

1. HISTÓRIA INICIAL. A Análise, como uma atividade em si, veio a ser estabelecida somente no final do século XIX; sua emergência como abordagem e método pode ser rastreada até os anos 1750. Entretanto, ela existiu como ferramenta escolar, embora auxiliar, desde a Idade Média. Os precursores dos analistas modernos podem ser considerados dentro de pelo menos dois ramos da teoria musical: o estudo dos sistemas modais, e a teoria da retórica musical. Onde, em qualquer destes ramos, um teórico citasse uma peça de música para ilustrar um ponto da técnica ou da estrutura, pouca discussão era necessária até então de que ele estivesse usando o que seria hoje chamado de abordagem analítica.

Em um certo sentido, o trabalho classificatório executado pelos clérigos Carolíngios na compilação dos tonários era analítico: envolvia a determinação do modo de cada antífona num repertório de canto, e então sub-classificar os grupos modais de acordo com suas terminações variáveis ('diferenças das notas nos salmos' *ver* TONARY). Certos teóricos como Wilhelm de Hirsau, Hermannus Contractus e Johannes Afflighemensis no século XI citaram antífonas com breves discussões modais, como fizeram mais tarde teóricos como Marchetto da Padova e Gaffurius. Suas discussões eram essencialmente análises a serviço da execução. Teóricos Renascentistas como Pietro Aaron e Heirich Glarean discutiram a modalidade das composições polifônicas de Josquin. (Por exemplo, *ver* MODE, §§II, 2-4, III, 3, 4.)

Tais citações de obras individuais eram todas concernentes com assuntos de técnica e substância. Foi somente com o desenvolvimento da retórica musical que a idéia de 'forma' entrou na teoria musical. A literatura da antiga retórica clássica Grega e Romana foi redescoberta com o achado do *Institutio oratorio* de Quintiliano em 1416. Mas a aplicação das idéias da oratória clássica pode ser rastreada até a polifonia de Notre Dame do início do século XIII, e seu impacto direto é evidente na música do final do século XV. Foi com Listenius (*Musica*, 1537; trad. Ingl., 1975) que a *musica poetica* – retórica musical – foi introduzida na teoria musical. Dressler (1563-4) aludiu a uma organização formal da música que poderia adotar as divisões de uma oração em *exordium* ('início'), *medium* e *finis*. Pietro Pontio (1588) discutiu os padrões para compor motetos, missas, madrigais, salmos e outros gêneros, e discussões semelhantes ocorrem em Cerone (1613), Praetorius (1618), Mattheson (1739) e Scheibe (1737-40).

Um plano semelhante ao de Dressler aparece em Burmeister (1606). Burmeister já tinha proposto (1599, 1601) que as 'figuras' musicais poderiam ser tratadas como análogas às figuras retóricas, e foi ele quem primeiro demonstrou uma análise formal completa de uma peça de música. Foi Burmeister, também, quem deu a primeira definição de análise (1606, pp. 71s):

A análise de uma composição é a resolução daquela composição em um modo específico e uma espécie específica de contraponto [*antiphonorum genus*], e em seus afetos ou períodos. ... A análise consiste de cinco partes: 1. Determinação do modo; 2. das espécies de tonalidades; 3. de contraponto; 4. Considerações de qualidade; 5. Resolução da composição em afetos ou períodos.

Ele então discutiu cada uma das partes da análise em detalhe, e fez seguir a isto sua análise do moteto a cinco vozes *In me transierunt* de Lassus. Ele definiu o modo como Frígio autêntico, e discutiu a extensão total da peça e as tessituras vocais individuais. Ele definiu a tonalidade como 'diatônica', as espécies de contraponto como 'fragmentado' (*fractum*), a qualidade como *Diazeugmenorum*. Burmeister então prossegue para o quinto estágio (pp. 73s):

Além disso, a obra pode ser dividida muito confortavelmente em nove períodos, dos quais o primeiro compreende o *Exordium*, que é elaborado com ornamentação dupla, também com imitação regular [*fuga realis*] e com imitação por movimento contrário [*Hypallage*]. Os sete períodos intermediários constituem o *Corpus* da obra (assim como ... a *Confirmatio* na oratória). Destes, o primeiro é ornamentado com palavras descritivas [word-painting?] [*Hypotyposis*], repetição uma segunda acima [*Climax*] e a repetição de uma frase conclusiva no início de uma nova seção [*Anadiplosis*]; o segundo semelhantemente, mas com repetição também de uma frase em diferentes notas e diferentes vozes [*Anaphora*].

Sua análise continua através dos sete períodos intermediários e discute a seção final (comparando esta ao Epílogo na oratória).

Seis anos depois, Lippius (1612) discutiu a retórica como a base da *forma*, ou estrutura de uma composição. Durante os períodos da Renascença e do Barroco os princípios da retórica eram prescritivos: proviam rotinas técnicas para o processo de composição mais do que técnicas descritivas para análise. Mas eles representaram uma parte importante na crescente consciência da estrutura formal durante estes períodos, e em particular da função do contraste e das ligações entre seções contrastantes, das quais a habilidade analítica foi eventualmente desenvolvida. Mattheson (1739) enumerou seis partes de uma composição bem desenvolvida tal como uma ária (p. 236):

Exordium, a introdução e início de uma melodia, no qual o seu propósito e intenção total devem ser mostradas, de modo que o ouvinte seja preparado e sua atenção seja despertada. ...

A *Narratio* é uma apresentação ou uma narrativa na qual o significado e a natureza do discurso são sugeridas. Ela é encontrada imediatamente na entrada da voz – ou da parte concertante [instrumental] mais importante, e é relacionada ao *Exordium* ... por meio de uma associação adequada [com as idéias musicais encontradas no *Exordium*].

A *Propositio* brevemente contém o significado e o propósito do discurso musical, e é simples ou composta ... Tais proposições tem seu lugar imediatamente depois da primeira frase da melodia, quando realmente o baixo toma a condução e apresenta o material breve e simplesmente. Então a voz começa a sua *propositio variata*, junta-se com o baixo, e assim cria uma proposição composta.

A *Confirmatio* é a intensificação artística da proposição e é geralmente encontrada em melodias por repetições inesperadas e imaginativas, pelas quais não deve ser entendida a Reprise normal. O que queremos dizer aqui é que são passagens vocais agradáveis repetidas algumas vezes com todos os tipos de belas modificações e adições decorativas.

A *Confutatio* é a resolução das objeções [i.e. idéias musicais opostas ou contrastantes]. Na melodia pode ser expressa tanto por notas ligadas ou pela introdução e rejeição de passagens que parecem estranhas.

A *Peroratio*, finalmente, é o final ou conclusão de nossa oração musical, e deve acima de tudo ser especialmente expressiva. E esta não é encontrada logo no efeito ou na continuação da própria melodia, mas particularmente no poslúdio, seja ele para a linha do baixo ou para um forte acompanhamento: tenha ou não o Ritornello sido ouvido antes. É comum que a ária conclua com o mesmo material com o qual começou: de modo que o nosso Exordium também sirva como uma Peroratio.

Mattheson então aplica este seccionamento a uma ária de Marcello, completa com discussão e exemplos musicais (pp. 237ss), introduzindo outros termos técnicos como já tinha feito. (*Ver RHETORIC AND MUSIC.*)

2. 1750-1840: ESTRUTURA DA FRASE E MODELO FORMAL. As origens da análise musical, como hoje se pode pensar, repousam na filosofia do início do século XVIII e estão ligadas com as origens da própria atitude estética. Pois foi no século XVIII, e particularmente com os filósofos e ensaístas Ingleses, que a idéia veio à superfície de contemplar a beleza sem auto-interesse – isto é, sem motivo de aperfeiçoamento pessoal ou utilidade. Esta nova atitude foi designada, por um de seus primeiros protagonistas, Lord Shaftesbury (1671-1713), ‘atenção desinteressada’. Ela incorpora um modo de interesse que não ia mais além do objeto sendo contemplado, e era absorvido na própria contemplação. Leibniz, quase ao mesmo tempo, tinha desenvolvido um conceito de percepção como uma atividade em si própria mais do que um processo de impressões sensoriais. Este conceito ativo de percepção foi importante na obra de Alexander Baumgarten (1714-62), que cunhou a palavra ‘estética’. Foi durante este período que a noção de ‘belas artes’ como tais, divorciadas do contexto e função social, surgiu.

Na equação da atenção desinteressada de Shaftesbury com ‘amor à verdade, proporção, ordem e simetria nas coisas externas’ repousa o germe da teoria formal conforme ela foi desenvolvida da Alemanha durante a Segunda metade do século XVIII. Sua declaração de que ‘*o Belo, o Justo, e o Atraente, nunca estavam na Matéria, mas na Arte e no Projeto [Design], nunca no Corpo em si, mas na Forma ou Poder Formador*’ (*Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, 1711, ii, 405) atraiu a atenção para a forma progressivamente como objeto de contemplação mais do que de conteúdo. Uma tal atitude aparece, por exemplo, no *Der allezeit fertige Polonoisen und Menuettencomponist* (1757) de Kirnberger, uma de uma série de publicações que estabelecia um esquema fixo de acordes para danças, e proviam vários motivos para cada compasso dos quais um era selecionado jogando-se dados.

Entretanto, não foi no campo da análise ou da crítica, como se poderia esperar, que estas idéias baseadas na percepção foram inteiramente articuladas na música pela primeira vez. Foi no ensino de composição: em particular nos escritos do teórico H. C. Koch (1749-1816). Os aspectos mais significativos da importante obra de Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782-93), eram os tópicos gêmeos da estrutura da frase e do modelo formal.

A exposição de Koch da estrutura da frase melódica foi da maior importância para a teoria musical, definitivamente também para a análise, e conduz diretamente à teoria da dinâmica e da agógica de Riemann. A exposição está na Parte ii do *Versuch* (seção 2, subseção 3 ‘Da construção de seções melódicas’, e subseção 4 ‘Da combinação de seções melódicas, ou da construção de períodos’), ocupando ao todo umas 500 páginas. Ele faz seguir imediatamente uma discussão do ritmo e metro, e estabelece uma estrutura hierárquica na qual ‘segmentos’ ou ‘incisos’ de dois compassos (*vollkommene Einschritte*) combinam-se em pares para formar ‘frases’ de quatro compassos (*Sätze*) as quais por sua vez combinam-se para formar ‘períodos’ (*Perioden*). Koch então estabelece regras para como esta estrutura pode ser modificada sem perda de equilíbrio. O capítulo 3 da subseção 4 contém três estudos ‘Do uso de extensões melódicas’. O primeiro é por repetição de toda ou de parte de uma frase; aqui Koch transmite a idéia de função dentro da frase mais do que do material melódico, falando freqüentemente da ‘repetição de um compasso’ embora o conteúdo daquele compasso seja diferente na segunda apresentação. O segundo é a multiplicação de frases e figuras cadenciais. O terceiro é o conceito altamente significativo por meio do qual uma unidade frasal de dois ou quatro compassos pode ser encaixada dentro de uma melodia existente. Koch explica com cada artifício de extensão (*Verlängerungsmittel*) como ele poderia ser usado sem descontrolar o efeito geral de simetria. Assim, por exemplo, ele explica que ‘Quando uma frase contém unidades de um compasso dos quais o primeiro é repetido, então o segundo também deve ser repetido’, porque se não ‘o tratamento desigual destas pequenas unidades sobressai como um efeito desagradável’ (ii, 63s).

O capítulo 3 da subseção 3 descreve processos de compressão melódica efetuados pela telescopia de duas unidades frasais para formar uma única unidade. Neste capítulo ele usa um sistema de numeração de

compassos que mostra o compasso no ponto de telescopia como tendo duas funções. A Fig. 1 mostra a telescopia de duas frases de quatro compassos num período de sete compassos, com o compasso suprimido (*Tacterstickung*) marcado com um quadrado (ii, 455).

1. De Koch: '*Versuch einer Anleitung zur Composition*' (1782-93), ii, 455

O princípio da extensão da frase de Koch tinha seu precursor no *Anfangsgründe zur musikalischen* (1752-68) de Joseph Riepel (1709-82). No seu segundo capítulo (Frankfurt, 1755) Riepel tinha discutido a construção de frases de oito compassos em duas unidades de quatro compassos, designando cada uma de acordo com seu tipo de cadência como *Grundabsatz*, *Aenderungabsatz* ou *Aenderungscadez* (pp. 36ss). Ele continua (pp. 54ss) discutindo a repetição e extensão da frase (*Ausdöhnung*) e a interpolação (*Einschibsel*). O uso de sinais gráficos de Koch pode ser rastreado até Riepel, que usou o quadrado, cruzes e letras para designar artifícios estruturais. No seu quarto capítulo (Augsburg, 1765) Riepel considera as 'figuras melódicas' (*Figuren*) não no sentido retórico Barroco mas como unidades de construção formal. Ele apresenta os cinco primeiros compassos de uma ária, marcando as quatro figuras musicais com colchetes e números (ver a fig. 2a). Ele então considera o no. 1 e mostra como ele poderia ser repetido seqüencialmente ao intervalo de 3^a (marcando a repetição com uma cruz dupla; ver a fig. 2b), e depois de 2^a e de 5^a. Ele então produz uma extensão seqüencial do no. 2 a qual continua no no. 4 (ver a fig. 2c), e assim por diante (pp. 81ss). Os exemplos eram ainda muito no estilo da construção melódica Barroca, mas Koch descreveu a obra de Riepel como 'o primeiro raio de luz' (ii, 11).

2. De J. Riepel: '*Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*' (1752-68), iv, 81-2

Os processos de extensão e compressão de Koch mostram a sua preocupação com a simetria e a proporção na menor escala. A subseção 4 também apresenta a construção de composições em ordem ascendente de magnitude, da 'combinação de seções melódicas em períodos de menor tamanho, ou da organização de pequenas composições' (cap. 2; iii, 39-152) envolvendo a combinação de quatro seções melódicas 'das quais duas tem uma cadência numa tonalidade da tônica' (p. 57), 'das quais uma tem uma cadência numa tonalidade relativa' (p. 81), e 'nas quais somente uma única frase conclusiva ocorre' (p. 111), e a combinação de 'mais de quatro seções em pequenas composições' (p. 128) até 'a combinação de seções melódicas em períodos de maior comprimento, ou a organização de composições maiores' (cap. 4; iii, 231-430). Desta maneira Koch delimitou todos os elementos musicais de uma composição em relações mútuas – pois música é 'a arte que expressa sentimentos através das relações entre as notas' (i, 4).

É nestes dois capítulos que o outro aspecto importante da obra de Koch vem à tona: aquele do modelo formal. A este respeito ele citou como autoridade o esteta suíço J. G. Sulzer, em cujo *Allgemeine Theorie der Künste* (1771-4) a idéia de 'esquema' [layout] (*Anlage*) ou modelo é posto em evidência. Um tal modelo registra um plano para uma obra e as características mais importantes. O artista, seguindo este modelo, procede então para a 'execução' (*Ausführung*) ou acabamento da estrutura e finalmente para a 'elaboração' (*Ausarbeitung*) da obra em todos os seus detalhes. Semelhantemente, dentro da discussão de pequenas formas (iii, 39ss) Koch prove o plano e os detalhes característicos da gavotte, bourrée, polonaise, anglaise, minuet e marcha, concluindo com o coral e a melodia figurada. Ele descreve, por exemplo, a gavotte como 'uma peça de dança de caráter animado e agradável' muito usada na dança teatral. Suas características são '(1) um sinal de compasso estável que é geralmente em 2/2 e não muito rápido; (2) que cada frase começa com uma anacruze de duas colcheias; (3) que tem unidades rítmicas pares com uma divisão de frase detectável a cada dois compassos; (4) que ela compreende duas seções, cada uma de oito compassos'.

Todos estes modelos foram oferecidos como generativos: deles as composições poderiam ser criadas, quase mecanicamente – 'quase', porque Koch sustentava a visão de que a 'expressão viva' (*lebendiger Ausdruck*) era essencial para o artista ('o poeta que abandona a expressão, a imagem, a figura, e torna-se um usuário de dicionário, esta equivocado', i, 6). Eles [os modelos] formam parte de um manual de instruções que procede da harmonia para o contraponto e então para a melodia e a forma. Mas eles são importantes, também, na história da análise, porque eles separam 'norma' de individualidade, especificando implicitamente o que era 'esperado' e desse modo definindo a liberdade. Além disso, embora muitos dos abundantes exemplos musicais de Koch tenham sido especialmente escritos para o livro (no estilo contemporâneo de Graun, Benda, e dos precoces Haydn e Mozart), ele anexou à sua discussão da combinação de quatro seções melódicas uma breve análise (iii, 58ss) do minueto do Divertimento em Sol (HII:1) de Haydn. Os critérios para as suas análises são particularmente interessantes: 'Este pequeno minueto' ele começa, 'tem a unidade mais completa'. Ele [Koch] segue o ditado filosófico, transmitido por Sulzer (sobre 'Einheit'), em que 'o todo ... e a beleza consistem da diversidade vinculada [bound together] na unidade'. Sulzer descreveu a unidade com referência ao

relógio: ‘se somente uma de suas partes mecânicas é removida então ele não é mais completo (*Ganzes*) mas somente uma parte de algo mais’. Em sua análise Koch identifica os quatro primeiros compassos como a ‘idéia principal única’, repetida para formar uma frase conclusiva. O início da segunda metade, também repetido como frase conclusiva, ‘embora diferente da seção precedente é realmente nada menos do que a mesma frase usada de outra maneira; pois ela é apresentada por movimento contrário, e por meio de uma variação completa, o que resulta disso torna-se vinculado por maior diversidade’.

Não é somente o ‘modelo’ uma ferramenta importante para a análise formal, a ser usada mais tarde por Prout, Riemann e Leichtentritt, mas também o processo Sulzeriano de modelo–execução–elaboração em si próprio um conceito importante da criação artística que mais tarde adquire seu correlativo analítico na teoria das camadas [layers] (*Schichten*). Além disso, Koch equipou o compositor e o analista com uma terminologia, derivada da gramática e da retórica, para a descrição da estrutura. Para ele, a melodia era ‘fala em som’ (*Tonrede*), compreendendo gramática e pontuação. Ele empenhou-se em estabelecer uma ‘lei natural’ da expressão musical (*Tonsprache*) a qual ele chamou de ‘lógica da frase’. Nesta lógica a menor unidade de sentido [sense-unit], chamada ‘segmento incompleto’ (*unvollkommener Einschnitt*), normalmente ocupa um compasso, o ‘segmento completo’ (*vollkommener Einschnitt*, ele próprio divisível em duas *Cäsuren* na definição de *Einschnitt* de Sulzer) dois compassos. Tais segmentos combinam-se para formar a ‘frase’ (*Satz*), definida tanto como ‘frase inicial’ (*Absatz*) ou como ‘frase conclusiva’ (*Schluss-Satz*). As frases formam um ‘período’ (*Periode*). Todas as três palavras principais são construtores gramaticais: *Einschnitt* como frase, *Satz* como cláusula, e *Periode* como sentença, esta terceira divisível, de acordo com Koch, em ‘sujeito’ (i.e., os primeiros quatro compassos, *enger Satz*) e ‘predicado’ (os últimos quatro compassos).

Um conjunto comparável de termos técnicos foi estabelecido na França uns 30 anos depois pelo compositor e teórico Tcheco Antoine Reicha (1770-1836), um amigo de Beethoven, que produziu um tratado em 1803, *Practische Beispiele*, contendo modelos de formas e gêneros, e que passou os últimos 28 anos de sua vida como professor em Paris. No seu *Traité de mélodie* (1814, 2/1832) ele usou ‘dessin’ [desenho] para denotar a menor unidade de construção (equivalente ao *Einschnitt*), e ligou-o a uma *idée*: dois ou três *dessins* normalmente constituem um *rythme* (equivalente a *Satz* – Sulzer falava de *Rhythmus* como sendo amplamente usado para uma subdivisão do período), a repetição ou multiplicação do qual (o segundo de um par sendo denominado de *compagnon*) produz o *période*. Uma composição constituída de alguns *périodes* é uma *coupe*: aquela de dois ou três *périodes* é uma *petite coupe binaire* ou *ternaire*, e aquela de duas ou três *parties*, cada qual compreendendo alguns *périodes*, é uma *grande coupe binaire* ou *ternaire*.

O *dessin* é pontuado por um quarto de cadência (*quart de cadence*), o *rythme* por uma *demi-cadence*, o *période* por uma *trois-quartes de cadence* (se repetido) ou por uma *cadence parfaite*. A divisão de Koch entre gramática e pontuação é espelhada nesta visão, bem como é o seu conceito fundamental de estrutura hierárquica da frase – pois Reicha fala da *symétrie* (p. 9): ‘Uma boa melodia ... necessita (1) ser dividida em unidades equivalentes e iguais [*membres* – em Alemão, *Glied* era usado da mesma maneira genérica]; (2) ter suas unidades formando pontos de repouso [*repos*] de maior ou menor força os quais estão localizados a distâncias iguais; isto é, simetricamente colocados’. Ele então dá um esquema rítmico de oito compassos (*mouvement*), e diz dele:

A simetria existe porque (1) cada divisão é em dois compassos; (2) após cada divisão há um repouso que separa uma da outra; (3) todas as divisões são iguais dentro do esquema; (4) os pontos de repouso, ou cadências, estão colocados a distâncias iguais – isto é: o repouso mais fraco ocorre no segundo e no sexto compassos, o mais forte no quarto e no oitavo: em resumo, há neste esquema um plano regular, e é somente este só que fixa a atenção.

3. De A. Reicha: ‘*Traité de mélodie*’ (1814), *Planches*. 46

4. De A. Reicha: ‘*Traité de mélodie*’ (1814), *Planches*. 34

O *rythme* não implica padronização rítmica ao nível de detalhe mas sim controle sobre o número de compassos em unidades relacionadas, coordenação (p. 13). Ele é portanto mais uma força de equilíbrio do que uma unidade como tal, e revela um sentido de ritmo num nível mais alto, o nível da disposição formal.

Os princípios de Koch da extensão e compressão da frase também tem seus equivalentes. Reicha dizia que o *rythme* de quatro compassos era ‘usualmente chamado de *Rythme carée*’ (p. 21), e que na prática os ‘grands maîtres’ evitam a monotonia usando *rythmes* de 2, 3, 5, 6 e 8 compassos também. Assim, os *rythmes* podem ser estendidos pelo uso de artifícios de *écho*, quando uma unidade interna é repetida, ou comprimido pelo uso da supressão (*supposition*) de um compasso (pp. 20ss).

O *dessin* tem muito em comum com a *Figur* de Riepel, e implica o caráter melódico. Como o *Einschnitt* de Koch ele existe em mais de um nível. Deste modo, Reicha considerou o tema do último movimento do Quarteto de Cordas K458, ‘A Caça’, de Mozart, dividido em dois *membres* (i.e. *rythmes*),

cada um compreendendo dois *dessins* de dois compassos de duração. Três dos quatro *dessins* são melodicamente distintos (seus nos. 1, 2 e 3), e Reicha parte cada um deles ainda mais em duas subunidades, numerando cinco delas (nos. 4-8) e chamando-as ainda *dessins*. Tudo isto é ilustrado no seu exemplo B⁵, do qual a primeira seção está mostrada na fig. 3. O tema é representado primeiro como um conjunto de subunidades numeradas, e depois graficamente com colchetes e rótulos. Reicha denominou este processo analítico de *décomposition du thème* (ou *motif*) (pp. 61s). Além disso, como Riepel, ele explora nos 19 exemplos seguintes quais dos *dessins* de dois e um compassos prestam-se a repetições e rerepresentações sequenciais.

Talvez o aspecto mais notável do tratado de melodia de Reicha seja a citação de muitos exemplos de música vigente (ele lista os compositores no prefácio). Todos os exemplos são submetidos à segmentação e discussão. Isto por si só representa uma mudança significativa do ponto de vista composicional para o analítico – Reicha menciona no prefácio ao *Traité de mélodie* que ‘Na música como na geometria: naquela é necessário provar tudo com exemplos musicais, assim como nesta com figuras geométricas’. Uma tal mudança é enfatizada pela inclusão de seis análises extensas de obras de Haydn (pp. 40s e ex. D⁴), Mozart (p. 43, E⁴), Cimarosa (pp. 43ss, F⁴), Sacchini (pp. 45ss, G⁴), Zingarelli (pp. 47s, Q⁴) e Piccini (pp. 49ss, R⁴). Cada peça é apresentada como uma linha melódica contínua com colchetes, rótulos e comentários, e uma página ou duas de discussão no texto.

A fig. 4 mostra a primeira página da última destas análises, com uma das notas de rodapé de Reicha. A ária de Piccini é dividida graficamente em duas *parties* e 16 *rythmes*. Estes *rythmes* são rotulados de *a* até *p*, seus comprimentos são indicados e os tipos de cadência definidos. No texto, Reicha diz do *rythme f* que ele ‘deveria ser divisível em duas partes iguais de quatro compassos, mas falta um compasso entre os compassos 3 e 4’. Está claro que ele não estava descrevendo a *supposition* aqui: o seu ‘deveria’ implica crítica adversa. Em contraste com o seu propósito na análise de Mozart, Reicha aplica-se na tarefa de explicar aqui porque uma peça que viola os princípios do ritmo, o qual é ‘vago, incerto’, no qual ‘as frases vocais não se conectam bem juntas, parecem isoladas e não exibem simetria’ teria ganhado a aprovação de um ‘público esclarecido’. Ele deduz que há dois aspectos para uma melodia: *rythmé* e *non rythmé*; e que uma composição que se sobressai por somente um deles pode ainda ter encanto. Ele elogia o ‘colorido’ da peça, a sua ‘harmonia doce, natural e simples’, as suas ‘nuanças de forte e suave’, e o seu uso do timbre instrumental. Finalmente ele sugere que a natureza e a prosódia da língua francesa podem ser a causa do defeito rítmico.

O *Traité de haute composition musicale* (1824-6) de Reicha é devotado ao contraponto, harmonia cânone e fuga. O Livro 6, entretanto, é um manual de forma, e 26 páginas dele estão ocupadas com uma análise segmentária da primeira parte da abertura de *As Bodas de Fígaro* de Mozart, após o que Reicha compôs seções adicionais para mostrar maneiras pelas quais Mozart poderia ter desenvolvido suas idéias musicais (p. 236ss). Ele então dá análises de três movimentos completos. Ele usou diagramas estruturais na seção de formas binárias e ternárias de larga escala.. A fig. 5 mostra o diagrama da *grande coupe binaire* (ii, 300): sinais de pontuação são usados para denotar tipos de cadência, marcas de frase pontilhadas para indicar seções (*idée mère* significa material temático, e *motif* o material temático principal).

5. De A. Reicha: ‘*Traité de haute composition musicale*’ (1824-6), ii, 300

Entre os tratados de Koch e Reicha surgiu uma obra que forneceu uma porção de espaço e âmbito de reflexão sem precedentes para a análise. J.-J. de Momigny (1762-1842) no seu *Cours complet d’harmonie et de composition* (1803-6) devotou nada menos que 144 páginas, incluindo ilustrações analíticas, para uma análise do primeiro movimento do Quarteto de Cordas em Ré Menor K421/417b de Mozart. Ele forneceu uma dupla análise, examinando tanto a estrutura da frase quanto o conteúdo expressivo. A análise da estrutura da frase de Momigny é baseada no novo conceito rítmico de que as unidades musicais procedem do tempo fraco (*levé*) para o tempo forte (*frappé*) e nunca vice-versa. Ele denominou a sua menor unidade de sentido, constituída de duas notas sucessivas, tempo fraco e tempo forte, de *cadence* ou *proposition musicale*. Estas duas notas estão numa relação de *antécédent* e *conséquent*. Nos compassos iniciais do movimento de Mozart (ver a fig. 6), duas *cadences mélodiques* emparelham-se em relação de antecedente-conseqüente para formar uma *cadence harmonique*, duas destas formando um *hémistiche*, dois *hémistiches* formando um *vers*, e dois *vers* formando um *période*. O conceito de Momigny não insiste, entretanto, na hierarquia por pares, e admite até seis ou oito *vers* para configurar um *période* em certos contextos. Os *périodes* formam ainda *reprises* e são designados de acordo com a função dentro da *reprise* como ‘de début’, ‘intermédiaire’, ‘de verve’, ‘mélodieuse’, ou ‘complémentaire’. (Em outros contextos Momigny usa outros termos da versificação também para designar unidades estruturais de tamanho intermediário: *distiche*, *strophe* e *stance*.)

Nesta análise frase-estrutural Momigny estabelece a base para uma visão da música que viria a tornar-se importante no final do século XIX: da música como uma sucessão de intervalos [spans] de tensão. Na sua análise expressiva, por outro lado, ele voltou-se para a *Affektenlehre* do século XVIII. O seu método era determinar o *caractère* da obra sob análise, selecionar um texto verbal que tivesse o mesmo caráter, e ajustar o texto com o material melódico principal da obra de modo que a repetição melódica fosse refletida pela repetição verbal, as flutuações do ânimo musical por flutuações do significado textual. Ele construiu um paralelo poético com a música, oferecendo através dele uma interpretação tanto da forma quanto do conteúdo.

As ilustrações para as análises apresentam a música disposta em dez pentagramas paralelos: os quatro superiores mostram o quarteto na partitura convencional, o quinto pentagrama apresenta a linha melódica (e notas impressas pequenas aqui revelam o início da técnica de redução melódica) com as *cadences* marcadas, os sexto e sétimo pentagramas provêm uma redução harmônica da textura com as *cadences* harmônicas marcadas, os oitavo e nono pentagramas apresentam o material melódico principal com texto poético em baixo (neste caso uma cena dramática entre Dido e Aeneas, com as notas do primeiro violino prescritas para Dido e as do cello prescritas para Aeneas) e com um acompanhamento simples para piano, e o décimo pentagrama mostra as fundamentais da harmonia predominante como um baixo fundamental (ver a fig. 6).

6. De J.-J. de Momigny: '*Cours complet d'harmonie et de composition*' (1803 -6), iii, 109-10

Exemplos extensivos de 'analysis' foram dados também por J. B. Logier (1777-1846) – o alemão inventor da 'Chiroplast', um sistema de ensino de piano, o qual viveu a maior parte de sua vida na Irlanda – no seu *System der Musik-Wissenschaft und der practischen Komposition* (1827). Logier (que, no seu título, parece ter cunhado o termo *Musikwissenschaft*) oferece análises (trad. Ingl., pp. 294-320) de um concerto grosso de Corelli e do Adagio do Quarteto em Sol Maior op. 76 no. 1 de Haydn examinados sob oito tópicos distintos: tonalidade – andamento – baixos fundamentais – modulação e 7as. fundamentais – dissonâncias – notas de passagem, notas melódicas [ornamentais] e harmonia secundária – períodos – seções e imitação. O esquema estabelece uma base mais ampla para a análise do que até então, embora tenha algo da natureza mecânica do esquema retórico de Burmeister. Mais interessantes são as instruções de Logier de 'Como construir melodias' (trad. Ingl., pp. 276ss), pelas quais o estudante procede em quatro estágios, primeiro dispondo uma linha de baixo abstrata de três notas (C-G-C) que molda o período e divide-o em dois meio-períodos, depois construindo um 'baixo fundamental' sobre ela, depois superpondo este com o 'baixo invertido' (i.e. a linha que soa do baixo) e finalmente construindo uma superestrutura de melodia e partes internas. O resultado não parece diferente de uma redução Schenkeriana (ver a fig. 7).

7. De J. B. Logier: '*System der Musik-Wissenschaft und der practischen Komposition*' (1827: da trad. Ingl.), 278

Um tipo diferente de redução ocorre no *School of Practical Composition* (1849) de Czerny. Czerny retirou a figuração de superfície ('a figura-movente') de algumas composições, deixando somente as harmonias subjacentes ('a harmonia-base'), apresentada em blocos de acordes. Ele fez isso para o Etude op. 10 no. 1 de Chopin (ver a fig. 8), para o primeiro prelúdio de *Das wohltemperirte Clavier*, i, de Bach, e para a introdução de uma sonata de Clementi; ele também reduziu um estudo de Cramer à sua parte escrita [part-writing] básica ('a melodia-base').

8. De C. Czerny: '*School of Practical Composition*' (1849), 92-3

O *School* de Czerny apoia-se, como o *Traité* de Reicha, na citação de autoridade. (O que não é surpreendente, já que Czerny tinha previamente traduzido o *Cours de Composition* de 1816 de Reicha e dois *Traités* como *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Komposition*, Vienna, 1832). Todos os exemplos musicais são atribuídos (eles representam a próxima geração, de Beethoven, Hummel, Rossini, Méhul etc.), e muitas análises de composições completas são incluídas. Ele [o livro] foi único por ser o primeiro manual independente de forma e instrumentação. Ele desconsiderou um embasamento em harmonia e contraponto, e preocupou-se exclusivamente com o desenvolvimento de idéias e a formação de composições 'desde o mais simples Tema até a Grande Sinfonia, e da mais curta Canção até a Ópera e o Oratório' (i, p. iii). É um genuíno compêndio de formas musicais, incluindo danças exóticas (como o bolero, fandango e tarantella e uma seção sobre danças nacionais Russas), formas vocais (tais como o *romance*, *preghiera* e *ballad*), bem como dos movimentos constituintes de uma sonata, muitas outras formas, e gêneros tais como o quarteto, o quinteto e o sexteto.

Outros teóricos da época preocupados com a forma foram J. B. H. Birnbach (1793-1879), cujo *Der vollkommene Komponist* foi publicado entre 1832 e 1846, mas a quem o primeiro uso da frase ‘segundo tema’ é creditado em 1827 (Berlin – *Allgemeine musikalische Zeitung*, iv); também J.C. Lobe (1797-1881), cujo *Compositionslehre* foi publicado em 1844 e *Lehrbuch der musikalischen Komposition* entre 1850 e 1867.

3. 1840-1900: CRESCIMENTO ORGÂNICO E O ENSINO DA FORMA. A atitude de Czerny para com a forma era altamente determinada: ‘a composição deve ... pertencer a uma espécie já existente, consequentemente, a *este* respeito, nenhuma originalidade é, em geral, necessária’ (i, 1). O seu entendimento de ‘*forma e construção*’ é em si bastante específico (i, 6):

1º Extensão e duração apropriada [de uma obra].

2º As modulações requeridas, parcialmente para tonalidades estabelecidas, e parcialmente também para outras arbitrarias e estranhas, bem como os locais onde elas são introduzidas.

3º O ritmo [a proporção ou simetria] tanto do todo como também das partes individuais e períodos de uma peça.

4º A maneira pela qual uma melodia principal ou uma acessória é trazida para o lugar adequado, e onde ela deve alternar-se com tais passagens para formar ou uma continuação, uma figura movente, ou uma ponte para a próxima.

5º A condução e o desenvolvimento de uma idéia principal ou acessória.

6º A estrutura e a sucessão adequadas das diferentes partes componentes da peça, responsáveis pelas espécies de composição que o autor tinha em vista, conforme expressada no título.

Há ... um número tolerável de diferentes formas em música. Estas, entretanto, são redutíveis para um número bem menor de cada forma principal, que são totalmente diferentes umas das outras.

A. B. Marx (1795-1866), no seu *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1837-47), foi menos procustiano. ‘O número de formas é ilimitado’, diz ele, e não há enfim leis ditando qual forma uma composição específica deveria ter. Para Marx, a forma é ‘a maneira pela qual o conteúdo de uma obra – a concepção, sentimento, idéia do compositor – externamente adquire molde [shape]’. Um termo melhor para ela, o sugere, poderia ser ‘a externalização do conteúdo’. Entretanto, o estudante-compositor não pode aprender composição através da inspiração e da idéia somente. Ele necessita os modelos prévios dos compositores como um estágio intermediário na estrada em direção à composição livre. Assim, ‘é possível *derivar* certas *formas principais*, e também certas *formas complexas* ou compostas as quais são feitas destas ou de variações delas; e somente pela criação destas distinções torna-se possível compreender e dominar a imensa variedade de moldes [formais] [Gestalten]’ (ii, 5). Para Marx, ‘forma’ era quase sinônimo de ‘todo’ (Ganzes) (ii, 4s):

Toda obra de arte deve ter sua forma. Pois cada obra de arte tem necessariamente seu início e seu fim, portanto sua extensão. Ela é construída por meios diferentes de seções de tipo e quantidade diferentes. O termo genérico para todas estas características é forma de uma obra de arte. ... Há tantas formas quantas obras de arte há.

Marx admitia que haviam similaridades nas formas entre as peças, mas negava enfaticamente que as formas eram, como resultado, ‘rotinas’ com as quais os compositores trabalhavam. O conteúdo não era realmente separável da forma. Mesmo que fosse, a manifestação genuína de semelhanças sugere que ‘deve haver alguma base lógica subjacente a estes moldes, algum conceito que seja de mais ampla significação, maior força e mais longa duração’ (ii, 7). Assim Marx nega a forma como ‘convenção’ e propõe para ela uma base epistemológica. Formas são padrões abstraídos de práticas passadas, mais do que normas conscientes; elas representam princípios profundamente assentados de organização que a análise revela.

A idéia é próxima às idéias de A. W. Schlegel (1767-1845) concernentes ao relacionamento entre arte e natureza: sob a obra de arte conscientemente moldada deve existir uma obra da natureza inconscientemente moldada. A natureza ‘é uma inteligência ... [ela deveria ser entendida] não como uma massa de produtos mas ela própria como um [força] produtora’ (*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, i, 1801-2). Muito à par da filosofia Romântica de seu tempo, Marx acreditava na originalidade do artista, no gênio como um dom especial, no desenvolvimento da idéia como importantíssimo, nas regras como existindo para serem quebradas. Marx foi também influenciado pela perspectiva do educador suíço Heinrich Pestalozzi (1746-1827), que via a lei do desenvolvimento do homem como essencialmente ‘orgânica’ – não como uma combinação de circunstâncias mas como um processo de crescimento interno. Todos os processos tem um ponto de partida, eles germinam e crescem, e em todos os pontos são harmoniosos e completos. Naquele ponto de partida Marx colocou o *Motif*, uma pequena unidade de duas ou mais notas que servem de ‘semente ou broto da frase a partir dos quais ela cresce’ (i, 27).

A discussão de Marx da forma sonata (*Sonatenform* – ele foi provavelmente o primeiro a usar o termo para o esquema integral de um movimento) difere significativamente do de Czerny. Marx ofereceu (ii, 498ss) uma página de instruções formais sobre a forma sonata em tonalidade maior seguida por duas vezes mais maneiras indicativas pelas quais a ‘forma-base’ pode ser desviada de, enfatizando sempre que

o espírito (*Geist*) do compositor pode levá-lo para alguma outra direção, e citando casos específicos em Mozart e Beethoven. Ele salientou apenas o equilíbrio único do esquema tonal, decifrando-o de maneira altamente original, e recomendando ao compositor manter suas vantagens cuidadosamente na mente.

Em 1841-2 Marx engajou-se numa disputa pública com G. W. Fink sobre os métodos de ensinar composição, mostrando estar ele próprio completamente consciente das bases filosóficas de sua posição (ver *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*, 1841; ver também Eicke, 1966). O *Die Lehre von der musikalischen Komposition* de Marx teve seis edições durante sua vida e eventualmente passou por revisões de Hugo Riemann entre 1887 e 1890 (i, rev. 9/1887; ii, rev. 7/1890; iv, rev. 5/1888). Uma tradução inglesa da quarta edição foi impressa em 1852. A obra foi usada no ensino de teoria até bem avante no século XX, e influenciou profundamente gerações de músicos. O próprio *Katechismus der Kompositionslehre* de Riemann apareceu em 1889, e o corpo de sua poderosa teoria do ritmo no seu *Musikalische Dynamik und Agogik* (1884) e o *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* (1903), e foi sumariado no *Vademecum der Phrasierung* (1900; 8/1912 como *Handbuch*).

Um precursor de Riemann foi Moritz Hauptmann (1792-1868), cuja obra foi condicionada pela filosofia Hegeliana, e que muito fez para introduzir a idéia de que a teoria musical deveria ser sistemática e fundada em princípios lógicos. Ele formulou (1853) uma teoria da harmonia e do ritmo baseada no que ele alegava serem universais. Sua teoria do ritmo, como aquela de Momigny, tomava um padrão de dois elementos como unidade básica e explicava todas as unidades que compreendessem mais do que dois elementos como interseções de unidades de dois elementos. Em termos hegelianos, uma unidade de dois elementos era a ‘thesis’, uma unidade de três elementos a ‘antithesis’ e uma unidade de quatro elementos a ‘synthesis’ no sistema métrico. A unidade básica de Hauptmann, diferente da de Momigny, era feita de tempo forte seguido de tempo fraco, e foi Mathis Lussy (1828-1910) que em seu estudo da anacruze (1874) tomou o padrão *levé-frappé* de Momigny e desenvolveu ainda mais a teoria. A partir desta, Riemann procedeu para desenvolver uma teoria completa baseada na unidade indivisível do *Motiv*. Subjacente à teoria está a idéia de uma única unidade de energia (*Lebenskraft*) passando por fases de crescimento, pico e decaimento. A forma musical é construída de muitas de tais unidades sobrepondo-se e interagindo para produzir intervalos expandidos e comprimidos de energia, estas interações ocorrendo contra um ‘plano de fundo’ de padrões absolutamente regulares construídos hierarquicamente. (Para o método de Riemann ver também §III, 5 abaixo.)

Em 1852 E. F. E. Richter produziu seu manual de formas musicais e análises, influenciado por Kirnberger e Weber, e em 1853-4 o imensamente influenciador Simon Sechter publicou o seu tratado de composição. Em 1885 Salomon Jadasson produziu o volume iia do seu tratado de composição, intitulado ‘Formas em obras de arte musicais analisadas e graduadas como um curso de estudo’. Em 1887 o escritor americano A. J. Goodrich publicou o seu *Complete Musical Analysis*, e o professor americano Percy Goetschius (1853-1943) produziu uma sucessão de livros sobre forma musical, dos quais o seu *Models of the Principal Musical Form* (1895) foi o primeiro. Entre 1893 e 1897 o teórico inglês Ebenezer Prout (1835-1909) produziu seus dois volumes *Musical Forms* e sua seqüência *Applied Forms*. Ele expressou-se agradecido a Riemann pelos princípios fundamentais do ritmo, e em particular o estudo de motivos, e admitiu que ambos os volumes tinham envolvido um estudo intensivo dos ‘grandes tratados alemães’. O primeiro volume procede do motivo para a ‘frase’ e a ‘sentença’, e então para as formas simples binárias e ternárias, o segundo das formas de dança para a forma sonata e música vocal, incluindo um capítulo sobre ‘formas cíclicas’ as quais relacionam-se com o poema sinfônico. Em 1908 Stewart Macpherson produziu seu *Form in Music*, o qual foi o manual padrão para os estudantes de música ingleses durante grande parte do século XX.

Hugo Leichtentritt (1874-1951) completou seu *Musikalische Formenlehre* em 1911, mais tarde transformado em primeira parte de um estudo mais extenso (traduzido para o Inglês em 1951) incluindo capítulos sobre ‘Idéias estéticas como base dos estilos e formas musicais’ e ‘Lógica e coerência em música’. Ele também tinha análises detalhadas de obras, notavelmente o estudo de 45 páginas da Oitava Sinfonia de Bruckner e o capítulo devotado às peças de piano opp. 11 e 9 de Schoenberg. Foi com Prout e Leichtentritt que a *Formenlehre* tornou-se um ramo da disciplina de análise musical mais do que um treinamento prescritivo para compositores, e daí ter entrado no campo da musicologia (ver §III, 4 abaixo; ver também RHYTHM, §§I, 4; II, 13).

4. CONSCIÊNCIA HISTÓRICA NO SÉCULO XIX. O uso da análise para servir de interesse aos próprios objetos musicais, mais do que suprir modelos para o estudo de composição, refletiu um novo espírito de consciência histórica o qual originou-se com o Romantismo. Não foi um interesse ‘científico’ desapaixonado pelo passado como modelo, mas um desejo de entrar no passado, descobrir sua essência. Este espírito (exibido no *Über die Reinheit der Tonkunst* de Thibault, 1824, concernente à música de Palestrina até Handel), em confluência com a imagem Romântica do ‘gênio’, resultou num novo tipo de monografia, biográfica e histórica. Os primeiros exemplos foram o estudo de Palestrina de Baini,

Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina (1828), o de Palestrina (1832) e Giovanni Gabrieli (1834) de Winterfeld, o de Mozart (1843) de Ulibishev, o de Mozart (1856-9) de Jahn, e o de Bach (1873-80) de Spitta.

Mesmo antes destes, o *Über Johann Sebastian Bach Leben, Kunst und Kunstwerke* (1802) de Forkel, embora não incluisse nada que pudesse ser denominado de análise formal como tal, continha uma extensa caracterização da música de Bach como um todo – em resumo, uma análise estilística. Forkel, assim como A. B. Marx, era muito influenciado pelo conceito de ‘organismo’ da filosofia e da educação contemporâneas: buscar a profundidade do ‘gênio transcendental de Bach’ (trad. Ingl., 1920, p. xxix) na totalidade de sua obra mais do que em composições individuais era consistente com isto – ‘O método borboleta, um golinho aqui outro acolá, é de pouca utilidade’ (p. 147). Forkel enfatizou a presença de dois fatores indispensáveis na construção criativa de Bach: ‘gênio e aplicação infatigável’ (p. 152). Foi uma incorporação tanto educacional como musical do organismo que levou Forkel a dizer que ‘[o gênio] permitiu-lhe desenvolver de um sujeito dado uma família inteira de temas afins e contrastantes, de toda forma e esboço [design]’ (p. 87). Ele asseverou o domínio da técnica de Bach; ao mesmo tempo ele tentou definir onde ‘Bach seguiu um rumo próprio, sobre o qual os livros-texto de seus dias eram silenciosos’ (p. 74). Para identificar o ‘gênio’ ele considerou, nos capítulos 5 e 6 (‘Bach the Composer’), cinco aspectos da música: harmonia, modulação, melodia, ritmo e contraponto. O seu método era citar um contexto técnico, explicar o convencional em termos da teoria ou da prática contemporâneas, e então considerar o tratamento de Bach de um tal contexto. Ele assim esclareceu coisas a dizer acerca da escrita de partes [part-writing] de Bach, seu uso de notas de passagem, de pontos de pedal, de modulações remotas, sua escrita melódica solo contrapontística, seu contraponto fugal e seu uso da voz; por exemplo (p. 77):

há uma regra em que toda nota elevada por um acidente não pode ser dobrada no acorde, porque a nota elevada deve, por sua natureza, resolver na nota superior. Se ela é dobrada, ela deve ascender dobrada em ambas as partes e, conseqüentemente, forma oitavas consecutivas. Esta é a regra. Mas Bach freqüentemente dobra não somente notas acidentalmente elevadas em qualquer parte da escala mas de fato o próprio *semitonium modi* ou a sensível. Contudo ele evita as oitavas consecutivas. Suas melhores obras revelam exemplos disto.

Para Forkel tais transgressões na escrita de partes de Bach sempre produzem efeito mais natural, espontâneo ou suave do que ortodoxo. A conexão entre gênio e natureza era axiomática: ‘quando [Bach] retira suas melodias das fontes vivas da inspiração e afasta-se das convenções, tudo é tão fresco e novo como se tivesse sido escrito ontem’ (p.83).

O *W. A. Mozart* de Jahn era muito diferente da biografia de Bach de Forkel. Ele estava bem mais próximo da teoria da composição contemporânea e dos artigos críticos. Seus quatro volumes descrevem um único ‘progresso’ biográfico. Todo o material, histórico, biográfico e analítico, foi organizado de uma única maneira; não havia lugar separado para extrapolação estilística ou perspectiva de longa distância. Há muitas análises de obras específicas, geralmente muito detalhadas, às vezes ocupando capítulos inteiros. Mesmo quando ele coloca certos grupos de obras juntas para consideração de gênero – as primeiras obras instrumentais, a música para piano, as sinfonias, e assim por diante – ele generaliza somente sobre questões de forma antes de tratar com obras específicas. Mas nestes capítulos há valiosas análises comparativas de duas ou mais obras. Para Jahn, ‘o impulso genuíno da criação artística procede de leis universais e inalteráveis; o artista não imprime sua estampa individual sobre os elementos de composição da obra’ (trad. Ingl., iii, 41). As análises mais técnicas tendem a abordar o seu assunto de três pontos de vista: forma externa, caráter temático, e uso de instrumentos ou vozes. O primeiro deles incorpora as ‘leis’ mais fortemente, e é aqui que Jahn traça a ascendência de formas específicas antes de colocar Mozart dentro do continuum histórico. Assim (i, 309):

A regra de que o quarteto ... deveria consistir, como a sinfonia e a sonata, de quatro movimentos fixos, foi inteiramente abandonada por Joseph Haydn. Foi a sua fértil invenção inesgotável e a sua liberdade no tratamento da forma que nutriram e desenvolveram o germe da sua música de câmara, até que espalhasse as mais belas florescências da música de arte alemã. Mozart, destinado mais tarde a ultrapassar nesta direção o seu exemplo livremente reconhecido, mostra sintomas evidentes da influência de Haydn mesmo em sua juventude.

As análises de Jahn não eram somente históricas e analíticas: elas também continham comentários críticos; assim, da Missa em Dó Menor, ‘Não se pode dizer ... que a parte instrumental desta obra seja tão brilhante e cheia de cor quanto outras compostas no mesmo período; a coloração do som é no todo monótona ... a inflexibilidade da forma tem algo de pedante nela’ (ii, 396s).

Spitta (1841-94) organizou o seu *Johann Sebastian Bach* no mesmo fluxo biográfico único que se encontra no *Mozart* de Jahn, dando a mesma proeminência para o exame de obras individuais e particularmente um tratamento extenso para as obras de larga escala. Havia, entretanto, muito menos análises formais e muito mais acerca do caráter musical. Spitta visava, pela descrição, ‘evocar o espírito

que sozinho pode dar [à música] vida e alma' (trad. Ingl., i, p. viii). Spitta foi mais além e tentou uma interpretação simbólica, notavelmente para a Missa em Si Menor: por exemplo (iii, 51):

Para representar a Unidade essencial tão claramente quanto possível, Bach trata as partes em cânone ao uníssono no início do sujeito principal a cada vez, não usando o cânone à quarta abaixo até o segundo compasso; assim tanto a Unidade quanto a existência separada das duas Pessoas são introduzidas.

Houve um segundo aspecto no crescimento da consciência histórica que por sua vez contribuiu para o pensamento analítico. Foi o desenvolvimento do texto de crítica musical, trazendo consigo as primeiras edições coletivas compactas (ver EDITIONS, HISTORICAL and MUSICOLOGY, §II, 3). Enquanto Jahn e Spitta examinaram somente obras terminadas em suas análises, a biografia de Bach de Forkel continha as sementes deste novo elemento bem como da classificação estilística. O capítulo 10, 'Os Manuscritos de Bach', embora com somente quatro páginas de extensão, aponta para a evidência de que variantes da fonte de uma determinada peça poderiam revelar o processo de composição de Bach – seus ajustes de uma única nota, suas reduções drásticas, sua autocorreção contínua. Forkel de fato instigou a suplementação de uma edição completa das obras de Bach mencionando as variantes das fontes, uma iniciativa que foi eventualmente executada na edição da Bachgesellschaft. Foi outro erudito histórico, envolvido com a crítica textual e com a publicação de edições coletivas, Guido Adler, quem por esta época, em 1885, publicou um programa de musicologia no qual pesquisas históricas e analíticas estavam completamente integradas (ver §II, 5 abaixo).

O mais influente erudito neste campo foi Gustav Nottebohm (1817-82), que trabalhou na edição coletiva de Beethoven (1862-5) e Mozart (de 1878)). Numa longa série de estudos de rascunhos e outros materiais de composição, publicados entre 1865 e 1890, ele tentou resolver os problemas do processo criativo de Beethoven: quantas peças Beethoven trabalhou ao mesmo tempo, como ele usou os rascunhos, esboços e partituras, como ele elaborou desde a linha simples a textura completa, como ele concebeu e modificou a estrutura formal. Com o que Nottebohm deparou-se no caminho, a saber, a formulação árdua do material temático de Beethoven, foi uma exemplificação viva das idéias de motivos melódicos, células germinais, crescimento orgânico – idéias que eram abundantes e tinham encontrado seu rumo na tradição teórica. Aqui estava uma maneira de descobrir a obra por trás do texto acabado, de mostrar ao estudante de composição como uma obra prima era concebida, erros, falsos inícios e tudo o mais, e ao mesmo tempo de verificar a análise dedutiva de alguém (Ein Skizzenbuch von Beethoven, 1862, p. 7):

Podemos observar o desenvolvimento progressivo de uma planta, aprender sobre o seu crescimento passo a passo. Tomando forma pela transformação contínua, seguindo regras específicas ao fazê-lo, ela constantemente traz novas coisas à luz. Mas tudo que é novo é sempre velho. Assim, ela pode ser explicada com êxito em termos genéticos. É diferente com uma peça de música pois esta em sua aparência externa progressiva está ligada a uma expressão específica individual, e em sua particularidade própria segue não uma lei natural, como faz a planta, mas as leis de um espírito [*Geist*]. Podemos considerar uma peça de música como um todo e uma unidade, analisar sua estrutura, apreciar sua beleza. Sua gênese, entretanto, e como ela aconteceu, está oculta para nós. A completude formal com a qual ela aparece para nós significa que todos os traços foram erradicados do desenvolvimento que jaz atrás dela. Se nós a vemos como uma estrutura orgânica, somos forçados a assumir que ela veio a existir por meios orgânicos e desenvolveu-se de dentro dela como um todo unificado. Assim sendo é verdade que nos rascunhos, onde tudo que está fixo e inalterado na peça acabada está num estado de fluidez, móvel por assim dizer, muito do processo de nascimento, de descoberta, de modelagem, e assim por diante, está revelado.

Um dos primeiros analistas a valer-se dos achados de Nottebohm foi George Grove. Cada uma das análises em *Beethoven and his Nine Symphonies* (1896) apresenta uma ilustração circular de seu assunto, com um equilíbrio de informações históricas e bibliográficas, evidências crítico-textuais e análises formais – ambas abundantemente ilustradas com exemplos musicais – e julgamentos críticos. Cada uma conclui com um levantamento da recepção crítica da obra. Grove adotou uma abordagem narrativa para a sua análise formal a qual tornou-se desde então o elemento essencial dos escritores de música descritivos, pela animação da orquestra ('Isto é prolongado pelos instrumentos de sopro em uma passagem humorística') ou da própria peça ('após uma referência anterior . . . um novo sujeito aparece . . . tão severo e inflexível quanto o primeiro sujeito') ou pelo tratamento dos ouvintes como visitantes ('Após isto chegamos a uma pausa'). Em outro aspecto, também, Grove diferiu dos analistas alemães. Ele foi influenciado pela idéia do crescimento motívico. A evidência tangível de como um tema surge era de interesse para ele, e ele estava disposto a salientar as similaridades entre os temas de diferentes compositores (e.g. os 'temas análogos' de Brahms, Schubert, Mozart e Beethoven, pp. 59s). Similaridades eram tópicos de influência histórica: 'as conexões que conduziram a grande Sucessão Apostólica de Compositores de geração em geração'. Ele reconhecia as semelhanças, mas refutava construir teorias sobre elas: ele tinha os pés no chão, um empírico. E no mesmo espírito ele evitou descrições naturalistas de música, preferindo citar imagens de E. T. A. Hoffmann, ou a teoria do martelo amarelo [yellow-hammer] de Schindler, ou as alegadas 'batidas na porta' de Beethoven, do que inventar as suas próprias. Porque era no fundo um historiador: ele estava interessado no impacto dos eventos sobre a criatividade de

Beethoven, e explorou isto pela contração das duas correntes – música e eventos – e sugerindo a conexão causal somente com muitas restrições.

Dois escritores da parte inicial do séc. XIX cuja obra é propriamente classificada como crítica musical e que estavam mais imbuídos do espírito do gênio Romântico do que da consciência histórica no que eles escreveram, mas que não obstante exerceram influência, foram E. T. A. Hoffmann e Robert Schumann. Suas respectivas resenhas da Quinta Sinfonia (1810) de Beethoven e da *Sinfonia Fantástica* (1835) de Berlioz são ambas peças clássicas de escritos críticos. A de Schumann maneja seu assunto de quatro pontos de vista distintos: construção formal, estilo e textura, a idéia ‘poética’ por trás da obra, e o espírito que a governa. A resenha posiciona-se contra as críticas à obra; examinando sua estrutura seção por seção para mostrar que ‘a despeito de sua aparente falta de forma, há uma ordem simétrica inerente correta’ (trad. Ingl., 1946, p. 168); discutindo o estilo harmônico e modulatório, o tecido contrapontístico e melódico, reconhecendo as contravenções de muitas regras teóricas porém justificando-as pela intensidade da obra, sua ‘energia inteiramente individual, indestrutível’ (p. 172); detalhando o programa da obra, e argumentando que ela instiga a imaginação do ouvinte para perceber seus próprios significados adicionais; e finalmente afirmando que a obra é ‘animada com espírito’, embora ‘não como a obra prima de um mestre mas como uma obra excelente em sua originalidade’ (p. 182).

Em 1887 um escritor que rejeitou tanto a abordagem da análise formal quanto à da descrição naturalista, e era ao mesmo tempo desconfiado de informações históricas, começou a publicação de um guia para o repertório de concerto, *Führer durch den Konzertsaal*. Este foi Hermann Kretzschmar. O guia continha centenas de análises que ele tinha escrito durante anos anteriores para concertos, classificados em ‘Sinfonia e Suíte’, ‘Obras Sacras’ e ‘Oratórios e Obras Corais Seculares’, com cada categoria ordenada por data de composição. Ele abarcava aproximadamente 300 anos, de Monteverdi até Mahler, incluindo obras de compositores franceses e russos, e foi um empreendimento sem precedentes. Kretzschmar forjou a sua própria abordagem para a apreciação musical a qual via a música como uma linguagem, universal no caráter, com significado reconhecível por aqueles com o treinamento estético necessário (*Satzästhetik*). Tal treinamento trazia consigo um sentido instintivo de como uma frase deveria ser executada, uma percepção de um caráter interior da frase. Ao final deste treinamento encontrava-se um método de interpretação que Kretzschmar chamou ‘HERMENEUTICA musical’, e que ele via como uma revitalização da doutrina dos afetos Barroca.

Em dois artigos promovendo o seu método (*JbMP 1902, 1905*) Kretzschmar pretendia atacar a livre descrição poética da música a que muitos escritores da mesma época entregaram-se, e mostrar como o seu próprio método era tanto baseado firmemente em critérios técnicos quanto também capaz de iluminar composições inteiras mais do que meramente passagens individuais. No coração do seu método estava o ‘caráter temático’ definido por intervalo e contorno. Nestes termos, o sujeito da fuga em Dó maior do *Das wohltemperirte Clavier*, i, de Bach, tem uma ‘disposição enérgica’ que ‘repousa no motivo de 4^a ascendente como elemento principal da estrutura melódica’; mas ‘com a frase final descendente e a cautelosa aproximação ao motivo principal, o fluxo da energia inconfundível que forma a seção média é emoldurado em ambos os lados por expressões de melancolia’ (*JbMP 1905*, p. 282).

5. INÍCIO DO SÉCULO XX: TÉCNICAS DE REDUÇÃO E ESTILOS PESSOAIS. Foi observado acima (§II, 3) que A. B. Marx, embora usando a palavra *Gestalt* para um ‘molde’ formal, considerava ‘forma’ virtualmente como um sinônimo de ‘todo’ (*Ganzes*). Ele sentia, também, que os ‘moldes’ formais não eram meramente convenções: eles representavam princípios de organização entranhados na mente humana. Também foi observado que com Prout e Leichtentritt o objeto da forma musical (*Formenlehre*) tinha entrado no reino da análise em vez de ser um treinamento em composição. Foi no tempo de Prout e Leichtentritt que um novo ramo da psicologia estava emergindo, o qual punha ênfase na percepção mais do que na motivação: a psicologia da Gestalt. A pesquisa deu uma base científica experimental para algumas das novas atitudes com respeito à experiência musical. Em essência ela dizia respeito à forma (concordante com as concepções de Hanslick, 1854, e de J. F. Herbart, 1811): salientava o poder do observador de mentalmente organizar quaisquer objetos ou situações que ele encontrasse, e fazendo isso em termos formais mãos do que em termos de componentes individuais e de sua experiência prévia deles. Assim, visualmente, os objetos que estiverem em proximidade imediata uns com os outros, e os objetos que forem similares em formato ou cor, tendem a ser percebidos como um grupo. Além disso, a mente do observador procura o agrupamento mais simples disponível, buscando formas básicas completas – por ‘inteiros contínuos’ [continuous wholes]. Ela [a mente] procura também por repetições e simetria, por separações iguais no espaço e no tempo. Em resumo, ela tenta estabelecer a mais simples, a mais regular, a mais completa interpretação sobre os dados à sua frente.

O som musical foi usado para propósitos ilustrativos pelo primeiro psicólogo da Gestalt Christian von Ehrenfels. Ele apontou, em 1890, para o fato de que uma melodia não perde a sua identidade quando transposta, a despeito da mudança de cada uma das notas: uma melodia tem um formato que pode ser

ouvido, reconhecido e aprendido sem reconhecimento de suas notas, intervalos ou ritmos constituintes. A percepção do formato vem não como um processo lento mas como um lampejo de introspecção; é como a completção de um circuito elétrico.

Há três princípios que se relacionam a isto. O ‘fechamento’ [closure] é o princípio pelo qual a mente, quando deparada com um molde [shape] que está quase completo mas não muito, irá completar o contorno automaticamente. O ‘fenômeno Phi’ é o princípio pelo qual a mente, quando confrontada com duas ocorrências separadas, pode conecta-las juntas e atribuir movimento de uma para a outra. A ‘Prägnanz’ é o princípio pelo qual a mente irá procurar pela interpretação dos dados que permitem o resultado mais ‘significativo’ – a melhor interpretação. Todos estes processos podem ser vistos funcionando na, por exemplo, percepção de uma transcrição para alaúde de uma peça vocal do século XVI, onde as linhas vocais originais são apresentadas incompletas por causa das limitações técnicas da técnica do alaúde; ou numa obra para violino ou violoncelo solo de Bach, onde várias linhas contrapontísticas são conduzidas, todas elas incompletas porém com um sentido geral de polifonia.

Um último princípio é de fundamental importância para a música: a percepção da figura-base. Muito freqüentemente a mente seleciona dos dados à sua frente somente certas características salientes; estas ela organiza como uma figura ‘significativa’ (*Gestalt*), deixando o resto dos dados permanecer no campo da percepção. No final somente a figura é passada do sistema nervoso (onde esta organização da experiência sensorial ocorre) para o campo psicológico onde ela é ‘entendida’. O resto dos dados permanecem como ‘base’. Este processo é semelhante ao que os analistas musicais chamam de ‘redução’, um exemplo predecessor do qual é o de Czerny de desnudar os ornamentos de superfície em Chopin, Bach e Clementi para revelar a estrutura essencial subjacente (§II, 2 acima e fig. 8). Significativamente, porém muito contrariamente à terminologia da Gestalt, Czerny, chamou o ornamento de superfície de ‘figura-movente’ e a estrutura de ‘melodia-base’ ou ‘harmonia-base’.

O primeiro estudo em escala integral dos procedimentos da Gestalt foi provavelmente o exame de Arnold Schering do madrigal italiano do século XIV (1911-12). Nele, ele introduziu a idéia de ‘desornamentação’ (*Dekolorieren*). Isto envolvia a remoção de grupos de notas de valores curtos das linhas melódicas e substituição por menos notas de valores proporcionalmente mais longos para ocupar a mesma quantidade de tempo: ‘desnudando de dentro de uma passagem melismática a progressão melódica elementar’. A fig. 9 mostra um exemplo disto (a técnica de redução mostra elementos de ‘fechamento’ e ‘fenômeno Phi’, e é um exemplo claro de percepção de figura-base). Schering chamou o que ele descobriu de ‘núcleos melódicos’ (*Melodiekern*) ou ‘células’ (*Keime*), sendo ambos os termos familiares dos teóricos de música orgânicos do século XIX. Mas de fato o que ele começou a revelar foram canções folclóricas medievais, já que ele acreditava que os madrigais elaborados do século XIV fossem realmente arranjos para teclado de melodias populares. Uma tal teoria não é inconcebível: havia arranjos para teclado no século XIV, e Schering estava simplesmente revertendo o procedimento conhecido como PARAFRASE pelo qual uma melodia, geralmente uma passagem de cantochão, era ornamentada em uma voz de uma composição polifônica no final da Idade Média e na Renascença. A dificuldade repousa na verificação dos resultados como canções populares, e Schering adotou o interessante dispositivo confirmatório de reduzir dois madrigais diferentes de diferentes compositores para a mesma progressão melódica subjacente. Os dois madrigais tinham o mesmo texto poético, e Schering, e a asserção de Schering foi a de que ambos apresentavam versões elaboradas da melodia popular original para estas palavras: ver a figura 10. A obra de Schering preparou em forma embrionária as técnicas tanto dos evolucionistas melódicos (Réti, Keller e Walker) como também a obra de Heirich Schenker na harmonia estrutural.

9.10. De A. Schering: ‘Das kolorierte Orgelmadrigals des Trecento’ *SIMG*, xii (1911-12), 193, 194, 197

Em 1906 Schenker (1867-1935) tinha publicado o seu *Harmonielehre*, o primeiro volume do seu altamente influenciador *Neue musikalische Theorien und Phantasien*. Ele continha as sementes de dois conceitos novos para a teoria harmônica, que vieram a sustentar os procedimentos analíticos posteriores de Schenker: ‘desdobramento composicional’ (*Auskomponierung*) e ‘prolongamento’ (*Prolongation*). Ele argumentou várias vezes no livro, citando passagens de Fux, Beethoven, Chopin, Liszt e Wagner como apoio, que as disposições das notas que parecem na superfície como acordes por prerrogativa não são sempre graus essenciais (*Stufen*) numa progressão harmônica, mas são freqüentemente meras expansões de outros graus essenciais (ver especialmente a trad. Ingl., pp. 141ss, 155, 212). Deste modo Schenker estabeleceu uma distinção entre ‘tríades’ e ‘graus’ pela qual nem todos os primeiros em um dado contexto tonal galgam a posição dos últimos. Assim ele analisou os primeiros 16 compassos da Variação 15 das Variações Diabelli op. 120 de Beethoven como compreendendo cinco ‘graus’ (seu exemplo 130/164) – ver a fig. 11.

11. De H. Schenker: 'Harmonielehre' (1906), 206

Ele começou a representar progressões harmônicas graficamente em dois níveis (e.g. o seu ex. 173/234), usando em um estágio uma 'fórmula' para mostrar movimentos triádicos de curta duração sobre graus harmônicos de longa duração (p. 244), nos quais I – V : I – V é mostrado como numerador e I como denominador. Em larga escala ele via as áreas tonais para as quais a composição modulava como 'estabelecidas', em cujo caso elas funcionavam como 'graus' em um nível mais elevado da forma, ou 'não estabelecidas', em cujo caso elas serviam apenas para elaborar outras áreas tonais. A teoria harmônica de Schenker representa um afastamento daquela de Rameau (*Traité de l'harmonie*, 1772), introduzindo a noção psicológica de 'apreciação' ['valuation']; isto é, a avaliação pelo ouvinte de acordes e áreas tonais modulatórias em relação às atrações de longa duração da tonalidade, e a interpretação deles tanto como graus fundamentais ou como elaborações de tais graus. Esta apreciação foi o ponto de partida para a nova maneira de ouvir música – a audição de longa duração – através da qual Schenker tornou-se famoso.

No *Ein Beitrag zur Ornamentik* (1904) Schenker ilustrou com referência à forma de uma sonata de C. P. E. Bach a idéia de 'construção de grupo' (*Gruppenbildung*) que estava também parcialmente apresentada no *Harmonielehre* (pp. 241ss): a diversificação de uma única unidade tonal da estrutura pela variedade temática e motívica, pelo movimento harmônico interno, pela variedade de disposição e padronização rítmica, e pelo contraste de níveis de dinâmica (pp. 11ss). As atividades acadêmicas de Schenker – em particular seu interesse pela autenticidade nas edições e execuções, e seu respeito pela autoridade de partituras autógrafas e edições autorizadas – conduziram-no a este estudo da ornamentação em C. P. E. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, e outros. Foi um estudo significativo para o seu desenvolvimento como analista, também, já que ele mais tarde iria desenvolver uma técnica de retirar camadas de ornamentação no processo de revelar a estrutura fundamental de uma peça. No seu assim chamado 'Erläuterungsausgabe' de quatro das últimas cinco sonatas para piano de Beethoven (1913-21 – aquela do op. 106 não apareceu porque o seu autógrafo não pode ser encontrado; há entretanto um ensaio não publicado da sonata) ele conseguiu um equilíbrio entre os aspectos analíticos e textuais de sua obra. No último volume do conjunto, na op. 101, ele desenvolveu a idéia da redução executando-a através de estágios sucessivos. A fig. 12 mostra os estágios dispostos uns sobre os outros. Schenker, entretanto, introduziu este exemplo com as palavras 'Aqui estão mostradas as linhas que a imaginação de Beethoven seguiu': ele considerava-o como um vestígio do processo criativo passo a passo, não como uma análise. Assim ele falava não de 'redução' mas do reverso, *Diminuição* (i.e. ornamentação). A maneira como as notas e' g# -a' -bb' -a' na mão direita dos compassos 1-4 estão reduzidas para (e')-g# -a' g# -a' e finalmente para g# -a' mostra a técnica de suas últimas análises já formada. Embora a linha final (a) de Schenker aqui não tome a forma da sua eventual *Urfinie*, e ele usou somente o termo *Ton-Urreihe* para descrever-la, o termo *Urfinie* é usado em outras partes no estudo.

Foi uma das maiores figuras da musicologia histórica, Guido Adler (1855-1941), quem tentou através de seu livro *Der Stil in der Musik* (1911) mudar a natureza da escrita sobre música histórica pela introdução da noção de estilo como preocupação central do historiador. Já em 1885 Adler tinha publicado um programa para o futuro da musicologia, pondo forte ênfase sobre a análise, argumentando pelo seu lugar de direito na averiguação histórica. Ele estabeleceu uma série de critérios para o exame da estrutura em uma obra, sob tópicos gerais tais como características rítmicas, tonalidade, construção polifônica, colocação de texto, tratamento de instrumentos, e práticas de execução. Em seu livro Adler criticou seus contemporâneos por fazerem da história uma fileira de nomes de compositores. O que era necessário, ele acreditava, era a formulação de uma terminologia adequada para a descrição de música 'sem denominações para escora-la'. Se a música pudesse ser descrita desta maneira em tão poderia ser possível comparar obra com obra, e assim especificar que características as obras tem em comum – ou melhor, nos termos mais dinâmicos que Adler usou, que características 'conectam as obras'.

12. De H. Schenker: 'Die letzten fünf Sonaten Beethoven: Sonata A dur Op. 101' (1921), 52-3

A história da música era para Adler um tecido de autotecelagem cujos fios, de diferentes cores, espessuras e resistências, eram características de estilo. Os fios podiam interromper-se, mudar de cor, mudar de lugar ou fundir-se. Assim ele falava de 'direção estilística' (*Stilrichtung*), 'mudança estilística' (*Stilwandel*), 'transferência estilística' (*Stilübertragung*), 'hibridização estilística' (*Stilkreuzung*), 'mistura estilística' (*Stilmischung*) (pp. 19-48). A sua visão da arte era como um organismo. Tudo nela podia ser avaliado; nada ocorria por acaso (p. 13):

O estilo de uma época, de uma escola, de um compositor, de uma obra, não surge acidentalmente, como resultado e manifestação casual da vontade artística. Ele é, ao contrário, baseado em leis próprias, nos altos e baixos do desenvolvimento orgânico. A música

é um organismo, uma pluralidade de organismos únicos os quais em suas relações e interdependências cambiantes formam uma totalidade.

Adler criticava severamente o que ele chamava de ‘culto do herói’ – isto é, a história escrita somente em termos dos compositores principais: ‘o edifício do estilo é construído tanto pelas figuras menores quanto pelas maiores, e todos necessitam ser investigados se a cena verdadeira é para aparecer’. (É significativo que Adler tenha sido o primeiro proponente da série nacional austríaca de edições, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, da qual ele foi editor de 1894 a 1938; ele devia ter estado particularmente cômico da necessidade de colocar compositores menores na perspectiva histórica.) A tarefa que ele estabeleceu para o historiador foi a de observar e apreender aquele edifício do estilo de uma maneira essencialmente científica; pois ‘o estilo é o centro do tratamento e da compreensão da arte ... é a medida pela qual tudo numa obra de arte é avaliada e julgada’ (p. 5). Ele colocou ênfase na ‘apreensão’ como o primeiro estágio: isto é, um reconhecimento dos fatos puramente como eles são, o que evita julgamentos de valor e preconceitos subjetivos por parte do historiador.

Adler ofereceu dois métodos para abordar esta tarefa, e é aqui que sua obra é importante para o analista. Um método é aquele de tomar várias peças e examina-las para identificar o que elas tem em comum e como elas diferem. Este é o ‘método indutivo’ de Adler, pelo qual o historiador pode perceber as forças que induzem um grupo estabelecido de obras a manter-se juntas; ele pode descobrir quais obras numa coleção aleatória estão relativamente próximas em estilo e quais mais distantes; ou ele pode traçar conexões entre obras compostas em sucessão cronológica. O outro, o ‘método dedutivo’, é comparar uma determinada obra com obras circunvizinhas, contemporâneas e precedentes, mensurando-a em comparação com elas pela determinação de critérios e estabelecendo sua posição dentro delas. Tais critérios são o uso de motivo e tema, ritmo, melodia, harmonia, notação e assim por diante. Outros critérios referem-se à função e ao meio da música sacra ou secular, vocal ou instrumental, lírica ou dramática, galante, virtuoso, etc. O livro de Adler está longe de ser um manual de análise estilística. Ele não oferece métodos em detalhes. Ele assentou as fundações para o método. Adler visava estabelecer uma ‘armação de leis’ (*Rakmengesetz*) pelas quais o estilo opera e por meio das quais a pesquisa podia proceder.

Adler fez um estudo particular do estilo vienense Clássico. Também Wilhelm Fischer, seu assistente de 1912 a 1928, completou uma dissertação sobre a gênese daquele estilo em 1915. Dois outros acadêmicos prosseguiram os estudos estilísticos à moda acadêmica daquela época, Ernst Bücken (1884-1949) e Paul Mies (1889-1976), notavelmente em seu artigo conjunto sobre os fundamentos, métodos e incumbências da pesquisa estilística em música (1922-3). Ambos também trabalharam sobre Beethoven; de fato, Beethoven tornou-se um centro de atenção para estudos de estilo pessoal, com o estudo de Gál das características individuais do jovem Beethoven (1916), de Becking do estilo pessoal de Beethoven (1921), de Mie sobre o significado dos esboços para um entendimento do estilo de Beethoven (1925), de Schiedermaier sobre o jovem Beethoven (1925), de August Halm sobre as obras do período intermediário (em *Beethoven*, 1926) e de Engelmann sobre os níveis de composição de Beethoven (1931). Outros estudos sobre estilo pessoal incluem o ‘Personal types in melodic style’ (1931) de Danckert, mais tarde aumentado como ‘Primal symbols in melodic formation’ (1932). Becking estava particularmente interessado no ritmo como um determinante de individualidade (1928) e divisou um conjunto de esquemas gráficos, conhecidos como ‘curvas de Becking’, para representar as ‘constantes nacionais’ e as ‘constantes pessoais’ rítmicas: a fig. 13 mostra as curvas para a mistura de estilos Ítalo-Alemã do século XVIII representada por Handel, e pelo estilo inicial de Wagner.

13. De G. Becking: ‘Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle’ (1928), 58-110

O mais eminente e influente exemplo de análise estilística daquela época foi entretanto o *The Style of Palestrina and the Dissonance* de Knud Jeppesen, surgido primeiramente como uma dissertação de doutorado em Dinamarquês em 1923, e subsequentemente traduzida para o Alemão em 1925 e Inglês em 1927. Jeppesen forneceu neste livro o procedimento analítico detalhado que Adler tinha desejado. A sua escolha pelo método ‘indutivo’ ou ‘dedutivo’ estava condicionada pelo seu propósito geral: ele via a necessidade de uma história do tratamento da dissonância. Ele sentiu que os manuais modernos de contraponto, baseados em Fux (*Gradus ad Parnassum*, 1725), careciam precisamente daquela avaliação histórica, daquele crescimento ‘genético’ do tratamento da dissonância, que poderia iluminar o desenvolvimento do estilo musical no tempo e no espaço desde a Idade Média até o final da Renascença e daí até o final do século XVIII (pp. 3s):

Passar de um fascinante estudo da música Gregoriana para as formas polifônicas primitivas, do estilo de Palestrina para o começo da música dramática, ou da polifonia de Bach para a arte clássica de Viena, poderia ser a melhor maneira de proceder para reconhecer imediatamente as peculiaridades essenciais do novo estilo.

Ao tomar Palestrina como seu estudo especial Jeppesen estava começando com um ponto ‘central’, e estável, do qual ele podia olhar para trás (já que a obra de Palestrina era um ‘vasto sumário do desenvolvimento musical dos séculos precedentes’) e para a frente. Ao mesmo tempo ele estava começando com o fenômeno mais conhecido no raio de ação, e investigando-o contra um plano de fundo que era em seus limites virtualmente inexplorado. Ele foi por essa razão impelido para o método ‘indutivo’, sem critérios estabelecidos e somente com a possibilidade de comparar caso com caso até que tais critérios comesçassem a aparecer.

O próprio Jeppesen chamou este método ‘empírico-descritivo’, e identificou-o expressamente com o método de Adler. Ele declarou claramente (p. 8):

através da comparação de variantes de formas homogêneas da linguagem [da música] – sejam tomadas de períodos históricos contemporâneos ou historicamente separados – indicar e determinar as qualidades comuns, as quais com certeza podem provavelmente possuir as acentuações essenciais destas formas. O material assim obtido pode então servir como uma base sobre a qual formar as leis da linguagem, as leis da evolução musical. Estas, traduzidas psicologicamente, finalmente desenvolvem-se em certas regras e direções da vontade – a força oculta por trás destas leis.

Jeppesen desta maneira entendeu a inquirição de Adler da superfície da música, considerada empiricamente, para o controle subconsciente do estilo, considerado psicologicamente. Ao fazer isso ele enunciou a motivação para muitas análises de características atuais, incluindo a análise assistida por computador (ver §II, 8 abaixo). Seu método de trabalho é decerto particularmente bem apropriado para operação em computador.

Jeppesen apresentou primeiro uma avaliação do estilo melódico de Palestrina (pp. 48-84) com relação ao contorno das notas, fluxo melódico e a amplitude e direção dos intervalos. O trabalho preliminar para esta análise deve ter sido claramente uma exaustiva pesquisa de ponta a ponta em cada parte vocal da produção inteira de Palestrina (na edição coletiva de Leipzig de 1862-1903) de modo a contar e anotar cada intervalo em relação a sua localização métrica. Desse modo ele localizou e listou para o leitor (p. 55, nota 3) a ocorrência de 6^{as} maiores e 6^{as} menores descendentes como intervalos ‘mortos’ (i.e. entre duas frases mais do que durante as frases: 32 casos ao todo). A investigação de saltos ascendentes em contexto rítmico conduziu à revelação de uma lei subconsciente: ‘considerando o estilo em relação às colcheias ... deparamo-nos com o fato surpreendente, não observado previamente, de que uma regra (quase sem exceções) proíbe o salto ascendente a partir de uma semínima acentuada’ (p. 61). Em contraste, Jeppesen listou não menos do que 35 padrões melódicos nos quais um salto descendente ocorre a partir de uma semínima acentuada, e mapeou todos os lugares nos quais estes padrões ocorrem. É na segunda discussão muito mais ampla, a do tratamento da dissonância (pp. 84-287), onde ele define cada dissonância por sua vez e discute seu grau e maneira de uso por Palestrina, que Jeppesen entrou na comparação histórica. Assim, por exemplo, ele considerou o uso da ‘dissonância de portamento’ (a antecipação de uma nota num tempo fraco), dizendo: ‘por Palestrina ela foi mais freqüentemente empregada imediatamente antes de uma síncope [i.e. sincopação] e em movimento descendente ... embora a síncope não seja uma condição invariável’ (pp. 184s). Ele então contrastou esta limitação com o uso por outros compositores, citando casos em Josquin, Obrecht, Carpentras, Cara e LaRue.

O aspecto da obra de Jeppesen que a torna científica é o fato de que o analista não está selecionando e sumariando; ele está apresentando a totalidade dos dados para cada caso e aduzindo deles leis objetivamente.

6. 1920-45: TEORIA DA TENSÃO E CAMADAS ESTRUTURAIS. Um dos alunos de Adler foi Ernst Kurth. As idéias de Kurth eram estreitamente aliadas àquelas dos psicólogos da Gestalt, mas também usavam o conceito da ‘Vontade’ de Schopenhauer e da mente subconsciente de Freud. Os teóricos da Gestalt viam três níveis de percepção aural: a percepção física pelo ouvido, a organização sensorial no sistema nervoso, e a compreensão ao nível psicológico. Kurth via três níveis de atividade na criação musical, os quais ele expôs como parte de sua teoria da melodia na primeira parte do *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1917). O primeiro destes três níveis é a operação da ‘Vontade’ (a qual na arte é altruísta e imparcial) na forma de energia cinética (*Bewegungsenergie*); esta, um fluxo contínuo, é a força viva da música; ‘a origem da música ... é a vontade de mover-se’. O segundo nível é o psicológico: as atividades submersas da mente subconsciente valem-se desta energia para produzir um ‘jogo de tensões’ (*Spiel von Spannungen*), com cada esforço de tensão descrevendo um arco de crescimento e formação (*Ur-Formung* ou *Erformung*). Este jogo de tensões não se torna consciente até o momento em que ele toma forma no som musical – o terceiro nível, a manifestação acústica (*Erscheinungsform*). Porque estes três níveis são ativados um após o outro para produzir melodia, a linha resultante tem unidade e completitude. O seu molde [shape] é concebido antes que as notas ou as implicações harmônicas sejam postas em jogo; é portanto uma ‘progressão fechada’. Esta é a essência do conceito de ‘linear’ de Kurth.

Ele via-o em funcionamento na música de Bach – uma textura construída de linhas, cada qual sendo movida por energia cinética e unificada internamente, e que juntas fazem sentido harmônico somente como um fenômeno secundário. Isto é o que Kurth chamou ‘contraponto linear’. Ele desenvolveu um conceito de ‘fase linear’, uma unidade de crescimento e declínio, muito distinta da idéia convencional de ‘frase’ em que ela não depende do padrão rítmico, somente da proporção e do contorno. O motivo era uma tal fase: unificado, distinto, não perdendo sua identidade quando suas notas, intervalos e durações são modificadas (pp. 21ss, 68ss).

As notas que formam uma melodia contém energia cinética; as notas que formam um acorde contém ‘energia potencial’. A harmonia tonal é um sistema de coerência interna, trazendo consigo a possibilidade de mudança, causada pela energia potencial. A tensão mais potente neste sistema é aquela da nota da sensível. No seu segundo livro, sobre a harmonia Romântica (1920), Kurth primeiro expôs a alteração cromática como um processo de colocar a nota da sensível onde ela normalmente não ocorreria. Ele fazia distinção entre duas forças em funcionamento na harmonia Romântica, criando uma polarização: as forças ‘construtivas’ e as ‘destrutivas’ (pp. 272ss). São as forças coesivas da tonalidade que são construtivas, e as forças dissolutivas do cromatismo que são destrutivas: a alteração, o uso de acordes de 7^a, 9^a, etc em lugar de tríades, e o uso de acordes para efeitos coloristas.

Kurth tinha tomado o *Tristão* de Wagner, e em particular as muitas manifestações do famoso ‘acorde de Tristão’, como material central para o seu segundo livro; ele continha de fato poucas análises, porém ofereceu uma nova perspectiva para manejar a estrutura tonal de larga escala das óperas de Wagner, dando discernimento às relações tonais de longa duração a despeito do cromatismo impregnado e do movimento para áreas tonais remotas por longos períodos. O acadêmico que compreendeu o problema da forma e da tonalidade em Wagner e expôs os seus ‘segredos’ analiticamente foi Alfred Lorenz. Após uma dissertação de doutorado sobre a forma no *Anel [dos Nibelungos]* (1922) e um estudo do prelúdio de *Tristão* (1922-3) ele publicou o primeiro dos quatro volumes do *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner* que eram para analisar a forma no *Anel* (1924), *Tristão* (1926), *Mestres Cantores* (1930) e *Parsifal* (1933).

O trabalho de Lorenz foi um marco na história da análise. Foi a peça de mais larga escala de escrito analítico embasado até então. Usava técnicas de apresentação com gráficos e tabelas numa disposição contínua: a ‘curva senoidal’ para o movimento harmônico, a ‘curva de projétil’ para o contorno formal expandido, o gráfico para o esquema modulatório (ver a fig. 14 para os gráficos representando o ciclo inteiro do *Anel* como uma vasta estrutura unificada em Réb Maior, com o espaçamento lateral indicando 40 páginas da partitura e cada linha horizontal uma área tonal maior e o espaço uma menor) e diagramas compostos para movimento tonal mais detalhado (ver a fig. 15 para o diagrama do *Das Rheingold*, que é complementar ao da fig. 14 e mostra a ópera como uma introdução (784 compassos) na dominante da dominante seguida por uma maciça seção simétrica (3128 compassos) em Réb como eixo em torno [pivoting round] do relativo menor, Sib).

A obra de Lorenz foi a confluência de todos os principais desenvolvimentos na análise antes de seu tempo. Ela continha idéias dos escritores da Gestalt; sua noção de periodização e simetria derivadas de Riemann; sua definição de estrutura extraída da *Formenlehre* tradicional; sua percepção de movimento harmônico veio de Kurth (a quem ele dedicou seu volume sobre o *Tristão*). Ela também é construída sobre um amplo corpo de escritos existentes sobre as estruturas musicais e dramáticas de Wagner (especialmente aqueles de Hostinský, 1877; Grumsky, 1906, 1907; e von Ehrenfels, 1896, 1913) e sobre seus leitmotifs (e.g. Mayrberger, 1881; von Wolzogen, 1876, 1880, 1882), e acima de tudo as próprias escritas em prosa de Wagner.

Lorenz via a construção formal (*Formbildung*) como gerada de três coisas primárias: harmonia, ritmo e melodia. Ele segmentou o ciclo inteiro do *Anel* em períodos de acordo com a área tonal (pp. 23ss). Ele também analisou a distribuição de leitmotifs em grupos formais: formas de repetição, formas em arco, formas em refrão e formas em barra [bar form]. É nesta última área que a sua principal contribuição para a teoria da música repousa. Lorenz percebia uma estrutura hierárquica na música, os dois extremos da qual são seus *kleine Rhythmik* e *grosse Rhythmik*. O segundo destes surge do primeiro pelas formas sendo ‘elevadas a uma potência maior’ (*potenzierte Formen*). Por este processo, três passagens de música consecutivas podem cada qual ser construídas em forma em arco (*ABA*); a terceira delas pode ser uma rerepresentação da primeira e criar uma forma em arco num nível mais elevado. O processo pode ser traçado em mais de dois níveis. Ele também descreveu o encaixe de unidades de menor escala dentro das formas, estendendo-as e mudando o equilíbrio, e muitas formas de larga escala que contém formas de menor escala de diferentes tipos. Ao analisar unidades formais desta maneira, Lorenz buscava descobrir a arquitetura (*grosse Architektonik*) de estruturas musicais muito grandes.

14. De A. O. Lorenz: ‘*Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*’, i (1924). ‘*Der musikalische Aufbau des Bühnenspiels Der Ring des Nibelungen*’, p. 48

15. De A. O. Lorenz: 'Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner', i (1924). 'Der musikalische Aufbau des Bühnenspiels Der Ring des Nibelungen', p. 27

Um ano após Lorenz ter publicado o primeiro volume do seu *Geheimnis der Form*, Schenker produziu a primeira edição de um anuário, *Das Meisterwerk in der Musik*, que viria a ter somente três edições (1925, 1926, 1930). Continha dez estudos analíticos, de obras de J. S. Bach, Domenico Scarlatti, Beethoven e Chopin, acompanhadas pelo novo tipo de análise gráfica de Schenker, junto com um longo ensaio sobre 'Die Kunst der Improvisation' (contendo importantes análises de obras para teclado de C. P. E. Bach e Handel), um polêmico 'Weg mit dem Phrasierungsbogen' ('Fora com as indicações de fraseado') e um estudo em andamento do conceito de 'linha fundamental' (*Urlinie*). Este não foi o único jornal que Schenker produziu: ele tinha publicado dez edições de *Der Tonwille* entre 1921 e 1924, das quais as duas primeiras continham estudos preliminares da idéia da *Urlinie* junto com análises usando a assim chamada *Urlinie-Tafeln* – análises gráficas mostrando a linha fundamental. O produto analítico mais importante do *Der Tonwille* foi o estudo da Sinfonia no. 5 de Beethoven, produzida em partes e posteriormente publicada separadamente (1925). (Os dois jornais continham exclusivamente material de Schenker.)

A *Urlinie-Tafel* conforme estava desenvolvida neste estágio era geralmente uma apresentação de uma peça completa ou parcialmente reduzida com sinal de compasso e com as barras de compasso originais (numeradas para referência). Esta era revestida com símbolos analíticos auxiliares: colchetes retos horizontais e inclinados sobre o pentagrama para mostrar o movimento da linha fundamental; cabeças de nota impressas maiores para indicar a importância estrutural; linhas curvas como indicação de fraseado ou arcada para indicar progressões importantes (freqüentemente também rotuladas como *Quintzug*, *Quartzug* etc.); curvas pontilhadas para indicar a retenção estrutural de longa duração de uma nota específica (ou transferência para outra oitava) a despeito de notas intervenientes; e os graus harmônicos fundamentais (*Stufen*), simbolizados abaixo do pentagrama por numerais romanos, com a figuração do baixo convencional para mostrar as harmonias cobertas. Em alguns casos Schenker adicionou um pentagrama paralelo acima da *Urlinie-Tafel*: este continha a sua redução da peça às harmonias essenciais somente – já denominado *Ursatz* – e parcialmente abandonando o significado das duração dos símbolos das notas em favor de uma avaliação por meio da qual maior duração denotava maior importância estrutural. A fig. 16 (*Das Meisterwerk*, i, *Urlinie-Tafeln*, pl. 2) ilustra todas estas características e muitas outras (a *Urlinie-Tafel* mostra o Largo da Sonata par Violino no. 3 BWV1005 de Bach compasso por compasso mas de forma esquemática): o compasso 7, e o compasso 17 uma 5^a abaixo, mostram como a linha fundamental (*f*" –*e*" –*d*"") move-se da linha superior da textura para a inferior e retorna, e como a última de suas notas não é soada de fato mas somente implicada (por isso os parênteses). Para esta peça específica, Schenker escolheu também dar um gráfico em três camadas (ver a fig. 17) das quais a camada inferior é uma forma parcialmente reduzida da peça, a do meio um estágio intermediário de redução, e a superior uma redução completa correspondendo ao pentagrama paralelo superior da *Urlinie-Tafel*. Estes dois gráficos são acompanhados por 11 páginas de texto estritamente argumentativo com exemplos musicais adicionais.

As realizações principais do anuário foram um longo e lúcido ensaio sobre a Sinfonia no. 40 em Sol Menor de Mozart (vol. ii) e a análise maciça de Sinfonia 'Heróica' de Beethoven (vol. iii). As camadas (*Schichten*) são identificadas como 'plano principal', 'plano médio' e 'plano de fundo': os colchetes horizontais são abandonados em preferência à ligação das hastes das notas estruturais, e muitos outros artifícios gráficos são adotados. Foi tal a sofisticação dos gráficos de Schenker durante os últimos cinco anos de sua vida que ele foi capaz de descartar os comentários verbais simultâneos. O seu *Five Graphic Analyses* (1932) são gráficos auto-suficientes de obras de Bach, Haydn e Chopin. A lista completa de sua terminologia pode ser encontrada nestes gráficos. Além disso, a *Ursatz* já tinha então tomado a sua forma final na mente de Schenker como uma progressão melódica de 3-2-1 extensível para 5-4-3-2-1 ou raramente para 8-7-6-5-4-3-2-1, sobre um 'arpejo do baixo' (*Bassbrechung*) de 1-5-1: a projeção final da tríade maior na dimensão do tempo que Schenker via situada no âmago de sua teoria. Isto significa que a estrutura básica de qualquer peça tonal de música era diatônica, e todas as modulações eram consideradas como 'prolongamentos' dos graus harmônicos diatônicos. A apresentação mais completa da abordagem de Schenker foi o seu *Der freie Satz* (1935) publicado postumamente, o qual estava incompleto em sua morte e no qual as teorias do metro e ritmo e da forma estavam ainda pouco desenvolvidas. (Para o método de Schenker ver também o §III, 2 abaixo.)

A obra analítica de Schenker era destinada principalmente para o executante, e o seu método gráfico final conduzia o leitor estágio por estágio desde o texto familiar de uma obra até uma compreensão dela em sua totalidade complexa. Suas análises eram assim sempre pedagógicas em função.

16. De H. Schenker: 'Das Meisterwerk in der Musik', i (1925). 'Urlinie-Tafeln', pl. 2

17. De H. Schenker: 'Das Meisterwerk in der Musik', i (1925). 'Urlinie-Tafeln', gráfico entre pp. 61 e 62

No seu *Unterweisung im Tonsatz* de 1937 o compositor Hindemith acreditava ter estabelecido as bases de uma *lingua franca* para a composição moderna, ‘procedendo da firme formação das leis da natureza’. Como Schenker, ele acreditava na força da tonalidade e na primazia da tríade; mas a sua teoria é muito mais sistematicamente acústica. Para Hindemith, se qualquer uma das notas na escala da oitava cromática for tomada, então as outras 11 notas podem ser classificadas em ordem decrescente de relação com ela. Esta ordem ele chamou ‘Série 1’. Adotando o princípio da inversão (pelo qual, por exemplo, 7^a menor = 2^a maior), ele determinou uma ordem para os intervalos baseada em curvas de combinação de notas em complexidade decrescente. Isto produzia a ‘Série 2’, de intervalos em ordem descendente de valor com relação a uma nota dada. Esta série não acusa nenhum ponto no qual a consonância termina e a dissonância começa. Disto Hindemith desenvolveu um sistema de análise de acordes, o qual primeiro aloca para qualquer acorde uma fundamental – sempre presente no acorde, diferente das fundamentais do sistema harmônico de Rameau – e então mede a intensidade daquele acorde. Hindemith classificava os acordes contendo de três até seis notas em grupos e subgrupos separados em termos de sua intensidade harmônica. Usando estes grupos, um compositor poderia juntar uma sucessão de acordes em qualquer ‘crescendo ou decrescendo harmônico’ que ele quisesse. Tal incremento ou decréscimo de intensidade ele chamou uma ‘flutuação harmônica’ (um conceito intimamente relacionado com a idéia de *Spannung* de Kurth); e ele dividiu um meio gráfico de demonstrar isso abaixo do pentagrama (ver a fig. 18, que mostra o grupo e subgrupo de cada acorde bem como a flutuação gráfica). Hindemith procedeu daí para determinar as relações harmônicas numa escala mais ampla comparando a progressão das fundamentais prevalentes, o ‘grau de progressão’, contra a Série 1.

18. De P. Hindemith: ‘*Unterweisung im Tonsatz*’, (1937: da trad. Ingl., 1942), i, 120

Embora o *Unterweisung im Tonsatz* pretendesse ser uma ferramenta construtiva para compositores, e enfatizasse os reinos da harmonia que Hindemith sentia não serem adequadamente cobertos pela teoria harmônica convencional, suas teorias eram destinadas a serem aplicadas igualmente na harmonia do passado e assim funcionar como um meio de interpretar e analisar a música de qualquer período. O próprio Hindemith supriu, no final do primeiro volume, um conjunto de análises de músicas abrangendo desde o cantochão até Schoenberg e sua própria música. Como um método analítico o seu sistema é como o de Schenker por ser baseado numa teoria da melodia e da harmonia com nenhuma teoria separada do ritmo. Ela é diferente em que não há níveis estruturais: todas as notas na superfície podem ser relacionadas ao centro tonal, e a modulação é um procedimento tonal aceito que não é reduzido para fora da existência [out of existence].

Em 1932 outro compositor, Schoenberg, escreveu: ‘Por aproximadamente 20 anos eu coletei material, idéias e esboços, para um livro-texto abrangente [all-inclusive] de composição’. O projeto nunca foi completado. Somente o *Harmonielehre* (1911) e o *Models for Beginners in Composition* (1942) foram publicados durante sua vida, e o *Structural Functions of Harmony* (1954) logo após sua morte. Desde então, dois conjuntos de anotações destinados a propósitos de ensino, ambos datando da década de 30, foram reunidos e editados: *Preliminary Exercises in Counterpoint* (datando de c1936; 1963) e *Fundamentals of Musical Composition* (datando de entre 1937 e 1948; 1967). O último é um pequeno manual de forma. Não de todo radical na concepção, ele estabelece definições de termos na construção temática antes de proceder às pequenas formas, as partes subsidiárias de formas maiores, formas rondo e a sonata-allegro. O material era destinado para compositores, mas ele baseia-se em exemplificações analíticas e até certo ponto um manual de análise, apoiado particularmente em exemplos das sonatas para piano de Beethoven.

Schoenberg via a forma como implicando compreensibilidade em duas dimensões: como subdivisões, as quais permitem à mente compreender o todo através de unidades; e como lógica e coerência, sem as quais tais unidades permanecem desconexas. Foi sobre as questões de coerência que Schoenberg foi mais original. Ele aderiu à visão do século XIX da música como [sendo] orgânica. A construção assim começa com o motivo, o motivo deve por sua natureza ser repetido, a repetição requer variação. Ele assim explorou os meios de variação rítmicos, intervalares, harmônicos e melódicos, subdividindo cada um sistematicamente, e então considerou a variação por adição de notas auxiliares e a conexão de diferentes formas de motivos. Tudo isto é demonstrado com exemplos analíticos. No decorrer de sua exposição ele supriu o analista com um valioso conjunto de definições de trabalho para termos como ‘motivo’, ‘frase’, ‘antecedente’ e ‘conseqüente’, ‘período’, ‘sentença’ e ‘seção’. Entre os conceitos melódicos que ele introduziu estava aquele da ‘liquidação’, por meio do qual uma unidade gradualmente perde suas características distintivas até que somente um resíduo permaneça.

O aspecto mais influente do livro, conforme ele foi sendo disseminado através do seu ensino, é a sua divisão atômica do motivo em ‘elemento’ ou ‘característica’. O ‘elemento’ é geralmente um único

intervalo sustentando um padrão de notas, e ele próprio sendo submetido à repetição, transposição, inversão, multiplicação interna, ampliação, contração e todos os outros processos aos quais o motivo está sujeito. Sua redução do primeiro tema da Sinfonia no. 4 de Brahms para uma sucessão de 3^{as} é talvez o exemplo mais famoso no livro (ver fig. 19).

18. De A. Schoenberg: *'Fundamentals of Musical Composition'*, (1967), 11

Entre 1935 e 1939 as notas de programa que Tovey tinha escrito para a Edinburgh Reid Concert Series desde meados dos anos 1910 (embora alguns de 1902) foram publicados juntos em seis volumes. O material foi arrumado por gênero, e dentro destes por ordem cronológica, com o volume final contendo ensaios complementares e um glossário. Como um todo, os volumes formam um livro substancial de análise do repertório orquestral e coral dos séculos XVIII e XIX. A estes ele adicionou em 1944 um volume a mais sobre música de câmara (alguns de cujos ensaios são de 1900). Mais tarde Tovey produziu um conjunto de análises das sonatas para piano de Beethoven (1948). Estes livros, e seus artigos para a *Enciclopédia Britânica* escritos entre 1906 e 1910, tem sido a influência mais forte sobre os escritos analíticos e críticos Britânicos. Eles são notáveis por sua prosa pungente e evitação de dogmas. Eles são verdadeiros exemplos do empirismo Inglês, rejeitando os modelos dos analistas formais como 'sem sentido', e igualmente rejeitando a idéia de unidade orgânica como 'suposição *a priori*'. Todas estas teorias eram 'falácias' (1948, pp. 298, 3, 8s). Mesmo os termos 'primeiro sujeito' e 'segundo sujeito' foram descartados: este último tinha 'agido ... destruindo nossas noções de forma sonata e temas de sonata' (1935, p. 2); e 'binária' e 'ternária' 'não somente falham nas bases essenciais da classificação, mas são inteiramente enganosas em tudo o que elas implicam'. Ele censurava qualquer terminologia que 'assume uma visão tipo espacial ou tipo mapa da música em vez de uma visão tipo temporal' (1935, pp. 10s).

Tovey via-se como lidando somente com os 'fatos'. Ele assim procedeu 'compasso por compasso', 'frase por frase como um processo no tempo'. Ele chamou o método 'précis-writing' [escrito-resumo], e atribuiu-o a Hubert Parry. É uma mistura prudente de escrita descritiva, naturalista e de informações técnicas, ilustrada com exemplos musicais freqüentes e alocando letras-símbolos para as figuras e temas. Mas aqui novamente Tovey era crítico de outros: 'fariamos bem em sermos cautelosos com os métodos exclusivamente subjetivos da crítica ... os quais podem ser meramente caricaturados como consistindo em sentar-se em frente a uma obra de arte, sentindo nossos pulsos, e nada dos nossos sintomas'. O próprio método de Tovey era uma mistura de hermenêutica e da formalística que implicitamente sustentava que há coisas na música que estão além da explicação. (Para o método de Tovey ver também §III, 4 abaixo.)

7. 1945-60: LINGÜÍSTICA, CIBERNÉTICA E UNIDADE TEMÁTICA. Nos anos após a Segunda Guerra Mundial, duas linhas altamente influentes de pensamento intelectual vieram de encontro à teoria musical. Em algum grau ambas eram abordagens ao fenômeno – metodologias – mais do que campos de estudo por suas próprias prerrogativas. A primeira foi a lingüística, fundada como uma ciência moderna por Ferdinand de Saussure perto da virada do século XX; esta começou a influenciar a teoria musical nos anos 1930 e 1940 antes de provocar um grande impacto nos anos 1950 e 1960 na conjunção com as abordagens intimamente relacionadas do estruturalismo e da semiologia. A segunda foi a cibernética e a teoria da informação, que como visões mecanicistas do mundo começaram a existir no final dos anos 1940 com a obra de Norbert Wiener (*Cybernetics*, 1948), e Claude Shannon e Warren Weaver (*The Mathematical Theory of Communication*, 1949).

A lingüística examina a comunicação social através da natureza da linguagem, procurando descobrir as regras pelas quais uma determinada linguagem opera, as regras mais profundas pelas quais a linguagem como um fenômeno geral opera, e os processos pelos quais os indivíduos intuitivamente aprendem as regras complexas de sua própria linguagem. Ela teve importantes avanços com a obra de três círculos de acadêmicos lingüistas: o de Praga, incluindo Roman Jakobson e N. S. Trubetzkoy; o de Copenhague, incluindo Hjelmslev; e o dos acadêmicos americanos incluindo Zellig Harris e Noam Chomsky. As abordagens análogas da semiologia e do estruturalismo ambas tendem a reduzir todos os tipos de comunicação social não-lingüística ao estado da linguagem natural, a semiologia tratando todos as maneiras pelas quais os seres humanos sinalizam-se uns com os outros (pelas roupas que vestem, os gestos que fazem, os alimentos que comem, e assim por diante) como 'códigos' contendo 'mensagens' que podem ser codificadas e decodificadas pelos que são familiares com aquele código, e o estruturalismo vendo todos os fenômenos sociais como 'conjuntos' [wholes] (ou 'estruturas') cujos elementos são governados por leis bem definidas. A semiologia derivou muito da visão mecanicista da cibernética, enquanto o estruturalismo (que se desenvolveu nos anos 1950 e 1960 com a obra do antropólogo belga Claude Lévi-Strauss, o psicólogo suíço Jean Piaget e o crítico literário francês Roland Barthes) foi construído sobre um campo especial da matemática conhecido como teoria do grupo.

A cibernética vê todas as atividades, seres humanos, animais e máquinas, em termos de sistemas de controle. Assim o sistema nervoso de um humano e o sistema eletrônico de um computador e o servossistema de uma máquina industrial complexa são vistos como processos análogos, com consumo e produção, com informações realimentadas para modificar a operação do sistema, e assim por diante. A teoria da informação mensura a capacidade dos sistemas para receber, processar, armazenar e transmitir informação. A informação é pensada como uma escolha de uma mensagem de um conjunto de mensagens possíveis; algumas mensagens vem mais freqüentemente do que outras, estabelecendo assim diferentes possibilidades para a chegada de qualquer mensagem. A teoria da informação reduz qualquer extensão de escolhas existentes para uma cadeia de duas vias ou 'binária' de escolhas. Quando uma escolha altamente provável é apresentada dentro de uma mensagem, daquela escolha se diz que contém 'baixa informação'; e contrariamente quando uma escolha improvável é apresentada então aquela escolha contém 'alta informação'. Em outras palavras, a informação é gerada pela não confirmação de expectativas. A teoria da informação espalhou-se rapidamente no início dos anos 1950 para campos de aplicação tão diferentes quanto a genética, neuropsicologia, sociologia, e filosofia, e logo para a estética, onde ela encontrou certas dificuldades. Pois nas artes o que a teoria da informação chama 'redundância' (a saber, confirmação de expectativa, não informação) tem um papel especial na criação da forma e da estrutura.

Os 15 anos pós-guerra também viram uma considerável extensão da noção de crescimento motívico na música, e sua reformulação em uma teoria analítica. No decorrer desta reformulação, a teoria assumiu elementos da psicologia Freudiana. O conceito Jungiano de subconsciente coletivo também figura brevemente na análise nos anos 1960.

A primeira contribuição musical em ambos os novos campos do pensamento foi provavelmente uma comunicação no primeiro Congresso Internacional das Ciências Fonéticas em Amsterdã já no ano de 1932 pelo musicólogo, analista estilístico e etnomusicólogo Gustav Becking (ver §5 acima). Foi a fonologia (a ciência da distinção entre elementos numa corrente de sons lingüísticos vocais e a apreensão das regras pelas quais estes sons são conectados), conforme desenvolvida por Trubetzkoy, que pareceu relevante para a música. E em particular foram os acadêmicos de música não ocidental, com sua abordagem científica ao seu material rapidamente desenvolvida, por quem a relevância foi primeiro vista. Becking, ao discutir o épico popular Servo-Croata, apontou para um certo paralelo entre problemas básicos na fonologia e na musicologia, ilustrando isto com as diferentes construções que pessoas de diferentes culturas no mundo aplicam sobre um som musical único dado. Tais pessoas operam dentro de diferentes sistemas musicais, e Becking tentou estabelecer uma tipologia de sistemas, 'unidimensional', 'bidimensional', 'tridimensional' e 'quadridimensional'. O grande acadêmico lingüista Roman Jakobson seguiu a direção de Becking no mesmo ano, enfatizando que a propriedade particular da música, como da poesia, é que suas convenções são inteiramente fonológicas em operação, e não se referem à etimologia ou ao vocabulário. Ele instigava os analistas musicais a estudar o modelo da fonologia.

13 anos mais tarde Milos Weingart explorou as analogias entre a estrutura de frase musical e da linguagem, com referência ao tcheco, e em 1949 Antonin Sychra examinou canções folclóricas por meio do método lingüístico. Em 1956, num volume de ensaios para Jakobson, George P. Springer proveu uma comparação da linguagem e da música que levantava o progresso da análise lingüística na música. Ele discutiu a distinção entre repetição (i.e. identidade) e diferença como uma oposição binária, e a modificação que a idéia de variação traz para isto, concluindo que a música (1956, p. 510):

está sujeita às regras convencionais da combinação e distribuição, e *ipso facto*, da probabilidade... Além disso, a música mostra ser não somente um processo estocástico (produzindo uma 'seqüência de símbolos...de acordo com certas probabilidades') mas o tipo especial de processo estocástico conhecido como cadeia de Markov (onde as 'probabilidades dependem de eventos prévios').

Em seu primeiro livro importante (1956) o esteta Leonard B. Meyer aproximou-se da teoria da informação em sua visão do estilo como sistemas culturalmente condicionados de expectativas, e do significado musical como sendo derivado do surgimento, frustração e satisfação de tais expectativas. Meyer estava trabalhando ainda dentro dos conceitos da Gestalt de *Prägnanz* e fechamento. No ano seguinte, entretanto, ele introduziu os fundamentos da teoria da informação em seus argumentos e revisou sua definição de 'significado' em música. Já em 1956 R. C. Pinkerton e Abraham Moles tinham produzido artigos relacionando a teoria da informação, conforme apresentados por Shannon e Weaver, à música, e em 1958 e 1959 uma enxurrada de material foi publicada sobre o assunto: duas apresentações básicas de David Kraehenbuehl e Edgar Coons, um artigo de Joseph Youngblood, uma monografia de W. Fucks, e um livro extenso sobre aplicações mais amplas da teoria na percepção estética por Abraham Moles que devota um capítulo à percepção de 'material sônico'. Mas Meyer, na sua redefinição, elaborou três estágios do que ele chamou 'significado agregado' [embodied meaning]: o 'significado hipotético' antes de um padrão sonoro ter sido ouvido, o 'significado evidente' quando o padrão sonoro torna-se um evento concreto, o qual inicia um estágio de 'reavaliação' comparável à 'realimentação' [feedback] no sistema de controle, e o 'significado determinado' que surge mais tarde na experiência total. Meyer lidou,

como Moles tinha previamente feito, com o conceito de ‘ruído’ por meio do qual a informação é distorcida. A maturidade do pensamento de Meyer é mostrada no seu ensaio subsequente (1961), que submeteu a visão da música como informação à situação real da música freqüentemente re-ouvida [reheard]. Dois dos artigos de 1958 apareceram em uma segunda edição de um jornal publicado na Yale School of Music, o *Journal of Music Theory*, iniciado em 1957 como um fórum para a teoria musical mais num espírito criativo do que num academicismo severo; foi regularmente encontrando espaço para análises detalhadas, estudos sobre a natureza e os problemas da análise, e simpósios analíticos.

Durante os 15 anos recém descritos, uma nova abordagem à análise motívica orgânica foi sendo forjada, a qual influenciou a escrita analítica na Bretanha mas que encontrou pouca simpatia em outras partes da Europa ou dos EUA. Ela foi primeiramente exposta por Rudolph Réti em dois livros (1951, 1958), dos quais o primeiro, *The Thematic Process in Music*, é sua exposição clássica. Mas antes disso, Réti, que tinha vivido em Viena a maior parte de sua vida até imigrar para os EUA nos anos 1930, tinha trabalhado intensamente nas análises das sonatas de Beethoven entre 1944 e 1948 numa tentativa de compreender o processo composicional de Beethoven. Estas análises foram publicadas, dez anos após sua morte, em 1967. Réti partiu da visão bidimensional da construção formal que estava implícita no *Fundamentals* de Schoenberg: expansão motívica, e divisão e demarcação. Réti reconciliou estas duas dimensões. O seu método por si só produz, por redução do material temático, uma série de ‘células’. Cada célula é o contorno extraído de um motivo, e compreende geralmente um, dois ou três intervalos apresentados sem valores rítmicos nos exemplos de Réti. Cada célula pode sofrer transposição e inversão. Mas Réti via seqüências específicas de tais células recorrendo em cada um dos movimentos de uma obra de larga escala e formando o que ele chamou um ‘padrão temático’. Um tal padrão supre seu próprio agrupamento temático natural que, na obra de Beethoven, geralmente assume a posição de manual de forma estrito, e cria uma simetria ou unidade entre os movimentos, que Réti considerava um ato consciente de composição.

O primeiro livro de Réti, *The Thematic Process in Music*, estende estas idéias, lidando mais completamente com seu conceito arquitetural de evolução e resolução temática, e também com relações de tonalidades, apresentando uma maior diversidade de exemplos e tentando um levantamento histórico do processo temático. Seu segundo livro expôs o que ele via como um novo tipo de tonalidade ‘que não aparece na superfície mas é criada pelo ouvido concatenando[singling out] relações ocultas entre vários pontos de uma teia melódica ou contrapontística’ (p. 65). No âmago de sua idéia estava a ‘tônica móvel’. Réti forneceu uma ampla gama de exemplos analíticos contemporâneos para sustentar sua tese. (Para o método de Réti ver também §III, 3 abaixo.)

Dois anos antes deste último livro de Réti, Hanz Keller apresentou a primeira de uma sucessão de curtos artigos incisivos nos quais ele pôs em evidência os princípios da ‘análise funcional’. ‘A análise funcional postula que os contrastes nada mais são do que diferentes aspectos de uma única idéia básica, uma unidade de plano de fundo’ (1956-7, p. 15). Criticando a análise Toveyana convencional como ‘anatômica’, e assim relacionada com a ‘dissecação’, Keller propôs um método que tentaria ‘elucidar as funções unificadoras do organismo vivo que é uma obra de arte musical’ (*MR*, xviii, 1957, 203). Ele via sua obra analítica como puramente objetiva isolando as unidades de plano de fundo, e enfaticamente refutando cargas de subjetividade. Diferente do tratamento de Réti de um único movimento, Keller via a estrutura musical inteira procedendo de uma única idéia. Ele adicionou a esta visão a idéia do ‘plano de fundo suprimido’, demasiado obvio para ser apresentado por um compositor mas vitalmente importante para o analista reconstruir de modo que a unidade do que segue possa ser demonstrada. Para ele, os contrastes na superfície de uma peça de música eram ‘manifestos’, e a unidade que jaz por trás dela eram ‘latentes’. Era precisamente o trabalho do analista demonstrar que o que parece novo não era absolutamente novo. Este conceito de plano de fundo e plano principal era comparável com as camadas estruturais de Schenker em que a estrutura repousa no fundo, mas é totalmente diferente em que o plano de fundo de Schenker compreendendo a *Ursatz* projetava, estendia, ‘compunha’, enquanto que o plano de fundo de Keller compreende um idéia sempre presente, um modelo que contém os elementos comuns de todos os temas da obra. Keller em 1957 deu um passo mais audacioso até do que o de Schenker quando este abandonou as palavras pelos gráficos: Keller abandonou palavras e gráficos pelo som, preparando uma partitura analítica que demonstrava o que ele via como as unidades do plano de fundo do Quarteto em Ré Menor K421/417b de Mozart inteiramente em som musical. Várias de tais análises foram preparadas e radiodifundidas na Bretanha e no Continente. (Para o método de Keller ver também §III, 3 abaixo.)

No final dos anos 1960 houveram desenvolvimentos significativos na análise lingüística de música: uma breve moção de Bruno Nettle (1958), e a primeira contribuição da figura mais influente neste campo, Nicolas Ruwet, na qual ele procurava definir os problemas aurais da audição de música serial integral com relação à fonologia e a necessidade de uma ‘margem de erro’ entre os fenômenos num sistema fonético (1959).

As correntes de pensamento discutidas acima tiveram seu impacto não somente em obras analíticas mas também sobre as obras dos compositores. Há uma semelhança notável, por exemplo, entre a obra que os fonólogos fizeram com fonemas para testar o ponto onde cada modificação converte um fonema em outro e a obra que Pierre Schaeffer fez com sons naturais gravados no final dos anos 1940 e início dos anos 1950 na *musique concrète*. Similarmente, a teoria da probabilidade veio a ser usada como um meio de gerar composições mecanicamente, por exemplo na obra de Lejaren Hiller (que em 1958 completou uma dissertação de mestrado que incluía a famosa *Illiac Suite* para quarteto de cordas de Hiller e Isaacson).

Finalmente, os anos pós-guerra foram um período de renovação para as idéias e ensinamentos de Schenker, com livros importantes de Adele Katz (1945) e Felix Salzer (1952), e com um ressurgimento de análises práticas junto com linhas Schenkerianas (e.g. Forte, 1955). Houve também uma renovação da teoria hermenêutica no *The Language of Music* de Deryck Cooke (1959), o qual sustentou que os materiais da música são um vocabulário muito específico de contornos intervalares com as conotações de estados emocionais. Estas conotações surgem não por convenções mas das forças inerentes dos intervalos que compõem os contornos: forças de tensão e direção. A análise está assim aparentemente baseada em fenômenos naturais, traduzindo uma expressão musical de estados psicológicos e eventos (presumivelmente aqueles do compositor) para uma expressão verbal.

8. A ANÁLISE DESDE 1960: TEORIA DOS CONJUNTOS E COMPUTADORES. A produção de escritos analíticos desde 1960 tem sido prodigiosa, e mesmo assim somente dois novos fatores significativos foram introduzidos naquela época. O primeiro é a teoria dos conjuntos matemática, que tem sua origem na obra de Georg Cantor entre 1874 e 1897, e que já tinha entrado na teoria da composição musical com a obra de Webern antes de tornar-se de suprema importância para os serialistas do início dos anos 1960. O segundo é o uso do computador digital, uma invenção para o processamento rápido da informação, que foi desenvolvido durante os últimos anos da Segunda Guerra Mundial e cujo uso para propósitos diferentes do que o cálculo numérico desenvolveu-se enormemente durante os anos 1950.

O conceito fundamental da teoria dos conjuntos é aquele da pertinência [membership]. Um 'conjunto' é constituído dos 'elementos' que são membros daquele conjunto. Um conjunto pode conter 'subconjuntos' cujos elementos são todos membros do próprio conjunto. Onde vários conjuntos existem, certas relações podem aplicar-se entre eles: relações de equivalência (na qual um conjunto pode ser reduzido a outro por algum procedimento simples), interseção (na qual os conjuntos tem certos elementos em comum), união (na qual os conjuntos são juntados), complementação (na qual os conjuntos não tem elementos em comum e juntos formam todos os elementos de alguma ordem maior, geralmente chamado o 'conjunto universal'), e assim por diante. No reino da música atonal, a teoria dos conjuntos parece oferecer tanto uma maneira de aumentar a sofisticação do sistema de 12 notas quanto uma maneira de relacionar as notas sistematicamente que estavam tão altamente organizadas quanto o sistema tonal sem depender da tonalidade tradicional em qualquer sentido acústico.

A importância do computador para a pesquisa nas belas artes, especialmente para a literatura e a música, é dupla: ele pode contar, e portanto pode produzir estatísticas referentes às características do estilo que podem levar a sugerir ou questionar a autenticidade ou simplesmente definir um estilo como um agregado de 'características'; e ele pode comparar, e assim detectar a identidade e a diferença (a oposição binária falada anteriormente), e pode usar tais comparações para definir a maneira na qual os elementos estão distribuídos, quais deles ocorrem em combinação e sob que condições, e quais nunca ocorrem em combinação – em resumo, ele pode deduzir uma 'sintaxe' para o comportamento do material numa dada obra ou estilo. Não há diferença essencial entre um humano fazendo estas operações à mão e um computador executando-as eletronicamente, mas um computador tem a vantagem da velocidade, acuidade e memória exata. É aqui que a maior quantidade de trabalho analítico tem sido feita na música desde 1960, e a maior quantidade realmente de material publicado é a mais espantosa quando se imagina que é somente a ponta de um iceberg cujo volume principal existe na forma de dados de computador, cartões perfurados, e fitas perfuradas ou magnéticas.

Um fator externo adicional entrou em discussão na música por volta desta época: a visão filosófica do mundo conhecida como 'fenomenologia'. A fenomenologia é uma 'ciência da experiência'. Ela não é concernente com o mundo como um objeto natural ou com a mente como um estoque de conhecimento. Ela lida com o contato entre os objetos e a mente; ela estuda a consciência dirigida para os objetos ('intencionalidade'), e almeja descrever a estrutura da consciência. A principal obra deste tipo na música é o estudo maciço em dois volumes do regente e matemático suíço Ernest Ansermet (1961). Discorrendo através de questões matemáticas, acústicas e filosóficas, ele chega a um estudo das estruturas musicais que se centra na idéia de 'caminho melódico' (*chemin mélodique*). Classificando os intervalos como 'ativo extrovertido', 'ativo introvertido', 'passivo extrovertido' e 'passivo introvertido', ele tenta atribuir um valor para o grau de tensão em uma melodia. O método conta a tensão entre as unidades frasais e

calcula a tensão total para uma melodia (pp. 237ss). Outro trabalho fenomenológico foi conduzido por Batstone (1969) e Pike (1970), mas nenhum método de trabalho de análise emergiu ainda.

Ao lado destes novos desenvolvimentos tem havido um crescendo de atividade na análise lingüística, uma fluxo de trabalho levemente diminuído na teoria da informação, uma corrente estável de análise funcional, e um ressurgimento contínuo de trabalho Schenkeriano. Um número de abordagens independentes tem resultado, incluindo um estudo de Albert B. Lord (1960) do épico Iugoslavo que procede do conceito de composição oral e examina o mecanismo pelo qual um cantor espontaneamente cria ou recria uma canção. Este mecanismo opera através do 'tema' e da 'fórmula'. O ponto crucial da teoria (que se originou com o acadêmico clássico Milman Parry: ver *The Making of Homeric Verse*, 1971) é a capacidade das fórmulas agruparem-se em 'sistemas' que abastecem o cantor com alternativas para combinar diferentes situações métricas na poesia que ele está criando. Esta idéia, embora escassamente aplicada à música por Lord, tem sido tomada por Treitler (1974) para a análise do cantochão.

Aspectos da teoria dos conjuntos matemática já existiam na técnica composicional de Webern nos anos 1930, sem mencionar a teoria dos 'tropos' de Josef Hauer 20 anos antes ainda. Eles também emergem nos escritos de Leibowitz, Rufer e Perle. Mais importante é a teoria dos hexacordes apresentada por Rochberg (1955, 1959), e as declarações referentes à técnica musical feitas por Boulez (1964, cap. 2; 1966, parte ii). Mas a formulação própria de uma teoria dos conjuntos da música foi o trabalho de Milton Babbitt (1955, 1960, 1961, 1972), Donald Martirano, David Lewin e John Rothgeb (*JMT*, iii-v, x, xi). Embora o trabalho de Babbitt, usando particularmente o conceito matemático de grupo, tenha lidado com a harmonia e as funções das configurações da melodia e do ritmo na música de 12 notas, e também com a interação de componentes sobre longos períodos de tempo, pertence ao reino da teoria composicional mais do que ao da análise. A contribuição analítica mais significativa foi feita por Allen Forte (1964, 1965, 1972). Forte estendeu a noção de conjuntos de classes de notas (i.e. um conjunto de notas desconsiderando seus registros de oitava) e suas relações para incluir a associação de conjuntos em 'complexos de conjuntos' [set-complexes] e 'subcomplexos' – sendo um 'complexo' uma organização [array] de todos os conjuntos que se relacionam por inclusão a qualquer conjunto central dado. Este conceito adicional estabelece um tipo de organização que tem analogias com a tonalidade. Ele torna possível a elucidação da coerência tonal em estruturas de larga escala e as ligações às seções de tais estruturas. Com esta teoria Forte forneceu análises de obras atonais de Berg, Schoenberg, Stravinsky e Webern.

Para Forte, o uso do computador facilitou a compilação de uma grade de tais complexos. Ele também tornou possível a análise de composições em conjuntos e complexos de conjuntos e a formulação de uma 'sintaxe' para estas composições; e isto abriu a possibilidade também de formular uma sintaxe para estilos pessoais (*JMT*, 1966). O uso do computador em música retrocede até pelo menos 1949, quando Bernard Bronson, editor das melodias das baladas Childe, analisou a extensão, metro, modalidade, estrutura da frase, padrão de refrão, contorno melódico, anacruses, cadências, e finais de canções folclóricas, usando dados em cartões perfurados. A mensuração de tais quantidades e a produção de conjuntos de estatísticas foi a vantagem mais prontamente disponível dos computadores. As 'linguagens' para codificar a música em uma forma que um computador pudesse 'ler' foram rapidamente desenvolvidas, e compiladores especiais (programas internos que traduzem a maneira simplificada do usuário de dar à máquina as instruções em termos do próprio computador) com predisposição sobre as demandas do material musical foram criados no início dos anos 1960 (ver *COMPUTER AND MUSIC*, §§5, 9). Um importante artigo de Selleck e Bakeman (1965) explicou duas estratégias para analisar estruturas melódicas: uma através de probabilidades, que deriva da teoria da informação, e outra através da comparação e classificação de unidades melódicas, que deriva da lingüística.

Dois importantes eventos editoriais ocorreram nesta época. O primeiro foi o início do jornal *Computers and the Humanities* em 1966, que, à parte de incluir material sobre computadores e música, mantinha um diretório de projetos em andamento, permitindo aos acadêmicos estarem conscientes de outros trabalhos em seus campos e encorajando a colaboração. O segundo foi a publicação em 1967 de uma coleção de ensaios sobre processamento eletrônico de dados em música, sob a editoração de Harald Heckmann; este apresentou um grupo de trabalho [cross-section], incluindo 'linguagens' para representar música, estratégias de análise computacional, análise de amostras e artigos levantando questões mais gerais. Havia discussões da aplicação da teoria da informação por escritores como Bean (1961), Hiller (1964), Meyer-Eppler (1962), Winckel (1964) e Brinckel (1970); mas o estudo mais significativo de matemática e música foi o tratado *Musiques formelles* de Xenakis (1963). Embora a sua exposição de probabilidades, estocástica, cadeias de Markov e a teoria dos jogos seja intencional, ela está focada nos meios de produção, e recorre à análise mais para localizar os meios composicionais de suas próprias obras, a estrutura que ele estabelece coloca a arte da música num plano mais universal, tornando-a acessível à investigação de acordo com leis precisas. Seu livro (que herda a tradição teórica de Messiaen, 1944, e que despeja desdém sobre as análises cibernéticas e lingüísticas de música existentes como

tendendo para ‘absurdos e dissecações’, como elementares e pseudo-objetivas) propõe ‘um mundo de massas sonoras, vastos grupos de eventos sonoros, nuvens, e galáxias governadas por novas características como densidade, grau de ordem, e taxa de mudança’ em lugar do pensamento tradicional ‘linear’, e põe em evidência uma ‘distinção na arquitetura musical de categorias entre "fora do tempo" [outside-time], "no tempo" [in-time] e "temporária" [temporal]’ (ver pp. 180ss), pelas quais os elementos de uma composição fora do tempo são ‘mapeados’ para o tempo. À parte de sua discussão da música Grega e Bizantina antiga Xenakis ofereceu somente um exemplo de análise pelos seus métodos: um compasso e meio da Sonata ‘Appassionata’ de Beethoven submetida à ‘álgebra vetorial’ – ‘uma linguagem útil que pode permitir tanto análises das obras do passado quanto novas construções pelo estabelecimento de funções interativas dos componentes’ (pp. 163s).

Um obra que tem muito em comum externamente com o tratado de Xenakis é o *Traité des objets musicaux* (1966) de Pierre Schaeffer. Este não é um livro sobre análise musical em qualquer sentido convencional, mas uma dissertação sobre o material sonoro do qual a música é feita: uma tentativa de apresentar uma tipologia completa daquele material, e descobrir suas leis genéricas. Assim como o livro fenomenológico de Ansermet referido anteriormente, o tratado de Schaeffer está apoiado na acústica e na filosofia (Schaeffer, como Ansermet, tinham treinamento técnico especial para conduzir seu assunto), e está centrado na ‘l’expérience musicale’; mas ele é muito mais tangível na sua formulação de um ‘solfège des objets musicaux’. Este ‘solfège’ é na prática um sistema de classificação por sete critérios: massa (uma das noções centrais no pensamento de Schaeffer), dinâmica, timbre harmônico, perfil melódico, perfil de massa, grão e inflexão (*alture*).

Os tratados de Xenakis e Schaeffer ambos representam o trabalho de uma equipe de peritos: o CEMAMu, grupo de matemáticos, engenheiros eletrônicos, psicólogos e filósofos de Xenakis, e a equipe comparável de técnicos na rádio Francesa de Schaeffer. Ambos os grupos trabalham em Paris, assim como a equipe ainda maior de especialistas constituída por Boulez no projeto Petit-Beaubourg: o instituto de pesquisas acústico-musicais (IRCAM) que foi parte do compacto centro cultural na localidade de Les Halles em Paris. O IRCAM está dividido em quatro departamentos: instrumental e vocal, liderado por Vinko Globokar; eletrônica e eletroacústica, liderado por Luciano Berio; sintética e analítica, liderado por Jean-Claude Risset (em colaboração conjunta com o CEMAMu); e a ‘unidade móvel’, dirigida por Diego Masson. Com estas organizações a história da análise talvez tenha alcançado seus domínios mais esotérico. A eles deve ser acrescido o trabalho dos analistas e compositores da Universidade de Princeton; os artigos ‘Meta-Variations’ de Benjamin Boretz no jornal *Perspectives of New Music* (do qual ele é editor, e que foi fundado em Princeton em 1962 como um fórum para a teoria musical) os quais fizeram um trabalho comparável, pelo levantamento dos ‘modelos’ existentes para a música, examinando as bases conceituais, perceptivas e teóricas destes modelos, e direcionando-se para análise de obras únicas; e o trabalho de Babbitt, Westergaard e outros; e o trabalho em computador de Robinson, Reneger, Howe e outros – todas estas atividades representam o nível de pensamento mais altamente sofisticado.

Um outro grupo institucional que merece menção dentro dos domínios esotéricos da análise: o Groupe de Recherches en Sémiologie Musicale da Universidade de Montreal, liderado por Jean-Jacques Nattiez. A formação deste grupo, com sua série de monografias em análise musical, surgiu após 15 anos de desenvolvimento no campo da SEMIOLOGIA musical, das quais a espinha dorsal foi uma série de artigos brilhantes do professor de lingüística da Universidade de Paris em Vincennes, Nicolas Ruwet. O mais importante destes artigos sua proposta de um método analítico (1966) que tomava uma única melodia (uma canção de flagelo [flageilant ou flagellant?] do século XIV), procedia segmentado-a cruamente e então submetia a segmentação a uma seqüência de regras transformativas que em efeito reconheciam similaridades e equivalências. Isto produzia uma análise de estrutura de frase que era uma sintaxe da melodia. O sucesso deste exercício não foi tanto pela qualidade da análise feita mas pelo fato de que ela tinha sido produzida por um procedimento exato e verificável. O artigo disparou uma disputa entre os semiólogos se num tal procedimento mecânico a análise deveria começar com unidades musicais de grandes proporções e produzir uma análise microscópica completa, ou começar com uma segmentação microscópica e gradualmente construir as unidades formais maiores pelo reconhecimento de equivalentes (i.e. frases com diferenças de detalhes que uma máquina trataria como ‘diferentes’ mas que teriam a mesma função na sintaxe musical). Ruwet tomou um rumo intermediário começando com unidades de tamanho médio, ‘niveau (nível) I’, refinando-as pela subdivisão ‘niveau II’, e então as reconstruindo ‘niveau I’ antes de associar suas unidades para alcançar o ‘niveau 0’ de larga escala. (Para o método de Ruwet ver também §III, 7 abaixo, e a fig. 31.) A disputa imediata foi ganha pela segunda escola de pensamento, e Nattiez produziu análises intensivas que procediam da segmentação de pequena escala (e.g. ‘Densité 21.5’, 1975; ver §III, 7 abaixo e figs. 32-4). Outros escritores sobre este assunto foram Eco (1968: um importante tratado geral), Arom (1969), Mâche (1970) e Lidov (1975); e a semiologia deu um generoso espaço no jornal *Musique en jeu* (de 1970). (Ver também STRUCTURALISM AND MUSIC.)

Mais duas coleções de ensaios sobre aplicações do computador, publicadas em 1970 (Brook, Lincoln), em conjunto apresentaram um retrato da extensão das atividades e do estado atual de desenvolvimento. Na segunda metade dos anos 1960 importantes pesquisas estavam em andamento, incluindo as de Lindblom e Sundberg que continuaram as aplicações do computador iniciais mas em um nível muito mais alto (1969). Seu trabalho combina conceitos de sintaxe lingüística com probabilidades, primeiro analisando canções de ninar simples, produzindo ‘diagramas em árvore’ (ver, por exemplo, a fig. 32 abaixo) de suas estruturas, e então verificando a síntese de tais melodias de acordo com a sintaxe deduzida.

Técnicas de grande sofisticação foram demonstradas por Norbert Böker-Heil nas conferências da International Musicological Society em 1972 e 1977, analisando características, diferenciando e definindo estilos. Um projeto em andamento desde os anos 1960 em Princeton sob a direção de Arthur Mendel e Lewis Lockwood objetiva definir o estilo da música de Josquin. O programa fez por exemplo estudos de todas as simultaneidades (i.e. todos os efeitos harmônicos, não importando o quão incidental) e de formações de suspensões; ele pode também comparar as variantes de uma peça específica com várias fontes, determinar a filiação entre as fontes e sua autenticidade comparativa. Em 1972 o jornal *Interface* foi fundado como um fórum especializado para aplicações de computador, e o jornal *Computers and the Humanities* tem incluído muito material musical desde seu início em 1966.

Tem havido grande interesse na análise estilística. Richard Crocker produziu *A History of Musical Style* (1966), e em 1970 Jan LaRue publicou seu *Guidelines for Style Analysis*. Neste último, LaRue estabeleceu uma ‘rotina analítico-estilística’ a qual examina cada um dos elementos de uma peça ou estilo de cada vez em várias ‘magnitudes’ (dimensões grandes, médias e pequenas), e então tenta entender as funções e relações daqueles elementos. Para LaRue os quatro elementos constituintes da música são som, harmonia, melodia e ritmo, e um quinto elemento ‘combinatório ou resultante’ é o ‘crescimento’. O crescimento é subdividido em ‘movimento’ e ‘molde’ [shape]. Para a coordenação entre estes elementos LaRue introduziu o conceito de ‘concisão’ (para o qual ele citou Webster: ‘a hábil disposição e ajuste mútuo das partes’). A abordagem de LaRue é de bom senso e empírica: seu uso de acrônimos e classificação simétrica simples, suas mensurações por alternativas diretas (‘tenso-colorido’ [coloristic-tensional], ‘ativo-estável’ [active-stable] etc) e seu tratamento em um só nível da música (as suas três ‘dimensões’ devem virtualmente nada às camadas estruturais de Schenker), tudo leva ao trabalho analítico prático direto. Ele [o trabalho] controla e canaliza o julgamento pessoal do analista mais do que se desvia. Ele também faz uma contribuição útil à representação gráfica do estilo musical: um sistema de letras e números símbolo com colchetes (derivados da análise gramatical [parsing] da linguagem), mapas que LaRue chamou ‘moldes’ [shape] numa estenografia de bom gosto [neat shorthand], e um artifício denominado ‘linha do tempo’ possibilita ao analista diagramar o ritmo e a estrutura formal de uma peça com indicações da construção [fabric]. (Para o método de LaRue ver também §III, 6 abaixo.)

De passagem, o trabalho de Ernő Lendvai sobre a música de Bartók deve ser mencionada, não tanto por sua teoria de um sistema de eixo tonal mas pela localização da proporção na estrutura musical. Lendvai buscava demonstrar a presença da Seção Áurea e da série de Fibonacci (2, 3, 5, 8, 13, 21, 34 ...) nas composições de Bartók, e este tipo de análise numérica foi efetuada por outros acadêmicos, notadamente por Van Krevel nas missas de Obrecht e por Mariane Henze na música de Ockghem.

O trabalho de Réti e Keller foi favorecido nos anos 1960 por dois livros de Alan Walker. No primeiro destes (1962) ele argumentou a validade das formas em espelho, e introduziu o elemento Freudiano da repressão e associação pré-consciente na teoria da unidade temática. O segundo livro de Walker, sobre crítica musical (1966), oferece muito material analítico, demonstrando acima de tudo as ‘forças penetrantes [all-pervading] do plano de fundo’ que operam na criação musical, e favorecendo a teoria Freudiana. O livro contém uma exposição útil do ‘plano de fundo histórico’, um conceito fundamental para a obra de Keller.

O trabalho analítico Schenkeriano tem continuado com grande vigor, e uma publicação ocasional sob o título *de Music Forum* foi fundada por Felix Salzer e William J. Mitchell em 1967 para apresentar análises extensas das quais algumas em cada edição poderiam usar as técnicas Schenkerianas. A série tem valor particular devido aos esforços feitos para ampliar as técnicas Schenkerianas para músicas fora do domínio para o qual elas foram criadas: para a música medieval e Renascentista (Salzer e Bergquist, 1967) e para a música contemporânea. Entre o material não Schenkeriano no *Music Forum* está o estudo magistral de Lockwood do manuscrito da Sonata para Cello op. 69 de Beethoven, uma rara combinação de musicologia histórica rigorosa e método analítico (1970).

Tem havido muitas publicações analíticas independentemente dispostas. Uma delas é a interpretação Jungiana do *Anel de Wagner* de Donington (1963), outra é o livro discernente de Rosen sobre *The Classical Style* (1971); o estudo de Lomax de ‘cantometrics’ (1968) oferece uma ‘grade’ classificatória não totalmente dessemelhante da de LaRue mas adaptada para a análise de canções não Européias. (Para o método de Lomax ver também §III, 6 abaixo.)

Finalmente, tem havido alguns levantamentos úteis de análises. Acima de todos, o *Methoden der Werkanalyse* (1974) de Hermann Beck é uma avaliação sistemática notável do método analítico desde os tempos iniciais até o início dos anos 1970, embora com alguns preconceitos da linguagem alemã. O *Musikalische Analyse* (1968) de Diether de la Motte é uma demonstração habilidosa de diferentes abordagens à análise, cada uma monitorada com comentários de Carl Dahlhaus. Beck também oferece uma vasta bibliografia.