MÚSICA COMO MUNDIVIDÊNCIA.
DA ESTATICIDADE MEDIEVAL À CONTEMPORÂNEA

Ângelo Martingo*
angelomartingo@ilch.uminho.pt

Colocando em relevo na música a progressiva estruturação e dissolução da funcionalidade, hierarquia e direccionalidade na passagem dos modos medievais, à tonalidade, e à atonalidade e serialismo, bem como, na teoria cultural, à mutação de uma conceção cíclica, a uma conceção linear de temporalidade e à diluição desta, procura-se realçar a homologia e transformação paralela de tais elementos em ambos os domínios, evidenciando a natureza cultural dos processos e materiais musicais.

Palavras-chave: direccionalidade, modos medievais, serialismo, temporalidade, tonalidade

From the enunciation of a musical progressive structuring and dissolution of functionality, hierarchy and directionality in, successively, the medieval modes, tonality, and atonality and serialism, as well as, in cultural theory, a transformation of a cyclic to a linear conception of temporality and its dissolution, a parallel is drawn between the two domains, showing the cultural nature of music materials and processes.

Keywords: directionality, medieval modes, serialism, temporality, tonality.

Numa reflexão sobre técnica e forma na música, Ligeti (1965: 5) sugere que as linguagens tonal e serial encerram na sua origem o princípio da sua dissolução. Assim, de acordo com Ligeti (1965: 5), é na alteração de notas em sensíveis na *musica ficta* que tem origem, não só a harmonia funcional e,

* Universidade do Minho, Instituto de Letras e Ciências Humanas, Departamento de Música, Av. Central n.º 100, 4710-299 Braga, Portugal.

com esta, a modulação, a forma e recursos expressivos que lhe estão associados, como também a sua dissolução, com neutralização da funcionalidade tonal pela generalização do princípio da nota sensível à harmonia e melodia. Do mesmo modo, quando se aplicam à forma os princípios seriais introduzidos para ordenar o material desprovido de funcionalidade tonal, desvanece a organização serial das alturas que havia dado origem ao processo (Ligeti, 1965: 5). Com base nesses pressupostos, e em considerações sumárias sobre íntima relação entre a funcionalidade dos materiais e a direccionalidade da música nos modos medievais, na tonalidade, e na atonalidade e serialismo, procurar-se-á mostrar que a transformação de tais materiais e direccionalidade é acompanhada de uma mutação da teorização cultural da temporalidade, evidenciando assim a técnica e materiais musicais como caso particular do pensamento cultural.

Modos e tonalidade

Os modos medievais, caracterizar-se-iam designadamente, segundo Schulenberg (1986: 306), por uma lenta e fragmentária teorização, reduzida funcionalidade – tendo as notas *finalis* e tenor ou tom de recitação como dois pontos focais –, e natureza melódica.[1] Tal conceção melódica dos modos, persiste mesmo na composição polifónica, em que se verifica uma relativa liberdade individual das partes, de forma que Schulenberg (1986: 308), se refere à polifonia do séc. XVI como um espaço que, ao contrário da composição tonal, cuja unidade vertical é evidenciada pelo baixo cifrado, não é coerente nem integrado. Com efeito, escreve Schulenberg (1986: 322), "a polifonia pré-tonal tenderá, após redução, a revelar um campo estático de alturas dentro do qual as linhas gravitam, sem progredir para, ou a partir de, alguns pontos focais".[2]

1 Os modos constituem, na aceção de Schulenberg (1986: 306), "uma descrição do espaço musical em que a melodia opera: uma porção da alturas disponíveis definida por referência ao âmbito [*ambitus*] e composição intervalar, dentro da qual certas alturas servem como pontos focais, isto é, como final (…) [e] tom recitante (*tenor* ou dominante), ou como fronteiras das quartas ou quintas que perfazem a oitava característica do modo".

2 Sem prejuízo do argumento, Fuller (1992: 229-30), partindo da análise do tratado *Musica* (1357), de Johannes Boen, dá nota do incipiente uso em meados do séc. XIV de séries de consonâncias imperfeitas (terceiras e sextas) que adiam e reforçam a necessidade de resolução em consonâncias perfeitas (quintas e oitavas), usando-se, como Jacques de Liège em *Speculum Musicum* (séc. XIV) o termo "cadência" para esse movimento do imperfeito ao perfeito (Fuller, 1992: 230). De acordo ainda com Fuller (1992: 231), a "progressão direccionada" (*directed progression*), é um recurso usado com particular consistência por Machaut na definição ou manipulação de orientação tonal.

Partindo também da melodia, mas analisando o estilo a partir das curvas formadas por esta, Jeppesen (1970: 49-50) aponta para algumas tipologias que diferencia pela posição relativa do clímax e decréscimo de tensão, especificando, em particular, uma em que o clímax é colocado no início e seguido por um longo e gradual decréscimo de tensão, uma outra em que o clímax é colocado a meio da frase, com um equilíbrio entre a parte ascendente e descendente da melodia, e uma terceira, com um lento e longo crescimento de tensão conducente ao clímax no final da frase, e seguido por um abrupto decaimento da curva. Tais tipos de frase emergem em períodos históricos diferenciados, associando Jeppesen (1970: 49-50) o primeiro ao cantochão, o segundo, a Palestrina em particular, e o terceiro ao género dramático de Bach. Embora Berger (2008: 12) contraponha que está patente em Bach uma dupla temporalidade – a linearidade relativizada por uma conceção cíclica do tempo ("*seen from the absolute perspective of eternity*"), a progressiva deslocação do clímax melódico do início, para o meio, e mais tarde para o final da frase seria reflexo da evolução natureza e funcionalidade do próprio material musical.[3] É nesse sentido que aponta Berger (2008: 10), segundo o qual, num processo que remonta ao final do séc. XVII, designadamente, a Corelli, é no estabelecimento de um centro tonal, e em particular, no afastamento e na simétrica pulsão para esse centro na modulação, que reside a origem de uma direccionalidade sem precedentes à música.

Também Tarasti (1984: 305) sugere que, ao invés da música do Renascimento, em que um acorde podia ser seguido por qualquer outro, a música barroca inicia uma direccionalidade, ordem na sucessão e, em suma, um "programa", apresentando-se o esquema harmónico I-V, V-I como paradigma do esquema sintático que viria a generalizar-se no classicismo, transformar-se no romantismo, e constituir-se em princípio fundamental na prática musical e discurso musicológico – a narratividade, cujo modernismo do séc. XX procura neutralizar, em favor do princípio brechtiano do estranhamento (*anti-illusionism*) (Tarasti, 1984: 297).[4] No

3 No classicismo, Gjerdingen (1986: 31) identifica também como estrutura clássica da frase um esquema inicial e final que balizam uma curva ascendente.

4 A teoria analítica desenvolvida por Schenker (e. g., 1979) seria a demonstração da unidade formal na música tonal, estando e a teoria percetiva de Lerdahl & Jackendoff (1983) assente sobre o mesmo pressuposto de uma totalidade integrada, hierárquica, e coerente. Nem sempre, porém, a teoria encontra confirmação empírica, como sejam os estudos avançados por Cook (1987), Gotlieb & Konečni (1985), Karno & Konečni (1992), ou Tillmann & Bigand (1996), em que é questionada a realidade percetiva da apreensão formal e do fechamento tonal (cf. Martingo, 2007).

mesmo sentido, Ligeti (1965: 16) salienta que na música tonal, quer a pulsação métrica, quer a relação de um determinado elemento com o que o precede e o que lhe sucede, permite ordenar os eventos, por vezes paralelos, ou localmente contraditórios, numa "direção única (…) no tempo", o que aproximaria a música da linguagem.

Não obstante, Ligeti (1965: 17) identifica já em Beethoven processos que, sem paralisar o fluir do tempo, criam uma 'dissociação' deste, ao apresentar simultaneamente o sucessivo.[5] Por outro lado, nota Kramer (1981: 541), com a profusão do cromatismo e modulação na música do final do séc. XIX, o clímax é diluído, eventualmente adiado ou não materializado, sendo a definição tonal remetida para níveis estruturais mais elementares e a função de prolongação tendencialmente assegurada pela superfície melódica.

Atonalidade e serialismo

Do mesmo modo que Ligeti (1965: 17), que apresentava a montagem em Stravinsky como generalização da simultaneidade do sucessivo pontualmente identificada em Beethoven, Kramer (1981: 541-2) propõe que, com a diluição da funcionalidade tonal, consumada na música atonal de Schönberg, a continuidade e progressão na música passa, na ausência de previsibilidade, a ser assegurada por aquilo que designa de "linearidade não-direcionada", ou, mais radicalmente, a assumir um carácter não-linear ou descontínuo.[6] Kramer (1981: 545) propõe ainda, com particular incidência na música contemporânea, as categorias de (1) "tempo múltiplo" (*multiple time*) (pressupondo uma linearidade que permita a perceção e reordenamento das partes); (2) "tempo-momento" (*moment time*), assim designado na sequência da formulação de Stockhausen (*moment form*) (Kramer, 1981: 546-51), em que é radicalizada a descontinuidade, com uma segmentação marcada, podendo as partes ser relacionadas, mas não ligadas por uma transição e; (3) "tempo vertical" (*vertical time*), cuja audição

5 Com efeito, referindo-se ao primeiro andamento da Sonata Op. 81a ('*Les Adieux*') de Beethoven, Ligeti (1965: 17) escreve: "A apresentação simultânea de elementos que se esperam em sucessão – neste caso, a dominante e a tónica – tem o efeito de um repentino e desconcertante emaranhamento do tempo; pelo menos assim é nas formas tonais, nas quais – como é conhecido – a sucessão das funções harmónicas é fortemente regulada".

6 Schönberg, em todo o caso, como notam Ligeti (1965: 16) e Boulez (1959: 40), procura, na presença da técnica dodecafónica e, depois, serial, manter esquemas formais que implicam um desenvolvimento orgânico.

compara a "contemplar uma peça de escultura", e em que, nomeadamente, não se verifica na organização temporal, nem a criação, nem a resolução de expectativas, sendo o contraste e hierarquia minimizados – uma música "não-teleológica" (Kramer, 1981: 551).[7]

Tal ausência de direccionalidade não é estranha àquilo que Ligeti (1965: 16) designa de "espacialização do tempo" ('*spacialization of the flow of time*').[8] Essa "espacialização" emerge mais intensamente com o serialismo integral que, de acordo com o compositor, "nasceu sob o signo do totalmente estático" ao serem "desativadas as forças que conduzem [*drive*] o fluir do tempo" (Ligeti, 1965: 16).[9] Também Schulenberg (1986: 322) aponta para a relevância da noção de "espaço", particularmente, na música do séc. XX.[10] Um ou mais "espaços" podem constituir-se aí como princípio formal, segundo Schulenberg (1986: 323), sendo que, dentro de um dado espaço, ou na passagem de um espaço a outro apresenta-se frequentemente não uma articulação direcionada, mas uma *stasis*, em que podem não ser diferenciados pontos focais e não focais.[11]

Como ilustração de um aspeto técnico particular, a um nível elementar, da neutralização da direccionalidade e desenvolvimento temático, poder-se-ia apontar, como é o caso em Webern, a construção de séries em espelho, com um eixo de simetria, ou a reciprocidade da série original e da retrógrada que implicam, segundo Ligeti (1965: 16), uma "reversibilidade [*interchangeability*] das direções temporais". Sem prejuízo da irreversibilidade

---

7 Tais categorias de temporalidades – tempo linear direcional, tempo linear não-direccional, tempo múltiplo, tempo-momento, e tempo vertical –, não são, em todo o caso, na proposta de Kramer (1981: 555), mutuamente exclusivas, podendo coexistir simultaneamente ou sucessivamente e relacionando-se, em particular, nos conceitos de linearidade e não-linearidade que, por sua vez, se articulam num contínuo. Enquanto, porém, a linearidade está subjacente à música tonal, tornou-se uma opção no séc. XX (Kramer, 1981: 555).

8 No mesmo sentido, Vieira de Carvalho (1999: 251) da conta em Goeyvaerts e Stockhausen da tentativa de encontrar, não um "tempo no qual a música se desenvolvesse, mas sim um tempo em que a música fosse 'colocada'". Não obstante, verificar-se-ia à altura, de acordo com Ligeti (1965: 18) uma tendência para "[…] permitir que o tempo flua numa só direção".

9 Schönberg (1975: 220) refere-se, em 1941, a propósito da introdução do dodecafonismo, às dimensões vertical e horizontal como um "espaço bi- ou multi-dimensional" unificado. Cf. Martingo (2010) para uma discussão da evolução desse entendimento no seio da vanguarda do pós-guerra, bem como da sua legitimação na teoria das ciências exatas.

10 Schulenberg (1986: 322-23) ilustra o argumento com o princípio dodecafónico de evitar a duplicação de sons à oitava, que cria uma associação som/registo. Tal princípio tem uma função estabilizadora. comparável, na perspetiva de Schulenberg (1986: 322-23), aos pontos focais dos modos.

11 Cf. Schulenberg (1986) para uma discussão da noção de 'espaço' em obras de Ligeti, Berio, e Eliott Carter.

do tempo, os palíndromos exibem uma reversibilidade da estrutura ou "inversão espacial" que, como indica Trippett (2007: 523), embora esporadicamente presente em música anterior, proliferam na música pós-tonal do século XX.[12]

Música e cultura

Se até ao final do sé. XVIII, aventa Berger (2008: 9), a sucessão das partes não tem subjacente uma clara direccionalidade temporal, a partir daí dificilmente se compreende a música sem recurso à linearidade e ordenação temporal, sendo tal desenvolvimento reflexo da mutação cultural que é a modernidade e da conceção do tempo histórico que a acompanha – a passagem de uma conceção cíclica para uma conceção linear do tempo.[13]

Também segundo Kramer (1981: 539), a tonalidade emerge como caso particular da linearidade que domina o pensamento ocidental da "Idade do Humanismo" à primeira Guerra Mundial, coincidindo o apogeu da tonalidade (desenvolvida particularmente a partir de 1600, e decaindo no final do séc. XIX) com o da linearidade na teoria cultural (enquanto progresso) e científica (enquanto mecanicismo e evolucionismo, marcados por Newton e Darwin). Para além disso, e no sentido de salientar a especificidade cultural do sistema tonal e do tempo como construção, Kramer (1981: 539-41) recorda que tal linearidade não é universal mas antes culturalmente construída, como mostra uma análise comparativa de música não europeia em que está esta ausente e que, ao implicar familiaridade com o idioma, constitui esta comportamento aprendido (Kramer, 1981: 540).[14]

Não deixaria do mesmo modo a desintegração de tal linearidade no séc. XX de ser entendida como 'homologia estrutural' (Berger 2008) entre

---

12 Trippett (2007: 539ss) problematiza a relação entre linearidade e palíndromas na ópera *Hin und Zurück* (1927), com música de Hindmith e libretto de Marcellus Schiffer, e na música de Satie para o filme de René Clair *Entr'acte* (1924).

13 Tal "homologia estrutural" é explorado por Berger (2008: 9-10) por referência a Bach – identificado como pré-moderno, e Mozart – como exemplo do moderno –, na conceção do tempo musical.

14 A música balinesa é tomada como exemplo de uma estrutura não orientada para um clímax, mas antes constituída de ciclos rítmicos, em que estão ausente gestos iniciais ou cadenciais, e cuja satisfação percetiva advém das características dos ciclos (Kramer, 1981: 540). Kramer (1981: 540) cita ainda, entre outras, a música do sul da Índia, dos Hopi, e javanesa. A diluição da linearidade na composição musical do séc. XX acompanharia, segundo Kramer (1981: 542), a desintegração da linearidade no pensamento cultural, aproximando por outro lado a música ocidental daquela das culturas não ocidentais

o tempo histórico e o musical (Kramer 1981; Trippett, 2007).[15] Por outro lado, e com particular relevância para a contextualização daquilo que Ligeti (1965: 16) designa de "espacialização do tempo", Jameson (2003: 695-7) propõe que, com o fim da modernidade, se verifica na cultura do séc. XX a primazia da teorização do espaço (como sinónimo de exterioridade) em detrimento do tempo (como sinónimo de interioridade, subjetividade e lógica), identificando este como objeto moderno e aquele como pós--moderno.[16]

Sumário e discussão

Como referido, os modos medievais, definidos por um âmbito, dois pontos focais e natureza melódica, conformam, designadamente na polifonia, um "espaço estático" (Schulenberg, 1986). A tonalidade, por sua vez, que domina a produção musical do séc. XVII ao séc. XIX, apresenta-se como um material dinâmico, cuja natureza marcadamente hierarquizada e funcional é suscetível de uma articulação direcionada em formas extensas com um desenvolvimento orgânico. Na sequência da dissolução da funcionalidade tonal e da atonalidade, no início do séc. XX, o serialismo integral apresenta-se como "totalmente estático" concorrendo para aquilo que Ligeti (1965: 16) designa de "espacialização do tempo". No caso elementar da construção melódica, verifica-se uma evolução do perfil, em que o clímax é progressivamente deslocado do início (canto gregoriano) para o final da frase (Bach) (Jeppesen, 1970), a que corresponde uma progressiva importância da direccionalidade, criação de expectativas e aumento de tensão (adiamento da resolução). No palíndromo, encontraríamos uma metáfora para a dissolução da tensão e direccionalidade do próprio material musical, no caso particular do serialismo integral. Verifica-se assim uma

15 Como fatores para o crescimento da descontinuidade na música do séc. XX, Kramer (1981: 543-4), aponta a integração de elementos de culturas não ocidentais, a invenção de tecnologias de gravação, que torna igualmente acessível o antigo e o moderno e altera os hábitos de escuta, bem como a possibilidade composicionais e de montagem. Kramer (1981: 544), sugere, para além disso, que, ao contrário de refletir a continuidade linear da vida exterior, como era o caso no séc. XIX, a arte passara a refletir no séc. XX a descontinuidade da vida interior.

16 Cf. Jameson (2003) para um refinamento deste argumento geral. Numa configuração que problematiza as dimensões do tempo e espaço na música e arquitetura, Martingo (2011) sugere que simetricamente à 'espacializacao do tempo' (Ligeti, 1965) na música, Zevi (2002; 2004) propõe uma teorização da arquitetura contemporânea marcada pela temporalidade da experiência. Também numa perspetiva dialética, Vieira de Carvalho (1999) identifica em Luigi Nono o espaço da performance como possibilidade de desconstrução de uma estrutura (serial).

transformação dos materiais e práticas composicionais que se caracteriza pela criação e diluição de direccionalidade, passando sucessivamente de uma configuração estática, a uma dinâmica, e à neutralização da direccionalidade na "espacialização do tempo" (Ligeti).

Tomando como certa a especificidade cultural da direccionalidade na música (Kramer, 1981), constatar-se-ia uma "homologia estrutural" (Berger, 2008) entre essa construção e o contexto cultural em que emerge, verificando-se em ambos os domínios a passagem de uma conceção cíclica a uma conceção linear do tempo, consolidada nos séc. XVIII e XIX (Kramer 1981; Berger, 2008), e finalmente, à sua diluição e à primazia da teorização do espaço (objetividade) em detrimento do tempo (subjetividade), que corresponderia a um pensamento pós-moderno (Jameson, 2003).

Pensando a história das proporções na representação da figura humana, Panofsky (1989) toma como pressuposto que não há evolução técnica, no sentido de substituição de uma técnica menos eficaz por uma mais eficaz, mas sim uma alteração de mundividência que a técnica plasma. A técnica é aí não um domínio autónomo, mas ela própria um dado cultural, e, desse modo, objeto de reflexão. Foi esse raciocínio que se procurou demonstrar na historicidade dos materiais musicais.

Referências

Cook, N. (1987). "The Perception of Large-scale Tonal Closure", *Music Perception* 5, pp. 749-61.

Fuller, S. (1992). "Tendencies and Resolutions: The Directed Progression in 'Ars Nova'", *Journal of Music Theory* 36(2), pp. 229-258.

Gjerdingen, R. O (1986). "The Formation and Deformation of Classic/Romantic Phrase Schemata: A Theoretical Model and Historical Study", *Music Theory Spectrum* 8, pp. 25-43.

Gotlieb, H., & Konečni, V. J. (1985). "The Effects of Instrumentation, Playing Style, and Structure in the Goldberg Variations by Johann Sebastian Bach", *Music Perception* 3, pp. 87-102.

Jameson, F. (2003). "The End of Temporality", *Critical Inquiry* 29(4), pp. 695-718.

Jeppesen, K. (1970). *The style of Palestrina and the dissonance*, Nova York, Dover Books.

Karno, M., & Konečni, V. (1992). "The Effects of Structural Interventions in the First Movement of Mozart's Symphony in G-Minor, K. 550, on Aesthetic Preference", *Music Perception* 10, pp. 63-72.

Berger, K. (2008). *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley: University of California Press.

Kramer, J. D. (1981). "New Temporalities in Music", *Critical Inquiry* 7(3), pp. 539-556.

Lerdahl, F. & Jackendoff, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MA: MIT Press.

Ligeti, G. (1965). "Metamorphoses of musical form", *Die Reihe*, vii, pp. 5-19.

Martingo, A. (2007). "A racionalidade expressiva: agógica e dinâmica em música tonal", in F. Monteiro & A. Martingo (Eds), *Interpretação Musical – Teoria e Prática*, Lisboa, Colibri, pp. 133-152.

—— (2010). "Do espaço e tempo musical – Teoria científica e prática artística na vanguarda musical do pós-guerra", *European Review of Artistic Studies*, 1: 1-10.

—— (2011). "*Temporalidade do espaço/espacialização do tempo* – razão e sonho na produção e recepção artística contemporânea", in Rosas, J. C. & V. Moura (Eds.), *Pensar radicalmente a humanidade - Ensaios de Homenagem ao Prof. Doutor Acílio da Silva Estanqueiro Rocha*, V. N. Famalicão, Húmus/CEHUM, pp. 69-79.

Panofsky, E. (1991). "A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos", in *O significado nas artes visuais*, Lisboa, Editorial Presença, pp. 49-78.

Schenker, H. (1979). *Free Composition,* Nova York, Longman.

Schönberg, A. ([1941]1975). *Style and Idea*, Londres, Faber and Faber.

Schulenberg, D. (1986). "Modes, Prolongations, and Analysis", *The Journal of Musicology* 4, (3), pp. 303-329.

Tarasti, E. (1984). "Music Models Through Ages: A Semiotic Interpretation", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 25(1/2), pp. 295-320.

Tillmann, B., & Bigand, E. (1996). "Does Formal Structure Affect Perception of Musical Expressiveness?", *Psychology of Music* 24, pp. 3–17.

Trippett, D. (2007). "Composing Time: Zeno's Arrow, Hindemith's *Erinnerung*, and Satie's *Instantanéisme*", *The Journal of Musicology* 24(4), pp. 522-580.

Vieira de Carvalho, M. (1999). *Razão e sentimento na comunicação musical – Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*, Lisboa, Relógio d'Agua.

Zevi, B. (2002). *Saber ver a arquitectura*, São Paulo, Martins Fontes.

—— (2004). *A linguagem moderna da arquitectura*, Lisboa, D. Quixote.

[Submetido em 31 de agosto de 2013
e aceite para publicação em 11 de outubro de 2013]