

O SENTIDO DA ANÁLISE MUSICAL

Antenor Ferreira Corrêa

Resumo: Síntese histórico-crítico a respeito da Análise Musical com objetivo de descrever e refletir sobre os rumos tomados por essa disciplina no século XX. Usada, de início, como suporte para notas de programa, a Análise Musical torna-se, posteriormente, ferramenta do ensino composicional e subsidiária da crítica musical, até consolidar-se enquanto área autônoma do estudo da música. Esse percurso é relatado, interpretado e avaliado permitindo uma melhor compreensão do sentido percorrido pela Análise Musical e dos desdobramentos ocasionados sobre a teoria musical como um todo, sobretudo no século XX.

Palavras-chave: Análise musical. Composição musical. Teoria musical

Abstract: Historical and critical summary concerning Musical Analysis. My purpose is to describe and to reflect upon the course taken by Musical Analysis in the twentieth century. This historical trajectory is displayed and evaluated in order to make possible a better understanding of the process undergone by Musical Analysis, and of the development that took place throughout whole musical theory, mainly in the twentieth century.

Key words: Musical Analysis. Musical composition. Music Theory

Introdução

Análise é entendida como o processo de decomposição em partes dos elementos que integram um todo. Esse fracionamento tem como objetivo permitir o estudo detido em separado desses elementos constituintes, possibilitando entender quais são, como se articulam e como foram conectados de modo a gerar o todo de que fazem parte. Justifica-se esse procedimento por admitir-se que a explicação do detalhe sobre o conjunto conduz a um melhor entendimento global. No caso da música, o processo pode ser compreendido em duas etapas básicas: identificação dos diversos materiais que compõem a obra em questão e definição (constatação e explicação) da maneira como eles interagem fazendo a obra “funcionar”.

Em maior ou menor grau, essa definição de análise musical é encontrada nas grandes obras de referência sobre música. *Harvard Dictionary*, *The New Oxford Companion to Music*, *Science de La Musique*, *Dictionnaire de la Musique*, *Dizionario Enciclopedico Uneversale Della Musica e Dei Musicisti*, são alguns exemplos de

obras que compartilham dessa idéia. Entendimento semelhante também pode ser encontrado em um dos maiores compêndios existentes sobre música, o *Grove's Dictionary*. Todavia, no *Grove* algumas curiosidades podem ser notadas. A primeira publicação do *Grove* ocorreu em 1878, contudo o verbete sobre análise musical só foi incluído na sua sexta edição, em 1980. Até então, a menção à análise musical era encontrada no verbete distantemente aparentado “notas de programa”. As notas de programas eram definidas como “anotações em programas de concertos sobre a música a ser interpretada, também chamadas de notas analíticas” (1954, p.941). A edição de 1980 traz o verbete *Análise* assinado por Ian Bent, tópico também presente na versão *on line* de 2001, mas com ligeiros acréscimos realizados por Anthony Pople.

O entendimento da análise musical como apresentado anteriormente é mantido no verbete original de Bent que, dentre outras considerações, apresenta a seguinte definição: “decomposição de uma estrutura musical nos seus elementos constitutivos mais simples e a investigação desses elementos no interior dessa estrutura” (1980, p.340). Contudo, na publicação de 2001 o “peso” desse aspecto da definição é minimizado por meio de uma inversão de parágrafos na estruturação do texto.

Geralmente, os verbetes do *Grove* obedecem um esquema de iniciar com um parágrafo introdutório contendo uma definição genérica do termo e depois ampliá-los, realizando um aprofundamento do assunto. Nesse parágrafo introdutório da edição de 1980, Bent começa com a definição acima citada e termina dizendo que a análise musical pode comportar a definição ampla de ser a “parte do estudo da música que tem como ponto de partida a música em si mesma, desvinculada de fatores externos” (1980, p.341). Na edição de 2001, os parágrafos são invertidos, iniciando com a definição mais geral (estudo da música em si), o que faz com que essa idéia adquira maior relevância em detrimento da definição anterior da decomposição em partes.

Embora possa parecer apenas um pormenor, essa referida inversão aponta (propositadamente ou não) para uma das principais ocorrências presenciadas no campo da análise musical: sua emancipação e cristalização enquanto campo autônomo do estudo da música. Os três momentos citados do *Grove* são sintomáticos dessa situação: a análise musical, antes simples apêndices em notas de programas, caminha para avaliação da obra por meio da decomposição de sua estrutura nos seus elementos constituintes e, finalmente, adquire autonomia suficiente para poder prescindir dos diversos fatores que compõem o fato musical. Seria esse percurso reflexo de uma atitude positivista que ascenderia a análise ao estatuto de “ciência”? Se o fenômeno musical é um produto cultural, como considerá-lo desvinculado do contexto que o gerou?

Bent deixa claro, pelos desdobramentos observados no seu texto, que está consciente dessas questões, e eu também sou cômico da quase impossibilidade de realizar uma definição completa e absoluta do conceito de análise musical. Todavia, objetivo partir da síntese conceitual lograda por Bent e refletir sobre os fatores que possibilitaram a elaboração dessa definição. Em que contexto histórico foi formulada? Quanto, atualmente, a análise musical afastou-se ou não dessa definição? Para tanto, diversos textos de renomados autores sobre análise musical serão confrontados, servindo de base para as discussões e especulações aqui tratadas em busca desse *sentido* trilhado e comportado pela análise musical. Pretendo assim, um melhor entendimento das ocorrências e desdobramentos que se deram no campo da análise musical no século XX, realizado por meio de um acompanhamento mais detido sobre alguns escritos sobre esse assunto; porém, tendo as duas últimas edições do *Grove's Dictionary* como eixo condutor deste artigo.

Três tópicos em destaque

Dos três momentos assinalados na Introdução (a passagem do uso da análise como auxílio nos programas de concerto, para

procedimento de segmentação da música, e sua posterior emancipação) os dois primeiros são indicadores de instâncias específicas e podem ser entendidos como provenientes, respectivamente, das atitudes crítica (avaliação ou apreciação estética da música) e pedagógica (ligada ao ensino da composição). O terceiro passo, entretanto, ao colocar relevo na autonomia da análise musical, possui qual intuito ou proveniência? O que a música tem a lucrar com isso? Para tentar obter essas respostas retomarei, resumidamente, os dois momentos iniciais.

Análise e Crítica

Bent situa os primórdios da análise musical na classificação realizada pelo clero Carolíngio, que consistiu na determinação dos diferentes modos usados na composição das antífonas de seu repertório litúrgico. Segundo Bent, os grupos de modos também recebiam uma subclassificação de acordo com sua finalidade – as diferentes aplicações dos tons da salmodia. Michel Huglo, autor do verbete *Tonary* no próprio *Grove*, ressalta que a compilação dos *tonarius* foi freqüentemente copiada em outros livros litúrgicos, tais como antifonários, graduais, tropários, etc., residindo aí a base para o vocabulário da teoria modal, na qual a descrição padrão dos modos litúrgicos se desenvolveu (cf: Huglo, 1980, p.55). Vislumbra-se aí, o primeiro indício de um procedimento analítico fornecendo fundamentos para uma teoria musical (assunto considerado adiante).

Dunsby e Whittall (1988) entendem, no entanto, que o tratado de Aristoxenos (século IV a.C.) já possui características que poderiam ser consideradas analíticas. Concordam, porém, que esses marcos (tratado de Aristoxenos e compilação do clero Carolíngio) constituem-se de uma forma muito incipiente da análise musical. A origem desta, como a entendemos atualmente, residiria na atitude estética de meados do século XVIII. Assim admitida, a análise encontrar-se-ia desde sua origem vinculada à apreciação crítica de

obras de arte. É fato, também, que qualquer análise traz um certo juízo implícito na atitude do analista. Os detalhes e pontos relevantes, a maneira e a extensão da discussão a estes dedicados e sua ordem de apresentação, são decisões particulares do analista que subentendem uma atitude crítica.

No final do século XVIII já é possível observar-se uma pequena expansão da análise musical em razão da multiplicação de jornais e periódicos e com a aparição dos programas de concertos comentados. Um certo pioneirismo pode ser atribuído a J. Fr. Reichardt, um dos fundadores da Sociedade Berlim (1783), cujas notas sobre os concertos já tratavam de aspectos rítmicos, acompanhamento, melodia, harmonia, modulação, esta, muitas vezes abordada sobre os aspectos técnico e psicológico. No início do período romântico a análise musical continuou a tradição de Reichardt, atingindo o apogeu nas críticas escritas por Schumann e Hoffmann. Em seus textos, Hoffmann metodicamente distinguiu entre análise da técnica composicional e interpretação do conteúdo musical, marcando, assim, o fim da doutrina dos afetos. Ele escreveu para a revista AMZ – *Allgemeine musikalische Zeitung* – de 1809 até 1815. Schumann, contemporaneamente a Hoffmann, enumerou os quatro pontos sob os quais uma obra deveria ser considerada: forma (conjunto, partes separadas, período, frase); composição musical (harmonia, melodia, escritura, estilo); de acordo com a idéia particular que o artista desejou representar; segundo o espírito que subjaz à forma, ao material e à idéia. Esses são exemplos que refletem o processo realmente compreendido como analítico, no qual o analista se debruça sobre uma obra específica e estuda seus componentes em separado, almejando atingir melhor compreensão da sua íntegra. (Essa atitude reside até hoje, embora haja certas controvérsias com relação à divisão entre procedimentos analíticos e teóricos, que serão comentados adiante). Também era propósito dessa empresa analítica determinar que a natureza de um trabalho completo e a relação entre suas partes podem ser

apreciadas estéticamente e intelectualmente. Transparece, assim, a idéia de *organicidade*, em voga no período, princípio que preconizava tratar as obras de arte como organismos, cujas partes constituintes seriam absolutamente interdependentes e integradas.

Claro está que este intuito crítico, ao usufruir da análise, começa a buscar elementos objetivos para referendar os julgamentos subjetivos, antecipando a metodologia científica que, em meados do século XX, se pretendeu aplicar à música. É mais que adequado à música o pensamento manifestado por Jorge Coli ao comentar a característica presente em apontamentos críticos a respeito das artes em geral: “os discursos sobre as artes parecem, com freqüência, ter a nostalgia do rigor científico, a vontade de atingir uma objetividade de análise que lhes garanta as conclusões” (Coli, 1984, p.24). Esta atitude analítica também irá revelar a inadequação do entendimento da música em si mesma, pois todo o aparato cultural por ela envolvido é parte preponderante nas apreciações realizadas. É difícil para um crítico, por exemplo, na análise de uma obra, não compará-la com outras que a antecederam. Nesse caso o conhecimento histórico é primordial. A importância da mediação histórica pode ser atestada simplesmente pelo fato de que os juízos estéticos sempre levam em consideração a tradição ou o desvio desta, avaliando a continuação de um modelo ou a originalidade da obra. Nos dizeres de Dahlhaus: “quando a música é subtraída do seu contexto, aspectos como novidade, genuinidade, epigonismo, deixam de existir, e tais critérios são bases para um julgamento estético” (cf: Dahlhaus, 1977, *passim*).

O teor polêmico da ligação entre análise e crítica se fez sentir, muitas vezes de um modo não muito educado, há pouco tempo atrás, nas repercussões obtidas pelo artigo de Joseph Kerman: *How we got into analysis, and how to get out* (1980). Sobretudo após a reimpressão deste artigo em 1994, uma enxurrada de “respostas” e “respostas das respostas” para esse trabalho tomaram conta do

ambiente acadêmico, principalmente na internet. No seu texto, Kerman tece considerações sobre a crítica musical como um todo (O artigo foi primeiramente publicado em 1979 sob o título *The State of Academic Music Criticism*) e conclui que a atividade de análise é, *per se*, uma atividade crítica. Segundo ele, o que aconteceu é que os músicos que lidam com análise não consideram essa atividade como crítica musical por duas razões. A primeira deve-se a uma espécie de preconceito nutrido contra a crítica jornalística, pois estas, na visão dos músicos, carecem de rigor e de profundidade intelectual, consistindo somente de um apanhado de impressões subjetivas. Assim, ao permanecerem no plano do juízo de gosto, pouco acrescentam ao leitor. O segundo motivo é que os analistas deliberadamente evitaram a formulação de juízos de valor (quando da realização de análises) por buscarem uma atitude de isenção, nos moldes das investigações científicas. Kerman aponta que as análises de músicas compostas, principalmente, a partir da década de 50 apresentam-se como “proposições estritamente corrigíveis, equações matemáticas, formulações da teoria dos conjuntos, etc.” (1980, p.312), indicando um esforço para alcançar um estatuto científico. Exemplificando essa constatação, remete ao livro de Allen Forte *The Compositional Matrix*, no qual o autor dizia ter meticulosamente excluído os termos indicativos de quaisquer tipos de valoração, como bom, ruim, legal, etc. Apesar disto, Kerman mantém que a análise traz consigo algum tipo de apreciação e valoração estética.

Contudo, não foi somente pela junção da crítica à análise que esse artigo recebeu contestações. Outrossim, pelo fato de ter adjetivado alguns métodos de análise como “positivistas” e “reducionistas”, Kerman provocou indignação nos *schenkerianos* de plantão, que por seu turno, viram-se no direito de rebater essa afronta, promovendo então a dita enxurrada de respostas contra Kerman. Entre as suas objeções, os discípulos de Schenker não queriam que o método analítico de seu mestre fosse tratado como “uma

dissecação clínica de uma obra de arte viva que emula a metodologia da ciência racionalista” (Kinton, 2004). Segundo eles, a análise *schenkeriana* possui o grande mérito de ater-se a questões estritamente musicais (passando ao largo de abordagens semióticas, sociológicas e metafísicas), característica esta essencial à compreensão e formulação de uma teoria que demonstre as conexões existentes entre os planos de uma composição. Embates à parte, Kerman salienta que os métodos são produtos da própria época em que surgem e, conseqüentemente, passíveis de modificação e atualização no decorrer do tempo.

O acordo ou correspondência entre o artista e seu tempo permite aos elementos de sua técnica de composição serem interpretados como sinais históricos. A leitura de obras de arte enquanto evidências históricas fez surgir em cena mais uma personagem do julgamento estético. De um lado apresenta-se o sujeito fruidor, a quem se prescinde a existência de um conhecimento técnico prévio, pois bastam à formulação de juízo estético suas impressões. Na outra ponta, o julgamento histórico demanda a existência de uma autoridade competente para a avaliação da obra de arte, na qual o conhecimento técnico é indispensável para a realização da interpretação dos documentos históricos. Assim, análise e crítica associam-se. Isso conduziu ao entendimento de que a argumentação racional poderia modificar uma primeira impressão estética, o que também implicou em admitir que uma análise permite fundamentar um juízo artístico. Apesar do teor altamente técnico transparecer uma tendência moderna (especialmente séculos XIX e XX), a manifestação do juízo estético baseada em características internas da obra (sua estrutura formal e disposição de elementos estruturantes) remonta à Antigüidade Clássica com a poética *aristotélica*, na qual a *poiésis* era uma teoria do fazer e do produzir, atenta, portanto, a questões técnicas e alheia, em certo grau, a metáforas metafísicas e transcendentais. Essa idéia de *poiésis* será revivida no século XVIII com a associação, viabilizada pela análise,

entre estética e produção artística. Nesta época os tipos e gêneros serviam tanto como parâmetros formais e estéticos, ou seja, a apreciação e julgamento de uma obra davam-se ao referenciá-la a um tipo específico. Quanto menos a música se afastasse do modelo, maior sua adequabilidade e melhor sua avaliação. Assim, a compreensão desses cânones tornava-se fundamental para os compositores. Dessa maneira a análise passa a ser uma ferramenta para a prática composicional.

Análise e o ensino da composição

“Análise é um procedimento de descoberta (...) é um meio de responder diretamente à questão ‘como isto funciona’” (Bent, 2001). As afirmações são claras: o analista trabalha com o produto final (composição) e centra atenção na exploração da técnica composicional. A análise parte da obra e tenta compreender os artifícios do compositor que permitiram terminar com êxito sua empreitada. Pode-se dizer, então, que a análise caminha do particular para o geral. Da micro estrutura da obra são deduzidos os procedimentos técnico-composicionais utilizados pelo autor. É possível também afirmar que a coerência interna da composição é desvelada pela análise.

Curiosamente, esse entendimento simples também pode ser invertido, isto é, compreender a análise por meio da composição. Essa é a proposta de Nicholas Cook no seu *Analysis Through Composition*. Cook é enfático em seu objetivo: “neste livro, não se pretende ensinar composição, mas planeja-se ensinar análise através da composição. Em outras palavras, composição é o meio e não o fim dessa proposta de aprendizado” (Cook, 1996, vii). A intenção didática de Cook baseia-se na sua concepção de que a análise tem recebido uma abordagem demasiadamente afastada da prática, fazendo com que os “estudantes, cuja vivência musical pode ser de fato limitada, também adotem uma abordagem supercerebral para com a análise, tendendo a enxergá-la como um

tipo de atividade matemática sem vínculos diretos com a experiência de fazer ou ouvir música” (Cook, 1996, vii). Novamente, é possível vislumbrar uma inversão de papéis no decurso da história da disciplina análise musical. A análise, que foi de início utilizada como ferramenta auxiliar da composição, vale-se desta para ser mais bem compreendida.

A análise consolida-se como estudo disciplinar no momento em que os compositores (professores) foram requisitados a lecionar seu ofício. Cook descreve esse momento da seguinte maneira:

Durante o século XIX tornou-se normal que a composição fosse ensinada em classes nas escolas de música, ao invés de lições particulares como havia até então. Nesse sentido, o ensino da composição significou que professores confiassem cada vez mais aos livros a tarefa de guiar os estudantes nas suas experiências em composição. (Cook, 1987, p.10).

Cook assinala, também, que os modelos formais clássicos estavam contidos nesses livros, o que faz com que a origem desses modelos formais não pertença primordialmente ao orbe da análise musical, mas sim à história do ensino da composição. Com base nos livros, os alunos eram direcionados a compor de acordo com algum padrão formal. Da mesma maneira que um estudante de pintura aprendia copiando os mestres do passado, o aluno de música também deveria tentar reproduzir uma obra musical similar à de um grande compositor. Este sentido eminentemente aplicado da análise a serviço da composição é conservado até hoje, pois a metodologia de muitos cursos de composição tem por base a análise e reprodução de estilos de outros períodos.

Analisar uma obra musical consistia em abordar seus aspectos micro e macroscópico. O primeiro centrava-se na observação do conteúdo musical: melodia, harmonia, ritmo, etc. O segundo enfatizava a forma global da obra. A questão da forma revestiu-se como núcleo principal da investigação analítica, pois os teóricos partiam do princípio que

uma obra musical podia ser segmentada em partes, e que essas divisões se articulariam no todo segundo certas características comuns. Assim, uma peça musical conteria certos padrões de construção similares que, depois de descobertos, podiam ser copiados. A idéia de que a verificação da ocorrência de padrões comuns de artifícios composicionais teria impulsionado a atividade analítica sobrevive atualmente, embora autores como Dunsby e Whittall ponderem que a emergência da análise enquanto disciplina remonta ao gradual desenvolvimento da composição criada por um indivíduo, emancipada dos padrões de gêneros e tipos, ou seja, possuidora de caracteres particulares.

A partir do momento em que as técnicas dos compositores estivessem reveladas, não haveria necessidade de continuar analisando, bastaria reproduzi-las como na aplicação de uma receita de bolo. Porém, o fato das peças apresentarem qualidades peculiares exige a continuidade da tarefa analítica, pois toda nova obra conteria novas informações a serem descobertas. Ao encontro desse entendimento junta-se a opinião de Kerman, ao parafrasear o verbete *Analysis* do *Havard Dictionary*, dizendo que o “verdadeiro foco da análise é o elemento sintético e a significação funcional do detalhe musical” (1980, p.313). Essa particularidade, em médio prazo, levou à criação de diversos métodos de trabalho.

Assim, o início de nossa discussão neste tópico pode ser retomado: a inversão de papéis preconizada no método de Cook. É possível pensar, inicialmente, na análise como ferramenta do ensino da teoria composicional. A metodologia dos professores era comparativa, ou seja, era solicitado aos alunos que analisassem as obras para que, a partir delas, pudessem desvendar e reproduzir as técnicas utilizadas pelos compositores. Com o passar do tempo, devido ao forte caráter pessoal das obras, mas, também, ao constante aumento da especificidade técnica contida nos textos sobre música, a empresa analítica perde esse conteúdo pedagógico, adquire um

caráter especializado e desvincula-se da teoria, tornando-se um ramo autônomo de estudos.

A autonomia da análise musical

Principalmente no século XX, diversas maneiras de se estudar a estrutura musical foram propostas, originando então várias técnicas de análise. Dentre as especificadas por Bent, em 1980, estão as análises: *schenkeriana*, temática, formal, funcional, da estrutura fraseológica, de categoria, característica, distributiva e teoria da informação. Certamente, o método de Schenker foi o mais influente entre os analistas, sobretudo nos Estados Unidos. Inicialmente intencionado para tratar de obras da prática comum, encontrou desdobramentos na música contemporânea. Griffiths assinala que “o pensamento de Schenker afetou até mesmo os compositores da música atonal nos EUA, e Babbitt buscou precisa e conscientemente implantar o modelo dos níveis *schenkerianos* em suas obras, de modo que, em seu caso, a análise antecede a composição” (Griffiths, 1995, p.5). No entanto, o tematicismo de Rudolph Rétzius e a Teoria dos Conjuntos de Allen Forte também se tornaram importantes ferramentas analíticas para a música tonal e pós-tonal.

Dessa proliferação de modelos de análise musical resultaram duas consequências: a ascensão da primazia da técnica sobre a própria obra e o definitivo, embora confuso, distanciamento entre teoria e análise.

Schenker já havia reclamado, quando tratando da dissociação entre prática e teoria, que a teoria da harmonia tornara-se tão sem efeito que era ensinada com exemplos criados especialmente para adequar sua proposta. Os analistas, na intenção de desvendar os segredos da estrutura da obra, não raro centraram mais interesse no modelo de análise que na própria realidade musical. Ocorrências desta espécie levaram Cook a lamentar que “o analista vem a acreditar que o propósito de uma peça musical é provar a validade

do método analítico que aplica, ao invés de crer que a função do método é esclarecer a música; em outras palavras, quando ele torna-se mais interessado na teoria do que na aplicação prática”. (Cook, 1987, p.2). Em outra passagem confirmará: “basta dar uma olhada nos jornais atuais especializados em análise para descobrir que a grande relevância é posta sobre a formulação de modelos analíticos cada vez mais precisos e incrivelmente sofisticados, mais ou menos como um fim em si mesmos” (*idem*, p.3). Ainda com relação à proliferação de modelos analíticos, Kerman menciona o discurso de Wallace Berry em sua posse na Sociedade para Teoria Musical (1980), no qual reclamava uma mudança de postura por parte dos autores de artigos sobre teoria musical, cujo teor havia se convertido em uma verdadeira torre de babel, além de assumirem um caráter obscuro e dogmático. Esse estado de coisas ainda é notório atualmente, pois se pode perceber uma persistência entre setores da vanguarda em dedicar maior ênfase no discurso sobre o método envolvido na composição do que no próprio produto final. Não raro me parece que, após ter explanado sobre seu projeto composicional, o autor dispensa a própria audição da peça.

A referida separação de domínios entre teoria e análise pode ser vista como o último passo na cristalização da análise como campo autônomo dos estudos musicais. Análise seria uma parte da teoria musical? Ou são os procedimentos analíticos viabilizadores da edificação de uma teoria? A bem da verdade, as duas coisas ocorreram durante a história da música, embora essa nomenclatura não seja estritamente correta. Por teoria entende-se, *strictu senso*, uma proposição para organização de dados observados, cuja interpretação permitiria a formulação das leis que regeriam estes mesmos fatos. Observa-se que em se tratando da música não há o estabelecimento de leis, no máximo os estudos revestem-se de caráter descritivo dos fenômenos observados, de modo que a definição rigorosa de teoria não se aplicaria neste caso. Mesmo Claude Palisca, no seu verbete para o Grove, ressaltaria que a

teoria musical constitui-se como o estudo das *estruturas* da música, o que denota o aspecto não científico da realidade musical. Todavia, o uso desta terminologia encontra-se por demais arraigado tanto ao senso comum quanto em setores acadêmicos, de modo que continuarei a empregá-la, ressaltando que teoria não subentende explicação, mas apenas compreensão dos fenômenos musicais.

No ano de 1967, Edward Cone publicou na *Perspectives of New Music* um artigo intitulado *Beyond Analysis*. Embora o teor principal do seu texto versasse sobre as impossibilidades inerentes aos modelos de análise, passagens referentes a concepções sobre a natureza da análise e da teoria musical incomodaram alguns teóricos, especialmente David Lewin, que em 1969 publicaria, na mesma revista, uma resposta ao artigo de Cone, sob o título de *Behind the Beyond*. Neste trabalho, Lewin ofereceu uma boa diferenciação entre os conceitos de análise, teoria e crítica musicais, delimitando o campo de estudo de cada uma destas áreas, bem como, seus pontos de interseção; além de reafirmar o papel fundamental que teoria e análise têm na didática composicional. Para Lewin, a análise não pode fundamentar uma apreciação crítica em um sentido quantitativo, mas apenas ampliá-la qualitativamente. Com relação à diferenciação entre análise e teoria, Lewin atesta que a teoria musical examina, a princípio, abstrações musicais de caráter geral. As estruturas consideradas pela teoria são anteriores às obras, existem *a priori*, independentes até da própria materialização na obra consumada. A análise, por sua vez, trabalha com composições específicas, com o produto final, investigando seus componentes e suas articulações. O interesse de um teórico está direcionado, sobretudo, a conceitualizações genéricas; o analista, por sua vez, tende ao particular e pontual, ou seja, compreende as especificidades de cada peça em questão.

Embora toda definição seja passível de correções, o embate entre esses dois autores conduziu ao estabelecimento dos domínios

relativos a cada um desses campos de estudo, além de atestar o que Cook chamaria de profissionalização da análise musical ao sentenciar que “nos últimos vinte anos a análise musical tornou-se profissionalizada” (Cook, 1987, p.3). Essa profissionalização pode ser entendida, segundo Kerman, como tendo seu ponto de partida desde a década de 50, com os avanços da indústria eletrônica. Esses avanços facilitaram o acesso à música de concerto pela sua disponibilização em discos, com isso, houve um aumento geral do interesse por informações musicais, incentivando o aumento de publicações especializadas no assunto. Kerman refere-se a uma “explosão de artigos analíticos” a partir da década de 60. Esse incremento pode ser constatado na bibliografia utilizada por Bent no seu verbete para o Grove. Como notado por Duprat (1996), o número de publicações contendo a palavra análise, na referida bibliografia de Bent, contém 18 entradas na década de 50 e 80 entradas na década de 60; um acréscimo, de fato, relevante.

Ao lado desses aspectos teóricos, a referida autonomia adquirida pela análise musical é também notada no que diz respeito à desvinculação do ato analítico para com os aspectos críticos, composicionais e interpretativos (pois se admitia, e ainda admite-se, que a análise é uma importante ferramenta auxiliar da *performance*). Pode-se observar que cada vez mais as análises apontam aspectos diversos das composições sem preocupar-se com a sua aplicabilidade pragmática. Não estou afirmando que o estudo de qualquer objeto deva ter obrigatoriamente uma utilidade prática. Todo conhecimento é válido em si mesmo. Todavia, é fácil observar (sobretudo em dissertações na área da *performance* musical) que algumas análises apenas descrevem os acontecimentos, como se fora uma narrativa futebolística (saiu da tônica, passou pelo segundo grau, cruzou pela tonalidade relativa e chegou à região da dominante), sem apresentar posteriores conclusões a respeito de como aquela análise afetou ou influenciou na maneira de tocar a peça. Ao que parece, faz-se uma análise tendo

a intenção de descobrir a coerência interna de uma obra que já se sabia coerente. Este aspecto é comentado por Dahlhaus quando ele trata de análises do tipo descritiva, ou seja, análises taxionômicas. Apontando para a inutilidade destas tautologias, argumenta que estas revelam muito acerca da teoria e quase nada a respeito da obra. Segundo ele, não basta apenas isolar (abstrair de elementos rítmicos, por exemplo) e enumerar os acordes, outrossim, é preciso que o caráter individual da estrutura harmônica e suas relações seja “expressamente demonstrado e articulado por uma interpretação da análise: *uma análise de segunda ordem*” (1983, p. 9. Grifo meu).

Entretanto, o outro lado da moeda pode ser representado pela vontade dos músicos em aterem-se a questões musicais, ou seja, tratar a música primordialmente em seus próprios termos, ao invés de relevar abordagens paralelas. Kinton resume esse estado de coisas da seguinte maneira: “nós temos uma crítica musical ideológica, uma crítica musical feminista, uma crítica musical hermenêutica, porém, não temos uma crítica musical *musical*” (Kinton, 2004). Mas mesmo esse afã em “falar da música na música” conduziria à sobrevalorização das ferramentas analíticas, pois “a análise parece muito ocupada com suas próprias técnicas internas, muito fascinada pela sua lógica peculiar e extremamente tentada por seus próprios pedantismos privados para confrontar a obra de arte sob seus próprios termos estéticos” (Kerman, 1980, p. 312). E esta constatação pode explicar a citada independência adquirida pela disciplina análise musical.

Existe a música em si mesma?

A música considerada em si mesma refere-se à análise dos elementos que integram sua estrutura, como motivos, frases, períodos, seções, escalas, tonalidade, modulações, regiões, aspectos melódicos, harmônicos, polifônicos, texturais, rítmicos, entre uma série de outros componentes que poderiam também ser

mencionados. Vale lembrar que nem todos os elementos podem ser percebidos apenas com a escuta, pois se assim fosse, não haveria necessidade da análise. É exatamente a existência de particularidades ocultas na música e não reveladas durante sua audição que propicia e origina as várias abordagens analíticas. Em razão disto, a análise não pode tratar-se de um processo intuitivo. O analista deve basear-se em técnicas ou métodos que o permitam decidir seguramente sobre os parâmetros musicais postos em jogo, bem como, as funções que estes adquirem no discurso musical. Deste modo, a análise apresenta-se como uma atividade essencialmente intelectual, possibilitando ao analista abster-se de preocupações de sentimento ou expressão em termos extramusicais.

No entanto, considerações sobre música em si mesma necessitam de um agente externo para interpretar o fenômeno, o analista. Esta exigência aumenta o problema da restrição do processo analítico à música nela mesma, já que a música age no intelecto do ser humano que a recebe. Essa característica possibilita a quem interpreta o fenômeno confrontá-lo de duas maneiras: psico-sensória e funcionalmente. O aspecto psico-sensório tratará de como a música é percebida pela mente humana, remetendo a questões cognitivas, psicológicas, neurológicas, estéticas, entre outras. O funcional tenderá a tratar de sua utilidade e/ou finalidade, o que implicaria em acolher estudos ligados à sociologia, história, antropologia, filosofia, etc. Assim, valeria a questão: a música em si é aquela ouvida por um sujeito ou trata-se daquela fabricada pelo compositor e impressa no papel? Consciente dessas implicações, Bent admite que “a análise musical engloba um amplo número de atividades diversas, que representam diferentes visões da natureza da música, dificultando uma definição dentro de seus próprios limites” (2001, p. 1). Essa situação aponta para o paradoxo da análise musical: pretender analisar racional e objetivamente um fenômeno emocional e subjetivo.

Ao lado destas colocações, vale ressaltar que a música enquanto manifestação artística está envolta em um grande aparato cultural, compreendendo sua matéria prima, seus meios de produção e divulgação, sua linguagem própria, seus locais de transmissão e/ou representação, etc. Essa arte é constituída, portanto, por elementos culturais tão imprescindíveis quanto os próprios elementos materiais. Nas palavras de Jorge Coli “não há dúvida que o trabalho sobre a matéria, a habilidade artesanal, o domínio sobre o fazer são elementos constitutivos essenciais da arte, mas eles repousam sobre um pressuposto anterior: o da transformação da matéria numa expressão cultural específica” (Coli, 1984, p.118). Some-se a isso o fato de que uma análise será influenciada pela própria característica do analista, quer seja este um musicólogo, compositor, crítico, intérprete ou historiador, que podem enfatizar ou minimizar aspectos da obra de acordo com seus próprios interesses. Estas considerações refletem a fragilidade da tentativa de abordar o fenômeno musical desvinculado de fatores externos.

Conclusão

A partir das primeiras décadas do século XX já pode ser vislumbrado uma espécie de “fechamento de foco” na objetiva teórica, pois os estudiosos gradativamente afastam-se dos assuntos globais e centram-se em questões direcionadas aos atributos específicos de determinada composição musical, impondo um elevado grau de especialização em seus estudos em detrimento da redução da abrangência do campo teórico. Conseqüentemente, vê-se a ascensão da análise face ao eclipse das teorias globais, apontando, a princípio, para um maior interesse em assuntos composicionais, ou seja, no que diz respeito à produção artística. Uma frase sintomática de Kerman sintetiza este estado de coisas: “quando chegamos a nos interessar pela arte moderna é necessário o envolvimento com os problemas ligados à sua criação” (1987). A inserção de novas propostas de reflexão e de especulação acerca da sintaxe musical, em última instância, conduziu à discussão sobre

os processos norteadores da produção musical, seu *modus operandi*. A reformulação ou reorganização da sintaxe musical reivindicou por parte dos teóricos e críticos o domínio dos procedimentos técnicos que se cristalizaram ao longo do século, fato que além de projetar a necessidade do conhecimento de processos de análise ampliou o leque de possibilidades de pesquisas sobre a linguagem musical. Vislumbra-se, assim, com esta passagem do macro para o microscópico, a gradual primazia obtida pelas ferramentas de análise.

Não obstante, como apontado por Duprat, em meados da década de 70 o número de publicações sobre análise decresceu, fato constatado na observação do número de entradas com a palavra análise no verbete homônimo do Grove. Contudo, é preciso lembrar que no seu artigo Duprat desconsidera as reedições e publicações revisadas da literatura anterior. O fato de haver publicações revisitadas de trabalhos anteriores indica a manutenção de interesse pelo assunto. Essa condição pode ser facilmente constatada atualmente. Em uma simples consulta à internet, no sítio da livraria virtual *Amazon* (www.amazon.com), realizada dia 22 de abril de 2006 às 19:00 horas, indicou a existência de 349 títulos de música com a palavra análise; destes, mais de 200 foram publicados a partir de 1990. Essa série de novas bibliografias sobre o assunto demonstra que este mercado continua em alta.

Nesse decurso, várias vezes teoria e análise musicais confundiram-se e misturaram seus limites. Kerman, por exemplo, afirma: “teoria consiste na investigação daquilo que faz a música funcionar” (1987, p.3). Bent irá contrapor: “análise é o meio de responder diretamente à questão ‘como isto funciona?’” (2001, p.5). Sobre composição Kerman irá dizer: “o alinhamento mais fundamental da teoria musical é com a composição musical” (1987, p.5). E como pode ser constatado nos expostos anteriores, a composição é aprendida e investigada principalmente por meio da análise.

Por fim, é uma espécie de opinião comum o fato da análise musical ter se revestido de um teor positivista, funcionando como espécie de comprobatório das pesquisas realizadas no campo musical. Esse domínio analítico foi visto, por muitos, como uma tentativa de transferência de um modelo científico para um campo cultural. Entretanto, vale ressaltar que ao denominar a análise musical como o lado positivista da música, Kerman referia-se a uma *atitude positivista*, ao processo de condução de uma apreciação musical. Isto pode ser inferido, por exemplo, quando ele (argumentando sobre a separação existente entre análise e crítica musical) rebate a objeção de que a análise musical lida com metodologias objetivas, enquanto a crítica opera somente com juízos subjetivos, pois na literatura é possível perceber que os críticos de música (Schenker e Tovey são por ele mencionados) valeram-se da análise enquanto critério de valoração da obra. O que aconteceu é que recentemente os analistas conscientemente evitaram a emissão de juízos de valor com a intenção de lograrem uma análise o mais isenta possível; conseqüentemente, o foco principal foi projetado sobre a própria técnica. Cook, por sua vez, comenta: “pessoalmente eu desaprecio a tendência da análise converter-se em uma disciplina quase científica em seu direito próprio, essencialmente independente de interesses práticos da *performance*, composição ou educação musicais” (Cook, 1987, p.3). Este estado de coisas pode ser facilmente verificado observando-se artigos e trabalhos de mestrado e/ou doutorado na área de música. É raro o trabalho acadêmico, sobretudo nas áreas de *performance* e composição, que não dedique várias páginas a considerações analíticas, e mesmo trabalhos teóricos, estéticos e históricos por vezes apresentam essa característica.

Bibliografia Consultada e Referências:

- AGAWU, Kofi. Analyzing music under the new musicological regime. In: *Music Theory Online*. Vol. 2, N. 4, 1996.
- APEL, Willi (ed). *Harvard Dictionary of Music*. 2ª edição. Cambridge, Massachussetts: Harvard University Press, 2000.
- BASSO, Alberto (org.). *Analisi Musicale*. In: *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, p.80-84, 1989.

- BENT, Ian D. "Analysis". In: SADIE, Stanley (org.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980, p. 340-388.
- BENT, Ian D. e POPLE, Anthony. "Analysis". In: *The New Grove Online*. Londres, 2001.
- COLI, Jorge. "O que é arte?". In: *Coleção Primeiros Passos*. 5ª. Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- CONE, Edward. Beyond Analysis. In: *Perspectives of New Music*. Nº. 6, p.33-51, 1967.
- COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. London: J. M. Dend & Sons. 1987.
- _____. *Analysis Through Composition*. New York: Oxford University Press, 1996.
- DAHLHAUS, Carl. *Analysis and Value Judgment*. Tradução Siegmund Levarie. New York: Pendragon Press, 1983.
- _____. *Estética musical*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1977.
- DEBELLIS, Mark. The Paradox of Musical Analysis. In: *British Journal of Music Education*. London. Vol. 16, nº. 2, p. 83-99, 1999.
- DUNSBY, Jonathan e WHITTAL, Arnold. *Music analysis in theory and practice*. London: Faber, 1988.
- DUPRAT, Regis. Análise, Musicologia, Positivismo. In: *Revista Música*. São Paulo. Vol. 7, nº. 1/2, p.47-58, 1996.
- FERRARA, Lawrence. *Philosophy and the analysis of music*. New York: Greenwood Press, 1991.
- GRIFFITHS, Paul. Análise. *Enciclopédia da Música do século XX*. Trad. Marcos Santarrita e Alda Porto. São Paulo: Martins Fontes, p.4-5, 1995.
- HONEGGER, Marc (org.). *Analyse Musical*. Science de La musique. Paris: Borda, 1976.
- HUGLO, Michel. Tonary. In: SADIE, Stanley (org.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980, p.55-59.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- _____. How we got into analysis, and how to get out. In: *Critical Inquiry*, N. 7, 1980, p. 311-331.
- KINTON, Leslie. How we got out of analysis and how to get back in: a polemical re-appraisal of Joseph Kerman. In: *Discourses in Music*. Volume 5 N. 1, 2004.
- LEWIN, David. Behind the Beyond. In: *Perspectives of New Music*. nº. 7, p.59-69, 1969.
- Program Notes. In: SADIE, Stanley (org.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1954, p. 941-944.
- TREITLER, Leo. Structural and Critical Analysis. In: PALISCA, Claude (org). *Musicology in the 1980's*. New York: da Capo Press, 1982.
- WHITTALL, Arnold. Analysis. In: ARNOLD, Denis (ed.). *The New Oxford Companion to Music*. New York: Oxford University Press, 1984.

Antenor Ferreira - É Mestre em Música (Unesp), autor de *Estruturas Harmônicas Pós-tonais* (Edunesp-2006); Bacharel em Composição e Regência (Unesp); Percussionista da Orquestra Sinfônica de Santos. Sob orientação do Prof. Dr. Amílcar Zani, desenvolve projeto de Doutorado na ECA-USP, tendo por objetivo a criação de um modelo para a composição pós-tonal por meio da integração de técnicas analíticas.

e-mail: antenorferreira@yahoo.com.br