



DUNSBY, Jonathan and WHITTALL, Arnold:
Music Analysis in Theory and Practice
British Library Cataloguing in Publication Data. London. 1988. p. 3-19.
Resenha e Tradução: Adriano Gado ¹

1. Introdução

Palavras de Pierre Boulez, sobre a análise:

- *partir da observação minuciosa e exata dos fatos musicais propostos*
- *encontrar um esquema, uma lei, uma organização que dê conta desses fatos.*
- *Interpretação das leis de composição deduzidas dessa aplicação.*
- *Interpretação das estruturas*

E ainda:

O analista deve empreender a mais exata observação possível dos “fatos” apresentados, mirando um plano, uma lei de organização interna (que estabeleça a descrição dos fatos com o máximo de coerência).

Isso revelará certas características fundamentais da organização musical que tendem a ocorrer em qualquer período ou estilo de uma obra: **repetição, variação, contraste, conexão, justaposição**. O analista deverá ser familiar com os planos, com os modelos analíticos que já foram propostos - e aceitos - pela música de diferentes períodos, tendo em vista 'o máximo de coerência', que implica uma unidade que engloba diversidade, uma maior ênfase na similaridade musical que no contraste musical. Boulez acredita que o “ponto auge” do método analítico ativo é a demonstração de que ‘a obra foi assimilada e entendida’. O principal objetivo do analista é **intensificar o entendimento e a apreciação** de uma composição particular. Ele acredita que o entendimento pode ser fortalecido através do EXERCÍCIO DO INTELECTO. Boulez nota que o sentimento de “Eu realmente entendi a obra” seja provavelmente experienciada por poucos músicos, analistas ou não. Boulez está convencido que o compositor não pode imaginar as conseqüências (imediatas ou últimas) do que escreve e que sua percepção não é necessariamente mais aguda que a do analista. Dunsby diz que sua ‘consideração é fundada na crença de que análise pode e deve intensificar a apreciação, ou o jogo estético, e intensificar mais do que inibir as respostas instintivas da música. Outros são menos tolerantes, prontos para dispensar a atividade da análise, tendo-a como dissecação destrutiva: ‘analistas são entusiastas que querem negar os mistérios das artes’ (Whittall, 1982).

Henrich Schenker - viu o efeito da organização musical como essencialmente misteriosa: “O poder de comando (*will*) e imaginação que se nutre através das transformações de uma grande obra divide-se em nosso espírito como um poder da imaginação”. Outros clamam que é errado trazer para a expressão ou consciência, através da análise, aqueles fatores que os compositores desejam suprimir. E é verdade que alguns compositores acham a maioria dos gêneros de análises irrelevantes, até mesmo impróprios quanto a suas investigações e exposições; No entanto, Dunsby crê que o analista pode somente oferecer a **evidência da experiência** - conhecimento este que deixa a experiência da música mais rica, e não mais pobre. Dunsby distingue ‘análise’ e ‘teoria’:

- Teoria aproxima-se do geral
- Análise aproxima-se do específico

Afirma que a análise está longe de ser contraprodutiva e que ela depende, assim como o compositor e o crítico, crucialmente da inventividade e imaginação de mentes individuais para ser ensinada e estudada sistematicamente. Estudantes de análise somente podem se beneficiar com o direcionamento de estudos, se se concentram mais especificamente em **fundamentos**, que separam **questões técnicas**, provisoriamente, das **questões genéricas (contextos históricos e estilísticos)**. Mais futuramente o autor irá argumentar a necessidade para a disciplina de “análise musical” de incrementar-se a si mesma necessitando de complementos - igualmente aos aspectos técnicos e teóricos de todos os estudos históricos e musicológicos. Se a análise prospera como uma disciplina que lida com o ‘sério estudo da partitura em si mesma’ então a história geral da música das últimas gerações podem vir a diferir grandemente de muitas histórias - as ‘vidas e obras’, admiradas hoje em dia.

¹ Disponível em http://adriano_gado.sites.uol.com.br/index.htm. Acesso em 28/07/2004.

Um dos fatores que permitiu à análise tornar-se uma servidora da história da música é a antiquada hipótese nunca comprovada que tais estudos essenciais, relativamente limitados, são desnecessários. O autor sugere que o envolvimento do estudante com questões que Schenker chamava de '*masterpieces*' e com a maioria daqueles 'exemplos obrigatórios' do início da música pós-tonal, é uma educação que qualquer músico moderno deveria submeter-se. E previne a paciência a ser concedida em relação a muitas palavras e gráficos - entendendo por paciência o estudo formado por ensaios e suas implicações -; desta forma terá um encontro bem sucedido com as conclusões (tomando cuidado para não perder-se na imaginação ofuscando a clareza).

Tovey, Schoenberg, Meyer e outros conduzem um pano de fundo contra as idéias de schenkerianos, causando conflitos e polêmicas. Schoenberg posiciona-se contra Schenker enquanto Tovey posiciona-se contra ambos. No capítulo III o autor se debruçará na riqueza e diversidade da música do séc. XX abordando a atonalidade praticada por Schoenberg e Webern entre os anos de 1910 e 1940 (os mais importantes).

Recomenda que o livro seja lido pela ordem dos capítulos, pois o autor tenta estimular o pensamento a respeito da análise - ao dar constante atenção para as premissas e os objetivos - e um contínuo autoconhecimento musical e intelectual. Da mesma forma que a nossa cultura contemporânea não poderá ser adequadamente compreendida se todas as referências a eventos anteriores a 1908 forem rigorosamente excluídas. Logo, o músico que falha no estudo da eventual reação da tonalidade (no período subsequente, quando a maioria das grandes teorias válidas sobre a tonalidade foram escritas) estará ignorando um ingrediente vital no desenvolvimento da sensibilidade da arte da música dos últimos séculos.

No final do livro será abordado "Não 'o *porque*' e nem 'o *como*' analisamos uma obra, mas o *quê* nós analisamos". Muita energia continua sendo conduzida na tentativa de desenvolver teorias centralizando o simples fato de que a música é um fenômeno que percebemos: como sons que experienciamos na performance ou na mente (ouvido interno) e não como marcas na página. Analistas que tentam excluir de suas considerações o impacto de como a partitura soa, são certamente ridicularizados (embora haja algumas tentativas de distinguir teoricamente entre o "sentido" e o "som"). Ainda, a recepção pode ser representada de maneira convincente através de técnicas analíticas que lidam com a partitura enquanto uma estrutura atual. Uma técnica analítica que é capaz de considerar definitivamente todos os elementos em uma peça musical seria quase inimaginavelmente sofisticada se comparada aos métodos dos dias atuais.

Análise é uma disciplina jovem, e até hoje sua principal fraqueza está não no sentido em que seus frutos são imaturos, não formados, mas no sentido de estarem somente rascunhados. O analista que alcança o estágio de trabalho com composições completas deve *estar exausto* - quando obtém comunicação com os resultados - *sem estar exausto*. Uma habilidade para realizar tal balanço pode ser encorajado, mas, provavelmente, não ensinado.

2. A História da Teoria e Análise: Um breve panorama

Análise musical não é somente uma disciplina individual, mas uma parte do todo chamado musicologia: o "sério" estudo da música. É uma atividade intelectual ímpar por ser uma arte criativa e performática, ímpar com a inspiração do compositor, com a intuição, a estética, a reação crítica do ouvinte, e com a instintiva reação interpretativa do performer. Seus relativos aspectos intelectuais e não intelectuais são criativos, positivamente complementares. É necessário distinguir musicologia de musicologia histórica, e a importância do comentário técnico para a história da música e a biografia de compositores, sugere que a análise seja considerada como independente - e um degrau separado de desenvolvimento.

Enquanto a análise é mais centrada em relação aos aspectos da exploração técnica da técnica da composição e das estruturas e composições finalizadas, a história da música pode, todavia, avançar sobre assuntos como a vida dos compositores, as instituições musicais e as atitudes de sociedades particulares, a 'qualidade' dos 'períodos' (Barroco, Romântico) e, progressivamente, o delineamento do processo de composição através da notação e das fontes de manuscritos. Não raro, a análise significa a tentativa de explicar os processos da obra em determinadas composições, escolhidas mais propriamente por representar certas características técnicas específicas - de gênero, forma, estilo ou estrutura - do que pelo contexto histórico ou pela significância.

Na Inglaterra, o curso de análise está mais ligado à forma, refletindo um interesse em estruturas que não necessariamente conduzem ao minucioso estudo de alturas e estruturas rítmicas, e com categorias que remetem a amplas noções de período e estilo. Tais cursos são geralmente utilizados como complemento dos cursos de história, e seus conteúdos são quase que inteiramente verbais ou com a verificação das obras através de tabelas - materiais que podem ser compartilhados com a maioria dos ensaios de história. De fato, este contexto reflete algo de híbrido na natureza da análise, demonstrado pelo fato de que um curso de análise

pode muito bem evitar qualquer discussão da “teoria” e qualquer uso de técnica, exceto aquelas em que envolvem manipulação temática ou segmentação formal.

Há uma grande quantidade de documentos sobre música que contém comentários técnicos de análise: notas de programa e ensaios de história, biografias e livros técnicos. O estudo de teoria e análise pode fazer bons teóricos e analistas: e pode ajudar a tornar bons historiadores, compositores, editores e críticos. Da mesma forma, o analista precisa estudar história e composição, pelo menos em nível de graduação. Além disso, um entendimento de relações entre a corrente que lida com a prática da análise e a história da teoria da música, é uma parte especificamente vital para a educação geral do analista.

A história da análise está presente na história da teoria da música: até mesmo quando a teoria é estudada somente como uma infra-estrutura para técnicas modernas (e introduzida somente no curso de pós-graduação), ela fornece uma perspectiva incalculável. Além do mais, instituições onde é possível trabalhar (no nível de graduação) contraponto estrito, e figura do baixo ao lado da análise do direcionamento melódico, a ‘moderna’ técnica analítica é em si mesmo fornecida juntamente com um suporte histórico e uma perspectiva teórica.

O potencial analítico dos primeiros escritos teóricos é evidente na obra do teórico grego Aristoxeno - ofereceu uma exaustiva descrição do material musical, reduzindo o diverso fenômeno da música grega em ‘um sistema coerente e ordenado’. Relaciona-se a esta procedência a ‘obra classificatória realizada pelo clérigo Carolíngio’ na compilação dos tonários (segundo Ian Bent, as primeiras instâncias da atividade analítica). Tais ‘obras classificatórias’ conduzem a discussões da modalidade em composições verdadeiramente autênticas por teóricos renascentistas, conduzindo para a modernidade inumeráveis comentários sobre a linguagem musical de compositores específicos: dessa forma, para considerações mais gerais de ‘linguagens’ específicas, tais como aquelas encontradas em Schenker, Schoenberg, Hindemith e Piston - entre outros - sobre a tonalidade e harmonia.

Os tipos de classificações e sistemas construtivos mais comuns encontrados nos textos modernos de harmonia e contraponto (Schenker, Schoenberg, Hindemith e Piston), envolvem o uso de trechos de composições existentes, além de observações analíticas desses trechos, que mostram uma pequena proporção de procedimentos analíticos aos estudantes. Embora seja possível usar fragmentos de peças para demonstrar possíveis progressões harmônicas ou procedimentos contrapontísticos, tais atitudes não necessariamente contribuem para um aprendizado ordenado e eficiente.

Em Schenker (Free composition) notamos maior proporção de texto teórico utilizando a análise para demonstrar e exemplificar os elementos da teoria do que a demonstração da técnica analítica ou a coleção de análise. O teórico freqüentemente usará a análise neste específico e seletivo sentido, como uma finalidade última. Com a emergência da análise longe da intenção da teoria, prestamos particular atenção aos teóricos que, como Aristoxenus, lidaram com material musical específico com relevância teórica para a composição. A emergência da análise, assim como várias outras disciplinas musicológicas, está estreitamente ligada com o gradual desenvolvimento da composição, não como algo apenas escrito no papel, mas como algo criado por um indivíduo particular, e de alguma forma expressando a personalidade daquele indivíduo.

O termo "composição" foi traçado por Guido d'Arezzo em *Micrologus* (c.1030). Fim do séc. XV - Tinctoris: distinção entre *componiere* e compositor para reforçar a distinção entre música improvisada e música notada. Renascença - Zarlino contribui na teoria da música com um material lúcido e abrangente: *Institutioni Harmoniche* de 1558. Mas a composição completa veio a ser descrita e interpretada somente com a aplicação da terminologia retórica para a música, enquanto base de uma demonstração analítica. Músicos do séc. XVI – preocuparam-se com as utilidades da composição e performance e necessitaram oferecer instruções compreensivas aos estudantes (as instruções demandavam exemplos simples e curtos). 1606 – Estudo de Burmeister sobre o moteto de Lassus “In me transierunt”: definiu a estrutura da obra e explicou os métodos composicionais. Séc. XVII e XVIII – teóricos como Bernhard, Mattheson, C.P.E. Bach e Kirnberger – análise tonal, distinção entre harmonia estrutural e movimentos contrapontísticos (ainda não lidavam com a análise das obras existentes enquanto um fim em si mesmas). Fux e C.P.E. Bach – a quem os Schenkerianos atribuíram particular importância – tiveram interesse principalmente nas questões de teoria e prática, que seriam ilustradas através da escala relativa menor, exemplos especialmente planejados. A partir de Schenker a análise procura descobrir a importância que Haydn, Mozart e Beethoven tiveram em relação ao contraponto Fuxiano (enquanto oposição ao baixo fundamental de Rameau). Final do séc. XVIII – uso da música dos ‘grandes compositores’ para ilustrar pontos particulares da organização harmônica, frase estrutural e desenho formal. Séc. XIX: – Emergência da análise enquanto área distinta do estudo da música. Separação do estudo das composições dos estudos da composição em si mesma, resultando em uma intensa revisão dos objetos do passado. Aumento da tendência dos escritos teóricos. Séc. XIX – Questão: Se as composições autênticas do período impunham processos analíticos suficientes, de maneira que interessassem manterem-se válidas como modelos para o séc. XX. Gottfried Weber – desenvolvimento do sistema identificação de Numerais

Romanos (Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst, 1817-21). No séc XIX o direcionamento da atividade analítica não estaria na esfera da tonalidade ou harmonia, mas na 'estrutura da frase e modelo formal'. Os Schenkerianos reagiriam contra o completo desenvolvimento da então chamada *Fenomenlehre* – era uma conseqüência da falsa separação entre 'forma' e evidência de linguagem tonal. O aparente divórcio entre harmonia e contraponto permitiu novas idéias em relação ao organismo tonal alcançando realizações adequadas na análise musical até que o próprio Schenker começasse sua grande obra, a *Neue Theorien und Fantasien*, depois de 1900. De qualquer forma, os autores dos textos teóricos do séc. XIX não estavam fixados mais em fatores verticais do que lineares como vários apologistas Schenkerianos implicaram.

Segundo Dunsby, a teoria dos 'níveis estruturais' de Schenker e outras semelhantes a esta, têm sido de grande utilidade e compreendida por outros teóricos e analistas. Considerando certas noções de Riemann, Kurth, Schoenberg ou Tovey em relação à análise da música tonal, estes teriam se demonstrado estarem mais ao lado de Schenker. Isto mede a realização de Schenker. Ele foi hábil para fazer justiça ao essencial organismo da tonalidade na sua mais pura forma, precisamente no tempo em que as noções estéticas organicistas, mais diretamente associadas com a tonalidade, vieram em questão. No entanto Schenker não influenciaria a criação da nova música que foi em geral pensada para ser mais importante, ele guiaria e até transformaria o entendimento da 'velha música'. E estabeleceria melhor a análise como uma atividade em seu próprio direito, onde seu caráter e suas qualidades fossem refinadas. Dunsby comenta que até o ponto em que a análise da música tonal estende-se, deveria-se reforçar o ponto que, por mais rápidas que as técnicas dos não-Schenkerianos do séc.XIX e do séc. XX pudessem ter sido -especialmente com seu crescimento sobre assuntos concernentes à forma e procedimentos motivicos –, elas procuraram fazer justiça aos processos orgânicos e aos princípios estéticos daquela unidade (a criação e resolução da tensão) que foi o mais vital interesse dos artistas criativos e seus intérpretes, ambos executantes e analistas.

Ocorrerá um significativo desenvolvimento na prática da análise num futuro, somente se houver um entendimento de como a disciplina se desenvolveu durante a longa história da teoria da música. Tal possibilidade é uma justificativa suficiente para que se dê uma verdadeira história da análise musical.