

L'Harmonie – Olivier Alain/ 1969

Tradução de trechos

Capítulos do livro: Generalidades, Do intervalo ao acorde, Do acorde à tonalidade, Harmonia tonal, Saturação e superação

Introdução p. 5

A harmonia, considerada sob o ângulo histórico, apareceu como uma exploração e uma organização empírica dos dados do universo sonoro natural. Como muitos outros ramos da atividade cultural, ela é característica do esforço do homem ocidental, uma vez que se apresenta claramente como um esforço de dominação intelectual e prática da natureza, em vista de uma utilização especificamente humana, isto é, ao mesmo tempo cerebral, afetiva e psicofísica no sentido mais abrangente, mais extensivo.

Desde a origem, tem havido divergências entre a teoria e a prática, entre o cálculo e a experiência, entre o ensino e a imaginação. Mas os conflitos e seus resultados tem sido de uma incessante fecundidade para a arte. E, se é possível se surpreender com a rigidez redacional de certos tratados de harmonia escolásticos, ou da ausência, nestes tratados, de certas noções que nos parecem hoje, essenciais, é necessário dizer que a pedagogia está sempre em desvantagem, tanto em relação à pesquisa teórica quanto em relação à ciência experimental, pois estas estão em perpétua evolução. Para ensinar qualquer coisa é necessário estabelecer um código “provisoriamente definitivo” do que é permitido e defendido, e isto é particularmente arbitrário em uma arte cujos frutos sucessivos constituem um catálogo, tanto de inovações e “heresias” fecundas, quanto de exemplos regulares e paradigmas incontestáveis.

De qualquer forma, realizar uma investigação histórica sobre a harmonia é uma tarefa sempre delicada, principalmente se ultrapassamos um pouco os três séculos mais próximos de nós. Mesmo a noção de harmonia como a concebemos hoje é muito recente. A harmonia, durante muito tempo, nada mais era do que a expressão das relações numéricas simples dos intervalos, ou seja, aquilo que definia as consonâncias na Antiguidade e na Idade Média. Com a adoção do temperamento igual as relações simples são abandonadas em favor de intervalos teoricamente complexos, mais aceitáveis para o ouvido e que fazem crescer indefinidamente as possibilidades de deslocamento de acordes. Daí surge uma primeira distinção entre a harmonia de

intervalos (na Idade Média) e a harmonia de acordes (na época Clássica). É a familiaridade com a polifonia que engendrará lentamente a impressão do acorde vertical; e o ouvido irá aceitar que sejam ligeiramente modificados pelo temperamento os intervalos tradicionais (sejam os intervalos pitagóricos ou os aristoxênicos), em favor de uma maior possibilidade de deslocamento no espaço sonoro, sendo que a *correção* inicial da escala visa tornar invariável um mesmo acorde através de suas transposições. Que o ouvido, ao aceitar este fato tenha tido que renunciar a certas impressões características, por exemplo ao *éthos* (expressão específica) de um modo dado, e mesmo à cor própria de uma dada tonalidade antes do temperamento (Fá# menor, sobre um teclado de temperamento desigual, por exemplo), é mais que provável. Mas não há porque lamentar as perdas e minimizar os ganhos. Diante de uma evolução histórica, seria inútil se opor.

Tentar compreender a história da harmonia é tentar encontrar as diferentes etapas da escuta no ocidente. É constatar a relatividade da linguagem sonora, mas também as possibilidades indefinidas de adaptação do ouvido. Vale salientar que, se há evolução no plano da linguagem e, sem dúvida progresso no plano da consciência psicológica, a noção de *belo* permanece como uma das raras invariantes do mundo humano, além das transformações formais e intelectuais da técnica artística.

Perspectivas p. 118

Em qualquer que seja a linguagem musical considerada, parece que se deve procurar em ação a forma cinética da lei do mínimo esforço: esta lei do caminho mais curto conforme expressão de Bruckner, Schoenberg, e os teóricos franceses da atualidade (Chailey e Costère).

Edmond Costère, em particular, constata que esta lei prescreve, como intervalo de base mais simples na ordem de proximidade melódica: o semitom; e na ordem de proximidade harmônica: a quinta. Em outras palavras, os dois fenômenos que vimos nascer e afirmar sua ação ao longo da evolução harmônica. O fenômeno da sensível e o fenômeno da relação “autêntica” dominante – tônica, em linguagem tonal. Mas também nos fenômenos mais gerais que a tonalidade dos séculos XVIII e XIX europeus, uma vez que se trata notadamente, no caso da sensibilização, da tendência

instintiva a encontrar a afinação glissada (*l'intonation glissé*), contínua, que é aquela dos primitivos ou das crianças que ainda não aprenderam a “quantificar” o espaço sonoro (C. Brailoiu). Do mesmo modo, nas escalas simples de 5 ou 6 sons, os “graus móveis” não são “móveis”, a não ser que, segundo o sentido da gama melódica, os intervalos pequenos atrativos aproximam estes graus do grau fixo inferior ou superior.

As teses recentes de Costère nos convidam a um alargamento evocado a todo momento, da noção de harmonia, ao menos no que concerne à “dialética das alturas”. Após uma paciente cifragem do potencial de atração das gamas, acorde e sons isolados da escala cromática temperada, sobre a base dos tipos de afinidade já definidos, Costère se encontra em condições, a todo momento, de medir as afinidades entre dois sons, um som e um acorde, dois acordes entre si, etc. Mesmo se eles se apoia sobre uma base inicial extremamente simples, geral, e ligada ainda ao nosso condicionamento histórico, os resultados estatísticos do exame a partir do qual ele se aproxima de partituras de Bartok, Webern, Messiaen, Jolivet ou Boulez, são muito impressionantes. Neste sentido que ele observa de uma forma geral, que os compositores mais distanciados da tonalidade clássica não deixam de organizar os sons respeitando suas afinidades essenciais (dos dois tipos). Percebe-se que não é tão certo que a harmonia, mesmo aquela das alturas, esteja definitivamente sepultada. Sobretudo se consideramos que, entre as outras qualidades do som, tais como o timbre e os efeitos de dinâmica, se pode sem dúvida encontrar a atração, escondida muito longe no infracromatismo, isto é, até os micro intervalos que sugerem a obscura percepção dos harmônicos longínquos.

A física do som estaria a procura de suas partículas infinitesimais. Mas não se pode esperar que ela as encontre para tentar realizar a síntese da matéria viva, uma vez que este é o papel do compositor.

Mais do que de leis, neste domínio, seria conveniente falar de estruturas gerais, de arquétipos numéricos ou físicos que guiariam o desenvolvimento histórico da música sem a escravizar. Se a ideia de dualismo harmônico e da série inversa é antiga – como os cálculos de proporção – aquela da evolução harmônica como uma conquista progressiva dos sons da série harmônica é muito recente. J. Marnould a propôs em 1907 e J. Chailley a adotou sistematicamente, mas com um rigor que desconsidera a liberdade dos movimentos melódicos geradores da harmonia.

Uma outra ideia, aquela da constituição progressiva das escalas musicais – das mais simples às mais complexas – por integração dos sons consecutivos do ciclo de quintas, é logicamente exposta por M. Touzé em 1922 e retomada por C. Brailoiu e J. Chailley (*Formação e transformação das escalas musicais, 1955*). Esta última teoria parece perfeitamente plausível. Por outro lado, é necessário questionar o papel histórico da série harmônica tal como é definido por Chailley. O postulado principal segundo o qual *haveria a permanência de todos os sons precedentes sobre um som dado*, se tivesse sido adotado desde a origem, nos teria interditado a inversão dos acordes, mesmo do acorde perfeito, o que seria suficiente para que este fosse descartado. Se a série harmônica formasse um bloco indivisível, não teríamos conhecido o acorde de 6^a ou de 4^a e 6^a; não teríamos utilizado a 5^a diminuta antes da 7^a dominante etc. Nós nunca teríamos saído do perfeito maior, completado a 7^a dominante e em 9^a dominante etc. E o menor não existiria, tanto quanto os acorde aumentados, diminutos e alterados.

Não é possível entender a evolução da harmonia se não admitimos o seguinte:

- 1- A utilização possível de trechos isolados da série harmônica (sem deixar de reconhecer a estabilidade dos agregados apoiados na fundamental ou suas réplicas);
- 2- O “transbordamento” constante deste esquema pelo movimento melódico ascendente ou descendente em todas as épocas; e, em particular a anterioridade histórica do menor sobre o maior e o caráter tardio da justificativa do maior pela ressonância natural (1730).
- 3- A origem instintiva da sobreposição de terças, tanto ascendentes quanto descendentes; é o uso que justifica este aspecto dos acordes e que nos autoriza a perceber como estruturas estáticas a série inversa e a série ascendente, sem imagina-las como camadas obrigatórias.

A única lei constante e precisamente atestada em todas as épocas é a tendência a criar sensíveis ascendentes ou descendentes. Em uma palavra, é a realidade psico-musical da atração. Que seja - como pensavam Chailley e Costère (a partir de Brailoiu) - uma memória da “entonação glissada” que se supõe ser a entonação espontânea, primitiva, da humanidade inculta, é muito possível. É inclusive, provável se observamos que é somente no âmbito do temperamento igual que esta tendência adota o formato exato

do semitom; que antes e em outros lugares ela assume o aspecto de intervalos menores e variáveis; e que, mesmo após adoção do temperamento igual, a “expressividade justa” dos cantores e violinistas tende a estreitar o semitom teórico, a encurta-lo atacando um pouco mais próximo da nota de resolução.

Conclusão p. 123

Nenhuma época conheceu com segurança o valor absoluto de suas diversas realizações. Por isso, seria tão duvidoso declarar a morte da tradição harmônica quanto pretender que um início sob bases inteiramente novas é impossível. Desde o início da história ou da teoria da harmonia, é possível perceber o espírito intervir na percepção auditiva, coletando e modificando, ao mesmo tempo, os dados dos sentidos. É necessário, portanto, não perder de vista, nem a realidade natural que está na origem do fenômeno musical, nem a atividade onipresente do espírito, nas operações de análise e de síntese que conduziram à criação das escalas, melodias e acordes. O acorde, historicamente falando, é um fato *segundo*, tanto quanto a escala e a melodia; mas a percepção do intervalo é um fato *primeiro*, ainda que na ordem sucessiva. De sorte que não se pode declarar como “anti-natural” o uso autônomo e generalizado dos intervalos. Como diria Berlioz, é a orelha que decide; e, em matéria auditiva, o prazer não é somente a *apreciação do já conhecido*, mas também a *alegria da surpresa*, do momento que uma *significação* é apreendida, que não é da ordem somente intelectual, nem somente acústica, mas também da ordem psicofísica, isto é, totalmente e humanamente consciente.

A harmonia clássica é, em princípio, ligada à percepção ininterrupta (mesmo que muitas vezes inconsciente) de fundamentais sucessivas. Mas o uso de acordes sem fundamental desenvolve, de início temporariamente e depois de uma forma cada vez mais prolongada, uma harmonia sem base, cuja *significação* melódica múltipla (não harmônica, em princípio) passa a ser *significativa*. É preciso não subestimar o poder da orelha, nosso sentido, ao mesmo tempo, mais analítico e mais concreto. Não se pode, antes de uma ou muitas audições atentas, dizer que um agregado ou uma sucessão de agregados, sejam desprovidos de significação, porque não se percebe imediatamente uma relação com a série harmônica. E, por outro lado, a referência ao ciclo de quintas (ele mesmo de origem teórica devido ao fato de que generaliza o

primeiro intervalo realmente diferenciado da série harmônica), mesmo assimilada pelo ouvido, não deixa de ser originalmente teórica.

Tudo isso nos convida a considerar com respeito as possibilidades adaptativas do ouvido enquanto informante sonoro do cérebro. E, dada a distância tomada desde o início (ciclo das quintas), diante da série natural (aliás tão debilmente percebida de fato), não parece ser possível considerar o sistema tonal como o único possível, e, em todo o caso, como um quadro sem esperança. Sem dúvida, a evolução que conduz a uma fragmentação da tonalidade, consagra um aumento da abstração temporária do fenômeno musical. Mas trata-se aí, verdadeiramente, de uma lei universal. Nossa explicação do mundo ultrapassou a gravitação newtoniana e a relatividade generalizada possui um grau de abstração muito mais forte. Porque seria diferente em nosso mundo de apreensão e organização do fenômeno sonoro? Não é verdade que alguns grandes músicos consideravam a música como um simples prazer? Não é certo que para um músico a música é um sistema de imagens mentais ligadas a um corpo sonoro, capaz de uma organização e de uma significação sempre mais ricas e complexas tanto em sua estrutura como em sua sonoridade, uma vez que estes dois aspectos são tão estreitamente ligados que correspondem, na percepção auditiva, aos papéis respectivos de orelha e espírito?

E se o grau de abstração cresce, como não perceber que isto acarreta um poder igualmente maior de manipulação dos materiais sonoros sempre mais variados e conscientemente utilizados? Não é por acaso que exatamente no momento em que o atonalismo se afirma com tanta vitalidade, com seus métodos de composição abstratos, a pesquisa experimental não tarda a se a ele se opor – de forma complementar – uma acumulação de efeitos sonoros e de técnicas de manipulação de som. Isto prova que o instinto musical completo está sempre vivo, e que, no domínio artístico, todo efeito abstrato acarreta necessariamente um efeito concreto.

Como em épocas similares, a dificuldade reside verdadeiramente na descoberta do processo de síntese. E aqui, se o fator tempo atua naturalmente, não se pode ignorar a espécie de aceleração temporal, do devir que muitos filósofos creem ter podido observar na evolução atual das civilizações e do espírito humano. A crise da harmonia, da música tradicional, é, provavelmente a crise que precede a adesão a uma

nova síntese, englobando os elementos mais numerosos, e cuja descoberta revelará uma nova linguagem – provisória, aperfeiçoável, como todas as linguagens artísticas – mas, mais capaz de traduzir a complexidade crescente do homem moderno e de sua civilização. O *homo* não seria *sapiens* sem ser igualmente *faber*. E Valéry via precisamente a origem do sentido artístico (criador) na necessidade interna de modificar, de completar toda imagem percebida, e, para alguns, de fabricar um objeto desejado melhor, ou mais belo, ou mais sugestivo.

Não há parada na evolução da vida. E o fato de que não se pode dizer hoje se a música irá se basear do semitom, do quarto de tom, ou das estruturas de timbres nos faz recordar desta lei mais antiga que o homem.