Acordes e desacordos:

ideário schoenberguiano, harmonias wagnerianas e valoração em música popular

SÉRGIO PAULO RIBEIRO DE FREITAS*

RESUMO: Diálogos com o referencial schoenberguiano são relevantes para a análise e crítica da música popular atual? Soluções wagnerianas ainda ressoam nas sucessões harmônicas que podemos ouvir em obras deste repertório? Tais questões estão articuladas a juízos de valor que formal ou informalmente sancionamos em música popular? Neste texto são apresentadas ponderações que, em princípio, dão respostas afirmativas para estas três perguntas. Observando acordos e desacordos nas teses destes dois vultosos personagens do germanocentrismo musical, primeiramente são considerados alguns argumentos schoenberguianos a respeito do artisticamente progressivo e daquilo que pode ser apontado como procedimento musical regressivo. Em seguida, são comentadas algumas escolhas composicionais defendidas por Wagner, tais como o verso aliterativo e a harmonização dramaticamente motivada. Por fim, exercitando pontos de contato entre a cultura da tonalidade expandida do século XIX e planos tonais que gozam de considerável prestígio em determinado repertório popular de meados do século XX, sugere-se que repensar tais questões é algo que pode contribuir para a reapreciação de valores que, tacitamente, aprendemos a defender.

PALAVRAS-CHAVE: Tonalidade expandida; Tonalidade associativa; Teoria e crítica da música popular.

Chords and disagreements: schoenbergian ideas, wagnerian harmonies and the value judgment in popular music

ABSTRACT: Are the dialogues among schoenbergian theoretical thinking relevant for analyzing and criticizing popular music? Are the wagnerian solutions still echoing in the harmonic succession that we can hear in works from this repertoire? Are such questions linked to value judgments that we, formally or informally, sanction over popular music? The current paper presents assumptions that, in principle, give affirmative answers for the three aforementioned questions. By observing agreements and disagreements in the theses of these two important

^{*} Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas é professor na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC, Florianópolis) e membro dos grupos de pesquisa "Processos músico-instrumentais" (UDESC) e "Música Popular: história, produção e linguagem" (UNICAMP). É doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (cf. FREITAS, 2010) e atua nas áreas de teoria, análise musical, contraponto, arranjo e harmonia tonal. Atualmente desenvolve a pesquisa "Para tudo na vida tem um acorde: da persistência das ideias românticas na apreciação valorativa da música popular" (PROPPG, UDESC). E-mail: sergio.freitas@udesc.br.

characters' from the musical German centrism, it was firstly considered a few schoenbergian arguments about the artistically progressive and about what can be highlighted as a regressive musical procedure. As a next step, it was set a discussion regarding a few compositional chooses stated by Wagner such as the alliterative verse and the dramatically motivated harmonization. Finally, by practicing contact spots between the extended tonality culture from the XIX century and tonal plans that hold considerable prestige in certain popular repertoires from the mid XX century, it was worth suggesting that, reviewing such questions is something that can help the re-appreciation of values that, tacitly, we learn to defend.

KEYWORDS: Extended tonality; Associative tonality; Theory and criticism of popular music

O desacordo supõe um acordo nos terrenos de desacordo, e os conflitos manifestados entre as tendências e as doutrinas dissimulam, aos olhos dos que deles participam, a cumplicidade em que implicam e que choca o observador estranho ao sistema. [...] O que torna contemporâneos certos autores que se encontram separados sobre inúmeros outros ângulos são as questões consagradas a respeito das quais eles se opõem e, em relação às quais organiza-se pelo menos um aspecto de seu pensamento.

Pierre Bourdieu, A economia das trocas simbólicas (2004, p. 207)

Tos estudos da música popular, de quando em quando, lidamos com distinções entre músicas consideradas mais artísticas do que outras. Nessas oportunidades de crítica e valoração, em diferentes medidas e por diversas motivações, é possível notar repercussões de determinados fundamentos que, de modo não exclusivo, são caros ao conjunto de ideias associadas ao nome do compositor, professor, poeta, pintor e teórico musical austro-húngaro judeu e, mais tarde, cidadão estadunidense, Arnold Franz Walter Schoenberg (1874-1951).

Introdutoriamente, para mencionar algo dessas repercussões e fundamentos que podem atuar como critérios para a apreciação de como a música deve ser para alcançar alto valor artístico, convém enunciar temáticas que, mais pontualmente, no âmbito da tonalidade harmônica, em diferentes níveis e não propriamente numa ordem, são comentadas aqui. A saber: a desvalorização artística daquilo que, em música, compromete a coerência e a inteligibilidade; o descrédito das rápidas trocas de climas e clímax musicais percebidas como soluções que dão margem a uma variedade desmedida e superficial; o demérito das trucagens que anestesiam a audição crítica e autônoma da arte musical; a denegação da repetição simples dissimulada pelo efeito apelativo da "modulação

meramente interessante" (KRENEK *apud* LA FONTAINE, 1990, p. 134); a depreciação do colorido fácil das harmonias difíceis em contraposição ao elogio aos construtos musicais que, explorando técnicas e processos composicionais diversificados, são considerados mais engenhosos, equilibrados, coesos e complexamente elaborados.

Estas e outras facetas associadas ao ideário schoenberguiano se tornaram mais ou menos sensíveis para os estudos da música popular por variados fatores. Um que se destaca, como se sabe, é a sofisticada interação entre o programa schoenberguiano e seu entorno e determinadas abordagens que perpassam as análises do filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor alemão Theodor Adorno (1903-1969) e também o seu entorno. Assim, embora o recorte apresentado aqui não se desenvolva propriamente nesta direção, será útil ter em mente a conhecida abordagem adorniana a respeito do "caráter fetichista da música" e de seu corolário, a "regressão da audição" (cf. ADORNO, 2009, p. 15-50). Digamos, será útil estabelecer correlações entre a crítica elaborada por Adorno nos anos de 1930 e uma particular cultuação - acentuada em determinados cenários da música popular desde meados da década de 1940 - das vertiginosas combinações de "elementos chocantes e abruptos" (ADORNO, 2011, p. 364). Correlações entre o tema da regressão da escuta e um específico fenômeno de fetichização das harmonias difíceis e demais escolhas musicais que, associadas ao enlevado mistério das coisas inexplicáveis, conotando instintividade, originalidade, inovação e individualização, são enunciadas por músicos estimados e diferenciados então como gênios.1

Contudo, assim como é sabido que o pensamento de Adorno não se restringe ao aporte schoenberguiano, importa insistir que o legado crítico de Schoenberg alcança o mundo da música popular por vias diversas e não apenas pela via adorniana. Tal legado tornou-se uma referência para a compreensão dos "fundamentos da composição musical" ocidental moderna e contemporânea

¹ Com isso, procura-se ressalvar que os valores abordados neste texto não repercutem indistintamente em toda e qualquer música popular, senão em uma parcela restrita deste amplo universo. Sobre tal restrição, ver o comentário "Um cenário algo delimitado: da música popular difícil para pessoas complexas" em Freitas (2010, p. xxxiii-xxxvii).

numa perspectiva bastante ampla. *Grosso modo*, pelo viés da apreciação musicológica do repertório erudito, podemos dizer que os argumentos schoenberguianos ajudaram a refinar a competência analítica e valorativa da música de arte.² E, pelo viés dos estudos da música popular, numa espécie de repercussão imprevista, tais argumentos ajudaram também a distinguir o próximo do distante, o nosso em relação ao deles, o misturado em relação ao estreme, o autóctone do alóctone e o "pós-" em relação ao que se fez ouvir antes.

Por que reler Schoenberg? Um preâmbulo ao tema da regressão da audição

Alguns dos influentes argumentos defendidos por Schoenberg encontram-se em seu "Brahms the progressive" (SCHOENBERG, 2005, p. 63-100).³ Neste texto, a querela do progressivo versus o regressivo é uma espécie de mote central. Tais termos, explica Schoenberg (2005, p. 64), referem-se a um cenário e época em que Richard Wagner (1813-1883) era aclamado como o "progressista, o inovador", enquanto Johannes Brahms (1833-1897) era depreciado como o "acadêmico, o clássico". Nesta "guerra dos românticos" (WALKER, et alli, 2013), "eram 'reacionários' os que desconfiavam de toda música nova; 'progressistas', aqueles que apoiavam dogmaticamente a 'música do futuro' de Wagner" (WEBER, 2011, p. 338) e que, emblematicamente, viam no conservadorismo de Brahms um retorno aos estágios já percorridos no desenvolvimento da arte e, com isso, um retrocesso na conquista da autonomia cultural e artística da estetizada nação alemã recém

³O ensaio "Brahms the progressive" foi gestado em duas etapas. Surgiu em 1933, a partir de um convite da Rádio de Frankfurt para que Schoenberg proferisse uma palestra por ocasião do centenário do nascimento de Brahms e do cinquentenário da morte de Wagner (cf. McGEARY, 1992). Em 1947, por ocasião do cinquentenário da morte de Brahms, o material foi reelaborado ganhando a forma do ensaio aqui mencionado. Observa-se então que, o surgimento deste texto de Schoenberg coincide, aproximadamente, com o surgimento do supracitado ensaio, datado de 1938 e revisto em 1963, no qual Adorno aborda a questão da "regressão da audição". Além da sugestão de que tais ensaios, em alguma medida, dialogam entre si, é oportuno mencionar que o estudo de Grimes (2012) mapeia interações assim, de homologia e intertextualidade, entre noções seminalmente atribuídas a Schoenberg, tais como a influente noção de "variação em desenvolvimento", e argumentações anteriormente publicadas por críticos como Adolf Schubring (1817-1893), Selmar Bagge (1823-1896) e Hermann Deiters (1833-1907). Sobre questões de composição musical compartilhadas por Wagner e Brahms, cf. Deathridge e Dahlhaus (1988, p.86-87).

² Sobre a temática da análise e juízo de valor em música, cf. Dahlhaus (1983, 2003).

instituída. Retomando a inacabada discussão dezenovista, Schoenberg está entre os que invertem os termos: Brahms sim é o progressista. E não Wagner que, então, é visto como o "regressivo", adjetivo que acusa o demérito estético e ético dos maneirismos e soluções apelativas de Wagner e sua escola, i.e., os compositores igualmente regressivos que se deixaram levar pelo bombástico estilo "wagneriano" – termo que se tornou "sinônimo de tudo o que é feito em grande escala e possui caráter épico pretensioso" (WHITHALL *in* MILLINGTON, 1995, p. 464).

O próprio Schoenberg, segundo ele mesmo, não ficou imune aos efeitos da duradoura endemia wagneriana. No ensaio "*My evolution*", datado de 1949, reconhecendo traços wagnerianos em sua obra de juventude, declara:

Em minha *Verklärte Nacht* a construção temática é baseada, por um lado, nos conceitos wagnerianos de "modelo e sequência" sobre uma harmonia errante e, por outro lado, na "técnica de variação em desenvolvimento" – assim como a chamo – de Brahms (SCHOENBERG, 1952, p. 518).⁴

Antes, em artigo de 1931, orgulhando-se das "influências" que recebeu da "tradição", Schoenberg elenca o que "aprendeu" com "os mestres" (i.e., os compositores austro-germânicos Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Schubert, Mahler, Strauss e Reger):

Com Wagner aprendi: 1) O uso que se pode fazer dos temas segundo sua expressão, como também a concepção correta desses temas tendo em vista este uso. 2) O parentesco entre os sons e os acordes. 3) A possibilidade de conceber temas e motivos enquanto entidades autônomas, o que permite sua superposição dissonante em relação a certas harmonias (SCHOENBERG *apud* LEIBOWITZ, 1981, p. 42).

Depois, em "Critérios para a apreciação do valor da música" de 1946, Schoenberg condena a "repetição que gira no vazio", desmerece "o princípio da sequência wagneriana como meio para garantir a unidade da forma extensa e recuperar o vínculo social perdido" (ALMEIDA, 2007, p. 172) e nomeia compositores de vulto que se deixaram contaminar pelo brilhantismo wagneriano das repetições fáceis com harmonias difíceis: Bruckner, Hugo Wolf, Richard Strauss, Debussy, Puccini, Rimsky-Korsakov e Tchaikovsky (SCHOENBERG, 2005, p. 163 e 165).

Para justificar a lembrança dos escritos de Schoenberg em esforços de

⁴ Sobre as noções "errantes" ("roving harmony", "vagrant harmony", "vagrant chords" etc) e sobre o conceito "developing variation" no pensamento teórico de Schoenberg, cf. Dudeque (2003, 2005).

apreciação da música popular, convém ponderar ao menos alguns aspectos. Reler tais escritos permite observar o cenário, época e personagens a quem, nesta outra esfera, esteve endereçada a crítica aos procedimentos que incitam a regressão da escuta. E isto vale um aparte, pois acusar quais seriam os procedimentos que incitam tal regressão não é tarefa simples nem coisa estanque e exata. Grosso modo, são apontados como regressivos aqueles procedimentos associados a banalidade e falta de profundidade de uma música ligeira, coisificada, não artística, popular e popularesca que, com seu efeito soporífero sobre a consciência individual e social, estimula uma audição fácil. Procedimentos associados a um deixar ouvir de um ouvinte encantando ou distraído que se apega aos sinais sonoros musicais mais evidentes e em moda. Ou a um se deixar levar de uma audiência infantilizada, animalizada ou bestializada e, por conseguinte, incapacitada de reflexão autônoma e ajuizamento crítico. Nesse escopo, "o papel do prazer, o papel da relação entre corpo, sentimento e emoções, [...] o papel da sexualidade na construção das reações", percebidos como as "dimensões da música que mais constrangem e também mais ameaçam a racionalidade" (McCLARY e WALSER apud SHUKER, 1999, p. 198), serão apontadas como dimensões regressivas. Dimensões constrangedoras que serão sim incitadas pela trucagem do "modelo e sequência sobre uma harmonia errante", mas também por meio de recursos persuasivos como: grandes massas sonoras e fortissíssimos e pianissíssimos surpreendentes; andamentos inauditos e colorismos diversos de articulação e tessitura; finais monumentais e gestos explícitos de virtuosismo; novidades exóticas e nada sutis de orquestração, instrumentação, vibrato, portamento, acentuação, agógica e texturas; valorização dos modos de execução especiais (pizzicato, con sordina, sul ponticello, tremolo, rufos, trinados etc.) e das marcas de expressão mais efusivas (morendo, grazioso, con furia etc.). Neste sentido, pode-se dizer que é regressiva a escolha que, de maneira combinada, sobreexcita aquilo que Meyer (2000) chama de "incrementos", ou seja, aspectos musicais descritos em termos estatísticos como mais forte ou mais suave, mais lento ou mais rápido, sonoridades mais pesadas ou mais leves, timbres mais apagados ou mais vivos, texturas mais espessas ou mais escassas etc. Tais incrementos favorecem a grandiloquência, a exibição dos intérpretes e o encantamento das

audiências, pois não dependem de "conhecimento antecedente de textos ou tradições hermenêuticas". Diante dos incrementos a fruição musical se deixa conduzir pela "observação direta, praticamente ingênua" daquilo que está "à vista de todos" (MEYER, 2000, p. 256). "E quanto mais chocante, peculiar e claramente delineada fosse uma ideia musical [...] maior a probabilidade de que fosse retida e recordada" (MEYER, 2000, p. 315).

Para fechar esse mínimo delineamento daquilo que, de modo bastante geral, pode ou não ser considerado como um procedimento musical regressivo é necessário reiterar que nenhum destes incrementos é por si só fraude, ruína ou fator artisticamente duvidoso. Em doses conscienciosas, com alguma "sobriedade", tudo isso pode ocorrer em "arte responsável" (ADORNO, 2009, p. 15). O que incita regressão envolve combinações apelativas e facilitadas que tendem a manobrar o ouvinte em direção àquilo que ele deve ouvir, sentir, pensar, gostar, necessitar, defender e consumir. Combinações abusivas que, instituindo padronizações banalizantes, adestram o comportamento valorativo tolhendo ou mesmo impedindo que o ouvinte cultive sua autonomia crítica. Com isso, retomando a ponderação anteriormente proposta, em poucas palavras, podemos então dizer que, os escritos de Schoenberg se somam aos esforços que nos ajudam a compreender que a consolidação contemporânea do popular e da popularização, no sentido de reversão da direção evolutiva da música de arte, passa por Wagner, "o grão mestre da ópera romântica alemã" (SCHWANITZ, 2007, p. 290), e seus seguidores. Passa pelas soluções técnico-musicais decadentes dadas ao público pela desvirtualizadora e encantatória concepção musical wagneriana. Concepção que também pode ser caracterizada como arrebatadora, sedutora, enfeiticante, dionisíaca, dominadora e vigorosamente intensa, uma vez que, à guisa de resumo,

Wagner procurou aqueles padrões musicais que mais evocassem fortes expectativas. Usando atrasos e direções ambíguas, ele procurou aumentar a tensão que acompanha fortes sentimentos de antecipação. Ao mesmo tempo, ampliou a intensidade da experiência evitando pontos de fechamento e repouso. A música de Wagner "anseia". É a música do desejo, mais do que da satisfação. É a música que se inclina e aponta, prognostica e implica, induz e compele. [...] É a música que tenta e excita, ilude e impede. Nem todos ficam confortáveis nas beiradas das cadeiras. Mas nenhum ouvinte pode negar a intensidade da experiência wagneriana (HURON *apud* OLIVEIRA, 2010, p. 160).

Soma-se a essa causa de acusação, caucionada por Schoenberg, mas não só por ele, um conhecido corpo de escritos, declarações e atitudes, que podem dar ao principal denunciado ares de verdadeiro réu confesso. Para ilustrar, vale lembrar que, no controverso tratado "A obra de arte do futuro" de 1849, é o próprio Wagner que "proclama a doutrina de uma arte do povo, uma arte que necessariamente atrairá as massas por ser uma expressão de seus próprios pensamentos, sentimentos ou aspirações" (STEIN *apud* MEYER, 2000, p. 280). Levando em conta que seria necessário estudar a singular argumentação que Wagner (2003, p. 17-18) elabora para a pergunta que ele mesmo faz e responde – "Quem é o povo?" "O povo é a síntese de todos aqueles que *sentem uma falta, uma privação coletiva*" –, podemos recuperar algo de suas eloquentes colocações:

Perguntar-se-á, então, quem será o *artista do futuro*. O poeta? O ator? O músico? O artista plástico? – Digamo-lo simplesmente: *o povo*. *O mesmo povo a quem, ainda hoje, devemos a única verdadeira obra de arte que vive na nossa recordação e que só desfiguradamente imitamos, o povo a quem unicamente devemos a arte (WAGNER, 2003, p. 207).*

"O quê? A *populaça* há-de um dia substitui-nos na arte? A *populaça*, que nem sequer nos percebe quando *nós* criamos arte? Os produtos da beleza hão-de vir até nós, subindo nos fumos da taberna, nos vapores da estrumeira...?" Exatamente! [...] Pensai, contudo, que esta populaça não é produto normal da verdadeira natureza humana, mas sim uma criação artificial dessa negação da natureza que é a vossa cultura (WAGNER, 2003, p. 211). ⁵

Com estes comentários, parciais e insuficientes, destacam-se dois aspectos que se confundem na valoração da música popular. Um é esta constatação de que a acusação de regressão da escuta, via regressão *pöiética*, esteve apontada para uma música que, atualmente e no senso comum, é dada como erudita. Erudita, posto que é entendida como música centro-europeia, isenta de afro miscigenações, escrita em pauta e reproduzida ao vivo em locais reservados. Uma música que surgiu em época

o racional é verdadeiro e real', a filosofia do futuro (Feuerbach) proclama que 'só o homem é verdadeiro e real', pois só o humano é racional" e o "verdadeiro" não se apoia numa "razão sem ser, sem cor, sem nome", e sim na "razão impregnada do sangue do homem". Sobre as repercussões das teses de Feuerbach nas origens do conceito de "música absoluta", cf. DAHLHAUS (1999, p. 22-44).

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Acordes e desacordos: ideário schoenberguiano, harmonias wagnerianas e

valoração em música popular. Música Popular em Revista, Campinas, ano 1, v. 2, p. 7-41, jan.-jun. 2013.

⁵ O título "Das Kunstwerk der Zukunft" (A obra de arte do futuro) deriva do influente filósofo alemão

Ludwig Andreas Feuerbach (1804-1872) a quem Wagner (2003, p. 221-223) entusiasmadamente dedica este que é o segundo de seus "principais tratados estéticos" (GREY, 1995, p. 254-255). Conforme Huisman (2002, p. 444-445), em 1843, Feuerbach publicou o "*Grundsätze der Philosophie der Zukunft*" (Princípios da filosofia do futuro) defendendo um "universo sensacionista (o pensamento é produto da apreensão do real pelos sentidos) e altruísta (o homem é compreendido por sua relação com outrem)" com uma argumentação que marcou época: "enquanto a antiga filosofia (Hegel) diz que 'só o racional é verdadeiro e real' a filosofia do futuro (Feuerbach) proclama que 'só o homem é

anterior ao franco domínio da "reprodutibilidade" que, hibridizada e hibridizante, se espalhou em todos os mundos da contemporaneidade. Então, reler argumentos críticos e analíticos como os de Schoenberg pode contribuir para que percebamos que, em clara medida, as causas da afecção que corrói a música de arte estão em suas próprias entranhas. Daí, o segundo aspecto, é possível também notar uma transferência, exagerada ou mesmo indevida, que conturba bastante as coisas: essa corrosão da música de arte está em franco curso quando, num enviesado deslocamento simplificador, as críticas aos procedimentos incitadores da regressão da escuta passaram a ser compreendidas, primordialmente ou quase que exclusivamente, como acusações contra o universo da música popular. O universo rival de uma pitoresca, massificada e mais recente música, acusada então como a desvirtuadora da música de arte. Em casos extremos, polemizando através de *slogans*, é como se a antítese "música de arte *versus* regressão da audição" fosse nula e, para todos os efeitos, todas as causas degradantes fossem determinadas pela disputa "música de arte *versus* música popular".

Vale ainda uma consideração sobre a pertinência, ou não, de um diálogo com o referencial schoenberguiano em estudos voltados para a crítica e valoração da música popular atual. Por seu modus faciendi necessariamente técnico, i.e., dependente da minuciosa inspeção da artesanalidade musical, o viés analítico schoenberguiano pode não ser necessaríssimo para os estudos que, nos termos de Shuker (1999, p. 118-119), abordam a música popular "mais preocupados com as estruturas externas" (aspectos de história, política, classe, gênero feminino/masculino, etnia etc.), com as "mudanças na produção e no consumo da música" e com o "deslocamento do foco do texto para o leitor/espectador/ouvinte". Com isso, também é preciso observar que, ao pé da letra, o viés schoenberguiano não é precisamente apropriado para abordar a pöiética da atual música popular. É indisfarçável o fato de que Schoenberg escreve sobre um mundo muito diferente deste aonde as músicas populares vão vivendo seus próprios processos. Nesses mundos mais recentes, que se relacionam com o legado europeu de outras maneiras, outros fatores e escutas precisam ser considerados. Os fundamentos percebidos por Schoenberg foram substanciados por valores e metodologias da música tradicional ou culta e, com isso, ao longo do século XX, seus entendimentos não deixaram de sofrer as severas críticas que, de maneira geral, afetaram toda musicologia dita eurocêntrica, germanocêntrica, positivista, machista e organicista que, orientada pelo viés formalista da música absoluta,

pode ser vagamente considerada como uma forma estruturalista de análise cultural, já que privilegia o texto enfatizando suas propriedades formais. Os musicólogos lidam com a música popular usando ferramentas convencionais de estudo das formas mais tradicionais ou clássicas: harmonia, melodia, compasso, ritmo e letra. Porém, essa preocupação com o texto foi criticada por sua falta de consideração com a música como fenômeno social. Na musicologia tradicional, a música tornou-se uma presença desencarnada, privada de qualquer referente social (SCHUKER, 1999, p. 118).6

Ainda assim, o ferramental crítico musicológico schoenberguiano conserva seus reconhecidos méritos e serventias. E nessa defesa será útil retomar a perspectiva, observada por Giddens (1999, p. 281), de que, apesar do fato de que os estruturalismos sejam agora considerados como "tradições mortas do pensamento", eles nos transmitiram "posses intelectuais que ainda podemos utilizar. Pois, embora não hajam transformado nosso universo intelectual da maneira que pretendiam, chamaram nossa atenção para alguns problemas de considerável e duradoura importância". Olhando assim, o aparato schoenberguiano pode ser contributivo, principalmente se estivermos interessados em estabelecer pontes entre conceitos, ideologias e questões sociais, grandezas que por si só, com efeito, não emitem sons musicais, e escolhas, combinações, materialidades e gestos que efetivamente produzem aquilo que ouvimos como música.

Harmonias inescrutáveis ou o fácil tomado como difícil?

Em "Funções estruturais da harmonia", Schoenberg (2004, p. 126-132) enfrenta excertos da música de Wagner partindo da premissa de que, tais casos "ilustram procedimentos não modulatórios dentro de uma tonalidade". Ou seja, são casos de "monotonalidade" em situações complexas e laboriosas em que, notavelmente, "muitas mudanças essenciais [...] ocorrem no espaço de um compasso". 7 Daquilo que

⁷ Sobre a noção de "monotonalidade", cf. Schoenberg (2004, p. 37) e Bernstein (1992, 2006, p. 802-806), Carpenter e Neff (2006, p. 64 e 206-225), Dudeque (1997, 2005), Freitas (2010, p. 283-385), Neff (1993, p.416-419).

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Acordes e desacordos: ideário schoenberguiano, harmonias wagnerianas e valoração em música popular. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 7-41, jan.-jun. 2013.

⁶ Sobre o impacto do viés formalista nas teorias da harmonia, cf. Freitas (2012b). Sobre repercussões do organicismo na teoria musical contemporânea, cf. Freitas (2012a).

se pode depreender estudando esta seleção de excertos, uma questão chama atenção por sua intrínseca relação com um problema estético basilar: a consecução de equilíbrio entre unidade e variedade. Ou, mais especificamente, a consecução de equilíbrio entre quantidade e densidade de informação e aquele que, para Schoenberg, é consabidamente um quesito artístico determinante: o princípio da inteligibilidade. Princípio tantas vezes reiterado que chega a ser um quase provérbio: "o real propósito da construção musical não é a beleza, mas a inteligibilidade" (SCHOENBERG, 1991, p. 51). Tal inteligibilidade está ligada ao princípio da ordem, posto que:

É a imperfeição de nossos sentidos o que nos obriga a compromissos graças aos quais alcançamos uma ordem. Porque a ordem não vem exigida pelo objeto, mas pelo sujeito. [...] a adaptação daquilo que o artista quer realmente expor [...] se deve apenas à nossa incapacidade de compreender o indistinto e o desordenado. A ordem que nós chamamos "forma artística" não é uma finalidade em si, mas apenas um recurso. [...] então se compreende que a inteligibilidade e a clareza não são condições que o artista necessita exigir da obra de arte, mas condições que o espectador espera ver satisfeitas (SCHOENBERG, 2001, p. 72-73).

Decorre daí o imperativo da coerência, e como Adorno (*apud* WAIZBORT, 1991, p. 331) já sintetizou, "Schoenberg foi ao ponto de definir francamente a teoria da composição como teoria da coerência musical".

Para Schoenberg, coerência musical, cujos princípios ele procurou estabelecer, significava lógica no som. Uma obra musical, seja em seu processo de composição, ou seja, como experiência vivida pelo ouvinte, mostrava-se a ele como um discurso que emergia como a consequência obrigatória da qualidade individual e particular do material apresentado desde o seu início, um discurso no qual mesmo o menor detalhe traz em si a necessidade de sua própria existência (DAHLHAUS, 1974, p. 215). 8

Retendo como um inflexível pano de fundo essa "lógica" de que, para que uma ideia musical seja inteligível ela deve acusar ordem e coerência, a leitura aos comentários analíticos que Schoenberg faz a estes excertos de óperas de Wagner permite notar a crítica a uma espécie de desequilíbrio regressivo que, novamente em linhas gerais, pode ser compreendida mais ou menos como se segue. Um dos fatores

⁸ Sobre o valor da interação entre forma, ordem, lógica, subdivisão, capacidade de memória, duração, número de partes etc., na composição musical, cf. Schoenberg (1991, p. 27-28). Sobre as concepções de "compreensibilidade" e "coerência", cf. Schoenberg (1984; 1994, p. 1-64; 2006, p. 111-125) e Carpenter e Neff (2006, p. 21-43), Dudeque (2003, 2005), Freitas (2010, p. 743-745), Waizbort (1991, p. 331-333), Webern (1984, p. 41-47). Sobre "lógica musical", cf. Dahlhaus (1999, p.103-113), Deathridge e Dahlhaus (1988, p. 85).

que contribuem para a "intensidade da experiência wagneriana" é a própria duração da experiência. Como sabemos, esses dramas musicais e suas partes (prelúdios, atos, cenas etc.) são grandiosos e, para isso, entre outras coisas, são também extensos. Estas grandiosas extensões - algumas das mais longas experiências de fruição musical da Europa dezenovista - estão subdivididas em segmentos de tamanhos diversos e, alguns destes, conforme os cortes utilizados por Schoenberg, são surpreendentemente breves. Evitado pontuações cadenciais claras e esclarecedoras, tais segmentos breves se juntam por meio de sucessões difusas e sinuosas que dificultam ou impossibilitam a apreensibilidade estésica, ou mesmo técnica e analítica, da completude, unidade e conectividade funcional desses segmentos. Vale rememorar que, desde o seu "Ex. 1", recortando cinco pequenos trechos de óperas de Wagner e um trecho de um lied de Schubert, Schoenberg (2004, p. 17) chama atenção para a qualidade "afuncional" dessas "sequências (succession) de acordes" que, sendo assim, "não têm objetivos", não expressam "inequivocamente uma tonalidade" e nem exigem "uma continuação clara".9 Adiante, esmiuçando os tais casos de "tonalidade expandida" em momentos de dramas musicais de Wagner, Schoenberg salienta como, dentro desses

⁹ Na distinção aqui subentendida, convém recuperar que "sequência" (succession) e "progressão" (progression) são termos que possuem significação reservada no vocabulário crítico schoenberguiano. Significação diferenciada do seu uso coloquial em língua portuguesa, na qual os dois termos podem ser inclusive sinônimos. Em "Structural functions of harmony", originalmente em inglês, Schoenberg não emprega a palavra "sequence" nesta passagem, e sim a palavra "succession", palavra idêntica em francês, que se mantém também na tradução para espanhol: "sucesión". A palavra "sucessão" tem um passado nobre em nossa arte. Está em uso, ao menos desde meados do século XVIII, como podemos ver, por ilustração, em uma das passagens que celebram a consolidação da moderna teoria tonal. Em 1752, tratando de "acorde" e "harmonia", o filósofo D'Alembert (apud DAHLHAUS, 1990, p. 22) escreveu: "a mistura de várias notas soando simultaneamente é chamada de acorde; e harmonia é propriamente uma série de acordes que, em sucessão (qui en se succédant) agradam o ouvido". Contudo, a edição em português (SCHOENBERG, 2004) optou pelo uso do termo "sequência" que, ao pé da letra, apesar de nos distanciar das soluções de algumas línguas, pode mesmo ser dada como sinônimo do termo "sucessão". Considerando o "babelismo" (NATTIEZ, 1984, p. 332) que usamos para pensar a harmonia tonal com palavras (p.ex., na edição italiana do "Funzioni strutturali all'armonia" o termo "succession" aparece como "serie", enquanto que "progression" está traduzido justamente como "sucessione"), importa reter que o essencial da distinção observada pelo poliglota Schoenberg não está nos vocábulos diferentes empregados para falar da marcha - sucessão, série, sequência ou progressão - dos acordes. E sim no fato de que algumas combinações de acordes estão de acordo com a hierarquia naturalista e outras não. As combinações que seguem os preceitos monocordistas são "progressões". As que estão contra essa lei natural são sequências. Portanto, as "progressões" expressam "ordem", "objetivo" e "função" no âmbito do estritamente musical. Mas as "sequências (succession)" podem permitir o licencioso recurso das harmonias "afuncionais" (SCHOENBERG, 2004, p. 17), i.e., se justificam naquela "música que se rebaixa a objetivos extramusicais" (DAHLHAUS, 1999, p. 70). E esta é a distinção. Uma questão de valor, por vezes sutil, mas realmente determinante na cultura ocidental contemporânea (cf. FREITAS, 2010, p. 693-697).

segmentos breves e difusamente pontuados, estreitam-se rápidas trocas de acordes. Tais trocas, além de rápidas, são excepcionalmente estiradas, inusuais e intensas, pois, entre outros fatores, as regiões tonais expressas por tais acordes se relacionam de maneira "indireta", "indireta e remota" e, principalmente, de maneira "distante", conforme parâmetros propostos por Schoenberg (2004, p. 91-98).

Observa-se assim que, no interior desses segmentos vigora um estratagema: comprimir em curtos espaços de tempo aquilo que, tonalmente, se apreende como o maximamente expandido. O efeito, que ainda podemos experimentar, é consabidamente avassalador. E por isso mesmo é denunciado como um efeito musical regressivo: diante da monumentalidade do extenso composto de curtos e desiguais lapsos colossais, o ouvinte perde o controle, perde suas defesas e chega a reagir como coisa que se deixa levar por uma sedutora avalanche musical. Esta coisificação do ouvinte é uma agência que o embrutece, desrespeita e desedifica. Trata-se de uma manipulação sentimental de valores simbólicos via excitação exacerbada de instintos que incitam puerilização e irracionalização. A trama wagneriana não mede esforços para subjugar o ouvinte, então tal trama é esteticamente duvidosa, já que é ética e moralmente inescrupulosa. Essa apropriação inlegítima "expressividade emotiva das modulações extravagantes" débita da (SCHOENBERG, 2004, p. 103) é uma malversação que tende a alienação espiritual de um ser que, sensorialmente super estimulado e, ao mesmo tempo, tolhido em suas faculdades de compreender e exercer juízo, pode se tornar o oposto do sujeito pleno pretendido por aquele elevado ideal germânico conhecido como Bildung. Entendida como "a formação do indivíduo", como "o cultivo de si mesmo" ou como "a ênfase na autonomia da interioridade do sujeito",

a *Bildung* tem o objetivo de realizar a meta da humanidade: o pleno desenvolvimento das forças de cada ser humano. Numa *Kultur* desse tipo, o resultado final será o desenvolvimento de muitas e diferentes pessoas [...] individualizadas no mais alto grau em busca de uma sociedade mais humana. A elevação do indivíduo, independente, criativo e autônomo está no coração do projeto (GUR-ZE'EV, 2006, p. 6).

O argumento de que o desequilíbrio entre o gigantismo da experiência, a desmedida duração dos enunciados, a remota distância das regiões tonais e a volatilização das cadências é uma desarmonia que prejudica a inteligibilidade e, com isso, obstaculiza o impulso crítico autônomo que a música artística deve fomentar e respeitar no indivíduo, é um argumento que se apoia também na observação e comparação àquilo que ocorre nas convenções tonais culturalmente sancionadas. O Convencionalmente, as "funções estruturais" das formas tonais (temas, pontes, estrofes, refrões, exposições, desenvolvimentos, codas etc.), cultas ou populares, são distribuídas em durações e métricas consideravelmente mais uniformes e coletivamente pré-acordadas. E algo desse acordo gradual, social e histórico, também se observa nos preceitos que regulam as progressões e relações entre as vizinhanças tonais. Assim, com nossos valores tonais de composição, interpretação, fruição e crítica, aprendemos esperar certas medidas de expansão e fechamento habilmente conduzidas pelas mãos de "mestres" com competência naquilo que Schoenberg (2004, p. 214) caracterizou como "sensos de forma, equilíbrio e lógica". Contudo, nessas vertiginosas tramas wagnerianas, quando, continuamente, mal uma ocorrência musical se apresenta e já estamos imersos em outra, ficamos sem tempo para reagir, apreender e avaliar. Ficamos atordoados, reféns de uma situação dramático musical que perdura bem mais do que seria uma duração acordada como longa.

Abordando a temática em outra oportunidade, Schoenberg (1991, p. 47) observa que: "a rapidez é um obstáculo à percepção de uma ideia e, desse modo, as peças em tempo rápido exibem um grau menor de variedade". A problematização dessas fragilidades artísticas - vale dizer: a crítica técnica, objetivamente argumentada, localizada e medida em pauta, apontando processos de regressão correlacionados aos obstáculos que impedem a consecução da coerência, da lógica, da ordem e da compreensibilidade - fundamenta juízos de valor: o muito rápido "é sempre consequência de uma variedade desproporcionada". E o mal resolvido problema do "grau menor de variedade" não deve ser maquiado, "de maneira tão filisteica" (SCHOENBERG, 2001, p. 513), por trucagens harmônicas de aparência inovadora, difícil e misteriosa. Nas linhas e entrelinhas destes e de outros textos, Schoenberg procura desvelar que, através de uma espécie de ação de compensação, em vários casos, a aparência hieróglifa das harmonias wagnerianas está contrabalançada pelo uso de unidades formais distinguidas como "sequências" ou "quase-sequências" (SCHOENBERG, 1991, p. 60).11

-

¹⁰ Sobre a interdependência entre tamanho, densidade de informação, memória e apreensibilidade, cf. Meyer (2000, p. 316-317).

¹¹ Em "Funções estruturais da harmonia", Schoenberg (2004, p. 148-160) faz uma explanação específica desta

Ou seja: os "desvios da simplicidade" provocados pela vertiginosa avizinhação de longínquas regiões tonais têm sua assimilação facilitada por meio de repetições de figurações que nos ajudam a seguir os rumos da música. Assim, as harmonias difíceis estão compensadas por repetições simples e periódicas de um "modelo": um construto musical, segmento ou bloco padrão bem contrastado pela combinação de contorno melódico, rítmico e harmônico, articulação, dinâmica, tessitura, registro, orquestração, culminação, rimas de texto etc. Tal modelo deve ser relativamente curto, memoriável e com algum "apelo popular". Tais redundâncias, "sequências" e "quase-sequências", que muitas vezes se deslocam através de harmonias simétricas sem maiores elaborações ou desenvolvimentos, são capazes de nos atrair e de nos conduzir através de situações de tonalidade "muito expandida". Tais modelos transpostos para outros graus são uma espécie de variante sonora do mesmo que atuam como uma tábua de salvação. Os resultados musicais assim obtidos serão mais ou menos duvidosos a depender da dosagem das repetições, do compromisso artístico do harmonizador e da formação musical, cultural e espiritual do ouvinte. Nessa crítica valorativa, em princípio, percebemos a seguinte proposição geral: repetições criativas recolocam o mesmo, mas com diferenças engenhosas, transformações inteligentes, evolutivas e desafiadoras. Se forem assim, criativas, tais repetições serão traços daquilo que é o artisticamente "progressivo". Mas "repetições simples de um padrão", ou seja, aquelas que não sofrem processos de variações ou elaborações, que estão baseadas no simples copiar aqui e colar ali, são banais e anestesiantes, são traços daquilo que é o "regressivo" (cf. ALMEIDA, 2007, p. 171-173). No supracitado ensaio "Critérios para a apreciação do valor da música", Schoenberg argumenta:

A acomodação às demandas populares chegou a ser mais imperativa quando a evolução harmônica de Wagner se estendeu até a revolução da forma. Enquanto os compositores que lhe precederam [...] repetiam frases, motivos e outros componentes estruturais dos temas somente com formas variadas – principalmente através daquilo que chamo de variação progressiva – Wagner, para tornar mais memorizáveis os seus temas, empregou sequências e quase-sequências, isto é, repetições sem variação, que não se diferenciam essencialmente de suas primeiras aparições, pois são tão somente segmentos transpostos exatamente para outros intervalos. O porquê do menor mérito de tal procedimento comparado com a variação é óbvio,

distinção entre a "sequência", entendida como a "repetição exata de um segmento transposto a outro grau", e o "alto valor" estético da "variação da sequência", entendida como "ligeiras alterações" que, "sem colocar em risco a capacidade de memorização do modelo", produzem "variantes mais vigorosas".

pois a variação exige um esforço novo e especial. [...] O dano causado por esse método inferior de construção para a arte da composição foi considerável. Salvo raras exceções, todos os seguidores, e inclusive os oponentes de Wagner, se converteram em adidos desta técnica mais primitiva. 12

Infortunamente, muitos dos compositores atuais, em lugar de unir as ideias mediante variações progressivas – mostrando assim resultados derivados da ideia fundamental, dentro dos limites do pensamento humano e suas exigências lógicas –, produzem composições que alcançam dimensões cada vez maiores às custas das numerosas repetições de umas poucas frases sem variação. [...] E foi contra as sequências da *Neudeutsche Schule* [Nova Escola Alemã] que, por aquele tempo, violentamente lutou a escola brahmsiana. Esta atitude se baseava em um ponto de vista oposto: a repetição sem variações é coisa vulgar! De fato, para muitos compositores as sequências significam um artifício para ampliar as seções: para fazer de quatro compassos, oito, e de oito dezesseis e até trinta e dois (SCHOENBERG, 2005, p. 163-165).

Em "Fundamentos da composição musical", enaltecendo "a arte de produzir um máximo de figuras a partir de um mínimo de elementos" (ADORNO, 1990, p. 47), ou seja, elogiando o tratamento artístico da repetição variada na música de Brahms, o "progressivo", Schoenberg (1991, p. 57) deixa frases como: "os exemplos de Brahms são de interesse particular devido às suas harmonizações: eles divergem dos exemplos clássicos, devido à exploração mais prolifera dos múltiplos significados dos acordes". Logo a seguir, em nota de rodapé, encontramos uma reiteração de sua posição:

O rápido desenvolvimento da harmonia, desde o início do século XIX, tem sido o grande obstáculo à aceitação de todos os novos compositores a partir de Schubert. O afastamento frequente da região de tônica para outras regiões mais ou menos estranhas parecia obstruir a unidade e a inteligibilidade. Entretanto, mesmo a mente mais avançada estará sempre sujeita às limitações humanas, e os compositores daquele período, sentindo instintivamente o perigo da incoerência, contrabalancearam a tensão num plano (a harmonia complexa) pela simplificação de outro (a construção motívica e rítmica). Isto talvez explique as repetições idênticas e as frequentes sequências de Wagner, Brukner, Debussy, César Frank, Tchaikovsky, Sibelius, e muitos outros. Para os contemporâneos Mahler, Max Reger, Richard Strauss, Ravel etc., a harmonia complexa não colocava em risco a compreensibilidade, e, atualmente, os compositores de música popular atuam na mesma direção! (SCHOENBERG, 1991, p. 58). 14

Em síntese, esta menção ao problema do delicado equilíbrio, ou desequilí-

¹² Embora central para a presente discussão, essa temática da "acomodação às demandas populares", que, a princípio, se processa ao longo do século XIX no seio da música germanocêntrica da Europa, não será comentada na presente oportunidade. Sobre questões relacionadas ao tema da "decadência do gosto musical", cf. Freitas (2010, p. 745-749), Meyer (2000), Vignal (1997), Weber (2011).

¹³Sobre o valor associado à exploração dos "múltiplos significados", cf. Freitas (2010, p. 520-534).

¹⁴ Em Schoenberg (2004, p. 100-101, 147-148 e 159) também encontramos passagens que, reduzindo o valor da transposição idêntica, sublinham que, por não recorrer ao uso fácil desse recurso, entre outros méritos, a música de Brahms se mostra como artística.

brio, entre situações de harmonias complexas e o emprego de sequências simples, visa recuperar algo da crítica schoenberguiana dirigida contra a regressiva "técnica de fazer histórias curtas ficarem longas" (ALMEIDA, 2007, p. 172). Visa recuperar uma espécie de denúncia contra o uso fácil do difícil, um artifício pretensioso que pode ser desvelado, ou desfetichizado, via a apreciação crítica, técnica e analítica, ao emprego de efeitos harmônicos extravagantes que se apoiam na realocação de um molde através de regiões tonais afetadamente distantes.

Dando voz a Wagner: em direito de defesa, ouça-se também a outra parte

A amplitude dessa crítica progressista, ou anti-regressiva, pode ser refinada se o outro lado do desacordo também for conhecido. Ou seja, se as crenças e convicções do wagnerianismo também forem consideradas. Nesta direção é contributivo recuperar ao menos alguns aspectos dos sofisticados entendimentos composicionais de Wagner. 15 Antes de prosseguir, convém ressalvar que o propósito aqui é apenas sugerir que, indiretamente e ainda que superficialmente, tomar conhecimento de tais aspectos é algo que pode contribuir numa abordagem aos construtos que, comparáveis em certa medida, se acham em uso e gozam de considerável prestígio na música popular.

Um aspecto que pode ser considerado na reapreciação da solução "modelo e sequência sobre uma harmonia errante", é a defesa que Wagner faz ao recurso poético e literário da aliteração, uma figura de ornamento cara aos simbolistas que, operando com a "repetição do mesmo som ou sílaba em duas palavras ou mais dentro de um verso ou estrofe" (MOISÉS, 1999, p. 16), estimula analogias com as "sequências" e "semi-sequencias" musicais. Como destacam diversos estudos, da antiga poesia popular germânica e anglo-saxônica, Wagner recuperou o Stabreim, uma

óperas do período intermediário, mas antecedem uma etapa de criação e realização que amadureceu

por aproximadamente mais 30 anos (cf. DEATHRIDGE e DAHLHAUS, 1988, p. 61-77).

¹⁵ As concepções de Wagner sofreram aperfeiçoamentos, modificações, fusões e abandonos ao longo da trajetória do artista. No geral, os conceitos mencionados aqui foram formulados entre aproximadamente 1848 e 1851 quando Wagner contava 35 a 38 anos de idade. Dessa forma, em boa medida, tais formulações são prospectivas, apoiam-se na experiência das primeiras óperas e das

forma de verso aliterativo possivelmente desenvolvida como um recurso mnemônico para a recitação e transmissão oral. O Stabreim dito tradicional se organiza em grupos de dois ou três versos, de métrica livre, unificados pela assonância das primeiras sílabas ou das sílabas tônicas. Para ilustrar a reinvenção wagneriana do Stabreim, Grout e Williams (2003, p. 235) citam versos cantados na cena quatro de "Das Rheingold" pelo anão Alberich: "Gab sein Gold mir Macht ohne Mass / nun zeug' sein Zauber Tod dem, der ihn trägt!". 16 Algumas das principais teses de Wagner defendendo o Stabreim como um meio de conjunção entre música, poesia, ação e comoção persuasiva, estão expostas numa célebre seção da terceira parte de seu ensaio "Ópera e Drama". Em síntese, Wagner (2013, p. 213-218) rousseaunianamente argumenta que, contando com a força arcaica, arquetípica e mitológica da "fala entoada", os versos aliterativos são enunciações verbais que atingem o sentimento de maneira mais penetrante e instintiva do que as rimas clássicas que, por seu artificialismo e rigor formal, redundam em distanciamento daquilo que seria o "emocionalmente necessário" e o "puramente humano" (DEATHRIDGE e DAHLHAUS, 1988, p. 126). Para Wagner, nos versos aliterativos, as "nuanças de inflexão e os acentos naturais da fala" conformam uma intuitiva "melodia de versos" que será mais "sensualmente perceptível" se contar "com a ajuda da modulação musical". 17

^{16 &}quot;Seu ouro deu-me poder desmedido / E que assim a sua mágica leve à morte quem o carrega", conforme a tradução proposta por Coelho (2000, p. 235). Entre os diversos versos aliterativos citados por diferentes comentaristas, temos casos como: no primeiro verso de "Das Rheingold", a donzela Woglinde intraduzíveis aliterações: "Weia! Waga! Woge, du seguintes e zur Wiege! Wagalaweia! Wallala weiala weia!". Em "Die Walküre", Siegmund canta: "Winterstürme wichen dem Wonnemond, in mildem Lichte leuchtet der Lenz" (aproximadamente: "as tempestades do inverno desapareceram no mês de maio, sob a luz suave resplandece a primavera"). Ao final de "Tristan und Isolde", Isolda canta "Sind es Wellen sanfter Lüfte?, Sind es Wogen wonniger Düfte?" (aproximadamente: "São como ondas de mansas brisas? São sublimes aromas?"). Sobre o Stabreim em Wagner, cf. Bauer (1996, p. 70-72), Buller (1995), Deathridge e Dahlhaus (1988, p. 106-107), Grey (2008, p. 375-377), Lippman (1992, p. 258-265), Spencer (1995, p. 298-302), Pujadas (2011, p. 34-35).

¹⁷ O neologismo "melodia de versos" (*Versmelodie*), conforme Grey (1995, p. 258, 261-262), refere-se à "conjunção do texto poético e a sua musicalização como linha vocal" em uma ópera ou canção. A "melodia de versos" ideal estabelece uma correspondência fina entre prosódia (acentuação e entoação) desmetrificada e melodização das palavras, ao mesmo tempo em que "o acompanhamento orquestral (a 'melodia orquestral') fornece o sentido do substrato psicoemocional – aquilo que 'não foi dito' pela melodia de versos". E esse "não dito" será expresso também por meio do "gesto dramático" (*Gebärde*). Ou seja, a função, essência e conotações da "melodia de versos" não decorrem apenas dela, antes decorrem da interação colaborativa entre esta, o acompanhamento e a presença cênica (expressão facial, gestos, interpretação dos atores e cantores, figurinos, adereços, cenário etc.) que permite a "realização" (*Verwiirklichung*) e torna visível a "ação musical". Atenta aos "acentos naturais" da fala, a "melodia de versos" tenderá a assumir feições de "prosa", evitando a sujeição aos ritmos regulares e às "cesuras

Tomemos, por exemplo, um verso aliterativo de conteúdo emocional plenamente homogêneo, tal como "Liebe gibt zum Leben Lust" [amor dá alegria à vida]. O músico, como nas raízes aliteradas se manifesta visivelmente aos acentos uma mesma sensação, tão pouco encontraria aqui um motivo natural para sair da tonalidade principal [...]. Tomemos pelo contrário um verso com sensações heterogêneas, tal como "die Liebe bringt Lust und Leid" [o amor leva prazer e dor]; aqui, assim como a aliteração associa dois sentimentos opostos, o músico se sentirá também inclinado a passar da tonalidade que soa em concordância com o primeiro sentimento a outra correspondente ao segundo sentimento (WAGNER, 2013, p. 216).¹⁸

Assim, sublinhando relações entre métrica, prosódia, etimologia das palavras e sonoridade dos fonemas, Wagner percebe no verso aliterativo um potencial que vai desde a capacidade de "comunicação natural e imediata de conteúdo semântico e afetivo" até o resgate de um impulso criativo primevo, não aprendido, que apregoava ser genuíno nas antigas culturas teutônicas.

Era este mesmo verso aliterativo [stabgereimter Vers] com o qual, inspirado pelos acentos da fala natural e o mais vívido senso rítmico [...], o povo (Volk) criou a sua poesia, quando o povo era ainda poeta e criador de mitos. [...] O Stabreim, alegava Wagner, reforçava a relação original entre a música e a linguagem como meio expressivo de som (GREY, 1995, p. 269).

Ao final da década de 1840 [Wagner] abraçou a ideologia *Völkisch* que era corrente entre os intelectuais alemães [...] Daí o seu desejo de se considerar um porta-voz do *Volk* e, por conseguinte, também a sua justificativa para usar a antiga métrica germânica [...]. Nunca será possível saber [...] em que momento [...] Wagner resolveu virar as costas à prosódia clássica [a regularidade métrica da quadratura, as rimas aos finais dos versos etc.]. Outros poetas [Fouqué, Rückert, Goethe, Bürger] tinham usado métricas aliterativas em peças teatrais, mas Wagner foi o primeiro a utilizar o *Stabreim* num libreto de ópera. [...] Suas pre-

implícitas nas rimas finais". Grey acrescenta: "A melodia de versos é, além disso, imaginada como um esquife carregado pelas 'ondas sonoras' da orquestra, que representam as profundezas harmônicas do oceano metafórico de Wagner".

18 Respeitadas as devidas distâncias e especificidades que limitam a validade de comparações assim, vale notar que transpor tais teses para o universo da canção popular é um convite tentador. Veja-se o caso da canção "Triste" de Tom Jobim, datada de 1967. Na tonalidade principal de Sib maior, os versos cantam: "Triste é viver na solidão", e a nota fá natural com a última sílaba forte do verso, em "solidão", está sublinhada por Gb7M, um acorde não diatônico que estabelece uma "relação indireta, mas próxima" (SCHOENBERG, 2004, p. 79) com a tonalidade principal. Mais adiante, quando o "conteúdo emocional" do texto prosaicamente adverte que "ninguém pode viver de ilusão", a subsequente sílaba forte do verso "que nunca vai ser", com a nota dó#, vem sublinhada pela área tonal de Ré maior, estabelecendo outra daquelas relações "indiretas, mas próximas" com o Sib maior restituído na segunda estrofe, quando "o sonhador" já foi devidamente acordado por um loquaz ciclo de quintas. Nesta primeira estrofe, o plano tonal simetricamente demarcado pelos acordes Bb7M, Gb7M, D7M e Bb7M, conforma um ciclo de terças maiores (cf. FREITAS, 2010). Trata-se, como se sabe, de um pré-trajeto estimado nos repertórios da música de concerto, da música dramática e da música popular, que foi também empregado por Wagner. Para ilustrar essa espécie de intertextualidade musical, podemos citar o ciclo de terças maiores que ambienta o episódio conhecido como "acordes do sono" que ouvimos no ato três da cena três da ópera "Die Walküre" concluída por Wagner em 1870. Para análises deste episódio, cf. Harrison (1994, p. 318-319), Karg-Elert (2007, p. 280), Salzer e Shachter (1999, p. 185-188).

missas se fundamentam no romantismo. A linguagem mais primitiva e a expressão mais direta da emoção individual são tidas como sendo a música. [...] Em suma, o *Volk* ou a gente comum falava a linguagem do coração. Ao recriar aquela linguagem, Wagner esperava enviar um apelo emocional direto aos empedernidos corações de seus ouvintes do século XIX, despertando [...] emoções humanas que ele acreditava já destruídas pela influência corruptora da civilização moderna (SPENCER, 1995, p. 298-299).¹⁹

Este emprego da aliteração, arcaica e etnicamente inspirada, não se restringe aos versos. A repetição de sonoridades em pontos proeminentes como recurso para o estabelecimento do nexo em um "discurso de sons" que extrapola a logicidade sintática convencional (i.e., os ditames clássicos de métrica, melodia, harmonia e forma), tornou-se uma solução infiltrante que, por assim dizer, wagnerizou todo o tecido musical.²⁰ Assim, podemos ouvir assonâncias na harmonia e também na orquestração, dinâmica, articulação e na segmentação irregular das frases. E tal solução se faz notória naquilo que Meyer (2000, p. 483-493) chama de "unidade de motivos", "constância motívica" ou "similitude motívica". Destaca-se também o recurso que Grey chama de "modulação emocional", outro dos entendimentos ligados ao wagnerianismo que, já no campo da canção popular, Buchler (2008) chama de "modulação como agente dramático". Trata-se de uma volição artística que, subvertendo ou desconsiderando as razões da progressão harmônica, expande as possibilidades de modulação, tonicização e mudança de região. Tais trânsitos harmônicos passam a ser compreendidos como sucessões dramaticamente motivadas, arbitradas pelas razões da "tonalidade associativa". ²¹ Em suma,

Ao esboçar uma teoria provisória do drama musical (*Ópera e drama*, Parte III), Wagner propôs uma correlação entre modulação musical, *Stabreim* e expressão poética. Especificamente, a colocação em música de uma determinada série de

_

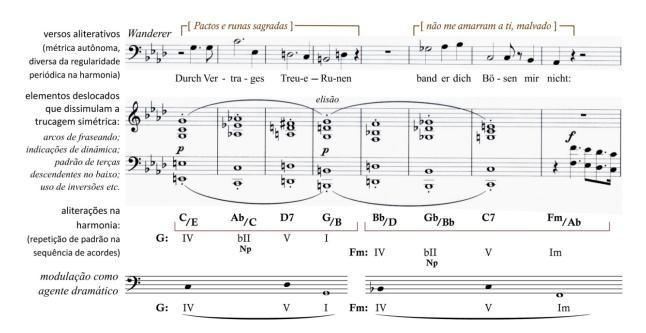
¹⁹ Sobre o elogio de Wagner à "suprema irregularidade" da melodia, ou sobre sua crítica à "*Quadratur*" melódica que, convencionalmente, sustenta "a estrutura frasal clássico-romântica em unidades métricas de 2, 4, 8 ou 16 compassos", cf. Grey (1995, p. 263).

No vocabulário wagneriano, conforme Grey (1995, p. 256), a locução "discurso de sons" (Tonsprache) se entende melhor quando correlacionada a locução "discurso das palavras" (Wortsprache). Os sons são o "veículo da expressiva comunicação emocional direta", o princípio e o fim do "discurso das palavras" que é então percebido como o "meio do pensamento racional e da comunicação de conteúdo conceitual". Essa unidade essencial entre sons e palavras repercute em locuções associadas como: "poeta dos sons" (Tondichter) e "poeta da palavra" (Wortdichter).
21 Conforme Bribitzer-Stull, "tonalidade associativa" é um conceito elaborado por Bailey (1969, 1985)

²¹ Conforme Bribitzer-Stull, "tonalidade associativa" é um conceito elaborado por Bailey (1969, 1985) no ensejo de seus estudos sobre a música de Wagner. Trata-se de "um tipo de tonalidade referencial na qual um uma área tonal específica (p.ex., a tônica Db maior), uma sonoridade (p.ex., a tétrade meio-diminuta), ou uma função tonal (p.ex., a Napolitana) são consistentemente associadas a um elemento dramático específico" (BRIBITZER-STULL, 2006, p. 322). Para estudos de casos de tonalidade associativa em dramas musicais de Wagner, cf. Bribitzer-Stull, Lubet e Wagner (2007), Lerdahl (2001, p. 133), Millington (1995, p. 320, 323-324, 331 e 478-479), Scruton (2010).

versos (um período "retórico" ou poético) deveria refletir o seu cambiante curso de expressão emocional por meio de "modulações" [...], estabelecendo afinal um sentido global de unidade, pelo retorno à tonalidade de origem ao término da série. Esta unificação tonal do "período poético-musical" complementaria a unidade poético-verbal, estabelecida em um nível inferior pela aliteração (*Stabreim*) e pela assonância (GREY, 1995, p. 263).

Para ilustrar o funcionamento das teses de Wagner aludidas aqui, a partir de Kostka (2006, p. 6), o Ex.1 traz dois versos do ato dois da cena um de "Siegfried".



Ex. 1 - Versos aliterativos, intenção poética e modulação emocional em "Siegfried" 22

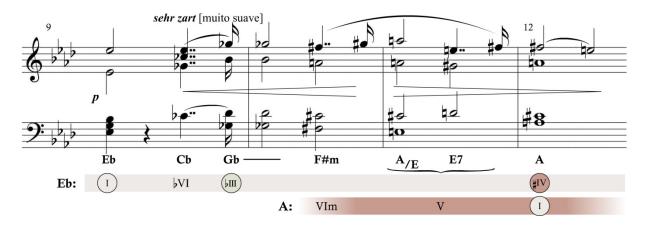
Neste excerto, o Andarilho (*Wanderer*), que já sabemos ser o arguto Wotan sob disfarce, canta: "*Durch Vertrages Treue-Runen / band er dich Bösen mir nicht*", versos que, aproximadamente, podem ser lidos como: "Pactos e runas sagradas, não me amarram a ti, malvado". Na primeira estância, a expressão emocional evocada pela altiva afirmação de inexistência de um aversível pacto (*Vertrag*) de lealdade (*Treue-Runen*),²³ está ambientada em Sol maior, área tonal analogamente inexistente no

²² Em linhas gerais, no vocabulário de Wagner, a "intenção poética" (dichterische Absicht) é percebida como uma espécie de "semente fertilizadora" com a qual "a poesia insemina a música". Nesta analogia, a poesia é o "princípio masculino", o componente "racional, reflexivo, mas incapaz de conseguir um envolvimento genuíno e emocional da audiência". Por seu turno, a música é o "princípio feminino", a "expressão que só toma forma definida sob a influência verbal ou conceitual". "Dessa união procriativa nasce o drama musical" (GREY, 1995, p. 258-259).

²³ Conforme Sampaio (2009, p.114), o termo Runa (*Runen*) designa as letras de um dos mais antigos alfabetos germânicos. O "alfabeto rúnico" originou-se da confluência dos alfabetos grego, etrusco e latino e foi usado no Noroeste da Europa desde os séculos II ou III d.C. caindo em gradual desuso após o século XIV. Sampaio informa que, "a palavra gótica runa significa 'segredo' ou 'mistério', e que as runas sempre estiveram associadas a poderes mágicos".

diatonismo evocado pela armadura de clave. Na segunda estância, ouvimos o mesmo molde em Fá menor ambientando a aliterante negação do Andarilho frente ao malévolo intuito de Alberich, o líder dos nibelungos, de dominar o mundo assim que reaver o anel. Nesta espécie de assonância harmônico simbolista, além da desarrazoada concatenação entre Sol maior e Fá menor, nota-se o afeto patético da sexta napolitana que, cromatizando ainda mais a trama, parece acentuar o receio que enobrece o ardil do Andarilho. Em tais enunciações, nota o tradutor e comentarista Fernando Mayo (*in* WAGNER, 2013, p. 272), capta-se algo da inteligibilização prevista por Wagner: "o ouvido percebe as sensações aparentadas e as transmite ao sentimento, aonde as faz compreensíveis finalmente ao entendimento".

Em textos posteriores, informa Grey (1995, p. 264), Wagner reafirma que estas "modulações locais" exigem "motivação dramática", ou seja, dependem de alguma "intenção poética" que justifique a licença harmônica do trânsito "emancipado" através de áreas tonais não convencionais. Essa licença harmônica não será apreendida pelos logicismos racionalistas, iluministas, idealistas ou positivistas que insistem em querer reger a funcionalidade das progressões tonais. Tal licença implica em sucessões de acordes, enunciadoras "afuncionais" de alusões e sugestões subjetivas que contam com uma apercepção intuitiva, uma escuta visceral por meio da qual o ouvinte mergulha plena e profundamente em seus próprios sentimentos, representações simbólicas e mistérios psíquicos. Existe então, para Wagner, uma decorosa diferença de gênero. No ensaio "Sobre a aplicação da música ao drama" publicado em 1879, Wagner (1994, p. 188) defende que a modulação na música puramente instrumental não se comporta como no drama musical: as "transições rápidas e distantes são, com frequência, tão necessárias no contexto do drama quanto impertinentes no contexto da música puramente instrumental". Num comentário técnico, bastante raro em seus textos teóricos, Wagner (1994, p. 189-191) analisa dois excertos de "Lohengrin" argumentando que as modulações aplicadas ao material temático de Elsa se mostram perfeitamente compreensíveis frente ao que se apresenta na trama, entretanto, a mesma solução "pareceria artificial" e "ininteligível" se empregada, "sem motivação", em um número de música sinfônica.²⁴



Ex. 2 – Sucessão harmônica como agente dramático em um momento da cena em que Elsa é chamada a se defender em "Lohengrin"

O primeiro excerto, reproduzido aqui no Ex. 2, ocorre nos momentos iniciais da cena dois do ato um de "Lohengrin". Sem texto, o breve fragmento prossegue a partir de um acorde de Eb, em princípio o V grau de Láb maior, a tonalidade associada a Elsa: a "jovem princesa, acusada de um crime abominável, do assassínio de seu irmão, não possui nenhum meio de provar sua inocência" (BAUDELAIRE, 1990, p. 58) e, com isso, sua tensa entrada em cena se dá na região da dominante. Elsa avança, e os dois próximos acordes – respectivamente bVI e bIII emprestados da região do V menor (Mib menor) –, de maneira muito suave, sublinham sua "desolação sem consolo" (LISZT apud GUARDIA, 1951, p. 82). Por um passe de enarmonia, em crescendo, os escuros bemóis de Gb (o bIII) se transformam, surgem os sustenidos de F#m que, sucedido por um nítido movimento cadencial, introduz o acorde de A, o antíctone primeiro grau da longínqua região tonal associada a Lohengrin, o cavaleiro ainda desconhecido que Elsa, em sonho, anteviu como seu protetor. Assim, argumenta Wagner, a alógica sucessão harmônica ajuda a narrar a "resignada tristeza" de Elsa e "o sonho que um

-

²⁴ Fernando Mayo (*in* WAGNER, 2013, p. 266) observa: "Wagner considerava que seguir a via puramente instrumental, depois de Beethoven, era inútil esteticamente, musical e historicamente". Para Deathridge e Dahlhaus (1988, p.101) a tese de que, para Wagner, "a sinfonia chegara a seu fim" e que, "tanto o drama shakespeariano quanto a sinfonia beethoveniana" necessitariam ser "redimidos" pelo drama musical, requer considerações de ordem filosófica. "Deve-se compreender a tese de Wager mais ou menos dentro do mesmo espírito da famosa afirmação de Hegel sobre o 'fim da arte', que não se refere à existência ou inexistência de obras de arte, mas à presença ou ausência do 'espírito universal' na arte. O argumento desafiador de Wagner não foi que a composição sinfônica já não era mais possível, mas que não tinha mais sentido à luz da filosofia da história".

instante ilumina seu olhar e sua confiança em que se realize". A crítica à razão que rege essa artificiosa sucessão de acordes será inócua se desconsiderarmos as motivações em cena. Pois tudo aqui está administrado por funcionalidades subjetivas e simbólicas: os timbres de metais e a região de Dó maior - que pode estabelecer enlaces funcionais tanto com o Láb maior de Elsa quanto com o Lá maior de Lohengrin - estão associados a Heinrich, o Rei da Germânia e juiz da causa contra Elsa (cf. LA MOTTE, 1993, p. 208-211). Com o Láb maior de Elsa sobressaem os timbres das madeiras. O Lá maior de Lohengrin, uma "luz mais clara que traduz a sonhadora esperança de Elsa" (GUARDIA, 1951, p. 82), está caracterizado pelo timbre das cordas. Sobre esse método de fazer com que a orquestração ajude a contar a história, em 1852 o compositor escreveu: "qualquer um que separe a harmonia da instrumentação ao falar da minha música, trata-me com a mesma injustiça daquele que separa minha música do meu texto e minha canção da letra!" (WAGNER apud DEATHRIDGE e DAHLHAUS, 1988, p. 105). A função de Láb maior na tonalidade de Lá maior (o tom principal da ópera) é uma pergunta irrespondível, mas com tal afuncionalidade Wagner parece reiterar que o "motivo principal da história" é justamente o da "pergunta proibida". Em 1851, o compositor escreveu:

Lohengrin procurava uma mulher que confiasse nele, que não lhe perguntasse quem era e nem de onde vinha, que o amasse assim como ele era [...]. Procurava uma mulher para quem não precisasse dar explicações ou justificativas, mas que o amasse incondicionalmente. Este foi o motivo que o levou a esconder sua origem superior, pois era exatamente esta não descoberta, esta não revelação [...] a sua única garantia de que não estava [...] sendo admirado ou adorado humilde e incompreensivelmente apenas por causa desta qualidade (WAGNER *apud* DEATHRIDGE e DAHLHAUS, 1988, p. 117). ²⁵

Além da nobre ocultação de ascendência, a verdadeira identidade de Lohengrin, "cavaleiro do Santo Graal, protetor dos inocentes, defensor dos fracos, [...] filho de Parsifal" (BAUDELAIRE, 1990, p. 60), jamais poderá ser revelada tam-

-

²⁵ Sobre "a negação enfática das relevâncias das origens e das linhagens" nas teses do romantismo, cf. Meyer (2000, p. 259-281). A desnatural vinculação harmônica entre o masculino Lá maior e o feminino Lab maior adéqua-se também a uma complexa analogia sexual, defendida por Wagner (2013, p. 213-216), segundo a qual a tonalidade é como uma família tronco-patriarcal cristã. Com isso, os sons naturais de uma família são espontaneamente atraídos para a união com sons de outras famílias, i.e., outras tonalidades. Assim, associar aos amantes uma mesma tonalidade, ou tonalidades naturalmente relacionadas, equivaleria a uma vinculação incestuosa. Sobre repercussões das teses de Arthur Schopenhauer (1788-1860) sobre vontade e sexo nas analogias empregadas por teóricos e músicos alemães (Wagner, Simon Sechter, Heinrich Schenker e Schoenberg), cf. Freitas (2010, p. 759-760).

bém por condição imposta por magia. Se, para Elsa (Láb maior), a origem dele (Lá maior) será, a princípio, uma incógnita. Para Lohengrin (Lá maior), permanecer ao lado dela (Láb maior) será, por fim, uma trágica impossibilidade. Parafraseando Huismann (2002, p. 444-445), vale dizer: trata-se de uma harmonia feurbachiana, sensacionista e altruísta, pois as funções dos acordes assomam da interação com outros fatores, que são dramáticos e não propriamente sonoros.

O segundo excerto recortado por Wagner para explicar como as inexplicáveis escolhas harmônicas que acompanham o material temático de Elsa estão intrinsecamente associadas ao argumento em cena, é justamente o "ainda mais rico" caso que reencontramos, sem texto, no "Ex. 113" em "Funções estruturais da harmonia" de Schoenberg (2004, p. 126-127). Este "Ex. 113" já foi abordado por diferentes autores e está novamente reproduzido aqui no Ex. 3, com algumas intervenções. Com essa reaproximação nota-se que, este fragmento da ária "Einsam in trüben Tagen" (Sozinha em dias sombrios), conhecida como "Elsas Traum" (O sonho de Elsa), pode ser visto como uma espécie de lócus classicus do acordo no desacordo manifesto naquilo que Wagner e Schoenberg defendem.

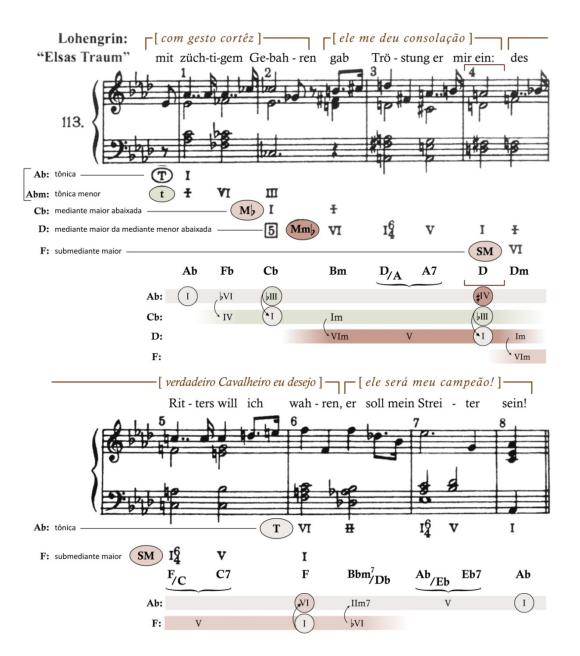
Em Wagner, como vimos, o "cambiante curso de expressão emocional" enunciado no plano dramático é um fator decisivo para o estabelecimento de um plano tonal condizente. Então, a gestualidade e intenção poética da passagem (Ex.3) devem ser consideradas quando se avalia a pertinência de sua cambiante sucessão harmônica. Neste momento da cena, retomando materiais apresentados no Ex. 2, Elsa conclui sua defesa. Sua "expressão sonhadora" sofre "entusiástica transfiguração" (GUARDIA, 1951, p. 62) e, com o verso "mit züchtigem Gebahren" (com gesto cortêz),²⁷ a harmonia inicia um movimento de afastamento do tom principal (Láb maior) novamente matizado pela inflexão *flatness* dos acordes bVI e bIII oriundos da região homônima menor (Láb menor). ²⁸

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Acordes e desacordos: ideário schoenberguiano, harmonias wagnerianas e valoração em música popular. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 7-41, jan.-jun. 2013.

²⁶ Para comentários sobre este excerto abordado por Wagner e Schoenberg, cf. Dudeque (1997, p. 131-138), Dunsby e Whittall (2011, p. 105-106), Freitas (2010, p. 256-260), Karg-Elert (2007, p. 276).

²⁷ As traduções aqui são aproximadas e, apesar das associações observadas entre tais versos e a música, convém também notar que, após estes compassos 109 a 116 da cena dois do ato um, este construto musical ressoa, inclusive sem letra, em outros momentos de "Lohengrin".

²⁸ Nas análises de Chafe (2000, p. 148), o termo "flatness" traduz a convenção, em certa medida observável na cultura tonal, de que as conotações sombrias (noturnais, introspectivas, pesarosas, patéticas etc.) podem ser acentuadas através de trajetos harmônicos que implicam o acréscimo de bemóis. Em contraposição, o



Ex. 3 - Quatro versos do "Sonho de Elsa" superpostos à interpretação analítica proposta por Schoenberg em "Funções estruturais da harmonia"

O segundo verso, "gab Tröstung er mir ein" (ele me deu consolação), está ambientado na distante região de Ré maior, e a antípoda inflexão *sharpness* parece traduzir o profundo contraste entre o estado de sofrimento e o alívio que a princesa anseia. Ouvimos então, com a confirmação do I grau de Ré maior, "uma modulação e remodulação". (SCHOENBERG, 2004 p. 126). Tal remodulação, para Fá maior, no terceiro verso, "des Ritters will ich wahren" (do Cavalheiro eu anseio proteção), como

termo "sharpness" sugere que as afeições de luminosidade (clareza, júbilo, evidência, alegria, positividade, conquista etc.) estão convencionalmente associadas ao surgimento de mais sustenidos.

se lê na indicação em partitura ("Schwärmerisch"), parece acentuar o entusiasmo da vontade de Elsa. E vale notar que Ré maior e Fá maior são regiões tonais que permitem concatenação funcional com Lá maior, o tom de Lohengrin. No último verso, "er soll mein Strei-ter sein!" ("ele será meu campeão!"), o explícito fechamento em Láb maior reafirma em acordes a resoluta confiança da heroína. Tais surpresas harmônicas pontuam um trajeto simétrico, o célebre "Kleinterzzirkel": Ab, Cb, D, F e Ab em apenas oito compassos. Este "ciclo de terças menores" se consagrou como uma estratégia harmônica zelosamente reservada por Wagner, mas não só por ele, para situações de forte impacto emocional. Talvez a mais vultosa ocorrência deste tipo de trajeto seja aquela que ouvimos, no mesmo tom e girando no mesmo sentido, nos compassos iniciais da última ária de "Tristan und Isolde": a ária "Mild und leise wie er lächelt" (Doce e suave como ele sorri), conhecida como "Liebestod" (morte de amor) ou "Verklärung" (transfiguração) que é como Wagner preferia chamá-la (cf. BAILEY, 1985, p. 41-43). ²⁹

Então, contando com o cruzamento de sensações, gestos, palavras, enredo, assonâncias e harmonias, Wagner parece estar entre aqueles que concordam com aquilo que o influente crítico Karl Philipp Moritz (2007, p. 74) defendia nos primórdios do romantismo: "numa ópera, [...] as cenas devem ser surpreendentes". Ao que Schoenberg (2004, p. 214) parece retrucar: sim, em ópera se pode "imputar a responsabilidade pela lógica estrutural ao texto e ao drama", mas "é difícil acreditar que aqueles mestres que produziram as grandes sinfonias, com seus sensos de forma, equilíbrio e lógica, haveriam renunciado ao controle de suas estruturas dramáticas". E aqui Moritz, escrevendo sobre "uniformidade e variedade" em 1787, parece estar entre aqueles que tendem a concordar com Schoenberg:

Poetas dramáticos incompetentes procuram [...] substituir a falta de interesse [...] por meio do acúmulo de acontecimentos inesperados, e colocar ao menos o es-

²⁹ Para estudos que enfrentam o ciclo de terças menores de "Liebestod", cf. Bailey (1985, p. 291-303), Karg-Elert (2007, p. 277), Kopp (2002, p. 221-224), Meyer (2000, p. 459-464), Ratner (1992, p.182-185), Reti (1978, p. 336-343). Parte deste ciclo é comentada em Schoenberg (2004, p. 154-156). Outras aparições destas harmonias de "transfiguração" em outros momentos de "Tristan und Isolde" são comentadas por Lerdahl (2001, p. 115-119) e Scruton (1999, p. 273-274). Com o extensivo mapeamento realizado por Jeongwon e Gilman (2010), pode-se conjecturar que, em parte, no âmbito da cultura de massa, o prestígio dessas harmonias da ária "Liebestod" se renova dado a sua recorrente aparição no cinema.

pectador [...] num assombro atordoante. [...] Uma construção que meramente assombra a alma por meio de sua composição fantástica e aventureira perderá muito rapidamente o seu interesse para um gosto autêntico e refinado, e depois que tiver passado a surpresa inicial, será contemplada com desprezo e indiferença (MORITZ, 2007, p. 74-75).

Pesando tendências e contratendências assim, vale arrematar: com Wagner aprendemos que, tanto em música pura ou absoluta quanto na impura ou sinestésica tonalidade associativa, tanto no fruir e analisar quanto no recortar e recriar, permanece válido o interesse pelo entorno daquilo que estamos ouvindo e manipulando. Se desconsiderarmos a função para a qual determinada "sucessão" foi desenvolvida, se apartarmos a harmonia da obra musical em seu total,³⁰ corremos o risco da emissão de um juízo fora de foco: o risco de uma apreciação que insiste em avaliar uma coisa como se ela já não fosse outra.

Exercitando pontos de contato entre a cultura da tonalidade expandida do século XIX e planos tonais de determinado repertório popular de meados do século XX

Para que as ponderações levantadas aqui entrem em relação mais próxima com a reapreciação dos valores que sancionamos ou não em música popular, será produtivo repensar exercícios de análise e julgamento de valor. Exercícios que passem pelo cotejamento crítico daquilo que podemos apreender e reinterpretar de legados influentes como o ideário schoenberguiano. Passem pela tomada de conhecimento de noções e procedimentos musicais de autoridade dominante como ocorreu, ou ainda ocorre, com as harmonias wagnerianas. E passem pela investigação a um repertório popular que sabemos, ou presumimos, interagir, em alguma medida, com tais acordes e desacordos. Ou seja, retoma-se a conhecida sugestão de que exercitemos, também na valoração da música popular, aquele "método dos biologistas [...], a saber, exame cui-

³⁰ A alusão ao conceito wagneriano de "Gesamtkunstwerk" – que, conforme Grey (1995, p.257-258) pode ser compreendido como "obra de arte integrada", "obra de arte total" ou "por inteiro" e ainda como "obra de arte comunitária" ou "coletiva" – endossa o viés defendido aqui: também em música popular, as coisas estão, por assim dizer, grudadas, o permanente processo de idealização e instituição da funcionalidade harmônica segue dependendo da "correlação colaborativa" entre inúmeras "funções integradas" que são postas juntas (compostas) em uma cena musical total.

dadoso e direto da matéria e contínua comparação de uma 'lâmina' ou espécime com outra" (POUND, 1986, p. 23).

Neste ensejo, vale reaproveitar ao menos a emblemática "espécie" em lâmina no Ex. 3, bem como as apreciações wagnerianas e schoenberguianas a seu respeito, para citar casos, de "outra espécime", em que os planos tonais e argumentos poéticos mostrem pontos de contato com as simetrias harmônicas dramaticamente intencionadas que intensificam a trama em "Elsa Traum" e "Liebestod".³¹

Dentre os casos que, em determinado repertório popular, podem ser oportunamente estudados, Nettles e Graf (1997, p. 165) destacam o incompleto ciclo de terças menores G7M, Bb7M, G7M, E7M que ouvimos no plano tonal da canção "I'll Remember April" de Gene de Paul, Patricia Johnston e Don Raye, datada de 1941. Aqui, imagens contrastantes, tais como "não temo o outono e sua tristeza [...] vou lembrar de abril e sorrir", estão respectivamente associadas a inflexões flatness (I→bIII e VI→I) e sharpness (I→VI e bIII→I). Um percurso assim, também incompleto, é o Eb7M, C7M, A7M, Eb7M que ouvimos no plano tonal do "Hino ao Sol" de Tom Jobim e Billy Blanco. Neste samba pré-bossa nova, datado de 1954, versos literais como "eu quero morrer num dia de sol", associados a tão especifico trajeto harmônico, parecem arremedar a "morte de amor" de Wagner. Outra reinvenção arguta ocorre no bolero "Viver do amor" de Chico Buarque. Neste número da "Ópera do Malandro" a cafetina Vitória reflete sobre as vicissitudes de quem vive da comercialização do corpo. No segmento instrumental que ouvimos na introdução e na coda da versão em disco (Ópera do Malandro, Polygram/Philips, 1979) reencontramos, partindo de Fá maior (F7M, D7M, B7M, Ab7M, F7M) e girando em sentido oposto, o mesmo ciclo dos momentos iniciais da "Liebestod" (morrer de amor).32 De 1980 é a canção "Setembro (Amada)" creditada a Gilson Peranzzetta, Vitor Martins e Ivan Lins e nela, girando em sentido sharpness, o ciclo do "sonho de Elsa" reaparece associado a versos como "Vai amada, mesmo a vida sendo perigosa [...] nunca queira de-

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Acordes e desacordos: ideário schoenberguiano, harmonias wagnerianas e valoração em música popular. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 7-41, jan.-jun. 2013.

³¹ Quase todos os casos citados a seguir, e também alguns casos de músicas instrumentais não mencionados aqui, são comentados com mais detalhes em Freitas (2010).

³²Os arranjos da montagem de estreia da "Ópera do Malandro" são creditados ao pianista Paulo Sauer e ao maestro John Neschling e nesta versão em disco o arranjo é creditado ao compositor Francis Hime. Assim é incerto supor de quem teria partido a ideia de parodiar a célebre harmonia da ária "*Liebestod*". Conforme se vê em Casablancas (2000, p. 96-97), as paródias wagnerianas são várias e vem ocorrendo desde a segunda metade do século XIX.

sistir de um grande amor". De 1981 é a canção "Sapato Velho" creditada a Mú Carvalho, Cláudio Nucci e Paulinho Tapajós, e nela o ciclo de terças menores ressurge ambientando os versos: "Água da fonte cansei de beber / Pra não envelhecer / Como quisesse roubar da manhã / Um lindo pôr de sol".

Examinar casos assim ilustra como, também neste universo popular, estas harmonias simétricas podem modular (no sentido wagneriano) o impulso dramático das enunciações poéticas. E isso pode trazer pistas sobre como e quando passamos a valorizar soluções composicionais que associam o cambiante vagar por entre regiões tonais distantes (no sentido schoenberguiano) e o cambiante curso da expressão afetiva e simbólica. E claro que tais ponderações e exercícios de comparação não enfrentam diversos aspectos envolvidos na valoração da música popular, mas, dentro de seus limites, podem cooperar para o entendimento de alguns dos porquês do alto valor que agregamos aos fazeres e feitos musicais que, de uma maneira ou de outra, seguem conversando entre si.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Disonancias*: introducción a la sociología de la música. Madrid: Akal, 2009.

ADORNO, Theodor W. Introdução à sociologia da música. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

ADORNO, Theodor. *Alban Berg*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno:* música e verdade nos anos vinte. São Paulo: Ateliê Ed., 2007.

BAILEY, Robert (Org.). Richard Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde. New York: Norton & Comp, 1985.

BAILEY, Robert. The genesis of Tristan und Isolde and a study of Wagner's sketches and drafts for the first act. PhD, Princeton University, 1969.

BAKER, James M. Chromaticism in classical music. In: HATCH, Christopher; BERNSTEIN, David W. (Ed.). *Music Theory and the exploration of the past*. Chicago: Chicago University Press, 1993. p. 233-307.

BAUDELAIRE, Charles. Richard Wagner e "Tannhäuser" em Paris. São Paulo:

Imaginário. 1990.

BAUER, Hans-Joachim. Guía de Richard Wagner. Madrid: Alianza, 1996.

BERNSTEIN, David W. Nineteenth-century harmonic theory: the Austro-German legacy. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 778-811.

BERNSTEIN, David W. Schoenberg contra Riemann: *Stufen*, regions, *verwandtschaft*, and the theory of tonal function. *Theoria: Historical Aspects of Music Theory*, v. 6, p. 23-53, 1992.

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BRIBITZER-STULL, Matthew, LUBET Alex, e WAGNER Gottfried. *Richard Wagner for the new millennium*: essays in music and culture. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

BRIBITZER-STULL, Matthew. The end of *Die Feen* and Wagner's beginnings: An early example of double-tonic complex and associative theme. *Music Analysis*, n. 25, v. 3, p. 315-340, 2006.

BUCHLER, Michael. Modulation as a Dramatic Agent in Frank Loesser's Broadway Songs. *Music Theory Spectrum*, v. 30, n. 1, p.35-60, 2008.

BULLER, Jeffrey L. The thematic role of *Stabreim* in Richard Wagner's *Der Ring des Nibelungen*. *Opera Quarterly*, n. 11, v. 4, p.59-93, 1995.

CARPENTER, Patricia e NEFF, Severine. Commentary. In: SCHOENBERG, Arnold. *The musical idea and the logic, technique and art of its presentation*. Bloomington: Indiana University Press, 2006, p. 1-86.

CASABLANCAS, Benet. *El humor en la música*. Kassel: Reichenberger, 2000.

CHAFE, Eric T. *Analyzing Bach cantatas*. New York: Oxford University Press, 2000.

COELHO, Lauro Machado. A ópera alemã. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

DAHLHAUS, Carl. El juicio de valor como objeto e como premissa. In: DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa. 2003. p.133-157.

DAHLHAUS, Carl. La idea de la música absoluta. Barcelona: Idea Books, 1999.

DAHLHAUS, Carl. Schoenberg and Schenker. *Proceedings of the Royal Musical Association*, v. 100, p. 209-215, 1974.

DAHLHAUS, Carl. Studies in the origin of harmonic tonality. Oxford: Princeton

University Press, 1990.

DAHLHAUS, Carl. Analysis and value judgment. New York: Pendragon Press, 1983.

DEATHRIDGE, John e DAHLHAUS, Carl. Wagner. Porto Alegre: L & Pm, 1988.

DUDEQUE, Norton E. Harmonia tonal e o conceito de monotonalidade nos escritos de Arnold Schoenberg (1874 - 1951). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 1997. (Dissertação de Mestrado).

DUDEQUE, Norton E. *Music theory and analysis in the writings of Arnold Schoenberg*. Aldershot: Ashgate, 2005.

DUDEQUE, Norton E. Variação progressiva como um processo gradual no primeiro movimento do Quarteto *A Dissonância*, K. 465, de Mozart. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 8, p. 41- 56, 2003.

DUNSBY, Jonathan e WHITTALL, Arnold. *Análise musical na teoria e na prática*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Da harmonia pela harmonia: sobre formalismo e seus impactos na ideia de harmonia funcional. Revista do Conservatório de Música da UFPel, Pelotas, n.5, p. 1-35, 2012b.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Da música como criatura viva: repercussões do organicismo na teoria contemporânea. Revista Científica / FAP, Curitiba, v. 9, p.64-82, jan./jun. 2012a.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui*? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Campinas: Instituto de Artes, Unicamp (Tese de Doutorado). 2010.

GIDDENS, Anthony. Estruturalismo, pós-estruturalismo e a produção da cultura. In: GIDDENS, Anthony e TURNER, Jonathan (Org.). *Teoria social hoje*. São Paulo: Editora UNESP, 1999. p. 281-319.

GREY, Thomas S. Um glossário wagneriano. In: MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner um compêndio*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1995. p. 254-270.

GREY, Thomas S. *Wagner's musical prose*: texts and contexts. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

GRIMES, Nicole. The Schoenberg/Brahms critical tradition reconsidered. *Music Analysis*, n.31, v.2, p. 127-175, 2012

GROUT, Donald Jay e WILLIAMS, Hermine Weigel. A short history of opera. New

York: Columbia University Press, 2003.

GUARDIA, Ernesto de La. Lohengrin de Ricardo Wagner. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951.

GUR-ZE'EV, Ilan. A *bildung* e a teoria crítica na era da educação pós-moderna. *Linhas Críticas*, Revista da Faculdade de Educação da UnB, v. 12, p. 5-22, 2006.

HARRISON, Daniel. *Harmonic function in chromatic music*: a renewed dualist theory and an account of its precedents. Chicago, University of Chicago Press, 1994.

HUISMAN, Denis. Dicionário de obras filosóficas. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

JEONGWON, Joe e GILMAN, Sander L. Wagner and cinema. Indiana University Press, 2010

KARG-ELERT, Sigfrid. *Precepts on the polarity of sound and tonality*. The logic of harmony. Victoria: Harold Fabrikant, 2007.

KOPP, David. *Chromatic transformations in nineteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2006.

LA FONTAINE, Michael de. Experiência artística em Arnold Schoenberg: sobre a dialética do material musical. São Paulo: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 1, p. 128-144, 1990.

LA MOTTE, Diether de. *Armonía*. Barcelona: Editorial Labor, 1993.

LEIBOWITZ, René. Schoenberg. São Paulo: Perspectiva, 1981.

LERDAHL, Fred. Tonal pitch space. New York: Oxford University Press, 2001.

LIPPMAN, Edward A. A history of western musical aesthetics. Nebraska: University of Nebraska Press, 1992.

McGEARY, Thomas Nelson. Schoenberg's Brahms Lecture of 1933. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, v. 15, n. 2, p. 5-99, 1992.

MEYER, Leonard B. *El estilo en la música*. Teoria musical, história e ideologia. Madrid: Ed. Pirámide, 2000.

MILLINGTON, Barry (Org.). Wagner um compêndio. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. São Paulo: Cultrix, 1999.

MORITZ, Karl Philipp. *Viagem de um alemão à Itália*. São Paulo: Imprensa oficial, 2007.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Harmonia. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi v. 3. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 245-271, 1984.

NEFF, Severine. Schoenberg and Goethe: organicism and analysis. In: HATCH, Christopher; BERNSTEIN, David W. (Ed.). *Music theory and the exploration of the past*. Chicago: Chicago University Press, 1993. p. 409-433.

NETTLES, Barrie e GRAF, Richard. *The chord scale theory & jazz harmony*. Advance Music, 1997.

OLIVEIRA, Luis Felipe. *A emergência do significado em música*. Instituto de Artes, Unicamp, 2010. (Tese de Doutorado).

POUND, Ezra. ABC da literatura. São Paulo: Cultrix, 1986.

PUJADAS, Magda P. Filosofía de la música del futuro. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.

RETI, Rudolph. *The thematic process in music*. Westport: Greenwood Press, 1978.

SALZER, Felix e SHACHTER, Carl. *El contrapunto en la composición:* el estudio de la conducción de las voces. Barcelona: Idea Books, 1999.

SAMPAIO, Adovaldo Fernandes. Letras e memória. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

SCHOENBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Barcelona: Idea Books, 2005.

SCHOENBERG, Arnold. Funções estruturais da harmonia. São Paulo: Via Lettera, 2004.

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da composição musical. São Paulo: Edusp, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. Harmonia. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. My evolution. *Musical Quarterly*, v. 38, n. 4, p. 517-527, 1952.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Berkeley: University of California Press, 1984.

SCHOENBERG, Arnold. *The musical idea and the logic, technique and art of its presentation*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

SCHOENBERG, Arnold. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form* (ZKIF = Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre). Lincoln: University of Nebraska Press, 1994.

SCHWANITZ, Dietrich. Cultura geral. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SCRUTON, Roger. *Coração devotado à morte*: o sexo e o sagrado em Tristão e Isolda, de Wagner. São Paulo: É Realizações Ed., 2010.

SCRUTON, Roger. *The aesthetics of music*. Oxford University Press, 1999.

SHUKER, Roy. Vocabulário de música pop. São Paulo: Hedra, 1999.

SPENCER, Stewart. Wagner como libretista. In: MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner um compêndio*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1995. p. 296-302.

VIGNAL, Marc. A formação de um novo público e suas consequências musicais. In: MASSIN, Jean & Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1997. p. 513-524.

WAGNER, Richard. *A obra de arte do futuro*. Lisboa: Antígona, 2003.

WAGNER, Richard. *Ópera y drama*. Madrid: Akal, 2013.

WAGNER, Richard. Religion and art. Lincoln: University of Nebraska Press, 1994.

WAIZBORT, Leopoldo. *Auklarüng musical*: considerações sobre a sociologia da arte de Th. W. Adorno na *Philosophie der neuen Musik*. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991. (Dissertação de Mestrado).

WALKER, Alan, et alli. Liszt, Franz. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 11 Apr. 2013.

WEBER, William. *La gran transformación en el gusto musical*: la programación de conciertos de Haydn a Brahms. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

WEBERN, Anton. O caminho para a música nova. São Paulo: Novas Metas, 1984.