

Tradução – livro do Makis, Capítulo “Du timbre”, item Prolonger l’harmonia dans le timbre, p. 65.

Prolongar a harmonia no timbre

Harmonia e timbre

Uma segunda acepção da palavra “timbre” a associa à harmonia. A história dessa associação é antiga e passa por uma mediação particular da noção de “cor”. De fato, (na música) antes de ser relacionada ao timbre (“cor do som”, Klangfarbe, tom ou cor sonora) a cor era ligada à harmonia – e é muitas vezes o caso, ainda hoje. Isto se aplica em Rousseau, na sua polêmica com Rameau o qual desejava fundar a música na harmonia enquanto Rousseau defendia a melodia. Para dar peso à sua argumentação ele estabeleceu um paralelo com a pintura onde, na sua época, existia um consenso no sentido de se dizer que o desenho era mais importante do que a cor. Comparando a melodia ao desenho e a harmonia à cor, ele consegue convencer. Essa associação é sem dúvida ainda mais antiga: será necessário esperar a consolidação definitiva da tonalidade – isto é, dos encadeamentos funcionais dos acordes, para que os músicos parem de assimilar a harmonia à cor e façam corresponder a esta última a noção de timbre. Assim, os madrigais de um Gesualdo colocam em jogo, por assim dizer, uma concepção colorista da harmonia – bem entendida em relação com a teoria dos afetos.

A dissolução da tonalidade permitirá que os acordes se libertem de suas funcionalidades e tornem-se novamente, de alguma maneira, puras manchas ou cores: os acordes-timbres. Assim, desde o final do século XIX aparece esse segundo paradigma do timbre que conhece um extraordinário desenvolvimento durante o século XX, concorrendo com o paradigma encarnado pelo timbre-objeto. Assim como este último almeja substituir a altura pelo timbre, o timbre-harmonia – que poderíamos também nomear como timbre-espectro – desenvolve o projeto que consiste em prolongar a harmonia no timbre.

Acordes-timbre

A utilização colorista da harmonia subsiste mesmo na moldura da harmonia fundamentalmente funcional do classicismo, mas é o romantismo que a remete a esta situação de honra. Em Wagner, ela se torna um dado intrínseco do discurso musical. Um dos primeiros musicólogos wagnerianos, Ernst Kurth, analisou com precisão este fenômeno mostrando como, no músico alemão, as dissonâncias constituem um “efeito sonoro”, ao mesmo tempo em que a harmonia pode desempenhar um papel “energético” e não mais “funcional”. Na sua polêmica contra Wagner, Adorno teoriza a fusão harmonia-timbre nisso que ele nomeia como “sonoridade”:

“O elemento wagneriano propriamente produtivo é este onde o sujeito renuncia à soberania, se abandona passivamente ao arcaico – seu íntimo instintivo – àquilo que, por conta de sua emancipação, abandona a pretensão, que se tornou irrealizável, de organizar o desdobramento temporal como desdobramento significativo. Este elemento, em suas duas dimensões, harmonia e cor, é a sonoridade. É ela que parece fixar o tempo no espaço; como harmonia ela “preenche” o espaço, e é por isso que o termo “cor” é emprestado da esfera do espaço visual”.

É difícil subscrever totalmente as propostas adornianas, mas elas podem se aplicar, numa larga medida aos primeiros compassos do prelúdio do Tristão: o célebre “acorde do Tristão”, puramente não-funcional no sentido harmônico, como muitas vezes se tem dito, se coloca como uma “mancha”, que se movimenta no espaço (transposições sucessivas) e não no tempo; a orquestração (timbre-objeto), também reiterada com algumas microvariações, reforça este efeito. Claramente, é assim que este acorde adquire uma função dramática (leitmotiv).

Se é possível assinalar as marcas mais importantes de uma história da música do século XX que prolongam a harmonia no timbre, Debussy seria certamente considerado como a primeira: sua música acentua a fusão harmonia-timbre empurrando ainda mais a primeira em direção ao segundo. Nele, os agregados mais complexos soam muitas vezes como cores, timbres-harmonias. O fenômeno já havia sido observado por seus contemporâneos; um crítico bem informado, Edward Dent, escreveria em 1916, se referindo a Debussy (mas igualmente a Satie e a Ravel):

“As dissonâncias da harmonia moderna proveem [...] do fato de que aceitamos os acordes dissonantes, tanto quanto os consonantes, como efeitos de timbre [...]. Nós sabemos que todas as notas particulares podem se fragmentar em seus componentes harmônicos, e que o timbre depende da relativa intensidade dos mesmos; neste caso, porque não criar sinteticamente novos timbres, fazendo soar simultaneamente muitas notas (parciais)?”.

De fato, de uma certa forma, alguns agregados de Debussy não soam como acordes, isto é como superposições de alturas, mas como timbres criados artificialmente: seus graus de dissonância (eles não são necessariamente acordes classificáveis e pontiagudos de dissonâncias, apesar de que é possível analisa-los deste modo), suas disposições no registro, assim como seus encadeamentos não funcionais sugerem que eles sejam entendidos como “objetos em si”, sonoridades globais, cores puras, timbres. Em outros termos, em Debussy, a nota, que habitualmente relacionamos com a ideia de altura, pode desempenhar o papel de *frequência*: invés de existir para fundar um jogo melódico ou harmônico, ela se apresenta como um componente espectral de um timbre. Tal “timbre” – e as aspas são necessárias porque estamos no terreno da metáfora – que sintetizaria a orquestra, é audível nos primeiros compassos de *Jeux* (1913) [conferir exemplo 13^a na página 68]. A redução proposta no exemplo 13b (p. 69) coloca em evidência a harmonia: os acordes derivam de uma gama por tons inteiros. Mas podemos falar de acordes? O termo espectro seria indubitavelmente mais adequado. A gama por tons inteiros por si só não renova a harmonia, ela produz somente um efeito de colorido. Por outro lado, na passagem em questão, muito lenta e estática, existe somente uma translação: os dois últimos acordes nascem de movimentos de terça maior descendente a partir do primeiro. Debussy aparece aqui como um ancestral direto da síntese eletrônica do som, e ainda mais, da música espectral, que fará a transposição dos resultados desta síntese à escritura instrumental.

Esta leitura de Debussy tem tradicionalmente fundamentado a comparação com o impressionismo na pintura, a qual convém, hoje, revisar. De fato, não é necessário reduzir Debussy a um puro colorista. Adorno, que não gostava mais de Debussy do que de Wagner, forneceu uma caricatura

mais adequada deste tipo de escuta: “É necessária uma reeducação da orelha para escutar corretamente a música de Debussy, isto é, não mais um processo de tensões e resoluções, e sim um passo a passo de cores e superfícies num quadro”. Esta visão foi contestada por Stefan Jarocinski que, evocando o trabalho de Debussy com os “valores sonoros”, escreve:

“Ao atribuir características “coloristas”, e portanto os mesmos elementos que se atribuem aos elementos harmônicos e ao estender ainda mais esta metáfora relacionando-o com a pintura impressionista, os musicólogos, apesar de dispor das armas da fenomenologia, seguem um caminho que só pode conduzi-los a um impasse. De fato, estes valores sonoros “irracionais”, cujo escopo eles desconhecem, os únicos a escapar do sistema conceitual existente e livres de qualquer função imitativa ou representativa, foram uma ferramenta admirável – e a música de Debussy é uma prova disto – permitindo, não somente a ruptura da estrutura (tradicional) da obra musical e seu simbolismo, mas também a construção de novas estruturas, sobre princípios diferentes”.

Na verdade, é a própria visão do impressionismo na pintura que deveria ser revisada: um quadro impressionista não é uma pura justaposição de cores, sem lógica de conjunto. Graças à generalização da cor, os pintores impressionistas introduzem um espaço que tende à uma homogeneização. Em Monet, o quadro se torna uma superfície colorida. A perspectiva não é obtida através das leis da geometria, mas pelas gradações de cores, do primeiro plano em direção à linha do horizonte. Monet acentua ainda mais este efeito de achatamento quando, em 1905 elimina a margem e a folhagem da parte superior de suas telas (representando a lagoa de Giverny) para se concentrar unicamente na superfície contínua da água. A água ocupa, doravante toda a tela: o pintor faz assim coincidir plenamente a superfície da água e a superfície da tela. Da mesma forma, ele acabará por pintar abaixo da linha do horizonte e mesmo, sem horizonte; este processo de abolição (do horizonte) atinge seu ponto culminante com a instalação da sala de l’Orangerie cujo centro oval coloca o visitante no coração da imagem. O visitante se torna, desta forma, ele mesmo, parte integrante da obra; não se encontra diante dela, mas *nela*. Pode-se dizer que Debussy tem o mesmo objetivo: conduzir o ouvinte a imergir na música.

Os acordes-timbre são igualmente presentes nos contemporâneos de Debussy – Edward Dent cita Satie e Ravel. Seus sucessores darão continuidade. O caso de Messiaen é exemplar: dando continuidade a ideias de Scriabin, ele teorizou uma aproximação imediata entre cor e harmonia, precisamente porque os seus acordes vão no sentido do timbre, fazendo menção à sinestesia. No sétimo movimento do Quatour “Fouillis d’arcs-en-ciel, pour l’ange qui annonce la fin du Temps”, os acordes classificados se sucedem de uma maneira totalmente não funcional: são cores puras. Este fato é reforçado pelo fato de que esta sucessão é tocada três vezes, em transposição de terça menor (compassos 1-3, 4-6, 7-9).

“Como a música usa milhares, milhões de sons complexos, estes estão sempre em movimento, se fazendo e desfazendo continuamente, assim também as cores que a eles correspondem geram arcos-íris entrelaçados, espirais azuis, vermelhas, violetas, laranjas, verdes que mudam e rodam com os sons, na mesma velocidade dos sons, com as mesmas oposições de intensidades, os mesmos conflitos de duração e as mesmas sinuosidades contrapontísticas dos sons” (MESSIAEN, Conferência de Notre-Dame),

escreve ele. A publicação póstuma de seu *Tratado de ritmo, cor e ornitologia* explicitará as correspondências precisas que ele visualizava entre os modos de transposição limitada e cores de um lado e entre acordes e cores de outro. Poderíamos ainda citar inúmeros outros compositores, tais como Varèse, Ohana, Dutilleux, os compositores espectrais ou ainda Kagel no seu Opus 1991 onde,

“as cadeias de acordes para as famílias de instrumentos homogêneos (por exemplo piccolo, flauta, flauta e viola) derivam de seus espectros característicos. Se produz uma acentuação das particularidades sonoras: a composição de acordes valoriza precisamente os constituintes liberados pela análise espectral. Um tratamento homofônico acentua o timbre causado, precisamente de maneira a fazer aparecer os dobramentos singulares; harmonia e timbre são elementos impossíveis de distinguir, mas em estado de dependência recíproca. Esta técnica oferece múltiplas combinações e variantes labirínticas” (KAGEL, Parcours avec l’orchestre).