

Reflexão sobre a análise musical e o processo criativo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Marco Antônio Crispim Machado
UNICAMP – m.a.crispim.machado@gmail.com

Resumo: Artigo propondo uma reflexão sobre a contribuição musical de procedimentos analíticos para o labor do compositor. Estabelece-se um diálogo entre a tradição de se reutilizar materiais composicionais em novas obras e os pensamentos críticos acerca da cientificação da análise, bem como de seu uso como fim em si mesma. Por fim há comentários de compositores apontando a importância de poder reutilizar em suas obras materiais extraídos de contextos e obras externas.

Palavras-chave: Análise. Síntese. Composição. Recomposição.

Reflection on musical analysis and the creative process.

Abstract: This paper presents propose a reflection on the contribution of analytical procedures in music about to the work of composer (*contribution of analytical procedures in music for the composer's work*). It sets up a dialogue between tradition of reusing materials in new compositional works and critical thoughts about the scientification analysis and its use as an end in itself. Finally comment composers pointing the importance reuse of previously extracted materials in his works.

Keywords: Analysis. Synthesis. Composition. Recomposition.

Revisando os textos de estudiosos em musicologia histórica, sobretudo nos períodos onde se pode desenhar com clareza um padrão de estilo, ou seja, quando por algum tempo um determinado número de compositores adotou métodos e obteve resultados musicais muito próximos, podemos notar com certa facilidade o re-uso de determinadas práticas ou procedimentos.

Há, por exemplo, o que Charles Rosen chamou de “Beethoven seguindo nos passos de Mozart” (ROSEN, 1997: p.460) em sua obra, *The Classical Style*. Com referência ao período entre 1770 e 1780, Rosen comenta duas características herdadas por Beethoven: a movimentação harmônica para a relativa menor, ou sua dominante no final da seção do desenvolvimento, e a ênfase dada à região da subdominante, logo após o começo da recapitulação. Ambos os procedimentos explorados por Mozart em grande parte de seus concertos e sonatas seriam, reproduzidos por Beethoven em obras de sua juventude, como a *Sonatina* em Sol Maior Opus 49 nº 2 (Ibid.: p. 461). Rosen logo enfatiza que, conforme seu amadurecimento, Beethoven passa a negar estes usos e dar preferência por relações de terças ao invés das habituais relações de quintas.

Evidentemente o próprio Mozart não foge da prática do re-uso. Rosen dedica uma parte de seu texto apontando profundos parentescos nos procedimentos adotados por Mozart com trechos de obras de Haydn. A semelhança é tanta que até os temas parecem ser derivados dos materiais de Haydn. Quando Rosen se refere à produção camerística, ele chega a dizer: “Mozart, novamente, parece se submeter à instrução de Haydn” (ROSEN, 1997: p.287).

O foco deste artigo, porém, não é discutir procedimentos composicionais dos séculos XVIII e XIX, e sim aproximar-se da prática composicional da atualidade. Voltarei a atenção à utilização de procedimentos analíticos para a obtenção de materiais para a composição. E partirei, deste modo, de uma discussão acerca do uso da análise como ferramenta e não como fim em si mesma.

Neste sentido estabelecerei um diálogo com o artigo de Joseph Kerman de 1980 intitulado: *How We Got Into Analysis, and How We Get Out*. O texto é uma visão crítica acerca do papel da análise musical enquanto área de conhecimento e pesquisa nos Estados Unidos da América durante o seu tempo. É um apanhado, ou seja, uma espécie de ‘Estado-da-Arte’ da produção analítica desde os anos cinquenta até a sua publicação. Ele inicia sua explanação discutindo o papel crítico da análise. Enfatiza que nos primórdios as análises musicais eram utilizadas para compor notas de programa e eram, deste modo, dotadas de juízo de valor. Entretanto, durante o século XX, sobretudo após os anos cinquenta, Kerman aponta que dentro dos círculos acadêmicos musicais cresceu uma espécie de preconceito pela crítica. Ele afirma que este termo normalmente é associado às críticas jornalísticas e que, entre outras coisas, careceriam de profundidade (KERMAN, 1980: p. 311). O que se pode constatar a partir daí foi uma espécie de cientifização da análise musical. Quanto a isso o autor comenta:

Artigos musicais produzidos, sobretudo após 1950, parecem imitar artigos científicos como se besouros ou moscas sul-americanas tentassem imitar as temidas vespas carpinteiras. Em uma adaptação um pouco diferente, o destacado analista Allen Forte escreveu um pequeno livro, *The Compositional Matrix*, do qual todos os termos de valoração (como ‘agradável’ ou ‘bom’) foram meticulosamente excluídos. A mesma tendência é evidente em grande parte da recente literatura periódica. (KERMAN, 1980: p. 313).

Para Kerman, não há possibilidade da análise não ser crítica. Historicamente analistas ‘validaram’ em seus textos estéticas, compositores ou teorias. Ele afirma ainda: “O que Schenker fez por Beethoven e Lorenz fez por Wagner, Milton Babbitt e outros fizeram mais tarde por Schönberg, Berg e Webern.” (KERMAN, 1980: p. 318).

O que aconteceu após os anos cinquenta foi uma ultra-especialização da análise musical. Vários métodos tais como a *Análise Schenkeriana*, *Retiniana*, *Análise Funcional de Keller*, *Análise Categórica de La Rue*, a *Análise Semiótica de Nattiez*, a *Teoria dos Conjuntos de Forte* e a *Teoria da Informação de Speer* (BENT, 1990, p. 85) (uma imprecisão, mesmo que publicada por uma pessoa respeitada numa editora distinta, continua gerando ambiguidade), geram gráficos e algoritmos complexos e são representantes desta ‘cientifização’ apontada por Kerman. A partir desta especialização a Análise passou a ser vista como algo em si, afastando-se, deste modo, de seus usos anteriores que estariam associados à crítica ou à prática do compositor e do intérprete.

Muitas vezes o que se encontra em trabalhos de análise musical são apenas argumentos para corroborar uma teoria. O pesquisador e compositor Antenor Ferreira Corrêa aborda esta questão em sua tese de doutorado e comenta o seguinte acerca do caráter meramente descritivo que pode ter a análise:

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 tencionando descobrir a coerência interna de uma obra que já se sabia coerente. (CORRÊA, 2009: p. 45).

Em casos como este citado acima é muito difícil entender como uma análise meramente descritiva valendo-se de uma metodologia consagrada pode auxiliar o intérprete se não há reflexões mais profundas. Por isso, entendo que a metodologia analítica a ser utilizada deve partir da própria obra, ou melhor, de uma observação minuciosa do analista perante a obra, de maneira que por meio do ‘solfejo’ de seus elementos constitutivos ele possa estabelecer um plano de ação que pode ser inédito ou fazer uso de determinada ferramenta analítica de seu repertório, ou mesmo, combinando ferramentas. Além disso, o analista deve ter claro em sua mente qual é o objetivo da análise: este pode ser desde ‘quero compreender a coerência interna para interpretá-la com maior propriedade’; ‘quero entender o tratamento timbrístico da obra para conduzir a orquestra de modo a produzir os contornos desejados pelo compositor’; ou no caso do próprio compositor ‘quero compreender a técnica de orquestração utilizada que possibilitou tamanho brilho’; ou ‘quero entender o tratamento harmônico para saber reproduzi-lo’.

Como este é um artigo na área de composição é pertinente, neste momento, refletir sobre o uso da análise no labor composicional. Corrêa posiciona o início da utilização da metodologia analítica por parte dos compositores durante o século XVIII. Ele afirma que é justamente pela instituição do estilo clássico que formas e parâmetros estéticos foram estabelecidos e que quanto menos a música se afastasse destes modelos, melhor seria a sua avaliação. Deste modo a análise musical passa a ter papel fundamental tanto na compreensão dos modelos aplicados quanto na reutilização dos mesmos em novas composições (CORRÊA, 2009: p. 41).

O trabalho de Corrêa é na verdade uma proposta de produção de método analítico para a instrução do compositor. Ele defende o uso da análise como possibilitadora do conhecimento do ‘como fazer’ e, portanto, uma maneira válida de se conduzir um curso de Composição. Corrêa ainda adiciona:

...a análise musical pode servir de base para a consecução de um modelo de composição. Além disso, da maneira como exposta, também permite ser utilizada eventualmente como ponto de partida para a pedagogia composicional, na qual procedimentos técnicos são desvelados e refeitos de modo criativo, e não simplesmente para se realizar uma cópia de um estilo característico, pois as estruturas gerativas e os processos construtivos deduzidos a partir de análises devem ser reconstruídos de modo renovado e diferenciado. (CORRÊA, 2009, p.85).

De fato infiro que um método didático baseado na análise musical poderá dar conta do ensino da criatividade. Na verdade não conheço um método que dê conta deste ensino. Se observarmos a literatura de tratados de composição musical tais como o *Techniques of Contemporary Composer* de Cope, ou o *Technique de mon Langage Musical* de Messiaen, ou mesmo em *The Craft of Musical Composition* de Hindemith, vamos encontrar uma abordagem no sentido do ‘como eu fiz’ ao ‘faça assim’. Raramente encontraremos um foco em ‘como ter idéias’, ou ‘o que é criar’. Concordo, deste modo, que por meio de modelos analíticos apenas pode-se aprender (ou ensinar) técnicas composicionais. Neste sentido vejamos o que relata Corrêa:

Flô Menezes disse-me que ‘a melhor aula de composição consiste em uma boa análise musical. O ato de compor, em si, é impossível de se ensinar. É a partir do feito que se refaz. E compor é refazer, ininterruptamente. Na verdade, é re-compor’ (CORRÊA, 2009, p. 242).

E esta não é uma opinião isolada. Em minha experiência, por exemplo, toda formação de compositor que tive foi à base de análises e recomposições. Cito as classes com os compositores Celso Mojola, Silvio Ferraz e Rodrigo Cicchelli. Normalmente os cursos seguiam o seguinte itinerário: primeiro o professor apresentava uma obra do repertório ou de sua própria autoria e então a ouvíamos (uma gravação); em seguida fazíamos considerações a partir da escuta; depois eu tomava contato com as partituras e as analisava; apresentava o resultado das análises comparando com as observações do professor; em seguida me era pedido a composição de uma peça que tivesse como foco o uso de alguma técnica ou material averiguado na análise; e por fim, apresentava uma partitura e discutíamos as maneiras como havia empregado a técnica pedida.

Uma questão a se debater é, de fato, o quão original é uma composição musical elaborada a partir de outra. Corrêa, como citado logo acima, fala em “reconstruir de modo renovado e diferenciado”. Na verdade a influência está sobre nós. Queiramos ou não, isso vai ao encontro da idéia de ‘imitação do gênio’ de Medtner (MEDTNER, 1951: P. 134). É como se cada compositor tivesse em sua mente uma soma sintética de amostras sonoro/musicais. Esta coleção de registros é adquirida no curso de sua vida pelo contato direto ou indireto com a arte musical. Grande parte do que se possa produzir virá desta psico-síntese sonora, ou seja, desta amálgama de memórias de fragmentos musicais.

Concordo então com o fato de compor ser na verdade re-compor. Cada compositor terá uma coleção diferente, portanto o trabalho tenderá ao novo, sempre que este for procurado. Não ignoro, entretanto, que há diversos meios de composição que em certo nível são mais independentes da memória musical do compositor como a improvisação livre, a aleatoriedade ou mesmo a composição assistida por computador. Mas mesmo nestes casos é o compositor que toma as decisões de como serão traduzidos para informações musicais os resultados obtidos pelos lances dos dados, ele pode querer um ambiente harmônico pentatônico ou cromático, pode querer periodicidade rítmica ou métrica fragmentada e assim em todos os parâmetros musicais.

A seguir insiro o relato do compositor Silvio Ferraz acerca da produção de sua peça *Window* em relação ao procedimento de ‘decomposição’ e ‘recomposição’:

O que é interessante notar é que a composição por decomposição não corresponde a um ciclo ou um quadro de operações a ser seguido. Se houve nos primeiros momentos da composição um quadro preestabelecendo a forma, ele agora é abandonado e desfeito. E este processo não precisa acabar. Ele pode ser ininterrupto,

e talvez só parar quando for dado início a composição de outra peça. Sempre há um espaço para operar uma nova decomposição e recomposição. Isto se deu diversas vezes na composição de *Window*. Após finalizada uma primeira versão, foram incluídas passagens provenientes de outras peças, ou alguns trechos foram novamente embaralhados. Este processo ampliou irregularmente a duração das linhas da peça (sobretudo as linhas instrumentais) e fez com que novos desencontros fossem produzidos... (FERRAZ, 1998, p. 10-11).

Em outras palavras, mesmo tendo uma estrutura pré-estabelecida, a obra recebeu no seu decurso a interferência de materiais de outras peças e de materiais da própria obra, de maneira embaralhada.

O compositor italiano Luciano Berio aborda esse assunto em sua obra *Remembering the Future*:

Análise não é apenas um prazer especulativo, ou um instrumento teórico da conceitualização musical; quando ela contribui na topologia do fazer musical e na transformação das formas sonoras (e não apenas pelos meios das novas tecnologias), ela pode produzir uma profunda e concreta contribuição no processo criativo. (BERIO, 2006: p. 138).

Seguindo em seu raciocínio o compositor enfatiza que muitas vezes um elemento extraído de uma peça pode receber “vida dupla”, “tripla” ou “múltipla” nas mãos de outro compositor. (Ibid.: p. 138).

Defendo, portanto, que a análise é o procedimento intelectual-cognitivo fundamental para o desenvolvimento da consciência. Como aponta Lawrence Zbikowsky:

Análises musicais são na verdade como diálogos – e não apenas diálogos entre o analista e a escuta imaginada: análises musicais são também diálogos entre o analista e um corpo de conhecimento teórico. Análise raramente apenas corrobora a teoria: a análise puxa e a teoria empurra estendendo e mudando a teoria assim como estende e muda o conhecimento do fenômeno musical. (ZBIKOWSKY, 2002: p. 19)

Por meio da análise podemos olhar com mais clareza para as diversas partes de um todo. Quando, posteriormente, juntarmos de novo as partes, alcançaremos uma síntese de compreensão. Ou como diz Kant – “A lucidez, em suma não resulta, pois, da análise senão da síntese” (KANT, 1992: p. 35). Talvez a síntese precedida de análises seja o ponto central de

toda manifestação artística, e, refletir sobre isso, seja fundamental para entendermos o que é a criatividade e o próprio entendimento.

Acredito que essa reflexão sobre o procedimento composicional e a maneira como os elementos de outras obras influenciam, ou mesmo se projetam dentro de novas composições, seja de extrema relevância dentro da produção contemporânea. No mundo de hoje, que apresenta a todos nós, uma gama multifacetada de impressões, estilos e sonoridades, vemos a composição tradicional cada vez mais integrada a tudo isso, e não vejo outra possibilidade disso acontecer, senão através da integração de elementos de diferentes origens o que se verifica ser uma característica marcante da criação musical na atualidade.

Referências:

BENT, Ian e William Drabkin. *Analysis*. London: MacMillan Press, 1990.

BERIO, Luciano. *Remembering the Future*. Cambridge: Harvard University Press. 2006.

COPE, David. *Techniques of the Contemporary Composer*. New York: Schirmer Books. 1997.

CORRÊA, Antenor Ferreira. *Integração de técnicas analíticas como princípio de um modelo composicional*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2009.

FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC/Fapesp. 1998.

HINDEMITH, Paul. *The Craft of Musical Composition*. New York: Associated Music Publishers. 1945.

KANT, Immanuel. *Lógica*. São Paulo: Ed. Tempo Brasileiro. 1992.

KERMAN, Joseph. *How we got into analysis, and how we get out*. *Critical Inquiry*, Vol. 7, N° 2. The University of Chicago Press. Chicago, 1980.

MEDTNER, Nicolas. *The Muse and The Fashion: Being a defense of the foundations of the art of music*. Haverford College Bookstore. Haverford, Pa. 1951.

MESSIAEN, Oliver. *Technique de mon Langage Musical*. Paris : Editions Musicales Alphonse Leduc. 1956.

ROSEN, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Norton Paperback. 1997.

ZBIKOWSKY, Lawrence. *Conceptualizing Music: cognitive structure, theory and analysis*. New York: Oxford University Press. 2002.