

A ANÁLISE COMO UMA LINGUAGEM MUSICAL APRENDIDA

Analysis as learned musical language

Iracele Vera Lívero de Souza¹

¹Doutora em música pela UNICAMP e professora do curso de música da Universidade Sagrado Coração nas áreas de análise musical e práticas interpretativas.

SOUZA, Iracele Vera Lívero. *A análise como uma linguagem musical aprendida*. *Mimesis*, Bauru, v. 29, n. 2, p. 49-56, 2008.

La conscience émotionnelle est d'abord la conscience du monde.

Jean-Paul Sartre

RESUMO

O presente artigo tem a proposta de fazer uma reflexão sobre o papel da Análise Musical como uma das disciplinas teóricas mais importantes para o conhecimento musical. Tem o intuito de discutir conceitos e métodos aplicáveis para esta realização assim como travar um relacionamento entre Análise e conhecimento musical. Discute o papel da Análise como relevante nas diversas atividades musicais como composição, interpretação e para o estudioso de música. Comenta ainda sobre algumas ferramentas analíticas desenvolvidas por grandes teóricos como Arnold Schoenberg e Heinrich Schenker, além de outras pertinentes à Análise da música dos séculos XX-XXI.

Palavras Chave: Análise Musical. Percepção. Escuta estrutural. Interpretação Musical. Apreciação.

Recebido em: outubro de 2007
Aceito em: janeiro de 2008

ABSTRACT

This article aims to make a reflection on the role of the musical analysis as one of the most important theoretical disciplines to the musical knowledge. It also claims that concepts and methods are applicable to this realization. There is further on a discussion about the role of Analysis in several musical activities like composition, performing and theoretical studies. It mentions analytical tools developed by great theoreticians (Schoenberg, Schenker) among others specific for XX-XXIst centuries music.

Keywords: *Musical Analysis. Perception. Structural Hearing. Performance. Appreciation.*

INTRODUÇÃO

Algumas atividades musicais tais como composição (criação) e execução interpretativa (*performance*), assim como a escuta (apreciação), revelam-se como das mais importantes manifestações expressivas do ser humano. Supõe-se que o estímulo causado pelas particularidades da música (melodia, harmonia, rítmica e timbre) reside na capacidade de suscitar diferentes emoções nos indivíduos. O musicólogo Leonard Meyer (1962, p. 11) constata que “o ouvinte traz para o ato da percepção crenças definitivas no poder afetivo da música. Mesmo antes do som ser ouvido, estas crenças ativam disposições para uma resposta de uma maneira emocional.”

O fator psicológico mais importante a respeito da música, é que ela carrega um significado ou sentido emocional. Para o estudo dessas emoções musicais há a necessidade de subsídios que tornem possível o controle de fatores musicais supostamente importantes na expressão e na percepção dessas emoções.

Cientistas cognitivos reconhecem que os estados de tensão e relaxamento na música são componentes essenciais da vivência emocional dos ouvintes, assim como as relações de altura, os parâmetros de modo e o andamento são elementos estruturais essenciais para expressões de tais emoções. Estes dados confirmam a capacidade do homem de detectar informações emocionais através da música.

De alguma maneira, a mente musical dá significado a estes sons, permitindo o despertar de diferentes emoções - rir ou chorar, gostar ou até mesmo a indiferença. E se fatores emocionais são fundamentais para a existência da música, torna-se relevante uma investigação de como a música é capaz de afetar as pessoas.

SOUZA, Iracele Vera Lívero. *A análise como uma linguagem musical aprendida. Mimesis*, Bauru, v. 29, n. 2, p. 49-56, 2008.

SOUZA, Iracele Vera Lívero. *A análise como uma linguagem musical aprendida. Mimesis*, Bauru, v. 29, n. 2, p. 49-56, 2008.

Musica como habilidade aprendida

Razões assim levam aos domínios da natureza cognitiva sob dois pontos de vista para as respostas emocionais: o primeiro é que a maioria de nossas respostas à música é aprendida; no entanto não se nega a possibilidade de existirem respostas primitivas que possam ser compartilhadas por toda espécie humana, já que estas não podem estimar a natureza do retorno e das diferenças culturais possíveis existentes. Conforme Sloboda (2008, p. 71), “a capacidade de ler a linguagem emocional da música é uma habilidade aprendida e talvez nós não devêssemos nos surpreender se um grupo de sujeitos comuns não demonstrar muita consciência dos detalhes refinados de sua linguagem.”

O segundo ponto de vista é a suposição de que uma peça musical possa adquirir significado emocional a partir das circunstâncias ouvidas (teoria do condicionamento segundo Sloboda: 2008), sendo que este significado se dá apenas pelo seu contexto funcional, tornando-se inadequado como explicação completa para as respostas emocionais.

O estágio cognitivo é um pré-requisito necessário do estágio afetivo; porém, ao estágio cognitivo não se segue necessariamente o estágio afetivo. Alguém pode compreender uma música sem ser movido por ela, porém se o for, então deve ter passado por um processo cognitivo que envolva a formação de uma representação interna, simbólica ou abstrata da música. A natureza desta representação interna e as coisas que ela permite que o ouvinte faça com a música são a matéria prima central da cognição da música, tratada na psicologia.

Segundo Sloboda (2008: p. 71) “estas representações e seu processo de criação não são diretamente observáveis. Temos que inferir sua existência e natureza observando a maneira como as pessoas ouvem, memorizam, criam e reagem à música.”

A estrutura e idéia musical

Toda obra musical é constituída fundamentalmente pelo que se chama de material: acordes, escalas, modos, harpejos, temas, frases, períodos, entre outros. Este material, com o qual o compositor cria a obra, tem a possibilidade de formar:

melodia - idéia musical completa com contorno definido por células que se formam em motivos, motivos que se formam em frases, frases que se formam em períodos;

ritmo - aspecto da música que diz respeito à maneira pela qual os sons são agrupados no tempo, considerando tensão e acentuação. A rítmica é a divisão mensurada desse contínuo;

harmonia - agrupamento vertical dos sons que, com suas transformações, inversões oferece bases de apoio à linha melódica.

Todas essas particularidades da música se interrelacionam com o timbre que é uma característica físicoacústica dos instrumentos. Para maioria das obras musicais da prática comum e da pós-tonal,¹ o material é idêntico, porém a organização deste é variada conforme peculiaridades, desde época, compositor até obra. Em conjunto exprimem uma idéia: a musical.

Qualquer pessoa exposta a esses procedimentos (respostas aprendidas) se familiarizará com tais padrões construindo uma representação mental para essa peça. O ouvinte comum (não treinado) provavelmente tem consciência apenas do plano frontal (*foreground*)² musical, notando apenas padrões pequenos compostos por algumas notas adjacentes. A estrutura seqüencial influencia esses ouvintes não treinados. Por exemplo, as músicas que se conformam às regras da música tonal são mais facilmente lembradas pelos ouvintes ocidentais dos que as músicas que desobedecem estas regras, porque os Motivos e Temas se repetem no tempo.

A música utiliza a padronização para atingir objetivos estruturais assim como para fazer com que o ouvinte se empenhe numa escuta musical em seus detalhes ornamentais, pois, como declara Sloboda (2008: p. 73), “a coerência estrutural de uma peça musical será encontrada somente no interior dos princípios de padronização. Estes princípios não têm ponto de partida e pontos de chegada embutidos em si.”

O teórico Heinrich Schenker (1868-1935), em seu trabalho póstumo *Der Freie Satz* (1935) argumenta que o comportamento humano deve ser sustentado pela capacidade de formar representações abstratas subjacentes, ou seja, aquelas representações da realidade não concreta que pertencem a outros meios de intermediação, como o domínio das linguagens. Tais representações subjacentes estão no inconsciente, ativado pela introjeção da língua como conhecimento. Segundo a teoria de Schenker, para conceber uma interpretação e

SOUZA, Iracele Vera Lívero. *A análise como uma linguagem musical aprendida. Mimesis*, Bauru, v. 29, n. 2, p. 49-56, 2008.

1 O termo pós-tonal se refere a música não estruturada nos princípios da tonalidade, estudada com proposta de novos termos. In STRAUS (2005).

2 Termo empregado por H. Schenker, teórico e analista musical em seu tratado de composição *Der Freie Satz* (1935).

SOUZA, Iracele Vera Lívero. *A análise como uma linguagem musical aprendida. Mimesis*, Bauru, v. 29, n. 2, p. 49-56, 2008.

escuta musical (apreciação) é necessário alcançar a compreensão do nível fundamental (*Ursatz*).³

No caso do compositor, Schenker constata que este pode vir a produzir uma obra-prima se tiver uma intuição do *Ursatz* (nível fundamental) subjacente, que guia e unifica o processo de geração de notas individuais de uma melodia.

O que é Análise

Analisar uma composição musical, portanto, significa olhar atentamente, estudar em detalhes, descobrir e relevar suas minúcias. Em maior profundidade pode significar desvendar o funcionamento. A análise musical traz à mente a idéia de conhecimento. É preciso conhecer música para analisar música.

Mas para que analisar? Qual o propósito da Análise? Aplica-se esta habilidade a fim de compreender melhor uma peça musical. Compreender, no caso, significa descobrir a estrutura da música, tanto em linhas gerais como nos pequenos detalhes e este tipo de compreensão leva a uma escuta mais significativa.

Conforme Bent (1987, p. 2) “a análise pode servir como ferramenta de ensino, para o intérprete, para o ouvinte e muitas vezes para o compositor; porém conserva sempre uma particularidade – o processo de descoberta”.

Para isso existe uma diversificação de enfoques analíticos, dependendo inclusive da escolha do repertório, pois, necessita-se adequar uma ferramenta ou até mesmo fazer uso de combinações para que o propósito da análise seja alcançado. Conforme Cook (1992, p. 2) [...] “vários modelos de análise são geralmente usados de forma isolada, ou o que é pior, em mordaz rivalidade um com o outro; [...] isto acontece quando o analista acredita que a verdadeira proposta é de uma música poder demonstrar a eficiência de seu método analítico, ao invés de o método existir para esclarecer a música”.

3 Termo usado por Schenker: A *Ursatz* constitui o nível estrutural fundamental. A partir dele, o processo composicional se dá em etapas sucessivas, em camadas (*Schichten*) que constituem o Plano Mediano (*Mittelgrund* ou *middleground*), cujas transformações geram a música da maneira como se apresenta no Plano Anterior (*Vordergrund* ou *foreground*).

Ferramentas para uma Análise

A Análise Musical já se firmou como linha de pesquisa, sendo possível fazer-se uma distinção entre Análises que trataram de motivos, frases, períodos e formas de maneira descritiva. Estas Análises levam em consideração a construção melódica do motivo e suas variações, como por exemplo, em Arnold Schoenberg (1874-1951), desenvolvidas também por Rudolph Réti (1885-1957).

Em *Fundamentals of Musical Composition* (1967), apesar do título não especificar, Arnold Schoenberg realiza uma extensa colaboração à Análise, partindo de modelos extraídos organizadamente, sobretudo da tradição clássico-romântica. Sua tese consiste basicamente em dar condições ao compositor de pensar estruturas coerentes que o levem à compreensão do fenômeno musical na Europa e também à sua expansão técnica. Sua abordagem auxilia nas definições comparativas de determinados conceitos, como semelhanças e diferenças na elaboração motivica, no período musical e na sentença. Trata somente de música tonal, porém proporciona ampliações para a compreensão também de aspectos da música de seus contemporâneos, inclusive a sua.

A revolução que representou a Análise que privilegia a redução nas vozes condutoras, iniciada por Heinrich Schenker, foi ampliada principalmente por seus alunos e ex-alunos, hoje chamados neo-schenkerianos e consolidada fundamentalmente no ensino das Universidades norte-americanas. Como exemplo Felix Salzer, em *Structural Hearing* (1962), desenvolve o método do mestre, ampliando o repertório musical até o início do século XX.

Schenker defende a tese que o gênio musical está capacitado a conceber uma obra musical a partir de uma estrutura básica que contém um elemento indicador do processo das vozes condutoras e um elemento indicador da progressão harmônica I-V-I (Tônica – Dominante – Tônica) da escala diatônica. Propõe o texto musical como gerador das suas explicações promovendo uma audição musical fundada em bases cognitivas. O principal objetivo é mostrar como a música foi composta, como seus componentes são o resultado de uma ordenação hierárquica de níveis estruturais e ainda demonstrar como o compositor faz uso da linguagem tonal comum para criar uma peça singular.

A partir da década de 20, publicou diversos cadernos, “*Der Tonwille*” (O Impulso sonoro) e “*Das Meisterwerk in Musik*” (A Obra Prima na Música), dedicados à pura análise musical fundamentalmente do barroco até Johannes Brahms (1833-1897).

Com a emancipação no sistema tonal durante o século XX, os compositores fizeram uso de um novo material musical para suas

SOUZA, Iracele Vera Lívero. *A análise como uma linguagem musical aprendida. Mimesis*, Bauru, v. 29, n. 2, p. 49-56, 2008.

SOUZA, Iracele Vera Lívero. *A análise como uma linguagem musical aprendida. Mimesis*, Bauru, v. 29, n. 2, p. 49-56, 2008.

criações. Com referência a esse assunto, Bryan Simms (1986, pp. xiii-xix) escreveu:

As Maiores mudanças no estilo musical durante o século XX têm sido provocadas por séries de “emancipações”, [...] através das quais um novo material musical torna-se disponível aos compositores. [...] Cada uma dessas aberturas necessitou de novos princípios estruturais que podem ser revelados através da análise das obras musicais mais proeminentes.

Portanto, a criação do século XX necessitou de tratamento especial, visto que novas abordagens foram surgindo.

A *Set Theory (Teoria dos Conjuntos de Notas)* apresentada por Allen Forte, em *The Structure of Atonal Music* (1973), tratada detalhadamente e didaticamente por seus alunos Joseph Straus e Joel Lester, em *Introduction to Post-Tonal Theory* (2005) e *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music* (1989) respectivamente, entre outros, é uma técnica apropriada para uma compreensão composicional na abordagem da música do século XX-XXI.

Considerações Finais

Por fim, resta-nos reiterar a importância indiscutível e indispensável da Análise Musical para qualquer prática ou especialidade teórica musical, já que apenas através dela será possível falar-se idiomáticamente música sem o apoio, por vezes inconclusivo, ilusório e mesmo desviante de somente a linguagem comum. Para sublinhar esta importância, John White (1994: p. 1-2) comenta sobre a Análise no prefácio de seu livro:

Todo músico e todo estudioso de música analisa a música, de um jeito ou de outro. Executantes o fazem enquanto trabalham intensamente para atingir uma execução ideal; compositores analisam música como parte de seu processo criativo – e a de outros compositores com o fito de expandir seus próprios poderes criativos; e os estudiosos o fazem a fim de entender o estilo e o contexto dentro da história da música. [...] Este processo tem dois propósitos: um é perceber a estrutura musical subjacente a uma peça musical [...] este é imediatamente o mais profundo e mais fugidio aspecto da análise. É ou deveria ser o propósito básico de toda metodologia para Análise musical. Mas há um segundo propósito [...] mais imediatamente prático para uso dos músicos que é entender o estilo musical. [...] é tão importante para o executante como é para o teórico, ou compositor, ou musicólogo, ou estudante de música.

REFERÊNCIAS

- BENT, Ian. **Analysis**. London: Macmillan, 1987.
- COOK, Nicholas. **A Guide to Musical Analysis**. London: Norton, 1992.
- LESTER, Joel. **Analytic Approaches to Twentieth-Century Music**. New York: Norton, 1989.
- MEYER, Leonard. **Music and Meaning in Music**. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.
- SALZER, Felix. **Structural Hearing: Tonal Coherence in Music**. New York: Dover Publication, 1962.
- SCHENKER, Heinrich. **The Masterwork in Music**, v.2, New York: Cambridge University Press, 1996.
- SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentals of Musical Composition**. London: Faber & Faber, 1967.
- SIMMS, Bryan R. **Music of the Twentieth Century: Style and structure**. NY: Schirmer Books, 1986.
- SLOBODA, John. **A Mente Musical**. A Psicologia Cognitiva da Música. Trad. Beatriz Ilari & Rodolfo Ilari. Londrina: Eduel, 2008
- STRAUS, Joseph. **Introduction to Post-Tonal Theory**. 3rd edition. New Jersey: Prentice Hall, 2005.
- WHITE, John D. **Comprehensive Musical Analysis**. Boston: The Scarecrow Press, 1994.
- SOUZA, Iracele Vera Lívero. *A análise como uma linguagem musical aprendida. Mimesis*, Bauru, v. 29, n. 2, p. 49-56, 2008.