

Rumos para a inter-receptividade na análise musical contemporânea

Guilherme Daniel Breternitz Mannis

Resumo: Este trabalho tem como objetivo uma introdução ao estudo da relação tríplice entre obra musical, analista e receptor através do estudo do interlocutor, sujeito para o qual a análise será demonstrada. O processo dialético entre analista e receptor recebe o nome de inter-receptividade da análise, através do qual o musicólogo deve moldar o tipo de abordagem às necessidades de um determinado público. Desta forma, são descritos, ao todo, três principais grupos de receptores de análise, e evidenciadas as principais características de cada um.

Introdução

Ao longo das décadas, a musicologia analítica vem caracterizando-se por elaborar um cada vez maior número de métodos analíticos visando a abordagem do objeto musical (Bent 1987). Como exemplos, constituem-se as análises formal, motívica, schenkeriana, semiológica, estética e da teoria dos conjuntos, entre outras, cujos principais objetivos são o de abordar o material musical nos mais variados aspectos. Muitos dos pontos de vista, no entanto, parecem perder-se, anulando a função para que deveriam ter sido formulados: fornecer subsídios a um determinado público para que se compreenda melhor um texto musical. O ponto de vista deste trabalho é, desta forma, tentar trilhar caminhos para que o analista possa recuperar seu poder elucidativo através do estudo dos diferentes tipos de interlocutores da análise, ou seja, do tipo de pessoa para quem o analista irá se dirigir.

Um conceito simples, mas que aqui será novamente explicitado, é o de que toda a análise musical deveria ter um propósito, ou seja, deve fornecer

a alguém subsídios para uma melhor compreensão de um texto musical; caso contrário, este ramo da teoria musical fecharia em si mesmo, em formulações sem resultado prático. A questão “para quê?” foi em muitos momentos dissociada de alguns métodos de análise; suas especificidades eram tamanhas que o objeto musical parecia fechar-se, às vezes, em seu próprio eixo. Torna-se obrigação para a análise contemporânea re-estabelecer sua capacidade musical prática, transformando-se em efetivos subsídios para uma melhor compreensão da linguagem musical, uma melhor interpretação de uma obra e uma audição que melhor possa interagir com o público. Para tanto, o estudo do analista não deve se resumir apenas à aplicação de um processo teórico numa partitura musical, mas também ao estudo de seu interlocutor, isto é, do público-alvo deste processo (público, alunos, ouvintes, entre outros). Não há grande interesse, para um não-iniciado em música erudita, em visualizar conceitos de análise schenkeriana¹ em uma Sinfonia de Mozart, por exemplo – tal interlocutor poderia certamente fixar-se em conceitos básicos de orquestração, de temas, de semelhanças e contrastes. Da mesma maneira, não há a necessidade de um intérprete conhecer todas as séries numa peça serial integral de Boulez – ele poderá efetuar igualmente uma boa interpretação observando com rigor as frases e as dinâmicas. De certa forma, certos aspectos como dinâmicas e arcadas podem não ser necessários numa análise de linguagem, direcionada a compositores, que preferirão ater-se, por exemplo, a grandes aspectos de forma, alturas, e desenvolvimento linear da obra.

Segundo Bent (1987, 342),

O assunto de uma análise musical deve ser determinado; poderá ser a partitura em si, ou ao menos a imagem sonora que a mesma projeta, ou a imagem sonora na mente do compositor no momento da composição, ou uma performance interpretativa, ou a experiência temporal de um ouvinte durante uma performance.²

¹ Proposta de análise musical concebida pelo teórico alemão Heinrich Schenker (1868-1935), que tem como principal característica a decupação da peça em diversas camadas, de modo a entender quais pontos da obra configuram-se em figurações estruturais, presentes em todas as obras do período tonal, e quais seções configuram-se em prolongamentos, ou seja, estruturas complementares relacionadas às principais.

² *The subject of a musical analysis has to be determined; whether it is the score itself, or at least the sound-image that the score projects; or the sound-image in the composer's mind in the moment of composition; or an interpretative performance; or the listener's temporal experience of a performance (orig.).*

Nota-se que a preocupação do autor em relação ao interlocutor limita-se a escolher diferentes tipos de objetos. Está ausente, portanto, a idéia de que o tipo de estudo em relação ao objeto deverá moldar-se às necessidades de um determinado público.

Desta forma, exponho aqui um possível conceito, a ser utilizado para explicar as relações dialéticas entre analista e público alvo: inter-receptividade da análise musical. O prefixo “inter” refere-se aqui a um processo dialético entre o receptor, o analista e a obra. Ainda segundo Bent (1987, 342), “A música não é tangível e mensurável como um líquido ou um sólido para uma análise química”³; desta forma a análise é sempre um ponto de vista, e nunca deve ter o objetivo de estabelecer uma verdade absoluta, uma vez que o objeto musical, por sua natureza, é moveído. Diferentemente das artes plásticas, em que um quadro ou uma escultura são peças imutáveis, o resultado sonoro provém, no caso da música tradicional, de uma partitura, um guia específico, mas não determinante. Diferentes interpretações podem culminar em resultados sonoros completamente distintos. Desta maneira, a música não consiste em algo palpável, e sim num processo; para que este seja inteligível, é necessário ao analista estabelecer ao seu interlocutor as bases deste processo. Neste estabelecimento interpõe-se uma relação dialética, e a ela designa-se o nome de inter-receptividade.

Pode-se argumentar que muitos dos grandes intérpretes não se preocupam com a análise, ou não efetuam processos tais como os comumente utilizados por esta linha teórica; desta forma, a relação dialética analista-músico, mesmo que estes dois sujeitos consistam na mesma pessoa – isto é, o próprio músico seja o analista de suas obras a serem interpretadas – não existe. Esta argumentação é duvidosa, uma vez que na interpretação de novas peças há sempre um aprendizado, através da comparação com esquemas musicais previamente estabelecidos de acordo com a experiência do indivíduo. Desta forma, através da comparação com seus próprios e extremamente numerosos estabelecimentos (*presets*), identificando as semelhanças e diferenças, o músico efetua uma relação dialética, mesmo que não tenha caráter verbal. A análise musical não precisa necessariamente de uma argumentação verbal para sua explicitação⁴; o método empírico, desde

³ *Music is not tangible as a liquid or a solid for chemical analysis* (orig.).

⁴ Hans Keller (1919-1985) foi um dos musicólogos que propôs uma análise puramente musical, desprovida de qualquer argumentação verbal. Sua “Análise Funcional sem Palavras” chegou a ser transmitida pela BBC (Kerman 1987, 101).

que possua fundamentação musical consistente, pode ser, em determinados casos, o mais competente dos métodos de análise.

Num primeiro estágio, abordado neste artigo, serão designados os três principais públicos-alvos de uma análise musical divididos aqui, independentemente de sua experiência musical, em três grandes grupos principais: *ouvintes*, *intérpretes*, e *estudos da linguagem*. Deve-se ressaltar, ainda, que o tipo de música escolhida para a realização das análises é a música erudita, independentemente de sua dificuldade de classificação, sobretudo na música brasileira, pelo fato de que esta possui complexo abstracionismo e especificidade, sendo, portanto, de difícil fruição, sobretudo para os não-iniciados.

Primeiro grupo: *ouvintes*

Das três categorias o grupo de ouvintes é o mais amplo e o que requer menor especificidade para a apresentação de uma análise musical. O papel do analista é, neste caso, o de fornecer subsídios para uma melhor compreensão da obra e para uma maior interação entre ouvinte e som. As especificidades a serem explicitadas devem depender do grau de instrução do ouvinte, isto é, de todo seu histórico musical através do qual poderá compreender ou não determinados modelos.⁵

Há basicamente três grandes grupos de ouvintes, classificados aqui como os não-iniciados, iniciados auditivamente e iniciados em especificidades da linguagem. Entre os não-iniciados encontra-se a maioria da público que nunca teve maior contato com a música erudita do que a presença em um ou dois concertos e a audição de uma ou outra obra. Entre os iniciados, temos aquelas pessoas acostumadas a concertos de música erudita, já possuidoras de vários parâmetros auditivos musicais, mas que não sistematizaram este conhecimento na linguagem escrita musical, isto é, num estudo específico de teoria musical. Este conhecimento é, portanto, puramente empírico. Em relação à terceira categoria, de ouvintes iniciados nas especificidades, estão aqueles que já tiveram significativo contato com a

⁵Uma possível classificação dos tipos de ouvintes está presente em Adorno (1968, 2-17), em que o autor sustenta através de argumentação a existência de oito grupos: *experts*, *bons ouvintes*, *consumidor cultural*, *ouvinte emocional*, *ouvinte ressentido*, *ouvinte de jazz*, *ouvinte de música como entretenimento* e, finalmente, *os indiferentes à música*, *anti-musicais* e *não musicais* (tradução nossa dos termos).

partitura, de modo a poder transcrever certos trechos ouvidos, a entender as seções de uma obra, a estabelecer inúmeras conexões entre cânones pré-estabelecidos presentes em sua mente e a obra ouvida.

Para pessoas tão diferentes assim, é necessário que a análise se adapte às expectativas de cada público. Não é pertinente ao analista a exemplificação de seções formais para um indivíduo que dificilmente consegue discernir um timbre de violino de um de flauta. Da mesma maneira, para o indivíduo iniciado é desinteressante ouvir um tipo de análise que descreva obviedades ou contenha alegorias potencialmente esclarecedoras para um público leigo. A realização deste tipo de análise, uma combinatória de contextualização estética e auditiva, está comumente ligada aos encartes de discos, aos programas de concerto, às emissões radiofônicas e programas de música erudita na televisão, aos *workshops* e aulas de apreciação musical, às críticas musicais, entre outros.

Os deveres desta análise distinguem, igualmente, de acordo com o seu público. Em relação aos não-iniciados, esta análise tem absoluto caráter didático, isto é, deve instigar o indivíduo a aproximar-se do universo da música erudita. Talvez a formação de público seja a grande responsabilidade social do músico nos dias atuais; desta forma este tipo de análise é imprescindível para o fim de determinados preconceitos em relação à música erudita. O músico não deve, no entanto, entrar em especificidades que confundam e desprendam a atenção de seu interlocutor; deve, por sua vez, suscitar o interesse de forma a convidá-lo para a audição e conhecimento de mais obras. A análise para iniciados é por sua vez vital para que o público mantenha-se cativo às salas de concerto. A formulação de bons programas de concerto, de encartes explicativos e de críticas, que não só devem se relacionar à análise da interpretação, mas ainda fornecer subsídios para um melhor entendimento das obras musicais apresentadas, é extremamente vital para a manutenção de um público vindo de programas de formação ou de iniciações musicais simples. Para os iniciados em especificidades, público restrito às salas de aula musicais ou aos *workshops*, principalmente aos de compositores em relação às suas obras, a análise deve conter aspectos de linguagem musical, tais como forma, tonalidades, trechos, regiões, através das quais as pessoas possam melhor entender a obra e formular suas opiniões.

O tipo de linguagem, em certos tipos de obra, é importante também para definir o tipo de análise. Para alguns intérpretes, considerados aqui como iniciados em especificidades, o universo da música eletroacústica é desconhecido.

Para a realização de uma análise deste tipo de música para este grupo determinado, deve ser realizada uma abordagem próxima àquela de um não-iniciado ou de um iniciado sem especificidades, uma vez que este grupo não possui os conhecimentos necessários (conceitos físicos do som, softwares de música eletroacústica, forma de produção e transformação do som, entre outros) para a devida comparação e detalhada compreensão. É possível que um pianista entenda, com mais especificidades, uma balada para piano solo de Chopin do que um regente, e que, por sua vez, um regente entenda mais especificamente um poema sinfônico de Strauss do que um pianista; cada uma destas peças pertence a um respectivo universo – e, para cada universo, há um especialista. Isto, de forma alguma, desmerece a leitura de uma ou outra pessoa; o que ocorre, claramente, é que estas leituras são diferentes: a maneira de entender a música é distinta em ambos os casos.

Segundo grupo: intérpretes

O papel de um intérprete em relação a uma obra musical assemelha-se ao de um motorista em relação a um determinado veículo. Para que o indivíduo possa trafegar com eficiência e segurança é necessário que conheça o funcionamento das marchas, lanternas, faróis, setas, direção, entre outros. Uma certa experiência com o veículo é também necessária para que possa conseguir um melhor desempenho, tanto em situações chuvosas, como para percursos em estradas sinuosas e para desvio de obstáculos. Não é condição *sine qua non* para a boa direção, contudo, que o motorista saiba como o veículo fora construído, como era sua linha de montagem, como foram pensados os robôs que o produziram, qual é a principal linha de design utilizada e qual o tipo de borracha usada nos pneus. Tais informações podem ser obtidas e ajudar na percepção geral do que está por trás da fabricação de um veículo, mas não serão essenciais para a boa condução do carro.

De maneira semelhante funciona a interpretação. De nada adianta saber o ano de composição e ler todas as cartas do compositor para sua amada se o músico não é familiarizado com o fraseado do período. Neste tipo de abordagem, o analista deve fornecer os principais subsídios para uma interpretação fundamentada, tais como a explicitação de articulação e dinâmicas, fraseado, grandes seções da obra, junções e separações do texto musical, identificação de temas, divisões internas de frases, contextualização histórica da interpretação, entre outros. Informações adicionais, tais como circunstâncias de composição, pensamento filosófico em que a obra foi concebida, explicitação da série e formação de conjuntos, classificação de altu-

ras por números, entre outros, são válidas e terão o seu valor na formação geral do indivíduo, na sua melhor capacidade de compreensão do período da obra citada, na elaboração de seus valores estéticos e artísticos, mas poderão não contribuir de maneira direta em sua interpretação.

Terceiro grupo: estudos da linguagem

Se os aspectos de robótica, de chassi, de linha de produção, de tipo de material empregado, de funcionamento de engrenagens, não eram importantes ao motorista do veículo citado acima, eles sim serão de grande valia aos engenheiros e designers de automóveis. Para a fabricação de novos modelos, os mesmos deverão conhecer o histórico e o desenvolvimento do funcionamento dos veículos para desenvolver um projeto que possa atender aos anseios dos consumidores, proporcionando beleza, funcionalidade e baixo consumo.

Relacionando este aspecto com a música, os compositores possuem aqui o papel de arquitetos e engenheiros musicais; por sua vez, é importante que conheçam parte significativa das obras mais importantes, a título de aprendizado e comparação. O simples conhecimento não é, por sua vez, suficiente – à medida que a composição é um processo de criação, o estudioso da linguagem deve investigar, em peças de repertório, o tipo de processo de criação empregado, como este processo ocorreu e foi desenvolvido, quais materiais foram utilizados, como a peça se desenrola linearmente no tempo, quais são os pontos principais, entre outros. O dever do analista na instrução de compositores é o de ajudar seu interlocutor a entender este processo desenvolvido na obra musical, independente do que tenha sido concebido pelo compositor, ou de diferenças na identificação deste processo por parte de outros analistas. Contudo, somente o processo inerente à obra musical não basta: é necessário inseri-lo num processo de composição de época, relacionando-o com outras obras, entendendo o ambiente em que a criação foi concebida.

A abordagem deste tipo de análise pode ser semelhante, em muitos pontos, àquela destinada ao intérprete – certos aspectos, como a realização de uma análise formal, são necessários aos dois grupos. No entanto, aspectos como arcadas e problemas de articulação e execução podem ficar em segundo plano numa análise de estudo da linguagem - isto é, não se objetiva aqui a execução prática da obra. Tais aspectos, contudo, não estariam ligados ao desenvolvimento criativo do compositor, mas sim ao seu desenvolvimento técnico, voltado à sua escrita e, conseqüentemente, à execução de sua obra.

Considerações finais

As análises musicais, direcionadas a públicos diferentes, não são excludentes – ao contrário, podem se completar. O universo musical parece ser tão vasto, contudo, que os aprofundamentos em determinados parâmetros são necessários. Desta forma, o estudo do interlocutor pode evidenciar ao analista quais destes parâmetros serão os mais significativos para a abordagem, de modo a oferecer subsídios mais significativos para seu público-alvo. Deve-se ressaltar também que todo tipo de análise possui um ponto de vista, isto é, suas argumentações são levantadas de acordo com a experiência do analista. Não há uma verdade musical, e nada pode ser assegurado com veemência. As argumentações, sobretudo as musicais, e sua aplicação prática, definirão a utilidade ou não de uma análise.

Não foram discutidas aqui as diferentes abordagens de análise de uma obra musical. Devem-se utilizar, contudo, as propostas que mais forneçam subsídios ao público alvo. Pode-se utilizar a análise schenkeriana para uma sonata de Beethoven se houver a necessidade da explicitação do processo tonal na obra, deve-se utilizar a teoria dos conjuntos para possivelmente entender o pensamento serial, bem como pode-se utilizar uma análise simples, de acordo com os princípios de Donald Tovey,⁶ para explicar uma música para leigos ou iniciados auditivamente. As abordagens de análise são simples ferramentas, não constituindo um fim em si só.

Notadamente, as propostas aqui apresentadas configuram-se apenas na formulação de certas diretrizes para o direcionamento de um pesquisador musical, mais precisamente, de um analista; espera-se que possuam paralelos aos demais pesquisadores de artes em geral, com seus respectivos questionamentos nas áreas de atuação e conhecimento. Prefiro, neste trabalho, explicitar os problemas em meu campo de pesquisa, e suponho que meus anseios não sejam apenas musicais, mas artísticos como um todo, de modo que paralelos possam ocorrer sobretudo na fruição das obras de arte, na formação de novos atores, de artistas plásticos e, de maneira geral, de pesquisadores na área de humanidades.

⁶Donald Francis Tovey (1875-1940), pianista e professor inglês. Suas análises, que costumavam acompanhar programas de concerto, descreviam termos tais como tonalidades “escuras” e “brilhantes”, “manchas purpúreas” de harmonias prolongadas, frases “apanhadas no impulso de um planeta em órbita”, entre outros (Kerman 1987, 96).

Bibliografia

Adorno, Theodor. 1968. *Introduction to the Sociology of Music*. Seabury: Nova York.

Bent, Ian. 1987. *Analysis. The New Grove Handbooks in Books*. Londres: MacMillan.

Kerman, Joseph. 1987. *Musicologia*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes.