

Stravinsky e a Poética Musical

*Marcelo de Andrade Pereira**

Resumo

O presente texto tem como objetivo demonstrar a relação existente entre linguagem musical e especulativa. Realiza o que tenciona à medida que define os pontos de convergência entre arte e pensamento na obra do compositor russo Igor Stravinsky. Para tanto, coteja a obra teórica do músico com o filósofo G.W.F. Hegel. Ademais, enseja discutir os modos de composição musical que derivam da ideia da música como sistema, ciência.

Palavras-chave: Filosofia da Música, Teoria e Crítica de Arte, Linguagens, Composição.

Introdução

A análise comparativa de alguns autores na história da filosofia sempre foi algo arriscado. As analogias, as relações, as afinidades e referências – consideradas muitas vezes rarefeitas -, sempre foram motivo de suspeita, exigindo do compilador uma leitura minuciosa de cada parte em questão. Isto se justifica na medida em que muitos empreendimentos desta espécie não foram de todo felizes. Algumas tentativas patinaram em analogismos descuidados, metáforas mal utilizadas, se não vulgares, de determinados conceitos na história do pensamento filosófico, dando, por conseguinte, espaço a esta justa desconfiança. Se, a despeito disto, ainda nos arriscamos a cotejar dois autores e de diferentes registros – neste caso, Hegel (filosofia) e Stravinsky (música)-, é necessário redobrar a atenção.

Nesse sentido, o que se segue, não é, em absoluto, uma novidade, pelo contrário, a relação que aqui quer se estabelecer já se faz presente em inúmeras obras – na maior parte delas, discorrendo sobre filosofia e crítica musical.¹ Nelas estão contidos grandes estudos que se depreendem, em quase sua totalidade, de um mesmo princípio: o liame entre música e pensamento. Hegel e Stravinsky ocupam, por sua vez, uma grande fatia destas análises.

A importância da relação (Hegel e Stravinsky) se dá a partir de um mesmo termo fundante, termo aplicado ao sistema de ambos – tanto o neoclassicismo tardio de Stravinsky, quanto o idealismo hegeliano, se assentam sobre a Idéia, sobre o Espírito (humano) que concatena o material do mundo e transforma, re-apresenta. É o trabalho do conceito, a razão (própria deste Espírito) que faz das coisas o que elas são, o mundo é colocado no momento em que o Espírito se autodetermina. Não obstante, a idéia de natureza, com a qual habitualmente a entendemos, acabaria, nestes sistemas, incorporada ao/como trabalho do Espírito.

Segue, pois, a demonstração destas semelhanças enquanto sistema. Não nos ocuparemos de uma eventual leitura estética do filósofo alemão Hegel sobre a música, mas, tão somente, da exposição do

trabalho do conceito na música, em Stravinsky – e, neste ínterim, fazer notar o amalgamento de um Espírito que se coloca a partir de si mesmo, assegurando a sua verdade, a sua autonomia. Buscaremos situar como o Espírito (na música) se processa e como se põe no mundo enquanto sistema.

Do caráter especulativo da música: Stravinsky e a Poética

No prefácio à *Poética Musical* (Stravinsky, 1996), George Seferis irá dizer que Stravinsky era uma *alma que aspirava pela unidade*. Não menos verdadeira seria a atribuição de Seferis sobre o nome do compositor russo como um conceito. Nesta proposição Seferis aludiria, tão somente, à importância e à distinção da obra stravinskyana, tornando possível a sua transformação em um conceito. Em Stravinsky, estaria presente uma força, um vigor de significação que só um conceito poderia transmitir, situado, entretanto, no “terreno dos sons”.

Neste *locus* que, a princípio, faria parecer anódina a tentativa de relacionar música e pensamento – por trazer consigo a matéria em “estado bruto” (sons), porém, fazendo com que a música seja possível – ainda não está implicado o processo de autodeterminação da música e, portanto, do conceito. A saber, música é autocolocação que só se dá quando referida como música, como trabalho do Espírito, e não como mero atravessamento sonoro.

Nos termos acima discriminados encontra-se disposta a música de Stravinsky, pronta a fazer de si objeto de si. Neste “fazer” como *poética* apresentar-se-á a forma de como a música se torna o que ela é e o que faz dela a manifestação pura e simples do Espírito.

Concebida como lições aos acadêmicos de música da Harvard University (1939-40), a *Poética Musical* consiste na apresentação/explicação da música tal como esta havia sido pensada por Stravinsky – não significando, assim, menos objetiva. A legitimidade de tais explicações deriva, pois, de uma experiência solidificada, cujo valor advém da validade que se impõe a inúmeros outros artistas. Quando Stravinsky fala de explicação, ele quer assinalar a apresentação dos

desdobramentos, do desenvolvimento e da gênese de determinada coisa – neste caso, da música. Enfim, perceber as relações que a constituem. Esta experiência mostra-se, assim, como um corpo de descobertas, uma prática efetiva de criação (STRAVINSKY, 1996, p.18).

Antes, porém, é necessário determinar o que faz desta prática um todo efetivo: do sistema. Para Stravinsky, a consistência de um sistema não se dá pelos efeitos que, por ventura, poderiam trazer algum alento, segurança, mas, tão somente, pela sua coerência interna, sua disposição especulativa. O que torna legítimo um complexo musical – por mais áspero que possa parecer – é sua autonomia. Reside, precisamente nisso, a recusa de Stravinsky por uma “intimidade embaraçosa com o mundo do incompreensível”, bastante peculiar aos “ouvintes esnobes” e concupiscentes. Nas palavras do célebre compositor: “não é música o que eles procuram, mas o efeito do choque, a sensação que embota o entendimento” (1996, p.23).

Sobre o plano de suas lições, Stravinsky introduzirá uma análise da música em si mesma e não historicamente, tratar-se-á, em outras palavras, da determinação da música como uma “forma de especulação em termos de som e de tempo”, do que resulta e se extrai a dialética do processo criativo. Entrementes, nisso não se reduzirá a análise de Stravinsky. Ela simplesmente não tornará preponderante o fator histórico (epocal). Em sua quarta e quinta lição, por exemplo, ele focalizará *ad nauseam* esses processos, enquanto na quarta lição será determinada uma tipologia musical em função de sua historicidade – origem e desenvolvimento. Este estudo exige, pois, um método de discriminação categórica, que nos leva imediatamente ao problema do estilo e, “para além dele, ao jogo dos elementos formais, cujo desdobramento constitui o que se poderia chamar a biografia da música” (1996, p. 25-6).

Nesse processo dialético, música e som – antes justapostos, confundidos – serão cindidos, separados; essa separação se fundamenta no caráter especificamente especulativo da música, sobretudo por que conhecimento inerente a ela mesma. Isso não significa – e seria um absurdo – que a música pudesse existir independentemente do som,

não. O que se está pontuando é que a música não se reduz ao som, muito embora fenômeno. O som é *matéria-prima*, é *promessa de música*, mas não é música. Ou seja, “os elementos sonoros só se tornam música quando começam a ser organizados, e (...) essa organização pressupõe um ato humano consciente”. A música faz “participar ativamente do trabalho de um espírito que ordena, dá vida e cria” (1996, p.31). É inevitável, portanto, o encontro analógico com a teoria hegeliana; seria pelo menos crível tal possibilidade, como veremos adiante. Ademais, o fenômeno da música, de acordo com Stravinsky:

[...] não é outra coisa senão um fenômeno especulativo. (...) Ele simplesmente supõe que a base da criação musical é uma espécie de sentimento preliminar, uma vontade que inicialmente caminha no terreno do abstrato com a intenção de dar forma a algo de concreto (1996, p.34).

Stravinsky aplica à arte um estatuto especulativo, um método (científico) que lhe seria inerente. Ciência, nas categorias trabalhadas por Stravinsky, quer dizer cume, desenvolvimento – e aqui se assenta a primeira semelhança com Hegel, ciência como finalidade do Espírito Absoluto. Doravante, a culminação de um processo, como ciência, se relacionaria – em ambos os teóricos, Hegel e Stravinsky, e, sobretudo no primeiro – diretamente com o conceito de verdadeiro, dado na verificação do processo de determinação do Espírito. Para Hegel, mais exatamente, a verdade (culminada/alcançada) é, pois, o absoluto que se sabe como processo lógico sabido na sua realização. O absoluto, que vai ter de passar pelas etapas do Espírito, é o próprio Espírito, é realidade efetiva. E o pensamento, desde sempre, ser (HEGEL, 2000, § 20).

Com o intuito de demonstrar a similitude entre os dois sistemas em questão (Hegel/Stravinsky) Henry Pousseur destacará, a respeito da *Sagração da Primavera* – célebre peça sinfônica de 1913 – que a obra de Stravinsky conjuga tonalidade e dodecafonismo, suscetível de integrar uns espaços musicais reputados como irreconciliáveis (BOUCORECHLIEV, 1982, p.09). Visto deste ponto, a obra de Stravinsky confirmaria, sem dúvida, a sua modernidade incessante, sua capacidade

de metamorfose nas consciências e gerações sucessivas que, em suas próprias criações descobririam a partir delas mesmas novas e múltiplas facetas. A música se encontraria, então, numa situação flutuante. Não obstante, Schloezer assinalará que a *Sagração* nada mais seria que uma culminação, um fim, e não um começo (BOUCORECHLIEV, 1982, p.14).

Ainda que existam divergências acerca do que a obra de Stravinsky representa, no que concerne ao processo composicional, propriamente dito, o que segue não pode ser desconsiderado. Segundo Stravinsky, a “arte, no sentido verdadeiro, é o modo de trabalhar uma obra de acordo com alguns métodos adquiridos. (...) Os métodos são canais eficazes e predeterminados que garantem a propriedade de nossa operação” (1996, p.32). O irromper desta concretude depende, entretanto, do desejo – algo que se cristaliza, em Hegel, a partir da consciência de si.

Dos auspícios da Razão: Hegel e Stravinsky

Indicar-se-á, nesse tópico, os pontos onde a relação Hegel e Stravinsky se torna mais estreita, buscando demonstrar a semelhança que, anteriormente, se dizia evidente. Vejamos bem: Stravinsky atribui ao Espírito o princípio da volição especulativa, na verdade, nada mais que um fato. “Em seu estado puro, a música é especulação livre. (...) Eu próprio tendo sido criado, não posso deixar de ter criado” (1996, p.53).

No lastro do desejo, a criação. O célebre compositor não abrirá mão da noção de obra de arte (criação) como uma espécie de apetite especulativo. Em Hegel (2000) o desejo é a consciência de si – por que sempre em busca do outro para poder ser, e neste, dissolvendo-se ao destruí-lo, sendo enquanto movimento que suprassume a oposição. Em Stravinsky, esse “gosto antecipado do ato criativo acompanha a captação intuitiva [certeza sensível, onde Stravinsky afirmará ser essa um reflexo condicionado] de uma entidade desconhecida já possuída, mas não inteligível, uma entidade que só tomará forma definitiva pela ação de uma técnica constantemente vigilante” (1996, p.24).

O “gosto antecipado” de Stravinsky, assim como o conceito de desejo em Hegel, enquanto movimento da consciência, não respeita o ser, mas o nega, dele, do ser se apropria concretamente e o faz seu. No *desejo* hegeliano, tal como considera Jean Hyppolite (1999, p.173-75), estaria suposto o caráter fenomênico do mundo, que só é um meio para o Si. De outro lado, a consciência de si seria desejo porque o que deseja é ela mesma, o seu próprio desejo – ainda que não o saiba explicitamente. Um outro célebre comentador de Hegel, Alexandre Kojève (2002), afirma que o *desejo* – na acepção hegeliana – torna o homem inquieto e o leva à ação. Essa ação, por sua vez, tende a satisfazê-lo. Entretanto, isso apenas se realiza pela negação do objeto a ser transformado, destruído, reelaborado.

Assim, toda ação é negadora. (...) Mas ação negadora não é puramente destrutiva (...) De modo geral, o Eu do desejo é um vazio que só recebe um conteúdo positivo real pela ação negadora que satisfaz o desejo ao destruir, transformar e assimilar o não-Eu desejado. (...) Ora, a única coisa que ultrapassa o real dado é o próprio desejo. Porque o desejo considerado como desejo, isto é, antes de sua satisfação, é apenas um nada revelado, um vazio irreal. O desejo como revelação de um vazio, como presença da ausência de uma realidade, é essencialmente diferente da coisa desejada, diferente de uma coisa, diferente de um Ser real estático e dado que se mantém eternamente na identidade consigo mesmo (KOJÉVE, 2002, p.12).

A faculdade de criar nunca é dada, pois, exclusivamente, rente a ela sempre na observação, o trabalho de conceito, do negativo – que em Hegel seria dado numa primeira etapa através do exame da certeza da consciência de si. Nesse sentido, o esforço de Stravinsky seria o de fazer (re)vigorar um diálogo em música que acabou sendo degradado, soterrado pelo “barulho e pelo tumulto do drama musical (...) cuja arrogância enfatuada não podia esconder sua vacuidade”. Em outras palavras, a obra do improvisado nada traria consigo senão acidentes não refletidos e, portanto, sem efetividade alguma. O que se infere tão

veementemente por parte de Stravinsky remete-se, na verdade, a Wagner. Vejamos sucintamente este desacordo: a polêmica criada em torno da “obra de arte total” dá-se através da denúncia/indicação de uma prática anárquica na música que acabaria por deslegitimar o esforço especulativo que a constituiria. Para Stravinsky, a música de Wagner, o mentor da *Gesamtkunstwerk*, consistiria num equívoco que “tendia a transformar o drama em uma mistura de símbolos”; ela se sustentaria no improvisado e, no sentido estritamente musical, poderia ser considerada como não-construída, correspondendo mais a uma tentativa de compensar uma falta de ordem do que um culto à desordem. Stravinsky se refere precisamente ao princípio da melodia infinita:

[...] ao perpétuo devir de uma música que jamais teve qualquer motivo para começar, assim como não tem qualquer razão para terminar. A melodia infinita aparece, assim, como um insulto à dignidade e à própria função da melodia, que, como dissemos, é a entonação musical de uma frase cadenciada. Sob a influência de Wagner, as leis que garantem a vida da canção foram violadas, e a música perdeu o seu sorriso melódico (1996, p.63).

Stravinsky acrescenta: “esse sistema, longe de elevar o nível da cultura musical, nunca cessou de solapá-lo e, finalmente, de denegri-lo do modo mais paradoxal” (1996, p.60).

O criador é, pois, aquele que soluciona os elementos dados, atribuindo-lhes limites e funções, controlando-os, trabalhando-os. Nisso, a arte é tornada mais livre, mais plena, sobremaneira no domínio total sobre a matéria. A criação se dá por pontos de resistência, o que quer dizer que a sua liberdade não corresponde às infinitas possibilidades de criação, mas se refere ao domínio dessa infinitude cristalizada no finito. “O que me liberta da angústia a que me lançara uma liberdade irrestrita é o fato de que sou sempre capaz de sintonizar imediatamente com as coisas concretas que estão aqui em questão”. (1996, p.64). Para Stravinsky, é isto que torna o criador sujeito de si e da obra, é ele quem impõe as suas próprias

regras, a sua necessidade, ele quem determina a sua determinação. “Minha liberdade, portanto, consiste em mover-me dentro da (...) moldura que estabeleci para mim mesmo em cada um de meus empreendimentos” (ibidem).

Nota-se, deste modo, que a determinação da obra resulta do processo de particularização de si. Isto é, ao nos aproximarmos das coisas do mundo aproximamo-nos de nós mesmos. Em termos hegelianos, o momento em que a consciência de si apropria-se de si. O Espírito, por sua vez, se sabe enquanto processo realizado, enquanto o produzido é o saber, a **ciência** – efetividade do Espírito, sua realidade mediada.

A composição implica, assim, uma ordem formal supra-individual, auto-referente, sendo efetiva porque sistemática, lógica. Stravinsky acentua, todavia, que isto não significa uma arbitrariedade desmedida, mas tão somente uma exigência ética e estética; fora disto, fora destes parâmetros, a música seria novamente solapada pelo individualismo anárquico – designação utilizada para o Sturm und Drang da música wagneriana. Isto é, “não é promulgando uma estética, mas melhorando a condição do homem e exaltando o competente artesão no artista, que uma civilização comunica algo de sua ordem às obras de arte e à especulação” (1996, p.74). Nessa representação encontra-se expresso o absoluto como Espírito, efetivo na relação consigo e o determinado. Esta forma de autodeterminação do Espírito surge na consciência de si (HEGEL, 2000, § 25).

Digamos, então, que a forma por intermédio da qual a música se coloca – passando necessariamente pela razão – nada mais é que a unidade manifesta desta, unidade de obra de ressonância toda própria. Nas palavras de Stravinsky:

Seu eco, captado pela nossa alma, soa cada vez mais próximo. E assim a obra acabada flui para ser comunicada, até, mais adiante, refluir para sua fonte. O ciclo se fecha. E assim a música revela-se como forma de comunhão com nosso semelhante – e com o Ser Supremo (1996, p.127).

O que seria essencial da obra, nomeadamente o Espírito, é, tanto para Hegel quanto para Stravinsky, a determinação do Mesmo – resultado universal, unidade do diferente e da consciência mediada, diferenciação do não-diferenciável, saber. Desta maneira, na aceção de obra estará contida a significação do conceito, o resultado do trabalho deste, a razão. Nela, a consciência de si reconhece a universalidade que rege o mundo, as leis de sua natureza. Assim, se o eco desta consciência (de si) soa-nos proximamente – no/pelo mundo sensível e percebido – é porque nela está inscrita a reflexão a partir de si pelo ser-outro. (Hegel, §167-169). Jean Hyppolite assinala a respeito da consciência de si, que:

[...] a reflexão do eu a partir do mundo sensível, do ser-outro, é a essência da consciência de si, que, portanto, só é por meio desse retorno ou desse movimento. (...) A verdade do mundo já não está nele [fenômeno], mas em mim; a verdade é o Si da consciência. (...) O mundo já não tem subsistência em si; só subsiste por meio da relação com a consciência de si, que é sua verdade. A verdade do Ser é o Eu, pois o Ser só é para o Eu, que dele assim se apropria e se põe para si mesmo (1999, p.173).

Em outros termos, aquilo que nos é dado pela certeza sensível nada vale, nada é se não refletido, percebido como tal. Nesse sentido, as colocações de Stravinsky acerca do som natural – que se não for organizado, trabalhado, não pode ser considerado como musical – se referem, precisamente, à impossibilidade da música como expressão natural. A distinção reside, pois, na assimilação desta naturalidade pela razão – tornar o que parecia fora de mim, ser “mim”, ser “meu”. A partir deste processo é que a música se tornará sistema em Stravinsky, lógica, consciência de si, sendo a partir do momento em que fala de si para si, memória, perpetuação.

Enfim, é no Espírito humano, em sua maturação, que o Espírito Universal se realiza plenamente, como protótipo absoluto e necessário atualizado sob a forma do conceito, do Espírito do homem que chegou ao conhecimento de toda a riqueza íntima da Idéia

absoluta. A Idéia absoluta é, pois, o ideal imanente dos espíritos, sua lei interna à sua essência, que não apenas impulsiona o desenvolvimento dos mesmos – tendência à perpetuação, à memória de si, à vida. No momento em que o Espírito se realiza na direção deste ideal torna-se Idéia, torna-se um Universal. Este Universal apresenta-se como ciência, como sistema (HEGEL, 2000, § 27-29).

Strictosensu, podemos considerar, por fim, que esta Ciência (musical) como resultante da especulação, do Espírito, é na verdade – pelo que re(a)presenta – a celebração sempre interior e misteriosa de um rito sagrado: experiência do *inefável*, do Todo, do Absoluto justo nas coisas que lhe são singulares, efêmeras, porém, não menos significativas: sentimento que “passa” e se cristaliza em signos codificados, símbolos hieráticos de uma convenção musical que se sobrepõe ao individual e ascende à universalidade (BOUCORECHLIEV, 1982, p.15). Esta é a indicação de um modo de composição que recria o diverso, o múltiplo numa gramática combinatória: notas que dançam, que se expandem, notas que seduzem, que gravitam em torno ao mundo e em tudo o que dele deriva: descontinuidade, pluralidade e relatividade. O todo num só, enfim.

Notas

*Professor de Estética e História da Arte, UNOCHAPECÓ, Doutorando em Educação, UFRGS

¹Para tanto, ver ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 2002. BOWMAN, Wayne. *Philosophical Perspectives on Music*. New York: Oxford University Press, 1998. FERRARA, Lawrence. *Philosophy and the analysis of music: bridges to musical sound, form and reference*. New York: Greenwood Press, 1991. MESSING, Scott. *Neoclassicism in Music: from the genesis of the concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Rochester: University of Rochester Press, 1996.

²Leia-se, som natural, onde o material não configura a determinação da música ela própria; antes, porém, a manipulação criativa do artista, moldando este material em uma forma diferente daquela que lhe foi dada, é que torna efetiva a sua manifestação (STRAVINSKY, 1996, p.09). Em sua segunda lição, Stravinsky (1996, pp.31-51) apresentará a distinção entre a noção de música e a de som, nela se afirma que, aquilo à que chamamos musical (som natural) de fato não o é. A “canção dos pássaros, o rumorejar da brisa nas árvores”, pode ser tudo, menos música, esses sons não são em si mesmos música, eles não passam para Stravinsky mais do que “*promessas de música*”, “*matéria-prima*”.

Referências bibliográficas

BOUCOROCHLIEV, André. *Igor Stravinsky*. Madrid: Turner, 1982.

HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2000.

HYPOLITE, Jean. *Gênese e Estrutura da Fenomenologia do Espírito de Hegel*. São Paulo: Discurso Editorial, 1999.

KOJÉVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Rio de Janeiro: Eduerj: Contraponto, 2002.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

Abstract

The present text intends to study the relation between the musical language and the speculative language (science). The text carries through what he intends when demonstrates the points of convergence between art and thought in the workmanship of the Russian composer Igor Stravinsky. For this, this article compares the theoretical workmanship of the musician with the work of the philosopher Hegel. It also intends to argue the ways of musical composition that derive from the idea of music as system, as science.

Keywords: Philosophy of music, Theory and Critic of Art, Languages, Composition.