

## A Música e Três Tipos de Movimento da Alma: modalismo, tonalismo e atonalismo

É possível que haja uma maneira de analisar o fenômeno musical sem um apelo explícito à temporalidade. Entretanto, por mais que tal análise enriqueça a compreensão usual que se tem da música, vista não só como algo propiciador de deleite estético, mas sobretudo como uma linguagem prenhe de sentidos peculiares, haveria aí um claro distanciamento da experiência musical do Ocidente, segundo a qual o tempo se identificaria com a própria *possibilidade expressiva da música*.

A íntima relação entre tempo e música não passou despercebida pela tradição filosófica ocidental. Analisando a música em suas dimensões rítmica, melódica e harmônica, Hegel, na *Estética*, faz uma estreita associação entre a intuição fundamental do *eu* e a vivência do tempo no contexto musical. Hegel verifica que a pulsação rítmica — a *métrica* de uma música —, em conjunto com a melodia e a harmonia dos sons musicais, perpassando a consciência, permite que a intuição fundamental do *eu*, como aquilo que é desperto no tempo por intermédio do som, ocorra:

O eu real, propriamente, pertence ao tempo com o qual, se fizermos abstração do conteúdo concreto da consciência, ele coincide: ele não é então nada mais do que este movimento vazio pelo qual ele se coloca como outro e suprime esta alteridade; ele não conserva mais do que a si mesmo, o eu real e único. O eu está no tempo e o tempo é o ser do sujeito. Mas como é o tempo e não o espaço que fornece o elemento essencial onde o som adquire existência e valor musicais, e como o tempo do som é também o tempo do sujeito, o som penetra no eu, percebe-o em sua existência simples, coloca-o em movimento e o leva em seu ritmo cadenciado, enquanto que as outras combinações de harmonia e de melodia, como expressões

---

\* Doutorando em Filosofia na PUC-Rio

de sentimentos, completam e precisam o efeito produzido sobre o sujeito, contribuindo para comove-lo e despertá-lo. (Hegel, *Estética*, p. 103.)<sup>1</sup>

Vale notar que Hegel enfatiza que a música, vista como compósito de *ritmo cadenciado, harmonia e melodia*, é um princípio de movimento do *eu*. Como qualquer outro movimento, também os movimentos do *eu* necessitam de um contexto que possibilite deslocamentos, que preservem a unidade fundamental do que é movimentado. No caso da música, tal pano de fundo contextual é o tempo e é nele que o *eu* se desloca, uma vez sob efeito da experiência musical.

Segundo Hegel, o ritmo musical dinamiza o *eu*, que é então acordado, confundindo-se com o próprio devir temporal e, por conseguinte, estando essencialmente em movimento. Este movimento subjetivo é feito de acordo com a vivência de sentimentos, dada pela ação conjunta da harmonia e da melodia. Conforme sejam os matizes expressivos de tais sentimentos, o movimento do *eu* se direcionará, tomando uma forma específica, resultante da força expressiva da música, em seus componentes melódico-harmônicos. Desta forma, pode-se dizer que, enquanto o ritmo *impulsiona* o *eu*, colocando-o em movimento, — *grosso modo*, visto aqui como consciência individual ou subjetiva —, a harmonia e a melodia *direcionam* o *eu* em movimento, levando-o à vivência de estados de alma determinados.

Talvez Hegel, na citação mencionada, estivesse descrevendo a experiência subjetiva da audição musical. Obviamente, a interpretação que aqui apresento do texto de Hegel é livre, não estando preocupada em analisá-lo estritamente, à luz do complexo sistema filosófico estipulado por Hegel, embora haja o postulado de que tal interpretação não esteja em explícita contradição com teses hegelianas fundamentais.<sup>2</sup>

Assim, tomando-se o pressuposto de que o que Hegel descreve é a vivência psicológica ou subjetiva da música, é pertinente lançar a hipótese de que o tempo desta descrição possa ser interpretado não como um fluxo contínuo de instantes, algo como o tempo métrico da experiência física, mas como aquilo que o sujeito ou o *eu* vivencia como temporalidade; é neste tempo subjetivo

1 A *Estética* não faz parte das obras filosóficas de Hegel. Trata-se de uma coletânea de notas manuscritas preparatórias para cursos ministrados na Universidade de Berlim, relativos ao período de 1818 a 1829, reunidas por seu editor Hotho. A primeira publicação de tais manuscritos ocorreu em 1835, quatro anos após a morte de Hegel, sob o título de *Vorlesungen über die Aesthetik*. As traduções de Hegel que aqui aparecerem são de responsabilidade do autor que, para tanto, utilizou a coletânea francesa *Esthétique. Textes Choisis*.

2 Para Hegel, o tempo é a *subjetividade abstrata*. Desprovida de qualquer conteúdo, a consciência — ou o *eu* — coincide com o tempo, que nada mais é que o *devir intuído*. Sobre o pensamento de Hegel, ver N. Hartmann, *Die Philosophie des Deutschen Idealismus*, vol. 2.

ou interno que se dá o movimento do *eu*, uma vez sob o efeito do som musical. Por conta de seu subjetivismo, a concepção hegeliana de tempo nos remete a Santo Agostinho.

A concepção agostiniana de tempo apresenta a temporalidade como resultante de um certo *movimento do espírito*. Para Santo Agostinho, o tempo é uma dada *distensão* da alma<sup>3</sup>, que, evadindo-se da experiência presente do mundo, lança-se aos momentos de expectativa ou lembrança, gerando assim a vivência interna — ou psicológica — do futuro ou do passado (*Confissões*, XI, 23-26). Quando nos apercebemos do tempo, em sua tripartição passado-presente-futuro, estaríamos, na realidade, experimentando um movimento interno da alma que, saindo da intuição imediata das coisas presentes, *projeta-se* ao que está por vir ou *remete-se* ao que foi. Desta forma, o *não-ser* tanto do passado quanto do futuro adquirem um *é*: o ser presente na alma como lembrança dos fatos passados ou como expectativa das coisas futuras. Segundo uma tal análise da temporalidade, o tempo, entendido como fluxo ocorrente no tripolo passado-presente-futuro, não existe a não ser como algo atrelado a estes *deslocamentos* da alma — a já mencionada *distensão* — que conferem ser ao que não é mais e ao que ainda será; por conseguinte, o componente subjetivo do tempo agostiniano torna-se patente:

O que agora claramente transparece é que nem há tempos futuros nem pretéritos. É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes e presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. Se me é lícito empregar tais expressões, vejo então três tempos e confesso que são três. [...] Diga-se também que há três tempos: pretérito, presente e futuro, como ordinária e abusivamente se usa. Não me importo nem me oponho nem critico tal uso, contanto que se entenda o que se diz e não se julgue que aquilo que é futuro já possui existência, ou que o passado subsiste ainda. Poucas são as coisas que exprimimos com terminologia exata. Falamos muitas vezes sem exatidão, mas entende-se o que pretendemos dizer!". (*Confissões*, XI, 20.)

Como se vê, em Santo Agostinho o tempo é resultado de um movimento da alma, que dá ser presente às coisas passadas e futuras. Essencialmente, é a

3 Segundo Santo Agostinho: “[o] tempo não é outra coisa senão *distensão*; mas de que coisa o seja, ignoro. Seria para admirar que não fosse a da própria alma”. (*Confissões*, XI, 26.)

alma, distendendo-se do presente, que ocasiona esta atribuição de ser ao que não é mais e ao que será; e o tempo é este movimento de distensão anímica, esperando ou lembrando-se a partir da experiência direta do presente.

Se esta distensão da alma ocorre sem necessariamente um direcionamento ao que foi ou ao que será, *apenas projetando-se para fora do presente*, então temos aí um movimento subjetivo que acarreta uma certa alteração da dinâmica interna do tempo, entendida como atualização presente, na alma, das coisas passadas e futuras. O que talvez tenhamos neste caso seja um deslocamento subjetivo que atribui ser presente não ao que foi ou será, mas àquilo que, desconectado de uma história temporal na direção passado-presente-futuro, se atualiza no espírito sem ser a lembrança ou a expectativa; nestas condições, o que a alma, ou o *eu* de Hegel, *presentifica* são imagens e emoções de *contextos puramente possíveis*, deslocados do tempo compreendido como linha de comunicação entre os fatos passados e futuros, passando pelo instante atual. Seja como for, o *tempo* ligado a este movimento interno da alma para fora do presente, sem que isso implique em lembranças ou expectativas, é a temporalidade subjetiva, que compreendo ser a mais adequada para uma análise da experiência interna proporcionada pela música; é talvez neste tempo que o *eu* citado por Hegel, ao coincidir com o puro devir, é posto em movimento pela ação do som musical.

Caberia agora mostrar os tipos de movimento que a alma experimenta uma vez despertada pela música. Para tanto, apela-se a uma subdivisão dos *movimentos anímicos*, proporcionados pela música, em três grandes grupos, cada qual responsável por um específico deslocamento temporal da alma: *os movimentos modal, tonal e atonal*.

A cada um destes movimentos, estão associadas estruturas musicais orientadoras da própria composição musical. Antes de serem características de gênero ou estilo, tais estruturas são princípios formais, técnicos, que guiam a manipulação do som musical, entendido, como Hegel o faz, como constituído de ritmo, melodia e harmonia. Ligados a tais princípios formais típicos de cada movimento, estão atitudes e concepções em face do próprio papel expressivo da música. De forma simplificada, pode-se mesmo usar estas estruturas para tripartir a história da música ocidental, verificando-se períodos de prevalência de uma atitude modal, outro em que o tonalismo se superpõe e, finalmente, um último em que o atonalismo ganha expressão.

Em primeiro lugar, cabe discorrer um pouco sobre a música modal, caracterizando o movimento *temporal* que a alma realiza quando sob sua influência. Para tanto, é pertinente lançar a hipótese — simplificadora, diga-se de

passagem, da própria complexidade do modalismo<sup>4</sup> — de que a música modal, pelo menos em uma de suas manifestações ocidentais mais proeminentes, o canto gregoriano, prima por realçar aspectos melódicos do som, em detrimento de seus componentes rítmico-harmônicos.

Para se estruturar uma melodia, é necessário ter certos princípios que orientem a ordenação das notas — ou sons melódicos básicos — de uma escala. Em linhas gerais, uma escala está definida quando se estipulam as distâncias intervalares entre notas dispostas em ordem crescente de alturas ou frequências<sup>5</sup>.

A bem da simplicidade, aqui só abordarei a música modal que nos foi transmitida pela tradição helênica. Segundo os gregos clássicos, cada escala — ou tom — encerra dentro de si *modos*, que nada mais são do que disposições de intervalos descendentes pertencentes à escala. Tal disposição intervalar define uma seqüência numérica que, adicionada a critérios expressivos de execução e a uma hierarquia entre os seus graus constitutivos, caracteriza um *ethos*, um estado de espírito instigado pela melodia modal. Para deixar isso mais claro, tomemos como exemplo o tom hipolídio, de gênero diatônico<sup>6</sup>, que consiste em uma escala descendente, duplamente oitavada, indo de *lá* a *lá*:

lá – sol – fá – mi – ré- dó- si- lá –sol – fá – mi- ré – dó – si – lá.

- 
- 4 Uma interessante apresentação do modalismo, visto em sentido bem mais amplo do que aqui é mostrado, encontra-se em J. M. Wisnik, *O Som e o Sentido — Uma Outra História das Músicas*, cap. II.
- 5 Bem amplamente, uma escala é um conjunto de sons ordenados consoante a suas alturas ou frequências relativas, isto é, conforme o número de vibrações periódicas por segundo de cada som que a constitui. Um *intervalo* entre sons de frequência  $f$  e  $f'$ , sob o ponto de vista físico, é a relação  $f/f'$ . Musicalmente, um intervalo é medido pela unidade *tom*, a qual admite submúltiplos e múltiplos, como o *quarto de tom* ou o *tritono* — intervalo de três tons. Em geral, adota-se a convenção de representar um intervalo musical de um tom pelo numeral "1", e os seus submúltiplos ou múltiplos por numerais que correspondam à divisão ou a multiplicação efetuada com o tom inteiro — assim, o quarto de tom se representa pelo numeral "1/4" e o tritono por "3". Tais distâncias musicais tanto podem ser contadas indo de uma nota mais grave para uma mais aguda — intervalo ascendente —, como saindo de uma mais aguda a outra mais grave — intervalo descendente. Além disso, quando, *fisicamente*, a relação intervalar é igual a 2, o intervalo análogo musical é o de uma *oitava* ou de seis tons inteiros (ver R. de Candé, *História Universal da Música*, pp. 455-456).
- 6 O complexo sistema musical grego nos foi legado, principalmente, pela obra de Aristoxeno de Tarento, do século IV A.C. Segundo Aristoxeno, a base da música grega é uma escala descendente de sons contínuos — isto é, uma em que, entre duas notas sucessivas, há intervalos menores que o meio-tom —, na qual, entre a nota mais grave e a mais aguda, há uma distância intervalar de doze tons inteiros — *escala duplamente oitavada*. Tal escala — ou *tom*, conforme a denominação grega — era construída mediante a justaposição de quatro tetracordes — conjunto de quatro sons em escala —, gerando-se assim, conforme a natureza intervalar de tal tetracorde, os *gêneros* da escala. Basicamente, havia três gêneros conhecidos entre os gregos antigos: o

Nesta escala hipolídia, se tomarmos a oitava descendente que vai de *mi* a *mi*, verificaremos que ela *instancia* a estrutura intervalar

1 1 ½ 1 1 1 ½,

isto é, na passagem de *mi* para *ré*, descemos um tom; de *ré* para *dó*, mais um tom é descido; de *dó* para *si*, meio tom é abaixado e, uma vez completando a oitava descendente, teremos seguido o caminho aritmético indicado pela seqüência acima descrita.

Qualquer improvisação melódica que utilize uma seqüência de notas obtida de um tom pela observância do referido padrão aritmético, acentuando na improvisação, tal qual um ponto de referência melódico, a nota que inicia e encerra a oitava é uma *instanciação* do *modo dórico*. (De Candé, 2001, p. 91.)

Conforme a tradição musical grega, cada modo é responsável por um *ethos*, um estado de ânimo instigado pela *audição* musical<sup>7</sup>. A alma, posta em movimento pela melodia modal, *sai do instante presente* — conforme a distensão agostiniana — e vivencia uma realidade descolada do fluxo temporal, que a atinge sob a forma de emoções e imagens — a experiência estética de um *ethos*, de um estado anímico associado a um modo. Após a ação da música, a alma volta à linha do tempo, avaliando o instante em que se encontra — intuito pela atenção às coisas presentes — como o término de seu deslocamento subjetivo.

Uma vez propiciando um deslocamento para fora do presente e a vivência de imagens e emoções desconectadas do dinamismo temporal, as melodias

---

*diatônico* — distâncias intervalares do tetracorde sendo 1 1 ½ —, o *cromático* (1½ ½ ½) e o *enarmônico* (2 ¼ ¼). Cada tom grego tem algumas notas que são fixas, sendo estas as duas notas limitrofes — a primeira e a última, que são a mesma nota em oitava dupla —, assim como o quarto e quinto *graus* (*paramese* e *mese*) presentes na oitava central do tom — isto é, a oitava descendente que vai da última nota do primeiro tetracorde até a última nota do terceiro tetracorde. As outras notas do tom são variáveis, preenchendo-o conforme o intervalo característico do gênero que se queira. O tom hipolídio tem como notas fixas o *lá* (no caso, coincidentemente, as duas nota limitrofes e a *mese* sendo iguais) e o *si* (*paramese*); em gênero diatônico, o tom hipolídio transforma-se na escala que vai, descendente, de *lá* a *lá*, percorrendo somente *notas brancas*, isto é, sem sustenidos ou bemóis (R. de Candé, *op. cit.*, pp. 87-94).

7 Segundo Píndaro de Tebas, do século V a.C., os modos de uma escala são expressões legítimas de qualidades ou estados da alma. Por conseguinte, ao músico caberia, em suas improvisações, a arte da imitação (*mimesis*) destas qualidades, dando-lhes forma sensível, sonora; em sua inteligibilidade, tais qualidades são supra-sensíveis, uma vez que se constituem em estruturas aritméticas fixas (ver Lovelock, *História Concisa da Música*, p. 14; De Candé, *ibid.*, pp. 71-72). Um dos seguidores de Píndaro, Damon de Atenas, foi o grande propalador desta doutrina, tendo sido por seu intermédio que Platão tomou ciência da visão mimética da música, expondo-a em seus diálogos *República* e *As Leis* (De Candé, *ibid.*, p. 73).

modais servem a contento como *motores de sublimação espiritual*, podendo gerar uma ruptura com a transitoriedade das coisas sensíveis, elevando o espírito à contemplação e à experiência afetiva com as *realidades eternas*. Não foi à toa que a música litúrgica cristã, sistematizada principalmente por Santo Ambrósio (séc. IV a.C.) — e Gregório Magno (séc. VI a.C.) — adotou o modalismo como princípio diretivo<sup>8</sup>, exaltando os modos que suscitassem a *paz eterna, celestial* — o *ethos* proveniente da contemplação, pela música, do ser infinito de Deus. Santo Agostinho, que com muita probabilidade foi testemunha auditiva de tal música litúrgica, assim se expressa sobre os efeitos em sua alma da melodia modal sacra de seu tempo, exemplificada nos cânticos litúrgicos:

Os prazeres do ouvido prendem-me e subjugam-me com mais tenacidade. Mas Vós desligastes-me deles, libertando-me. Confesso que ainda agora encontro algum descanso nos cânticos que as vossas palavras vivificam, quando são entoadas com suavidade e arte. Não digo que fique preso poreles. Mas custa-me deixá-las quando quero. Para que essas melodias se possam introduzir no meu interior, em companhia dos pensamentos que lhes dão vida, procuram no meu coração um lugar de certa dignidade. Quando ouço cantar essas vossas santas palavras com mais piedade e ardor, sinto que o meu espírito também vibra com devoção mais religiosa e ardente do que se fossem cantadas de outro modo. Sinto que todos os afetos de minha alma encontram, na voz e no canto, segundo a diversidade de cada um, as suas próprias modulações, vibrando em razão de um parentesco oculto. (*Confissões*, X, 33.)

Embora Santo Agostinho aqui se refira à música vocal praticada na igreja, percebe-se um compromisso com um movimento da alma, instigado por uma melodia que a leva à vivência de um *ethos*. Isto a faz presente na observação de que as mesmas palavras santas, cantadas com “mais ardor e piedade”, fazem o *espírito vibrar com mais devoção religiosa*. Apesar de tal trecho não indicar claramente que se trata de palavras entoadas melodicamente em um *modo piedoso*, indica o princípio de que *a alma se movimenta para Deus com uma intensidade proporcional à religiosidade da melodia*. Além disso, a mesma alma se reconhece nas melodias cantadas por meio de afetos, o que é um dos aspectos fundamentais do modalismo.

Como forma geral do movimento subjetivo incitado pela música modal, proponho um esquema que procura conectar a experiência de tempo em San-

8 Ver W. Lovelock, *op. cit.*, pp. 13-16

to Agostinho e a teoria do *ethos* musical, conforme sua apresentação grega. Seja dada uma melodia composta em um modo que instigue o *ethos X* — visto como a experiência subjetiva ou psicológica suscitada por tal modo. No início da apreciação auditiva de tal melodia, a alma está *em repouso*, atenta aos fatos presentes. Com o decorrer da experiência estético-musical, com tal modo posto em movimento melódico, sai do estado inerte, depreende-se do instante e é levada a vivenciar, sob a forma de emoções e imagens, o *ethos X*. Durante a apreciação de *X*, a alma se *distende* do mundo, desligando-se do presente. Quando a execução melódica dá-se por encerrada, retorna ao fluxo linear do tempo, deixando o *ethos X* em um instante cuja posteridade em relação ao instante anterior é reconhecida já pelo apelo à lembrança. Esquemáticamente, o movimento modal tem a seguinte forma, ilustrativa do *percurso* feito pela alma enquanto envolvida pelo modo instigador do *ethos X*:

$$T_1 \rightarrow X \rightarrow T_2$$

Em  $T_1$ , a alma está no mundo, atenta aos fatos presentes. Ao internalizar a melodia modal, a alma desloca-se, suprimindo o instante, passando à experiência do *ethos X*. Ao final da apreciação melódica, volta a intuir de forma direta o mundo; e isto faz com que a alma se posicione no instante  $T_2$ .

Apesar de tal esquema parecer, a princípio, uma redução desprovida de sentido de uma experiência estética e psicológica — o postulado movimento modal da alma — a um simbolismo vazio, logo se verificará, tratando-se do atonalismo, que não é de todo impertinente o uso de tal recurso esquemático. Mas, antes disso, cabe descrever agora o *movimento tonal*.

Não julgo temerário afirmar que o tonalismo surge de uma espécie de desdobramento dos princípios modais. Mais precisamente, a música ocidental começa a ser guiada por uma atitude tonal quando privilegia, em detrimento dos outros, os modos *jônico* ou *eólio*, com uma relativa superioridade do *jônico*<sup>9</sup>.

9 Além do modo jônico, o modo *eólio* também foi incorporado ao tonalismo. Tal modo consiste na distribuição intervalar  $1 \ 1/2 \ 1 \ 1/2 \ 1 \ 1$ ; é o modo que está associado, por exemplo, a uma improvisação realizada em uma oitava que vá de *lá* a *lá*, ao qual a tradição tonal atribuiu um *ethos de dramaticidade* ou *tristeza* (ver Nattiez, J.J. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, pp. 118-126). A tese de que, mesmo considerando o modo *eólio* como parte integrante do tonalismo, há uma clara prevalência do modo jônico, reside no fato de que o modo *eólio*, como apropriado pelo tonalismo, sofreu uma espécie de *jonificação*: eleva-se meio-tom a sétima menor ou *eólia* para que, assim, as mesmas possibilidades melódico-harmônicas do modo jônico façam-se presentes no modo menor.

Já tomando as definições modais hodiernas, o modo jônico é a distribuição de tons e semitons quando se ascende uma oitava musical indo de *dó* a *dó*, considerando somente as *notas brancas* ou sem acidentes, isto é, notas sem sustenidos ou bemóis:

dó –ré- mi – fá – sol – lá – si – dó.

Isto é, o modo jônico consiste na seqüência de tons  $1\ 1\ \frac{1}{2}\ 1\ 1\ 1\ \frac{1}{2}$ , que é a estrutura formal da escala maior da música ocidental moderna. Em sua distribuição intervalar, o modo jônico coincide com o dórico grego, com a distinção de que o primeiro consiste de intervalos ascendentes, enquanto o último de descendentes.

Quando se adotou o jônico como o modo por excelência da composição musical, o que realmente foi endossado não foi tanto um *ethos* jônico, mas as possibilidades de, com tal modo, se efetivar nuances expressivas que até então estariam ausentes da estética modal: suscitar no ouvinte a experiência de *emoções contraditórias*, que causariam a vivência interna de uma *tensão*, abrandada em seguida pela *resolução* da contradição que lhe é causa. Com isto quero dizer que o movimento tonal é aquele que, mediante uma acentuação dos aspectos harmônicos da música — uma determinada lógica de encadeamento de acordes, pautada na *resolução* em um acorde perfeito maior ou menor de uma *tensão* ocasionada, geralmente, pelo uso de um trítone —, provoca na alma um deslocamento que a faz sair do instante presente para se direcionar à experiência de um dado *ethos* que se subdivide em *momentos éticos* antagônicos, gerando-se assim um *incômodo* na alma que só se resolve quando a integridade do *ethos* inicial é recomposta.

Em linhas gerais, a força expressiva da música tonal, através de uma manipulação adequada dos modos jônico e eólio, pautada em um jogo de encadeamento de acordes — uma novidade introduzida pelo tonalismo—, reside em explorar os aspectos contraditórios da alma, *harmonizando-os, resolvendo-os*. Enquanto na atitude modal prevalece o movimento da alma que, ao sair do tempo presente, se direciona a um *ethos* indiviso, no tonalismo a alma é posta em contato com três aspectos de um mesmo *ethos*: dois que, por conta de instigarem aspectos contraditórios da alma, causam-lhe *tensão* e um que a *relaxa*, por resolver a contradição anterior. De acordo com o esquema anteriormente apresentado para o movimento modal, o tonalismo induziria o seguinte *percurso*:

$$T_1 \rightarrow P \rightarrow P' \rightarrow P'' \rightarrow P \rightarrow T_2$$

Em  $T_1$ , a alma está no instante presente. Ao iniciar a sua distensão por efeito da ação musical, é levada ao estado  $P$  — o *ethos* jônico ou eólio —, o que é conseguido pela acentuação harmônica de um acorde perfeito maior ou menor chamado de *tônica*, correspondente ao primeiro grau dos modos jônico ou eólio. Em seguida, apercebe-se *afastando-se* de tal *ethos*, sendo levado a uma posição  $P'$ , a qual se assemelharia a um desenvolvimento expressivo de  $P$ . Para tanto, enfatiza-se um movimento harmônico que vai do acorde de *tônica* até outro também perfeito maior que corresponde aos quintos graus jônico ou eólio, conhecido pelo nome de *dominante*. Mediante modulações que partem do acorde de dominante até o de *subdominante* — associado aos quartos graus jônico ou eólio — a alma agora é levada a sentir-se em uma *posição antipódica* à anteriormente ocupada; vivencia agora a posição  $P''$ , propulsora de um reposicionamento em direção a  $P$ . Na passagem de  $P''$  a  $P'$ , explora-se o *trítono*, que é a distância intervalar de três tons, existentes entre os graus IV e VII do modo jônico ou escala maior. Tal intervalo acentua a oposição *afastamento-aproximação*, em relação aos primeiros graus jônico ou eólio, que a alma experimenta estando em  $P'$  e depois em  $P''$ . Por conta disto, o trítono — como outros intervalos chamados de *dissonantes* — suscita a experiência estética da contradição, da *tensão entre pólos contrários*, suavemente resolvida por um retorno ao ponto inicial do movimento: o repouso harmônico no acorde de *tônica*. Após este caminho por três momentos do *ethos*  $P$ , a alma encerra seu movimento para fora do presente, voltando a intuir os fatos instantâneos em  $T_2$ .

Hegel, em sua já citada *Estética*, preconiza que a *música ideal* é aquela que, embora possa despertar aspectos contraditórios da alma — como a alegria e a tristeza —, proporciona um movimento interno pautado pela medida, além de instigar uma alegria equilibrada:

Seu dever [o da música] é também o de moderar [...] as afecções da alma [...], se ela [a alma] não deseja, como uma bacante, ser arrastada ao ruído desordenado e ao tumulto turbilhonar das paixões, ou permanecer nas aflições do desespero. Pelo contrário, nas passagens de alegria e contentamento, assim como na mais profunda dor, a alma deve permanecer ainda livre e feliz nos desenlaces melódicos. Tal é a característica da [...] música ideal, da expressão melódica de Palestrina, Durante, Lotti, Pergoleze, Gluck, Haydn, Mozart. A alma jamais perde a calma nas composições destes mestres. O sofrimento não é, por isso, nelas menos expresso; mas ele se esvai em uma harmonia interior. Uma clara medida impede cada movimento de se precipitar em algum extremo, e mantém todo [...] conteúdo em uma forma bem ligada. (Hegel, *op. cit.*, p. 111).

Embora a música ideal de Hegel leve a alma a experimentar emoções contraditórias, como a alegria e a tristeza, ela o faz de forma equilibrada, a qual realça uma *alegria repousante* que, tal qual um imã, atrai para si as tensões da vivência subjetiva de paradoxos. É interessante salientar que Hegel menciona que a verdadeira música — exemplificada, em suas palavras, por composições de autores em que a atitude tonal, em maior ou menor intensidade, se faz marcante — é dotada de uma “harmonia interior” que dissipa a tristeza, uma vez que esta é um momento de um percurso subjetivo cuja referência é a alegria. Como observa José Miguel Wisnik, o *ethos* do modo jônico é *alegre, brilhante e vivaz*; e, por conta desta alegria radiante, ele teria caído nas graças do homem setecentista, preocupado que estava em romper com as tradições musicais legadas pela igreja cristã, baseadas no uso de modos circunspectos e austeros<sup>10</sup>. Assim, Hegel teria notado a dinâmica expressiva da música tonal, com seu jogo de oposições ocorrendo dentro de uma atmosfera de alegria e vivacidade — a predominância da atmosfera jônica em relação às demais, inclusiva à eólia, *triste e sombria*.

Por intermédio da *sintaxe tonal*, a alma deixa o instante presente, indo ao encontro de estados de espírito que revelam uma de suas características fundamentais: *a contrariedade de sua condição*. A grande contribuição da perspectiva tonalista foi a exploração expressiva de oposições sugeridas pela própria disposição de tons e semitons típicas do modo jônico. Tal estética do antagonismo que se resolve harmoniosamente — ausente na música modal — é sintetizada na expressão “tensão-relaxamento”, uma espécie de síntese dos efeitos no espírito dos princípios tonais postos em execução.

O movimento tonal, como descrito aqui, admite inúmeras variações. Todavia, o pressuposto de que um pólo de resolução de tensões esteja orientando a alma enquanto esta se desloca em uma temporalidade subjetiva é a propriedade *invariante* da atitude tonal. Sempre que a alma se movimentar guiada pela triangulação

$$T_1 \rightarrow P \rightarrow P' \rightarrow P'' \rightarrow P \rightarrow T_2$$

sendo *P* o *ethos* jônico ou eólio, pode-se afirmar que o seu movimento está sendo proporcionado por um *dinamismo tonal*. Por conseguinte, qualquer movimento da consciência instigado pela música e que se desenvolva sem tal

10 Além do lado *semântico* do modo jônico — o seu *ethos* —, Wisnik acentua que também as possibilidades harmônicas presentes na estrutura *jônica* teriam sido decisivas para que tal modo prevalecesse sobre os demais, inclusive o eólio (Wisnik, *op. cit.*, pp. 126-132)

triangulação será *atonal*. Daí o modalismo, com seu movimento característico, no qual a alma deixa a instantaneidade para gravitar, sem afastamentos e aproximações, em torno de um dado *ethos*, constituir uma espécie de “atonalismo”.

O tonalismo, como diretriz de orientação composicional, varreu o século XIX e atingiu a exploração máxima de suas potencialidades no início do século XX. Entretanto, isto não impediu que alguns compositores tivessem certos comportamentos desviantes em relação à estética tonal. De Wagner a Stravinsky, passando por Debussy, a presença de obras em que a triangulação tonal é deixada de lado em nome de atitudes modalistas ou mesmo de uma completa ruptura com as premissas tonais é patente. Isto torna-se compreensível se entendemos que, dentro do próprio tonalismo, as ferramentas para a sua implosão já estão dadas, bastando, a tanto, que o *pouso tonal*, dissipador de tensões, seja abandonado. Se no movimento tonal o repouso é esquecido, *abrindo-se* o movimento triangular

$$T_1 \rightarrow P \rightarrow P' \rightarrow P'' \rightarrow P \rightarrow T_2$$

tem-se então um movimento da alma que, saindo da atenção do tempo presente, é levada a distender-se conforme o esquema seguinte

$$T_1 \rightarrow P \rightarrow P' \rightarrow P'' \rightarrow T_2$$

Descartando-se o retorno ao centro tonal, acentua-se na alma a tensão, os aspectos contraditórios, sem que os mesmos sejam harmoniosamente dissipados<sup>11</sup>. O que se verifica então é a ênfase no antagonismo inconcluso, o que deixa a alma em contato psicológico com sua natureza contraditória. Sob tais condições, a alegria equilibrada da música ideal de Hegel não mais se faz presente como pano de fundo do deslocamento anímico e, ao invés disso, a consciência submete-se a uma *estética da tensão*, da contradição não resolvida pela recorrência a uma tônica.

O dodecafonismo serial de A. Schoenberg<sup>12</sup> é o atonalismo em sua expressão mais sistematizada. Bem sinteticamente, enquanto o tonalismo se amparava no pressuposto de que as dissonâncias presentes do modo jônico ou eólio, em

11 Anton Webern (1883-1945), compositor austríaco da escola dodecafônica, sobre a implosão do sistema tonal, diz o seguinte: “era tão excitante voar em direção às mais longínquas regiões tonais, para depois retornar ao ninho aconchegante da tonalidade original! E, de repente, não se voltou mais — esses acordes astutos tornaram-se equívocos! Era muito agradável tudo isso, mas finalmente não se considerou imprescindível retornar à tônica” (Webern em: Wisnik, *ibid*, pp. 164-165).

12 A música dodecafônica abandona por completo a sintaxe tonal, substituindo-a por uma baseada na manipulação de séries de doze sons da escala cromática – a escala que se obtém, por exem-

especial as que decorrem do tritono vertical, são *naturalmente* levadas a desaparecer em um repouso no acorde de tônica, o que sugere uma estética em que as oposições que se inserem na alma, por uma dinâmica tonal, são quase que apenas *momentos distintos* de um mesmo *ethos*, o atonalismo dodecafônico de Schoenberg pretendia uma música em que as dissonâncias fossem elevadas à categoria de diretivas do movimento da alma. Assim, as consonâncias que porventura aparecessem no percurso atonal da alma em movimento, teriam de ser vistas como aspectos acidentais; a *tensão* seria a ver-dadeira referência do movimento instigado pelo atonalismo schoenberguiano. Hans Eisler, um dos discípulos de Schoenberg, assim se expressa sobre a nova estética dodecafônica:

Para o ouvinte não iniciado, a música de Schoenberg não soa bela porque espelha o mundo capitalista, tal qual é, sem adornos, e porque de sua música emerge a face do capitalismo com os olhos do capitalismo fixamente apontado para nós [...] Quando sua música é ouvida nas salas de concerto da burguesia, estas salas já não são [os lugares onde alguém se emociona com sua própria formosura], e sim, é nelas que se é forçado a pensar sobre o caos e a feiúra do mundo. (Eisler, em: Leibowitz, *op. cit.*, p. 22.)

Descartando o caráter político-panfletário das observações de Eisler — expressamente condenado pelo próprio Schoenberg<sup>13</sup> —, fica o chamado à estética dodecafônica calcada na *estranheza*, oriunda de uma melodia e harmonia *rascantes*, sem repouso tonal. Uma vez que o dodecafonismo se guia por uma total equivalência dos doze sons da escala cromática, dispostos em séries construídas com alto grau de liberdade, mas utilizadas com regras fixas, um típico *movimento dodecafônico* seria o seguinte:

$$T_1 \rightarrow x_1 \rightarrow x_2 \rightarrow x_3 \rightarrow x_4 \rightarrow x_5 \rightarrow x_6 \rightarrow x_7 \rightarrow x_8 \rightarrow x_9 \rightarrow x_{10} \rightarrow x_{11} \rightarrow x_{12} \rightarrow T_2$$

plô, ascendendo-se uma oitava através de intervalos sucessivos de meio-tom. O criador do dodecafonismo foi Arnold Schoenberg (1874-1951), compositor judeu-austriaco que, no período de 1913 a 1923, desenvolveu tal sistema afim de romper com princípio tonais. Sobre o serialismo de Schoenberg, e seu estrito atonalismo, Wisnik nos diz: "O dodecafonismo recusa, antes de mais nada, ou definitivamente, a escala diatônica [a estrutura intervalar do modo jônico]. O seu fundamento é a aplicação intensiva da escala cromática, cujos doze semitons iguais serão usados de modo a evitar sistematicamente a emergência de notas polarizadoras e de hierarquia intervalares. [...] Na construção da série deve-se evitar, em princípio, aqueles intervalos estruturadores da ordem tonal, como a oitava, a quinta e a terça, com sua tendência ao acorde perfeito. Em vez disso, tende-se às sétimas maiores, às nonas e as às segundas menores, aos tritonos, pontos mais atritantes do sistema intervalar cromático" (Wisnik, *ibid.*, p. 165).

13 Em carta a J. Rufer, datada de 18 de dezembro de 1947, Schoenberg manifesta o seu descontentamento com as opiniões políticas de Eisler, o qual, segundo Schoenberg, deveria se preocupar

Em  $T_1$ , a alma está atenta ao presente; distende-se, então, em um movimento que a faz passar por doze *atmosferas sucessivas*, pinçadas quase que livremente da escala cromática, dotadas de plena autonomia, sem que nenhuma destas exerça qualquer papel de imã atrativo ou repouso. Com isso, ao percorrer estas *atmosferas éticas* — doze nuances expressivas, com coloridos e matizes próprios — a alma não experimenta *afastamentos ou aproximações em relação a um ponto determinado*: como não há uma referência melódica ou harmônica — isto, é, como há ausência de um *ethos* oriundo de um modo que oriente a melodia ou de um entrelaçamento de acordes destinado a um fecho, a um retorno para uma tônica —, o movimento schoenberguiano, ocasionado tanto por elementos melódicos quanto harmônicos, é constituído de *saltos*, de posições que entre si mantêm uma relação de *descontinuidade*. A unidade da alma só é recuperada em  $T_2$ , quando volta a intuir o instante, ligando-o a  $T_1$  pela faculdade unificadora da memória.

A tensão que disto surge é o resultado de uma espécie de *fragmentação* da alma que, durante sua projeção para fora do instante presente, *vê-se diluída* em doze partes desconexas, independentes entre si; a perda intencional de um ponto de referência tonal *desintegra* a alma em seu deslocamento dodecafônico.

É interessante notar que alma, posta em movimento por uma música dodecafônica, experimenta uma *instigante* perda de sua unidade, de sua integridade, que só é adquirida novamente com o retorno da atenção ao presente. Voltando ao intuir o tempo presente, a alma *resolve*, por assim dizer, as descontinuidades que viveu durante sua *distensão atonal*. Retornando a atenção para o que de fato é no mundo, a alma consegue rearticular-se, reintegrando os seus fragmentos, postos em relevo pela estética dodecafônica.

O próprio Schoenberg percebera que o atonalismo, em seus primórdios, teria de abrir mão de peças de grande duração, de longos movimentos para fora do tempo presente. Devido a seu efeito perturbador, as obras atonais teriam de ser curtas, por conta da falta de um elemento que lhes conferisse unidade, de uma tônica que permitisse descansar a alma de tensões. Sobre isto, Schoenberg nos diz:

Em minhas primeiras obras no novo estilo [o atonalismo incipiente de Schoenberg, ainda não caracterizado como serialismo dodecafônico] foram sobretudo fortes os impulsos expressivos que me guiaram [...] na elaboração formal, mas também,

---

mais com a música e menos em reformar o mundo (R. Leibowitz, *ibid.*, p. 23). Hans Eisler era membro ativo do partido comunista alemão, sendo de sua autoria o Hino da já extinta Alemanha Oriental (O. M. Carpeaux, *O Livro de Ouro da História da Música*, p. 473).

e não em último lugar, um sentido da forma e da lógica herdado da tradição e bem educado pela aplicação e pela consciência. Estas formas se tornaram possíveis graças a uma restrição que me impôs desde o primeiro instante, isto é, o de me restringir às pequenas peças, fato que na época justificava a mim mesmo como uma reação ao estilo “longo”. Hoje posso explicá-lo melhor, como segue: a abstenção face aos meios tradicionais torna impossível projetar grandes formas, pois elas não podem existir sem uma articulação precisa. (Schoenberg em: Leibowitz, *ibid*, p. 95.)

Por descartar o princípio de resolução tonal, o atonalismo proporciona na alma a vivência intensa de tensões que não se harmonizam na ênfase de um ponto referencial — a tônica. Entretanto, as harmonias e melodias atonais encontram no próprio retorno ao instante à sua resolução; repousando no tempo presente, a alma volta para si esquecendo-se de suas contradições, integrando-se por meio da intuição direta do mundo. Tal qual um pouso tonal doador de unidade, o retorno à temporalidade subjetiva faz com que a alma se lance novamente em um movimento ordenado que vai da atenção presente à lembrança ou à expectativa. Por conseguinte, a alma que se movimenta para fora do tempo *dissonantemente*, precisa do instante temporal como o remédio que cura as feridas expostas em seu trajeto por tensões atonais. Conforme Schoenberg: “O tempo cura todas as feridas, mesmo aquelas abertas pelas harmonias dissonantes”. (Schoenberg em: Leibowitz, *ibid*, p. 29)

#### Referências Bibliográficas:

Carpeaux, O. M. *O Livro de Ouro da História da Música*, Rio de Janeiro, Ediouro: 2001;

De Candé, R. *História da Música Universal*, vols. 1 e 2. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes: 2001;

Hartmann, N. *Die Philosophie des deutschen Idealismus*, vol 1, Berlim, De Gruyter: 1929;

Hegel, G. F. *Esthétique. Textes Choisis*. Dirigée par C. Khodoss e J. Laubier. Presses Universitaires de France, Paris:1964;

Leibowitz, R. *Schoenberg*. Tradução de Hélio Ziskind. São Paulo, Perspectiva:1981;

Lovelock, W. *História Concisa da Música*. Tradução de Álvaro Cabral. Martins Fontes: São Paulo:1987;

Nattiez, J. M. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Translated by Carolyn Abbate. Princeton University Press, New Jersey: 1990;

Santo Agostinho. *Confissões*. Coleção *Os Pensadores*. Tradução de J. Oliveira, S. J., e A. Ambrósio de Pina, S. J. São Paulo, Abril Cultural:2000;

Wisnik, J. M. *O Som e o Sentido—Uma Outra História das Músicas*. São Paulo, Companhia das Letras:1989.