

TRANSFORMAÇÕES TEMÁTICAS: TRATAMENTO MOTÍVICO E RECEPÇÃO DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA

*Antenor Ferreira Corrêa**

RESUMO: Neste trabalho são exemplificados alguns recursos composicionais utilizados para a elaboração motívica, bem como processos renovados de transformação temática mais próximos da música contemporânea. Embora o interesse central seja eminentemente técnico, este texto é permeado por reflexões estéticas, na medida em que fornece elementos para especular sobre recepção e crítica da música contemporânea. Possui como fundamentação teórica principal a proposta *tematicista* de Réti (1951) e o enfoque estético de Scruton (1997) que releva aspectos essencialmente musicais para apreciação estética e para o entendimento musical.

PALAVRAS-CHAVE: transformação temática; tematicismo; pós-tonalismo; composição musical.

ABSTRACT: A few devices concerning compositional resources and used in motivic elaboration are offered in this paper, as well as renewed processes of thematic transformation closer to the contemporary music. Beside the most technical kernel, this text is permeated by aesthetic reflections, once supplies elements to speculate on reception and criticism of contemporary music. As chief theoretical foundation for this paper was the thematic proposal pointed by Réti (1951) and the aesthetic focus of Scruton (1997) that emphasizes essentially musical aspects for aesthetic appreciation and for the musical understanding.

KEY-WORDS: thematic transformation; thematicism; post-tonality; musical composition.

INTRODUÇÃO

É possível postular, quase à guisa de um senso comum, que a música moderna, sobretudo desde o início do século XX, exigiu a renovação da atitude de escuta então arraigada aos padrões engendrados pela música tonal. Essa nova atitude demandou, por sua vez, o desapego dos hábitos associados ao fruir musical “tradicional” e requisitou uma maior familiaridade com os novos códigos introduzidos pela recente estética. Essa proximidade com o código composicional foi exigida em função do entendimento musical, pois uma vez que as obras não mais se baseavam no sistema de tonalidades, fez-se necessário buscar outros pontos de apoio para conduzir e balizar a percepção. O novo discurso musical surgido dava-se a partir do material musical, dispensando o equilíbrio formal tradicional, substituindo melodias por séries, resgatando e incluindo outras formações escalares, renovando o pensamento harmônico e acolhendo o acaso. Essas e demais transformações ocorridas sobre a poética musical incidem diretamente sobre sua contra parte estética, trazendo distintas implicações à recepção da obra. Assim, encontrar critérios e elementos que favoreçam ao entendimento musical é tarefa justificada, embora nada fácil.

No decurso de minha pesquisa pude observar que o uso de temas e motivos permanece presente na música contemporânea, diferenciando-se, no entanto, somente na maneira como são tratados. Os artifícios de variação e desenvolvimento típico dos compositores clássicos encontram correspondência nos procedimentos de transformação temática atuais. Processos esses que não descartam o uso de motivos e temas. O emprego desses elementos, bem como a análise dos processos de transformação a que são submetidos, apresentam-se como parâmetros significativos para o balizamento cognitivo e perceptual envolvidos na recepção da obra.

Este trabalho desenvolve-se mesclando esses dois aspectos inseparáveis da música contemporânea, a saber, poético e estético. Questões ligadas à produção da obra musical

* Doutorando em música pela ECA-USP, bolsista CAPES.

antenorferreira@yahoo.com.br

focam o recurso composicional específico do desenvolvimento temático/motívico e seus processos renovados de transformações, enquanto os aspectos estéticos valem-se deste mesmo recurso de maneira a auxiliar na compreensão da obra e à criar pontos de apoio perceptuais em meio ao discurso musical pós-tonal.

OBJETIVO

Esse artigo é parte de uma pesquisa maior cuja meta principal é desenvolver um modelo composicional a partir da integração de técnicas analíticas. No presente texto, contudo, o objetivo imediato é investigar a permanência do uso de motivos e temas na música contemporânea, bem como analisar processos de variação, desenvolvimento e demais tipos de transformações motívica e temática. Embora o interesse central seja eminentemente técnico, essa proposta também é permeada por reflexões estéticas, na medida em que fornece elementos para especular sobre recepção e crítica da música contemporânea.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Duas áreas principais englobam esse trabalho: composição e estética. O pensamento e corpo teórico da parte composicional fundamentam-se na idéia do *tematicismo*. Este conceito foi apresentado e desenvolvido por Rudolph Réti, sobretudo em seu *The Thematic Process In Music* (1951), encontrando desdobramentos posteriores na obras de diversos autores, citados no presente texto. Essa concepção busca analisar a totalidade da obra musical como derivada de um enunciado motívico inicial responsável por engendrar e formatar gestos e relações entre estruturas rítmica e sonora subseqüentes para toda a composição. Os aspectos estéticos e críticos encontram respaldo na proposição de Roger Scruton (1997) e Joseph Kerman (1987), respectivamente. A abordagem estética de Scruton foca-se essencialmente em parâmetros da música, diferentemente da obra de outros estetas que, costumeiramente, prendem-se a aspectos históricos e a questões filosóficas ligadas ao pensamento de cada época, pouco se dedicando a considerações realmente musicais. Scruton, por outro lado, atem-se á recepção do repertório partindo essencialmente de critérios inerentes à própria música, como por exemplo, características sonoras, timbrísticas, estruturais, rítmicas, tonais, entre outras. Esse posicionamento encontra ressonância na idéia de Kerman que, embora sem reivindicar originalidade, preconiza o uso da análise musical como um dos parâmetros norteadores da avaliação e da valoração crítica de uma obra musical. O ponto de contato entre estes dois teóricos reside no fato de que para que os aspectos musicais envolvidos na fruição de uma obra sejam levados em consideração é preciso que sejam estudados, isto é, detectados, identificados e discutidos, o que implica necessariamente na análise musical.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Este trabalho é conduzido, *grosso modo*, em dois momentos. O primeiro consiste em uma reflexão sobre a problemática envolvida na recepção da música contemporânea, que demandou novas atitudes de escuta. A seguir, são apresentadas de maneira sumária as principais idéias de Scruton a respeito de uma abordagem estética diferenciada. Essas idéias, na medida em que focam atenção sobre elementos estritamente musicais presentes nos ambientes sonoros sugeridos pelo repertório moderno, servem de fio condutor ao desenvolvimento deste texto que alia essa sugestão à análise dos processos de transformação temática e motívica, recurso eminentemente técnico, mas que serve aqui de parâmetro para o “entendimento” da obra musical. Para tanto, no segundo momento, algumas obras do

repertório do século XX são analisadas com intuito de demonstrar de que maneira os compositores empregaram os procedimentos de transformação na estética pós-tonal.

DISCUSSÃO E RESULTADOS

Schoenberg, ao comentar a idéia geralmente aceita de que a música teria a capacidade de expressar algo exterior a ela mesma, disse que “do ponto de vista puramente estético [a música] não expressa nada de extra-musical” e segue: “do ponto de vista psicológico, porém, nossa capacidade de associações mentais e emotivas é ilimitada” (SCHOENBERG, 1993, p. 119). Esta afirmação, ao bipolarizar a percepção musical, oferece duas vertentes para a interpretação de um discurso musical: a *estética* e a *psicológica*. Esta bipartição permite considerar o pólo psicológico como subjetivo, posto que é incontrolável por parte do compositor por ser uma construção própria do sujeito fruidor, pois as associações emotivas não se encontram no plano racional. O aspecto estético, por sua vez, denotaria objetividade, porque se atem a elementos intra-musicais, tecnicamente manipulados e organizados no plano composicional.

A colocação da estética em um âmbito objetivo é menos paradoxal do que pode parecer. Estética entendida como o estudo do Belo implica em juízo de valores. Um juízo de gosto comporta uma carga subjetiva acentuada, já que pressupõe decisões pessoais. Um juízo artístico promove a referida valoração estética alicerçado, contudo, em critérios objetivos, pois a apreciação deste Belo é realizada avaliando-se os elementos intrínsecos à obra, restando pouca, ou nenhuma, relevância a preferências particulares e às associações extra-musicais surgidas durante a escuta. Reencontra-se assim, o que Dalhaus (Cf. 1991, p. 123) salientava com respeito ao que definiu como a *imediatez mediada pela reflexão*, ou seja, o imediatismo de uma primeira sensação advinda da contemplação artística, efêmera que o é, “mergulha na reflexão”, pois o momento de contemplação não é desvinculado das nossas experiências e referências anteriores, mas está inexoravelmente atrelado ao que Kant denominou como *juízo histórico*. Uma escuta não é absolutamente pura ou isenta, mas compreende uma carga histórica e cultural apreendida e vivenciada no meio social onde o indivíduo convive. Desse modo é possível afirmar que a subjetividade é, em verdade, intersubjetiva, pois pressupõe aprendizado e acordo mútuo entre pares de um mesmo ciclo sócio-cultural.

Com esse exposto, compreende-se que a atividade da percepção musical traz em si os aspectos do meio musical em que foi criada, já que a “experiência musical ocorre somente no interior de uma cultura, cuja tradição de escuta e interpretação formata nossas expectativas” (SCRUTON, 1997, p.239). Na cultura ocidental, essas expectativas durante séculos foram¹ engendradas pelo sistema tonal. Todavia, as experiências sonoras de renovação da linguagem musical surgidas, principalmente, desde o início do século XX trouxeram novas propostas em substituição ao modelo tonal, fato este que interferiu na tradição de escuta ocidental e apresentou novos problemas ao entendimento musical. Neste momento, cumpre indagar que hábitos de escuta eram esses e de que maneira facultavam o entendimento de uma obra musical.

Em 1939 Aaron Copland publicava seu livro *What to listen for in music*, trabalho este em que assumia a tarefa de “expor com a maior clareza possível os fundamentos da escuta inteligente da música” (COPLAND, 1986, p.7). Copland sugeriu que a escuta musical ocorreria em três planos distintos assim nomeados: sensual, expressivo e puramente musical. O plano sensual, isto é, aquele pertencente aos sentidos, envolve apenas as sensações imediatas despertadas pela música, está restrito, portanto, às primeiras impressões já que não

¹ A bem da verdade as expectativas ainda são geradas pelo sistema de tonalidades, pois a produção musical veiculada cotidianamente nos diversos meios de difusão sonora é majoritariamente tonal.

pressupõe desdobramentos racionais. O plano expressivo refere-se à capacidade de significação musical, quer seja esta expressão de idéias musicais ou mesmo de algo extra-musical. Em certa medida o plano expressivo assemelhasse à sugestão de Schoenberg anteriormente comentada, isto é, à possibilidade de ocorrerem associações psicológicas ocasionadas durante a escuta. O plano puramente musical trata dos elementos da estrutura musical bem como dos seus processos de composição.

Sem discutir o mérito ou a pertinência da proposição de Copland, a apresentação de suas idéias permite efetuar uma dedução que, embora óbvia, é às vezes negligenciada. Os planos sensual e expressivo, em tese subjetivos, são afetados pelo plano puramente musical (controlado pelo compositor), pois qualquer alteração deste modifica parâmetros de escuta nos outros planos. Uma obra reflete a maneira de escuta do compositor já que este é o primeiro ouvinte de sua própria obra. Isto implica que elementos estruturais sejam modificados durante a produção da obra, característica que incidirá no modo de escuta da obra acabada. O processo de composição traz embutida uma escuta gerenciada pelo compositor, que está atento a aspectos puramente musicais. A questão permanece, embora agora mais direcionada: de que maneira os elementos puramente musicais viabilizam o entendimento da obra?

Por entendimento musical “compreende-se uma atividade cognitiva de organização mental que congrega elementos sonoros e os registra como sons musicais dispostos em uma ordem tonal” (SCRUTON, 1997, p.211). A configuração (ou *gestalt*) formal realizada racionalmente faz com que percebamos sons musicais interagindo em uma moldura temporal, ao invés de apenas percebê-los como meras seqüências de notas. Como já referido, o paradigma ocidental para a organização tonal há séculos tem sido o sistema de tonalidades.

Tonalidade é mais que uma maneira de organizar melodia e harmonia projetadas em uma única sonoridade central, também é mais que um relacionamento entre harmonias ou uma maneira particular de controlar a condução melódica. A tonalidade afeta todos os aspectos da música, incluindo fraseologia, forma, interação entre melodia e harmonia, textura, orquestração, dinâmica, articulação, estruturação do tempo (ritmo, metro e o senso de continuidade e movimento), mesmo a maneira como nomeamos alturas e intervalos. Se uma peça não é tonal, então muitos desses aspectos musicais adquirem novas características (LESTER, 1989, P.2).

Na citação de Lester, alguns dos parâmetros responsáveis pelo entendimento musical são mencionados. Ao lado destes, a dinâmica implícita na resolução das dissonâncias, a própria estruturação dos acordes por superposição de terças e o aspecto da construção de uma melodia também podem ser incluídos. Esses elementos e a maneira como são dispostos na composição foram os responsáveis por gerar os hábitos de escuta vinculados à tonalidade.

Eventos musicais, uma vez ordenados rítmica, melódica e harmonicamente como sons musicais, permanecem em relações perceptíveis uns para com outros. Uma frase pode ser ouvida como uma variação, versão, ou elaboração; ela pode responder ou completar outra frase. E nosso entendimento dessas relações é comparável ao nosso entendimento do gesto (SCRUTON, 1997, p.230).

Todavia, como se dá perceptualmente a organização lógica desses parâmetros?

De acordo com Schoenberg, a resposta àquilo que permite e viabiliza logicamente o encadeamento entre os sons está na série harmônica: “todos os fenômenos musicais podem ser referenciados à série harmônica, de maneira que todas as coisas parecem ser a aplicação das mais simples ou mais complexas relações desta série” (SCHOENBERG, 1985, p. 271). Um entendimento similar é encontrado em Helmholtz, que também imputava à série harmônica a razão da afinidade entre os sons. Esses dois autores entendem a existência de afinidades entre os elementos da estrutura musical e a série harmônica, pois segundo essa visão, só elementos similares permitem ser unidos. Alois Hába, entretanto, refuta esta idéia, alegando que só a

série harmônica não basta para viabilizar a lógica e continuidade das idéias musicais, pois assim sendo, os sons separados por pausas não encontrariam um nexos compreensível pelo fato da nossa memória não poder reter seus atributos harmônicos. Hába supõe que esta lógica é tornada possível por meio de relações associativas de base psicológica. A retenção de fatores sonoros na memória é um meio de concatená-los. Esta situação é assim descrita:

A continuidade do processo musical reside no impulso criador central, que se desprende na sucessão orgânica dos sons, consumindo-se. As relações sonoras deste impulso central atravessam e sobrepõem também os incisos temporais (pausas) e unificam a concepção musical do acorde. Se os harmônicos fossem a causa principal da sucessão dos acordes, então a menor pausa destruiria esta sucessão. Pelo contrário, sabe-se pela práxis que são precisamente as pausas que completam a plenitude do discurso musical. Isto ocorre através de relações associativas (HÁBA, 1984, p. 6).

Schenker também prescinde da série harmônica e confere ao *motivo* a responsabilidade pela associação de idéias em música. Segundo ele, o uso do motivo subtrai à música subordinações extrínsecas à sua natureza, como por exemplo, subserviência aos textos, à dança, ao teatro, etc. Em contrapartida, permite associações intrínsecas, isto é, realizadas interna e diretamente sobre os próprios motivos; assim, não se faz mais necessário à música tentar imitar padrões da natureza. Schenker define motivo como uma série recorrente de sons, constituindo-se como célula germinal única e singular da música como arte, e afirma: “a música tornou-se arte, no sentido real da palavra, somente com a descoberta e uso do motivo” (SCHENKER, 1980, p.4). O emprego de motivos permite repetições, e estas, por sua vez, engendram as formas.

Somente por repetição uma série de sons pode ser caracterizada como algo definido. Somente a repetição pode demarcar uma série de sons e sua proposta. Repetição é a base da música como arte. Ela cria a forma musical assim como a associação de idéias a partir de um padrão da natureza cria outras formas de arte (SCHENKER, 1980, p. 5).

Analogamente ao discurso verbal, que necessita de um assunto a ser discutido, o discurso musical faz uso de temas e motivos como idéias a serem postas em debate, idéias que são apresentadas e desenvolvidas musicalmente. Uma peça que apenas propõe uma ampla variedade de temas sem, contudo, desenvolvê-los, correrá o risco de não ser compreendida, pois muita informação é informação nenhuma – como desde muito aponta a teoria da informação. Com intuito de amparar e melhor fundamentar essa concepção, apresentarei a seguir alguns aspectos associados ao uso de motivos, temas e procedimentos de transformação temática empregados em contexto pós-tonal.

No contexto tonal tradicional pode-se entender *motivo* como a menor idéia musical passível de ser identificada. Um motivo é um padrão intervalar, rítmico ou mesmo rítmico-intervalar; caracterizando-se, então, pelo seu contorno, como a menor figura rítmico-melódica utilizada como elemento de estruturação da composição. Todavia, como ressalta Douglass Green, “nem toda figura ou fragmento melódico é um motivo. Para que atue como um elemento de construção e constitua-se enquanto motivo deve aparecer ao menos duas vezes, embora seu reaparecimento não precise ocorrer na forma original” (GREEN, 1965, p.31). Na música pós-tonal, *motivo* estende suas implicações e passa a envolver todos os aspectos estruturais, principalmente o formal. Buscando desvencilhar-se de implicações tonais, os autores sugeriram adotar o nome *conjunto* em substituição a motivo para designar grupos de alturas responsáveis pela estruturação da música não tonal.

ARTIFÍCIOS DE TRANSFORMAÇÃO TEMÁTICA

No quarto capítulo de seu livro, Réti demonstra, tendo como base principal as obras de Beethoven, vários recursos de transformação temática utilizados tradicionalmente. Entende

que antes do período clássico o mecanismo de elaboração composicional restringia-se basicamente ao uso de imitação e de variação. Contudo, desde o período clássico, o método básico de desenvolver idéias musicais passou a ser a transformação temática. Enquanto os procedimentos de imitação (modificada ou não) e de variação eram usados isoladamente, os artifícios de transformação são empregados em combinação. Processos de transformação temática compreendem os seguintes mecanismos por ele exemplificados:

Inversão: movimentação contrária, ascendente torna-se descendente e vice-versa;

Reversão: a última nota de um padrão torna-se a primeira do novo padrão, equivalente ao retrógrado da técnica serial;

Intervenção: intercâmbio de notas de um padrão temático de maneira a produzir um novo formato. Nesse processo, algumas notas não possuem contraparte no novo padrão gerado;

Mudança de ritmo e de tempo: aumento e diminuição – não precisam ser realizadas literalmente, mas pode haver pequenos desvios rítmicos e acréscimos de células rítmicas diferentes. Modificação das posições métricas forte e fraca também criam transformações. Motivos permitem ser expandidos com acréscimo de figuras, alterando sua configuração original. Variação de acentuação também ocasiona transformação de caráter e aparência da célula inicial;

Estreitamento: supressão de elementos do tema;

Preenchimento: acréscimo de elementos ao tema;

Corte: subtração de notas, ornamentos ou valores;

Identidade de contorno temático: notas do perfil melódico são diferentes, mas o contorno permanece similar;

Compressão temática: o padrão temático é transformado de modo a ocupar um espaço menor;

Mudança de harmonia: um mesmo motivo é harmonizado de diferentes maneiras;

Acréscimo ou subtração de acidentes: as notas são conservadas, porém recebem alterações, isto é, são bemolizadas, sustenizadas ou tornadas naturais.

Na música pós-tonal, entre outros, mais artifícios podem ser coletados como, deformação temática, permutação, dissolução temática e intercâmbio entre classes de alturas. Exemplos dos artifícios relatados por Réti podem ser encontrados em seu livro especialmente no Capítulo 4. A seguir ofereço alguns exemplos de transformações temáticas mais característicos do repertório moderno.

O Exemplo 1 expõe um tema inicial composto de dois seguimentos de frase. No Exemplo 2 há uma mudança de direção no padrão inicial (compasso 1), no terceiro compasso ocorre uma inversão. As duas semifrases encerram com uma sensibilização da última nota.



Exemplo 1: tema original



Exemplo 2: modificação de direção e inversão do tema inicial.

O Exemplo 3 demonstra o emprego da permutação. Trata-se de uma permutação simples, onde notas adjacentes trocam de posição. Existem várias maneiras de realizar a permutação, neste exemplo a seqüência original com nove notas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 é transformada em 2, 1, 4, 3, 6, 5, 8, 7, 9 (a última nota não sofre permutação neste exemplo).



Exemplo 3: permutação simples

Uma das maneiras de transformar o caráter de um gesto inicial é o acréscimo de ornamentos. No Exemplo 4 alguns ornamentos são acrescentados ao tema inicial. No Exemplo 5 os ornamentos são incorporados ao tema, podendo ser posteriormente objetos dos demais artifícios de transformação, como retrogradação, inversão, etc.



Exemplo 4: acréscimo de ornamentos ao tema original.



Exemplo 5: incorporação de ornamentos ao tema inicial.

Artifícios de transposição são de vasto uso no repertório tradicional e serial. No próximo exemplo, há a transposição de apenas algumas notas do padrão original, neste caso a primeira nota de cada compasso foi transposta meio tom acima. Existem inúmeras possibilidades para esse artifício e quaisquer seqüências de notas podem ser escolhidas para serem objetos de transposição.



Exemplo 6: transposição em um semitom da primeira nota de cada compasso.

O Exemplo 7 emprega a variação rítmica (talvez a transformação que mais descaracterize o tema original) associada a alguns artifícios usados anteriormente, como incorporação de ornamentos, transposição, etc.



Exemplo 7: uso simultâneo de vários tipos de transformação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do momento em que algum dado musical é apresentado o compositor pode prosseguir adicionando um novo enunciado contrastante e, também, com a repetição literal ou modificada desse material original. Procedimentos de variação e desenvolvimento motivico são utilizados desde muito no repertório tradicional. Uma das razões para o emprego desse tipo de técnica está no favorecimento da percepção e do entendimento musical (como exposto anteriormente). Todavia, compositores foram descobrindo novas maneiras para realizar processos de elaboração musical, com isso, novos artifícios foram criados e os procedimentos tradicionais receberam reformulações. Na música pós-tonal os procedimentos de transformação temática continuam sendo de largo uso, visando não só aspectos técnicos composicionais, mas também ao entendimento da obra.

Justamente porque o discurso pós-tonal se dá a partir do material é que devemos focar nossa percepção aos elementos musicais. A música contemporânea propõem novas e diversas maneiras de percepção, que por sua vez dificultam, em um primeiro momento, a apreensão formal. Alguns compositores chegam inclusive a renegar a forma ao segundo plano, aspecto que não deixa de ser curioso, pois uma música que se pretende especulativa não deveria descartar, tampouco deixar a cargo das associações psicológicas, os parâmetros ligados ao seu entendimento.

Embora ainda em uma fase inicial, a pesquisa desenvolvida até o momento já aponta para a manutenção de recursos de transformação temático/motívica no repertório contemporâneo. O emprego desses procedimentos apresenta-se como critério para a compreensão musical, fornecendo parâmetros significativos para o balizamento cognitivo e perceptual envolvidos na recepção da obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COPLAND, Aaron. *Como Escuchar La Musica*. México: Fondo de Cultura Economica, 1986.

DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991.

GREEN, Douglass. *Form in tonal music*. New York: Holt, Rinehart and Winston Inc, 1965.

HÁBA, Alois. *Nuevo Tratado de Armonia*. Trad. Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1984.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: Norton, 1989.

RÉTI, Rudolph . *The Thematic Process in Music*. Connecticut: Greenwood press, 1951.

SCHENKER, Heinrich. *Harmony*. Tradução Elisabeth Mann Borgese. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

SCHOENBERG, Arnold. "Problems of Harmony". In: *Style and Idea*. Ed. Leonard Stein. Berkeley: University of California Press, 1985.

SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York, Oxford University Press, 1997.