

**Dubiel, Joseph\***  
**Análise, Descrição, e o Que Realmente Acontece**

**PALAVRAS-CHAVE:** análise, descrição, experiência, explanação, audição, metodologia, minimalismo, teoria, David Brodbeck, Christopher Hasty, Steve Reich, Robert Schumann, Bernd Alois Zimmermann, Sinfonia “Renana”, *Perspektivens*

**RESUMO:** A distinção entre análise e descrição não é útil se nosso objetivo é distinguir entre escrita sobre música que nos ajuda a ouvir e entende-la melhor e escrita que não. Se a distinção supostamente depende de a análise ser explanatória e a descrição não, e se a explanação depende da teleologia (um conceito inferido de muita literatura teórica, aqui chamado de “visão recebida”), então esta instância metodológica tanto superestima a força da explanação analítica quanto subestima a variedade de maneiras em que a música se apresenta. Não há muito sentido em argumentar contra este conceito, quando ao invés podemos simplesmente ignorá-lo – isto é, parar de tomar posições com respeito a ele, libertando-nos assim de avaliar trabalhos que caem em quaisquer dos lados, ou em nenhum lado, dependendo somente de como encontramos nossa experiência musical iluminada e expandida.

---

[1] Há maneiras importantes de aprendizagem do falar sobre música as quais eu penso que nós teóricos poderíamos apreciar melhor se desistíssemos de tentar manter uma distinção entre análise e descrição. Na causa admitida desta distinção, há duas características que a análise supostamente tem que faltam à descrição: a análise diz-lhe mais do que você poderia encontrar pela audição, a descrição não; e a análise diz-lhe porque as coisas acontecem, a descrição não. Ambas estas diferenças supostamente fazem da análise uma atividade intelectual mais substancial e disciplinada do que a descrição. Geralmente este julgamento não é discutido abertamente, mas está implícito na facilidade com que escritores servem-se de expressões como “*mera* descrição”. Devo dizer que eu me ressinto seriamente do “*mera*” onde quer que eu a encontre: o que é “*mera*”, eu gostaria de saber, em relação a comunicar o sentido de como ouvir alguma música? Às vezes eu sinto que se uma distinção individual deve ser dada entre diferentes tipos de discurso, deveria ser entre descrição real e mera análise.

[2] Mas me instituir como advogado da descrição contra a análise é precisamente o que eu não quero fazer neste discurso. O que eu quero advogar é que paremos

de nos preocupar com a distinção, e particularmente que paremos de usa-la para motivar nossa avaliação dos discursos ou definir nossa identidade profissional como teóricos. Portanto eu não quero ser entendido como construtivo, no sentido de oferecer uma alternativa à visão admitida, ou mesmo crítica, no sentido de examinar cuidadosamente alguns argumentos para esta visão e mostrar exatamente onde eles estão errados; num sentido bastante preciso da palavra, este discurso é entendido como *rejeitável*. Eu quero mostra-lhes como uma certa maneira de pensar sobre a análise e certas maneiras habituais de aprendizagem de música são mutuamente irrelevantes; e, diante dessa situação, eu quero recomendar que se mantenha a fé nas nossas experiências e práticas, e deixar um esquema metodológico imposto se perder.

[3] Permitam-me apresentar-lhes minhas reservas à distinção análise/descrição contando-lhes duas histórias sobre meu aprendizado de discursos sobre música, que são difíceis de interpretar com relação a esta distinção. Ambas as histórias são sobre conferências não publicadas, assim, infelizmente, vocês não podem verificar minha avaliação do que foi dito. Eu vou adiante e cito os oradores, já que eu pretendo elogia-los; mas esta é a minha versão de suas idéias, e qualquer coisa que vocês não gostem deve ser minha responsabilidade.

[4] Uma das conferências foi do musicólogo David Brodbeck, sobre o primeiro movimento da Sinfonia “Renana” de Schumann. Por mais que eu goste desta peça, eu sempre fiquei perturbado com o que parecia um momento de redundância na exposição. Justo quando a primeira modulação em grande escala, de Mi bemol maior para Sol menor, parece ter sido efetuada, ela é desfeita: a música de algum modo volta para Mi bemol, e se com o primeiro tema novamente, e a modulação tem que ser refeita. Admitidamente, quando o segundo tema começa, é tão bonito que quem se lembra que havia qualquer coisa estranha? – problemas formais em Schumann freqüentemente se resolvem desta maneira, mas calma. O segundo grupo também modula, de Sol menor para Si bemol maior, e isto também acontece duas vezes, mas é articulado diferentemente e isso nunca me incomodou.

[5] Brodbeck propôs que, em vez de repetir sua exposição da maneira habitual, este movimento repete cada *estágio* de sua exposição imediatamente, antes de mover-se para a próxima: o primeiro grupo, incluindo sua modulação, duas vezes, depois o segundo grupo duas vezes – cada repetição sendo escrita por extenso, claro, não apenas literal. E foi impressionante como esta idéia mudou minha audição da exposição. Subitamente ela soou excelente para mim, e o faz até hoje.

[6] Houve mais para a minha experiência do que a epifania simplória “Oh, *presume-se* que seja assim” – não que eu rejeite isso completamente; eu pego minhas epifanias de onde eu posso obtê-las. Mas eu enfatizo que a passagem *soou* diferente para mim, uma vez que eu tive uma nova concepção sob a qual ouvi-la. Não foi que uma experiência que costumasse ser insatisfatória viesse a ser satisfatória uma vez que eu ganhei uma nova maneira de pensar sobre ela, foi

que a experiência mudou. Minha avaliação mudou também; mas tome isso como testemunho da magnitude da mudança de som.

[7] Segunda história. Eu ouvi Christopher Hasty dar uma conferência sobre uma peça para dois pianos chamada *Perspektiven* de Bernd Alois Zimmermann. Ele tocou uma gravação de uma passagem, e eu vi-me pensando, “Ela está cheia de coisas bonitas; mas muitas vezes ela as perde. Eu não sinto a ressonância das coisas bonitas prévias tendo um efeito sobre as novas. A peça fica se desligando [pulling its own plug]”.

[8] Então Hasty descreveu a peça como manifestando “uma beleza constantemente evanescente”. E vocês podem imaginar como o resto da história continua. A peça soou muito diferente para mim sob aquela descrição. Ela soou muito melhor, evidentemente. Mas, de novo, ela soou melhor porque, em primeiro lugar, ela soou *diferente*. E novamente a diferença no som foi resultado de uma diferença na concepção.

[9] Eu penso que Brodbeck e Hasty, nestas duas ocasiões, fizeram muito por mim. Eles deram-me meios de obter mais prazer nestas peças do que eu tinha conseguido somente com meus próprios recursos conceituais. Eles fizeram isso não tanto por alertar-me de detalhes das peças não observados previamente mas por dar-me uma nova maneira de relacionar o que estava diante de meus ouvidos o tempo todo. Obviamente, eu não quero alegar uma distinção pronunciada entre estas duas maneiras de ajudar-me. Devem ter havido características das peças que eu não notara até que eu ouvisse estas considerações deles. Mas eu estou certo de que uma grande parte do que aconteceu nestas duas ocasiões foi uma mudança em minhas relações com as características das peças que eu tinha estado observando. Houve uma mudança em como me foi *concedido* ouvir cada peça – concedido por mim mesmo, eu quero dizer – uma vez que eu fui capaz de acolher uma nova concepção do que a peça fazia. Há uma expressão maravilhosamente apropriada para o que aconteceu comigo: eu fui *trazido à consciência* – isto é, foi-me dado acesso, por meio de novos conceitos, ao que meus ouvidos estavam fornecendo.

[10] Em cada um destes casos, a nova concepção de o que a música estava fazendo foi em algum grau uma nova concepção do que a música podia fazer. Foi uma concepção que eu não fui sagaz para encontrar por mim próprio, porque algo nela parecia contrário ou ilógico ou perverso, ao menos a princípio. Eu não poderia ter imaginado que a música *podia* proceder daquela maneira. Mas uma vez que a idéia me foi oferecida, por alguém mais sintonizado à peça do que eu estava, eu pude reconhecer que a peça procedia daquela maneira, e que eu gostei dela; e a nova idéia peculiar foi por isso validada. Onde quer que algo assim aconteça, o meu mundo torna-se maior e melhor; incluindo mais fontes de prazer, e especialmente mais interessante intelectualmente também, na medida em que ele encerra uma grande variedade de lógicas musicais distintas.

[11] Este tipo de experiência me emociona: de uma só vez a realização do poder da música de derrubar idéias sobre ela e o poder do pensamento sobre música de determinar o que a música é. A esperança de ter estas experiências, e de compartilhá-las, é a razão de eu estar nesta profissão. Conseqüentemente, eu quero que a minha concepção de teoria da música dê uma posição muito proeminente ao tipo de invenção, comunicação, e entendimento representados nas minhas histórias. E, como eu disse no início, eu não acho que a distinção recebida entre análise e descrição me ajude de algum modo nesta busca.

[12] Pensem sobre minhas duas histórias na perspectiva desta distinção. O que Brodbeck e Hasty ofereceram-me – análise ou descrição? Se não é óbvio imediatamente como responder, eu quero que vocês considerem este fato como informativo: porque, lembrem-se, estou tentando estabelecer que as coisas importantes que realmente nos acontecem não incidem nitidamente nas categorias que a visão recebida impõe. A visão recebida nem mesmo é *antitética* a estas experiências; é *ortogonal* a elas.

[13] Ponto um: Broadbeck e Hasty levaram-me além de onde eu podia ter ido pela audição – portanto indo além da descrição? Sim e não. Sim, em que eu precisei de sua ajuda para ouvir estas peças como eu agora as ouço. Mas não, em que tudo que eu obtive deles ficou imediata e completamente audível tão logo que os conceitos relevantes estiveram disponíveis. Minha experiência, então, é que até onde você pode ir pela audição depende tanto de que conceitos você tem que esta questão não pode realmente fazer sentido – muito menos dar um sentido robusto o suficiente para ser a base para a distinção entre dois tipos de discurso consideravelmente diferentes. Pareceria particularmente longe do ponto perguntar se Brodbeck e Hasty fizeram o que fizeram por mim permitindo-me entrar em um algum tipo de estrutura que sustentava o que era audível. Se perguntado sob ameaça, eu presumo, eu diria não, não foi assim que estas transações funcionaram; mas eu podia não admitir que a audibilidade do que estes discursos ofereceram foi alguma razão para considerar estes discursos particularmente limitados em ambição e poder.

[14] Ponto dois: Brodbeck e Hasty *explicaram*-me porque alguma coisa acontecia? E especialmente: eles explicaram a ocorrência de algo que eu originalmente não entendi? Por um lado, eu suponho que sim. De alguma maneira posso dizer que inicialmente eu não entendi porque a Sinfonia Renana retornava de Sol menor para Mi bemol maior, e Brodbeck me disse; e que inicialmente eu não entendi porque *Perspektiven* perdia as coisas da maneira como fazia, e Hasty me disse. Mas observem como estas supostas explicações exalam um ar de tautologia. O que faz *Perspektiven* perder as coisas? Não é porque ela falha em sustenta-las, como eu originalmente pensei, mas para produzir um efeito de perda constante. E porque? Sinto muito, sem mais explicações; é porque é assim que a peça faz. Do mesmo modo para a Sinfonia Renana: ela modula duas vezes porque ela modula duas vezes. Se este modelo de explicação é aceitável para vocês, então não há problema algum em dizer que estes discursos incluem a explicação e são portanto *f* analíticos. Mas nesse caso eu suponho que possa haver um pequeno

problema em continuar relacionando a explanação como a marca do conhecimento racional especial.

[15] Agora eu realmente penso que a visão recebida prevê alguma coisa mais específica em matéria de explanação. Eu lhes darei uma citação representativa, deixando-a anônima porque eu tenho que lidar com ela um pouco rudemente. Analisar uma peça de música significa “explicar como [ela] deve ser ouvida”; e “para explicar como um dado evento musical deve ser ouvido deve-se mostrar porque ele ocorre: que eventos precedentes tornaram-nos necessários ou apropriados, para que eventos posteriores sua função é conduzir”. Em outras palavras, a explanação analítica tem que ser teleológica, nesta visão; e analisar música significa mostrar que ela progride de uma maneira particular. E certamente isto é exatamente a visão que, nesses dois casos, eu *examinei*, com uma pequena ajuda dos meus interlocutores. Em cada caso, eu aprendi que eu me aproximei da música com um âmbito muito estreito e pouco imaginativo de conceitos do que uma peça poderia fazer – muito estreito e pouco imaginativo especificamente por que estavam presas demais a uma noção limitada de consecução lógica – da qual felizmente eu pude ser persuadido a desistir. Da maneira mais bizarra em que eu posso pensar, entender estes episódios de aprendizagem seria dizer que o discurso que me ajudou a vencer esta noção e ampliou o meu mundo foi mera descrição sub-analítica, um tipo inferior de bate-papo, ao passo em que se alguém viesse dizer-me como estas peças realmente procedem teleologicamente então esta teria sido análise real. E, como eu tenho dito repetidas vezes, eu estou convencido de que qualquer estrutura meta-analítica que pudesse sequer sugerir que dizemos isso é uma estrutura sem a qual nós poderíamos estar melhor.

[16] Eu não tenho muito tempo para examinar a literatura neste discurso. Permitam-me sugerir que, se vocês quiserem ver esta estrutura chocando-se com os melhores ímpetus dos teóricos, que vocês olhem os documentos sobre a música assim chamada minimalista nos últimos quinze anos. Repetidamente diz-se desta música que ela apresenta um impedimento especial à análise a menos que se diga que ela progride em direção a metas. Há uma variedade de respostas, variando da determinação de encontrar progressões dirigidas a metas, não importam quais, até discussão genuinamente inventiva que ainda permanece assombrada por preocupações sobre se esta discussão deve ser considerada análise – ou análise “no sentido tradicional”. Uma característica desta literatura que sobressai particularmente, do meu ponto de vista, é a maneira com que muitos teóricos têm sido provocados pelo chiste de Steve Reich “eu não sei de quaisquer segredos de estrutura que vocês não possam ouvir”; o sentimento de que isto é um desafio para os analistas, ou mesmo um insulto, depende completamente da noção ilegítima de que como analistas nós temos uma obrigação de falar sobre algo que não pode ser ouvido. E não ouvimos.

[17] Por gentileza entendam que eu não estou dizendo que alguém aqui é surdo; se digo, é que estou impressionado com a habilidade destes escritores de conseguir a invenção que fazem dentro da visão da disciplina que impõe uma ansiedade sobre se alguém está subindo ao nível exaltado da análise. Eu

aconselharia estes escritores – eu aconselharia a todos – simplesmente para parar de se preocupar com este problema. Se você está articulando uma concepção distinta e interessante de como uma peça procede, você está fazendo tudo que é necessário fazer. Se, por alguma razão, você permanece preocupado em definir um tipo especial de discurso sobre as peças que será especialmente identificável como teoria da música, então eu suponho que você possa pensar em nós teóricos como pessoas que falam sobre música que estão especificamente preocupadas em *como* as peças produzem o efeito que nós atribuímos a elas. Mas na verdade eu não vejo muita razão para despendermos energia policiando nossas fronteiras com censura, apreciação musical, e assim por diante. Se é que penso algo, penso que deveríamos olhar os territórios vizinhos com mais avidez. A melhor coisa que podemos fazer por nós mesmos no mundo é sermos reconhecidos como uma fonte de conceitos aguçados, atrativos e úteis para compreender nossas experiências de música. Se as pessoas não obtiverem isso de nós, então é improvável que elas se importem muito sobre o resto do que dizemos de qualquer modo. Se nós teóricos somos tão espertos como dizemos que somos, então temos a obrigação de fazer nossa preocupação característica com a “estrutura musical”, ou seja lá como a chamemos, reconhecível como uma fonte de estímulo para a invenção e articulação de tais conceitos orientados pela experiência. E deveríamos ajustar nossa auto-imagem metodológica de acordo.

[Este artigo foi respondido por Allen Forte, com réplica e tréplica. Ver em:  
<http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.00.6.3/mto.00.6.3.forte.html#Dubiel.>]

---

Joseph Dubiel  
Department of Music  
Dodge Hall  
Columbia University  
New York NY 10027  
jpd5@columbia.edu

---