

Análise Como Processo Composicional

Bruno Angelo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: este é um ensaio de experimentação dos limites da disciplina de análise musical, bem como sua relação com a composição e com a performance. Partindo da identificação genérica dos preceitos que norteiam a atividade analítica em estudos recentes, proponho algumas implicações subjacentes às transformações epistemológicas pelas quais ela vem passando nas últimas décadas. Neste percurso, o conceito de significado emergente, conforme proposto por Nicholas Cook (2001), revela-se um disparador de ideias que, me parecem, podem render bons frutos à Teoria da Música.

Palavras-chave: análise musical; composição; significado emergente.

É muito difundida a ideia de que a disciplina de análise musical passa, nas últimas duas ou três décadas, por uma transformação em velocidade acentuada. Desde que alguns valores historicamente portados por essa atividade, como o de “decomposição” e o de “descoberta”, passaram a ser questionados pela Teoria da Música, a própria relevância da análise musical tem sido debatida em diversos contextos – e, portanto, não à toa foi sugerida como tópico neste IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto –, em muitos dos quais seu pretensão formalismo, calcado numa vaga noção de “música absoluta”, já não pode mais ser sustentado. Como contraposição, o interesse implícito ou explícito em diversos trabalhos recentes relacionados à análise musical tende a despertar nela os valores de interação e criação, ou, como o coloca M. Grabócz, busca descrever o “processo dinâmico que é a forma musical” (GRABOCZ, 2009: 21).

De maneira geral, a preocupação subjacente aos estudos atuais é a de evitar o efeito estanque da análise sobre a música, sendo a subjetividade do analista trazida ao primeiro plano do discurso, de forma mais ou menos pronunciada, como uma espécie de garantia de que a música, no final das contas, mantenha-se sempre acima da análise. Daí decorre, já sem surpresa, o notável descrédito de métodos analíticos tradicionais (análise schenckeriana, teoria dos conjuntos, e tantos tratados de forma e harmonia), os quais se vêm paulatinamente substituídos ou acrescidos por trabalhos teóricos de cunho mais genérico, versando sobre conceitos como tópicos, narratividade e semiologia da música, e mantendo-se relativamente abertos àquilo que Almén denomina “ecletismo metodológico” (ALMEN 2008: 222).

Ainda assim, muitos procedimentos metodológicos continuam a ser adotados com maior ou menor ortodoxia, dentre os quais os mencionados acima são apenas exemplos. Mas o fenômeno interessante aqui, e que de fato transparece as novas necessidades epistêmicas da análise, é o completo desaparecimento de seu valor como justificativa da pesquisa. Ou seja, um determinado procedimento analítico, uma vez historicamente estabelecido, já não será mais aplicado livremente em outros contextos, e não se expandirá impunemente sobre outros repertórios que aqueles que o originaram. Seu vigor depende ou de seu esquiteamento – onde somente alguns de elementos são aproveitados – ou de sua transformação aguda até a descaracterização.

É assim que, em publicação recente, Agawu aborda simultaneamente elementos da análise schenckeriana e da análise paradigmática concebendo-as como dimensões horizontal e vertical da análise. Ainda que reconhecendo sua conjunção como “dissonância entre domínios”, o autor considera que de seu conflito surge “uma rica rede de perspectivas desde a qual observa-se o processo tonal e, através dele,

infere-se um conteúdo musical” (AGAWU 2009: 167). Ora, a conciliação entre tais procedimentos só é possível quando eles são agenciados em uma abordagem analítica bem mais abrangente, que transcende suas particularidades ao ponto de não podermos mais ver, no trabalho de Agawu, senão *elementos* de análise schenckeriana, *elementos* de análise paradigmática, e assim por diante¹.

Mas qual será essa abordagem mais abrangente, que ultrapassa os fins de aplicação metodológica, decomposição e descoberta que deram origem ao que se convencionou chamar *análise* musical? Ou, para retomar o termo de B. Almén, para qual finalidade passaríamos a adotar um ecletismo metodológico? A resposta vem em forma de paradoxo: o máximo número de caminhos serve ao destino particular, ou seja, é a obra específica em sua interpretação específica que está posta como objeto de estudo, e em grande parte como produto da análise. E mais: semelhante interpretação, ao invés de definir e estancar a obra através de sua explicação, procura antes adequar-se ao seu processo dinâmico, expandindo-a através da experiência musical proposta pelo analista.

Evidentemente, minha perspectiva tem sido bastante generalizante, pois há muitos matizes que mereceriam destaque se fossemos partir para estudos de caso. E, além disso, muitas problemáticas instigantes poderiam ser levantadas se nos propuséssemos a observar as diferenças entre o discurso ideológico recente sobre a análise e sua prática nos estudos propriamente analíticos, às vezes inclusive em se tratando de um mesmo autor ou mesma publicação². Minha intenção, sem embargo, não é apresentar a história recente da análise musical, mas sim contextualizar minha posição pessoal e defini-la em relação a outros autores, para então finalmente, experimentá-la num pequeno exercício analítico – e, para tanto, conto com que me seja permitida essa espécie de generalização que, embora faça vista grossa desde um ponto de vista didático, me será suficiente como proposta ideológica. Neste sentido, podemos voltar mais uma vez ao referido livro de Agawu e considerar, junto com ele, que as “linhas divisórias entre as diversas abordagens [analíticas] (...) não são firmes, mas frequentemente porosas, não são fixas, mas flexíveis” (2009: 207). Flexíveis porque devem adaptar-se não somente à peça de música específica a que pretendem somar-se, mas também, como pretendo aqui argumentar, ao próprio discurso, ao traço textual que chamamos análise.

Dentre os estudos que têm sido publicados nos últimos anos, que se debruçam sobre a problemática referida acima e que são de meu conhecimento, o artigo *Theorizing Musical Meaning*, publicado por Nicholas Cook em 2001, me parece o mais ousado em relação às implicações que as novas demandas sobre análise podem trazer sobre a teoria da música. Dado o conteúdo desse artigo, creio que a tradução do termo *musical meaning* ao português, neste contexto, deva ser compreendida para além das conotações mais restritas de *significado* musical, pelo menos no que se refere ao âmbito da semiótica. Isso porque, em seu texto, Cook refere-se amplamente às interpretações analíticas, sejam as então em voga na chamada nova musicologia, sejam mesmo suas antecessoras, abrangendo um espectro desde a hermenêutica musical do século XIX até publicações de Robert Hatten e Susan McClary, entre outras: o que está em jogo, para Cook, é justamente a problematização do processo de conceber um sentido à música, suas origens e suas consequências sobre a validação da análise como conhecimento musical.

Esta questão provoca fatalmente a famigerada dicotomia entre o “musical” e o “extramusical” que desenvolve-se em inúmeras discussões pelo menos desde Hanslick e que, apesar de já cansativas, seguem incansáveis. Para Cook, justamente, a saída apropriada para análise é encontrar uma via alternativa, ou, em suas palavras,

“um terceiro caminho, que passe entre a Cila do significado inerente e a Caríbdis do socialmente construído” (2001: 9). Ora, tal asserção só é possível se considerarmos que a análise, cujo objeto é o discurso verbal, ultrapassa necessariamente a existência da música, provendo-a de um significado que não é propriamente musical – e aqui entra, com seu devido escândalo, a emblemática inferência de estupro e assassinato no primeiro movimento da 9ª de Beethoven proposta por McClary (1991); por outro lado, uma interpretação analítica, ainda que não possa ser considerada “musical”, deve seu poder de persuasão ao seu grau de fundamentação no discurso musical a que pretende somar-se, o que leva Cook a considerar que o significado, mesmo que construído socialmente, “é habilitado e constrangido aos atributos disponíveis pelo objeto” (2001: 10), em nosso caso, pela música.

A partir desse ponto as coisas se põem cada vez mais interessantes. Decorre que a intersecção música-texto dá-se, portanto, não só de maneira em que a interpretação ultrapasse a música, mas também com a música excedendo largamente a interpretação – e aqui temos novamente o preceito atual da análise que não cristaliza a música. Considerando essa junção com sobras tanto para um lado quanto para o outro, Cook propõe prontamente a distinção entre *significado potencial* (*potential meaning*) e *significado realizado* (*actualized meaning*), sendo o primeiro inefável, ou seja, relativo às “qualidades tensionais ou energéticas [da música]”, as quais são “experimentadas como um potencial para significar ainda indefinido” (COOK 2001: 17). Já o segundo é aquele do qual já vínhamos tratando, agora visto como a realização, no discurso, de um significado potencial, através da abordagem sempre seletiva da música. O ponto mais instigante nesta discussão refere-se precisamente à necessidade de existência do significado realizado, e creio que seu debate deve partir de uma citação um pouco mais ampla do texto de Cook:

É central em meu argumento que a música nunca está *sozinha*, que ela é sempre recebida num contexto discursivo, e que é através da interação entre música e intérprete, texto e contexto, que o significado é construído, de onde resulta que o significado atribuído a qualquer traço material vai variar de acordo com as circunstâncias de sua recepção. (2001: 12)

Pois partamos dessa premissa em que a apreciação da música está sempre envolta num contexto discursivo, à qual podemos somar a afirmação de Peter Rabinowitz de que “somente ‘teorias’ e ‘noções pré-concebidas do que a música poderia ser’ possibilitam ao ouvinte transformar o material sonoro em uma experiência musical” (RABINOWITZ 1992: 43). De imediato, vemos surgir como possibilidade o outro preceito aqui identificado como demanda epistêmica atual da análise musical, a saber, aquele que promove os valores de interação e criação dentro da atividade analítica. Em seu vislumbre dessa possibilidade Cook sugere o significado realizado como sendo emergente, verbo cuja conjugação no gerúndio desnuda o processo dinâmico da atividade analítica ao explicitá-la como interação entre música e discurso³.

Ora, as implicações de tal concepção são de alcance ainda a ser definido, mas certamente potencializam uma transformação sensível da atividade analítica. Num primeiro momento, podemos inferir que a ideia de significado atualizado, em sua faceta interativa com a música – ou até mesmo invasiva, porque não? – se contrapõe ao que me parece ser uma espécie de senso comum na análise pós moderna, segundo o qual a música é um reservatório potencialmente infinito de significados, o qual é exposto sempre parcialmente pela análise. A metáfora do “reservatório”, ou também a do “universo” ou “natureza semiológica”, como o colocou alguma vez Nattiez (1990:

245), apesar de conciliada com o preceito segundo o qual a análise não esgota a música, induz a uma restrição do potencial da análise como criação. Será talvez com essa preocupação em mente que Cook chega a sugerir, no mesmo trabalho que venho abordando até aqui, que o significado, sendo emergente, “não é reproduzido mas sim criado pelo ato de performance” (2001: 11) – performance aqui entendida como o fazer analítico⁴. Ou seja: a confecção da análise não é simplesmente a expressão de alguns atributos potencializados pela música, mas principalmente o desencadear de um processo criativo, que poderíamos chamar de musical-literário, o qual vai impactar a música através da experiência subjetiva que dela extraímos.

É esse último aspecto que, espero, pode ser conduzido a consequências mais radicais. Pois, apesar de pressentido por Cook, suas últimas implicações me parecem mais bem subjacentes em seu texto, principalmente através de afirmações como a de que a “interpretação envolve a transformação do significado potencial em significado realizado” (COOK 2001: 18). Entretanto, para que eu possa dar prosseguimento à minha argumentação, já é tempo de dar vazão à prática analítica em si, e, através de um breve exercício como estudo de caso, propor alguns casamentos possíveis entre a análise e os valores de interação e criação.

Será propício aproveitar meu trabalho como compositor e propor este exercício sobre uma peça de minha autoria, chamada *Música ao Vento* (fl., vc., mar., 2010), pois assim manifesta-se claramente como a análise pode se desvincular não somente do objeto musical como também dos próprios processos composicionais que o geraram – numa espécie de proveitosa esquizofrenia que espero aprofundar num artigo ainda em elaboração.

Vejamos como se dá a abertura da peça:

The image shows a musical score for the opening of the piece 'Música ao Vento'. The score is in 4/4 time and features five staves: Flauta (Flute I), Cello, Marimba, Fl. (Flute II), and Mrb. (Marimba). The tempo is marked as quarter note = 112. The Flute I part starts with a dynamic of *p*, followed by a crescendo to *ff*, and then a decrescendo back to *p*. The Marimba part starts with a dynamic of *ff* and includes 'hard mallets' instructions. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ex. 1: *Música ao Vento* [1-4].

Nesse início de peça, e de fato até o [30], considero que flauta e marimba conformam uma realidade musical restrita, a qual consta de pontos (ataques predominantemente curtos) não concomitantes e em dinâmica fortíssimo, com tendências intervalares de terças e quartas, bem como suas respectivas inversões. Como se pode observar nesses quatro primeiros compassos – e mais ainda no restante da peça –, cada uma das características apontadas como constituintes de sua realidade musical é frequentemente contradita: a flauta realiza *crescendos* em sons um pouco mais longos e também estaciona brevemente na nota ré em *p* ao final do [2], além de tocar diversos grupos de notas com articulação *legato* (ao que se poderia somar a diferença no *decay* entre as notas graves e agudas da marimba, que acabam por relativizar os “pontos”); há ocorrência reiterada de intervalos que diferem dos acima mencionados, tanto harmônicos como melódicos; e, por fim, a não concomitância de ataques tampouco é mantida intacta no [1] (tempo 3) e [4] (tempos 2 e 4). Não obstante a isso, de uma maneira geral, podemos conjugar a predominância dos elementos mencionados e suas exceções como sendo uma mesma realidade musical, isto é, um punhado de características maleáveis que definem, até aqui, a peça *Música ao Vento*.

A explosão dessa realidade dá-se no [31], com a entrada do violoncelo:

Ex. 2: *Música ao Vento*, [28-31].

É possível apontar, nesse trecho, as seguintes relações meramente descritivas: flauta e marimba cessam seu movimento estabelecido desde o princípio da peça, ao mesmo tempo em que o violoncelo efetua uma entrada gradativa na peça até o ataque em fortíssimo do [31]. Agora, atenção: meu próximo passo dá início à minha interpretação analítica da peça, abrindo-lhe, neste caso específico, uma perspectiva narrativa: posso inferir que é a entrada do violoncelo que interrompe a textura até então relativamente estável dos demais instrumentos, os quais são constrangidos ao (ou reagem com) silêncio. Com isso vem à tona um conflito entre elementos musicais, os quais até o presente momento não sabemos tratar-se dos instrumentos em si, dos materiais que possuem, ou de ambas as coisas.

Note-se que tal interpretação, se por um lado transcende a imanência musical, por outro encontra nela fortes indícios em que basear-se: além da expansão de timbre e espaço intrínseca à própria entrada do violoncelo, a nota longa em *crescendo* e a utilização de *glissando* dentro de intervalos de segunda maior e menor contrapõem-se frontalmente à realidade musical até então preconizada por flauta e marimba. Portanto, há nessa asserção uma correspondência à concepção do significado fundamentado numa seleção de atributos do objeto musical, conforme a proposta de Cook apresentada anteriormente.

Em todo o caso, a partir daqui nasce um novo processo, concomitante àquele exclusivamente musical, e cuja natureza é discursiva, pois a decisão interpretativa de trazer à tona um conflito narrativo dá origem ao seu desenvolvimento sobre correr anterior e posterior da música. Senão, vejamos como poderia avançar essa interpretação sobre os compassos imediatamente seguintes aos do exemplo 2:

Ex. 3: Música ao Vento, [32-35].

Há, com a re-entrada de flauta e marimba, um retorno descaracterizado da realidade musical de *Música ao Vento*, onde as dinâmicas desses instrumentos são reduzidas ao âmbito *pp-mf*, e as pausas são praticamente eliminadas e dão lugar a frases mais longas; note-se também a presença de acordes na marimba, os quais exigirão do instrumentista o emprego de quatro baquetas, bem como um relativo rebaixamento na tessitura da flauta, antes com maior atividade em seu registro agudo. Em contrapartida, a realidade anterior ainda permanece virtualmente presente nos ritmos rápidos e não concomitantes entre os instrumentos, e também em pontos específicos como na nota em *crescendo* da flauta no [35] (tempo 1).

Ao relacionar essa passagem com a que a antecede (exemplo 2), e avançando no esboço narrativo sugerido, estabeleço que o violoncelo não somente extravasa a realidade de *Música ao Vento*, mas também assume uma posição subversiva e provisoriamente dominante na textura, sendo a reação contraída de flauta e marimba nos [32-35] reflexo de sua perda de espaço e importância, de seu constrangimento na peça. O violoncelo, em suma, insere nessa trama uma nova realidade, que existe nas frases longas e de atividade rítmica oscilante, além da diversidade de dinâmica e timbre – esta última proporcionada pela dicotomia nota ordinária/harmônico.

Não pretendo seguir adiante nessa interpretação, pois creio que seu esboço já fornece subsídios para a conclusão de minha argumentação neste ensaio. O avanço da interpretação analítica para além da imanência musical, aquilo que Cook denominou o significado realizado, configura em suma um processo criativo, o qual vai resultar não somente no discurso textual, como também numa experiência musical a ser vivida e compartilhada. E, como tal, não encontrará seus limites numa pretensa autoridade do compositor – no caso de *Música ao Vento*, minha interpretação não coincide com nenhum tipo de racionalização de meu processo composicional –, nem tampouco buscará dar conta da percepção auditiva ou mesmo cognitiva da música. A análise simplesmente vai cada vez mais além da música, e assim deixa de ser uma apreensão para tornar-se uma continuação do processo composicional⁵.

“E eu: ‘livre, ó deusa, da voraz Caribdis, como de Cila poderei vingá-me, da ofensora dos meus?’ – tornou-me Circe: ‘Guerras sonhas, demente, e contra numes?’

...
Odisseia, livro XII

Gostaria de concluir ao ensejo da expressão (tão inglesa) empregada por Nicholas Cook para contrapor as quimeras do inefável e da arbitrariedade, que assolam persistentemente a disciplina da análise musical. A via alternativa – *between Scylla and Charibdis* –, se tivesse existido para Ulisses e seus desafortunados companheiros, talvez nos soasse como um enfraquecimento de sua aventura, como uma rota de fuga. Pois bem, esse pode ser o caso de nossa empreitada analítica, se considerarmos a linha de fuga desde uma perspectiva deleuziana. Pois seria justo questionarmos a utilidade da análise musical, se ela deixa de se propor como explicação – seja do significado, da intenção composicional ou da percepção auditiva. Se a análise é uma fuga, ela o é na medida em que, se me permitem a paráfrase, seu “objetivo não é responder a questões, mas sair delas” (DELEUZE & PARNET 1998: 2). Ela se volta sobre si mesma e torna-se um fazer sem objetivo, sem conclusão, e, nesse sentido, torna-se parte da composição. Algo semelhante acontece com a performance musical, pois também é um processo composicional a-paralelo àquilo que costumamos chamar composição. Sendo assim, a partitura, a gravação ou a memória não são senão pontos incipientes do processo composicional, pois serão explodidas em múltiplas direções através da criação da performance, e da criação da análise.

Em suma, a epistemologia da análise musical, nessa perspectiva, já não se relaciona com a noção do homem que, ao interagir com seu objeto, acaba por compreendê-lo; ela refere-se antes ao homem que, ao tocar seu objeto – ao emprestar-lhe sua subjetividade e suas palavras –, o transforma exponencialmente, num processo sem marcha à ré.

Referências

AGAWU, Kofi. *Music as Discourse: semiotic adventures in romantic music*. New York: Oxford University Press, 2009.

ALMÉN, Byron. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.

COOK, Nicholas. Theorizing Musical Meaning. *Music Theory Spectrum*. University of California Press, vol. 23 no. 2, p. 170-95, 2001.

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Diálogos* (trad. Eloisa Araújo Ribeiro). São Paulo: Escuta, 1998.

GRABÓCZ, Márta. *Musique, Narrativité, Signification*. Paris: L’Harmattan, 2009.

McCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Can One Speak of Narrativity in Music? *Journal of The Royal Musical Association*, vol. 115 no. 2, p. 240-257, 1990.

RABINOWITZ, Peter. Chord and discourse: listening through the written word. In: SCHER, Steven P. (org.). *Music and Text: Critical Inquiries*. Cambridge: 1992.

¹ No texto mencionado, o autor ainda inclui os seguintes elementos teóricos sendo “critérios analíticos” para a música europeia dos séc. XVIII e XIX: tópicos, começos-meios-fins, pontos culminantes, periodicidade, modos de enunciação e narrativa (AGAWU 2009: 41-107).

² A esse respeito, discuti em outro texto a análise que Byron Almén propõe para o Prelúdio op. 28/3, de Chopin (cf. XXX 2011). Para uma abordagem mais ampla, são relevantes as considerações de Nicholas Cook no artigo *Theorizing Musical Meaning* (2004, principalmente entre as p. 4-9), que será discutido a seguir.

³ Cook, por sua vez, declara que o termo emergente lhe foi sugerido pelo trabalho de Susan Melrose sobre a semiótica do texto dramático, no qual o estudo dos processos colaborativos na geração de significado facilita a compreensão do termo como negociação dinâmica, ao invés de imanência ou arbitrariedade (cf. Cook 2001: 12).x

⁴ Claramente a mesma conclusão pode ser predicada à performance propriamente musical, como pretendo sugerir no final deste ensaio.

⁵ Bem se vê que o termo “análise”, neste contexto, perde absolutamente seu sentido. Seja como for, não serei eu a propor sua extinção.