadas inicialmente. Aristóteles definiu silogismo como “o raciocínio no qual, postas certas coisas, segue-se necessariamente algo distinto destas pelo simples fato de haverem sido postas” (Analíticos Primeiros, I, 1, 24b, 18-19). Trata-se, portanto, de uma derivação necessária de um conseqüente (conclusão) a partir de antecedentes (premissas). Silogismo constitui-se como um meio de argumentação retórica utilizado, assim, como “ferramenta” de persuasão extensiva a diversos temas. O musicólogo alemão Carl Dahlhaus (1928-1989) também fez uso desta estrutura argumentativa de modo a equacionar o problema da objetividade na valoração estética da obra musical, como se verá a seguir. A importância de Dahlhaus para a musicologia, segundo Robinson, deu-se in diversas áreas: “o reestabelecimento da estética como disciplina central, a elaboração de um arcabouço intelectual para a história e análise da música contemporânea do Século XX, a ampliação dos campos de estudo aceitos de modo a incluir a musicologia sistemática, a história institucional, a música de salão e outros temas anteriormente subsidiários” (Robinson, 2001)¹.

¹ (1) the re-establishment of aesthetics as a central musicological discipline, (2) the elaboration of an intellectual framework for the history and analysis of 20th-century avant-garde music, (3) a broadening of the accepted fields of study to include systematic musicology, institutional history, salon music and other formerly ancillary subject”.

Com intuito de oferecer uma fundamentação para o juízo crítico de uma obra musical, Carl Dahlhaus edificou um sistema alicerçado em dois pilares principais: a história da música e a análise musical. No que diz respeito à história, Dahlhaus compreendia que a existência de padrões estilísticos característicos às distintas épocas, ou ao menos um conjunto de procedimentos similares, viabilizava a classificação de diferentes obras de arte como pertencentes ou não a um determinado período (estéticas Barroca, Clássica e Romântica, por exemplo). Todavia, com a pulverização da prática comum em finais do século XIX, tornou-se impraticável a edificação de uma proposta crítica extensiva tendo por base padrões estéticos comuns. Igualmente, assomava-se a inviabilidade de uma estética particular, donde teríamos tantas abordagens quantas fossem as obras de arte e sob a perspectiva de cada autor. A estética contemporânea encontrava-se, assim, alijada da possibilidade de amparar-se em tipos e gêneros estabelecidos, aspecto que debilitava interpretações transcendentais das obras, isto é, avaliação da peça naquilo em que excede seus limites ordinários, extrapola seus próprios domínios e prima no seu gênero. Com isso, as interpretações transcendentais cederam lugar à abordagem imanente da obra musical, considerando-a naquilo compreendido em sua própria essência, em suas características inerentes. Confrontar a obra em suas particularidades exigiu da estética um novo método que viabilizasse o acesso a essas características estruturais internas. Esse método foi conseguido por meio da associação entre estética e análise musical, disciplina cujos procedimentos forneceriam, justamente, o acesso epistêmico às estruturas gerativas e aos processos construtivos da nova música que se instaurava.

No plano da análise musical, Dahlhaus tratou do embate entre subjetivo versus objetivo. Uma análise das estruturas musicais, em tese objetiva, não traria embutida um juízo de gosto, por sua vez, subjetivo? A resposta afirmativa a essa questão torna-se um problema na medida em que um julgamento de gosto, embora admita argumentações, não permite ser reduzido a um denominador comum de onde poderiam ser extraídos conceitos e categorias de modo a alicerçar as valorações estéticas, reduzindo esses juízos a uma interpretação de ordem estritamente pessoal.

Esse impasse é solucionado retoricamente, ou seja, na estrutura argumentativa silogística montada por Dahlhaus. Ele parte de premissas que lhe fornecem a base para a extração de uma conclusão lógica. As premissas funcionam como as proposições maiores e menores do raciocínio por silogismo e a inferência delas extraída justifica e possibilita que Dahlhaus prossiga seu arrazoado sob bases racionais. Em relação aoajuizamento de valor essa estrutura é construída desta maneira:

- 1) fenômenos objetivos permitem ser descritos e avaliados racionalmente;
- 2) impressões estéticas são objetivas;
- 3) é possível, então, a valoração estética sob bases racionais.

Essa estrutura de pensamento conecta-se com a análise na medida em que esta fornece ferramentas para discriminar o conteúdo de uma obra musical. O estabelecimento de critérios objetivos fornece a base para uma argumentação crítica consistente. A verificação desses critérios nas distintas obras musicais é possível por meio da análise (análise de segunda ordem).

No entanto, a estrutura montada por Dahlhaus possui implicações a princípio contraditórias. A primeira delas diz respeito ao fato de considerar como objetivas as impressões estéticas advindas da fruição musical. A segunda reivindica à análise avançar para além das descrições de superfície em direção a níveis estruturais mais aprofundados. Ultrapassar as meras indicações do conteúdo motivico, de graus harmônicos, da segmentação em frases e seções, além de propiciar estabelecer as conexões e os processos envolvidos nos diferentes níveis estruturais da obra, englobando os aspectos históricos e filosóficos em uma espécie de hermenêutica analítica. Robinson entende que esta atitude para com a análise musical foi legada da escola de Frankfurt, pois Dahlhaus empregava a análise “não para revelar as conexões musicais escondidas em uma obra, mas para examinar a ‘história sedimentada’ (Adorno) dentro dela” (ROBINSON, 2001)². Essa história sedimentada necessitaria, posteriormente, ser conectada a uma argumentação histórica mais abrangente, ou seja, deveria extrapolar o orbe particular da obra analisada e articular-se com a História da Música.

A terceira implicação decorre da plausibilidade de se estabelecer critérios objetivos para balizar uma posição crítica sabendo que esses critérios são modificados nos diferentes períodos históricos, pois o que era significativo antes, por exemplo, na Renascença, não é mais no Classicismo, e assim sucessivamente. Vide o critério da mímese, no qual a boa obra era a melhor imitação do tipo ou gênero que lhe servia de modelo. No romantismo, entretanto, a idéia de imitação já não se fazia mais presente e iniciava-se a substituição dos gêneros e tipos pela expressão individualizada, transformação que se dá em concomitância com a citada passagem da prática comum para as pesquisas individuais buscando renovação da linguagem tonal.

Retomando o primeiro ponto: o porquê da colocação da experiência estética em um âmbito objetivo. Tanto para Dahlhaus quanto para diversos filósofos (como Kant e Adorno), o momento da contemplação estética pura e descompromissada não perdura por um longo tempo, mas é efêmero. Assim, uma etapa reflexiva segue-se ao primeiro instante contemplativo. É justamente essa passagem que faz com que a suspensão do juízo retorne ao racional.

O estranhamento sentido quando da primeira audição de uma obra é sintomático do momento racional, pois a mediação histórica já se faz presente, confrontando aquela obra com o repertório armazenado na memória. A mediação histórica é inseparável da fruição estética. Desse modo, o subjetivo funciona como ponto de partida para o objetivo. A objetividade surge do esforço

² Which he employed not primarily to reveal hidden musical connections in a work but to probe the ‘sedimented history’ (Adorno) within it.

de mediação entre o objeto estético e os atributos inerentes ao sujeito. Reencontra-se, assim, o que Dahlhaus, no *Estética Musical* (1991, p.123), afirmava a respeito da verdadeira imediatidade não ser fruto direto das primeiras sensações, mas antes, ocorrer mediada pela reflexão. O imediatismo de uma primeira sensação por ser evanescente mergulha na reflexão, porque o momento de contemplação não é desvinculado das nossas referências e experiências anteriores, mas está inexoravelmente atrelado ao *juízo histórico*. Uma escuta não é absolutamente pura ou isenta, mas compreende uma carga histórica e cultural apreendida e vivenciada no meio social onde o indivíduo convive ou conviveu. Desse modo, é possível afirmar que a subjetividade é, em verdade, intersubjetiva, já que pressupõe aprendizado e acordo mútuo entre pares de um mesmo círculo sócio-cultural. A atividade de percepção musical traz em si os aspectos do meio social em que foi criada, já que “a experiência musical ocorre somente no interior de uma cultura, cuja tradição de escuta e interpretação formata nossas expectativas” (SCRUTON, 1997, p.239).

A partir daí, abre-se a porta para a diferenciação entre juízo de gosto e juízo artístico. O juízo de gosto reivindica que uma valoração estética não deve ser lograda por meio de conceitos, mas fundada na percepção. O juízo artístico delibera sobre as estruturas e propriedades formais, bem como, sobre a técnica composicional empregada na construção do objeto de arte.

Essa separação de domínios, que remonta a Baumgarten e Kant, é também encontrada em Schoenberg (cf: 1993, p.119), que entendia uma divisão dos âmbitos estético e psicológico atuando durante a escuta musical. Com isso, oferece duas vertentes para a interpretação de um discurso musical: a estética e a psicológica; implicando em considerar o pólo psicológico como subjetivo, posto que é incontornável por parte do compositor, pois as associações emotivas causadas nos ouvintes não se encontram no plano racional. O aspecto estético denotaria objetividade, porque se atém a elementos intramusicais, tecnicamente manipulados e organizados no plano composicional. Novamente chega-se à demanda da análise musical. Justamente pela notada incapacidade de a música portar uma linguagem simbólica, cujas reações poderiam ser unívocas, o juízo artístico deverá ser promovido mediante considerações sobre os elementos intrínsecos à obra musical, não restando relevância às associações extra musicais que possam surgir, e a discriminação destas estruturas, bem como de seus modos de relação, dá-se via análise musical.

O segundo aspecto da estrutura silogística montada por Dahlhaus refere-se à hermenêutica da análise musical, por ele chamada de *análise de segunda ordem*. Esta se trata de uma abordagem empregada na confrontação de obras musicais que preconiza uma atitude crítica por parte do analista de modo a realizar uma espécie de reflexão sobre o método analítico em si.

Segundo Dahlhaus, um procedimento analítico taxionômico, em que um dado observado é reportado e catalogado segundo um modelo prévio, como por exemplo a simples indicação de graus ou funções em uma sucessão de acordes, pouco acrescenta a respeito da própria obra. Não basta

apenas isolar e enumerar os acordes, abstraindo-os de elementos rítmicos, mas seria necessário que os princípios de base que gerenciam essas relações harmônicas fossem “expressamente demonstrados e articulados por uma interpretação da análise” (DAHLHAUS, 1983, p.9). De modo a não gerar uma mera tautologia, os elementos observados no plano musical devem ser considerados como fatos ou dados empíricos, partindo, então, para um segundo passo no qual há a interpretação desses dados. Esta hermenêutica indicaria a maneira organizacional subjacente ao relacionamento desses fatos, sua forma de integração e conexão no âmbito de seu contexto musical.

Paralelamente, Dahlhaus vale-se da relação entre teoria e análise na tentativa de uma definição mais precisa do campo de atuação de análise musical. Ele distingue as análises orientadas teoricamente das orientadas esteticamente. Nas análises orientadas teoricamente a música pode ser tomada enquanto documento histórico, como testemunho de fatos externos a ela mesma ou ainda como regra que transcende um único caso. Nas abordagens de orientação estética a peça é entendida nela mesma e existindo pelo seu próprio direito, sendo objeto de uma análise imanente.

Não obstante, apresenta-se ainda uma questão contumaz: a atividade analítica é inteiramente isenta de críticas e juízos de valor?

Desde Schumann (que, contemporaneamente a Hoffmann, estabeleceu o processo analítico *stricto sensu* – no qual o analista toma uma obra específica e estuda seus componentes em separado almejando atingir uma melhor compreensão da sua totalidade) até Allen Forte (que em *The Compositional Matrix* dizia ter meticulosamente excluído os termos indicativos de quaisquer tipos de valoração, como bom, ruim, legal, etc) a análise traz implícita algum tipo de apreciação e valoração estética. Embora existam certos esforços no sentido de projetar na análise um estatuto científico por meio da isenção do observador, os detalhes e pontos relevantes, a maneira e a extensão da discussão a estes dedicados, a sua ordem de apresentação e a ferramenta ou modelo utilizados (teoria dos conjuntos, análise *shenkeriana*, tematicismo, aportes psicológicos, etc), são decisões particulares do analista que subentendem uma atitude crítica.

A situação da análise enquanto crítica foi tratada por Joseph Kerman (1987). Segundo ele, músicos e autores que lidam diretamente com análise não consideram sua atividade como crítica musical por duas razões. A primeira deve-se a uma espécie de preconceito nutrido contra a crítica jornalística, pois estas, na visão desses músicos, carecem de rigor e de profundidade intelectual, consistindo somente de um apanhado de impressões subjetivas que, ao permanecerem no plano do juízo de gosto, pouco acrescentam ao leitor. O segundo motivo é a atitude deliberada dos analistas de evitar a formulação de juízos de valor visando à aproximação com os moldes das investigações científicas. Kerman também põe relevo no fato de as análises do repertório pós segunda guerra mundial serem apresentadas como “proposições estritamente corrigíveis, equações matemáticas,

formulações da teoria dos conjuntos, etc.” (KERMAN, 1980, p.312), denotando a tentativa em ascender na hierarquia da metodologia científica.

Isso exposto, Dahlhaus leva a observar que da primeira e segunda implicações extraídas da sua estrutura silogística têm-se a impossibilidade de um ajuizamento apenas subjetivo ou totalmente objetivo. A subjetividade pura traria o paradoxo da alienação histórica, enquanto a objetividade total demandaria a existência de um sujeito ‘ideal’ totalmente neutro e isento. Isto leva a uma nova questão: quais critérios são propostos por Dahlhaus para servirem de balizas no juízo estético?

Critérios

Nas interpretações transcendentais, orientadas pelos gêneros e estilos, a obra artística singular era referida ao tipo, avaliada naquilo que deste se associava ou diferenciava. “A morte da teoria musical dos gêneros parece ter lançado o juízo estético numa crise” (DAHLHAUS, 1991, p.129). Porém, mesmo as interpretações imanentes demandam considerar as obras partindo de fundamentos. Justamente em face da comentada impossibilidade da total objetividade do analista, deve-se ao menos tentar amenizar essa carga arbitrária. A análise não pode tratar-se exclusivamente de um processo intuitivo. *Insights* e inspirações são bem-vindos, pois tem seu valor como ponto de partida para o processo analítico. Contudo, o analista deve basear-se em técnicas ou métodos que o permitam decidir seguramente sobre os parâmetros musicais postos em jogo, bem como, as funções que esses adquirem no discurso musical. Desse modo, a análise apresenta-se como uma atividade essencialmente intelectual, tendo seu teor subjetivo diminuído. Apesar de advertir sobre a falibilidade de tratar os critérios de maneira isolada, já que esses devem completar-se mutuamente, Dahlhaus elenca e discute os seguintes *topoi* à guisa de diretrizes para a reflexão estética:

1. Originalidade: qualidade do que é original, isto é, do que é a causa primeira; implicando, portanto, na não reprodução ou imitação de outrem. Com isso, o conceito de originalidade opunha-se a convenções e imitações e buscava valorizar o produto da concepção peculiar do artista. Todavia, para Dahlhaus, o critério da originalidade trazia implícito uma motivação moral antes de estética, posto que exaltava o intuitivo em detrimento do reflexivo. Para os estetas de finais do século XVIII, época na qual o conceito de originalidade tornou-se a principal categoria estética, o original deveria provir da intuição do compositor e não do trabalho intelectual. No entanto, Dahlhaus faz notar o paradoxo desse pensamento apontando que compositores notadamente tidos como originais (Monteverdi, Berlioz, Schoenberg) revelam um alto grau de elaborações reflexivas em seus processos composicionais. Isso evidencia a ambivalência intrínseca à categoria da originalidade, indicando a não reconciliação entre o imediato (não refletido) e o novo, pois o novo também procede do labor intelectual. A idéia de originalidade também se revela contraditória pela

impossibilidade de apartar-se da mediação histórica. Assim, admitir algo como novo à primeira impressão estética (sensível) exige uma remissão ao que ainda não é conhecido (reflexão histórica).

2. Epigonismo: correspondência com ou afastamento dos tipos formais ou cânones. A “dependência de obras musicais por modelos a serem imitados ou rivalizados pode ser louvada como expressão de um senso de não ruptura com a tradição ou condenada como epigonismo” (DAHLHAUS, 1983, p.32). A total separação da tradição não implica em uma obra consistente, do mesmo modo que ter por base os modelos efetivamente consagrados não garante a eficácia da composição. Por fim, quem decide a diferença e enquadramento de determinado compositor na categoria de epígono? O que é tradicionalismo e o que é epigonismo?

3. Riqueza de conexões x falta de diferenciação: implica que elementos musicais contrastantes estejam conectados de modo a evitar uma obra segmentada ou com partes desunidas. A contraparte dessa unidade reside no fato de que as estruturas a serem conectadas devem possuir características perceptualmente diversas, do contrário, o critério da articulação perde relevância.

4. Trivialidade: é errôneo e preconceituoso reprovar esteticamente uma música trivial ou de entretenimento. Muitas dessas obras denotam o domínio técnico do compositor além de apresentarem consistente elaboração dos distintos parâmetros musicais (harmonia, textura, etc.). A música para cinema (*film music*) é um exemplo de obra de entretenimento que de maneira alguma pode ser classificada como trivial ou como má composição.

5. Diferenciação e integração: a música do início do século XX é fortemente segmentada e, por vezes, intencionalmente dispensa seções de transição para introduzir novos materiais ou seções de maneira abrupta. Alguns autores entendem que esta poética fragmentária é uma das características da pós-modernidade. O emprego do artifício da justaposição de blocos contrastantes é notório em Debussy, pelo uso de cortes súbitos no fluxo musical, e Stravinsky, pelo seu procedimento de estratificação. Porém, nesses casos, os materiais justapostos ao longo da obra tornam-se objetos de síntese em alguma parte posterior do decurso musical. Essa síntese tem justamente a função de evitar a existência de materiais desconexos e desarticulados na composição.

6. Princípios formais: ao supor que um objeto tem não só uma figura patente e visível, mas também uma figura latente e invisível, os gregos forjaram a noção de forma enquanto figura interna captada só pela mente. Platão chamava essa figura interior de idéia ou forma. Aristóteles discutiu a noção de forma especialmente na *Metafísica* compreendendo que matéria é aquilo com que se faz alguma coisa; a forma é o que determina a matéria para ser alguma coisa, isto é, aquilo porque alguma coisa é o que é. Todavia, o uso do conceito de forma em análise musical não deixa de ser controverso, já que pode levar a entender a pré-existência de um molde ou gabarito a partir do qual as músicas seriam forjadas. Um dos autores mais comentados por Dahlhaus ao referir-se aos princípios formais é Adolf Bernhard Marx, que segundo Dahlhaus foi um dos primeiros teóricos a considerar o

antagonismo temático como o grande princípio da forma sonata. No seu livro *Teoria da Forma (Formenlehre)*, Marx define forma como “a somatória de todas as múltiplas configurações nas quais o conteúdo da música aparece antes do nosso espírito”. Subentende, assim, uma apreensão imediata, aconceitual, da obra musical. Marx não compreendia haver oposição entre forma e conteúdo, antes, admitia que a forma era o agente viabilizador da determinação do conteúdo musical. Douglas Green (1965) também apresenta a idéia de formato [*shape*] como outra maneira para se pensar o processo de composição, no qual música não surge moldada em uma fôrma, mas como uma realização cujas propriedades emergiram gradualmente a partir da reunião dos seus componentes internos, ou seja, uma configuração adquirida durante o processo de agrupamento. É comum na música pós-tonal valer-se do termo estrutura, no lugar de forma, talvez com a intenção de se evitar confusões com a terminologia já estabelecida para o repertório tradicional. Estrutura corresponderia, então, à congregação de relações racionais e interdependentes entre elementos de modo a criar uma ordem, cuja realidade permite ser demonstrada logicamente.

Dahlhaus comenta os quatro principais focos da teoria da forma musical:

- a) Conceito de fluxo contínuo: a ausência de conexões e desenvolvimentos, a justaposição de momentos musicalmente auto-suficientes que não derivam dos materiais precedentes, tampouco preparam o seguinte, é oposta á idéia de forma musical, cuja doutrina preconiza a relação das partes entre si e com o todo (DAHLHAUS, 1983, p.47). Isto constituiria o procedimento denominado de bricolagem, cujo exemplo pode ser encontrado em obras de Stravinsky e Villa-Lobos, entre outros.
- b) forma musical baseada na justaposição de seções desperta desconfiança conduzindo a uma crítica exacerbada. Críticos tendiam a considerar a falta de propriedade deste método como deficiência do objeto. Esta posição entende que os elementos da obra devem evoluir a partir de elementos precedentes.
- c) desenvolvimento – o plano de frente composicional evolui, ou seja, é engendrado a partir do desenvolvimento temático e motivico articulado com os níveis mais aprofundados da estrutura.
- d) agrupamento – combinação, diferenciação e reunião de períodos ou seções de acordo com a recorrência e semelhança melódico/rítmica e textual (por exemplo a forma canção). Esses agrupamentos não necessariamente tomam como base características temático-motívicas.

7. Analogia e compensação: o equilíbrio entre os diversos parâmetros da composição. A idéia de compensação implica em contrabalançar a complexidade e alto grau de elaboração de algum parâmetro com a simplicidade de outros.

Schoenberg não compartilhava da idéia de compensação, afirmando que a música deveria ser igualmente desenvolvida em todas as suas dimensões. Ele respaldava sua concepção no fato de que cada elemento de uma composição (harmonia, contraponto, melodia, ritmo, forma) está estrita e inseparavelmente ligado aos outros, adquirindo sua significância por meio das múltiplas relações

nas quais participa. Schoenberg preconiza, assim, o princípio de uma música em que todos os domínios e elementos estruturais estivessem “ricamente diferenciados, analogamente desenvolvidos” e cooperando em igual direito com a totalidade da obra (Cf: Dahlhaus, 1991, p.131).

Este postulado fez com que Schoenberg se tornasse alvo de severas críticas, pois no dodecafonismo, de modo geral, a polifonia é mais desenvolvida que a elaboração harmônica, assim como as relações rítmicas e formais mantêm-se semelhantes àquelas oriundas da tradição tonal. “Como a própria prática composicional de Schoenberg mostrou, o princípio da analogia está sujeito a restrições. Aquilo que do ponto de vista da técnica composicional aparece como uma discordância entre melodia e ritmo, do ponto de vista da forma constitui uma necessidade (...) a característica rítmica necessária para um tema funcionar e ser reconhecido como tal tinha que tender ao tradicional” (DAHLHAUS, 1983, p.53).

8. Audibilidade: é o postulado de que tudo o que integra uma composição deve ser audível. E por audível entende-se perceptível durante a escuta da obra. Segundo Dahlhaus, esta é uma opinião dos críticos contra o que chamaram de música escrita, aquela cuja vasta gama de componentes e processos construtivos, de tão complexos, só são acessíveis por meio de uma análise direta da partitura, mas não são captados durante a fruição da peça. Acredito como já pertencente ao senso comum o fato de que uma análise modifica uma segunda escuta da obra, assim como não existe música sem a possibilidade de ouvi-la. Todavia, fica a questão, mesmo no repertório tonal, toda a estrutura da música é apreensível somente pela audição? A forma musical é audível?

A partir dessas considerações o próximo passo é tentar entender como Dahlhaus põe em prática suas propostas nas análises que realiza. O que discute? Sob quais fundamentos? Qual o teor de suas análises? Para tanto, tomarei como exemplo os apontamentos feitos para o Quarteto de Cordas nº 3 de Schoenberg.

Análise: Schoenberg, terceiro quarteto de cordas, Opus 30 (1927)³

O Opus 30 de Schoenberg data de 1927 e foi o primeiro quarteto para cordas escrito após a promulgação da técnica dodecafônica em 1923. Um hiato de 20 anos separa essa obra do segundo quarteto para cordas (Op. 8), peça esta em que Schoenberg inovou incorporando ao último movimento uma parte vocal. O Quarteto nº 3 foi uma peça encomendada para ser estreada no festival de música de câmara de Viena. Schoenberg, ao comentar a estréia da peça, diz ter se sentido surpreso com a reação do público: “nem a primeira performance, tampouco as apresentações que se seguiram em Praga e Berlim, provocaram qualquer tipo de confusão, como havia acontecido com as

³ Esta análise foi parcialmente apresentada em minha comunicação realizada no I Congresso da TeMA – Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical, Salvador, 2014.

estréias dos meus dois quartetos anteriores” (cf: 1937). Isso poderia ser motivo de contentamento, porém, Schoenberg diz que ao ler os comentários da crítica, no dia seguinte, a situação era outra:

minha reputação parece estar pior porque, apesar dos tumultos causados por uma parte do público, havia sempre um certo número de críticos que tomavam partido de meu trabalho contra a oposição. No entanto agora, há uma certa unanimidade entre esses juízes, dizendo que eu posso possuir notório conhecimento e técnica musicais, mas não criar instintivamente, que escrevo sem inspiração. Eu fui chamado de construtor, de engenheiro musical, de matemático. Isto se deve ao fato de eu ter começado a usar o "Método de compor com doze notas". Segundo acreditam os críticos, a utilização de tal método só poderia ser empreendida de uma maneira científica. E, para eles, um cientista opõe-se ao conceito de um compositor inspirado. Eu estou marcado novamente e terei que esperar mais vinte anos até os amantes da música descobrirem que esta música trata-se de uma música como outra qualquer (Schöenberg, encarte de CD do Kolisch Quartet, Los Angeles 1937).

O terceiro quarteto possui quatro movimentos. Destes, somente o terceiro e o quarto receberam títulos de Intermezzo e Rondó, respectivamente. A série original na qual os movimentos estão estruturados é a seguinte (Figura 1):



Figura 1: Schoenberg, série do *Quarteto de Cordas n° 3*, Opus 30.

Uma inspeção nas classes intervalares dessa série indica a distribuição equitativa das classes 1,3 e 5 além de duas classes da ordem 6. Ficam, portanto, excluídos os intervalos de segundas e terças maiores, bem como, sextas e sétimas menores. Isto aponta para a tentativa de se evitar materiais escalares e tríadicos mais próximos da tradição tonal. A cardinalidade das classes intervalares da série do Op.30 fica assim estabelecida: 1 = 3; 3 = 3; 5 = 3; 2 = 0; 4 = 0; 6 = 2⁴.

O primeiro movimento do Quarteto n° 3 foi assim descrito por Camille Crittenden:

um ostinato de colcheias em staccato perpassa quase a totalidade do primeiro movimento, uma figuração que, segundo Schönberg, destina-se a fornecer coesão entre os vários caracteres e humores desse movimento. Neste movimento, a forma sonata e o procedimento de variação em desenvolvimento combinados representam os elementos clássico-românticos inerentes ao estilo de Schönberg (CRITTENDEN, In: www.schoenberg.at).

A mesma idéia de forma sonata em ambiente dodecafônico é compartilhada por Dahlhaus: “o primeiro movimento do Terceiro Quarteto de Cordas segue claramente a forma sonata sem suporte ou justificativa tonal. A disposição é quase demasiadamente explícita, como se abafasse a

⁴ As considerações que se seguem são baseadas, em grande parte, no procedimento de análise de conjuntos, ou, *pitch class set theory*. A esse respeito ver, entre outros, Allen Forte, 1973 e Joel Lester, 1989.

perda de uma fundamentação tonal” (DAHLHAUS, 1983, p.83). Pode-se perceber com isso, uma tentativa de compensação, pois a excessiva clareza formal tem por objetivo equilibrar uma possível complexidade de entendimento engendrada pela substituição do sistema tonal pelo dodecafônico.

Justamente a utilização de um princípio formal tradicional em ambiente atonal, associado ao uso de ritmos de vasto uso no repertório da prática comum, forneceu material para as críticas levantadas contra Schoenberg. Boulez, em seu famoso e polêmico texto *Morreu Schoenberg!* (1952), acusou-o de inconsistência estética ao afirmar que a música serial de Schoenberg estaria “fadada ao fracasso” pois “a exploração do domínio serial foi feita de maneira unilateral” (BOULEZ, 1995, P.243). Assim, Boulez lançava contra Schoenberg o princípio da analogia, pois o método dodecafônico, na maneira como empregado por Schoenberg, restringia-se à estruturação das alturas, quedando-se, então, aos outros parâmetros composicionais (como ritmo, intensidade, articulação e forma) uma aplicação similar aos moldes tradicionais. O mesmo teor crítico é observado em outros autores. Gillo Dorfles, por exemplo, declara:

Resulta evidente que para restituir a música moderna a sua consistência (...) será preciso que tais elementos [estruturais] sejam empregados segundo um aspecto diferente do tradicional e de maneira a confluírem, todos juntos, na constituição das obras de arte. Por isso, a inovação que se vale apenas do ritmo, digamos ou da harmonia ou do contraponto, mas que deixa de lado os demais elementos constitutivos e os abandona à tradição não poderá nos conduzir a lugar algum. (...) Somente quem tiver sabido “remanipular” todas as diversas “dimensões” musicais segundo um conceito atual poderá esperar ter dado um passo adiante rumo a uma música do porvir. (DORFLES, 1992, p.137).

Não obstante, Dahlhaus, ao mesmo tempo em que aponta esses aspectos alvos das objeções lançadas pelos críticos, vale-se de outras diretrizes para tentar compreender o porque desse uso. Faz lembrar que os princípios de variação e desenvolvimento temático formam a base dos procedimentos construtivos de Schoenberg, que conscientemente tenciona trabalhar a série de modo temático, implicando em obras nas quais uma série integral é ouvida enquanto tema ou, como no caso do Opus 30, onde fragmentos da série compõem os distintos materiais temáticos da obra. Para tanto, a possibilidade de um tema ser entendido como tal exige que o aspecto rítmico lhe seja intrinsecamente estabelecido, pois só assim a “substância temática” será compreensível, já que não se pode falar em um tema sem o padrão rítmico correspondente. Além disso, uma análise do Opus 30 irá mostrar uma abordagem mais livre de Schoenberg para com o seu próprio método dodecafônico. Essa maior liberdade pode ser verificada no excesso de fragmentações e nas permutações da ordenação serial, mas cuja unidade é preservada graças à recorrência da figuração de acompanhamento. Observem-se os 12 compassos iniciais do Terceiro Quarteto (Figura 2):

Figura 2: Schoenberg, início do *Quarteto de Cordas n° 3*, Opus 30.

Como é possível notar, esse tipo de ordenação não segue a seqüência estabelecida pela série, mas parece sugerir o uso da mesma enquanto coleção de alturas – ainda que usadas sob o princípio serial da não repetição de notas antes de se completar o total cromático. Essa ordenação também se diferencia da disposição serial realizada nos outros movimentos deste mesmo Opus. A Figura 3 mostra os compassos iniciais do segundo movimento e a Figura 4 apresenta o início do terceiro movimento. Percebe-se que, diferentemente do primeiro, nestes dois movimentos o uso da série na voz principal é feito na ordem direta, isto é, sem permutações. No segundo movimento, o acompanhamento (realizado pelos violinos) não apresenta alternâncias na ordem da série. Já no terceiro movimento, violino e cello acompanham o solo de viola valendo-se de um uso permutado da série. Nesse acompanhamento a série é dividida em três grupos de quatro classes de alturas cada: $A = [1,2,3,4]$, $B = [5,6,7, 8]$ e $C = [9,10,11,12]$. No entanto, estes grupos não seguem a ordenação lógica A, B e C, mas são permutados arbitrariamente para C, A e B e depois A, C e B (usando a série retrogradada transposta dois semitons, RO2, acompanhando o solo de viola em RI5). No primeiro movimento, o discurso está predominantemente baseado no embate entre as áreas seriais original (O) e na sua inversão transposta em cinco semitons (I5), uma relação mantida por Schoenberg durante todo o movimento. Nos movimentos dois e três, a inversão transposta aparece em sua forma retrogradada. No quarto movimento (Rondó), retorna a relação alternada entre original (O) e inversão transposta (I5).

0

RI 5

RI 5

RI 5

Figura 3: Schoenberg, início do segundo movimento do *Quarteto de Cordas n° 3*, Opus 30

O

R 2

RI 5

RO

U

$O \left\{ \begin{array}{cc} 9 & 11 \\ 10 & 12 \end{array} \right.$
 $\left\{ \begin{array}{cc} 2 & 3 \\ 1 & 4 \end{array} \right.$
 $\left\{ \begin{array}{cc} 6 & 7 \\ 5 & 8 \end{array} \right.$
 $R 2 \left\{ \begin{array}{cc} 1 & 3 \\ 2 & 4 \end{array} \right.$

$\left\{ \begin{array}{cc} 9 & 12 \\ 10 & 11 \end{array} \right.$
 $\left\{ \begin{array}{cc} 6 & 7 \\ 5 & 8 \end{array} \right.$

Figura 4: Schoenberg, início do terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 3*, Opus 30.



Figura 6: Matriz original de Schoenberg da série do *Quarteto de Cordas nº 3*, Opus 30, mostrando original e retrógrado do original.

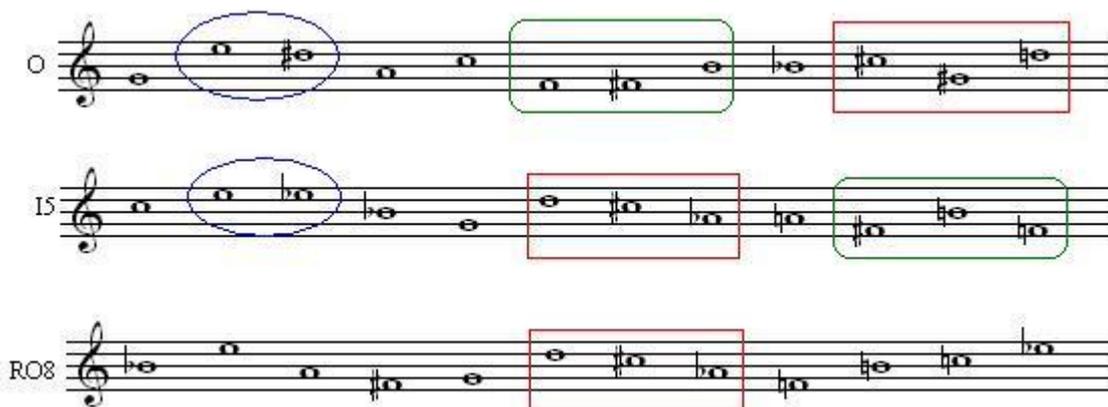


Figura 7: formas da série O, I5 e RO8 usadas no *Quarteto de Cordas nº 3*, Opus 30 de Schoenberg

Na Figura 8 pode-se observar um dos procedimentos empregados por Schoenberg para conexão e articulação das distintas formas da série. Um dos principais meios operados é justamente a junção de formas de séries que possuam elementos comuns. Na passagem mostrada na Figura 8, são conectadas as formas O, RI5, O8 e RI9. Ressalte-se que as séries são fragmentadas, como se percebe no tema apresentado pelo violoncelo nos compassos 13 a 18, articulando cinco notas da série original com outras cinco notas do retrógrado da inversão transposto (RI5). As quatro formas da série que se congregam neste excerto possuem alguns elementos comuns destacados na Figura 9. Esses subconjuntos e díades comuns funcionam como articuladores dessas distintas formas da série fazendo com que a percepção de unidade dentro da variedade seja mantida. Repare no destaque

projetado sobre a díade $F - F\#$, linha do segundo violino a partir do compasso 19 estendendo-se até o compasso 24 (não mostrado na figura), pela longa duração atribuída a essas classes de alturas, justamente a díade familiar a três das séries articuladas neste trecho da obra.

Figura 8: Schoenberg, Opus 30, integração das formas seriais O, RI5 e O8 e RI9, comp. 13 a 21.

Figura 9: Schoenberg, Opus 30, elementos comuns nas formas seriais O, RI5 e O8 e RI9.

Considerações finais

Dahlhaus, de certo modo, sentencia o paradoxo da crítica estética, na medida que aponta para a impossibilidade de uma valoração da obra musical baseada unilateralmente em juízos de gosto ou artístico. O juízo de gosto, dado sua alta carga subjetiva, não poderia fundamentar uma crítica extensiva reduzida a denominadores comuns. Igualmente, o juízo artístico, em princípio atento às características e processos inerentes à obra sob análise, não está livre de tomadas de decisões pessoais, dado este que diminui seu teor objetivo. Não obstante, com a postulação e adoção de certas diretrizes, é possível encontrar um meio termo nesse processo de modo a amenizar os inevitáveis teores subjetivos e objetivos envolvidos no juízo estético.

Os critérios apresentados e discutidos por Dahlhaus serviram para alicerçar suas análises e rebater algumas críticas. A respeito do *Terceiro Quarteto de Cordas* de Schoenberg, além do critério da audibilidade, outros parâmetros podem ser especulados à guisa de baliza crítica. Assim se verificam as noções de originalidade e riqueza de conexões no seguinte comentário de Dahlhaus:

a redução e aparente debilidade [do conteúdo intervalar] são o outro lado da riqueza de relações, que são inteiramente audíveis. Os temas não são nada mais que novos agrupamentos dos mesmos ritmos e intervalos. Por meio de identidade no interior da mudança, e variedade dentro do retorno, ritmos e intervalos tornam-se entrelaçados – a técnica de variação cria inter-relações entre os parâmetros. Em nenhum caso o *Terceiro Quarteto de Cordas* merece a reprovação de que Schoenberg usufruiu disto para dissolver a conexão tradicional entre progressões de alturas e ritmos sem substituí-los por conexões seriais, ou que ele tenha preenchido com ritmos formas da série arbitrariamente permutadas, acidentais e quase irrelevantes (*idem*, p. 85).

A respeito do critério da analogia, conceito de onde os críticos retiraram a munição para as objeções levantadas contra Schoenberg, vale pensar sobre forma e ritmo. No que concerne ao uso das formas tradicionais fica a questão: a forma é perceptível pela escuta? É de fato um parâmetro significativo para a compreensão musical?

Sobre o ritmo, além do comentado aspecto de que o mesmo fornece a substância para compreensão e unidade da obra, poder-se-ia também refletir a respeito do sistema de hierarquias que a técnica serial visou destituir. Uma serialização do parâmetro rítmico (como mostrada na Figura 10) faria com que algumas notas adquirissem maior proeminência em detrimento de outras, dada a sua maior duração. Isto não se tornaria um contra senso justamente em função do objetivo de não engendrar estatutos hierárquicos privilegiados entre as doze notas? Além disso, é preciso refletir se de fato a emancipação da dissonância no plano harmônico também não tem suas libertações análogas nos domínios métricos. Na obra de Schoenberg há notáveis afastamentos da métrica clássica resultantes da sobreposição de frases de tamanhos diferentes, gerando uma estrutura rítmica que contradiz a fórmula de compasso.



Figura 10: serialização do parâmetro rítmico.

Pode-se perceber que especulações acerca de processos ou tentativas de fundamentação de críticas e avaliações estéticas continuarão a fomentar a imaginação de músicos, compositores, professores, estetas, diletantes e afins, pois como sentenciou Dalhaus: “não há fim para as reflexões evocadas pelo intuito de se estabelecer relações entre análise, estética, história e filosofia da história” (DAHLHAUS, 1983, p.87).

Referências bibliográficas

- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. Tradução Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- CRITTENDEN, Camille. *Arnold Schönberg: Drittes Streichquartett op. 30 (1927) Programmenotes*. Disponível em Arnold Schönberg Center: www.schoenberg.at
- DAHLHAUS, Carl. *Analysis and Value Judgment*. Tradução Siegmund Levarie. New York: Pendragon Press, 1983.
- _____. *Estética musical*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991.
- _____. *Schoenberg and the New Music*. Trad. Derrick Puffett e Alfred Clayton. New York: Cambridge University Press, 1987.
- DORFLES, Gillo. *O Devir das Artes*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- GREEN, Douglas. *Form in Tonal Music*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965.
- KERMAN, Joseph. *How we got into analysis, and how to get out*. *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 2, 1980, pp. 311-331. Chicago: Chicago University Press.
- _____. *Musicologia*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo, Martins Fontes, 1987.
- LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth Century Music*. New York: W. W. Norton, 1989.
- ROBINSON, J. Bradford. Carl Dahlhaus. In: Grove online, 2001.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1993.
- _____. Encarte de CD do Kolisch Quartet, Los Angeles 1937. Também publicado em: STEINER, Fred. "A History of the First Complete Recording of the Schoenberg String Quartets". In: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*. Vol. 2, nº 2, 1978, pp. 122–137.
- SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York, Oxford University Press, 1997.