

# Na ausência da partitura: o caso singular da análise de música eletroacústica<sup>1</sup>

François Delalande<sup>2</sup>

Com a música eletroacústica, o analista encontra-se imediatamente confrontado com dois problemas singularmente espinhosos: 1) a impossibilidade de exhibir sobre sua mesa um objeto material dado de início – uma partitura, por exemplo – graças ao qual uma dificuldade fundamental de toda análise – a decupagem em unidades – encontraria ao menos uma solução provisória (situação conhecida também pelo etnomusicólogo); e 2) a impossibilidade (e esta é ainda mais singular) de recolher em uma comunidade cultural um consenso sobre o que é e o que não é pertinente. A diferenciação dos pontos de vista de análise e a determinação das unidades, as quais podem ser provisoriamente colocadas de lado quando lidamos com outros repertórios, tomam aqui um caráter prático imediato.

A soma destas exigências metodológicas faz da música eletroacústica (uma música que seria facilmente considerada como um caso isolado), algo que, na realidade, é exemplar para a reflexão teórica, e que justifica lembrarmos aqui quais foram as “lentes” através das quais tentamos apreender este objeto particularmente amorfo e fugidio que é uma música sem notação nem sistema.

## I. ENTRE PRODUÇÃO E RECEPÇÃO

### Discurso prático

Tomemos um exemplo completamente simples para tornar o problema compreensível. Imagine um som gravado sobre uma fita magnética e que tenha poucos segundos de duração. Ele poderia ser a ressonância de um prato cujo envelope dinâmico foi modificado, ou então um som de origem eletrônica, mas do qual nada se sabe. Tem-se a impressão de se perceber claramente uma zona grave, sem altura definida, em sobreposição à qual existe uma franja mais aguda e que poderia ser cantada. Entretanto, estes dois componentes parecem mesclar-se em um só perfil: eles começam juntos, terminam juntos, e suas evoluções são paralelas, como se formadas de um só gesto. Você consideraria o que escutou como sendo um único som ou como sendo dois? As dificuldades começam.

Você poderia avistar três soluções para resolver esse dilema. Seja interrogar o compositor, seja fazer outros auditores escutarem o mesmo som (e você supõe os problemas), seja tentar analisá-lo psicologicamente. Digamos, desde já, que as duas primeiras são boas, e mesmo complementares, mas a terceira é francamente ruim.

---

<sup>1</sup> Texto publicado originalmente na revista *Analyse musicale*, 2º trimestre de 1986.

<sup>2</sup> François Delalande (Paris, 1941) é membro da Sociedade Francesa de Análise Musical desde sua criação (em 1985), foi membro do *Groupe de Recherches Musicales* (Grupo de Pesquisas Musicais) fundado em 1951 por Pierre Schaeffer, inicialmente como chefe de trabalho de pesquisa, depois como diretor de pesquisa, responsável pelas pesquisas em ciências da música. Atua em dois campos de pesquisa: I. Análises das músicas eletroacústicas, teoria da análise, da escuta e do sentido; e II. Estudo das condutas pré-musicais da criança e suas aplicações na pedagogia.

Se existe a informação de que o som foi obtido por meio da mistura de dois elementos, esta informação terá sua pertinência. A manipulação responde, sem dúvida, a uma intenção. Devemos detalhar ainda mais: se o som foi realizado em vista de uma obra no interior da qual os dois componentes terão destinos autônomos, será lógico notar duas unidades. Mas a mistura teve tão somente o objetivo de enriquecer um timbre que parecia estar um pouco desbotado: esta é, então, uma consideração técnica da mesma ordem que a escolha dos microfones para a gravação da *Sonatina* de Ravel, e neste caso, distinguir duas unidades apenas prejudicará a análise do projeto composicional. A informação é, decerto, pertinente, mas do ponto de vista da análise ela poderá ou não ser levada em conta.

Submeter o som problemático à escuta de alguns auditores o conduzirá a recolher respostas divergentes, dentre as quais a mais razoável será: “isso depende do contexto”. E as respostas permanecerão divergentes, porque os auditores, segundo o tipo de escuta que terão praticado, não efetuaram o mesmo corte. Aí também será conveniente distinguir diferentes pertinências.

Nos dois casos constata-se que a diferenciação dos pontos de vista intervém *antes* da determinação das unidades.

Quanto à análise física, ela não será de grande utilidade na avaliação e na escolha. Não há análise física, e sim uma quantidade de aparelhos dos quais se dispõe, multiplicado pelo número de configurações (em geral infinitas) que cada um oferece. A escolha depende do que você quer observar, e isto nenhum instrumento pode lhe dizer. Para abordar a soma das camadas que constituem um som, poderemos sonhar com uma análise do espectro. Neste caso não é mais uma ou duas unidades que aparecem e sim algumas bandas e quatro ou cinco raias (dez, se quisermos levar a análise a fundo). A análise do espectro simula aproximadamente o funcionamento da cóclea (o que permite utilizá-la para prever o modo como um sinal acústico será apreendido pelo ouvido, receptor sensorial, e não como ele será integrado perceptivelmente). Mas, ao lado desta, uma infinidade de outras análises são imagináveis matematicamente e realizáveis materialmente, e em geral absurdas, porque inúteis. A validade de uma análise do sinal físico só pode ser justificada por considerações externas<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Permitam-me um novo exemplo para tornar esta asserção crucial mais apreensível. Suponhamos que eu queira obter o traçado de um certo ringir de porta (por exemplo, durante a análise das “*Variações para uma porta e um suspiro*”, de Pierre Henry). Com efeito, existe uma aparelhagem que permite realizar esta operação. Mas eu disponho de diferentes regulagens que determinam traçados completamente diferentes e que são todos a imagem de *uma* realidade acústica do objeto. Posso obter inicialmente uma visualização da onda sonora, por exemplo, e com isso, da posição da membrana do alto-falante em função do tempo (um osciloscópio). Mas isto não é uma análise: é uma informação muito mais rica sobre a qual o aparelho opera uma redução. Notemos que é possível efetuar sobre ele [o som] o tanto de medidas fantasistas quanto quisermos (por exemplo, a frequência dos arcos, que têm uma determinada forma) não correspondendo em nada ao que tem chances de ser escutado. Pesquisarei rapidamente uma informação mais sintética, por exemplo, não me fixando ao detalhe microscópico da onda sonora e sim arredondando o traçado (aumentando uma constante de tempo). Não verei mais a onda ela mesma, mas talvez, se configuro bem minha regulagem, esta vibração da amplitude que corresponde à sensação de “grão”. Se arredondo ainda mais, o grão será nivelado, e o que verei será o *envelope*: o perfil dinâmico do som. Entre estas configurações particulares, que tornam mais evidente algo que escutamos, percorrerei um número indefinido de configurações possíveis do sinal físico, todas igualmente “verdadeiras”, mas que, em nada expõem o que eu escuto. Portanto, não é preciso contar com o aparelho para me dizer quais são os traços a apreender na descrição do som. Pelo contrário: uma vez escolhido um critério descritivo (por exemplo, o grão do rangido), utilizarei o instrumento para medir a frequência do grão. A orelha não poderia ter feito a contagem que será demonstrada, e, entretanto, esta é pertinente para a escuta. O aparelho, portanto,

A análise de uma música eletroacústica supõe, portanto, as seguintes etapas preliminares: 1) Pesquisa dos pontos de vista; 2) Para um dado ponto de vista, determinação dos traços descritivos e das unidades; 3) Somente então a análise pode começar.

Em rigor, este esquema é geral e me parece dever ser igualmente aplicado às músicas baseadas na nota musical. Se autorizamos o atalho que consiste em saltar as etapas 1 e 2 admitindo a pertinência da nota como ponto de vista universal, estaríamos realizando uma aproximação contestável.

### Discurso teórico

Os conceitos de ponto de vista, de pertinência e de função remetem-se uns aos outros no seio de uma concepção funcionalista da análise. Lembremos aqui como eles se articulam: consideremos um cartaz de concerto, ele tem duas grandes funções – atrair a atenção e informar. Estes são dois pontos de vista da análise que determinarão os traços pertinentes para um e não para outro. A oposição de cores é pertinente se consideramos, por exemplo, o primeiro ponto de vista (atrair a atenção), mas não tem incidência sobre o conteúdo informativo. Ela permite uma delimitação de unidades (uma zona vermelha que se opõe a uma zona branca) e uma análise da composição do cartaz reduzida a este ponto de vista. O ponto de vista informativo teria conduzido a outra análise.

O exemplo clássico é a análise fonológica reduzindo a descrição fonética unicamente aos traços pertinentes necessários para dar conta da função de comunicação da linguagem.

Desde que podemos delimitar  $n$  funções para um objeto, passam a existir vários pontos de vistas diferentes para a análise, cada um conduzindo a destacar os traços que são pertinentes para tal ou qual ponto de vista, e, a partir daí, a delimitação das unidades.

No caso da música, como se aplica esta concepção funcionalista de análise? Observemos, desde já, que ela é sempre mais ou menos implicitamente admitida. “*O analista (de música), situado em alguma parte entre o compositor, o intérprete e o auditor, deveria poder dar conta, tanto da maneira segundo a qual a música é feita, quanto da maneira segundo a qual ela é escutada*” (Sadaï, 1985). E, com efeito, para que serviria efetuar qualquer observação, ou qualquer análise (por exemplo, mostrar que a obra de Bach contém 1 ou 3 vezes mais *si bemol* do que *fá sustenidos*) se não há a percepção de que somos guiados, como diria Nattiez, por uma presunção de pertinência? Supomos sempre implicitamente que seria possível (mesmo sabendo bem que nunca o faremos) mostrar as implicações da análise tanto para a produção quanto para a recepção.

Mas este confronto, completamente teórico na maior parte do tempo, é imaginado apenas como a verificação póstuma da validade dos resultados. Enquanto que, por sua vez, o modelo funcionalista supõe que comecemos no seguinte ponto: os traços pertinentes e as unidades sobre as quais trabalharemos devem ser subordinados aos pontos de vista que implicam as funções do objeto.

---

não substitui a orelha na tarefa de selecionar as entradas para a análise. Ele caracteriza melhor o que ela detectou, ele é apenas uma “prótese” da orelha.

O primeiro a ter colocado como reflexão metodológica prévia o exame das pertinências antes de se fazer a análise foi Pierre Schaeffer (1966). Mas ele estuda apenas os objetos sonoros isolados, e não as obras, o que simplifica consideravelmente o problema. Schaeffer se contenta em distinguir o “fazer” do “escutar” e declarar que a música é feita para ser escutada, e deste modo, se contenta em destacar os critérios segundo os quais se distingue, compara e aprecia os objetos sonoros. Ele deixa a outros o cuidado de escrever um “Tratado das Organizações Musicais”, mas não sem ter discutido, de passagem, alguns dos princípios fundadores da análise destacada da partitura: o estatuto fenomenológico do “objeto sonoro”; os limites da análise acústica; a diferença entre traços pertinentes e traços simplesmente distintivos (que ele chama “valores e caracteres”). Por outro lado, com sua tipo-morfologia, Schaeffer fornece uma ferramenta muito geral e, sobretudo, um método para a descrição de sons.

Era, portanto, completamente natural abordar a análise das músicas eletroacústicas utilizando a ferramenta schaefferiana, isolando os “objetos sonoros”, descrevendo sua morfologia, e procurando entre eles as relações, as figuras e as recorrências (percurso inspirado na análise de partituras). Uma das primeiras tentativas deste gênero foi *L'Étude aux objets* [O estudo com objetos] de Schaeffer (Delalande, 1972). Por acaso, o autor da música era também o autor do modelo analítico, e sua preocupação na época dizia respeito principalmente à relação entre objetos, o que assegurava uma certa conformidade entre a análise e o projeto do compositor (confirmada por uma entrevista com Schaeffer a propósito do primeiro movimento). Mas uma tentativa de transcrição para Órgão e algumas reações de auditores mostravam com evidência os limites do método. O ponto de vista, ou melhor, os pontos de vistas dos auditores não coincidiam – de modo algum – com o do autor. É outra análise – ou antes, outras análises – que é preciso fazer, pois se o objeto sonoro era uma unidade para a fabricação, ele não o é para a escuta. Cada escuta é sensível a certos traços morfológicos, e reagrupa à sua maneira os pedaços de objetos para constituir outras unidades.

Daí a necessidade de distinguir radicalmente a análise da música tal como concebida e tal como percebida, e de recorrer ao modelo funcionalista.

Mas o que é uma função em música? A experiência precedente incitava-nos a assimilar o conceito de função àquele de “conduta de escuta”. A escuta de uma música é um ato, orientado por uma expectativa, que determina uma atividade perceptiva particular, constantemente reorientada por adaptação, e que resulta no que chamamos correntemente de “efeitos” sentidos. É um comportamento orientado a um fim. Deste modo, a uma concepção funcionalista de análise musical responde uma concepção funcionalista da percepção. Se soubéssemos distinguir as “condutas de escuta”, seria possível, então, tomá-las como pontos de vista da análise (Delalande, 1974).

Em 1975 apareceram dois textos gêmeos por seu sincronismo e pelas afinidades de seus autores: o inesgotável artigo de Molino “Fato musical e semiologia da música” e o livro de Nattiez – cujo título já é, por ele mesmo, fundamental –, sendo este segundo, um livro que desenvolve e coloca em prática as concepções teóricas do primeiro. Como todo sistema simbólico, a música aparece (em Molino) como conjunto de condutas<sup>4</sup>. A dicotomia produção/recepção é colocada como constitutiva do objeto

<sup>4</sup> “Compreender o simbólico é, antes de tudo, descrever os sistemas nos quais ele se encarna. No seio desta família – a mais geral – dos signos, convém destacar os conjuntos funcionais: as condutas ou processos simbólicos que necessitam, em vez de uma comunicação no sentido estrito da palavra, ao

simbólico em geral e da música em particular. Neste contexto dois campos de análise se abrem, denominados respectivamente *poiético* e *estésico*<sup>5</sup>.

O quadro teórico estava, doravante, claramente especificado, no qual diferentes trabalhos ulteriores tomaram lugar, alguns deles tratando das condutas de produção, outros das condutas de recepção<sup>6</sup>.

## II. UMA ANÁLISE “NEUTRA”?

A única pequena dificuldade – na verdade, colossal – da teoria de Molino era uma terceira forma de análise, deslizando entre *poiética* e *estésica*, e a qual a análise eletroacústica nos ensinou a dispensar: a análise neutra. Um conceito catastrófico (como disse oportunamente Nattiez) que será preciso colocar em discussão, justamente por ser a pedra angular do projeto Molino-Nattiez.

### As três razões do neutro.

A definição de “*neutro*” repousa sobre três observações metodológicas perfeitamente exatas que se enunciam sob a forma de três proposições. Se elas fossem logicamente equivalentes, quer dizer, se alguma das três implicasse as duas outras, elas se reduziriam a um princípio único como base de uma forma de análise, a análise neutra. Mas este não é o caso, pelo menos no que diz respeito à música eletroacústica. Neste caso elas têm implicações distintas, o que torna o conceito sincrético de “*neutro*” inutilizável.

1. O primeiro axioma é a existência de um “objeto material”. O nível neutro está “na descrição da mensagem ela mesma, em sua realidade material”. Pode-se, então, falar igualmente de “nível material” (Nattiez, 1975; p.50). Mas o que é este “objeto material” no caso da música? O objeto acústico ele mesmo? É isto o que dá a entender um quadro de Nattiez que apresenta duas formas de análise neutra (p.60), a descrição acústica de uma análise taxonômica da partitura. O paralelo que Molino faz com a fonética acústica (entre a fonética articulatória e a fonética auditiva) vai igualmente neste sentido (Molino, 1975; p.48). Molino afirma tratar-se de uma unidade fenomenal que, antes de toda análise, tem uma existência física, e não do objeto que a física

---

*menos de uma rede de trocas entre indivíduos. É o caso da linguagem, da pintura e das artes plásticas, da música, da religião e das ciências*”. (Molino, 1975. P. 46).

<sup>5</sup> [N.T] Os termos “*poiético*” e “*estésico*” são utilizados aqui como tradução dos termos “*poiétique*” e “*esthésique*”, que são, por sua vez, os termos originalmente utilizados por Molino, Nattiez e pelo próprio Delalande. Se considerarmos o léxico francês atualmente padronizado, os correspondentes aos termos “*poético*” e “*estético*” seriam, respectivamente “*poétique*” e “*esthétique*” (e não “*poiétique*” e “*esthésique*”). No entanto, optamos pela tradução preservando os neologismos, que guardam consigo a intenção dos autores, além de guardar também a particularidade do léxico deste debate específico no contexto da musicologia do século XX.

<sup>6</sup> Em *poética* [*poiétique*], nos beneficiamos de ter, ousado dizer, os compositores em mãos, e J.C Thomas a explorou notadamente destacando os grandes “*temas*” que organizam ao mesmo tempo o pensamento, o método de trabalho e a música de um compositor em particular, Parmegiani (Thomas, Mion, Nattiez, 1983). Destacamos os trabalhos sobre as condutas musicais na criança que situa a *poética* em uma perspectiva genética (Céleste, Delalande, Dumaurier, 1982). Em *estésica*, nossos esforços consistiram em tentar analisar as condutas atuais de recepção em “*condutas-tipos*” suficientemente gerais para constituir um ponto de vista de análise (Delalande, 1976). O estudo da recepção é conduzido, sobretudo, a partir de entrevistas associadas à escuta de uma música, mas também, recentemente, por métodos não verbais (eletrografia).

acústica constrói. O objeto existe independentemente da percepção que tenho dele, e a ciência física fará dele seu objeto de investigação.

Poderíamos aplicar sobre este objeto todas as análises que quiséssemos, destacar dele todas as formas que quiséssemos, não importando qual forma tivéssemos determinado de início e a qual intencionássemos alcançar. O que afirmam, justamente, Molino e Nattiez é que o objeto material não tem *uma* forma, e sim *a* forma.

2. A segunda proposição fundadora do neutro é a necessidade do “*corte*”. Assim como a linguística saussurreana é constituída isolando seu objeto de estudo – a língua – de suas circunstâncias de funcionamento, a análise de uma música deve, igualmente, esquecer durante um tempo os fatos de produção e de recepção e “*trabalhar*” seu objeto utilizando procedimentos explícitos, fazer um levantamento das recorrências, etc. É esta segunda proposição que é utilizada por Nattiez como definição do nível neutro. É “*um nível de análise onde não decidimos a priori se os resultados obtidos por uma trajetória explícita são pertinentes do ponto de vista do estésico e/ou do poiético. [...] Neutro significa, aqui, que vamos até o término de um dado procedimento, independentemente dos resultados obtidos*” (Nattiez, 1975; p.54). Portanto, “neutro” qualifica aqui o método e não o objeto. De fato há, por meio deste corte, a constituição de um objeto. Mas nada implica que ele tenha uma realidade material. Pode-se aplicar uma análise neutra aos sonhos ou às representações mentais. E estes não são objetos materiais, são objetos simbólicos. Trabalharemos praticamente sobre um objeto material – a transcrição dos sonhos – mas este é um objeto substituto, distinto do objeto simbólico que é o sonho ele mesmo. E que o objeto de estudo, no nosso caso a música, tenha ou não uma existência material não muda em nada o problema, assim me parece.

3. Terceira proposição: uma *pré-análise de referência* é necessária como suporte às observações de origem poiética ou estésica. É útil, quando são recolhidos testemunhos a respeito do objeto, atribuí-los a um momento ou a um elemento da obra (um eixo de tempo sobre um papel branco já é suficiente). Mas nada supõe que este fundo sobre o qual serão aplicadas as diferentes marcas correspondentes aos diversos pontos de vista (para retomar uma imagem de Molino) resulte de uma observação direta do objeto material, o que provoca um curto-circuito entre as abordagens poiéticas e estésicas.

### **Com a música eletroacústica, a análise neutra é impossível**

Parece-me que os desacordos que caem sobre o neutro provém da maneira de articular estas três proposições.

Uma das soluções consiste em adotar o seguinte programa, que aparentemente é admitido por Nattiez. Ao contrário das três proposições acima, que são muito gerais, a solução de Nattiez é particular e aceitável para o corpus sobre o qual ele trabalhou. Ele admite o seguinte: tenho um objeto material (tal obra em sua realidade sonora), da qual a partitura me oferece uma transcrição suficientemente boa (sentido 1: o neutro no objeto). Sobre este objeto – pouco importa que se trate do objeto sonoro ou do gráfico, porque há isomorfismo entre os dois – irei aplicar minha análise neutra (sentido 2: o neutro como método). Em seguida, este nível neutro de análise me servirá “de ancoragem às abordagens poiéticas e estésicas” (Nattiez, 1975; p.50) – (sentido 3: o neutro como referência).

Vemos que as três proposições fundadoras do conceito de neutro, mesmo não sendo logicamente equivalentes, confundem-se na realidade do trabalho: servir de ancoragem, mesmo que esta não seja a definição do nível neutro pensado como “uma característica fundamental”, e que o método neutro de análise aplique-se maravilhosamente a este objeto pré-decupado que é uma música feita de notas. Neste programa os três neutros, na verdade, formam apenas um.

Mas ele não é generalizável e a música eletroacústica, em particular, lhe impõe resistência. Ao invés de analisar inicialmente um objeto suficientemente bem definido e em seguida confrontá-lo com as circunstâncias externas da produção e da recepção, somos obrigados, com a música eletroacústica, a percorrer um caminho que vai do externo ao interno. Tenho, de fato, um objeto material, mas não posso trabalhar diretamente sobre ele (eu poderia, mas as análises acústicas que eu faria acabariam por me fazer vagar, pois elas não simulam, nem as operações de produção nem as de recepção). Portanto, em nada me serve saber que a música tem uma realidade material. Para mim, este é um sonho ao qual só posso ter acesso através do testemunho de quem sonhou.

O programa de uma análise da música eletroacústica se apresenta em quatro etapas.

1. Dado que não há partitura, somos levados a fazer uma transcrição. Mesmo aceitando que ela seja provisória, que ela seja apenas um fundo sobre o qual colocaremos nossas marcações, não podemos negligenciar que ela seja particular, que ela responde necessariamente a um ponto de vista. Por exemplo, ela será feita através de sua própria escuta e da prática de uma escuta particular (que em nossa pequena tipologia das condutas de escuta recebeu o nome de “*escuta taxonômica*”). A menos que disponhamos de um esquema de mixagem do autor, cuja particularidade poética não seria negada. Em todos os casos seria falacioso tratar esta transcrição como sendo neutra. Ela é evidentemente relativa a um ponto de vista externo o qual privilegiamos, fazendo-o desempenhar o papel de referência.

2. Tendo visto o caráter precário e aproximativo do procedimento que permitiu esta primeira transcrição (a escuta taxonômica de um único sujeito, o experimentador), seria pouco razoável aplicar sobre ela uma análise sistemática de busca por objetos. A segunda etapa é a investigação externa aprofundada, junto a fontes de informação (compositores, testemunhas, auditores) ou junto a documentos anexos (esboços, partituras de escuta), conduzindo à diferenciação de pertinências. Tratando-se de estética, esta análise consistirá em estudar as condutas de recepção e analisá-las em condutas-tipo.

Tendo diferenciado os pontos de vista, torna-se possível levar as informações até as “*marcas*” que fizemos. A investigação pode ser reformulada, sob a forma de um questionamento mais orientado, até que cada uma das transcrições esteja suficientemente completa e especificada, para, então, serem analisadas.

3. Somente aí intervém o famoso corte. O analista está de posse de suas informações. Cada transcrição (correspondendo a um ponto de vista particular) é um material substitutivo sobre o qual ele poderá aplicar procedimentos explicitamente definidos. Durante um tempo não há mais confrontação direta com as circunstâncias externas da produção ou da recepção (se bem que a análise seja o aprofundamento e a

sistematização de um ponto de vista externo). O que se faz é conduzir a uma construção da qual se espera ter alguma pertinência.

4. Ainda é preciso colocá-la à prova. Uma análise é uma construção teórica edificada a partir de fatos empíricos e que deve permitir a apreensão de fatos empíricos.

Vemos que as três proposições fundadoras do conceito de neutro foram admitidas, mas dissociadas. 1) A existência de um objeto material é postulada: é a música, objeto sonoro, sobre o qual se irá trabalhar. É a “*mesma*” que daremos a escutar a outros auditores. 2) Teremos adotado um suporte para projetar as informações. Mas ele resulta de um ponto de vista poético ou estético. 3) Uma das etapas responde à condição 2. Ela é conduzida na medida em que são esquecidas as fontes poéticas ou estéticas dos dados. Mas ela não incide sobre o objeto inicial, e sim sobre um objeto simbólico construído por confrontação entre as imagens mentais produzidas pelos sujeitos.

Sob pena de grande confusão, não podemos qualificar como sendo neutras, ao mesmo tempo, a descrição do objeto material; a fase de análise sistemática e explícita de cada uma das transcrições poéticas e estéticas; e o recurso a uma referência que é também um traço de uma das condutas estudadas.

Poderíamos reservar o termo de neutro para qualificar a fase sistemática e cega de tratamento dos dados de origem poética e estética. Este corte entre a investigação externa e a análise interna do objeto que ela permitiu isolar é, com efeito, o verdadeiro fundamento epistemológico da semiologia desde Saussure. Mas então é o esquema da tripartição que não convém mais. Tanto em Molino quanto em Nattiez a articulação poético/neutro/estético corresponde, termo a termo, com a articulação produção/objeto/recepção<sup>7</sup>. O programa que acabamos de descrever apresenta, ao contrário, a análise chamada de neutra como sendo um momento da análise estética. E o mesmo vale para a análise poética. Portanto, não há análise poética, análise estética, análise neutra, mas, antes, um momento neutro, tanto na análise estética quanto na poética.

Na verdade, para designar o momento que vem antes e o que sucede à fase de investigação ou da verificação externas, não vejo o porquê de não falarmos, simplesmente, em fases da análise.

## UMA PROBLEMÁTICA DE APLICAÇÃO GERAL

Se nos demoramos tanto na problemática particular da análise das músicas eletroacústicas, é porque ela constitui uma problemática geral.

É legítimo analisar as partituras. São objetos simbólicos, pontos de confluência entre condutas de produção – a escritura – e de recepção – a leitura de partituras. Mas se, neste caso, seguindo o exemplo de numerosos autores, definirmos a música mais como som do que como papel, não poderemos descartar o problema da transcrição, ou

<sup>7</sup> Cf. Molino (1975; p.47): “*é, de início, uma produção [...] o objeto musical é recebido pelo auditor [...]. Mas o fenômeno simbólico é também objeto, matéria submissa a uma forma. A estas três modalidades de existência corresponderão três dimensões da análise simbólica, a análise poética, a análise estética e a análise ‘neutra’ do objeto*”.

melhor, das transcrições, correspondentes aos diversos pontos de vista poéticos e estéticos. Estamos invariavelmente isentos de recair na partitura? É duvidoso.

Lembremos as evidências. A interpretação não é a simples colocação da partitura em som. O auditor é confrontado com um objeto sonoro que comporta relações de altura e de duração, mas também traços que são o fazer do intérprete: qualidade de ataque, diferenças de sonoridade, de fraseado, de articulação, etc. Que o intérprete acrescenta elementos àquilo que está escrito, ninguém contesta. A questão é saber se é legítimo dissociar os traços notados dos traços acrescentados, ou então, se é preciso redistribuir este conjunto de traços sobre diversos planos correspondentes aos diferentes pontos de vista.

A pertinência poética desta dissociação é bastante clara. Gostaríamos de saber relacionar a análise do objeto sonoro às condutas de produção. Ora, estas se encontram, desde o início, diferenciadas em composição e interpretação, e os traços relacionam-se uns aos outros como dissociados, uns escritos (na partitura), outros não. Esta divisão dos dados é uma pré-análise.

O mesmo não acontece na fase estética. Podemos considerar a escuta como uma combinação de duas formas de escuta superpostas, estando de um lado a escuta das notas e de outro a escuta dos traços interpretativos? Tal dissociação se efetua, em parte e sem dúvida, entre os músicos praticantes, mas não saberíamos admiti-la como um modelo geral.

Se esperamos opor planos funcionalmente distintos na escuta, isto seria para retomar, a título de exemplo muito provisório, as ideias recebidas na matéria, algo como uma orientação melódica da escuta (por oposição a uma escuta harmônica) em busca de um lirismo derivado da vocalidade, sendo sensível simultânea e indistintamente à figura formada pelos intervalos melódicos, no fraseado e no legato. Aqui, o vocabulário não auxilia na compreensão, por tomar emprestado os termos de uma análise que pensa as circunstâncias da produção sob a divisão em partitura e interpretação (à qual, justamente, se trata de contestar). Seria preciso introduzir palavras novas, tais como “modelagem” ou “maleabilidade” para nomear as categorias da percepção que não são cobertas por aquelas da produção. Vemos o paralelismo com a fonética auditiva, que teve que forjar um vocabulário para evitar toda a confusão com o ponto de vista articulatorio.

Se esta pré-análise em partitura e traços interpretativos parece ser pertinente no caso da produção, no caso da recepção ela é apenas uma aproximação. Em rigor, são outras categorias que a análise estética deve destacar, e o problema é algo diferente de estudar ulteriormente as similitudes ou as relações entre as duas abordagens. Não reintroduziremos na prática estas “amalgamas” injustificadas, esta “confusão” e esta “indistinção”, como diz Molino, às quais, precisamente, uma análise musical quer eliminar.

Tradução: Henrique Rocha de Souza Lima<sup>8</sup>

## Bibliografia

---

<sup>8</sup> Graduado em música pela UFOP, mestre em filosofia pela UFOP e doutorando em música pela USP.

CÉLESTE (B.), DELALANDE (F.), DUMAURIER (E.), 1982. *L'Enfant du Sonore au musical* - I.N.A./G.R.M.-Buchet- Chastel, Paris.

DELALANDE (F.), 1972. - L'analyse des musiques électroacoustiques. In: *Musique en jeu n° 8* - Seuil, Paris.

\_\_\_\_\_1974. -Analyse musicale et Psychologie de l'écoute. In: *Musique en jeu n° 15*, Seuil, Paris.

\_\_\_\_\_1976. - Pertinence et analyse perceptive. In: *Cahiers Recherche/Musique n° 2* - I.N.A./G.R.M., Paris.

MOLINO (J.), 1975. - Fait musical et sémiologie de la musique. In: *Musique en jeu n° 17* - Seuil, Paris.

NATTIEZ (J.J.), 1975. - *Fondements d'une sémiologie de la musique* collection 10/18, U.G.E., Paris.

THOMAS (J.C.), MION (P.), NATTIEZ (J.J.), 1983. - *L'Envers d'une oeuvre* - I.N.A.-G.R.M./Buchet- Chastel, Paris.

SAIDAI (Y.), 1985. - Analyse Musicale : par l'oeil ou par l'oreille ? In: *Analyse Musicale n° I*. novembre 1985, Paris.

SCHAEFFER (P.), 1966. - *Traité des Objets Musicaux* - Seuil, Paris.