

# Considerações sobre os fundamentos da Teoria dos Estilos de Meyer para a performance musical

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance Musical

*Samuel Henrique da Silva Cianbroni*  
UFRGS – samcianbroni@hotmail.com

*Regina Antunes Teixeira dos Santos*  
UFRGS – regina.teixeira@ufrgs.br

**Resumo.** Este trabalho propõe uma reflexão da Teoria dos Estilos de Leonard Meyer (1996) para o contexto da performance musical. No repertório de concerto ocidental, o conceito de estilo abarca formas de organização da estrutura musical, bem como maneiras de apreensão (perceptivas, cognitivas e emocionais) e construção musicais. Estas são vivenciadas, assimiladas e incorporadas de maneira tácita por músicos ao longo das vivências em seus contextos socioculturais. Após revisão e análise dos elementos da Teoria (leis, regras, estratégias, dialeto, idioma e *intraopus*), é proposta uma relação entre esses conceitos visando fomentar reflexões em instrumentistas no âmbito das decisões interpretativas em termos de estilos musicais.

**Palavras-chave.** Estilos musicais. Teoria dos Estilos. Performance musical. Leonard Meyer.

## Considerations about foundations of Meyer's Theory of Style to the musical performance

**Abstract.** This work proposes a reflection on Leonard Meyer's Theory of Style (1996) for the context of musical performance. In the Western concert repertoire, the concept of style encompasses forms to organize the musical structure, as well as ways of apprehension (perceptual, cognitive and emotional) and musical construction. These are tacitly experienced, assimilated and incorporated through experiences by musicians in their social and cultural contexts. After reviewing and analyzing the concepts of Meyer's Theory (laws, rules, strategies, dialect, idiom and *intraopus*), this work proposes a relationship among the concepts aiming to foster reflections by instrumentalists about interpretative decisions in terms of musical styles.

**Keywords.** Musical styles. Theory of Styles. Musical performance. Leonard Meyer.

### 1. Introdução

No repertório da tradição de concerto ocidental, o conceito de estilo abarca formas de organização da estrutura musical, bem como compreende formas (perceptivas, cognitivas e emocionais) de apreensão e construção musicais, vivenciados, assimilados e incorporados de maneira tácita ao longo das vivências musicais de instrumentistas em seus respectivos contextos socioculturais. Nesta forma de apreensão, a subjetividade entrelaça-se na questão estética, pois escolhas pessoais de um dado músico contém valores artísticos imbricados que por sua vez, são indissociáveis de questões epistemológicas (não somente o repertório musical acumulado, mas

também o viés interpretativo aí considerado) e ontológicas (relativas ao modo de ser e agir de cada um).

Questões de estilo envolvem um tipo de inquietação que o músico da tradição de concerto ocidental se depara a partir de um nível de competência instrumental adquirida e associada a sua intencionalidade de realização musical. Estes músicos, desde sua formação inicial, costumam lidar com peças que contemplam a diversidade dos períodos ao longo da História. O fato de estudar e aprender a abordar tais especificidades coloca cada instrumentista desta tradição na tarefa de conhecer modos procedimentais de expressão pessoal em conexão com referências performáticas de uma dada época e de uma dada referência estilística. Para o instrumentista, como intérprete, referências de estilo trazem indícios dos modos e das maneiras pelas quais uma performance pode (ou não) ser expressa, sabendo que esta realização leva em conta tanto a expressão de ideias como também concepções interpretativas de um texto notado de um certo período histórico.

Segundo Baroni (2005), o termo estilo envolve múltiplas facetas de um conceito que sofreu modificações ao longo do tempo. Para este autor, estilo é discutido sob três vertentes: como modo de expressão e/ou articulação, modo de organização e modo de recepção. Sob a vertente da expressão, o estilo encontra-se vinculado à retórica<sup>1</sup> que propunha definições de estilo prescritivas, em função do gênero literário (o estilo trágico ou cômico) que por sua vez dependia da finalidade da mensagem. O orador se distinguia em função do embelezamento do discurso representado ao ouvinte. Os manuais de retórica influenciaram o pensamento e a prática musical fazendo surgir, no século XVII, a Teoria dos Afetos, que a partir de um campo teórico, impregnou-se como uma prática de invenção musical. Já a partir dos séculos XVII e XVIII, com o advento do Iluminismo, surgiu então uma dimensão individual e subjetiva. Estilo aí implicava a norma com suas ornamentações e também a conformidade ao contexto (gêneros, escolas e tradições da época), embora contemplasse traços hábeis do artista como criador (BARONI, 2005, p. 53-54).

Do ponto de vista organizacional, referir-se a um dado estilo acaba-se por lidar com a observação de suas regularidades e peculiaridades. As estruturas musicais, ao menos no que se refere a alturas e durações de notas, consideradas como instrumentos da linguagem musical, podem ser analisadas como elementos discretos e denomináveis, passíveis de serem caracterizados sob um ponto de vista de abstração sistemática. Em outras palavras, a repetição de elementos, iguais ou similares, que participam de um paradigma comum, gera um padrão reconhecível. A redundância serve para compreensão dos aspectos mais importantes. Por outro

lado, características de um dado repertório são identificadas como distintas daquelas de outro repertório (DELALANDE, 1993; MEYER 1996).

Do ponto de vista do modo de recepção, a manipulação daquilo que se caracteriza como estilo acaba sendo fruto da percepção de variantes e invariantes sobre o fenômeno observado. Indivíduos utilizam estratégias para armazenar informações (sobre os objetos) na memória. Essa seleção baseia-se em valores adquiridos da cultura e da familiaridade. Apreciações (julgamentos) não conseguem ser isentos de expectativas daquilo que o indivíduo reconhece como determinado estilo. Se por um lado, a questão de estilo envolve o pilar de expressão de criação da obra (compositor) (GARDNER, 1996), por outro lado, a interpretação/atribuição/reconhecimento de um dado estilo depende da identidade (cultural), individual e coletiva, do receptor, seja intérprete, seja ouvinte. Em suma, estilo, sob a óptica do modo de recepção envolveria a interação de aspectos de criação (compositor), de comunicação (intérprete) e de percepção (ouvinte). Em outras palavras, o estilo deve ser considerado em sua globalidade como fenômeno, tanto individual, como coletivo, tanto de produção, como de recepção (BARONI, 2005).

Neste viés, Leonard Meyer propôs uma teoria de estilos, que relaciona as escolhas feitas por compositores de acordo com as restrições da psicologia, contexto cultural e tradições musicais, a seguir discutida.

## **2. A Teoria dos Estilos de Meyer (1996)**

Segundo Meyer (1996), estilo é a reprodução de padrões ou produções no comportamento humano que resultam de uma série de escolhas feitas dentro um conjunto de restrições (MEYER, 1996, p. 3). As restrições de estilos aprendidas por ouvintes, compositores, críticos e instrumentistas são geralmente tácitas, absorvidas principalmente através da experiência da escuta e da performance musical (MEYER, 1996, p. 10). Neste sentido, um dado estilo musical acaba sendo decorrente também de convenções performáticas repassadas pela tradição e podem sofrer alterações de acordo com a época e local dentro de limites considerados aceitáveis e coerentes pela comunidade de prática.

Para Meyer (1996), influencias externas, como aquelas advindas da política, economia, religião e tendências intelectuais, afetam a teoria e prática da música, e conseqüentemente, o curso da história dos estilos. Aqui se considera que a produção cultural de determinada sociedade está permeada por fatores que adentram o seu campo de atuação e é fortemente impactada tanto pelas diferentes visões de mundo dos indivíduos (questão

epistemológica), quanto por suas formas de pensamentos e, conseqüentemente, ações que abarcam e salientam toda uma estrutura de vida.

Meyer (1996) trabalha com os estilos fundamentados em três grandes pilares: (i) *leis*: características regidas pela psicologia humana, governadas pela percepção e cognição dos padrões musicais, sendo, portanto transculturais; (ii) *regras*: características intraculturais emblemáticas que separam grandes períodos da história da música, sendo o mais alto nível de restrições dos estilos (subentendido como sistemas musicais) diferindo assim de estilo para estilo e de cultura para cultura; e (iii) *estratégias*: meios específicos nas quais um dado compositor trabalha dentro de um dado estilo. Trata-se daquilo que diferencia um compositor de outro, mesmo que estejam compondo em um mesmo estilo e como fazem uso das *regras* e das restrições dentro deste próprio estilo.

A partir de *leis*, Meyer (1996) elenca parâmetros que regem a sintaxe musical. A referência ao termo parâmetro foi abordada em obras prévias pelo autor (MEYER, 1967; 1973), nas quais, mesmo ainda sem definição explícita, se pode compreender que estão correspondendo a traços ou unidades mínimas que compõem uma dada figura musical. Na obra *Style and Music*, Meyer (1996) explicita que parâmetros primários estariam ligados diretamente com a sintaxe musical, ou dentro da forma organizacional entre altura e duração, fazendo com que na maioria dos casos sejam considerados como parâmetros primários os conceitos de melodia, harmonia e ritmo. Os parâmetros secundários (dinâmicas, sonoridades e texturas, por exemplo), por sua vez, estão descritos em termos de quantidade e não de relações sintáticas.

As relações imbricadas entre os elementos musicais e propriedades do som tornam os parâmetros (primários e secundários) indissociáveis, pois aquilo que é construído (e, potencialmente identificado) pela congruência de elementos (melódicos, rítmicos e harmônicos), são considerados como padrões da estrutura ou da sintaxe musical, à medida que são reproduzidos sonora e expressivamente pelos fenômenos acústicos. Em outras palavras, na sintaxe musical, parâmetros estão contidos no texto (obra), podendo ser enunciados e salientados pelo discurso musical.

Considerando as *regras* e *estratégias* (gerais e particulares de cada compositor) Meyer (1996) exemplifica estes fatores abordando o que ele mesmo chama de *dialeto*, *idioma* e estilo *intraopus*. *Dialetos* são subestilos diferenciados por um número de compositores, geralmente contemporâneos e que estão próximos geograficamente. Para o autor, os *dialetos* podem ser subdivididos pelo espaço físico, como é o caso da ópera de Veneza e da ópera de Roma; ou ainda de acordo com a função social e cultural da música, como é o caso da música

popular e da música de concerto, por exemplo (*opus cit*, p.23). O *idioma* estaria ligado à individualidade na forma como cada compositor trabalha com o seu *dialeto*. Assim, pode-se inferir que o *idioma* do compositor está diretamente ligado às *estratégias* que o mesmo utiliza para as suas obras. Aliás, para Meyer (1996, p. 24 – nota de página), abaixo das *regras*, todas as restrições são basicamente *estratégias*.

Contudo, cabe aqui salientar que os termos dialeto e idioma na língua portuguesa são justamente ao contrário do que significam na língua inglesa. De acordo com Cunha e Cintra (2017), na língua portuguesa, o idioma atua como modelo e norma da língua padrão de uma nação ou peculiar a uma região, enquanto que dialeto é definido como as formas características de uma variedade regional de uma dada língua, ou seja, o dialeto é uma vertente do idioma. Sendo assim, torna-se menos confuso e mais funcional adotar os conceitos estabelecidos pela nossa língua. Para este trabalho será usado então, *idioma* como forma de linguagem abordada por diversos compositores de maneira ampla, e *dialeto* como forma de linguagem específica abordada por um único compositor.

Ainda como uma subcategoria dos conceitos citados acima, Meyer (1996) trabalha com o chamado estilo *intraopus* que, de forma geral, são padrões reproduzidos numa obra específica. Estes padrões são o que podemos chamar de células temáticas e/ou estruturação de algum elemento específico que aparecem com determinada frequência durante a obra, podendo ou não sofrer variações e alterações. O estilo *intraopus* está ligado à forma como o compositor trata cada uma de suas obras, conferindo-lhes peculiaridades, estando essas sob as *estratégias* que este compositor utiliza a partir do seu *dialeto* e *idioma*.

A Figura 1 apresenta a relação entre os conceitos da teoria de estilos de Meyer (1996) de maneira esquemática



**Figura 1** – Proposição esquemática da hierarquia entre os conceitos da Teoria dos Estilos de Meyer (1996).

De acordo com a Figura 1, parece haver uma hierarquia entre os conceitos propostos por Meyer (1996) que, a partir das *leis* vão abrangendo campos cada vez mais específicos, construindo assim uma espécie de afunilamento das ideias, até atingir o nível *intraopus* (obra musical com suas características específicas). No decorrer desses níveis hierárquicos, os elementos são interdependentes entre si: *leis* estão numa esfera que abrange todos os outros conceitos, e estes por sua vez, a partir das *regras*, vão se consolidando e se relacionando com o próximo elemento.

A Figura 2 demonstra um excerto musical da primeira peça da obra *Cenas Infantis* (*Kinderscenen*) Op. 15 do compositor alemão Robert Schumann, que visa exemplificar os conceitos aqui apresentados.

Robert Schumann, Op. 15.

$\text{♩} = 108. (\text{♩} = 84.)$



Figura 2 – Schumann Op. 15 n.1 (compassos 1-8)

A Figura 2 ilustra uma música familiar aos pianistas ocidentais, sendo assim, para estes, abarcam processos perceptivos de organização de padrões em função da memória. Isso corresponde àquilo que Meyer denomina como *leis*. Para Swanwick (2003), por esta obra ser parte do repertório comum dos pianistas ocidentais, tende-se a escutá-la como “*música*, em vez de sons isolados. As notas tornam-se melodias por um processo psicológico pelo qual tendemos a agrupar sons isolados em linhas e frases, ouvindo-os como gestos.” (SWANWICK, p. 29). Como *regras*, têm-se a referência do sistema tonal e suas relações internas: uma linha melódica em arco nos dois primeiros compassos, que se repete (comp. 3-4) e é estendida por mais quatro compassos. A harmonia é tonal (sol maior) com funções de tônica, dominante secundária e dominante (comp. 1-2; 3-4), seguido de tônica, subdominante, dominante e tônica (comp. 5-8). No âmbito das *estratégias*, é possível perceber como Schumann trabalha os planos sonoros com uma linha melódica mais aguda, uma espécie de preenchimento (recheio) com acordes arpejados e um baixo conduzindo a harmonia. Este tipo de estratégia amplamente explorada na segunda metade do século XVIII e no século XIX é frequente na obra de Schumann, como no Carnaval de Viena op. 26 (especialmente no *intermezzo*), e no primeiro Romance op. 28<sup>2</sup>, por exemplo.

Neste exemplo (Figura 2), o *idioma* é o característico do Romantismo alemão do século XIX, percebido na textura levemente densa, ainda que com dinâmica suave, e um contorno melódico bastante característico do período, além da indicação de pedal. Aquilo que é denominado de *dialeto* foge ao escopo deste trabalho, pois se trataria da sonoridade

schumaniana alcançada na reprodução de suas estratégias de composição juntamente com o idioma compartilhado, que por sua vez só podem ser (re)produzidos na performance ou na audição de alguma gravação. Por fim, o *intaopus* é localizado no uso da célula rítmica  presente em toda a peça.

Percebe-se novamente que os conceitos trabalhados na teoria de Meyer (1996) estão concatenados e sobrepostos, pois o *idioma* compartilhado no exemplo de Schumann está ligado também às *estratégias* de composição tanto dos seus contemporâneos quanto dele mesmo e sustentados pelas *regras* do sistema tonal, por exemplo. Sendo assim, a teoria se coloca como uma ferramenta de estudo, pois trabalha os pormenores de uma obra sem dissociá-la do todo, se tornando um instrumento de exploração tanto geral quanto específica, algo indispensável para instrumentistas.

### 3. Considerações finais

O presente trabalho ao refletir sobre a definição dos conceitos de estilo na Teoria dos Estilos de Meyer (1996) pode vir a servir de base para uma reflexão sobre as múltiplas acepções que estão aí implícitas. Tal intento parece ser de interesse da área da performance, visto que o instrumentista, ao construir e aprender seu repertório musical faz escolhas e restrições relativas as convenções estilísticas. Pode-se propor, a partir da Teoria dos Estilos de Meyer (1996), que ao buscar interpretar e conceber uma dada obra do repertório de concerto ocidental, o instrumentista acaba lidando, sobretudo com *estratégias*, *dialetos*, *idiomas* e também com estilos *intraopus*, já que faz parte da sua realidade a busca pela compreensão de especificidades e particularidades das obras em preparação.

Neste sentido, a Teoria de Meyer (1996) se torna uma potencial ferramenta, pois permite apontar o *locus* intencional de pensamento para a reflexão dos instrumentistas quando estes se voltam à caracterização estilística em situação de aprendizado e performance de cada uma das peças de seu repertório. Neste sentido, a partir das *estratégias* percebidas (e captadas) pela interpretação da estrutura da obra estudada, a abordagem deveria transpassar o *idioma* (ou seja, normas genéricas estabelecidas de um dado estilo), visando manipular o *dialeto* (características das maneiras de expressão sonora singulares de um compositor) mediado pelo *intraopus* (características específicas da obra estudada). Uma vez que se entenda as *regras* (sistema tonal, por exemplo) em que a obra foi escrita, inicia-se então o trabalho de caracterização estilística da mesma, em função da exploração dos elementos que, como

mencionado anteriormente, podem ser abordados de forma pontual sem negligenciar suas inter-relações com os demais conceitos que contribuem na caracterização de um dado estilo.

### Referências

CUNHA, C.; CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2017.

DELALANDE, F. *Analyser Le style em musique eletro-acoustique: approximation et pluralité en analyse comparative*. *Analvse musicale*, no. 32, 28-33, 1993.

BARONI, M. *Style et mutations stylistiques dans la tradition musicale européenne*. In: J. J. Nattiez (Org.) *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*. V. 4 – Histoires des musiques européennes. Paris: Actes de Sud (pp. 53-70), 2005.

GARDNER, H. *La sensibilità stilistica nel campo delle arti*. In J. Tafuri (Ed.), *La Comprensione Degli Stili Musicali: Problemi Teorici e Aspetti Evolutivi*, 6(10), 37-49. Bologna, Italy: Società Italiana per L'educazione Musicale, 1996.

GROVE MUSIC ONLINE. Oxford Music Online. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/>>. Acesso em 08/10/2018.

MEYER, Leonard B. *Music, Arts and Ideas*. . University of Chicago Press, 1967.

\_\_\_\_\_. *Explaining music*. Berkeley. . University of California Press, 1973.

\_\_\_\_\_. *Style and Music. Theory, History and Ideology*. University of Chicago Press, 1989/1996.

SCHUMANN, Robert. *Kinderscenen op. 15*. Robert Schumanns Compositionen für das Pianoforte, Band 4 (pp.58-71) Baunschweig: Henry Litolf's Verlag, n.d.(ca.1880). Plate 1701. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Kinderszenen,\\_Op.15\\_\(Schumann,\\_Robert\)](https://imslp.org/wiki/Kinderszenen,_Op.15_(Schumann,_Robert)). Acesso em 17/08/2020.

SWANWICK, Keith. *Ensinando Música Musicalmente*. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

### Notas

---

<sup>1</sup>Desde a Antiguidade o conceito de estilo parece estar relacionado com a linguagem. O Dicionário Grove traz no termo estilo, algo que denota um modo de discurso e expressão, e mais particularmente a forma pela qual uma obra de arte é executada. No âmbito musical o termo suscita dificuldades pois pode ser usado para denotar



características musicais individuais de um compositor, de um período, de um centro ou área geográfica, ou de uma sociedade ou função social

<sup>2</sup> Embora em caráter bastante diferente do exemplo dado (Figura 2), as obras referenciadas são um exemplo da estratégia de Schumann ao construir uma camada sonora intermediária com acordes arpejados.