

A EVOLUÇÃO PARA O OSTINATO MODERNISTA

autor: Guilherme Bernstein Seixas

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Carole Gubernikoff

O Primitivismo como alavanca para o modernismo – uma ideologia

Primitivismo é um termo com implicações em campos tão distintos como arte, política e filosofia. Antes de se ter concretizado em movimento artístico, foi uma postura de fascínio e admiração pela arte que chegava da África e da Oceania em finais do século XIX. Ao iniciar-se o século XX, surge em grupos artísticos e intelectuais radicais um sentimento de profunda rejeição aos valores morais e ao materialismo da época. Tanto a cultura europeia oficial, das Universidades, Academias e Conservatórios, quanto o cotidiano burguês são encarado como terminalmente decadentes. De acordo com a mentalidade desses grupos sobre o papel do artista de vanguarda, este deveria "ir embora para as supostas margens da civilização" (real ou imaginariamente), tornar-se um "comunicador direto, uma espécie de selvagem inato" em busca de "um modo de expressão mais direto, 'primitivo'" – não conspurcado pela civilização urbana¹. Graças ao Colonialismo, fruto do mesmo materialismo rejeitado pela intelectualidade, a Europa industrializada agora havia chegado ao interior da África e à Ásia, e os artistas tinham acesso, por meio de viagens pessoais ou exposições museológicas, à outras culturas em que se basear, culturas que acreditavam ser "a criação espontânea de povos libertos das restrições burguesas, ligadas ao mágico e ao espiritual"².

A essência do Primitivismo se encontra em dois aspectos. Em primeiro, rejeição à sociedade burguesa, seus valores e sua arte – esta representada, de maneira simplista, pelas técnicas da perspectiva, "naturalismo" etc., na pintura, ou da forma/discurso e progressão linear/tonal, na música³. Em segundo lugar, pela tentativa de reformar a arte do começo do século XX (e, quem sabe, até mesmo a sociedade) com as técnicas mais radicais da época, utilizando como ferramenta a arte primitiva. Apesar de marcante, o Primitivismo foi para quase todos os artistas envolvidos, uma fase transitória; é o caso do Stravinsky de *Le Sacre du Printemps*.

A Sagração da Primavera e o Primitivismo na Música

¹ PERRY, G. *O Primitivismo e o "Moderno"* em HARRISON, C.; FRASCINA, F. E PERRY, G. *Primitivismo, Cubismo, Abstração*, São Paulo: Cosac e Naify Ed., 1998, p. 8 e 19.

² GREEN, C. *Alienation and Innovation* em HOOKER, D. *History of Western Art*, EUA: Barnes & Nobles Books, 1989, p. 364.

³ Como diz Adorno (ADORNO, T.W. *A Filosofia da Nova Música*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p. 121), com relação ao Stravinsky de *Le Sacre*, "Stravinsky é um moderno pelo que já não pode tolerar; é propriamente um moderno na aversão contra toda sintaxe musical". A ligação entre valores primitivistas – no caso a rejeição aos valores da arte burguesa, a sintaxe musical – e modernismo não poderia ser mais evidente.

Apesar de emanar o mesmo espírito de algumas outras obras da época, foi em *Le Sacre du Printemps* (A Sagração da Primavera) que o que havia de mais moderno musicalmente foi transfigurado à perfeição em Primitivismo⁴. O tema do balé, um sacrificio ritual de jovens virgens a deidades pagãs da Rússia pré-cristianizada, é talvez o mais bárbaro que se poderia imaginar na sociedade da época – dividido para chocar os burgueses, na melhor tradição vanguardista – e as palavras usadas por cronistas da época para descrever a música, como “violenta”, “brutal”, “selvagem”, nos permitem concluir que a intenção dos criadores realizou-se perfeitamente. Concentremo-nos nos elementos musicais responsáveis por tal percepção.

O tratamento harmônico é considerado radical. Blocos de notas ou camadas melódicas formam complexos agregados, de sabor diatônico, cromático ou modal, dos quais frequentemente resulta uma politonalidade (ou polimodalidade). As próprias melodias são frequentemente construídas modal ou octatonicamente. Mas o elemento mais imediatamente citado é o ritmo, mais especificamente, a repetição de curtas e marcantes figuras rítmicas com acentos imprevisíveis (causados por articulações colocadas em locais improváveis do compasso ou por compassos em constante mutação) e a polirritmia (ou polimetria) resultante da sobreposição de materiais rítmicamente conflitantes (em perfeita conjunção com o politonalismo harmônico). É o ritmo que, com sua violência, dá poder de choque a todos os outros elementos («*la tension soutenue de cette musique, sa violence rythmique, sa rudesse harmonique, cette agressivité...*»⁵) e que os organiza. Elementos diversos formam ostinatos que ocorrem tanto em segundo plano, como acompanhamento, como em primeiro plano, como protagonistas. E é o ritmo que serve como “energia agregadora”⁶ da obra.

O processo pelo qual isso ocorre é o da ritmização dos elementos musicais, ou seja, a geração de interesse rítmico em elementos, tipicamente melódicos ou harmônicos, em que se esperaria ser este um aspecto secundário. A “*Dança das Adolescentes*”, segunda seção da “*Sagração da Primavera*”, nos exemplificará esse processo.

Como diz Adorno (op. cit., p. 119), a típica “melodia do *Sacre*” é, antes de uma linha, uma “partícula melódica” e, se “é, geralmente, de tipo diatônico, folclórica na inflexão ou simplesmente tomada da escala cromática”, isto faz parte da estética stravinskiana de evocar sonoridades “que chegam do fundo dos séculos”⁷, assim como seus contemporâneos o entendiam. A necessidade de evocação justifica a limitação melódica a um conjunto reduzido e rígido de alturas. Essas partículas

⁴ “Toute réflexion faite, *le Sacre est encore une ‘oeuvre fauve’*, une oeuvre fauve organisée (COCTEAU, Jean. *Le Coq et l’Arlequin*, cit. ADORNO op. cit., itálicos nossos). *Fauve* (« fera ») é como se denomina o principal movimento primitivista na pintura francesa da primeira década do século XX.

⁵ STRAWINSKY, T. *Le Message d’Igor Strawinsky*, Lausanne: Librairie F. Rouge S.A. 1948, p. 39.

⁶ SADIE, S. ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Macmillan Publ., 1980, verb. *Stravinsky*.

⁷ COCTEAU, J. *Lê Coq et L’Arlequin*. cit. em ADORNO op. cit. p. 64.

são invariavelmente repetidas, fazendo com que seu caráter melódico seja obscurecido pela repetição contínua. Via de regra, a partícula melódica assim apresentada acaba por ser percebida como uma simples camada de acompanhamento, ainda que não haja o que acompanhar.



Ex. 01

O “verdadeiro tema” do trecho surge de maneira quase irrelevante, 42 compassos após seu início. E, de fato, dos 106 compassos restantes à seção, ela apenas participará de 16.



Ex. 02

Tanto quanto sua brevidade e restrição, o que une essas poucas idéias melódicas é o fato de serem formadas por curtos motivos circulares. Curtos pela pouca extensão; motivos, e não temas, por não se apresentarem jamais completamente articuladas, mas antes, como um conjunto reduzido de gestos musicais construído de maneira marcante e característica⁸; e circulares por retornarem insistentemente à altura inicial ou transitarem, também insistentemente, entre dois pólos. Em todos esses aspectos observa-se um procedimento de ritmização do material melódico.

Mesmo apresentando, aqui e ali, tendência a “cantar” uma melodia, a quase totalidade do material é de caráter harmônico, constituído por motivos circulares como os materiais melódicos acima descritos. Revelam sua função harmônica por serem excessivamente curtos, e portanto não-característicos o suficiente para serem tratados como motivos melódicos propriamente ditos, por serem repetidos imediatamente após seu enunciado e por constituem núcleos verticais, sozinhos ou em conjunto com idéias concomitantes. Qualitativamente, seu aspecto mais evidente é o politonalismo (exemplificado em 01 e 04). Esses complexos sonoros não pedem qualquer resolução ou continuidade além deles mesmos. São “*estáticos em si mesmos e permutáveis no tempo. O jogo de forças harmônicas fica substituído pela modificação dessas próprias forças*”⁹. O que promove esta tendência ao estatismo do material harmônico é tanto o jogo interno de alturas quanto a força rítmica que lhe é inculcada.

⁸ De acordo com SCHOENBERG, A. *Fundamentos da Composição Musical*, São Paulo, Ed. EDUSP, 1996, p. 35 e 47.

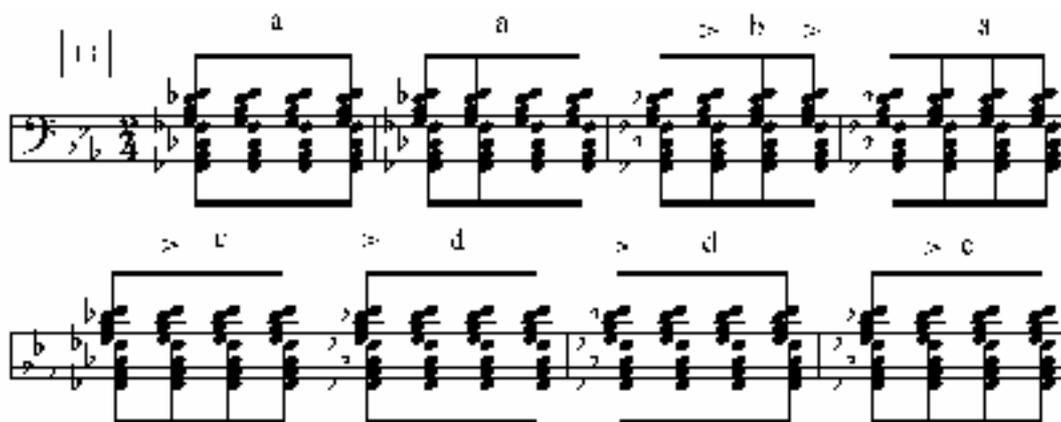
⁹ ADORNO op. cit. p. 145

Muito já se disse sobre os acentos imprevisíveis, a poliritmia e a polimetria encontrados na Sagração. O número de ensaio 16 nos fornece um exemplo simples de poliritmia [tercinas (violas) contra divisões binárias] e polimetria [os motivos do corne-inglês e das violas estendem-se por apenas um compasso, após o que são repetidos, enquanto o motivo dividido entre contrabaixos e violoncelos estende-se por um compasso e meio]¹⁰.



Ex. 03

Quanto aos acentos imprevistos, o trecho “clássico” de referência é o início do trecho (n.13), que nos revela a engenhosidade do pensamento arquitetônico de Stravinsky. A passagem é formada por 8 compassos articulados, de acordo com a colocação dos acentos, em dois grupos de 4¹¹, da seguinte forma, perfeitamente equilibrada: aaba + cddc.



Ex. 04

Mas o aspecto rítmico para nós mais relevante é sua função como força definidora dos materiais. É a força rítmica, ou seja a ritmização dos elementos musicais, que transforma fragmentos motivicos em padrões-motores e materiais harmônicos em ostinatos¹². É dos materiais harmônicos transformados em ostinatos que parecem surgir os materiais melódicos, como o “verdadeiro tema” da seção, (Ex. 02), derivado do impulso rítmico e das acentuações do ostinato

¹⁰ Ver também Ex. 01.

¹¹ Ou, segundo Boulez, 4 grupos de 2 (BOULEZ, Pierre. *Stravinski permanece* em BOULEZ, *Apontamentos de Aprendiz* Ed. Perspectiva, 1995, p.90).

¹² Claro que a organização rítmica só cria ostinatos havendo insistência nas mesmas alturas; não a havendo, trata-se de padrões-motores genéricos. Porém essa insistência, por si mesma, não cria ostinatos, mas notas pedais.

inicial (Ex. 04). Tão poderosa é a força dos ostinatos que eles passam a afetar todos os elementos circundantes. Os materiais melódicos, com suas características repetitivas e circulares, funcionam como ostinatos ocasionais, polarizando alturas e inculcando-lhes caráter rítmico, e, à semelhança do material harmônico, também tendendo a soar de maneira estática. O contrário também é verdadeiro: ostinatos tornam-se tão interessantes (e melodias repetidas tão desinteressantes) que a entrada de uma nova camada deles funciona como se um novo tema surgisse – sua sobreposição funciona como desenvolvimento, o que, *stricto sensu*, não há¹³. São também os ostinatos que organizam as estruturas musicais. É colocando ostinatos ora aqui ora ali, interrompendo um ou criando outro novo, que o compositor organiza a estrutura musical – ostinatos, e não temas ou motivos. Assim, a primeira seção da “*Dança das Adolescentes*” é constituída de apenas 2 agregados harmônicos geradores que dão conta de 69 compassos – uma suprema economia de meios.

De ostinato a ostinato modernista

O termo *ostinato* (it: “obstinado”) surge como adjetivo, na expressão *basso ostinato* (“baixo obstinado”), muito antes de se substantivar¹⁴. A expressão trata de uma frase na linha do baixo, repetida diversas vezes enquanto as partes superiores mudam, e, nessa forma, é extremamente comum na literatura organística dos séculos XVII e XVIII, (principalmente nas formas da *Chacona* e da *Passacaglia*). Muito mais tarde o termo se substantiva, aparecendo junto a outros, como ostinato rítmico, ostinato harmônico etc., sempre se referindo a algum “padrão musical em constante repetição enquanto os outros mudam ao seu redor”¹⁵.

Entretanto, o ostinato modernista, conforme vimos, é bastante diferente, já que não admite desenvolvimento tradicional, conforme entendido nos séculos XVIII e XIX. Ostinatos tradicionais são dinâmicos enquanto o ostinato modernista é estático – a “verticalização sonora imóvel”, nas palavras de BOULEZ (op. cit. p. 90). Dinâmico porque um desenho em ostinato faz um fragmento explorar novos acordes e tons, enquanto o ostinato modernista permanece sobre as mesmas alturas, “agindo como notas pedais ornamentadas no estabelecimento de centros tonais” (*New Grove*, verb. Stravinsky). Como um pedal, ele só admite desenvolvimento vertical, por acréscimo de camadas; mas, diferentemente deste, e devido às qualidades da formação harmônica (tonalismo complexo ou politonalismo), explorar novos “acordes” esta fora de seu âmbito. Não admitindo desenvolvimento tradicional, o ostinato não cede seu lugar com facilidade; o trecho construído a partir dele não se funde com o seguinte, não flui para a próxima idéia – daí “as formas de Stravinsky serem aditivas e

¹³ "(Ostinato) é o antidesenvolvimento"; dito por Stravinsky em CRAFT, R. *Conversas com Igor Stravinsky*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1984, p. 20.

¹⁴ Como palavra italiana, *ostinato* faz plural *ostinati*; entretanto, de acordo com o uso corrente em nosso meio musical, e evitando pedantismos, empregamos o plural aportuguesado *ostinatos*.

¹⁵ SADIE, S. op. cit. vol.14, pg. 11; verb. *ostinato*

não sinfônicas, criadas a partir de blocos de material postos lado a lado sem se disfarçar as junções” (Ibid.) – simplesmente, não há junções.

Podemos enxergar as sementes das características stravinskianas no uso dos ostinatos na obra de seu mestre, Nicolai Rimsky-Korsakov. Compositor harmônico por excelência, Korsakov dedicava-se tenazmente a trabalhar suas linhas de acompanhamento. Por outro lado, o material musical de que se utilizava, de inspiração folclórica russa, se nem sempre era simples verticalmente, o era horizontalmente, obrigando-o a permanecer por longos momentos sobre o mesmo acorde ou grupo de acordes. Entre essas duas necessidades, Korsakov desenvolveu uma enorme e brilhante gama de técnicas de ritmizar os elementos pedais. Esses pedais ostinatizados reforçam a circularidade dos temas de inspiração folclórica, ao mesmo tempo em que criam sua própria noção de circularidade.

Nº 6. "Sadko," symphonic tableau (p.28).
Nº 6. „Sadko," tableau symphonique (p.28).
Allegretto. 138.

10

Ex. 05

Essas características – tão caras ao seu pupilo Stravinsky – podem ser observadas no Allegretto em Ré bemol da Suíte Sinfônica da Ópera *Sadko*. O trecho se desenvolve sobre o pedal

duplo ré bemol – lá bemol, no seu estado mais simples encontrado nos violoncelos II. O compositor dá movimento ao pedal através de uma primeira camada de pizzicatos (contrabaixos e violoncelos I), reforçada pela mão esquerda da harpa, e uma segunda camada de síncopes nas clarinetas, reforçadas ritmicamente e enriquecidas timbristicamente pela mão direita da harpa. A frase seguinte, que apenas repete *ipsis literis* a mesma melodia, agora nos violinos, acrescenta os ostinatos propriamente ditos. O mais simples consiste apenas de pizzicatos nas violas e violoncelos I sobre as mesmas notas do pedal duplo. Flautas e segundo fagote repetem o ostinato rítmico da dança, anteriormente nas clarinetas, enquanto estas e o primeiro fagote executam novo ostinato, circular a cada dois compassos, e que acrescenta novas cores harmônicas ao trecho, ainda mais acentuadas no segundo membro de frase (harmonias que surgem como passagens ou bordaduras da mesma harmonia fundamental). São, por sobre uma linha de pedais, ao todo 5 camadas de ostinatos. Por 16 compassos, a harmonia é exatamente a mesma – apenas enriquecida. E a circularidade alcança, como acontecerá com Stravinsky, também a melodia, que consiste de apenas dois compassos, repetidos e depois variados sempre de dois em dois compassos.

Em *O Pássaro de Fogo* Stravinsky é um discípulo de Korsakov. A escolha para esse balé de uma temática folclórico-simbolista, como nas principais óperas de seu professor, *Snegourotschka*, *Sadko*, *Mlada*, *A Lenda da Cidade Invisível*, leva Stravinsky à associação natural entre objeto temático e técnica musical para representá-lo e poder-se-ia listar inúmeros exemplos de técnicas korsakovianas em trechos do *Pássaro de Fogo*. Contudo, ao procurar representar o povo russo por um lado mais realista, como na *Feira de Shrovetide* (primeiro e quarto quadros de *Petrushka*), Stravinsky volta-se para o colega problemático de seu mestre, Modest Mussorgsky (que deixou inacabada a ópera *A Feira de Sorochintsy*, baseada em Gogol). Um pouco mais tarde, ao “desdenhar a beleza formal, o polimento técnico e outras manifestações da ‘arte por si mesma’” (*New Grove*, verbete Mussorgsky), em busca do primitivo original da Sagração, essa influência só faria aumentar. Em Mussorgsky encontramos o passo definitivo para a transformação do ostinato em ferramenta modernista.

Mussorgsky começa sua *Uma Noite no Monte Calvo* com a introdução de um ostinato nos violinos e, dois compassos depois, outro nos baixos. Ambos polarizam a nota lá, como bordaduras sucessivas.

Ex. 06 A/B

A melodia, se podemos chamá-la assim, surge nos compassos 5/6 por cima dos ostinatos, e tende a se ostinatizar, já que sua maneira de se desenvolver é apenas pela repetição exata.



Ex. 07

O trecho é sucedido por outro ostinato que após 10 repetições explora novas harmonias.



Ex. 08

Esse procedimento demonstra uma transição; os primeiros ostinatos da peça já se comportam como ostinatos modernistas, definindo ritmo e harmonia ao mesmo tempo e não permitindo desenvolvimento; o segundo acaba por dar lugar a encadeamentos harmônicos, o que de certa forma o descaracteriza como ostinato. A ausência de um conceito tradicional de desenvolvimento é enfatizada após chegarmos a algo como uma cadência: o trecho descrito é repetido imediatamente, quase por inteiro, apenas um semitom acima.

Toda a música que se segue indica o caminho para a estética dos ostinatos, conforme a descrevemos para *A Sagração da Primavera* de Stravinsky: os acompanhamentos são compostos de motivos curtos, ritmicamente animados, que polarizam uma altura ou intervalo e, quando não são ostinatos propriamente ditos, ritmizam-se por repetição a cada um ou dois compassos; cada unidade de dois ou quatro compassos é imediatamente repetida, evitando-se qualquer noção de desenvolvimento; o mesmo se dá com os próprios temas melódicos, em maior ou menor grau; trechos e trechos se sucedem sem que haja um elemento melódico preponderante, mas antes uma sucessão de ostinatos ou fragmentos ritmizados ora em maior ora em menor evidência; cada trecho é sucedido por outro clara-, senão abruptamente, sem “disfarçar as junções”.

A Noite no Monte Calvo, de 1867, é anterior ao exemplo retirado de Korsakov. É uma arte baseada em pressupostos diferentes, algo crua e bruta, que ideologicamente recusa o refinamento e a sofisticação técnica, como a realidade que o compositor buscava retratar. Não surpreende, portanto, que sua arte tenha sido mal compreendida em sua época – nem que tenha sido usada como ponto de partida para novas explorações estéticas. A técnica dos ostinatos em Korsakov não deixa de ser um desenvolvimento do conceito musical de Mussorgsky, arredondando suas bordas e dando polimento às suas junções – como que o atenuando, de forma a adaptá-lo ao final do século XIX e aos ideais estéticos de Korsakov. Stravinsky também faz de Mussorgsky um ponto de partida mas, ao invés de atenuá-lo, o intensifica. Exatamente a aspereza e a dureza que chocaram em meados do século XIX voltariam a chocar quase meio século depois. No Stravinsky da *Sagração* as bordas são

cruas e evidentes, como em Mussorgsky, mas a verticalização progressiva de elementos, ou seja, o acréscimo paulatino de materiais harmônicos ou melódicos ritmizados nos parece evidentemente korsakoviano. Se, esteticamente, a *Sagração* se inspira mais em Mussorgsky, como anteriormente o *Pássaro de Fogo* com relação a Korsakov, tecnicamente o Stravinsky de 1913 deve a ambos em igual medida.