

Introdução ao pensamento musical erudito no séc. XX, Parte I

Vissitudes, incompreensão e alguns pontos de partida

© 1995 Paulo Mouat, artigo escrito para a revista portuguesa *Audio*

Faltam apenas cinco anos para o próximo século. Mesmo assim, a apreciação de compositores como Webern, cujas obras datam dos outros confins deste século, suscita ainda reacções adversas, acusando-os de ferir a nossa sensibilidade e de desprovemento de conteúdo. Será isto um sinal dos tempos, em que o Homem vive uma angústia sem precedentes, apoiando-se em estéticas fáceis para melhor suportar o ritmo alucinante da vida de hoje, pondo de lado todos os desafios à razão? Para abordar—ou melhor, apreciar—uma simples peça de Webern é preciso perder tempo a compreendê-la, é necessário abriremos as portas a uma música exigente que não faz quaisquer concessões. Mas esta iniciativa dir-se-ia utópica num mundo de música apelativa de emoções, do aqui e do agora, do óbvio e do cómodo: “Como é que as pessoas ouvem música, como é que o público a escuta? Aparentemente, é preciso que ele se possa agarrar a certas imagens, a ‘estados de alma’; sentir-se-á perdido se não conseguir imaginar um jardim verde, um céu azul ou outra coisa do género.” (Webern)

Mas esta música, dita contemporânea ou moderna (desde há cem anos...), adequa-se perfeitamente ao final deste nosso século, dando forma a uma lucidez cortante e ilustrando a necessidade opressiva de buscar mais compreensão e sabedoria. E o que esta necessidade conseguiu já produzir é o que nos permite viver hoje num mundo que se tornou pequeno, seja através dos meios de locomoção que hoje tomamos por adquiridos e que há menos de um século não passavam de projectos arrojados, seja pelo veículo maciço de informação, atingindo um grau de facilidade inconcebível com a vulgarização do computador, há pouco mais de uma década.

Não há arte que não seja mais condicionada pela realidade social e tecnológica do que a Música e uma análise à sua estrutura e evolução ilustra com grande transparência as conjunturas e preocupações vividas nos sucessivos períodos ao longo da História. Se podemos classificar determinados períodos de tempo como o *período barroco*, o *período clássico* ou o *período romântico*, tal significa que existe uma coerência na produção musical durante um prazo

alargado de tempo, o que facilita o seu entendimento e absorção de valores. No nosso século surgiram tantas correntes musicais, fruto de uma liberdade cada vez maior no campo da estética, da evolução estonteante primeiro da técnica e depois da tecnologia, bem como da abertura a outras “geografias musicais”, que se torna complicado acompanhá-las de uma forma aprofundada. A explosão comercial do mercado da música em geral afecta seriamente tudo o que seja de menos fácil consumo, o que não significa um ganho em valor artístico e, aliada à dificuldade intrínseca das obras de música erudita, que obriga a esforços suplementares para uma audição plena, constitui o quadro dos factores determinantes no desconhecimento e desinteresse públicos. Outro contributo para sua pouca popularidade, o que a faz ser considerada objecto de culto incompatível com tudo o resto, é a falta de uma divulgação intensa das suas obras, que acontecendo porventura estimularia a curiosidade pelo seu conteúdo, reflexo da aventura pessoal do compositor ao empreender esforços para a sua criação, “o esforço de fazer ‘arte’ enquanto ‘geometrizando’, isto é, dando-lhe um suporte racional menos perecível do que o impulso do momento.” (Xenakis)

E é justamente no conteúdo—por conteúdo entenda-se não um significado concreto que se pretenda transmitir como mensagem mas sim todo o fundamento e base criativa que gera a obra que se escuta, “a quantidade de inteligência transmitida pelos sons deverá ser o verdadeiro critério de validade” (Xenakis)—que estas erudições musicais diferem da música corrente, fazendo com que haja um interesse acrescido em compreendê-las para além de simplesmente as ouvir e sentir. Pode dizer-se que a música contemporânea contém outras dimensões de percepção para além da óbvia emocional. Mesmo comparando-a com a música erudita anterior pode afirmar-se claramente que há um aprofundamento maior na constituição das obras, querendo isto dizer apenas que, sem desmerecer a importância de todos os grandes mestres dos séculos anteriores, a preocupação de criação hoje (leia-se no indefinido princípio do séc. XX musical) atende ao maior entendimento e responsabili-

de impostos por três séculos de grandes compositores encarando esta arte muito seriamente, chegando mesmo a deparar-se com profundas contradições no pensamento musical que nunca antes tinham sido detectadas.

É evidente que não pode afirmar-se que há valor artístico só pelo facto de se possuir um maior entendimento dos fenómenos musicais e sonoros e por isso também aqui há obras de grande relevo e obras de valor discutível. O que não é discutível é o papel evolucionário—ou mesmo revolucionário—de grandes nomes deste século, o que lhes confere um lugar de destaque junto dos grandes compositores do passado que, no seu contexto, estariam até numa posição semelhante de inovadores. Mesmo assim, nos esclarecidos dias de hoje ainda muita gente não admite sequer colocar determinadas obras modernas ao lado das imaculadas e sublimes criações do passado, como se tal fosse uma heresia inqualificável. Citando Theodor Adorno, um eminente filósofo e musicólogo, trata-se de uma “regressão da escuta”, que dá origem ao “rejeitar arrogante e insensato de tudo quanto seja inabitual. Os ouvintes regressivos agem como crianças. Não param de reclamar com uma teimosia impertinente o mesmo prato que lhes foi já servido anteriormente.” É assim que deparamos com aqueles lugares-comuns que depreciativamente classificam certas escolas e estilos, mais por desconhecimento do que por verdadeira aceção de gosto.

Schönberg disse, certa vez, “a minha música não é bela”, o que ilustra o quão secundário se torna ouvir música pela sua beleza exterior (“beleza” aqui no seu significado mais lato), o que quer que signifique uma música ser ou deixar de ser bela. O que é procurado é o prazer de *perceber* a música. Mais uma vez, uma tal assunção de ideias causou grande agitação nos partidários dos valores mais convencionais, dizendo que essa música não vem do coração ou do ouvido mas sim do cérebro. Julgamento erróneo ou mal intencionado: toda a criação comporta uma parte de sensibilidade e uma parte de inteligência. Se assim não fosse, certas formas de polifonia, como uma complicada fuga de Bach no plano harmónico ou uma composição serialista, não passariam de cálculo puro—se o génio dos compositores não tivesse aberto vários níveis na consciência do ouvinte para que as possa ouvir sem que intervenha o seu lado especulativo. Mais ainda, à

medida que os métodos formais da música se concentram como nunca na técnica própria da linguagem, testemunhamos a evolução da sensibilidade do compositor, o que nos leva a perceber as suas criações cada vez menos do ponto de vista intelectual—não é necessário traduzir mentalmente a música que nos vai chegando aos ouvidos. Negar que a música do século XX é menos sensível do que a música tradicional é atestar a sua incompreensão. Rigor objectivo e consciência subjectiva estarão sempre lado a lado: “A elaboração de uma lógica de rigor musical em detrimento da percepção passiva dos sons no seu aspecto sensual define o valor artístico tal como a experiência culinária.” (Adorno)

E como definir qual é a boa música deste século? Numa área de grandes polémicas e de grande diversidade, a solução não é, como diria Kant, afirmar que o que é bom é o que apraz universalmente e que tal não se define e apenas se sente, mas sim dar a conhecer, chamar a atenção para as particularidades, empregar as nossas faculdades de crítica, enfim, dar a perceber e propor a audição. E é com este objectivo iniciático que se prossegue a uma primeira enumeração de alguns pontos de interesse na música do princípio do séc. XX, juntamente com uma referência temporal situando os períodos de produção das obras respectivas.

Webern e a Segunda Escola de Viena (1895-1935)

Um dos personagens da cena musical deste século que mais influenciaram os seus sucessores foi o anteriormente citado **Anton Webern** (1883-1945). Pertence à segunda Escola de Viena (o berço do serialismo), com o seu mestre Schönberg e condiscípulo Berg. Enquanto Schönberg e Berg estão ainda impregnados do pós-romantismo alemão, com um “estilo luxuosamente espaventoso,” já Webern “reage violentamente contra toda a retórica herdada, com vista a reabilitar o poder do som.” (Boulez)

É o único dos três que cria uma nova dimensão sonora, pulverizando a contradição entre os fenómenos horizontais (i. e. ao longo do tempo) e verticais (i. e. num mesmo instante) da música tonal. A brevidade (a maior parte das suas peças não ultrapassa 1’30”), gerada por um formalismo muito restrito e exíguo (“como

se contivesse um romance num suspiro”), o papel do silêncio, que não é mais do que um outro som (“a música, inaudível, continua a ressoar no silêncio; a consciência de quem escuta, focalizada num mínimo de informações, é totalmente introvertida”) e a exactidão das rarefeitas estruturas musicais são os factores de maior encanto na obra deste compositor. Salientem-se, do seu catálogo, *Fünf Sätze für Streichquartett* op. 5, *Sechs Stücke für großes Orchester* op. 6, *Sechs Bagatellen für Streichquartett* op. 9 e *Symphonie* op. 21 como bons exemplos para uma primeira audição.

Arnold Schönberg (1874-1951) foi o criador do serialismo, técnica de composição com os doze sons da escala temperada considerados equitativamente. Esta Escola provocou uma grande viragem nos processos de composição, de proporções semelhantes à introdução da polifonia na Idade Média e acabou com as concepções musicais clássicas, fundadas nas resoluções cadenciais da tonalidade (o encadeamento de notas que sugere ou que “pede” o repouso numa ou noutra nota, traduzindo uma sensação de conforto ao ouvinte).

O serialismo permitiu a criação de uma linguagem específica mas o seu objectivo, enquanto utensílio, era afastar da arte musical “toda a sujeição relativamente a elementos sensoriais difusos definidos *a priori* e que destroem a estruturação autónoma duma obra,” ou seja, deliberadamente interditar o desvio, a transgressão e o impulso. Tudo está focalizado num sistema central e totalitário que assegura a unidade da concepção.

Tal como na obra dos seus discípulos, a obra de Schönberg reflecte a evolução do pensamento do compositor, onde se podem distinguir os períodos de marcado romantismo e o de mestria da técnica dos doze sons. Do primeiro, saliente-se *Verklärte Nacht* op. 4 (que “procura conciliar ambas as influências de Wagner e Brahms”) e do segundo, *Variationen für Orchester* op. 31 (“Técnicamente falando, é como que *O Cravo Bem-Temperado* da música dodecafónica.”) No meio termo surge a mais conhecida obra do compositor, *Pierrot Lunaire* op. 21, para cinco instrumentos e recitante, onde é empregue um novo meio de expressão, o *Sprechgesang*, canto falado, que é essencialmente a articulação de palavras sem entoação específica mas respeitando a mais rigorosa métrica.

Varèse e o *son organisé* (1910-1961)

Na obra de **Edgar Varèse** (1883-1965), o som, material em bruto, passa a ser o material da música. Definindo-a como “a corporificação da inteligência adstrita aos sons,” Varèse cria o conceito de arte-ciência, recusando qualquer retorno ao passado e insurgindo-se contra toda a tradição. A sua música vem de um espírito “atraído pela misteriosa união das Matemáticas com a Música,” que cria a música não com uma forma ou um molde predeterminado, mas sim como resultado de um *processo*. Cada obra *gera* a sua forma, a sua estrutura interna, “que se agrega e se fende em várias formas ou grupos sonoros que estão sempre em metamorfose, mudando de direcção e velocidade, atraídos ou repelidos por forças diversas,” por analogia ao processo de cristalização. Em *Ionisation* (1931-32), pode ser ouvido este processo de interacção, retratado com um detalhe e uma presença física que consegue ultrapassar os limites do plano sonoro e materializar-se no plano visual. É a primeira obra ocidental de música pura exclusivamente para percussão, sem quaisquer elementos do folclore popular. Funda-se na teoria de dissociação electrolítica e sugere “a vida do universo inanimado,” uma “imensa força operando num espaço infinitesimal” onde “a extraordinária precisão de manipulação dos elementos é combinada com um judicioso discernimento no dinamismo.” (Slonimsky)

Hyperprism (1922-23) é a primeira obra espacial, revelando a noção espacial e multidimensional do pensamento musical de Varèse. O seu nome deriva do número de instrumentos de percussão, dezasseis, número de pontos necessários para representar um hipercubo (sólido quadridimensional), onde é revelado o fascínio do compositor pela decomposição de luz por um prisma. Utilizando “movimentos de planos e de massas sonoras, variando em intensidade e densidade,” cria-se “a impressão auditiva de deformação prismática,” através da colisão das massas sonoras e projectando as transmutações que ocorrem num plano sobre outros planos distintos.

Os conceitos de projecção espacial, ou “*son organisé*”, ilustrados por *Intégrales* (1924), demonstram ainda mais claramente as conotações visuais empregues pelo compositor, afirmando ele

que “por projecção, entendo a sensação que nos é dada por certos blocos de sons, diria mesmo ‘feixes de sons’, tão próxima é ela da que nos é dada pelos raios de luz de um holofote.”

Como outras obras de relevo de Varèse, refiram-se ainda *Arcana* (1925-27), para grande orquestra e *Densité 21.5* (1936), monodia para flauta, encomendada por G. Barrère para inauguração da sua flauta em platina (densidade de cujo material deu o nome à peça), a obra mais tocada do compositor, atraindo muita gente pelo carácter fantasmagórico que a pura melodia imprime à peça.

Por razões de vastidão do assunto tratado, assegurando uma breve mas concisa descrição de mais factos de grande relevo na música do séc. XX, remetem-se os tópicos posteriores para os próximos artigos.

Se o espaço o permitir, serão abordados na parte II des-

te artigo os temas *Messiaen e a revolução serialista*, *Boulez, Stockhausen e a Elektronische Musik* e *O GRM e a musique concrète*, onde é referida a situação social e cultural do pós-guerra, juntamente com as suas importantes criações, ficando para uma parte III outros grandes temas. ■

Referências:

Webern,

Complete Works Opp 1-31

Boulez, London Symphony Orchestra/Juilliard String Quartet

1991 Sony SM3K 45 845, 3CD

Schönberg,

Verklärte Nacht op. 4, *Variationen für Orchester* op. 31

Karajan, Berliner Philharmoniker

1974 Deutsche Grammophon 415 326-2

Pierrot Lunaire op. 21 (+ *Erwartung* op. 17, *Lied der Waldtaube*)

Boulez, BBC Symphony Orchestra/Ensemble InterContemporain

1993 Sony SMK 48 466

Varèse,

Ionisation, *Intégrales*, *Arcana*, *Densité 21.5* (+ *Amérique*, *Offrandes*, *Octandre*)

Boulez, New York Philharmonic, Ensemble InterContemporain

1990 Sony SMK 45 844

Para uma completa abordagem à música deste século sem quaisquer requisitos prévios de conhecimentos de Música, abarcando de Debussy à música espectral e à complexificação, de 1880 a 1992, aconselha-se vivamente

La musique du XXe siècle, Jean-Noël von der Weid, 1992, 380 págs.

Hachette/Pluriel, Paris

(inclui uma excelente bibliografia e discografia de toda a música deste século)