

# Possíveis interações entre análise musical e juízo estético

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Grupo de Pesquisa XXXXXX

Endereço

XXXXXXXXXXXX@yahoo.com.br

**Abstract.** At this paper is presented an assumption about the possibility of interaction between aesthetics and musical analysis. It aims to provide an analytical ground to enable achievement of an aesthetic valuation based in some objective criteria. Carl Dahlhaus writings underlie this proposal which is also exemplified through analysis of Arnold Schoenberg' Third String Quartet Op. 30.

**Keywords:** analysis, aesthetical judgment, Schoenberg' String Quartet Op. 30, Carl Dahlhaus.

**Resumo.** Apresenta-se proposta de interação entre estética e análise musical de modo a viabilizar tanto um ajuizamento de valor como uma crítica da música baseados em critérios objetivos. Essa proposta fundamenta-se nos textos de Carl Dahlhaus e é exemplificada valendo-se do Quarteto de Cordas Op. 30 de Arnold Schoenberg.

**Palavras-chave:** análise musical, juízo estético, Quarteto de Cordas Op.30 de Schoenberg, Carl Dahlhaus.

## 1. Introdução

O arcabouço de postulados sustentadores da estética foi desfeito, na virada do século XIX para o XX, uma vez que a Estética encontrava-se, por dizer, 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.

Esse contexto histórico foi objeto de detalhadas reflexões por parte de Dahlhaus, estudos estes espalhados ao longo de sua bibliografia. A problemática do esfacelamento da estética no início do século passado e da busca por novas maneiras de se examinar o fenômeno musical formam o cerne de seu livro *Análise e Julgamento de Valor*, no qual discorre a respeito da viabilidade de fundamentação do juízo estético por meio da crítica das formas musicais, estas, por sua vez, acessíveis por meio da análise. No presente texto, objetivo apresentar alguns apontamentos a respeito das possibilidades colocadas por Dahlhaus com o intuito de valer-se da análise como procedimento para apoiar uma valoração estética. De modo a verificar essa hipótese, serão apresentados comentários analíticos sobre o Terceiro Quarteto de Cordas Op. 30 (1927) de Arnold Schoenberg.

## 2. Schoenberg, *Terceiro Quarteto de Cordas*, Opus 30 (1927)

O Opus 30 de Schoenberg 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 estréias dos meus dois quartetos anteriores” (Schoenberg, 1937). Isso poderia ser motivo de contentamento, porém, ele diz que ao ler os comentários da crítica, no dia seguinte, a situação já era outra, uma vez que foi taxado de construtor, engenheiro musical e matemático pelo fato de ter-se valido do método dodecafônico, que: “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” (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 nº 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 triádicos mais próximos da tradição tonal. O esquema seguinte mostra a cardinalidade das classes intervalares da série do Op.30:

$1 = 3$	$3 = 3$	$5 = 3$
$2 = 0$	$4 = 0$	$6 = 2$

No primeiro movimento do quarteto, Schoenberg adota a forma sonata como modelo constitutivo. O uso em ambiente dodecafônico de um modelo formal consagrado na música clássica é assim comentado por Dahlhaus: “o primeiro movimento do Terceiro Quarteto de Cordas, escrito em 1927, segue claramente a forma sonata sem suporte ou justificativa tonal. A disposição é quase excessivamente explícita, como se abafasse a perda de uma fundação 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!*, 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.

Dahlhaus, ao mesmo tempo em que aponta esses aspectos alvos das objeções lançadas pelos críticos, vale-se de outras diretrizes para tentar compreender o porquê 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.

Observando os 12 compassos iniciais do Terceiro Quarteto (Figura 2), é possível notar que o tipo de ordenação não segue a sequência estabelecida pela série original, 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.

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

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).

Dentre as diversas possibilidades de organização do material serial, Schoenberg optou por valer-se majoritariamente da oposição entre original e inversão 5 (além das formas retrogradadas destas: RO e RI5). No primeiro movimento, em especial, também faz uso do retrógrado do original transposto em oito semitons (RO8). Vale pensar: por que dessa preferência por essas formas da série? Observando-se as séries O, I5 e RO8 mostradas na Figura 5 percebe-se que as mesmas possuem elementos comuns, como intervalos característicos ( $E_b - E$ ) e os subconjuntos 3-5  $D, C\#, Ab$  e  $F, F\#, B$ . Assim, nota-se que as escolhas de Schoenberg não são arbitrárias, mas provêm de características intrínsecas do próprio material serial, usadas com intuito de promover não só a unidade estrutural, mas também sonora da obra. E é esse ponto o foco da defesa feita por Dahlhaus contra as críticas lançadas a Schoenberg, tendo por base o critério da audibilidade, pois entende que “a verdadeira substância temática, cujo desenvolvimento torna o movimento

inteligível ao ouvinte, não são os ritmos e as progressões sonoras dos temas como um todo, mas os pequenos elementos: as figuras rítmicas recorrentes e firmemente estabelecidas, bem como, intervalos e grupo de intervalos definidos” (*idem*, p. 85). A questão da percepção é, então, trazida para o primeiro plano da discussão estética, já que essa ciência funda-se na recepção da obra.



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

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



Na Figura 6 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 no exemplo, são conectadas as formas O, RI5, O8 e RI9. Ressalte-se que as séries são fragmentadas, como se percebe no tema apresentado pelo cello nos compassos 13 a 18, articulando cinco notas da série original com outras cinco notas do retrógrado da inversão transposta (RI5). As quatro formas da série que se congregam neste excerto possuem alguns elementos comuns destacados na Figura 7. 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) pela longa duração atribuída a essas classes de alturas, justamente a díade familiar a três das séries articuladas neste trecho da obra.

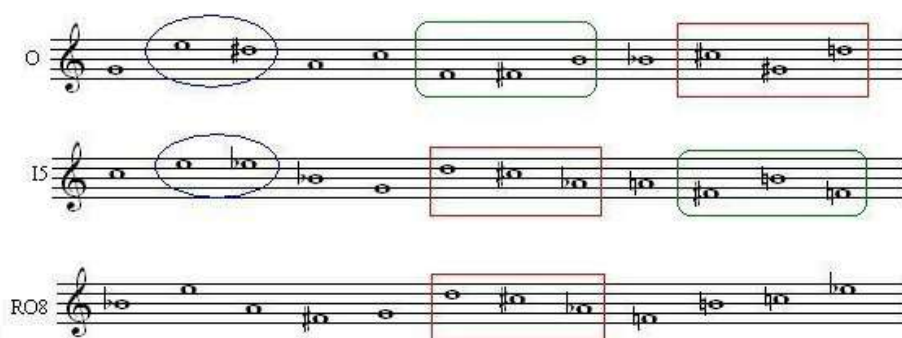


Figura 5: formas da série O, I5 e RO8 usadas no *Quarteto* Opus 30 de Schoenberg



Figura 6: Opus 30, integração das formas seriais O, RI5 e O8 e RI9, comp. 13 a 21.

### 3. 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 envoltos 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 empobrecimento [do conteúdo intervalar] são pré-requisitos ou 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 (1983, 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?

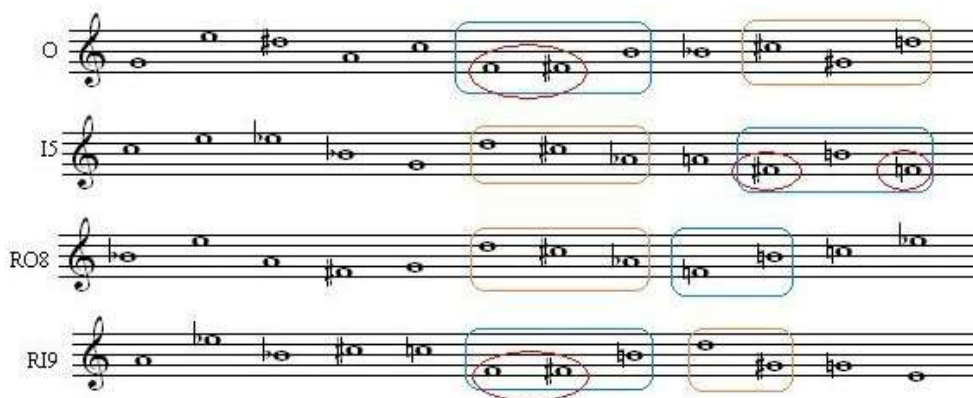


Figura 7: Schoenberg, Opus 30, elementos comuns nas formas seriais O, RI5 e O8 e RI9.

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 8) 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 formula de compasso.



#### **Exemplo 8: serialização do parâmetro rítmico**

Pode-se perceber que especulações acerca de processos ou tentativas de fundamentação de críticas e valorações estéticas continuarão a fomentar a imaginação de músicos, compositores, professores, estetas, diletantes e afins, pois como sentenciou Dahlhaus: “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). Contudo, com esse estudo foi possível demonstrar modos de interações e articulações entre análise musical e estética.

#### **4. Referências**

- Boulez, Pierre. 1995. *Apontamentos de Aprendiz*. Tradução Stella Moutinho, Caio Pagano e Lúcia Bazarian. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Dahlhaus, Carl. 1983. *Analysis and Value Judgment*. Tradução Siegmund Levarie. New York: Pendragon Press.
- Kerman, Joseph. 1980. *How we got into analysis, and how to get out*. Critical Inquiry, Vol. 7, No. 2, pp. 311-331. Chicago: Chicago University Press.
- Schoenberg, Arnold. 1937. Encarte de CD do Kolisch Quartet, Los Angeles.  
Também publicado em: STEINER, Fred. 1978. "A History of the First Complete Recording of the Schoenberg String Quartets". In: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*. Vol. 2, nº 2, pp. 122-137.