

Analisar música hoje: novos paradigmas, novas tecnologias

ISABEL PIRES

«music can never cease evolving;
it will continually reinvent the world in its own terms.»
(Crumb 1980)

O século xx foi prolífero no desenvolvimento de novos arquétipos artísticos. As artes, e a criação musical em particular, influenciada tanto por contextos sociais e ideológicos em mudança permanente, como pelo crescente intercâmbio cultural e desenvolvimento tecnológico, sofreram ao curso do século transformações profundas. Essas transformações, criadoras de novas estéticas, novas linguagens, novas sonoridades e novas técnicas (de composição, mas também de *performance*), têm posto à prova as abordagens musicológicas mais habituais.

Analisar música hoje é um desafio por vezes desconcertante.

Como olhar para uma obra musical cuja técnica utilizada pelo compositor se desconhece? Ou, como analisar uma obra musical cuja partitura é não-convencional ou inexistente? Que técnicas, metodologias, tecnologias ou conceitos podem ser úteis à análise musical no contexto actual?

A diversidade musical que nos envolve, onde passado e presente coabitam, onde máquinas e instrumentos partilham o palco, exige do musicólogo o desenvolvimento de novas metodologias. Apoiando-se no conhecimento dos métodos de trabalho mais tradicionais e recorrendo às ferramentas tecnológicas mais avançadas, não descuidando o contexto de criação da obra, o analista tem hoje à sua disposição um conjunto de meios e de conhecimentos que lhe permitem trazer um olhar diferente sobre a obra musical.

O presente texto, mais do que responder a estas questões, procura reflectir sobre a multiplicidade de propostas, técnicas e métodos que se têm desenvolvido nas décadas recentes no âmbito da análise, e a sua adequação ao contexto musical e musicológico actual.

Com o desenvolvimento, a partir do final da década de 1940, de práticas e técnicas que são comumente identificadas como Composição Assistida por Computador (CAC), a informática aplicada à música, nomeadamente no campo da composição musical, seja de música electroacústica ou instrumental, começou a criar um conjunto de documentos que divergem daqueles produzidos pela música notada manualmente em papel. Embora os primeiros sistemas se aproximem da ideia tradicional de partitura e orquestra,⁽¹⁾ ao nível da música sintetizada por computador, a automatização do cálculo de notas, dinâmicas, durações,

(1) A autora não segue o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990. A respeito do uso da ideia musical de orquestra e partitura na concepção de sistemas de composição em computador, ver Mathews (1974).

velocidades e suas variações expressivas, permitiu ao compositor trabalhar de forma muito diferente, podendo automatizar tarefas que, manualmente, lhe tomariam muito tempo. Não é apenas a música electroacústica ou a música cuja composição foi, de algum modo, assistida por computador que coloca desafios ao analista. Outras obras musicais envolvendo tecnologias eléctricas, electrónicas ou digitais na sua produção, ou nas quais outros meios como imagem, luz ou o espaço, tão relevantes quanto as sonoridades, os ritmos e as melodias, colocam igualmente dificuldades na utilização ou adequação das metodologias de estudo musicológico mais habituais.

No âmbito de estudos analíticos de obras musicais, especialmente aquelas que dependem, na sua integridade enquanto obra, de outros componentes (i.e. documentos e meios tecnológicos, que vão além da partitura e do seu estatuto de mediador entre o compositor e o público através do intérprete), são raros os trabalhos que incluem e integram num mesmo estudo a análise de todos os elementos que a constituem. Por exemplo, numa obra que recorra a música, imagem e *performance*⁽²⁾ é fácil encontrar estudos de cada um dos seus elementos preponderantes: análise da música (partitura e/ou som), análise da imagem, análise da *performance*, mas raramente uma *análise da obra total*, na qual todos os elementos que constituem a obra são estudados ao mesmo nível para produzir sobre ela um ensaio tão completo e integrado quanto possível.

Mas se a documentação produzida durante a composição destas obras é diversa, a partitura (com notação tradicional), guiões,

(2) Entenda-se aqui por *performance* uma presença e atitude em palco que não se limite à estrita execução de uma obra musical, mas antes integre elementos que possam aproximar-se, de certa maneira, de uma representação mais ou menos teatralizada ou encenada.

imagem, som e os restantes documentos, são muitas vezes apenas alguns dos elementos indispensáveis ao estudo da obra musical e à sua interpretação. Estudar cada um desses elementos pode exigir um conjunto de competências específicas que só recentemente chegaram ao campo da musicologia.

A diversidade de abordagens e crescente especialização de métodos e técnicas de análise, assim como a variedade de tipos de documentos que integram a obra, dificulta o trabalho do musicólogo analista, exigindo-lhe novas competências e conhecimentos de áreas muito diversas da ciência e da técnica. Assim, um trabalho em equipa será desejável na abordagem das obras mais complexas que exigem especialidades e competências diversificadas. Essas competências adicionais podem passar pela análise de sinal, estudo de ficheiros de programação ou de sistemas de interacção, guiões vários, cenários e imagens, passando pela partitura tradicional, quando esta existe, assim como por documentação adicional que possa subsistir (entrevistas, notas, críticas, ou mesmo indivíduos que, de algum modo, participaram na criação ou *performance* da obra). O trabalho de musicólogo, tantas vezes solitário, deve tornar-se actualmente cada vez mais um trabalho de equipa, efectivamente multidisciplinar, que visa, tal como no passado, a compreensão da obra musical como um todo no seu contexto, contexto esse que é hoje cada vez mais tecnológico e documentalmente diversificado.

Para os documentos mais comuns na prática da análise musical: as partituras prescritivas,⁽³⁾ gráficas em todo o caso, constituídas por notação simbólica ou outra, a musicologia desenvolveu

(3) Consideramos aqui partitura prescritiva toda aquela que é constituída por um conjunto de grafismos – sejam eles os símbolos mais tradicionais ou outros que, quando traduzidos e interpretados, permitem a realização da música.

desde há muito metodologias consistentes, aplicáveis não só às partituras mais tradicionais, mas também a algumas partituras ditas gráficas, específicas. O estudo de estruturas internas, formas globais, melodias, harmonias, ritmos, timbres, densidades, texturas, entre outros aspectos, está facilmente acessível na maioria destas partituras. Ainda assim, nem todas as partituras gráficas oferecem ao musicólogo o acesso fácil a estes aspectos, se « Le “graphisme musical” [...] peut être la représentation, la mise en image de procédés permettant de produire la musique, ou bien il peut inspirer l’imagination et la réalisation musicale par le biais d’association » (Ligeti 2001a, 164), nem sempre é possível partir desse grafismo para o estudo musicológico da obra. Como analisar obras como *Fontana Mix* (1958) de John Cage, *December 1952* (1952) de Earle Brown, ou as cinco obras *Projection*, compostas entre 1950 e 1951 por Morton Feldman? Para obras desta índole, além do habitual estudo atento de documentação complementar, como seja aquela relativa às técnicas, estéticas e práticas do compositor, assim como ao contexto específico da composição da obra, é necessário encontrar outros elementos que permitam ao musicólogo e ao analista chegar ao «som da música». Nesse âmbito o recurso aos registos sonoros de interpretações diferentes da obra é, por vezes, essencial para a sua compreensão.

Algumas metodologias para o estudo musicológico de uma parte destes elementos são já existentes e a sua aplicabilidade encontra-se consolidada; para outros, embora as metodologias de estudo existam, a sua aplicabilidade musicológica é ainda insípida ou inexistente. No entanto, o recente desenvolvimento

da musicologia sistemática⁽⁴⁾ apoiada em sistemas informáticos tem permitido o desenvolvimento de metodologias analíticas inovadoras e relevantes. Neste contexto, as novas tecnologias informáticas podem ser cruciais para a análise tanto de obras de música electroacústica quanto de obras instrumentais como as acima citadas. No entanto, algumas das metodologias de análise que têm emergido da utilização da informática aplicada à musicologia sistemática (ou à musicologia histórica), mostram ainda assim uma visão parcial, por vezes cruelmente redutora da obra musical. Por exemplo, os estudos analíticos relativos à percepção do timbre através do cálculo de centroides espectrais,⁽⁵⁾ aplicável tanto à música electroacústica quanto a registos áudio de música instrumental, trará alguma informação quanto à forma como um determinado timbre é escutado, mas pode ser irrelevante se o objectivo for compreender a estrutura formal. Ou as Unidades Semióticas Temporais (UST),⁽⁶⁾ que procuram classificar frases musicais, ou segmentos essencialmente melódico-rítmicos, em categorias, autonomizando esses elementos em relação à obra, comparando-os entre si e com os modelos pré-existentes, descurando frequentemente as especificidades das relações musicais criadas pela sua integração na obra. Serão estas metodologias e outras semelhantes, por si só, muito relevantes quanto à compreensão da obra musical como um todo? Podemos citar diversas outras teorias que desenvolveram metodologias, talvez

(4) «Systematic musicology has traditionally been conceived of as an interdisciplinary science, whose aim it is to explore the foundations of music from different points of view, such as acoustics, physiology, psychology, anthropology, music theory, sociology, and aesthetics.» (Leman e Schneider 1997, 13). Ver também Parncutt (2007).

(5) A literatura relativa à análise de centroides espectrais é abundante, tendo-se iniciado na década de 1970 com investigadores como John Grey e John Gordon (Grey 1977; Grey e Gordon 1978).

(6) «C'est un segment musical qui, même hors contexte, possède une signification temporelle précise, due à son organisation morphologique» (Delalande 1996, 18-19). (Frémot 1996; Favory 2007).

menos controversas, como a generalização da análise espectral, a *Set Theory*, aplicada tanto a estruturas harmónicas e melódicas (vulgarmente conhecida como *pitch-class set analysis*)⁽⁷⁾ como ao ritmo,⁽⁸⁾ ou ainda a análise schenkeriana, espectromorfológica, formal e assim por diante. As teorias e métodos, cada vez mais apoiados em sistemas informáticos, multiplicam-se sem que algum deles possa, por si só, abarcar a complexidade da obra musical.

O analista deve, portanto, seleccionar as metodologias, técnicas e tecnologias que lhe parecem mais pertinentes no estudo de uma obra específica, não se deixando seduzir por uma espécie de esquizofrenia do computador, dando por vezes tanta atenção aos dados produzidos pela máquina, tabelas e estatística, que quase se esquece da própria música, de escutar a obra e de nela sentir prazer.

A diversidade musical que nos envolve, onde passado e presente coabitam, onde máquinas e instrumentos partilham o palco, exige do musicólogo analista o desenvolvimento de novas metodologias. Apoiando-se no conhecimento dos métodos de trabalho mais tradicionais, e recorrendo às ferramentas tecnológicas mais avançadas, não descuidando o contexto de criação da obra, o analista tem hoje à sua disposição um conjunto de meios e de conhecimentos que lhe permitem trazer um olhar diferente sobre a obra musical. A análise musical é um meio de integração musicológica da diversidade de metodologias, técnicas e meios

(7) Ver, por exemplo, Forte (1984).

(8) A título de exemplo, ver Pearsall (1997).

tecnológicos que concorrem para a coabitação de uma miríade de géneros e práticas musicais, e que deve servir como elemento catalisador, integrador na prática actual da musicologia.

Referências

- Crumb, George. 1980. «Does It Have a Future?.» *The Kenyon Review*, New Series 2/3:115–122.
- Delalande, François. 1996. «Les Unités Sémiotiques Temporelles: problématique et essai de définition.» In *MIM, Les Unités Sémiotiques Temporelles, éléments nouveaux d'analyse musicale*, 18-19. Marseille: MIM – Documents Musurgia.
- Favory, Jean. 2007. «Les Unités Sémiotiques Temporelles.» *Math. Sci. Hum – Mathematics and Social Sciences* 178:51–55.
- Forte, Allen. 1984. «Pitch-Class Set Analysis.» *Music Analysis* 4/1-2:29–58.
- Frémiot, M. 1996. «Classer les UST?.» In *MIM, Les Unités Sémiotiques Temporelles, éléments nouveaux d'analyse musicale*, 44-60. Marseille : MIM – Documents Musurgia.
- Grey, J. M. 1977. «Multidimensional Perceptual Scaling of Musical Timbres.» *Journal of the Acoustical Society of America* 61/5:1270–1277.
- Grey, J. M., e J. W. Gordon. 1978. «Perceptual Effects of Spectral Modifications on Musical Timbres.» *Journal of the Acoustical Society of America* 63/5:1493–1500.
- Leman, Marc, e Albrecht Schneider. 1997. «Origin and Nature of Cognitive and Systematic Musicology: An Introduction.» In *Music, Gestalt, and Computing. Studies in Cognitive and Systematic Musicology*, editado por Marc Leman, 13–30. Berlin, Heidelberg: Springer.
- Ligeti, György. 2001 [1964]. «Nouvelle notation.» In *Neuf essais sur la musique*, 63–179. Gêneve: Contrachamps.
- Mathews, Max. 1974. *The Technology of Computer Music*. London: MIT.
- Parncutt, Richard. 2007. «Systematic Musicology and the History and Future of Western Musical Scholarship.» *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 1:1–32.
- Pearsall, Edward. 1997. «Interpreting Music Durationally: A Set-Theory Approach to Rhythm.» *Perspectives of New Music* 35:205–230.