



*O campo da análise musical*¹

LIMA, Paulo Costa: **Estrutura e Superfície na música de Ernst Widmer: As estratégias octatônicas.**
ECA-USP: Tese de Doutorado. Orientador: José Eduardo G. S. Martins São Paulo. 2000. p. 37- 50

O campo da análise musical não pode ser visto apenas como o domínio que foi produzido a partir da disseminação do termo, em meados do século XIX. Toda a tradição da teoria composicional, de Zarlino a Czerny passando por Fux, Rameau, Matheson, Koch, e mais anteriormente ainda, toda a produção teórica-filosófica, de Aristides Quintiliano e Boécio a Guido D'Arezzo e Zarlino, tudo isso coloca em jogo perspectivas analíticas da música. A concepção de análise como “**descrição ou interpretação** de uma situação ou objeto qualquer nos termos dos elementos mais simples pertencentes à situação ou ao objeto em questão” – Abbagnano (1982, p. 48) -, portanto, como resolução desse objeto ou situação, já aparece em pleno vigor nos escritos de Aristóteles, de quem Aristoxeno foi discípulo aplicado, e avança para a idade moderna através da retomada do interesse pela retórica. Embora o produto final desse tipo de procedimento analítico seja diferente da aplicação sistemática do método a peças individuais, marca distintiva da análise musical recente, não há como negar que a base conceitual é a mesma. Ao abordar a teoria composicional do sec XIX, Lester (1992, p. 1-2) consegue ilustrar a questão de forma inequívoca:

Essa foi a era na qual muitas características da teoria moderna emergiram pela primeira vez, e na qual os teóricos começaram a enfrentar em termos modernos, os assuntos que permanecem desafiadores nos dias de hoje – a natureza da interação entre linhas e harmonias, a natureza da interação entre motivos melódicos, fraseado e harmonias, os elementos que concorrem para a mobilidade musical e as melhores maneiras de entendê-los, a relação entre conexões ponto a ponto e estruturas abrangentes, e a presença de fundamentos estruturais sob a superfície composicional.

De acordo com Cook (1987, p. 7), a produção anterior ao sec XIX não deixava de contemplar aspectos técnicos de estrutura musical, mas sempre olhados de forma genérica, e não no contexto de peças individuais. Escrever-se-ia sobre as propriedades do sistema modal e não sobre as características modais de uma determinada composição, direcionando o interesse para a identificação de princípios gerais de estrutura musical. Três definições contemporâneas sobre a análise, confirmam o espírito aristotélico em relação a esta, assim como a tendência para valorizá-la como estratégia operacional:

1. A resolução de uma estrutura musical em elementos constituintes relativamente mais simples, e a investigação das funções desse elementos naquela estrutura (Bent)
2. A análise é a resolução de uma totalidade em suas partes constitutivas ou em seus pressupostos (Dahlhaus)
3. A análise musical é cada segmentação, explicação ou significação de uma obra musical ou de um grupo autônomo de obras (Erpf)

A definição proposta por Dalhaus (1975) evidencia dois tipos de desmontagem: a resolução em termos de partes constituintes e em termos de pressupostos. A definição por Bent (1980) justapõe dois universos distintos, embora articulados, como consequência da resolução efetuada: a estrutura versus a função. Esse binômio evidencia a eterna fricção entre os elementos estáticos e dinâmicos em música, e ao mesmo tempo, as dificuldades inerentes à adoção de um conceito de estrutura, ou de análise. A proposição de Erpf (1949) é ao mesmo tempo a mais neutra (quase abdica do problema) e a mais aberta, admitindo como análise qualquer segmentação, explicação ou significação de uma obra ou grupos de obras.

Há muitos autores que tem se preocupado com a categorização da produção analítica, fazendo-a a partir da vinculação às esferas mais abrangentes de pensamento. Identificam duas tendências principais no século XX: a busca de fundamentação matemática para os construtos e relações desenvolvidos pela teoria da música, e a valorização da intuição artística para a construção de teorias, sem questionar a origem dessas intuições. Essa síntese, e as críticas formuladas a partir dela, parecem abarcar de um lado o esforço da teoria dos conjuntos, de outro, a herança schenkeriana.

Epstein (1979, p. 6) descreve o cenário através de quatro perspectivas básicas, sendo as duas primeiras mais tradicionais e as duas seguintes mais inovadoras: 1. Enfoque histórico-estilístico (tradição da pesquisa musicológica); 2. Enfoque descritivo –formal (Tovey, Leichtentritt, Wallace Bery, entre outros); 3. O sistema analítico de Schenker; 4. O enfoque a partir do conceito de *Grundgestalt*, ou idéia básica, concebido por Schoenberg. Menciona ainda, os enfoques matemáticos – enfatizando a teoria dos conjuntos – e a interface com a linguística e a física. Cook (1987), apresenta o campo analítico a partir das seguintes categorias: 1. Métodos tradicionais (formais e psicológicos); 2. Análise Schenkeriana; 3. Enfoques psicológicos; 4. Métodos formais; 5. Análise comparativa.

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

Inúmeras classificações têm sido formuladas para a área de análise musical, não havendo consenso sobre a melhor maneira de realizar a tarefa. Bent (1980, p. 369-370) resume em poucas linhas várias tentativas de categorização elaboradas ao longo do século. Começa por distinções amplamente aceitas (segundo ele) entre “**análise de estilo**” e “**análise de trabalhos individuais**”, ou entre enfoques “**autônomos**” (música entendida e valorizada pelo que de fato é), e “**heterônimos**” (música como manifestação parcial de alguma força ou princípio cósmico). Menciona, em seguida, a proposta de Erpf (1949-1951) na MPG – a) **análise “construtiva”** (*Satztechnische*), b) **análise psicológica**; c) **análise da expressão** -, que seria basicamente a proposta de Meyer (1967, p.42): a) **abordagem formal** (relações entre unidades estruturais que constituem um evento musical, implicando simetria, equilíbrio, proporção, ou seja, ênfase no aspecto estático); b) **abordagem cinético-sintática** (música no processo dinâmico, tensão e repouso, estabilidade e instabilidade, ambigüidade e precisão); c) **abordagem referencialista** (apontando para conceitos, ações e paixões do “real”, ou seja, da experiência extra-musical).

A classificação proposta por Dahlhaus (1967) também seria uma variante: a) análise formal (a estrutura vista em termos de funções e relações entre seções e elementos); b) interpretação energética (movimentos e tensões); c) *Gestalt* (considera a obra como um todo orgânico); d) hermenêutica (que se distingue das três anteriores, e que lida com a interpretação da música em termos dos estados emocionais e significações externas)

Para Bent, seguindo a linha da necessidade de categorizações das categorizações, uma tipologia abrangente envolveria pelo menos os seguintes eixos: 1. A visão do analista sobre a natureza e função da música; 2. O seu enfoque com relação à substância da música; 3. O seu método de operacionalizar; 4. Os meios utilizados para apresentação dos resultados. Dentro dos enfoques da substância musical, Bent menciona as seguintes possibilidades: a) uma ‘estrutura’, uma rede autônoma de relações, maior que a soma das partes; b) uma concatenação de unidades estruturais; c) um campo de dados, aberto à busca de padrões; d) um processo linear; e) uma cadeia de símbolos ou valores com conotações emocionais. Essas cinco categorias incluiriam enfoques tão diversificados quanto análise da forma, de Leichtentritt e Tovey, estruturalistas e semiólogos. Schenker, Kurth, Westphal, Riemann, hermenêutica, análise do estilo, análise computacional, análise baseada na teoria da informação, análise proporcional, Reti e análise funcional, e muito mais.

Como métodos de operacionalização: a) técnica reducional; b) comparação e reconhecimento de identidade, similaridade ou propriedades comuns; c) segmentação em unidades estruturais; d) busca de regras de sintaxe; e) contagem de características; f) interpretação de elementos expressivos, simbolismo.

Como meios de apresentação: a) partitura anotada, reduzida ou representada por uma linha de continuidade; b) partitura “explodida”, colocando os elementos relacionados entre si, juntos; c) lista de unidades musicais; d) gráfico reducional; e) descrição verbal, usando desde terminologia formal até linguagem poética; f) representação da estrutura utilizando letras; g) gráficos, diagramas, contornos; h) tabelas e gráficos estatísticos; i) partitura destinada a performance (fita ou disco).

Depois de tudo isso, Bent (1980, p. 369-380) vai adiante e apresenta sete direções analíticas, tomando como base os métodos de operacionalização da abordagem musical: 1) estrutural fundamental (Schenker); 2) processo temático (Reti, e a análise funcional de Keller); 3) análise formal; 4) estrutura de frases (Riemann); análise de características (LaRue); 6) análise distributiva (Ruwet); 7) Teoria da informação.

Encontramos em Cone (1989: p. 41), uma descrição do campo analítico como uma espécie de horizonte entre duas direções extremas, prescrição e descrição:

É nesse ponto que a análise, propriamente dita, passa para o domínio daquilo que eu chamo de prescrição: a insistência em validar relações que não encontram apoio no texto (...) Já a descrição, corrente hoje na forma de contagem dodecafônica de notas – é necessária, sem dúvida, como preliminar para investigação musical. A prescrição, por outro lado, é óbvia nas irrelevâncias absurdas das análises de Weker sobre a música de Bach, mas também inerente a alguns dos pronunciamentos mais dogmáticos de Schenker e de seus seguidores (...) A análise, então, existe perigosamente entre a descrição e prescrição, sendo motivo de preocupação que as duas nem sempre pareçam fáceis de reconhecer.

Nattiez (1990, p. 50-58) também contribui para a discussão das formas de categorização do campo. Reconhece, de saída, as seguintes tendências da análise musical, como representativas do século XX: 1. Análise schenkeriana; 2. A teoria generativa de Ler Dahl e Jackendoff; 3. A análise da harmonia, da forma e do motivo (ou *Grundgestalt*) Schoenberg; 4. A análise motívica e temática de Rudolf Reti, 5. A teoria dos conjuntos elaborada a partir do trabalho de Babbitt e Forte; 6. A teoria do ritmo a partir da proposta de Meyer (1960); 7. O *musical criticism* de Kerman, Rosenm Newcomb e Treitler; 8. As análises por computador; 9. A semiologia musical de Ruwet e do próprio Nattiez; 10. A análise das músicas de tradição oral.

A diversidade dos modelos analíticos deveria ser também entendida a partir do seguinte: a) com relação às disciplinas adjacentes (história, antropologia, psicologia, lingüística, matemática, informática, estética, filosofia, epistemologia, história das ciências; b) com relação aos campos de aplicação (Schenker, Schönberg, Réti, Meyer, Lerdaahl-jackendoff e a música tonal, a teoria dos conjuntos e as músicas atonais, a técnica paradigmática e as aplicações em etnomusicologia); c) com relação aos parâmetros (harmonia em Schenker e Schönberg, motivo e temática em Schönberg e Réti ritmo e melodia em Meyer, formas estruturas melódico-rítmicas e monodias em semiologia musical).

Utilizando o modelo tripartite de Molino (1975), Nattiez avança na direção de uma proposta de categorização analítica, a partir da posição de cada abordagem com relação aos níveis *poïetique*, neutro e estésico, gerando a seguinte classificação: a) análise imanente (aborda o texto sem tomar parte na pertinência *poïetique*, ou estética das estruturas assim discernidas); b) análise holista (as configurações imanentes correspondem aos processos *poïetiques* e estésicos; c) *poïetique* indutiva (trata de induzir da observação da peça o processo composicional); d) *poïetique* externa (parte de documentos para reconstruir o processo *poïetique*); e) estésica indutiva (procura dizer como a obra é percebida na base da observação apenas das estruturas musicais); f) estésica externa (fundamenta-se sobre as respostas de pessoas que percebem em situação experimental). Essa proposta de Nattiez é coerente com a visão da análise como metalinguagem, como fato simbólico que remete a outro.

As categorias apresentadas para classificação das análises submetidas são as seguintes: 1. Harmônica/algarismos romanos; 2. Motívica/temática; 3. Rítmica/métrica; 4. Formal. 5. Dramatológica/narratológica; 6. Via computador; 10. Transformativa; 11. Outras. Quanto às áreas de estudo e pesquisa, as opções são as seguintes: 1. Tonal; 2. Não-tonal; 3. Ritmo e métrica; 4. História da teoria; 5. Gênero; 6. Aplicações via computador; 7. Semiótica; 8. Análise schenkeriana; 9. Teoria crítica (narratividade e narratologia); 10. Pedagogia; 11. Cognição; 12. Outras.

Referências Bibliográficas

- BENT, Ian D.: "Analysis" In SADIE, Stanley (Org.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. London:Macmillian, 1980, v. 1, p. 340-388
- CONE, Edward T. Beyond Analysis. In: Robert P. Morgan (Org). *Music: A view from delft, selected essays*. Chicago: University of Chicago Press. 1989.
- COOK, NICHOLAS. *A guide to musical analysis*. Londres: J. M. Dent & Sons, 1987. 375 p.
- DALHAUS, Carl: Analyse. In: *Riemann Musiklexicon*. Sachteil. Mainz: B. Schott's Söhne, 1975
- _____. *Aesthetics of music*. London: Cambridge University Press, 1967. 115 p.
- ERPF, H. Analyse: In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel/Basel, Baerenreiter, v. 1, 1949, p. 62-68.
- EPSTEIN, David. *Beyond Orpheus: studies in musical structure*. Cambridge: MIT Press, 1979. 244 p.
- LESTER, Joel. *Compositional theory in the eighteenth century*. Cambridge:Harvard University Press, 1992. 347 p.
- MOLINO, JEAN. Facto musical e semiologia da música. In: SEIXO, Maria Alzira (Org.). *Semiologia da Música*. Lisboa: Veja, S/d. p. 109-163
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Semiologia musical e pedagogia da análise. Tradução de Régis Duprat. *Opus*, Porto Alegre, v. 2, n 2, jun. 1990. p. 50-58

Paulo Costa Lima é compositor e educador. Sua tese está em fase de preparação para publicação. Visite sua home-page: <http://www.paulolima.ufba.br/>