

Estruturas, realidades musicais e outras viagens sobre a criação musical na composição e na análise

xxxxxxx¹

¹xxxxxxx

xxxxx

Abstract. *In the present essay the author discusses the current place occupied by the concept of structure in music theory, addressing its use in different analytical texts published in Brazil and other countries, with special emphasis on works concerned with narrativity in music. This is an interpretive approach, whose main purpose is to infer nuances and methodologies related to the use of this concept in varied theoretical contexts, in which certain differences in perspective, repertoire and analytical objectives are considered. From these observations, the author proceeds to some questions around the concept of structure as a foundation for musical analysis, building on his experience as a composer and its relation to analytical interpretation. It will be argued that analytical practice, depending on its purposes, might occur in ways that are similar to a compositional process, regardless of some kind of objectification that should support or justify it. Finally, some implications of such an approach on musical ontology are made.*

Keywords: *Musical structure, musical analysis, composition.*

Resumo. *Neste ensaio o autor discute o lugar atual do conceito de estrutura na teoria da música, abordando sua ação em diferentes textos analíticos publicados no Brasil e em outros países, com ênfase concedida a trabalhos concernentes à narratividade em música. Trata-se de uma abordagem interpretativa, que busca inferir nuances e metodologias relacionadas à utilização desse conceito em contextos teóricos variados, na qual são consideradas diferenças de perspectivas, repertórios e objetivos analíticos. A partir dessa discussão, uma problematização do conceito de estrutura como fundamento da análise musical é posta em ação, tomando-se por ponto de partida a prática composicional do autor e sua relação com a interpretação analítica. Será argumentado que a prática analítica, de acordo com seus objetivos, pode ocorrer de forma semelhante ao processo composicional, ambas prescindindo de uma objetificação que as fundamente ou justifique. Por fim, são consideradas algumas implicações de tal abordagem para a ontologia da música.*

Palavras-chave: *Estrutura musical, análise musical, composição.*

Embora o termo ‘estrutura’ venha embotando no jargão mais recente da Teoria da música, reflexo do crescente desinteresse dessa área em sua própria *démarche* formalista, é no entanto notável sua permanência cotidiana, quase desdenhosa, nas disciplinas teóricas mais aplicadas, como contraponto, análise, harmonia ou mesmo composição. Além disso, a formulação da ‘estrutura’ como objeto palpável (em nosso caso: audível ou legível numa partitura) e, portanto, passível de representação através de artifícios de abstração quaisquer, segue sendo o fundamento do ensino formal de música no Brasil e na maior parte do mundo que se quer Ocidental. É assim que o termo aparece pacificamente em muitos trabalhos que apresentam análises musicais de peças específicas (veja-se, por exemplo, Palmeira 2011 ou Noda et Carvalho 2012), ao mesmo tempo em que é utilizado com parcimônia ou diretamente problematizado em textos de escopo reflexivo mais abrangente, ou seja, com preocupações de caráter ontológico (veja-se, por exemplo, Cook 2001)¹.

Minha intenção neste ensaio, na esteira desses estudos de caráter ontológico, é também problematizar a utilização do termo ‘estrutura’ em música, ao ponto de, em determinadas situações analíticas, ser necessário substituí-lo por outro (ou outros) para que se possa alcançar reflexões perspicazes sobre a imbricação obra musical/mundo desde uma perspectiva hermenêutica. No entanto, a origem de minha problematização não se encontra propriamente na análise musical ou reflexões que esta venha a suscitar (meta-análise, por assim dizer), mas sim em minha prática composicional. Ao tomar esse ponto de partida, considero que apontar a irrelevância de uma estrutura qualquer na experiência musical, criada junto a uma obra do repertório clássico europeu – que, para todos efeitos, segue sendo o principal balizador da teoria da música em âmbito internacional – é algo diferente do que sentir essa irrelevância durante o processo composicional. E considero, claro, que essa diferença importa para a reflexão ontológica sobre música que pretendo aqui, pois leva a discussão para um campo de pensamento mais movediço, já não focado nos sons e/ou partitura que são ali, e sim, também, naqueles que são imagem e potência.

Inicialmente, é necessário definir melhor o lugar atual do conceito de estrutura na teoria da música, pois, se é certo que perdeu relevância, conforme argumentado acima, segue sendo um fundamento mais ou menos seguro para a construção de asserções que buscam transcendê-lo. Ou seja: mesmo quando o foco de determinada análise atem-se à experiência musical, à significação ou à ação da música sobre diferentes contextos de fruição, a estrutura não desapareceu de seu horizonte epistemológico, permanecendo ali como instância de objetivação e, em certa medida, comprovação de argumentos. Nessa conjuntura, segue-se concebendo a estrutura como estando enterrada na música (talvez mais do que nunca), porém a função da análise não é mais expô-la à luz, mas abordá-la

¹ Está claro que minha generalização, neste contexto, é demasiado pretensiosa para poder se sustentar em um punhado de exemplos, os quais ilustram apenas casos em que o termo ‘estrutura’ e suas derivações são utilizados com certa insistência e indiscriminadamente, contrapostos a um exemplo em que o mesmo termo é contextualizado histórica e filosoficamente. Não obstante, o argumento é bastante plausível desde uma perspectiva epistemológica da área, onde os termos que parecem sedimentados na práxis analítica vão sendo afetados pela reflexão crítica que a acompanha.

apenas quando necessário, isto é, quando a interpretação analítica precisa imbuir-se do valor de verdade, ainda que circunstancial².

É nesse sentido que Michael Klein, ao buscar uma hermenêutica da narrativa musical, considera que esta não pode ater-se unicamente ao apelo à estrutura feito pela análise, sob pena de não conseguir avançar para “além dos detalhes de sintaxe musical em direção a um nível semântico que envolva mais do que noções gerais de progresso, retrocesso, chegadas e assim por diante” (Klein 2009, p. 109). A estrutura é, assim, no melhor dos casos, um meio caminho andado. Esse ‘apelo’ que fazemos a ela assume, quem sabe, um papel burocrático e protocolar, no qual buscamos consenso para as afirmações que realmente nos interessam, pois somente a estrutura existe como rastro (‘nível imanente’, diria Nattiez) fora do eu enquanto música – mantendo na música uma dimensão de objeto e na ação do analista um resquício de ciência.

Por sua vez, o ‘nível semântico’, segundo Klein, é obtido quando a ênfase interpretativa volta-se às dimensões musicais de tópicos, gêneros e afetos (cf. Klein 2009, p. 107-111)³. Dentre esses, as tópicos ocupam claramente uma posição de destaque no trabalho de Klein e muitos outros autores contemporâneos, fato que credito a um desenvolvimento mais consistente dessas como teoria no mundo anglófono. Além disso, conforme argumentei em outros trabalhos (xxxxxx), a abordagem das tópicos parece convir como trampolim para ‘fora’ da obra, pois, ao mesmo tempo em que se abre à intertextualidade, mantém-se como semiestrutura ao apelar para um status de convenção sociocultural. Veja-se a facilidade e objetividade com que Klein inicia sua análise da Balada nº2, op. 38, de Chopin: “[A Segunda Balada] abre com um tema idílico cujo ritmo de *siciliana*, o pedal na tônica e o diatonicismo simples significam a tópica pastoral” (Klein 2009, p. 113). Aqui, a reunião de uma série de elementos sob a designação ‘pastoral’ (uma única palavra que os define e justifica, na peça e na análise) parece ser, ainda, estrutura – Klein não parece interpretar, mas sim afirmar: ‘isso que se vê ali é uma tópica x’. ‘Pastoral’, no entanto, serve agora como salvo conduto para afirmações interpretativas, visto que, ao contrário de sua identificação como objeto na música, sua significação para análise é (e assim permanecerá) um campo semântico relativamente indefinido. Nesse passe de mágica, abre-se uma porta analítica para ‘fora’ da obra ao mesmo tempo em que se sente, sob os pés, o fundamento seguro da estrutura.

Os estudos narrativos em música são particularmente interessantes a esta discussão, pois tendem a acrescentar, por sobre a identificação de tópicos e suas conotações mais ou menos explícitas, uma nova camada analítica que as articule e lhes conceda um sentido no ser de uma obra particular. Essa última instância, que Almén chamou de nível narrativo (Almén 2008), é finalmente interpretativa em sua essência, na medida em que, para vir a existir, precisa de uma posição crítica do analista frente a valores

² Uma notável exceção a essa tendência ocorre no discurso analítico de autores que creem haver encontrado algum elemento estrutural até então inadvertido pela comunidade acadêmica, particularmente quando se trata do repertório clássico que, por acumular comentários há séculos, parece tornar sedutora a ideia de descoberta de um segredo enterrado – nestes casos, que chegam a parecer-se com uma arqueologia musical, a revelação da estrutura volta a ser o ponto de chegada da análise. Veja-se, por exemplo, Almada 2011 e Bento 2010.

³ A referência à semântica pode parecer restritiva, no entanto observo que esse termo ocupa aqui um lugar ainda móvel, não longe da ‘semiose musical extrínseca’ de Agawu (Agawu 2009) ou mesmo do famigerado (vago e perigoso) ‘extra-musical’, por exemplo. O próprio Klein, ao abordar o problema de forma mais abrangente, vincula sua argumentação mais à hermenêutica do que à linguística ou semiótica (cf. Klein 2009 e 2013).

culturais que este enxerga nos elementos que tem à mão (reitero que, apesar de não serem exclusivas, as abordagens de tópicos imperam neste tipo de análise, acompanhadas dos procedimentos analíticos tradicionais de análise formal). Se Klein chama a atenção para a tópica pastoral no começo da Segunda Balada, é porque lhe interessa contrapô-la à tópica da tempestade que identifica no segundo tema da obra, gerando assim um conflito narrativo que guiará suas decisões interpretativas. Abordagem semelhante é a de Rodolfo Coelho de Souza, quando vê, no primeiro grupo temático da sonata K.332 de Mozart, a coexistência de duas tópicos de dança, uma em estilo ‘baixo’, outra de estilo ‘alto’ (Souza 2012, p. 60). A peculiaridade, no caso de Souza, dá-se na cristalização de algumas conotações tópicas através de sua interpretação narrativa, na qual o autor infere a existência de dois personagens dançarinos – um desengonçado e de “origem social inferior”, outro aristocrático e hábil na performance do minueto cortesão (ibid., p. 60). Observe-se, em ambas as análises (na de Klein e na de Souza), o caminho de dentro para fora da estrutura, com a abordagem tópica servindo de interface ambivalente (figura 1).

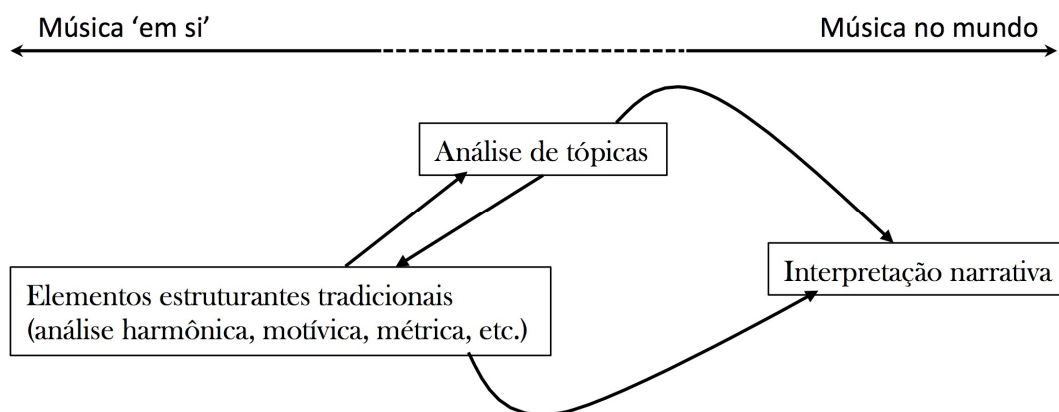


Figura 1: representação de caminho metodológico usual em análises narrativas⁴.

A presença da estrutura torna-se, assim, vital nesse tipo de abordagem, ainda que somente como suporte para outros objetivos analíticos pretendidos, os quais visam fazer transbordar dessa estrutura as questões de cultura, gênero e experiência musical que dominam nossa agenda pós-moderna. Além disso, a ênfase posta sobre o repertório tradicional europeu, incluídas aí suas derivações geográficas, facilita tal metodologia, pois é justamente neste repertório que a estrutura parece ser mais estável e consensual, a ponto de assumir um status de fenômeno natural. Afinal, não se pode questionar a existência fundamental de elementos fraseológicos, de um encadeamento de acordes ou uma relação entre tonalidades em uma sonata de Mozart. Nem tampouco se pode negar que, no caso da K.332, existe uma tópica de minueto e, no caso da Segunda Balada, uma tópica pastoral. Ou se pode?

Lawrence Kramer, preocupado justamente com as questões aqui correntes e, significativamente, olhando para o repertório europeu mais ‘erudito’, dá com uma resposta interessante, sugerindo que a estrutura talvez seja uma miragem (Kramer 2011,

⁴ Além dos trabalhos aqui mencionados, um modelo bem semelhante também pode ser depreendido de outros estudos relacionados, notavelmente Grabócz 2009 e Micznik 2001.

p. 184-203). Ou, melhor, sugerindo que a estrutura pode estar e, às vezes, não ser. Sua insinuação dá-se por meio de uma analogia com o Odradek kafkiano, esse ser/coisa que, existindo, não pode ser definido em sua origem, material, função, história ou nem mesmo nome⁵. Em seu principal exemplo, Kramer se reporta ao âmago do sistema tonal, considerando se as notas sol, si e ré, articuladas durante todo o primeiro movimento da sonata nº16 em sol maior op. 31/1, de Beethoven, poderiam não ser uma tríade maior. Odradek, neste caso, é a tríade ou o próprio sistema tonal: eles estão ali, nós o sabemos, Beethoven, à sua maneira, o sabia; porém, em uma virada de perspectiva, podem não ser a música. É nessa potência daquilo que não termina de ser (Kramer diz ‘abertura ontológica’) que a estrutura perde sua objetificação para tornar-se simplesmente coisa: “[a significação das coisas] transforma o seu ser; elas são sempre suscetíveis de tornar-se totalmente outra coisa, ser a si mesmas sem ser a mesma e velha coisa” (Kramer 2011, p. 187).

O ponto de maior interesse nessa ideia – e, por conseguinte, o mais perigoso – reside na concepção de uma estrutura que se torna uma parte móvel da interpretação. Diferentemente de uma negação das estruturas, e independentemente de quão sedimentadas elas estejam como Teoria da música, está-se a considerar que a música, como coisa no mundo, costuma contorná-las. Com isso, os dados concretos sobre os quais nos habituamos a construir análise e significação – ‘isso é o motivo x invertido’, ‘isso é cadência deceptiva’, ‘isso é sol maior’ – passam de ser objetos a ser coisas.

Sob essa perspectiva, empalidece a solidez da metodologia esboçada na figura 1. Os resultados assim obtidos podem ser mais ou menos interessantes, culturalmente informados ou persuasivos, porém a perda de fé na estrutura como fundamento afeta sua aura transestruturalista (implícita, na maioria das vezes), isto é, seu ideal de simbiose entre o ‘intra’ e ‘extra’ musical, entre semioses intrínseca e extrínseca, pensado para dar conta da experiência musical, em âmbito teórico, com uma corrente de ações que ligue a música ao mundo. Música, afinal, não pode abrir-se para o mundo, pois nunca esteve fora dele.

O que fica dito acima não é particularmente inovador, pois reflete diretamente os problemas centrais sobre os quais se debruça a teoria e análise musical sempre que são postas em ação. Importa, neste caso, menos um *insight* divisor de águas, ou uma quebra de paradigma, do que a problematização de velhos hábitos na hora de se responder a novas perguntas. Pois, se está claro que estruturas musicais sempre podem ser encontradas e inventadas, com maior ou menor sensatez, permanece discutível seu valor ontológico automático quando queremos nos apropriar interpretativamente dessa música.

Essa discussão é mais facilmente visualizada quando a ênfase analítica foge ao repertório clássico europeu. Em outros contextos musicais, a prática do arranjo, rearmonização, transposição, improvisação, adaptação, *mashup* e remix são tão constantes que a própria concepção de estrutura musical pode parecer irrelevante. Por outro lado, mesmo ao referir-nos à música escrita, à obra que essa e não aquela, tal discussão segue sendo pertinente desde a sua origem, que é o processo composicional. Ao me encaminhar para o final deste ensaio, farei um pequeno exercício de memória e

⁵ Odradek aparece no pequeno conto “Die Sorge des Hausvaters” (disponível em: <http://www.kades.de/werk/la10.htm>. Acesso em: agosto de 2014), traduzido para o português como “A preocupação de um pai de família”.

análise sobre música que escrevo, buscando complementar e sugerir caminhos metodológicos alternativos para o problema que nos ocupa, com alguma ajuda da poesia de Ferreira Gullar.

A figura 2 apresenta o início da peça chamada “xxxxxxx” (fl., cl., vc., pno.), composta e apresentada recentemente, no Encontro xxxxxx (xxxxxx). Nesta e em outras composições, meu processo composicional é quase sempre linear, isto é, começa pelo começo, passa pelo meio, e termina ao final da peça, de maneira que os compassos aqui apresentados dão uma boa ideia (ao leitor/analista que os observa) de onde eu (então compositor) estava quando comecei esse trabalho, no dia 3 de março de 2014. Eles são resultado de uma imagem sonora vagamente imaginada e a seguir feita matéria representacional através da escritura – processo que é simultaneamente transcrição e manipulação, uma vez que me é impossível escrever a imagem sem alterá-la com a própria escrita. Não há, aqui, qualquer deliberação precomposicional: não há coleção de alturas, escala, predefinição de durações ou intensidades; não há tópica ou qualquer tipo de unidade de significação consciente ou pretendida; Não há, enfim, ideia de para onde a peça vai.

Figura 2: xxxxxxx (xxxxxx), compassos iniciais.

A partir disso que ficou escrito na partitura, no entanto, pode-se depreender diversas estruturas. Vejo, por exemplo, um começo pungente, com uma espécie de ataque desfocado pelas entradas desparelhas dos instrumentos (c. 1), que tende a buscar um equilíbrio de velocidade, intensidade e harmonicidade nas colcheias dos compassos seguintes. Composição e interpretação analítica se fazem juntos e indistintos desde agora. O comportamento do piano me ajuda na interpretação de impacto desordenado ou liberação de energia que precisará de tempo para encontrar equilíbrio, e já aqui está a música no mundo, como uma pedra que cai sobre uma superfície aquática.

Vejo/ouço o violoncelo subir no compasso 3 e nessa subida tenho a imagem de uma nova textura, o começo de um concertino onde uma melodia delicada, nesse instrumento, surge do impacto no começo da peça. Olho para a partitura pronta de

‘xxxxxxx’⁶ e não encontro esse concertino, pois a peça, quando a escrevi, foi para outro lado. Logo, o concertino não faz parte da estrutura: ele não existe concretamente. Porém já não é possível negar a existência de sua imagem, mesmo que essa imagem seja apenas uma potência daquilo que a música, como som, não foi – a implicação do concertino pode ser decisiva na interpretação. Música, assim, ultrapassa sua existência sonora e escrita e vira também imagem e ideia, não podendo ser teorizada unicamente em função do que é objeto quando este surge apenas como concretização de uma potência. O que está em jogo aqui é o prazer estético de uma música que, a qualquer momento e a despeito de sua estrutura, pode vir a ser outra, e esse prazer, tão notável na atividade composicional, precisa ser considerado na prática analítica, pois, mesmo que não manipule sons, ela manipula imagens que são ainda música.

É interessante observar que a análise, assim como a composição, também passa por um processo de escritura. Ela também convive com ideias vagas e as molda em palavras, que afinal cavoucam caminhos na ontologia da música. Sob essa perspectiva, a análise, em vez de explicar, deriva a música, assim como o poema deriva a palavra. Talvez o impulso da interpretação analítica não esteja longe do poema de Ferreira Gullar: “(...) só o que não se sabe é poesia / assim / o poeta inventa / o que dizer / e que só / ao dizê-lo / vai saber / o que precisava dizer” (Gullar 2013a, l. 110-118). Aqui, a conformação da coisa no ato de dizer não deixa espaço para a existência da estrutura como objeto de referência. Em outro poema circula uma ideia semelhante: “Como enfim traduzir / na lógica do ouvido / o que na coisa é coisa / e que não tem sentido? /” (Gullar 2013b, l. 9-12). E, mais adiante: “No entanto, o poeta / desafia o impossível / e tenta no poema / dizer o indizível: / Subverte a sintaxe / implode a fala, ousa / incutir na linguagem / densidade de coisa” (ibid., l. 29-36).

Vê-se que a análise musical, se concebida também nessa linha, perfaz ainda o caminho da composição, mediando entre o que existe e o que não existe, porém sem distinguir com certeza entre um e outro, sendo, à sua maneira, as duas coisas. A estrutura, portanto, deixa de ser fundamento para ser também superfície: imagem vaga a ser concretizada de forma provisória e mutante na criação musical, seja ela composição ou análise. É assim que o termo perde sentido como metáfora, devendo ceder lugar a outros conceitos, que deem à música o espaço necessário para ser fora do objeto. Em outro trabalho (xxxxx), com o propósito de fundamentar interpretações narrativas na imbricação entre partitura, som e ideia, elaborei uma noção de ‘realidade musical’ que me serviu, naquela circunstância, para criar análises também a partir do que a música até então não era. A ‘realidade’ musical, paradoxalmente e ao contrário da ‘estrutura’, sabe-se ficção e passível de transformar-se em outra no correr da criação – assim como Odradek (ou como os cronopios de Julio Cortázar), ela é demasiado volátil para ser objeto. É possível que esse tipo de abordagem, ao desenvolver-se e ampliar seu espectro de ação, venha a auxiliar nas discussões que ora concernem a teoria da música, inclusive quando se trata de repertórios aparentemente mais sedimentados do que a música que escrevi uns meses atrás.

⁶ A partitura integral da peça, bem como sua gravação, podem ser acessadas no seguinte endereço: xxxxxx.com.

Referências

- Almada, Carlos. 2011. A harmonia do coral *O Haupt Voll Blut und Wunden*, de J. S. Bach, como meio expressivo na narrativa da Paixão de Cristo. Anais do XXI Congresso da ANPPOM: 1673 – 1679.
- Almén, Byron. 2008. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: University of Indiana Press.
- Cook, Nicholas. 2001. Theorizing Musical Meaning. *Music Theory Spectrum* 23 (2): 170 – 195.
- Grabócz, Márta. 2009. *Musique, Narrativité, Signification*. Paris: L'Harmattan.
- Klein, Michael. 2009. Ironic Narrative, Ironic Reading. *Journal of Music Theory* 53 (1): 95 – 136.
- Gullar, Ferreira. 2013a. Fica o dito por não dito (poema). In: *em parte alguma*. Rio de Janeiro: José Olympo Editora.
- _____. 2013 b. Não coisa (poema). In: *muitas vozes*. Rio de Janeiro: José Olympo Editora.
- Kramer, Lawrence. 2011. *Interpreting Music*. Berkeley: University of California Press.
- Micznik, Vera. 2001. Music and narrative revisited: degrees of narrativity in Beethoven and Mahler. *Journal of the Royal Music Association* 126 (2): 193 – 249.
- Noda, Luciana; Carvalho, Any Raquel. 2011. Procedimentos composicionais e elementos de coerência na *Fuga 1, op. 149*, de Liduíno Pitombeira. Anais do XXI Congresso da ANPPOM: 1828 – 1833.
- Palmeira, Rafael. 2011. Inversão das funções estruturais na Grande Sonate op. 4 de Chopin. Anais do II Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical: 60 – 74.
- Souza, Rodolfo Coelho de. 2012. Para além da análise de tópicos na relação entre estrutura e significado. Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto: 57 – 62.