

Textos e versões

Composição para Filmes.
De Theodor Adorno & Hanns Eisler.
Quarta e última parte.

Marcelo Amalfi

Tradução e notas.

NE. Maestro, Compositor e Pesquisador. Esta tradução integra suas investigações de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, a partir do projeto “MÚSICA DAS ARTES DA CENA: REFLEXÕES E CAMINHOS PARA SUA CRIAÇÃO” (a partir de uma análise das proposições do livro *Composing for the Films*, de Theodor Adorno e Hanns Eisler).”

Resumo

Publica-se a quarta e última parte da tradução da obra *Composing for Films*, de Theodor Adorno & Hanns Eisler. A obra é um marco nos estudos de dramaturgia musical.

Palavras-chave: Dramaturgia musical, Música para filmes, Adorno, Eisler.

Abstract

The forth and last part of the translation of the work Composing for Films, by Theodor Adorno & Hanns Eisler, is now published. The work is a landmark in the studies of musical dramaturgy.

Keywords: Musical Dramaturgy, Music for films, Adorno, Eisler.

Capítulo sete

Sugestões e conclusões

As sugestões para melhorar a qualidade e os métodos de uso da música para filmes são naturalmente suspeitas. A indústria cultural como um todo, e particularmente o domínio da música do cinema, é caracterizada pelo fato de que todas as pessoas envolvidas com ela estão plenamente conscientes de seus defeitos e frequentemente os denunciam; ao mesmo tempo, qualquer inovação, mesmo a mais modesta, que não esteja em total conformidade com a moda dominante encontra a oposição mais teimosa, que desafia as melhores intenções. O que está em questão aqui não são as decisões arbitrárias dos “chefões” - estas são invocadas apenas em casos extremos, porque quem entra na cova dos leões está tão resignado e preparado para se ajustar à realidade que confrontos dramáticos são descartados de antemão. Os artistas sabem que qualquer referência à arte é capaz de enfurecer a administração, e

que a espetacularidade e as receitas de bilheteria devem ser aceitas explícita ou implicitamente como os postes de sinalização de seu trabalho.

No entanto, mesmo dentro dos limites impostos pela espetacularidade e pelo sucesso de bilheteria, toda inovação genuína encontra oposição que se manifesta não como censura, mas como inércia, como regra do “bom senso” em mil questões pequenas, ou como respeito a uma experiência supostamente irrefutável.

As tentativas de reforma degeneram em combate de guerrilha e, no final, rompem-se completamente por causa da desproporção entre o poder hipertrofiado de um sistema racionalizado ao ponto do absurdo e qualquer iniciativa individual possível – não por causa de objeções por parte do executivo, que intervêm apenas ocasionalmente, para ensinar ao artista que ele é apenas uma cifra.

Existem várias maneiras de se ajustar a essa situação. Alguns - aqueles que são mais bem-sucedidos do ponto de vista financeiro - vão até o inimigo e abraçam a causa que eles odeiam; eles vêm na base de massa do filme uma garantia de sua verdade; declaram solenemente que o artista pode fazer qualquer coisa, por mais audacioso que seja, desde que conheça seu ofício, e usam sua autoridade espúria como especialistas para estrangular a ousadia nos outros que eles próprios não ousam exhibir. Outros são vociferantes em sua desaprovação; rebeldes, afirmam serem inimigos de todo o negócio; mas no final seus produtos são curiosamente semelhantes aos das pessoas que professam desprezar. Outros ainda – os intelectuais do mundo do cinema - adotam uma atitude extremista e decidem que a indústria cinematográfica nada tem a ver com arte, e que a cultura está condenada de qualquer maneira. Esta ideia é usada como uma reserva mental abrangente, que lhes permite lucrar em cada detalhe enquanto preservam a sua boa consciência. Essas pessoas são ainda mais cínicas do que os homens de negócio. Orgulhosos de seu conhecimento superior, eles desencorajam todo aspirante a inovador, dando-lhe centenas de razões pelas quais suas propostas devem falhar. Em sua arrogância e presunção, eles condenam o reformador ingênuo com base em que ele está recorrendo a retalhos em vez de fazer um trabalho completo.

Embora seja indiscutível que mesmo os defeitos mais insignificantes são inseparáveis da inadequação de todo o sistema, a crítica teórica dos fundamentos não deve ser mal utilizada como uma carta de indulgência em relação à prática. O radicalismo irresponsável da rejeição sumária não é uma doença infantil, mas um sintoma de fraqueza senil naqueles que estão cansados da oposição fútil. Ter uma visão clara da verdadeira natureza das causas do mal presente e recusar-se a ceder à ilusão de que o sistema pode ser mudado por correções graduais não significa necessariamente que se deva desistir de todos os esforços para chegar a um estado melhor das coisas. Esses esforços não serão suficientes para emancipar o filme musical, mas podem dar uma ideia de como seria o filme emancipado.

Mesmo ao preço de brigas diárias com oponentes miseráveis, é de grande importância que uma tradição não oficial de arte genuína seja formada, a qual um dia pode se fazer sentir. Pois o novo filme não pode cair do céu; sua história, que ainda não começou realmente, será amplamente determinada por sua pré-história. Os requisitos específicos do material que parecem ter um efeito impeditivo em muitos aspectos, em outros aspectos, pressionam na direção da emancipação contra as intenções dos produtores e consumidores. Quando o assunto, por mais indigno que seja, é abordado objetivamente, um elemento de verdade é introduzido que se afirma contra as limitações existentes. Esse elemento está contido nas práticas atuais de forma fragmentária e anônima; deve ser trazido à consciência e conscientemente promovido.

No que diz respeito à música do cinema, as possibilidades de aprimoramento são consideravelmente reduzidas, à parte as condições gerais de produção, por um fator muito mais primitivo, a saber, a natureza atual das imagens e diálogos do material cinematográfico. Fundamentalmente, nenhuma música do cinema pode ser melhor do que aquilo que acompanha. Música para um filme ordinário é até certo ponto ordinária, não importa o quão elegante ou habilmente ela tenha resolvido seus problemas. O postulado de que a música deve sempre ter algum tipo de relação com a imagem na tela define seus limites; ela deve seguir o material inferior ao qual está subordinada. Uma boa música acompanhando ações banais ou idiotas e conversas sem sentido torna-se ruim e sem sentido – e isso não significa que uma música tão ruim quanto o filme seja mais adequada.

É verdade que, ocasionalmente, uma música composta habilmente pode se rebelar e rejeitar a imagem que a degrada, seja por oposição implacável ou por exagero revelador. Mas o valor de tais estratégias não deve ser superestimado, não mais do que o da sabotagem artística em geral. Nas atuais condições culturais, elas dificilmente seriam percebidas pelo público e normalmente seriam cortadas pela raiz pelos órgãos de controle dentro da indústria. E mesmo que tais *tours de force* extraordinários pudessem ser atravessados, elas continuariam sendo exceções que comprovam a regra. Elas seriam degeneradas em arte aplicada especializada e engenhosa, adicionando um “toque sofisticado”. Uma música áspera acompanhando uma cena de amor de cartão-postal, por exemplo, não se limitaria a contrastar com ela e resultar em um efeito presumivelmente cômico do todo; isso seria ridículo, ingênuo e fútil. Com a intenção de condenar o filme por banalidade, seria ela própria condenada por desperdiçar energia inutilmente. Da mesma forma, cores musicais ousadas, estivessem na harmonia ou na instrumentação, seriam desfiguradas quando associadas a um padrão de imagens tecnicolor doce e açucarado. Longe de “refutar” o tecnicolor, elas próprias soariam “sujas” em virtude do contraste, não importando o quão puramente elas tivessem sido apresentadas ou quão de má qualidade fosse o glamour visual na tela. Mais importante, porém, é o fato de que a seriedade do tom musical torna-se espúria quando associada

ao *show*. Ao afirmar ser algo compatível com a imagem, ela perde todo o direito de funcionar como expressão puramente musical. Em um filme convencional, a música convencional, essencialmente espúria, pode ocasionalmente ser “mais verdadeira” do que uma música genuína, porque a primeira, pelo menos, não rebaixa a verdade à um elemento de espúria.

Não se sanciona necessariamente a complacência dos zelosos compositores de música quando se sustenta que o aperfeiçoamento da música do filme é inseparável do aperfeiçoamento do filme, que não pode ser empreendido como um empreendimento especializado isolado. No entanto, as seguintes considerações não levam em conta o próprio filme, e estão deliberadamente confinadas aos problemas da música do filme que refletem a doença do macrocosmo do qual faz parte.

Técnica e Espírito

Considerados superficialmente, os defeitos da música do cinema se dividem em dois grupos. No primeiro, existem as imperfeições técnicas de todos os tipos: vestígios bárbaros do período inicial do cinema; irracionalidades evitáveis de gestão e métodos de trabalho; maquinários e procedimentos retrógrados que ainda são usados sem parcimônia, apesar da paixão prevalecente por invenções e engenhocas - em suma, tudo o que é incompatível com o espírito do progresso tecnológico. No segundo grupo, estão os defeitos decorrentes de fontes sociais e econômicas: deferência para com o mercado, especialmente para com os consumidores infantis e imaturos, cujo mau gosto muitas vezes é um mero pretexto para os produtores; a vontade inconsciente de se conformar e concordar com as normas estabelecidas em todos os domínios, mesmo no que diz respeito aos problemas mais remotos da estrutura musical; a tendência profundamente enraizada à frustração - o consumidor, em vez de receber algo genuína e substancialmente novo, pelo qual ele pode estar inconscientemente ansiando, é alimentado na repetição infinita do habitual. Em geral, acredita-se que o primeiro grupo de defeitos pode ser corrigido automaticamente com a crescente racionalização da indústria - seria um progresso que consistiria na eliminação de elementos desatualizados e acidentais; quanto ao segundo grupo, eles são considerados irremediáveis e destinados a crescer em força. A crítica implícita ao cinema contida na utopia negativa de Huxley, *Admirável Mundo Novo*, parece refletir esse julgamento. Neste romance, os filmes falados são substituídos pelos “sensoriais” que permitem ao espectador experimentar todas as sensações físicas mostradas na tela - ele não só pode provar os beijos de suas estrelas favoritas, mas, maior triunfo de todos, ele pode tocar cada fio de cabelo na imagem de uma pele de urso; mas o conteúdo dos “sensoriais” é completamente idiota, ainda pior do que o dos filmes de hoje, se é que isso seja possível.

Por mais plausível que possa parecer esse prognóstico, por mais flagrante que seja a contradição entre a técnica de reprodução e o conteúdo dos filmes, tais interpretações simplificam excessivamente os fatos do caso e conduzem à distorções românticas. Inadequações técnicas e intelectuais não podem ser divididas mecanicamente. Assim, o fenômeno da neutralização discutido no capítulo 5, que tanto contribui para dotar a música cinematográfica com o caráter de uma “digestão” de material pré-digerido pela engrenagem, e para rebaixá-la para o nível intelectual de todos os outros elementos envolvidos, não pode ser separada da técnica dos procedimentos de registro; se este for completamente transformado, o significado da música e até mesmo sua relevância social podem muito bem ser afetados. Por outro lado, o atraso aparentemente técnico da música do filme, conforme manifestado de muitas maneiras, do tabu contra os recursos musicais modernos até os privilégios adquiridos pelos incompetentes rotineiros, é determinado pela especulação sobre o gosto do público, pelo hedonismo de boate dos que estão no controle, e pela peculiar estrutura social da indústria; e não há sintoma de que o crescimento interno das forças músico-tecnológicas acabe automaticamente com tudo isso.

Dentro das preocupações do cinema que se desenvolveram em uma competição sem planejamento, o espírito e a técnica parecem estranhos um ao outro, e sua relação parece uma arbitrariedade cega. Mas socialmente, esses dois elementos estão conectados por canais múltiplos e, embora se contradigam, estão indissociavelmente combinados e inter-determinados. O desenvolvimento da tecnologia afeta o espírito tanto quanto o espírito afeta a seleção, a direção, e o impedimento dos processos tecnológicos. Não há enganação absoluta entre inovações técnicas e reformas intelectuais, mudanças superficiais e transformações profundas, propostas práticas e utópicas. Em um sistema petrificado e estacionário, a ideia mais prática pode parecer excêntrica e, ao mesmo tempo, a fantasia mais extravagante pode chegar perto da realização, graças a um avanço técnico repentino.

Objetividade Artística e Público

Devemos repetir que o uso da música no cinema deve ser inspirado por considerações objetivas, pelos requisitos intrínsecos da obra. Porém, depois de termos mostrado em detalhes como a preocupação com o público estraga a música do cinema, queremos aqui afirmar que a relação entre os requisitos objetivos e o efeito sobre o público não é a de uma simples oposição, e que há um ingrediente de verdade no que o público espera do cinema. Mesmo sob o regime da indústria, o público não se tornou uma mera máquina registrando fatos e personagens; por trás da casca de padrões de comportamento convencionalizados, a resistência e a espontaneidade ainda sobrevivem. Imaginar que as demandas do público são sempre “ruins” e as opiniões dos especialis-

tas sempre “boas” é entregar-se a uma simplificação exagerada e perigosa. Não se deve esquecer que a noção de “especialista” faz parte da mesma engrenagem que reduziu a arte a uma questão administrativa e comercial. O argumento dos defensores da música do filme existente é: “as pessoas querem que seja assim, senão a coisa não vai” – em outras palavras, eles invocam a avaliação de especialistas feita pelo público, o que sempre equivale a astuta manipulação do público. Sujeitar a música do cinema a requisitos objetivos é representar os interesses objetivos do público em oposição aos seus interesses manipulados, em relação aos quais o público é meramente o cliente.

Assim, a vaga consciência do público de que a música deve vir em auxílio do filme, que ela deve “motivar” os acontecimentos na tela, é legítima. A indústria leva esse desejo em consideração, mas faz mau uso da música para dar a um fator tecnicamente mediado a aparência de imediatismo. Essa função ideológica é tão próxima da função verdadeira e genuína, que é praticamente impossível estabelecer um critério abstrato para distinguir entre o uso objetivamente garantido da música e seu mau uso para fins de glorificação. Da mesma forma, a atitude geral do público expressa tanto o desejo humano por música quanto a necessidade conturbada de escapar, e nenhuma reação individual do público pode ser incluída em uma ou outra categoria. O único método possível é determinar em cada caso individual, com base na função e na natureza da música, em que medida ela realmente cumpre sua missão, ou em que medida sua humanidade é usada apenas para mascarar o desumano.

Um princípio mais específico é que a música não deve se identificar excessivamente com o evento na tela ou com seu astral, mas deve ser capaz de afirmar sua distância deles e, assim, acentuar o significado geral. Mas mesmo esse uso da música não é uma panacéia; a fraude pode muito bem vir à tona nesse ponto. Terá que ser decidido, em cada caso, com o que a música se identifica e se a identificação – por exemplo, com o desespero dos personagens na tela – é realmente alcançada, ou se é substituída por clichês que amenizam esse desespero e o derrubam ao nível das emoções convencionalmente permitidas. No entanto, o público tem sempre razão em experimentar como tediosa o que foi descrito, à partir de um ponto de vista objetivo, como música “não relacionada”. Mesmo aqui, deve-se notar que hoje quase todos os produtos da indústria cultural são objetivamente tediosos, mas que a psicotécnica dos estúdios priva os consumidores da conscientização do tédio que eles experienciam.

Na prática predominante, o efeito sobre o espectador é planejado, enquanto o conteúdo da música é sem planejamento. A situação deve ser invertida. A música deve ser planejada sem um olhar para o efeito, e então o público entenderá a função dela. O planejamento genuíno leva em consideração a relação entre filme e música, e a própria estrutura da música. Hoje a música imita a encenação na tela, o filme, e ainda assim, quanto maior o esforço para assimilar as duas mídias, mais irremediavelmente elas se separam. A tarefa importante é estabelecer tensões frutíferas entre elas. Uma dramaturgia adequada,

o desdobramento de um significado geral, faria nitidamente a distinção entre imagens, palavras e música e, exatamente por essa razão, relacionaria significativamente umas às outras.

Em comparação com as condições prevalecentes, a música deve, em alguns aspectos, ser aproximada do filme e, em outros aspectos, afastada dele. Ela não deve ser um mero estímulo adicional, como ela é em uma farsa com cantos e danças, uma espécie de próximo prato em um jantar, ou outro “recurso”; pelo contrário, deve, a todo momento, ser parte integrante do filme como um todo. No entanto, não deve ser a sua duplicação automática, não deve diminuir a distância entre o filme e o espectador criando astrais; mas em virtude do seu caráter de imediatismo - e a música ainda possui esse caráter em maior extensão do que qualquer outra arte - ela deve enfatizar os elementos mediados e alienados na ação fotografada e nas palavras gravadas, evitando assim confusão entre realidade e reprodução, uma confusão que é ainda mais perigosa porque a reprodução parece ser mais semelhante à realidade do que ela jamais foi.

“Não é comercial”

A indústria cinematográfica se opõe a inovações objetivas na música, principalmente com o fundamento de que comprometeriam as receitas de bilheteria e iriam contra a vontade do público, o que a indústria alegadamente teria apurado, embora nem mesmo uma pesquisa de mercado corriqueira tenha sido realizada neste campo. O argumento padrão contra a música moderna, “não é comercial”, pode ser contestado com base no fato de que a chamada música não comercial nunca foi submetida a um julgamento sério; esse preconceito tornou impossível descobrir se ela é realmente tão não-comercial, ou se, pelo contrário, ao romper o tédio universal, não aumentaria as receitas de bilheteria para desconcerto dos antiquados. Veja, por exemplo, a música de Edmund Meisel para Potemkin. Meisel era apenas um compositor modesto, e sua música certamente não é uma obra-prima; no entanto, ela era não-comercial na época em que foi escrita, evitou os clichês neutralizantes e preservou um certo poder impactante, por mais bruto que fosse. No entanto, não há a menor indicação de que sua agressividade prejudicou a eficácia para o público; pelo contrário, sua eficácia foi potencializada.

Outros exemplos, igualmente, provam que quando, a título de exceção, compositores sérios foram autorizados a escrever para cinemas, não houve explosão de pânico entre o público. Mas até que um experimento em larga escala com música avançada, magistralmente composta e construída, seja feito dentro das grandes empresas e seus aparatos distributivos - e seja feito sem a reserva mental de que ela se destina apenas a intelectuais - a tese de que a música decente e avançada não é comercial nada mais é que uma frase vazia,

que serve apenas para encobrir a preguiça, desleixo e ignorância do privilégio adquirido, e o abominável culto do mediano.

A nova música poderia realmente ser evidente, mas apenas em um filme fundamentalmente transformado, colocado fora da padronização. O argumento usual de que a nova música é invendável refuta a ele mesmo quando aplicado à prática predominante, porque nos filmes de hoje a música é tão pouco notada que sua natureza é quase uma questão de indiferença. O espectador de cinema comum dificilmente tem consciência da música, e provavelmente ele está ainda menos ciente do grau de seu modernismo. Isso, é claro, não é argumento para o uso da música moderna, porque pode ser facilmente respondido que, uma vez que o tipo de música usado é indiferente, é melhor continuar o estado de coisas existente, e até mesmo adicionar que a música radical somente seria desonrada se fosse tolerada pela indústria. No entanto, tais considerações envolvem a admissão de que a noção de “veneno para a bilheteria” não deveria ser levada tão a sério assim. E aqueles que defendem tentativas de conduzir tantas inovações quanto possível dentro da estrutura existente, para servir como um eventual ponto de partida para um filme fundamentalmente transformado, certamente têm o direito de insistir que os experimentos também deveriam incluir recursos e técnicas que, por enquanto, não podem cumprir integralmente sua função, e mesmo, aquelas que ainda se encontram em uma fase rudimentar de desenvolvimento.

Especificidade e rotina

Qualquer que seja a natureza dos recursos utilizados, a música do cinema deve ser específica, derivada das condições particulares de cada caso, e não deve ter sido retirada do depósito, no sentido literal e figurativo do termo. Quando um diretor faz um filme da resistência antinazista em um país invadido por Hitler, ele se esforça muito para que os aparelhos telefônicos sejam exatamente do tipo usado naquele país, e que os uniformes da Guarda de Elite estejam em conformidade com cada detalhe do traje verdadeiro. Uma vez que esse tipo de precisão superficial é geralmente alcançado às custas de uma plausibilidade política e social totalmente genuína, ela é ridícula e repugnante. Mas a música do cinema nem mesmo atingiu o nível dessa precisão. Não se levanta a questão de saber se ela coincide até certo ponto com a interpretação mais trivial do assunto, muito menos se expressa alguma verdade de uma ordem superior. Pegar o que está mais próximo da mão é considerado o melhor procedimento quando se trata de música – é como se, em nosso exemplo, o diretor vestisse seus líderes da Guarda de Elite com os uniformes da Guarda Costeira americana, simplesmente porque eles estavam disponíveis.

Em outras palavras, a música do cinema fica aquém até dos péssimos padrões da arte da maquiagem, sem ter nada de bom pelo fato dela ficar para lá

de ruim. Os heróis da guerrilha em trajes de Hollywood podem ser fajutos, mas acompanhá-los com a música de um baile de máscaras europeu de 1880 é mais fajuto ainda. Antes que a emancipação da música do cinema possa ser discutida, ela deve se livrar da atmosfera musical antiquada. Isso não significa que a música teria que acompanhar todas as estupidezes da imitação literal para adquirir força - por exemplo, que a Guarda de Elite em nosso exemplo teria que cantarolar o último sucesso musical nazista. Mas a música do cinema nem mesmo começará a melhorar até que cada sequência seja tratada com exatidão em relação a sua função especial. Dentro do quadro existente, o requisito mais importante é vencer o automatismo associativo, que sempre emprega um tipo de música banalizada para uma dada sequência, de acordo com o padrão: “vamos ter mais do mesmo”. Mesmo a pior música que escapa desta restrição seria melhor do que o material que rotineiramente está em conformidade com ele.

Outro requisito, intimamente relacionado ao anterior, é que nenhuma “regra de experiência” deve ser reconhecida até que tenha sido testada. Quando não há experiência genuína, não pode haver regras. Nem mesmo as práticas habituais foram desenvolvidas de maneira consistente e progressiva. As regras aprovadas nada mais são do que as definições que circunscrevem o horizonte musical dos chefes de departamento. A luta contra eles constitui o martírio do compositor em seu emprego atual. Agora, não se deve alimentar ilusões sobre o alegado poder da personalidade em se afirmar contra a indústria. No entanto, não se deve considerar a luta do compositor contra o absurdo comum completamente sem esperança. Pois existe pelo menos um domínio em que a vontade do empresário de baixo nível e a do artista são facilmente comensuráveis sem grandes malabarismos: o domínio da técnica. Aqueles que viram como músicos de orquestra, que somente executam relutantemente uma obra moderna avançada sob a batuta de um regente antipático e intelectualmente desconfiado da música moderna, mudam sua atitude no momento em que percebem que outro regente conhece a partitura e a manipula com a mesma precisão de uma partitura tradicional, e que ela tem significado em suas mãos, sabem onde está a oportunidade para um compositor inflexível no cinema. O manuseio magistral dos recursos traz um certo peso próprio, mesmo quando é direcionado contra todas as ideias toleradas pela indústria. Os músicos de orquestra são, apesar de tudo, mais sensíveis a isso, e sua confiança se espalha, em certas circunstâncias, para todos os envolvidos com a produção do filme.

O compositor responsável pode se afirmar contra as convenções desde que dê uma prova contundente de que sabe mais do que o compositor rotineiro. É difícil definir de antemão o que é esse tipo de conhecimento - ele se refere a uma certa familiaridade com o sensível aspecto prático da música, com a habilidade de “perceber”. Certamente, competência técnica que desperta confiança pode degenerar em automatismo profissional e levar à subordinação extrema a uma rotina; ainda assim, nela reside a única possibilidade de assegurar o novo. Essa possibilidade é reforçada pela circunstância de que, na verdade, o músico crítico

e avançado é também, em grande medida, objetivamente mais competente, embora frequentemente seja menos “prático”. Por conseguinte, o compositor tem o dever de traduzir todos os seus insights estéticos e dramáticos, por mais especulativos que sejam, em problemas técnicos. Boa parte da tecnologia da obra de arte industrializada é exagerada e pretensiosa; mas o compositor prova sua superioridade apenas ao avaliar a si mesmo em relação à tecnologia, não ao negá-la abstrata e nobremente. Caso ele se oponha às considerações gerais do diretor ou do produtor sobre o que é música boa ou ruim, moderna ou retrógrada, ele permanece desamparado, e sua causa é ridicularizada com ele. Mas se, contra as idéias convencionais de seus empregadores, ele escreve uma composição mais eficaz do que a que eles imaginaram, que cumpre sua função com maior exatidão do que aquela que eles queriam que ele compusesse, ele pode triunfar.

Critério

Uma exigência fundamental que sobrecarrega toda a sensibilidade de um compositor é que ele não deve escrever uma única sequência, nem mesmo uma única nota, que negligencie o pré-requisito sócio-tecnológico do filme, nomeadamente, sua natureza como produção em massa. Nenhuma música do cinema deve ter o mesmo caráter de singularidade que é desejável em música que é destinada a apresentações ao vivo. Em outras palavras, a música do cinema não deve se tornar a ferramenta da pseudo-individualização.¹ Mas aí estão envolvidas as maiores, quase intransponíveis dificuldades. Em primeiro lugar, a música, por sua natureza e origem, parece inseparável do fator de singularidade, o *hic et nunc*. A ocorrência da mesma música em diferentes lugares ao mesmo tempo, especialmente quando a intimidade do momento, seu capricho, por assim dizer, é enfatizada, implica algo que é quase anti-musical, como é manifestado mais claramente em filmes de concertos.² Na verdade, o próprio

1 Por pseudo-individualização queremos dizer dotar a produção cultural de massa com a auréola da livre escolha ou do livre comércio com base na própria padronização: (TW · Adorno, “On Popular Music”, em *Studies In Philosophy and Social Science*, vol IX, 1941, p. 25.)

2 De forma mais geral, deve-se ao menos levantar a questão se a tecnificação da obra de arte não leva inevitavelmente à eliminação final da arte. “A arte ainda tem uma limitação dentro de si mesma e, portanto, passa por formas superiores de atividade consciente... Nós não consideramos mais a arte como o modo mais elevado pelo qual a verdade adquire existência... Com o progresso da cultura, cada nação chega a um tempo em que a arte aponta para além de si mesma... Tal tempo é o nosso.” (Hegel, *Vorlesungen ueber die Aesthetik*, vol. 1, 1842, p. 132.) Na segunda parte de sua *Aesthetics*, Hegel discute a tendência de auto-dissolução historicamente inerente à arte, e a conecta com o progresso da civilização. A passagem a seguir é diretamente relevante para os problemas do cinema e do planejamento estético: “Para o artista moderno, estar vinculado a um conteúdo específico e a uma maneira apropriada apenas a um dado material, é uma coisa do passado. Desse modo, a arte tornou-se um instrumento livre, que ele pode aplicar igualmente em relação a qualquer conteúdo de qualquer natureza, de acordo com a medida de sua habilidade subjetiva.” (Ibid. vol. II , p. 232.)

filme consiste em reproduções em massa de eventos únicos e, portanto, compele o compositor a lidar com situações individuais, cuja própria natureza resiste a tal reprodução em massa.

Não faz sentido encobrir tais contradições, as mais profundas que confrontam a música do cinema, muito além dos limites das práticas existentes; pelo contrário, elas devem ser evidenciadas. E uma vez que o compositor não pode evitá-las, elas devem entrar em sua música como um elemento. O objetivo é escrever uma música que abandone a si mesma à sua ocasião concreta como 'única' - e este é o postulado básico da composição específica - mas que, ao mesmo tempo, cuide para não buscar sua realização no triunfo de se intrometer em algo 'único'. Quase se poderia dizer que a exigência mais profunda da música do cinema é o "critério" - ou seja, que ela não deve se comportar sem critérios em relação ao seu objeto, que ela não deve sugerir grande intimidade, mas, pelo contrário, que ela mitigue a inevitável impressão de proximidade constrangedora a um evento íntimo que todo filme produz. Esta é a forma contemporânea de "gosto" musical, e o próprio filme pode nos ensinar algo a esse respeito. Assim, o retrato da partida de um navio e do cais lotado é justamente considerado mais apropriado do que close-ups de beijos; a razão para isso não é pudor, mas a circunstância de que na cena do navio o elemento da singularidade, do *hic et nunc*, embora presente, não é tão pronunciado e não afeta o filme na mesma medida que no filme de um enlace amoroso. O compositor de música do cinema que em certo sentido é constantemente levado a se comportar da mesma maneira que as pessoas que se beijam em público deve prestar atenção a esta lição. Do ponto de vista da composição avançada, música ilustrando uma multidão ruidosa parece mais apropriada do que música ilustrando uma cena erótica. Diz-se que um contrato com Stravinsky foi cancelado porque ele estipulou que não ilustraria nenhuma cena de amor.

O paradoxo inerente à música do cinema - o fato de que ela tanto é extremamente influenciada pela tecnologia, quanto é obrigada a ter um caráter de singularidade - se isso realmente é tão inevitável quanto parece ser - leva a uma consequência fundamental no que diz respeito à atitude geral da música. Sendo um "singular multiplicável", sempre se espera que ela alcance algo que ela realmente não pode alcançar. Ela deve dar uma pista dessa situação, a menos que sucumba cegamente a essa contradição. Em outras palavras, a música do cinema não deve se levar a sério da mesma forma que a música autônoma o faz. A análise das premissas mais fundamentais da música do cinema confirma o que inferimos do fato de sua subordinação ao seu propósito, e da impossibilidade de seu desenvolvimento autônomo. Com algum exagero, pode-se dizer que essencialmente toda a música cinematográfica contém um elemento de humor, fala com comicidade, por assim dizer, e que ela degenera em um tipo ruim de *naïveté* tão logo se esquece desse elemento.

Não é por acaso que a música criada para aqueles filmes em que a ideia de uma influência extrema da tecnologia fez os maiores avanços na função da música, ou seja, nos desenhos animados, ela quase sempre assume o aspecto

de uma piada através do uso de efeitos sonoros. As investigações feitas pelo *Film Music Project* mostram que quase todas as soluções novas e não convencionais baseiam-se em ideias que estão, pelo menos, próximas de elementos humorísticos. Isso não deve ser mal interpretado. O que é defendido aqui não é que a música como tal deva ter um caráter jocoso; pelo contrário, ela deve fazer uso de toda a gama de expressão. Tampouco deve a música necessariamente zombar dos eventos na tela. O elemento de humor deve ser encontrado antes na relação formal da música com seu objeto, e em sua função.

Por exemplo (nos referimos aqui a um exemplo estudado pelo Projeto), a música imita cautela. Na verdade, isso é impossível; cautela é um comportamento humano específico, e a música não pode expressá-lo e distingui-lo com precisão de impulsos semelhantes sem a ajuda de conceitos. A música está ciente disso, e se exagera a fim de reforçar a associação com o comportamento cautela, a qual, na verdade, ela não consegue expressar. Desse modo, ela deixa de se considerar literalmente em sua urgência; ela transforma em uma piada algo que ela não pode fazer a sério. Ao fazê-lo, ela suspende a pretensão da urgência física do *hic et nunc*, que é incompatível com a sua situação tecnológica. Ao manter-se à distância, ela também cria uma distância do seu lugar e da sua hora.

Algo desse elemento – a auto-negação formal da música que brinca consigo mesma – deveria estar presente em todas as composições para filmes como um antídoto contra o perigo da pseudo individualização. O postulado do planejamento universal conduz por si mesmo a tais piadas funcionais, que ao mesmo tempo, são indissociáveis do processo de influência extrema da tecnologia. O próprio fato de que algo é fabricado mecanicamente, e que ao mesmo tempo é música, subentende objetivamente um elemento cômico. A música escapará de ser cômica involuntariamente apenas concordando em ser cômica voluntariamente. A função jocosa formal nada mais é do que a consciência da música de que ela é mediada, tecnicamente produzida e reproduzida. Em certo sentido, toda ideia musical dramática produtiva no filme é um paradoxo. Não é preciso ser mostrado que essa afinidade com as piadas reflete as tensões inconscientes mais profundas na reação do público à música do filme.³

3 O problema das potencialidades cômicas da música é inseparável do próprio significado do filme. Isso é magnificamente mostrado nos filmes dos Irmãos Marx, que demolem um cenário de ópera como se para expressar alegoricamente o insight filosófico sobre a desintegração da própria ópera... ou quebram um piano de cauda e aproveitam a estrutura e as cordas como uma amostra de uma harpa do futuro... A principal razão para a tendência da música se tornar cômica na fase presente, é que algo tão completamente inútil deve ser praticado com todos os sinais visíveis de um trabalho sério e extenuante. O fato de que a música é estranha para pessoas trabalhadoras na indústria revela sua alienação em relação umas às outras, e a consciência dessa alienação se desdobra no riso. (TW Adorno, 'Ueber den Fetisch-charakter in der Musik und die Regression des Hörens', in Zeitschrift für Sozialforschung, VI, 1938, p. 353.) [A tradução em inglês está em 'On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening', in Andrew Arato / Eike Gebhardt (eds) The Essential Frankfurt School Reader (New York : Continuum, 1990) p. 297]. {NE. Em português, "Sobre o fetichismo na música e a regressão na música". Disponível em : Os Pensadores: Horkheimer e Adorno, Nova Cultural, São Paulo, p.77- 105, 1991. }

O mesmo problema pode ser abordado de um ângulo diferente - em relação ao efeito da música, que é hoje a consideração exclusiva e que, apesar de sua questionabilidade, é, no entanto, sempre objetivamente revelador em alguma medida. A música do cinema não é escutada com atenção. Se este fato for mais ou menos aceito como uma premissa inevitável, o melhor que deve ser feito, o objetivo será compor uma música que, mesmo sendo ouvida desatentamente, possa como um todo ser percebida correta e adequadamente em relação a sua função, sem ter que caminhar pelos caminhos associativos surrados que ajudam o ouvinte a compreender a música, mas que bloqueiam qualquer cumprimento adequado de sua função. O compositor se depara, assim, com uma nova e estranha tarefa - a de produzir algo sensível, que ao mesmo tempo possa ser percebido por meio de parênteses, à medida em que passa rapidamente pelo ouvinte. Tal requisito está intimamente relacionado ao da música que não leva ela mesma a sério. A boa música do cinema deve alcançar tudo o que ela consegue alcançar na superfície, por assim dizer; não deve se perder nela mesma. Toda a sua estrutura - e ela precisa de estrutura mais do que qualquer forma de música autônoma - deve se tornar visível; e quanto mais ela acrescenta a dimensão de profundidade que falta ao filme, menos ela deve desenvolver a si mesma em profundidade. Isso não se refere ao sentido de uma "superficialidade" musical; ao contrário, é precisamente o procedimento diametralmente oposto à convenção superficial, passageira e confortável. Isso implica o esforço para tornar tudo completamente significativo, em contraste com a transcendência e a interioridade musicais. Em termos técnicos, isso significa o predomínio do movimento e da cor sobre a dimensão da profundidade musical, a harmonia, que rege apenas os padrões convencionais.

A música do cinema deve cintilar e brilhar. Deve atingir o ritmo rápido da escuta casual imposta pelo filme, e não ser deixada para trás. As cores tonais podem ser percebidas mais rapidamente e com menos esforço do que as harmonias, a menos que estas sigam o padrão tonal e, portanto, não estejam realmente registradas como específicas. A variação cintilante e a riqueza de cores também são mais facilmente compatíveis com a influência extrema da tecnologia. Ao apresentar uma tendência para desaparecer assim que surge, a música do filme renuncia sua alegação de que ela está *lá*, o que é hoje seu pecado capital.

Apêndice

Relatório sobre o projeto música de filmes

O objetivo deste apêndice não é apresentar um relatório sobre um projeto que só pode ser julgado com base nos seus resultados concretos alcançados em matéria de música do cinema, e menos ainda para apresentar esses resultados como um modelo para o procedimento correto, mas para ilustrar a tese

do presente livro, especialmente as formulações do último capítulo, até os detalhes da composição.

As limitações do que foi alcançado são claras o suficiente. Se a modéstia deve ser exigida da música do cinema, então esta qualidade é ainda mais necessária no que se refere às tentativas que divergem no aspecto mais significativo dos filmes comerciais, nomeadamente, pela ausência do controle do Business. Fora dos estúdios, inovações como as que virão a ser discutidas aqui não são apenas suspeitas de serem frutos de um utopismo cultivado em uma reserva artificial, mas além disso, a situação externa manifesta a si mesma objetivamente como o isolamento dos experimentos do processo de produção do filme e de certas arbitrariedades de toda a abordagem, que é tão distante do planejamento real quanto a prática dos estúdios.

Em outras palavras, não estamos lidando com “soluções positivas”, mas sim com potencialidades que estão abertas em condições tanto excepcionalmente favoráveis quanto limitantes, e que podem se tornar férteis fora da zona protegida contra o mercado. De qualquer maneira, a ideia de uma “solução positiva” deve ser tratada com reserva sob as premissas prevalecentes: geralmente equivale meramente a uma conformidade presunçosa, racionalizada pela desculpa duvidosa de que é sempre melhor fazer algo do que não fazer nada. O importante, no entanto, não são contribuições e tentativas de remendar coisas, mas formulações de problemas que partem da práxis existente, e que conduzem a si mesmas para sua reversão. Em suma, o objetivo foi descobrir como uma formulação consciente das tarefas da música do cinema se manifesta no material, e isso se refere tanto ao elemento pictórico que é tomado como é, quanto ao elemento composicional que é tratado criticamente. O objetivo do projeto foi completamente experimental.

Aqui, preconceitos e hábitos ruins não foram subestimados. Mesmo quando parecem ser uma questão de puro senso comum, eles tiveram que ser descartados. Seu estereótipo banal reduziria seu efeito a nada, mesmo quando fizessem sentido em si mesmos. O único critério era a dramaturgia, ou seja, a função da música no filme como um todo. Em todas as vezes o compositor procurou chegar na raiz do problema da relação dramatúrgica entre música e filmes, para testar instâncias extremas desta relação: semelhança e contraste, aquecimento e resfriamento, distância e proximidade, e ao fazer isso, ter um insight de qual é o procedimento mais adequado para cada caso. Nessa tarefa, o novo material musical foi útil. Mas ele, igualmente, estava subordinado à supremacia dramatúrgica, e não era usado indiscriminadamente, como seria usado por um compositor que escreve música autônoma, mas considerado de acordo com requisitos funcionais. A questão em relação à simplicidade ou complexidade sobre a qual o caráter de cada peça depende foi, como qualquer outra questão, determinada pelo plano geral.

Considerações sociológicas foram levadas em conta, pelo menos, até que as películas servindo de alguma forma à ideologia propagada pela indústria

cultural fossem eliminadas. Nem é preciso dizer que a música em todos os lugares evitou anunciar os “astrais” do filme – uma função que geralmente é atribuída a ela pela rotina do Business.

A intenção estética era manter o estilo da música flexível sem, no entanto, cair no ecletismo. O compositor foi guiado por sua confiança em seu “toque”: uma maneira que é suficientemente desenvolvida para se impor em campos estilísticos aparentemente divergentes e dar-lhes a marca da unidade. Alcançar uma relação específica entre cada sequência e sua música foi colocado acima de qualquer outro objetivo.

No que diz respeito à técnica de composição – no sentido de “planejamento” – a atenção foi dada sobretudo às questões de forma, à “arquitetura”. Isso foi resultado tanto da contenção necessária nas outras dimensões musicais, especialmente a contrapontística, quanto da função dramática, que em cada caso parte de certas unidades estruturais de ação e contextos que são refletidos pela construção da música. No entanto, outras tarefas, como a composição estritamente sincronizada visando “pontos” e, portanto, o princípio da música cinematográfica “pontuando”, não foram de forma alguma negligenciados.

Assim, os experimentos do projeto não foram especializados ou reduzidos ao aspecto composicional, mas ficaram em contato com todos os problemas da música cinematográfica. É aí, na emancipação da música do pensamento compartimentado, que está sua novidade; e os resultados musicais alcançados devem-se tanto a esta concepção do filme como uma unidade composta por elementos heterogêneos, quanto ao interesse do compositor pelas tendências da música moderna.

Investigações sociológicas podem ter sido realizadas em conexão com o plano geral do projeto. Por exemplo, algumas sequências do longa-metragem poderiam ter sido executadas para diferentes grupos de ouvintes, acompanhados ora pela música antiga e ora por aquela trabalhada no projeto, e as reações poderiam ter sido estudadas em condições de laboratório, por meio de questionários e entrevistas. Mas tais investigações estavam fora do escopo do projeto; além do mais, seus resultados apenas contribuiriam com dados relativos às possíveis reações em massa do público em frente ao uso da música moderna em filmes. No entanto, valeria a pena para verificar se a aversão do público do cinema à música moderna não é apenas uma lenda, e se ele não aprovaria a música moderna que cumprisse adequadamente sua função dramática. Essa prova pode ajudar a acabar com o preconceito contra a música moderna na indústria cinematográfica.

O projeto

Na primavera de 1940, a Fundação Rockefeller concedeu à New School for Social Research a quantia de US\$ 20.000 para uma pesquisa sistemática sobre mú-

sica do cinema. A New School nomeou Hanns Eisler como diretor deste projeto, que originalmente deveria durar dois anos. Posteriormente, o prazo foi estendido por nove meses.

A ideia básica desse empreendimento era aplicar os novos recursos musicais, conforme discutido no capítulo 3, nos filmes. Mais particularmente, deveriam ser estudados métodos para reduzir a lacuna entre a técnica altamente desenvolvida do cinema e a técnica geralmente muito menos avançada da música do cinema. A atenção esteve focada primeiramente em experimentos práticos, ao invés de na teoria. Somente após a conclusão do projeto os resultados foram analisados e incorporados ao presente livro.

Embora o projeto fosse totalmente independente da indústria cinematográfica, esta demonstrou seu interesse no projeto liberando material dos filmes para os experimentos. Esse material foi enviado por Walter Wanger, Twentieth Century-Fox, Paramount, March of Time, Frontier Films e por Josef Losey e Joris Ivens, produtores independentes.

Como o projeto teve que se contentar com o material disponível, algumas dificuldades surgiram. Cenas separadas de seu contexto muitas vezes perdiam o significado que tinham como partes de um todo, e o planejamento dramático, conforme discutido no capítulo sobre estética, era estreitamente restringido. Material de documentários predominou; mas isso não era uma desvantagem. No tipo de longa-metragem predominante, a música que representa mais do que um pano de fundo frequentemente aparece em sequências com caráter de documentário, como cenas da “natureza”, panoramas de cidades e momentos da trama em que a ação é suspensa e a atenção do espectador é direcionada para algo mais universal. Embora grande parte dessa prática seja uma convenção ruim, ela é razoável; no que diz respeito à ação, sempre que está concentrada no diálogo - e isso ainda é verdadeiro para a maioria dos filmes - é difícil combiná-la com a música. O caráter pessimamente borrado da música de fundo usual é suficiente para ilustrar isso.

Por outro lado, as sequências de cine-jornais muitas vezes parecem ser fragmentos incompletos de longas-metragens. Assim, embora o projeto, por causa da frouxidão de suas conexões com os negócios de Hollywood, ficasse em grande parte confinado à sequências de documentários, ele poderia estudar problemas relacionados a longas-metragens. O material fragmentado de longa-metragens era surpreendentemente semelhante ao material de documentários.

Métodos

O trabalho prático foi dividido nas seguintes etapas:

- (1) Composição. Os experimentos foram conduzidos exclusivamente com novas composições escritas expressamente para o projeto e utilizadas com as sequências de filmes disponíveis. Hanns Eisler compôs todas as músicas.

- (2) Gravação. Foi realizada sob a direção de regentes particularmente bem qualificados para interpretar música avançada.
- (3) Corte, mixagem e edição. Os mesmos processos de trabalho foram aplicados ao material experimental como são aplicados a filmes regulares. O tempo também seguiu as práticas usuais, já que o objetivo era garantir que os novos resultados pudessem ser utilizados na produção de filmes nas condições atuais. Até mesmo o tempo gasto no processo de composição estava de acordo com a situação média prevalecente na indústria cinematográfica.

As seguintes sequências foram usadas:

- (1) Cenas em um acampamento infantil (tempo de atuação de 22 minutos): A vida no acampamento é mostrada em seus vários aspectos: esportes, artesanato, o cuidar de animais, disputas, comer, dormir.
- (2) Cenas da natureza (18 minutos): Erupção de um vulcão, uma nevasca, o colapso de um iceberg no Ártico. O material produziu uma ampla gama de expressões.
- (3) Quatorze maneiras de descrever a chuva (14 minutos): Nova música composta para o filme “*Rain*”, de Joris Ivens, com uma grande variedade de efeitos de chuva.
- (4) Trechos de cine-jornais semanais (14 minutos): Cenas de guerra.
- (5) Sequências de longas-metragens (14 minutos): Trechos de *Grapes of Wrath* and *Forgotten Village*.

O tempo total de execução das composições foi de 82 minutos.

Levantamento do Trabalho Realizado

O acampamento das crianças não tem enredo; é uma sequência solta de imagens um tanto genéricas que são mantidas em conjunto pelo local comum da ação, um acampamento. O todo é simples e despretensioso. Josef Losey, o diretor, distinguiu claramente as cenas; cada uma lida com uma fase especial da vida no acampamento, e cada uma é projetada para enfatizar um ponto especial. As durações relativas das cenas foram cuidadosamente equilibradas.

O problema musical era salvar o filme do romantismo sentimental e meloso usual das histórias de revistas sobre crianças. O efeito da música não poderia ser nem de agitação nem cômico. Seu leque de sentimentos tinha que incluir elementos que geralmente não são associados às crianças: seriedade genuína, como as crianças costumam mostrar em suas brincadeiras; tristeza, nervosismo, até histeria; mas tudo isso concebido vagamente, levemente, ainda que inconsequentemente. Acima de tudo, a música não deve dar tapinhas no ombro das crianças, por assim dizer, e torná-las objeto de piadas de adultos ou insinuar-se adotando uma falsa fala de bebê.

A forma da suíte pareceu mais natural – em outras palavras, não uma forma elaborada com transições e eventualmente leitmotifs, mas uma sequência de pequenas peças distintas, claramente diferenciadas, cada uma completa em si mesma com início e fim inconfundíveis.

Cantigas de roda americanas – “Strawberry Fair”, “Sourwood Mountain”, “Little Ah Sid” e outras – forneceram uma matéria-prima musical que era adequada devido à sua simplicidade e associações. Eisler também desejou mostrar que é possível escrever música não convencional mesmo com o material mais simples e construtivamente diferenciado, sem a necessidade de disfarces pretensiosos.

A partitura pede sete instrumentos solo – flauta, clarinete, fagote e quarteto de cordas. O estilo é o da música de câmara, com os instrumentos alternadamente proeminentes, mas sem nenhuma polifonia desenvolvida. Harmonicamente, nunca ultrapassa os limites da tonalidade, embora use todos os graus da escala cromática como progressões independentes.

Algumas passagens características são dignas de nota. Uma breve introdução do *allegretto* que acompanha o título do filme dá a tônica. Ele contém uma música infantil, mas a princípio não como a voz principal. Ele ressoa vagamente na voz intermediária do fagote, e isso enfatiza seu caráter introdutório. Na segunda metade da pequena peça, a canção infantil torna-se a melodia, mas é imediatamente dissolvida pelo uso de suas notas finais. A próxima pequena peça, organizada para alguns versos falados de Walt Whitman, é estruturalmente uma breve coda para a introdução, mas contém o início de uma canção de ninar que para o momento é deixada sem desenvolvimento.

O primeiro pequeno “movimento principal” é um *allegro* assai acompanhando uma cena de *playground*. As brincadeiras não são ilustradas, a música tem o caráter geral de um barulho alegre. Livre do constrangimento de ter que seguir detalhadamente o filme, ele aproxima-se da estrutura de uma exposição de uma sonatina, sem desdobramento. Um ‘tema *cantabile*’ se destaca claramente.

O próximo pequeno movimento segue o filme mais de perto. As crianças pintam brinquedos com muita seriedade e zêlo. A música imita essa atitude com um fugato agitado.

Em seguida, as crianças são mostradas arrastando pedras pesadas. A música retém o tema fugato e torna-o trabalhoso através de mudanças puramente estruturais. No final, as crianças disputam, e a música sugere os gestos de empurrar.

A sequência mais longa - quase quatro minutos - é um *pot-pourri* de fragmentos de brincadeiras. A tarefa da música é introduzir unidade nessa variedade. Ela consiste de uma introdução, uma canção infantil com três variações, e uma coda. Aqui, uma forma de música autônoma é aplicada com exatidão ao filme.

Em uma das cenas seguintes, um cachorro está sendo lavado. O objetivo dramático era evocar o cantarolar com a boca fechada que frequentemente acompanha atividades realizadas mecanicamente, embora nenhuma das crianças realmente cantarolasse. Assim, a música não é desenhada de forma realista a partir do evento na tela, mas à partir do modo de comportamento que

é representado por ela. Apenas uma breve introdução se refere à resistência do cão; a lavagem propriamente dita é acompanhada por uma canção infantil nas cordas (*pizzicato, quasi à la banjo*) e clarinete; ela é um pouco desenvolvida e, na estrofe seguinte, invertida. O cão se sacode para secar-se ao som de uma coda musical enérgica.

Em seguida, as crianças são apresentadas alimentando minúsculos camundongos recém-nascidos. Elas demonstram o máximo cuidado, e a música reflete seu cuidado, nada mais – é uma peça ligeira, aguda e que guincha ansiosamente.

Cenas de jogos de bola gradualmente levam a um grupo usando um cavalo vivo como um modelo para pintura. Aqui, a regularidade lúdica do jogo é refletida por um cânone lúdico em uma canção infantil, que é construída de tal forma que também se sincroniza com a sequência da pintura.

A cena final é uma visita a uma fazenda. As crianças estão observando vários animais, e aqui a música tem um caráter pastoral; ela é puramente decorativa, mais relacionada com a paisagem do que com os eventos. No final, um trabalhador da fazenda leva as crianças para um passeio em um pequeno vagão acoplado a um trator. O trator é visto como uma máquina imensa, e aqui a música perde todo o seu caráter infantil, e se associa a tanques e a guerra, em contradição com a cena pastoral; ela torna-se séria, sombria, agitada, e o estilo da composição anterior é completamente alterado.

Em contraste com o caráter de suíte da música para *The Children's Camp*, a música para *Nature Scenes* ofereceu uma ocasião para soluções mais desenvolvidas e complexas. Tinha mais margem de manobra, porque não tinha ação ou quaisquer elementos humanos de que tivesse que tomar conhecimento. Por outro lado, a ausência de quaisquer traços de continuidade dramática gerou a necessidade do compositor se agarrar na articulação de formas musicais. Isso naturalmente criou o perigo de falta de relacionamento – a música, uma vez liberada, pode ignorar tudo exceto ela mesma, e se tornar muito pretensiosa. Esse perigo foi enfrentado por uma composição que seguiu cada detalhe da sequência do filme e da mudança de ângulo da câmera, enquanto preservou integralmente a independência formal da música. A autonomia da música foi equilibrada por uma tentativa de atingir a exatidão de um desenho animado no tratamento sincronizado de elementos visuais individuais. As formas musicais específicas foram colocadas em correspondência com o filme através da precisão de seus detalhes. Isso não é uma autoindulgência formalista e preguiçosa: todo longa-metragem ainda contém cenas da natureza reais ou virtuais com aspectos sublinhados pelo preenchimento com leitmotiv. Parecia particularmente importante apontar o caminho para soluções mais adequadas.

Cinco grandes formas musicais foram empregadas: a invenção, o prelúdio coral, o *scherzo* com trio, o *étude* e a sonata finale. O compositor tentou complicar sua tarefa com o uso da técnica dodecafônica. Cada elemento do filme, como por exemplo o colapso de um *iceberg* ou o movimento de um navio cuja proa atravessa blocos de gelo, estava, portanto, sujeito a vários requisitos. Como

um elemento concreto da forma musical, ele deveria ter um significado musical independente; ele deveria estar “sintonizado” ao sistema dodecafônico sem soar mecânico; deveria estar estruturalmente sincronizado com o filme, distinto, totalmente preciso.

Em relação às formas, pode-se observar o seguinte. A ideia da invenção, o uso constante do tema em diferentes posições tonais, é estimulada pela imagem que mostra a formação de uma geleira – o tema – em perspectivas que variam, em vários níveis, por assim dizer. O prelúdio coral é composto sobre um *cantus firmus* sustentado. O étude é escrito para dois violinos solo com acompanhamento de orquestra; o movimento com características de *étude* que passa rapidamente é uma nevasca “estilizada”. A exposição sonata representa geleiras rígidas, que desabam durante o desenvolvimento; a recapitulação mostra o resultado do colapso – uma baía cheia de fragmentos de gelo.

A escritura musical foi concebida de acordo com a “frieza” das cenas da natureza. Somando-se a uma orquestra de câmara normal (flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, trompete, trombone, percussão, quarteto de cordas solo e contrabaixo solo), um piano elétrico e um *novachord* foram usados⁴. Os instrumentos elétricos não foram adicionados para preenchimentos harmônicos, como geralmente é feito pelos estúdios de cinema, mas foram tratados de maneira solista. Às vezes, havia verdadeiros duetos entre eles, acompanhados pela orquestra. A frieza e a aspereza de seus “jeitos de ser”, como trinados, mordentes, apogiaturas, cadeia de trinados, foram integralmente explorados.

As soluções tentadas para os *Cine-jornais* foram diametralmente opostas. Buscou-se a maior liberdade possível das estruturas formais; a música ajustou-se sem reservas ao filme, e a forma resultante foi a da improvisação. O terror de uma cidade bombardeada do ar – aliás, é extremamente problemática esta questão, se a música deveria ou não ser usada para tais cenas documentais, ainda que isso seja inevitável nas condições atuais – resiste ao tratamento por formas musicais autônomas. Na medida em que há forma neste caso, ela está contida no próprio filme. Inúmeros detalhes são mostrados, muitas vezes durando apenas um segundo cada, que representam os muitos aspectos do terror. A música acompanha, varia constantemente o seu caráter, não dá para si mesma tempo para qualquer contemplação, e está ajuntada ao filme apenas através de contrastes.

Em relação às Sequências de *Longa-Metragem*, a tarefa consistia em testar várias soluções musicais para uma mesma cena. Diversas músicas foram compostas para cada sequência, e cada música foi baseada em uma ideia musico-dramática diferente. Por um lado, esse procedimento foi sugerido pelo estranho fato de que as sequências faziam parte de filmes para os quais a mú-

4 NE. Instrumento musical eletrônico. Um dos primeiros sintetizadores, projetados e construídos entre 1939 e 1942.

sica já existia, de modo que qualquer solução era, na verdade, uma solução alternativa; por outro lado, ele foi adotado para considerações objetivas. Um filme de longa metragem em que cada momento tem ou deveria ter um “significado” permite uma gama muito mais ampla de interpretação dramática e uma maior variedade de atitudes possíveis em relação a tais significados do que uma cena de natureza que mostra fatos sem tentar ser significativa. O objetivo era avaliar toda a gama dessas possibilidades dramáticas.

Uma sequência relativamente longa de *Grapes of Wrath* começa com o vento soprando contra casas desertas na região de Dust Bowl. Ele afasta a poeira que afastou os agricultores, bem como papéis, latas velhas, lixo – os únicos vestígios deixados pelos habitantes. Do ponto de vista musical formal, a cena é introdutória (23 segundos); ela leva a um “côlon” figurativo, que abre a primeira sequência musical importante – a migração para o oeste da família Joad em um calhambeque sobrecarregado.

Musicalmente, essa cena foi abordada à partir de três ângulos diferentes. Em primeiro lugar, foram experimentados efeitos sonoros sem música, a representação dos sons naturais do filme. Em seguida, uma introdução em larghetto dando voz ao desespero expresso pela cena, apontando para ela, como se dissesse: “Olha só isso!” O enfatizar o significado afasta de uma imitação dos acontecimentos – não há vento algum na partitura, tampouco na trilha sonora. O vento é apenas visto, e o efeito da desertificação é duplamente forte. Finalmente, a orquestra reproduziu o vento. Grande ênfase foi colocada no brilho do efeito musical – o vento natural tinha de ser superado, “melhorado”, se era para o vento musical ter qualquer função. Ao mesmo tempo, foi tomado o cuidado de conseguir a sincronização máxima da música com os menores detalhes do filme. Em termos musicais, no entanto, o vento foi um “sistema de acompanhamento”, que carregava uma melodia fragmentária para flauta, e essa melodia “expressou” a cena, assim como fez a segunda solução, embora mais liricamente. Esta terceira solução pareceu ser a mais adequada. Ainda que outras soluções sejam concebíveis – por exemplo, soluções agressivas, que conceberiam a cena como uma catástrofe social e expressasse um protesto contra ela.

O contraste entre a música “a respeito” de um evento, a partir do qual ela enfatiza sua diferença, e a música que tira seus impulsos do evento em questão, define as possíveis atitudes fundamentais da música em relação ao filme, mas admite múltiplas variações. Essas duas atitudes são inter-relacionadas, produtivas uma da outra, não mecanicamente opostas. Por exemplo, a solução naturalmente sincronizada da cena discutida aqui (a viagem ocidental da família Joad) torna-se uma “estilização” precisamente porque a música segue a viagem em cada detalhe; porque a imitação é alcançada por meios puramente musicais, cujo uso consistente dá origem a um princípio formal específico. A teimosa imitação do filme pela música é transformada em expressão, aquela de superação intensiva da resistência. A resultante “peça personagem” poderia até ser tocada em um concerto. No entanto, a solução oposta, uma peça que

toma sua “distância” do filme, resolve um problema que foi levantado quando o filme foi encenado: a visão do calhambeque miserável carregado com os pobres pertences da família era frequentemente saudada com risos. Portanto, na segunda solução, a música ressalta a desesperada luta humana contra a catástrofe natural, e antes dessa malfadada cena, a atenção do ouvinte estava focada na vontade da família de resistir e sobreviver ao desastre.

Análise detalhada de uma sequência

Para ilustrar o trabalho de composição feito no projeto, apresentamos uma análise musical detalhada de uma sequência. Ela faz parte da música de *Fourteen Ways of Describing Rain* (op. 70), que, sendo a mais rica e completa de todas as escritas sob os auspícios do projeto, oferece o material mais adequado para tal análise. É composta no estilo dodecafônico, para o mesmo conjunto de instrumentos que Arnold Schönberg (a quem a partitura de “Rain” está dedicada) usou em seu *Pierrot Lunaire* – flauta, clarinete, violino (alternando com viola), violoncelo e piano. A tarefa era testar os recursos mais avançados e a correspondente técnica de composição complexa em sua relação com o filme. O filme a respeito da chuva parecia particularmente adequado para isso por causa de seu caráter experimental e da qualidade lírica de muitos de seus detalhes, apesar de seu tratamento totalmente objetivo. Todo tipo concebível de solução musico-dramática foi considerado, desde o naturalismo mais simples da descrição musical de detalhes sincronizados, até os efeitos de contraste mais extremos, nos quais a música “reflete” em vez de seguir um filme. A música consiste em quatorze peças, algumas vagamente justapostas, e alguns estruturalmente tricotadas juntas. No início e no final, há um “monograma” semelhante a uma cadência.

A segunda peça foi escolhida para análise. O filme mostra o vento no início da chuva. O conceito dramático da sequência é extremamente simples – imitação precisa e sincronizada dos eventos do filme – mas os recursos musicais são bastante diferenciados.

Os compassos 43 e 44 acompanham um panorama que mostra nuvens sobre a cidade e um vento fraco que começa a soprar. O compasso 45 acompanha a imagem de um detalhe - galhos de uma árvore sacudidos pelo vento. A música entoava uma frase recorrente semelhante a um coral, reconhecível por seu final em tercinas, ao qual se juntam a flauta, o clarinete e o violoncelo, enquanto uma figuração de violino, com trinados quase como um ruído fraco, reproduz o vento.

Nos compassos 45 e 46, o tremor dos ramos é traduzido em uma frase incidental de piano, que também é importante para a peça como um todo, e que do ponto de vista musical formal tem o significado de conclusão de um *chorale stanza*. Assim, a forma do filme determinou a forma musical até nos mínimos detalhes.

Durante os compassos 47 a 52, a imagem é novamente panorâmica. O vento é mais forte, seus efeitos podem ser vistos em detalhes: a música continua a primeira frase do coral e expande a *stanza* para quatro compassos, enquanto a figuração do violino, como no tradicional prelúdio coral, começa antes do *cantus firmus*.

No compasso 49, o tema coral é assumido pelo violino, e a figuração que representa o vento pela flauta: o motivo de base agora mudou consideravelmente. No compasso 51, para o close-up dos efeitos de uma rajada de vento, a frase incidental do piano é retomada, e no 52 combinada com o vento - o filme mostra uma rajada de vento batendo em um toldo. Esse motivo do filme continua durante a terceira entrada do coral, compassos 53 a 56, na forma de um violento estouro do violino em seu registro mais agudo, que, em relação aos dois primeiros, é como uma “pós-canção”. O complexo ritmo do acompanhamento do piano e do violoncelo reproduz o ritmo sincopado e semelhante a uma rajada do filme.

O pequeno segmento musical que segue (compassos 51 a 62) acompanha cenas curtas, como folhas caídas flutuando em um lago. A música é de caráter transicional, não muito diferente de uma *cadenza* de flauta. O motivo do vento, previamente desenvolvido pelo violoncelo e transformado em um padrão da escala, é ampliado pelo violino como um “remanescente”, como na resolução clássica de um motivo, e assim logicamente continua a frase descrita como “pós-canção”. O propósito desse procedimento é permitir que contrastes abruptos surjam um do outro, e os intermediar sem suavizá-los.

O compasso 63 corresponde a uma importante articulação do filme: as primeiras gotas de chuva estão caindo. Sua reprodução drasticamente simples por meio de segundas de piano acopladas resulta em um novo tema que domina o resto da sequência. Mas é acompanhado pelas mínimas do coral no clarinete e no violoncelo, e depois, pelo motivo do sopro no violino, enquanto o violoncelo assume o novo tema em pizzicato. No compasso 70, ele retorna ao piano e é resolvido em semínimas simples.

No compasso 73, as gotas de chuva param, e o lago com as folhas flutuantes reaparece na tela. Em concordância, a música volta ao fragmento da *cadenza* da flauta, mas o divide entre o clarinete, a flauta e o violino. O violino leva mais uma vez a uma “resolução do motivo” (compasso 76).

Começando com o compasso 77, um efeito de conclusão claro é produzido. A tela mostra um céu cinza imóvel encoberto por nuvens de chuva. A música, muito acima das harmonias de base, como se estivesse parada, é uma melodia de violino cujas notas mínimas são novamente uma reminiscência da figuração do coral. O caráter peculiar e inquietante da passagem é alcançado pela maneira como é orquestrado. Violoncelo e piano estão em uníssono, mas de forma que o efeito seja uma coloração especial do som, não seu reforço.

No compasso 81, a chuva pela primeira vez começa a cair densa e rápida. A música corre para o seu fim. Ela pega o tema do piano do compasso 63, mas

não tem mais tempo para qualquer “trabalho de filigrana” e flui quase sem qualquer pausa em um movimento simples. O acompanhamento, exceto pelo resto das harmonias profundas que desaparecem logo, é um trêmolo de violino com um som semelhante a um ruído. Nos dois últimos compassos, o violoncelo acrescenta uma sugestão da figuração do coral.

A forma da sequência não se enquadra em nenhuma das categorias usuais. As entonações recorrentes da melodia em mínimas são uma reminiscência de um prelúdio coral; as figurações de violino igualmente recorrentes, de um *étude*. Mas nenhum dos dois padrões corresponde à forma real da sequência, cujo espírito mais se aproxima de uma exposição sonata, embora o tipo de organização desta não seja adotado externamente. No capítulo 6, foi apontado que recursos como temas principais, transições, temas secundários, temas de fechamento ou resoluções temáticas deveriam ser liberados do padrão formal e tornados independentes. Aqui, uma tentativa foi feita nesta direção. Assim, a “pós-canção” da primeira seção principal (compassos 53 a 56) tem claramente o caráter de um tema de encerramento, de realização de um desenvolvimento temático que na verdade não o precedeu. Além disso, a finalização que começa com o compasso 81 tem o efeito de apressar um processo detalhado para a sua conclusão, embora tal processo não tenha acontecido. Tais efeitos são possíveis porque os detalhes da técnica clássica da sonata, especialmente aqueles pertencentes à máxima economia de motivos e variação permanente, são mantidos, enquanto a arquitetura tradicional é substituída pela forma do filme.

Por fim, deve-se observar a economia dos recursos musicais. Apesar da textura filigranada da música de câmara prevalecente na composição, tudo o que é supérfluo, tudo o que não é absolutamente necessário para a exposição da ideia musical, foi evitado. Mesmo neste pequeno quinteto, todos os instrumentos tocam simultaneamente apenas em raros momentos. Essa economia de meios é particularmente aconselhável na música para cinema, que deve evitar todas as coisas supérfluas.

Contra-Exemplo

Para ver a análise anterior em sua perspectiva adequada, é necessário comparar o procedimento de composição que acabamos de descrever com a prática prevalecente. Por uma questão de justiça, o exemplo contrastante não é tirado do domínio da música comercial, mas do livro de Eisenstein, onde é citado como um modelo de tratamento musical adequado de acordo com as teorias estéticas do autor. É uma pequena peça de Prokofiev, escrita para acompanhar uma sequência de *Alexander Nevsky*.

A peça foi obviamente destinada a ser completamente subordinada ao filme, sem quaisquer requisitos musicais independentes. Portanto, nossa tarefa

é analisá-lo de um ponto de vista puramente dramático-funcional, não de um ponto de vista musical.

A ideia de base é a da semelhança, não a do contraste. Eisenstein constrói diagramas do “ritmo da imagem” e do “movimento” musical e considera os dois idênticos. “Agora vamos comparar os dois gráficos”, ele escreve. “O que encontramos? Ambos os gráficos de movimento são absolutamente correspondentes, ou seja, encontramos uma correspondência completa entre o movimento da música e o movimento do olho sobre as linhas da composição plástica. Em outras palavras, exatamente o mesmo movimento está na base de ambas estruturas, a musical e a plásticas.”⁵

No capítulo 5 mostramos que a identificação dos ritmos musicais com os ritmos do filme é questionável, porque nas artes plásticas o conceito de ritmo é amplamente metafórico. Isso se torna manifesto no presente caso: os gráficos de Eisenstein referem-se a tomadas únicas, não à relação de tempo entre eles. Além desta consideração geral, a inadequação de tais analogias pode ser mostrada em detalhes no que diz respeito aos exemplos de Eisenstein. Os gráficos de Eisenstein deveriam provar que o movimento real da música é similar à sequência do filme. O que eles provam na realidade é que há semelhança entre a *notação* da música e a sequência. Mas a notação já é a fixação do movimento musical real, a imagem estática de um fenômeno dinâmico. A semelhança entre a música e o filme é indireta, sugerida pela fixação gráfica da música; isso não pode ser percebido diretamente e, por essa razão, não pode cumprir uma função dramática.

Por exemplo, a tomada nº V mostra uma avalanche. A música (veja o compasso 9) imita as rochas íngremes com tríades dissolvidas descendentes que, na verdade, têm a aparência de uma curva em queda acentuada na notação da partitura. Mas a queda sonora ocorre a tempo, enquanto que a rocha íngreme é vista inalterada da primeira à última nota. Uma vez que o espectador não lê a notação, mas ouve a música, é quase impossível para ele associar a sequência de notas à rocha íngreme. E é ainda menos provável que ele o faça porque a tríade dissolvida é uma frase tão convencional e gasta que o ouvinte não tem o menor impulso de conectá-la a uma cena heróica. A fórmula musical usada aqui é tão irrelevante que ela pode se relacionar a qualquer coisa ou a nada. Se é realmente necessário ter ilustrações musicais de rochas íngremes depende do plano de base. Mas se isso for tentado, o motivo deve ser pelo menos tão claro que nenhuma dúvida paire a respeito da relação entre a música e o filme.

Uma outra objeção diz respeito ao desenvolvimento da sequência e da música. Se a tese de Eisenstein de uma correspondência entre os dois for aceita,

5 Sergei Eisenstein. *The Film Sense*, New York, 1942, p. 178. { No Brasil, esse famoso e paradigmático estudo está disponível em *O sentido do filme*, Rio de Janeiro: Zahar, p. 105-143, 2002. }

o desenvolvimento da música teria que corresponder ao do filme. A música então deveria distinguir entre vistas panorâmicas e close-ups, como foi mostrado na análise da sequência da chuva, e o desenvolvimento de eventos dramáticos deveria ser refletido em desenvolvimentos especificamente musicais. A tarefa aqui é evitar termos a música - que por natureza é dinâmica - ultrapassando a marca, em oposição ao menos móvel evento visual. Paradoxalmente, o extremo oposto ocorre na peça de Prokofiev: o filme avança enquanto a música marca o tempo. Por exemplo, há uma diferença clara no estágio de desenvolvimento entre as três primeiras tomadas, que mostram detalhes, e a quarta tomada, que é uma visão geral de uma linha de batalha com duas bandeiras. Mas os compassos 5 ao 8 repetem literalmente os compassos de 1 a 4, e as repetidas recomendações de Eisenstein em relação à correspondência entre a sequência de imagens e o movimento musical aqui são completamente ignoradas. Na tomada nº IV, duas bandeiras são representadas simbolicamente por 4 colcheias (compasso 8). Infelizmente, as mesmas colcheias já haviam aparecido no compasso 4, tomada nº II, que não mostra nenhuma bandeira, embora haja uma lança nela, que um dos guerreiros brandia no ar. Se os detalhes da imagem estática devem ser tão pedantemente traduzidos em música, o pedantismo deve ser pelo menos consistente, não praticado em um momento e esquecido no próximo.

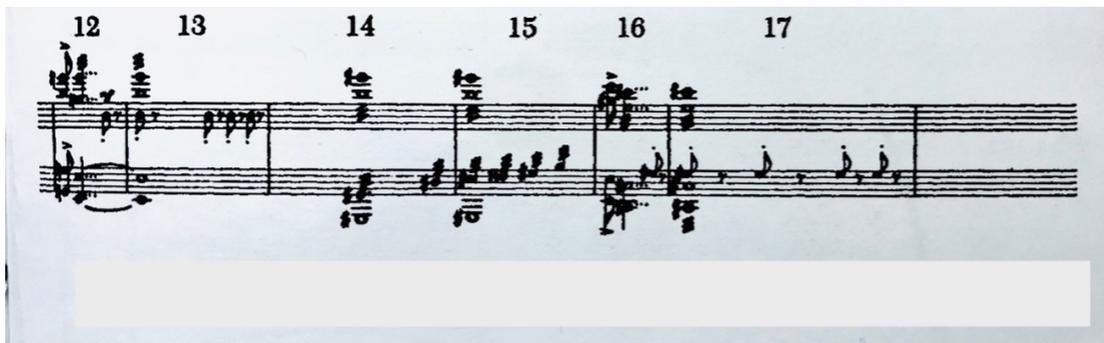


Começando com a tomada nº VI, o caráter do filme muda; ele progride de tomadas de meia distância para close-ups. Aos poucos, as pessoas se destacam do fundo, uma trama rudimentar começa a aparecer. A música, no entanto, não dá qualquer atenção a isso, ela repete seu padrão tonal altamente simples, no mesmo sol sustenido pelo qual pastou no terceiro compasso e definitivamente atingiu no décimo. Prokofiev segue o princípio neoclássico de impassividade, de repetição sem emoção do padrão musical em oposição à ação progressiva, e Eisenstein, bastante despreocupado com a verdadeira natureza deste estilo musical, dá-lhe uma interpretação, depois da moda da música programática, isso é absolutamente injustificado pelo conteúdo musical.

No entanto, o próprio Prokofiev não permanece fiel a seu princípio neoclássico, mas obriga Eisenstein, na medida em que seu padrão fundamental rigidamente repetido deveria representar um astral musical de agitação, o exato oposto de rigidez. Assim, resulta uma contradição entre o padrão musical

fundamental que ele escolheu e o tratamento que dá a ele. A indiferença teria sido genuína se fosse exatamente contrastada com o filme agitado, como é o caso, por exemplo, em algumas das cenas de balé de Stravinsky. Mas Prokofiev vai apenas até a metade do caminho, e o que se consegue não é nem a indiferença neoclássica, nem a música programática romântica, mas apenas uma relação borrada e imprecisa entre filme e música. Os padrões básicos e os gráficos musicais são semelhantes, mas o desenvolvimento da música e o do filme são bastante diferentes e não relacionados – na verdade, a música não chega a se desenvolver.

Finalmente, um dos equívocos fundamentais de Eisenstein deve ser apontado. Ele transfere toda a sua discussão para uma esfera de argumentos estéticos grandiloqüentes,⁶ o que é completamente irrelevante para a peça inofensiva que Prokofiev sem muito esforço escreveu para a sequência em questão. Eisenstein fala dessa peça e de sua relação com o filme como se estivesse lidando com os problemas mais difíceis da pintura abstrata,



com referência aos quais frases como curvas acentuadas, contrapontos verdes a temas azuis, ou unidade estrutural, também têm sido usadas com muita frequência. Ele usa artilharia pesada para atirar em pardais. A peça em questão segue tão completamente as faixas batidas da boa e velha música do cinema

6 Eisenstein também mostra uma tendência para a adoção sem sentido crítico de certos resultados da semi-erudição musical, como os encontrados no livro bem conhecido e altamente superestimado de Albett Schweitzer sobre Bach.

“Até onde ele [Bach] se aventurará a ir na música é mostrado na cantata de Natal, *Christum wir sollen loben schon*. O texto da ária *Johannis freudenvolles Springen erkannte dich mein Jesus schon* refere-se à passagem no Evangelho de São Lucas, ‘E aconteceu que quando Isabel ouviu a saudação de Maria, o bebê saltou no ventre.’ A música de Bach é simplesmente uma série de convulsões violentas. (Eisenstein, lcp 162 f.) Ao descrever as passagens citadas como convulsões, Schweitzer esquece que tais passagens pertencem aos recursos musicais gerais de todo o período de Bach, que eles são encontradas em centenas de suas obras com conotações totalmente diferentes, sem necessariamente expressar embriões saltando no ventre de suas mães. Para dar o efeito de salto, seria necessário executar a música de maneira “saltitante”, e mesmo o mais ambicioso batedor de tempo provincial dificilmente entrega-se a tal romantismo.

que falar de sua “estrutura” não faz sentido. Tremolos deveriam sugerir um suspense que ninguém mais atribui a eles; um ritmo sincopado de colcheia que há muito tempo se tornou ineficaz deveria ser “irregular”, e uma sequência de semínimas subindo para tríades deve “ameaçar”, embora na verdade nem mesmo saia do círculo seguro das harmonias circundantes. A música é a do antigo *Kinothek*, apenas a terminologia é a dos manifestos de Kandinsky.

Nem mesmo um regente provincial faria isso:



Exemplo de Schweitzer (p. 156).

FOURTEEN WAYS TO DESCRIBE RAIN

Hanns Eisler

In honor of Arnold Schönberg's seventieth birthday
No. 3

Flute $\text{♩} = 168$
Clar. in B \flat
Violin
Violoncello
Piano

45
Fl.
Cl. B \flat
Vi.
Vc.
Piano

The image displays two pages of a musical score, likely from a symphony. The top page shows measures 48-50. The bottom page starts at measure 50, indicated by a boxed number '50' above the first staff. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Clarinet Bb (Cl. Bb), Violin (Vl.), Viola (Vc.), and Piano (Piano). The Flute part features intricate passages with slurs and dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *sp*. The Clarinet Bb part has a melodic line with slurs. The Violin and Viola parts have rhythmic patterns with slurs. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The bottom page includes a performance instruction '(flatter tongue)' above the Flute staff in measure 52.

The image displays two pages of a musical score for a chamber ensemble. The instruments listed are Flute (Fl.), Clarinet Bb (Cl. Bb), Violin (Vl.), Viola (Vc.), and Piano.

Page 1 (Top):

- Flute (Fl.):** Starts with a rest, then enters with a melodic line marked *pp*. The tempo marking *piu accelerando* is placed above the staff.
- Clarinet Bb (Cl. Bb):** Starts with a rest, then enters with a melodic line marked *pp*.
- Violin (Vl.):** Starts with a rest, then enters with a melodic line marked *pp*.
- Viola (Vc.):** Starts with a rest, then enters with a melodic line marked *pp*. The instruction *sul ponticello* is written above the staff.
- Piano:** Plays a rhythmic accompaniment marked *f staccato with both hands*. The dynamic *ff* is indicated below the staff.

Page 2 (Bottom):

- Flute (Fl.):** Continues with a melodic line marked *pp*. The tempo marking *accelerando* is placed above the staff.
- Clarinet Bb (Cl. Bb):** Continues with a melodic line marked *pp*.
- Violin (Vl.):** Continues with a melodic line marked *fff*.
- Viola (Vc.):** Continues with a melodic line marked *ff brillante*.
- Piano:** Continues with a rhythmic accompaniment marked *ff*.

The image displays a musical score for a chamber ensemble, consisting of seven staves. The instruments are: Clarinet Bb (Cl. Bb), Violin (Vl.), Viola (Vc.), Violoncello (Vc.), Piano (Piano), Flute (Fl.), and Clarinet Bb (Cl. Bb). The score is divided into three systems. The first system includes parts for Cl. Bb, Vl., Vc., and Piano. The second system includes parts for Fl., Cl. Bb, Vl., and Vc. The third system includes parts for Fl., Cl. Bb, Vl., and Vc. The score contains various musical notations, including notes, rests, slurs, and dynamic markings. Key markings include "poco pesante" above the Flute staff, "sub. fpp staccato" and "sub. ppp" for the Flute, Cl. Bb, Vl., and Vc. parts, and "sempre staccato" for the Flute. A box containing the number "60" is positioned between the second and third systems. The score concludes with a "ppp (dolce)" marking and a "poco" marking with a hairpin.

The image displays two systems of musical notation for a chamber ensemble. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet Bb (Cl. Bb), Violin (Vl.), Viola (Vc.), and Piano. The Flute part is marked "very rhythmic" and features a melodic line with slurs and accents. The Clarinet Bb part has a melodic line starting with a *pp* dynamic. The Violin part is marked "tr. marc." and has a melodic line with a *pp* dynamic. The Viola part has a melodic line with a *pp* dynamic. The Piano part is marked "sehr betont" and "tiefend" and features a complex, rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic. The second system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet Bb (Cl. Bb), Violin (Vl.), Viola (Vc.), and Piano. The Flute part is marked "acc. l." and has a melodic line with a *pp* dynamic. The Clarinet Bb part has a melodic line with a *pp* dynamic. The Violin part has a melodic line with a *pp* dynamic. The Viola part has a melodic line with a *p* dynamic and is marked "(marcato)". The Piano part has a complex, rhythmic accompaniment with a *p* dynamic.

70

Fl.
CLB
VI.
V.
Piano

tranquillo

113

75

Fl. dolce

Cl. B \flat

Vl. pp

Vc. ppp

PIANO

Fl. poco pesante

Cl. B \flat

Vl. pp

Vc. ppp

PIANO ppp

90 *a tempo, sempre poco stringendo*

The musical score is divided into three systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Violin I (Vl.), Violin II (Vc.), and Piano (Piano). The Flute part begins with a *pp* dynamic. The Violin I part has a *ritard.* marking. The Piano part features a *ritard.* marking. The second system continues the Violin I and Piano parts. The third system includes Violin I (Vl.), Violin II (Vc.), and Piano (Piano) parts. The Violin II part has a *ppp* dynamic, and the Piano part has a *ppp dolcissimo* dynamic. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.