

## Problema da energia nas obras musicais

LADAN TAGHIAN EFTEKHARI [eftekhari@ipg.pt](mailto:eftekhari@ipg.pt)

Ao descrever muitas das obras dos séculos XVIII e XIX, os musicólogos, para indicar uma força, utilizam metáforas indicadoras de energia.

Esta comunicação pretende clarificar o fenómeno energético em algumas obras musicais pertencentes a estes dois séculos da história da música. Tentaremos identificar todos os elementos ou processos musicais que produzem essa sensação de energia: a manifestação, no interior de um discurso musical, de uma mudança rápida e/ou radical; a criação de um estado de extrema tensão; o surgimento de uma situação paradoxal.

A análise e funcionamento dessa energia, de facto, não depende de nenhum léxico musical, pondo algumas dificuldades metodológicas. A energia intervém na composição musical de uma obra. De facto, a unidade que define a energia é formada pela combinação de massa, tempo e espaço. Nesse sentido, factores tais como a dinâmica, a altura, o ritmo, a velocidade e o registo, serão estudados.

### INTRODUÇÃO

Ao descrever muitas das obras do século XVIII e XIX, os musicólogos, para indicar uma força, utilizam metáforas que sugerem energia. Estas metáforas, podem ser encontradas na designação das obras tais como “heróica”, “tempestade”, “fogo” etc. Segundo o musicólogo Kaltenecker, a metáfora da energia implica toda vida artística desta época: “. . . o observador era surpreendido pela energia de uma torrente, pelo *crescendo* da orquestra ou pelas tempestades e os turbilhões que Turner pintou. . .” (Kaltenecker, 2000: 37) .

Notamos que estas designações e temas abordados, quaisquer que sejam os campos utilizados, se referem à energia como fonte de força e potência. O dicionário Robert define o sentido de energia nos finais do século XVIII enquanto: “Força, vigor (na expressão, na arte),” sinónimo do dinamismo ou vontade. No sentido físico da energia, o mesmo dicionário explica: “O que possui um sistema quando é capaz de produzir trabalho” (Dictionnaire de Petit Robert, 1985, 641).

Assim, esta noção de energia pode referir-se à energia do compositor em si mesmo, quando este produz um trabalho, ou então, aos efeitos da força e do vigor pelos meios técnicos implicados. A referência à energia verifica-se mais nas obras do período de transição que acompanha a Revolução Francesa, mais precisamente de Gluck a Rossini. O facto de os compositores se terem inspirado em acontecimentos tais como a “batalha do Waterloo” ou “A batalha de Paris”, assim como numerosos hinos e marchas patrióticos escritos nesta altura, testemunham a associação entre este período da história da música e a Revolução Francesa.

Tentaremos então, identificar os elementos da escrita musical que, na interpretação, produzam um paroxismo ou um estado radical. Por outras palavras, situações que produzam uma forte tensão e, muitas vezes, precisem de uma resolução. As dificuldades metodológicas na análise e funcionamento dessa energia, de facto, não dependem de nenhum léxico musical. A dificuldade em identificar estes elementos está no facto de esta energia se manifestar através dos seus efeitos.

## O EFEITO

Hoffmann dizia que, produzir um efeito é, na verdade, um dos maravilhosos segredos da composição, porque a alma humana é também o mistério mais maravilhoso. A alma age sobre a alma (*in* Kaltenecker, 2000).

O efeito que Adorno chama também “choque” torna-se um elemento central nos finais do século XVIII. De facto, o fenómeno de efeito introduz uma novidade na música de Gossec ou de Méhul e, igualmente, nas últimas obras de Haydn de que são exemplos a extraordinária surpresa do acorde de dó maior sobre a palavra *Licht* (Luz) na *Criação* (Rosen, 1978).

Podemos, então, interrogarmo-nos sobre a razão porque a metáfora da energia, duma maneira quase sistemática, é abordada na análise das obras dos finais do século XVIII/ início do século XIX.

De facto, há uma diferença metodológica no estudo da organização das alturas do som, do tempo e da duração, e o estudo da energia. Do ponto de vista físico, podemos medir as dimensões do espaço e do tempo mas, definir a dimensão da energia nas obras musicais precisa de ferramentas específicas. Com efeito, a unidade que define a energia é formada por uma combinação dos elementos musicais básicos como, a massa sonora, o tempo (o comprimento do tempo: velocidade) e o espaço. Assim, a realidade física da energia está ligada à potência do deslocamento e dependente da sua posição no espaço.

Sabemos que, ao longo do século XVIII, as consequências dos múltiplos eventos políticos, sobretudo as guerras na Europa, nomeadamente as guerras religiosas em França, ou a guerra dos Trinta anos na Alemanha, se reflectiram na música. No início, como imagem exótica por exemplo n' *A peregrinação a Meca* de Gluck ou no *Rapto do Seralho* de Mozart. Seguidamente, surgem as metáforas de temas militares, que se manifestam por exemplo na sua versão original na *Vitória de Wellington* de Beethoven, cuja estreia em 1813 em Viena, foi um grande evento musical de natureza experimental e, ao mesmo tempo, um evento político” (Kaltenecker, 2000: 52) .

Mais tarde, a influência destas situações conflituais, manifestam-se no “ruído” em composição musical, como observamos nas obras do Rossini. Aliás, podemos estudar este fenómeno como o “conjunto dos gestos retóricos, das estratégias e dos efeitos”, sobretudo nas obras dos compositores que escreviam para as festas da Revolução.

O aparecimento de ruído em música nota-se a partir do desenvolvimento da percussão e sobretudo do *pizzicato*, que tem um efeito muito especial, nomeadamente no início do *Trio nº 28* de Haydn ou do *Trio à l'Archiduc* de Beethoven. Por outro lado, o *crescendo* em grande escala, introduzido pela Orquestra de Mannheim, acentua uma transformação radical no estilo, em relação ao estilo ornamental do barroco.

No entanto, a noção de efeito foi desenvolvida desde o século XVIII, sobretudo pela musicografia alemã, cujo objectivo foi contrariar a música italiana e francesa (*id.* :168).

## A INTENSIDADE

A intensidade como parâmetro e não como um jogo de acentuações que participam no ritmo, não existe em polifonia. As acentuações, em geral completamente adaptadas à harmonia, não estão indicadas (só em raras excepções) e, muitas vezes, estão reduzidos ao *piano/forte*. As nuances como o *crescendo-diminuendo*, impossíveis no cravo e difíceis no órgão, foram introduzidas nas obras de Bach pelos românticos. No período clássico, a intensidade ficou dependente da harmonia e da melodia, e teve como função o *gesto expressivo*. O piano, utilizando martelos, abriu as portas da dinâmica e das suas gradações. Beethoven transformou este parâmetro numa violência de contrastes extremos (Boucourechliev, 1991).

Nos primeiros dez anos do século XIX o efeito está omnipresente na música francesa. Hoffmann encontra efeitos em Spontini e nas óperas italianas; de forma semelhante é observado por Spohr na música religiosa em Paris em 1820, e por Schumann ao analisar obras de Meyerbeer e mesmo de Berlioz, etc.

Podemos assim estabelecer muitos factores ligados à energia na descrição das obras desta época. Por exemplo, na comparação das sonatas de Beethoven e Dussek, lemos: “... a mesma liberdade formal (encontramos no final dos andamentos *pianíssimo* e dos *intermezzos*), a utilização abundante dos *sforzatos*, motivos simples, às vezes de comportamento guerreiro (Beethoven: segundo tema da op. 35 nº 1), a mesma linguagem pianística, cheia de energia, nos trechos das oitavas com força, nas texturas grossas, nos pesados oitavados, nos acordes que convêm ao novo piano-forte inglês...” (Kaltenecker, 2000: 129).

De facto, o autor refere-se a alguns componentes da energia que exprimem uma força e

um acréscimo da sonoridade: os valores estáticos como *forte*, *fortíssimo*, outras indicações de dinâmica como *crescendo*, *sforzando*, ou ainda as acentuações e figuras de oitava, são exemplos de alguns destes componentes.

No entanto, outros elementos têm que ser considerados, como a altura e a duração, onde estes parâmetros são resultado da “transformação” da energia, como a velocidade, ou um dispositivo de manutenção da energia, como o ritmo (Fournier, 1993:1250).

A escrita dos sons implica o entendimento dos níveis de ressonância e a organização específica desta ressonância. A mesma análise pode ser aplicada à utilização da dinâmica ou da instrumentação, que é o que marca significativamente os *sforzatos* e os efeitos de massa nas obras de Beethoven. É este efeito que Adorno chama de *autonomização* (efeitos que não estão ligados à estrutura da obra), quando fala das obras de Berlioz (Kaltenecker, 2000).

Sabemos que as intensidades pontuais – as acentuações – podem influenciar o ritmo. Em geral, estão ligados à duração e aos graus harmónicos importantes. No entanto, quanto são utilizados no sentido de um não conformismo musical (acentuação fortes sobre duração breve e graus sustentados, ou inverso), podem produzir tensão. Haydn e Mozart também utilizam este efeito, mas Beethoven aplica-o de forma sistemática (Boucourechliev, 1991).

Notamos que a utilização das indicações de dinâmica e das acentuações não se verifica nas obras dos compositores antes do último quartel do século XVIII. Bach, por exemplo, não introduz nenhuma indicação nas suas obras e só o fenómeno do eco é sugerido nas suas composições. No entanto, podemos verificar algumas indicações nas obras de Haydn e Mozart, como a oposição de *forte* e *piano* ou *sforzando* em contratempo; ainda que estas indicações tenham um sentido diferente das indicações utilizadas por Beethoven (Fournier, 1993).

Os efeitos energéticos de uma obra traduzem-se não só na quantidade de energia gasta (os números e as durações de *ff*), mas também noutras categorias como são o *crescendo*, e nas diversas rupturas que afectam a curva melódica.

Assim, podemos identificar, por exemplo, a figura *p<>sfz p* (*piano*, *crescendo*, *decrecendo*, *sforzando* e *piano súbito*) que indica duas fases de carga e descarga condensada, ou então no caso de *fp* (*forte/piano*), que tem o efeito de bater ou estalar.

Nos dois casos, a energia não se reduz somente à intensidade, mas também à sua dinâmica.

As notas ou acordes afectados pelo *sforzando* em certas obras de Mozart são utilizados em sentido lúdico. Os *Menuets*, por exemplo, do quarteto K. 387 ou 454, o *Allegro* do Quarteto em sol menor com piano, K. 478, onde o *sforzando* é utilizado no fim da dramatização do discurso musical.

## O ESPAÇO SONORO

A música ocidental, baseada na polifonia, privilegia o espaço vertical e a extensão dos registos mais graves ou mais agudos. A extensão dos registos nas obras do período da história da música em análise, independentemente das suas qualidades estéticas, constitui um novo factor de energia na composição neste período de transição.

De facto, o novo espaço histórico, depois da Revolução, exigia um novo espaço sonoro. Assim, na conquista do espaço vertical, os acordes apresentam uma certa qualidade específica e tornam-se densos, compactos e pesados, parecendo até que houve um culto da potência sonora. Verificamos também um exagero na utilização das alturas, no agudo ou no grave, como se o espaço sonoro não bastasse para exprimir as ideias dos compositores.

Os testemunhos escritos nesta época sobre o espaço sonoro são unânimes acerca da força do som. Um artigo publicado na *Algemeine Musikalische Zeitung*, a 27 de Setembro de 1815, diz que o homem gosta dos grandes números em tudo, que a "violência sensual" dos coros devia ter um modelo, e que a pureza do som aumenta com os efectivos numerosos, porque "as escórias se fundam na massa." (Kaltenecker. 2000: 164).

No domínio da massa orquestral, podemos lembrar que o *Te Deum* de Gossec foi executado no dia 14 de Julho de 1790 por trezentos instrumentos de sopro (sendo cinquenta tubas no baixo) e trezentos tambores, ou ainda que, a 20 de Setembro do mesmo ano, uma marcha foi realizada por mil e duzentos instrumentos de sopro. (id.: 75) A música foi, de facto, concebida para tal massa sonora. Por outro lado, o espaço sonoro muda de configuração sob o impulso de factores acústicos, cada vez com mais força sonora.

Na música para instrumento solo, temos que nos lembrar, que muitas obras deste período são escritas por compositores que também são virtuoso instrumentistas, fenómeno este também associável a energia. Por isso, nestas obras, além dos efeitos de intensidade, os compositores procuravam técnicas e efeitos mais espectaculares, a fim de exibirem as suas capacidades do intérprete.

## A MASSA SONORA

O parâmetro "massa" na escrita musical é também um fenómeno deste período de transição. A massa é um dos factores energéticos que anima a composição musical deste período. Por um lado, pela acumulação vertical de dois ou mais fenómenos vibratórios simultâneos, por outro, pelo facto de se tornar um elemento de contraste muito forte confronto com um som isolado. Verificamos assim, que os acordes são cada vez mais pesados, podendo

coexistir até 10 sons simultaneamente. Muitas vezes, estas massas sonoras de intensidade *forte* são interrompidas pelo *piano súbito*. Encontramos este exemplo no *Largo con gran espressione* da Sonata op. 7 (1798), onde Beethoven manipula, de maneira assimétrica, independente da harmonia numa “sinergia contrariada”, o deslocamento do registo e da massa no espaço. (v. Boucourechliev: 1991, 35)



Ex. 1

Beethoven, Sonata op.7, *Largo con gran espressione*

No entanto, a figura de duas notas à distância de uma oitava, é a forma mais elementar desta conquista expressiva. Esta figura, em si mesma muito dinâmica, intervém muitas vezes para desbloquear um processo ou assegurar uma transição ou, pelo contrário, produz a paralisação do discurso musical. Desta forma, manifesta uma mudança ao nível da curva melódica e modifica os dados energéticos do discurso. Intervém, sobretudo, na estratégia de especialização do discurso em dois factores: numa transparência harmónica e na capacidade de se adaptar a todas as formas melódico-ritmicas (Fournier, 1993).

Notamos, no romantismo, a utilização de Berlioz sobre as massas sonoras na dispersão espacial do *Te Deum*, no *requiem*, na *sinfonia fantástica* ou no *Romeu e Julieta*: a conquista do espaço torna-se, desta forma, uma característica das obras deste compositor. Para Adorno, a *sinfonia fantástica* foi uma das primeiras “obras de arte tecnológica” onde o choque (efeito) é privilegiado sobre o sentido.

## A TONALIDADE

A tonalidade, pode ser estudada como factor decisivo nas mudanças do estilo clássico. De facto, as ideais de simetria e equilíbrio da forma sonata, ao produzir a tensão, a dissonância do espaço sonoro e a sua resolução, são do foro tonal. Sabemos que a transição dum estilo para outro -a passagem de um equilíbrio para outro- se verifica em obras que apresentam passagens

por vezes bastante longas de tensão harmónica, sendo a tonalidade pouco clara. A tensão harmónica, de facto, é um factor energético muito forte nas obras neste período onde os compositores tentavam transgredir as normas antigas, inventando novas regras. (Cazaban, 2000)

Como refere Cazaban, se aparece uma modulação ou um desvio na regularidade do desenvolvimento, como a “dissonância”, é porque um campo “magnético” homogéneo e muito forte foi anteriormente induzido e é ressentido como tal.

## A REPETIÇÃO

A linguagem do período clássico baseia-se na repetição melódica ou harmónica. A repetição é um elemento dinâmico importante e, sob o impulso da industrialização, torna-se mais frequente nas obras musicais. A repetição, associada à intensidade *forte* ou *piano* ou os elementos amplificadores como o *crescendo*, ou o desdobramento de notas torna-se uma figura energética, sobretudo pela acumulação vertical de dois (ou mais) fenómenos vibratórios simultâneos.

Isto aparece nas notas repetidas (P. ex. início do 5ª sinfonia), em acordes repetidos (P. ex, *Allegro* da 3ª sinfonia), ou ainda noutros processos repetitivos. Podemos encontrar ainda a repetição das notas dobradas, como figura energética na Sonata Kreutzer onde, por vezes, são repetidas 8 ou 16 vezes. (compassos: 119- 139- 172).



Ex. 2

Beethoven, Sinfonia nº 5

De igual forma, o ritmo é repetido, tal como vimos na passagem do “*Vivace*” do 17º *Quarteto de cordas*, onde um motivo de acompanhamento é repetido quarenta e três vezes de seguida, e trinta e duas vezes *fortíssimo* (Fournier, 1993, ver também Kaltenecker 2000).

Podemos, também, identificar, entre das figuras energéticas, a figura de trilo. Esta figura manifesta-se, sobretudo, nas últimas obras de Beethoven, como seja a *Grande Fuga opus 133*, onde o trilo aparece durante quase cinquenta compassos e provoca um efeito de fervura, agitação e eferescência, tornando-se um “factor de progressão e de dinamismo de fluxo”. (Fournier: 1262-1272.) O trilo é um som em vibração contínua o mais rápido possível. Os

impactos do trilo podem agir também sobre o micro-ritmo repetitivo (Por exemplo na sonata *Waldestein*, op. 53 de Beethoven), e produzir uma sonoridade específica. Esta figura é também considerada um agente de acentuação e amplificação do som.

### **A DURAÇÃO**

Um dos parâmetros desenvolvidos no período de transição foi o acréscimo de duração de algumas obras musicais. Sabemos que os andamentos das sinfonias de Haydn não ultrapassavam os dez minutos, enquanto que o primeiro andamento da sinfonia *Héroeica*, *Allegro com brio*, de Beethoven demora dezoito minutos. Isto quer dizer, que os compositores de música instrumental, procuravam encontrar uma solução para o problema do desenvolvimento e da narração, nomeadamente em relação às obras vocais. De facto, o final do século XVIII foi um período onde, pela primeira vez, as obras musicais se alongaram.

### **A VELOCIDADE**

A impressão de aceleração do tempo, neste período, está muitas vezes associada à precipitação (Rosen, 1978). Sabemos, ainda, que “mesmo as peças de Mozart foram realizadas mais rápido, como se uma inquietação se estendesse na Europa com as campanhas militares, as diligências rápidas, os barcos a vapor, estes factores invadindo as obras de arte”. (Anton Fiedrich Thibaut, in Kaltenecker, 2000: 178).

A velocidade como tempo, a sedução da velocidade pura com o seu aspecto mecânico, pode ter relação com o impulso de industrialização e exploração dos recursos naturais e humanos; em 1807 (o ano da *Pastoral* de Beethoven e de Joseph de Méhul) circula o primeiro barco ao vapor entre Nova York e a Albânia, em 1822 (Rossini escreve *Zelmira*, Beethoven a 9ª sinfonia) é o ano da invenção da bicicleta. O primeiro comboio ao vapor, que podia circular até 56km/h, foi experimentado um ano depois da morte de Beethoven. E, quanto a este compositor, percebemos que a sua “sobre-metronomização” dos tempos rápidos não é um fenómeno isolado: a edição das óperas do Mozart em redução para piano e canto e publicada em 1822, recomenda o tempo rápido, tal como o arranjo das seis sinfonias de Mozart para flauta, violino, violoncelo e piano, efectuada por Hummel uns anos mais tarde. (id.: 189)

Estas mudanças influenciam de forma decisiva os hábitos de audição e provocavam outros gostos musicais. De facto, a substância da música é o tempo subjectivo expresso pelos factos dinâmicos e emotivos. Estes concretizam-se nos materiais sonoros e na faculdade de gerar uma dinâmica que permite perceber (em relação com a memória) o fenómeno do

“presente psicológico”, que não é um passado que fica na memória, mas um presente que conduz a um futuro pela projecção de um efeito dinâmico (Le Roy, 2003: 153-154).

O tempo acelerado acumula energia, sobretudo quando esta está associada à intensidade *forte*. Os trechos de oitavas dobrados, as figuras de arpejos rápidos, as passagens de escalas diatónicas e cromáticas na intensidade *fortíssima*, todos estes efeitos são concebidos em tempo acelerado. O tempo rápido é, no entanto, muitas vezes interrompido por um *piano súbito*: de facto, a carga de energia implica, como consequência, uma descarga. Esta contradição reflecte, ainda, o espírito de confronto social dominante na Europa no período da Revolução.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Boucourechliev, A. (1991). *Essai sur Beethoven*. Paris: Actes Sud.
- Cazaban, C. (2000). *Temps musical/ espace musical comme fonctions logiques*. Paris : L'Harmattan.
- Dictionnaire de Petit Robert*, (1985). Paris : Le Robert.
- Fournier, B. (1993). *Beethoven et modernité*. Thèse de Doctorat d'Etat, Université Paris VIII. T. III.
- Kaltenecker, M. (2000). *La rumeur des batailles. La musique au tournant des XVIII et XIX siècles*. Paris: Fayard.
- Leroy, J.-L. (2003). *Vers une épistémologie des savoirs musicaux*. Paris: L'Harmattan.
- Rosen, C. (1978). *Le style classique, Haydn, Mozart, Beethoven* (traduction par Marc Vignal), Paris : Gallimard.