

Resenha

Harmonia

Rúrion Soares Melo

Schönberg, Arnold. Tradução de Marden Maluf.
São Paulo, UNESP, 2001.

Para o meio musical no Brasil de um modo geral, são inegáveis os ganhos com a publicação do livro *Harmonia* de Arnold Schönberg; os motivos parecem muito claros e dizem respeito ao próprio objeto de interesse: a música. Os ganhos são ainda maiores, porém, se considerarmos a relevância desta obra em um certo conjunto de problemas que não recaem diretamente sobre as discussões da academia de música, mas estão envolvidas com outras áreas do saber: a sociologia e a filosofia. O livro de Schönberg parece fazer uma importante – e tão esperada – mediação entre dois livros já publicados no Brasil, cujo interesse (ainda que não devidamente reconhecido) foi peculiar à sociologia e à filosofia, sem reflexo na nossa tradição acadêmica musical: *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música* de Max Weber e *Filosofia da Nova Música* de Theodor Adorno¹. Trata-se, portanto, de uma mediação ainda mais abrangente, interligando contextos específicos de cada ciência, possibilitando um diálogo há muito tempo necessário.

* Graduando do Departamento de Filosofia – FFLCH-USP e bolsista CNPq.

A particularidade dessa obra vai exigir do leitor uma atenção redobrada. Para o estudante de música (reconhecidamente o público “alvo” de Schönberg) tanto as reconstruções conceituais quanto suas teses inovadoras parecem ser latentes, pois ao menos pode-se perceber sem dificuldade o material musical como o principal objeto sobre o qual se reflete. Porém este leitor terá que redobrar sua atenção para captar certas questões mais amplas (e não menos importantes) sobre a autonomia da arte, sobre o processo de racionalização, sobre o papel da história na transformação do material musical, etc.

Ainda mais desconfortável é a posição do leitor representado pela sociologia e pela filosofia. Ora, *Harmonia* é tipicamente um livro escrito por um especialista em música e feito para músicos. O universo de sua composição diz respeito à exigência de autonomia que a música reivindica no desdobramento de suas “leis próprias”. É por isso que aquilo que Habermas disse sobre Weber serve perfeitamente para descrever a postura de Schönberg: “Ele concentrou-se muito mais naqueles efeitos que uma compreensão consciente de valores propriamente estéticos tem para o domínio do material, isto é, para as técnicas de produção artística”². Justifica-se assim o vocabulário estranho a qualquer outra área de saber que não seja a musical. Mas ainda que este leitor, sem familiaridade com o principal objeto do livro, não tenha menos esforços para retirar os pressupostos cuja especialidade, esta sim, reivindica, a saber, as questões da modernidade cultural, ao menos tal tarefa exigirá uma bibliografia que já é de seu conhecimento, possibilitando assim encontrar aquilo que no livro é o interlocutor oculto.

A exigência sobre o leitor é resultado da maneira pela qual Schönberg escreveu a obra: sua postura é simultaneamente *didática* e *crítica*. “Didática” porque o músico deve compor partindo daquilo que é o material musical, ou seja, conhecer os métodos para analisar corretamente a matéria assim como o percurso de construção de suas “leis”. “Crítica” porque é um erro tratar o resultado desta construção, ou seja, as “leis”, como se fossem “leis eternas”. O princípio da tonalidade (“Tu deves”...) é tido como algo “imprescindível” para toda a forma musical: “Este ‘imprescindível!’ Parece-nos perceber um bafo de coisa eterna!” (p 44). É por isso que o principal objetivo do livro é mostrar que “as leis artísticas compõem-se, sobretudo, de exceções!” (p 46). Sua postura é por ele mesmo descrita:

“Terei que ocupar-me da tonalidade ainda em vários e mais amplos sentidos; posso, portanto, limitar-me aqui a declarar apenas o seguinte: 1. que não considero o que, parece-me, consideram todos os teóricos que me precederam: que a tonalidade seja uma lei eterna, uma regra natural da música, mesmo quando esta lei corresponda às condições mais simples do modelo natural (o som) e do acorde fundamental; 2. que, ainda assim, é imprescindível ao aluno conhecer detalhadamente tudo o que diga respeito a esta eficácia e como consegui-la” (p 69).

O livro foi escrito em 22 “capítulos” dos quais não se poderia fazer uma divisão em blocos temáticos ou de movimentos. Gostaria apenas de sublinhar algumas passagens.

No capítulo “Consonância e dissonância”, a discussão sobre a interpretação mais correta para se fundamentar o estudo dos sons, apesar de interessante, não é a mais importante. Aceitemos, pois, o postulado de que a teoria dos harmônicos superiores permite uma dedução que “parece corresponder ao desenvolvimento dos meios da harmonia” (p 58). Decorre uma interpretação desta dedução que servirá como fio condutor de todas as posteriores análises conceituais do livro, principalmente no que toca à *condição de dissolução* do sistema tonal. Quando tocado um som fundamental *dó1* (e a construção do campo tonal será tratada tecnicamente no capítulo seguinte “O modo maior e os acordes próprios da escala”) pode-se captar harmônicos superiores *dó2-sol2-dó3-mi3-sol3* etc. Estes primeiros sons (e veja-se que a oitava do som fundamental é a primeira a aparecer) são mais familiares ao ouvido, enquanto que os harmônicos superiores que se obtêm continuando o processo (*sib3)-dó4-ré4-mi4-fá4-sol4* etc., são “difícilmente audíveis”. “Os mais *próximos* parecem contribuir mais, ou de maneira mais perceptível, ao fenômeno total do som, ao som como uma *eufonia*, capaz de arte; ao passo que os mais *distantes* parecem contribuir menos, ou de forma menos perceptível” (p 58, o grifo é meu). Atribui-se aos mais próximos o nome de consonantes, enquanto que aos mais distantes o nome de dissonantes. Schönberg está preocupado em buscar a justificação de tal “eufonia”, mostrando que consonantes e dissonantes não são opostos, na medida em que são resultado de um mesmo som, harmônicos que aparecem. “A diferença entre eles é gradual e não substancial” (p 58), pois um som é nele mesmo apenas um som cuja diferenciação é gradativa a alguma coisa que não depende mais substancialmente dele. Podemos então nos per-

guntar: Um som é mais próximo ou mais distante em relação a quê? A resposta está oculta na importantíssima afirmação do autor: “O que hoje é distante, amanhã pode ser próximo; é apenas uma questão de capacidade de aproximar-se” (p 59).

Estamos historicamente acostumados a tratar os sons dentro de um sistema de representação (sistema bem temperado) baseado naquilo que parece ser uma relação de sons que vão do mais ao menos natural. O “natural” é o conjunto de sons mais comuns; porém a valoração pelo ouvido é “insegura”. Em relação ao nosso ouvido o campo maior (*tônica, nona, terça maior, quarta justa, quinta justa, sexta, sétima maior*) parece natural; mas aos outros povos, os sons tidos por eles como consonantes estão representados diferentemente, tanto que nós os trataríamos como dissonantes, tal como uma escala exótica qualquer (Gipsy 7M: *tônica, nona menor, terça maior, quarta justa, quinta justa, sexta menor, sétima maior*). A diferença gradual é um diagnóstico histórico, uma recepção e uma avaliação determinada do material musical que, como veremos, é medida de acordo com as relações mais complexas. Do consonante para o dissonante não há uma diferenciação substantiva da natureza do som; há, ao contrário, um certo tipo de “fetiche” com determinados elementos do material.

A construção humana, no trabalho racional com o material, se cristaliza; cristaliza a própria representação que refere-se a si mesma, aquela representação racional que libertou a arte do “todo mítico” e lhe concedeu autonomia; transforma em natureza justamente o fruto da tentativa de ter-se colocado diante dessa mesma natureza de forma autônoma e livre. Nosso ouvido foi educado pelas “condições produzidas pelo sistema que, com o tempo, veio a ser uma segunda natureza” (p 94), podendo-se concluir que o esclarecimento recai no mito.

É preciso, então, incluir um número cada vez maior de “possibilidades de complexos já existentes na constituição do som” (p 59), para fazer com que “este acordo, chamado *sistema temperado*, represente somente uma trégua por tempo indeterminado” (p 64). A proposta progressista do Dr. Robert Neumann, a saber, a subdivisão da oitava em 53 partes iguais, seria uma tentativa de levar ao limite a matematização tomando o caminho inverso do naturalismo. A racionalização, a complexização e, inevitavelmente, a dominação do material musical abririam ainda mais uma nova perspectiva para que se abandonassem os artifícios tradicionais. Esta é a postura de Schönberg: compreender o que é o material para poder, por exemplo,

trabalhar uma sonoridade com *sétima maior e sétima, terça maior e terça menor*, etc. simultaneamente; atribuir um valor pontuado no movimento de cada uma das notas que não coincidem com o natural, porque “são elas, justamente, que fomentam a revolução” (p 71). Nisso reside a *necessidade de criar*: “O aluno deve aprender as leis e efeitos da tonalidade como se estivessem hoje em plena vigência, mas deve também saber dos movimentos que conduzem à sua abolição. Deve saber que as condições para a dissolução do sistema tonal estão contidas já nas próprias condições sobre as quais se fundamenta” (p 72).

O mote das “condições para a dissolução” vai ser desenvolvido conforme a possibilidade de complexização do material, e para a realização dessa tarefa Schönberg percorre todos os conceitos que compõem a estrutura harmônica tradicional. Aos poucos o autor indica que a compreensão do percurso de construção das leis do sistema tonal vai progredir rumo às “fronteiras da tonalidade” (p 343) na qual os elementos “naturais” recebem a forma mais “dissonante”, seja através do uso de acordes construídos da tríade aumentada ou mesmo dos encadeamentos de acordes alterados e acordes errantes; seja para atingir o ponto mais fraco do velho sistema harmônico, na qual “*a doutrina harmônica, a teoria da harmonia, ocupa-se de sons estranhos à harmonia!*” (p 435).

É interessante frisar também que ler *Harmonia* de Schönberg não significa encontrar uma exposição do sistema dodecafônico. Quem procura encontrar no livro exatamente aquilo que está em jogo na obra dodecafônica vai passar por uma frustração imediata. O dodecafonismo é, em certo sentido, uma negação (ou mesmo uma superação) do sistema tonal. Claro que só entende-se a Nova música se se considera este sistema, e tudo indica que Schönberg, ao escrever um tratado de harmonia, gostaria de esclarecer o sentido de sua própria música: “Certamente, também as novas conquistas diluir-se-ão em outro sistema; contudo, por ora é preciso tirar o velho sistema do caminho, e, talvez, o conhecimento de tudo o que aqui exponho possibilite essa tarefa” (p 94).

Notas

¹ Weber, Max. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo, edusp, 1995; Adorno, Theodor. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo, Perspectiva, 1989 (1974).

² Habermas, Jürgen. *Theorie des kommunikativen Handelns*. Band 1. Frankfurt/M, Suhrkamp, 1981, p 230.