O QUE VEM A SER O "SISTEMA DE POLARIZAÇÃO"?

subtítulo: a 2ª menor é o Átomo do sistema tonal.

Obs.: é aconselhável, ao leitor, acompanhar com partitura algumas análises específicas: Beethoven — sonata para piano, op 101; Schumann — peça para piano «Warum» das Fantasiestuche, op 12; Webern — primeira peça para violoncelo e piano, op 11; Schonberg — op 19, segunda e sexta peças

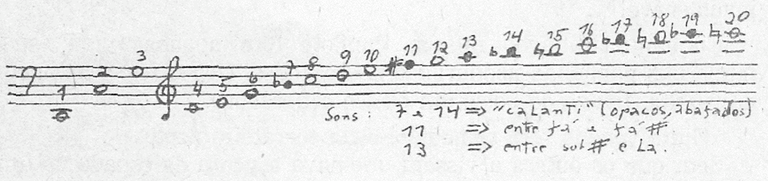
Para um bom esclarecimento a respeito deste sistema creio ser preciso uma «retrospectiva» desde o surgimento da música ou pelo menos da primeira forma musical concreta e evidente de que temos conhecimento, até a transição do sistema tonal para o atonal.

Chamo a atenção do leitor, desde já, para a grande importância do menor intervalo da gama Temperada: a 2ª menor. Ele contém grande força de LOCOMOÇÃO.

Sabemos que um som, quando percutido, gera um determinado efeito acústico. O que faz, pois, que este «efeito acústico» seja um Efeito? Justamente a ressonância de determinadas frequências com suas respectivas posições no espaço, frequências que enquadramos (às vezes de maneira um pouco forçada) na gama temperada, nos 12 sons de nossa escala ocidental. A essas frequências (ou sons) geradas (ou vibradas), em decorrência da percussão de um som, denominamos SÉRIE HARMÔMICA.

A série harmônica é o que confere ao som seu efeito «timbrístico».

Um som, quando percutido, gera a seguinte série harmônica (partindo-se, como exemplo, de dó):



Vemos, então, que a nota principal (por ser ela quem está gerando a série) se repete uma oitava acima, depois é apresentada a 5ª da nota, depois novamente a nota, depois a 3ªM, assim por diante, até que os sons vibrados (que diminuem progressivamente suas relações intervalares internas) apresentem intervalos até menores que o meio tom ou 2ªm, como o 1/4 de tom.

Pela observação da série harmônica podemos perceber a origem do sistema tonal. O acorde perfeito maior, símbolo deste sistema, é evidentemente extraído dos primeiros sons da série harmônica, da progressão de diminuição intervalar oitava-quinta-quarta-terça maior-terça menor (repetindo a quinta).

Quando, por esta progressão decrescente, pela diminuição dos intervalos, a quinta é repetida, o sistema tonal passa a ignorar as outras notas como, também, caracterização sonora. A razão deste estacionamento na quinta é simples: é a primeira nota, diferente da nota geradora, a ser vibrada. É, pois, a primeira frequência diferente apresentada.

A partir daí o tonalismo não vê importância no som si b (o mesmo si b que Alban Berg utilizou na segunda peça para clarineta e piano, op5, para negar o dó principal, evidenciando que esta colocação do si b na série harmônica no 7º som sem ter ligação pelo si ♮ com o 8º som, dó, considerando-se este último como a nota percutida, demonstra a neutralidade por deslocar a sensível, 2ªm, para 2ª M). Embora seja «abafado» é de importância fundamental. Acontece o mesmo jogo de 2ªm «deslocada» no ré, 9º som. O 8º som dó é, pois, rodeado por um si b e um ré. A tendência é de diminuir progressivamente os intervalos. Outras 2ªM, mi. Depois a apresentação de um «quase» fá♯, trítono na escala temperada. O sol novamente. Depois um quase lá, ambíguo em relação ao sol♯, quinta aumentada. Logo após a reapresentação do si b, visto inconscientemente pelo tonalismo como primeiro som neutro da série. Com a diminuição intervalar é apresentado o si ♮ e depois dó. O tonalismo encara esta diminuição intervalar como um direcionamento para a nota principal (no caso é o dó), como uma «cadência».

A maioria dos timbres param aí, justamente por ter mais «afinidade» com a frequência de sua repetição 4 oitavas acima, no 16º som. Mas alguns timbres vem provar que este «direcionamento» principalmente dos sons 14 e 15 para o 16 é consequência da diminuição intervalar, apresentandoré b - ré♮ - mi b - mi♮. A apresentação do si b no 7º lugar da série harmônica e dó no 8º, sem si ♮ no meio, indica-nos melhor que o si♮ no 15º é devido a diminuição progressiva dos intervalos. A apresentação por último de mi♮ no caso de dó percutido, vibrando como última frequência gerada a 3ªM, nesses timbres, retira o valor tão direcionado da 3ªM para a tônica do sistema tonal, fazendo com que este intervalo sirva mais para a caracterização da nota percutida (embora o tonalismo direcione esta caracterização para a hierarquia tonal). Ela fica como medida entre a tônica e a quinta, dividindo o intervalo 5ª em duas 3ªs, uma M e outra m ou o contrário, utilizando a 3ª m, som 19, penúltimo som (colocado na gama temperada). Podemos ver que as frequências caracterizam o som percutido, mas osistema tonal fez da série harmônica inconscientemente, o que prova que o sistema musical é um veículo forte) um objeto de «realçamento» e não de «caracterização bruta». Para isto utiliza, como exemplo, os sons 14 e 15 como direcionados à repetição da nota percutida, sem considerar, entretanto, que da mesma maneira que utilizou-se o si♮ para «explicar» o si b 7º som, temos, em alguns timbres, ré b direcionando da mesma maneira para a 2ªM ré, apresentada no 9º som.

Até o som 16, não contando o som inicial, temos 9 sons considerados, tonalmente, como signos representativos da centralização (ou polarização) do som, e 6 neutros, considerando a 3ªM como polarizante. Nos timbres que alcançam até o 20º som temos 10 polarizantes e 9 neutros, porém nota-se que a paralisação em mi neutraliza o som, tornando a contagem duvidosa. A 3ª M, como já falei, caracteriza mais do que polariza. A partir daí poderíamos totalizar 7 sons polarizantes e 12 neutros. O tonalismo se utiliza da caracterização da 3ª para designar o Maior e Menor, dando especial atenção apenas para a quinta para, consequentemente, evidenciar a nota «Tônica». Aí então vemos melhor o poder neutralizante da 3ªM, pois se considerarmos o intervalo 3ªM descendente, apresentando este intervalo de dois tons inteiros descendentemente, dá-se a 5ª aumentada da nota, ou melhor dizendo, uma espécie de «fuga» da quinta e de seu poder polarizante. Por exemplo: partindo-se de dó, descendentemente, a 3ªM acaba apresentando la b ou sol♯, meio tom acima do sol quinta de dó, tornando a apresentação de dó mais fraca ao «destruir» a quinta. A 3ª M acaba sendo uma grande força neutra contra a polarização tonal.

Por aí se vê o grande poder de locomoção da 2ªm!

A visão tonal é, podemos dizer, um tanto quanto cômoda, pois percebe a importância apenas dos primeiros sons da série harmônica na caracterização do som percutido. O momento era de uso do poder da hierarquização. Podemos ver isto paralelamente na política, já que a anarquia de Proudhon e a elaboração de uma nova economia política de Marx só vieram no século passado, esta última tornando-se mais popular apenas neste século.

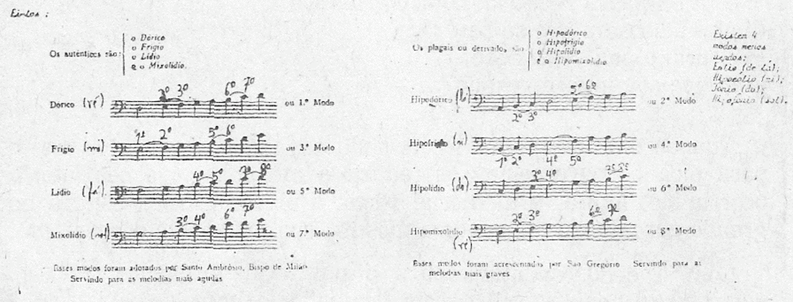
Será, então, que o sistema tonal é INSTINTIVO?

Cabe-nos, aqui, uma pequena retrospectiva musical para entendermos melhor como o Romantismo se utilizou, musicalmente, do seu sentimentalismo agudo.

O Canto Gregoriano é, por assim dizer, o primeiro «sistema» musical consolidado de que temos notícia. Este tipo de música tinha, visivelmente, uma finalidade bem determinada: a exaltação de Deus; a religiosidade. A Igreja era a instituição mais forte, e continuou sendo por mais um tempo. A única forma de apelação respeitada era o sentimento apelativo a Deus e, por essa razão, o homem devia conter a ansiedade. E o que notamos é que o Canto Gregoriano era regido, sistemática-musicalmente, por modos chamados Modos Medievais ou Eclesiásticos, ou ainda Gregorianos (de Gregório I, o Magno). É o sistema MODAL.

São, ao todo, oito modas principais: 4autênticas e 4 plagais ou derivados. Os 4 plagais contém o prefixo «Hipo», que significa «sob», pois transferem as 4 últimas notas uma oitava abaixo, começando pela primeira dessas 4 últimas notas, ou pela quinta nota do modo autêntico respectivo. Esses modos plagais realçam, pois, a quinta dos autênticas correspondentes, pensamento herdado para o tonalismo.

O que podemos notar também (pela observação dos modos, registrados no exemplo abaixo), é que em cada modo existem dois intervalos de 2ªm (estão assinalados com uma ligadura), e em todos os modos as duas segundas menores são conservadas sempre em seu local. Não há alteração nenhuma para o intervalo de 2ªm ser transposto para o 7º e 8º graus da escala, para reforçar a nota principal com a aproximação do 7º grau. Isto só acontece no 6º modo, naturalmente, e também no 5º. São, respectivamente, o modo de dó Hipolídio, e o de fá Lídio. O modo Hipolídio é justamente mais religioso por não apresentar, como o Lídio, o trítono da nota principal.



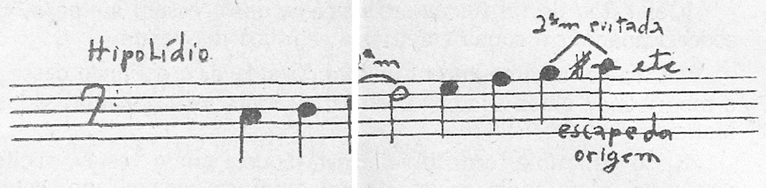
Podemos notar aí à prova de que os modos Plagais realçam a quinta: Ambrósio nasceu em 333 ou 340 e faleceu em 397, sendo o introdutor dos modos do Oriente na música litúrgica do Ocidente. Gregório Magno viveu entre final de 500 e início de 600, sendo, portanto, posterior a Ambrósio. Os modos acrescentados por Gregório são os usados para melodias mais baixa, começando na quinta. O realçamento é comprovado por ser uma fase posterior a da introdução dos modos orientais. Este «acréscimo» pode ser deduzido, anteriormente, da antifonia, canto em oitava (também é um reforço), transformada principalmente por Ambrósio em antifona, que significa um «jogo» entre dois coros, com alternância de um formado por homens e outro por mulheres e danças.

A única alteração permitida nos modos era o si b, justamente para destruir a grande ansiedade do modo Hipolídio, e apresenta o si ♮ como sensível de dó, nota principal. Ao mesmo tempo o si b visava evitar a execução do trítono, intervalo extremamente neutro (divide a oitava em duas partes iguais). Era preciso o sentimento apelativo, mas somente a deus, caracterizando a religiosidade como grande força de apoio ao homem. Contudo, a neutralidade tinha que ser evitada. Nota-se que ao abemolar o si ♮, a sensível no 7º grau no Hipolídio passa para o 6º grau, e o trítono si ♮ no Lídio é de ruído. Mas a sensível mi ♮ no 7º grau do Lídio não foi evitada.

Com isto a grande força sentimentalista do Hipolídio passa para o Lídio, e a abemolação do si ♮ acaba estabelecendo um direcionamento de pólo do Hipolídio, modo de quinta do Lídio, para o Lídio. Outro pensamento tonal: a alteração de um som, fazendo um modo autêntico ser centralizado, descentralizando o modo plagal respectivo, numa espécie de transmissão da força centralizadora.

O único modo que, com o si ♮, poderia apresentar o trítono é o Hipofrígio, modo de si ♮. Mas com o si b ele deveria de ser modo de si ♮ e, consequentemente, não seria Hipofrígio.

Embora condenando o trítono, o Canto Gregoriano procurava conter a 2ªm. Dois intervalos deste bastavam para apelação a Deus. Uma escala de tons inteiros seria muito neutra, e com apenas uma 2ªm não haveria centro ou nota iniciadora fixa no decorrer das oitavas. É o que podemos ver no exemplo abaixo, através do modo de dó, Hipolídio:



Até aqui vemos a importância da 2ªm, considerada como intervalo de grande ansiedade por estar mais próximo da nota principal (já que é o menor intervalo da gama temperada). Justamente por essa proximidade física de frequência é extremamente polarizante (ou polarizadora), juntamente com a quinta (esta pelos motivos, já apresentados na observação da série harmônica).

Com o tempo a música foi perdendo o «total» vínculo com a religião, o mesmo pelo qual se utilizou para a própria consolidação como veículo comunicativo, analisando-se a partir do Canto Gregoriano. Consequentemente, a 2ªm passou a ter mais liberdade, o que veio acarretar a consolidação dos 12 sons da escala temperada, e não mais utilizados obrigatoriamente os modos Eclesiásticos.

A partir desta visão podemos dizer que a música nasceu com o intuíto religioso, não querendo dizer, com isso, que sua linguagem fosse religiosa e que passou, com o tempo, para a estritamente musical. A música, organização do som, existe por sua própria força (afinal toda arte é metalinguística), mas tomou grande importância e divulgação como «veículo comunicativo» com o «pensamento religioso», que regeu esta organização de uma maneira religiosa, logicamente. Até no auge do Romantismo, por exemplo, Mahler escrevia suas sinfonias com sua grande fé em Deus», mas a liberdade comunicativa na música atingira seu posicionamento. Mahler é a prova de que o sistema tonal herdou muito deste «pensamento religioso», mas com mais liberdade de construção. A mesma liberdade que o denunciou como sistema! Foi uma consequência natural...

A denúncia surgiu justamente no Romantismo. O pensamento adquirira conceitos que forçavam determinadas reações: a liberdade dos sentimentos, as revelações das «paixões», das fraquezas. O Romantismo questionou, portanto, o porquê do Rigor Clássico.

Vendo-se este movimento de libertação dos sentimentos outrora presos, o que se deduz musicalmente é a utilização frequente da 2ªm para fortalecer as regiões de Dominante (quinta) ⟶ Tônica.

Certas obras dão-nos esta clara visão de reforço tonal através do fortalecimento das regiões da quinta ou quarta pelo frequente uso da 2ªm como «célula demonstrativa da construção» da quinta ou da quarta (este último intervalo consegue-se através da transposição da 5ª ou inversão cordal da tônica com a 5ª).

Um exemplo claro é a sonata para piano em Lá M, op 101, de Beethoven. É a primeira a ser, de acordo com o autógrafo, escrita «fur das Hammer-Klavier», embora apenas a op 106 contenha o enunciado, de acordo com a edição Urtext.

Vemos no primeiro movimento (no qual me deterei particularmente) que praticamente todas as regiões polares da peça concentram-se na Dominante e Tônica, e o direcionamento da primeira para a tônica é logo demonstrado no início: dois compassos D- dois compassos T. Quanto à tonalidade nota-se, portanto, um «claro esclarecimento» ao apresentar uma reforçada T obtida através da ênfase das regiões da 5ª ou D.

É justamente aí que quero chegar: essa ênfase é conseguida pelo uso frequente de deslocações da 2ªm. Todo o reforço sobre a D é regido num espaço de tempo do 5º ao 25º compasso, apresentando direcionamentos motivados ou percebidos através das 2ªsm mi-mi♯ -fá ♯ (6º compasso) e sol♯ -lá-lá♯ -si (nos compassos 9 e 10), onde a dinâmica chega ao mf e decresce até o PP do 34º compasso.

No meio disso todos os movimentos temáticos utilizam a 2ªm para seu próprio fortalecimento, como é o caso do tema que inicia em mi, no 16º compasso, que na verdade é retrógrado do sol♯ -fá ♯ -mi do 14º compasso, direcionando-se para sol♯ como o do 14º, só que este último se inicia em sol♯, vai para fá♯ -mi-mi-ré♯ -mi, realçando mi, reapresentando o si-lá-sol♯ do 13º compasso, enquanto que o tema do 16º já especifica o direcionamento mi-sol♯ indo de mi para fá♯ -sol♯ -lá ♯ (até aqui sequência de 2ªM)-lá ♮ -sol ♯, acabando por reforçar o sol ♯ pela apresentação da 2ª M decrescente lá♯ -sol ♯ com as duas 2ªsm desta 2ª M, com a apresentação de lá♮, direcionando os meio-tons para o sol♯. Essa região é a do reforço da 2ª M da D, caracterizando sua aparência tonal para reforçá-la mais como D, e ainda esta 3ª M parece a D de um dó♯ m do 17º compasso, originado de um movimento melódico do grave (caracterizando a T pela apresentação de sua 3ª M dó♯, antecipando a caracterização da D através também de sua 3ªM).

Ou seja: caracterizou a D ao apresentar a sua 3ªM, e no reforço desta 3ª a tonalidade foge para a região do Relativo Menor da D, acabando por reforçá-la mais ainda. E tudo isso movimentado pela 2ªm. Desde mesmo a apresentação do relativo menor da D no 11º compasso.

O que acontece, no plano geral, é o reforço da T pelo direcionamento D T, apresentando 3ª M e Relativo Menor. Daí lembra-se que a D é D e que deve retornar à T. O retorno é tão evidenciado que não precisa haver a ida, o que está declarado no início, ao apresentar D ⟶ T. A fase de retorno inicia-se no 52º compasso, sendo precedida de uma fase de transição ao retorno, compreendida do 35º à primeira metade do 52º compasso.

Nota-se claramente que nesta fase de retorno a 2ªm tem grande infiltração, proporcionando temas passados, como é o caso dos compassos 6/ e 62, semelhantes aos compassos 9 e 10. Agora há um direcionamento para o relativo menor da T, fá♯, apresentado no 63º compasso, embora se possa sentir o acorde de réM, quarta da T, assim como o acorde da T persistindo no 11º compasso.

A relação D ⟶ T é visível com o reforço da T através de caracterizações tonais que acontecem. O direcionamento D ⟶ T acaba evidenciado pelos próprios recursos de reforço da T.

Esse jogo tonal só é possível como grande força metalinguística, intrinsecamente artística, com a locomoção da 2ªm

A sua força é evidenciada no segundo movimento, no grave, com a locomoção da T fé até sua D dó por 2ªm.

O 2º movimento utiliza a D com grande importância, como acontece no 1º, mas a apresenta através de uma sequência de 2ªsm, enquanto que o 1º utilizou as 2ªsm na caracterização da D e da T e no direcionamento D ⟶ caracterização da T ⟶ T esclarecida.

Seria assim o quadro dos acontecimentos citados e do uso das 2ªsm:

1º Movimento
D ⟶ T
D ⟶ sua caracterização
caracterização da T ⟶ T
(uso frequente de 2ªsm)

2º Movimento
T ⟶ D (uso claro de 2ªsm)
T ⟶ caracterização da T, etc...

Ob.: não considero aqui a Coda do 1º movimento ou o B do ABA do 2º movimento, pois apenas quero realçar a importância da 2ªm como «célula explicativa».

É evidente agora o porque desta sonata antecipar o auge do Romantismo, em pleno 1.816: os movimentos de caracterização das regiões e a própria «exibição» das regiões de quinta são movidos pela 2ªm ou pela utulização desta.

A recepção deste problema de «caracterização» beethoveniano, consequência normal da história, veio claramente em Schumann. Posso citar, como sendo uma das peças que melhor concebem o problema, «Warum?», que pertence às «Fantasiestucke, op 12».

Aí Sclumann procura realçar a caracterização tonal, que Beethoven bem conseguiu através do uso de 2ª m, através da exploração da harmonia do acorde perfeito maior da tonalidade da peça. Ela está em ré b M. Começa com uma melodia que sai da T ré b, e logo surge uma outra melodia, que caminha com a primeira, mas esta originada de uma nota da harmonia central do acorde perfeito, a terça maior, fa. Durante toda a peça Schumann dá importância individual às notas harmônicas mais básicas, fazendo partir delas melodias. É o que podemos notar nos três primeiros compassos com a sequência das notas mais graves de cada compasso, realçada pela simetria rítmica: si b (relativo menor) ⟶ la b (dominante) ⟶ ré b (a tônica).

Surge, pois, o auge da peça, a partir do 17º compasso. Aí existem dois movimentos: uma melodia que inicia em fá com sua terça menor la b; e uma outra melodia decorrente da primeira, que inicia em si b com sua terça maior ré (provinda, esta, de uma melodia central descendente: fá ⟶ mi b ⟶ ré. Uma sequência de 2ª M e 2ªm). O que notamos claramente é a ambiguidade entre as duas melodias que estabelecem um círculo vicioso, realçando ora o tom Relativo menor, ora a Terça Maior da T. Isto apenas tem um fim quando o si b insiste e logo mais sente-se o retorno da melodia inicial acompanhada posteriormente pela lá b ⟶ ré b T, no grave. A primeira nota desta sequência, o si b, já se apresentou na insistência do si b nos compassos 26, 27, 28 e 29.

Fica claro uma coisa: o trabalho em cima da caracterização através das Terças. Ora pelo Relativo menor (terça menor descendente), ora pela terça Maior da T. É um verdadeiro estudo da hierarquização tonal das terças, explorando, pois, a harmonia central do acorde perfeito.

Estas preocupações «conscientes» ou «inconscientes» de Schumann são necessidades de um «decorrer histórico» lógico, lógico justamente por ser histórico... A conscientização é importante. Schumann acabou denunciando as relações tonais por inversões, como é o caso do tom Relativo menor, que é a terça menor invertida. A terça maior invertida apresenta a sexta menor ou a quinta aumentada (do futuro-próximo Debussy)! A caracterização harmônica, cada vez maior, acaba descentralizando a tonalidade. O cromatismo começa a se expressar através da independência horizontal originada da relação de verticalidade tonal. A luta é para a maior caracterização tonal, afinal o Romantismo é um momento «apelativo». A movimentação no «caracterizar tonalmente» acaba se utilizando do cromatismo, «expressivo» (Bartók), como grande força de movimento ou locomoção.

Mahler é ultra-polifônico.

Wagner é ultra-cromático.

Observando-se os exemplos que citei referentes a Beethoven e Schumann, podemos estabelecer uma proporção matemática: Mahler está para Schumann assim como Wagner para Beethoven. Mas é importante ou ainda fundamental notar que a coisa muda de figura! É também fundamental sabermos que a polifonia romântica se utiliza também da 2ª menor!

Após o auge do Romantismo, fim do século passado, o tonalismo tornou-se monótono. E a monotonia não comunica, apenas transmite. A centralização ou o «fazer de um determinado som um pólo central» atingiu seu auge de exploração por meios hierárquicos. A 2ª m foi tão explorada que as modulações destruiam o tom principal (é o que se vê em Wagner).

Debussy vê no reemprego dos modos medievais uma maneira interessante: o contrôle sôbre as 2ªm. Mas o tempo exigia uma forma mais organizada para o contrôle da «apelação». Retira, pois, as 2ªs m do diatonismo criando, assim, uma escala de tons inteiros: é a Gama Hexafônica.

A omissão das 2ªsm acaba anunciando a 5ª aumentada (que é uma «fuga» através da 2ªm da quinta polarizante), retirando a sensível e apresentando o TRÍTONO, o intervalo mais neutro por dividir a oitava em duas partes iguais.

Evidencia-se, através de Debussy, o outro lado do som: o lado neutro, não polarizante tonal, mas também característico, por pertencer ao som (não se trata aqui da caracterização tonal de Beethoven).

Outros compositores ajudaram a revolução do sistema musical: Bartók com seu cromatismo expressivo e folclore não tonal; o grande Scriabin com seu revolucionário acorde de sobreposição de quartas; Stravinsky, principalmente quanto ao rítmo, etc...

O atonalismo surge com a Escola de Viena. A partir daí a música passa a utilizar as notas não estabelecendo nenhum vínculo com a harmonia tonal, mas sim criando uma ordem estrutural de acordo com a «VANTAGEM ACÚSTICA» de determinadas notas em determinadas passagens ou momentos. Esta vantagem se origina exatamente de relações intervalores através de intervalos «próximos» ou «distantes», assim denominados pela observação da série harmônica. Todos os sons gerados caracterizam o som original percutido, mas os mais próximos podem, se executados anteriormente ou mesmo juntos com o som percutido, realçar a execução deste som original ou originário, enquanto que os mais distantes lhe dão um caráter mais descentralizado. A distância física das frequências com a frequência própria do som percutido é o elemento de medida intervalar. É a «POLARIZAÇÃO».

O atonalismo polariza notas, em determinados momentos, que formam entre elas intervalos neutros. Não deve haver uma nota centro, mas várias que atraem para si a atenção auditiva dentro do contexto musical (é claro que isto depende de cada compositor, pois ele pode, por exemplo, polarizar uma determinada nota e apresentar em seguida uma série de intervalos ou acordes neutros ou não polarizantes, etc). «Polarizações» são justamente estas atrações da atenção auditiva ou da audição determinada.

Podemos ver, como exemplo, a primeira peça do op II, para piano e violoncelo, de Webern (que tive a oportunidade de observar na III Bienal de Música da USP, tendo como professor meu amigo, o jovem compositor Paulo César Chagas).

Nesta peça Webern polariza um fá♯ em 3 alturas diferentes, em meio a outras polarizações. Nota-se no 1º compasso a polarização de fá♯ no violoncelo. No 2º compasso existe uma polarização de mi e uma de dó♯ logo interrompida pela apresentação de seu TRÍTONO sol. No 3º compasso uma polarização direcionada de si b, vinda de si♮, e a polarização de fá♯ em outra altura. No 4º compasso existe um direcionamento que polariza claramente dó no 5º compasso. No 6º uma polarização de ré b. No 7º novamente o fá♯ no violoncelo, ainda mais no agudo, mas é logo neutralizado. Nota-se um direcionamento do 8º compasso para uma polarização no 9º e último compasso, si b, após uma de mi. São, pois, as principais polarizações: fá♯ -mi-si b- fá♯ -dó - ré b- fá♯ -mi-si b. Nota-se que a peça polariza principalmente fá♯, mas polariza notas após sua própria polarização que formam intervalos neutros com ela: mi (7ª m); si b (3ª M); dó (TRÍTONO); mi novamente (7ª m); e si b novamente (3ª M). Excessão de ré b, que é 5ª, mas este é utilizado praticamente no meio do contexto para enfatizar a volta de fá♯ e, em consequência, a afirmação de sua 7ªm e 3ªM (intervalos que o TRÍTONO central resumira quanto à neutralização). Uma estruturação magnífica: verdadeiro ABA atonal.

Podemos ver um sol polarizado em meio a um contexto de intervalos neutros, especialmente formado por 3ªs M e m, na 2ª peça das «Sechs Kleine Klavierstuche», op 19, de Schonberg. É muito interessante a 6ª peça, onde existe um A B A' de polarizações. A consiste nos primeiros compassos, onde são apresentadas polarizações de fá♯ e dó (TRÍTONO) e de ré♯ (nota divisora do trítono em duas 3ªsm). Em B (7ª e 8º compasso) existe um direcionamento polarizando mi b (ré♯) e depois também uma polarização de sol, 2ªm de fá♯ e 5º de dó. Em A' (9º compasso) voltam as polarizações de fá♯ e dó mais uma de lá b, como se o sol de B viesse de fá♯ e seguisse mais uma 2ªm, formando o intervalo de 2ªM entre lá b e fá♯, tornando-se, em consequência, em quinta aumentada de dó. A 2ªM é esclarecida com o direcionamento descendente em 9ªM (2ªM) si b-lá b. Este direcionamento descendente tem força pelo direcionamento descendente mi♮ -mi b, que polariza mi b, apresentado juntamente com a polarização de sol, no 8º compasso. Podemos notar como elementos de identidade B e A': em B vemos a polarização de mi b pelas duas 2ªs m ré e mi, enquanto que em A' vemos a polarização de lá b pelas duas 2ªM fá♯ e si b, mas no direcionamento fá♯ ⟶ lá b existe sol como ponte, o sol polarizado em B, mostrando, assim, uma clara sobreposição de 2ªsm na 2ªM utilizada para polarizar la b em A'; outro elemento é a ascendência e descendência das 2ªm em B e das 2ªsM em A'. É uma peça de evidênia ao trítono, ao poder da 2ªm na polarização e à sua neutralização na sobreposição, criando a 2ªM (embora para isto seja necessário polarizar atravésda 2ªM, como acontece no direcionamento do último compasso, sib — la b, onde la b é polarizado por ser a última nota executada e devido aos elementos de identidade entre B e A'). A sobreposição acontece muitas vezes no meio da peça, com acordes de sobreposição de quartas, influência de Scriabin.

Outro excelente exemplo é o op 5 de Alban Berg: «Vier Stucke fur Klarinette und Klavier». Uma obra de extremo valor pela variedade de «maneiras» de polarização!

Em «Kontra-Punkte» de Stockhausen, de 1.952, podemos sentir claramente todos os seis TRÍTONOS existentes na escala Temperada até o 67º compasso, quando o piano intervém solisticamente, como que evidenciando a etapa precedente. É interessante quanto à polarização, pois todas as notas polarizadas são polarizadas através de sua própria execução, não havendo, praticamente, nenhum trabalho vertical, cordal, mas apenas horizontal, ou nem isso. São pontos auditivos que se sobressaem por sua execução pura. É fácil imaginar a importância da intensidade nesta peça...

Assim é o «Sistema de Polarizações». Uma atração da atenção auditiva num determinado contexto musical. Muitas vezes para lutar metalinguisticamente (é lógico!) contra todo sistema de hierarquização e «fome neurótica», em pleno século XX. É uma luta pela caracterização do fenômeno sonoro. Uma luta do som pelo som. Acaba visando um estudo direto dos fenômenos sonoros e de suas repercussões no inconsciente humano. Enfim, dos posicionamentos humanos quanto ao som. Esta etapa chegará, assim espero, sem precisarmos lutar contra pessoas ainda «tonais».

Mas, claro, sabendo apreciar o tonalismo na sua posição histórica, e os geniais criadores dentro das possibilidades de seu tempo!

São Paulo, 9 de janeiro de 1.979.
Florivaldo Menezes Filho.