

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E TENDÊNCIAS DA ANÁLISE MUSICAL NA PESQUISA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SÃO PAULO

Júlio Versolato*
Dorotéia Machado Kerr*

RESUMO: Nesta comunicação apresenta-se a descrição de cinco livros de análise musical originados a partir de dissertações de mestrado e teses de doutorado realizadas em cursos de pós-graduação em São Paulo. Nessa descrição serão contemplados, primeiramente, os procedimentos metodológicos empregados para, depois, concluir-se sobre a tendência dos enfoques analíticos em tratar as obras analisadas ou como um meio para teorização ou como um fim estético.

PALAVRAS-CHAVE: 1. Musicologia; 2. Análise Musical; 3. Metodologia; 4. Teoria Musical e Estética Musical.

ABSTRACT: This article presents five musical analysis books description, based on master degree dissertations and doctorate thesis, originated on post-graduation courses in São Paulo. The contemplated issues would be, firstly, the methodological procedures used in order to, later on, conclude the tendency of analytical approaches on dealing with the analysed data as mean to theory or an aesthetic end.

KEYWORDS: 1. Musicology; 2. Musical Analysis; 3. Methodology; 4. Musical Theory and Musical Aesthetics.

INTRODUÇÃO

Esta comunicação tem o propósito de apresentar parte dos resultados da pesquisa *Rumos da Análise Musical no Brasil - Livros Publicados*, cujo objetivo é investigar textos de análise musical escritos em língua portuguesa por autores brasileiros ou aqui radicados, e publicados no Brasil em forma de livro. Esta pesquisa deriva de uma pesquisa mais ampla, *Rumos da Análise Musical no Brasil*, realizada no Programa de Pós-graduação em Música da Unesp, na qual se estudou a produção de teses, dissertações, memoriais e artigos, oriunda dos Programas de Pós-graduação das universidades brasileiras, e que se norteou por algumas questões como: quais os caminhos tomados pela disciplina análise musical no Brasil? Quais são suas tendências e propósitos?

Rumos da Análise Musical no Brasil - Livros Publicados tem *Rumos da Análise Musical no Brasil* por modelo, adotando o mesmo tipo de pesquisa – estado da arte – e nutrindo as mesmas intenções de avaliação e explicação da produção de análise musical brasileira, mas com a diferença de estar focada apenas sobre o objeto “livro”. Entre as diferenças que o objeto livro apresenta frente aos outros tipos de texto pode-se citar a maior abrangência temporal, a concorrência de autores de outros substratos que não apenas o acadêmico, e o fato de estar no mercado e passar por esse crivo. Pode-se observar, ainda, que o livro parece ser o suporte material mais efetivo para comunicar à sociedade o conhecimento desenvolvido na universidade, embora hoje já se possa contar com a perspectiva dos acervos *on-line*.

Esta pesquisa tem sua realização concebida em duas dimensões. A primeira se refere à coleta e descrição do material para pesquisa, realizada por meio de um levantamento bibliográfico a partir do qual foi feita uma descrição evidenciando os aspectos quantitativos dessa produção. A segunda fase consta da análise de aspectos qualitativos tais como as tendências analíticas, os métodos aplicados, as metodologias propostas, os objetivos

* Mestrando em musicologia no Programa de Pós-graduação do IA Unesp. julioversolato@ig.com.br

* Professora livre-docente, Instituto de Artes da UNESP. dorotea@ia.unesp.br

almeçados, aspectos esses que contribuem para responder perguntas como: Que conhecimentos fundamentam a análise musical no Brasil? Com que fim ela é empregada? Como se dá sua aplicação? Qual sua contribuição para o desenvolvimento musical entre nós?

Quanto ao levantamento do material foram coletados, até o momento, quarenta e dois livros por meio de consultas via internet à base de dados RILM e aos *sites* da Biblioteca Nacional e da Academia Brasileira de Música; por contato telefônico junto às editoras Annablume, Ateliê Editorial, Musa Editora, Editora Perspectiva, Via Lettera, Fundação Editora Unesp, Editora da Unicamp, EDUSP, e ao Museu Villa-Lobos; e, ainda, por meio de coleta *in loco* nas Bibliotecas do IA/UNESP, da ECA/USP, e na Discoteca “Oneyda Alvarenga” do Centro Cultural São Paulo.

Os resultados apresentados nesta comunicação fazem menção a três dentre esses quarenta e dois livros. Os critérios para delimitação desses três livros foram: a) serem oriundos de dissertações de mestrado e teses de doutorado realizadas em programas de pós-graduação no estado de São Paulo (Tabela 1), o que vai de encontro ao objetivo de pesquisar a produção realizada em cursos de pós-graduação; b) o fato de terem a análise musical como objetivo primeiro, focalizando a obra como um fim em si mesma.

Tabela 1

<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Grau de Titulação</i>	<i>Programa</i>	<i>Defesa</i>	<i>Public.</i>
<i>Beethoven e o sentido da transformação</i>	Muniz Neto, José Viegas	Doutorado	PUC	1996	1997
<i>Mahler em Schoenberg, angústia da influência na Sinfonia de Câmara n.1</i>	Molina, Sidney	Mestrado	PUC	2001	2003
<i>Muito Além do Melodrama</i>	Nogueira, Marcos Pupo	Mestrado Doutorado	UNESP USP	1998 2003	2006

No texto *O sentido da análise musical*, – no qual se encontram explicações sobre a evolução da conceituação de análise musical a partir das definições apresentadas em várias publicações do *New Grove Dictionary of Music and Musician* – Antenor Ferreira (in KERR, 2006) concluiu, apoiando-se em Bent, que a análise musical é hoje tomada como uma atividade musicológica autônoma podendo ser definida de forma geral como sendo a “parte do estudo da música que tem como ponto de partida a música em si mesma, desvinculada de fatores externos” (BENT, 1980, p.341). Dispondo de tal prerrogativa, a análise musical é estabelecida como instrumento fundamental na articulação de diversas atividades no campo musicológico, numa relação de complementaridade instrumental e metodológica em que, por um lado, contribui para a consecução dos objetivos daquelas atividades, enquanto, por seu turno, acaba por extrair elementos para sua própria caracterização. Destacam-se as relações com a teoria e a estética: “Essas três áreas de estudo podem ser pensadas como ocupando posições ao longo de um eixo que teria, em um extremo, o lugar da música dentro de esquemas filosóficos e, no outro, o suprimento de instrução técnica do artesanato da composição” (BENT, 1980, p.341). Quanto a essas relações, Dahlhaus faz as seguintes afirmações: “Julgamentos estéticos, no mínimo convincentes, são sustentados por julgamentos factuais os quais, por seu turno, dependem de métodos analíticos demonstrando a atitude musical de um período. E, inversamente, os procedimentos analíticos [...] são fixados sobre premissas estéticas” (DAHLHAUS, 1983, p.7); e também: “Um trabalho de teoria, explícita ou implicitamente, provê o ponto de partida de uma análise. [...] Inversamente, análises de obras musicais são o que suprem os fundamentos de uma teoria que não seja

construída no ar. A teoria pode ser tanto uma pré-condição, quanto a meta e o resultado de análises musicais” (DAHLHAUS, 1983, p.8). A partir desses dados é estabelecida uma dupla percepção da análise: em seu sentido próprio – definindo sua natureza e competências –, e em sua função no contexto musicológico – referindo-se àquela interação de mão-dupla com outras áreas do conhecimento musical. O intuito deste trabalho é investigar os textos selecionados, fazendo uma descrição que evidencie os procedimentos metodológicos empregados – objetos, objetivos, justificativas, métodos, e conclusões –, e finalizar tecendo considerações quanto à medida e o modo em que possivelmente se configure essa dupla orientação.

DESCRIÇÕES

No livro *Beethoven e o Sentido da Transformação*, José Viegas Muniz Neto atinge um objetivo bem maior do que o pretendido por ele ao início. Assim, o intuito que primeiramente se asseverou, de refletir acerca da exequibilidade técnico-interpretativa, bem como da popularidade da *Grande Fuga em sib maior opus 133*, acaba ficando à sombra das conclusões obtidas sobre as transformações estilístico-composicionais por quais passa a obra de Beethoven, conclusões essas que, aliás, têm muito mais afinidade com o próprio título do livro. Assim, Muniz Neto, demonstra a ocorrência de um processo dialético envolvendo as três fases composicionais de Beethoven, no qual detecta o “sentido da transformação” que se dá ao longo desse processo e que se consubstanciaria na composição da *Grande Fuga opus 133*. A esse respeito, Muniz Neto afirma:

“Temos, então, montado o quadro aristotélico: a primeira fase seria a tese, na qual a forma prevalece privilegiando os aspectos apreendidos, a segunda fase seria a antítese, em que desmorona o bom comportamento pela expressão trágica, e a terceira fase seria a síntese, onde o respeito às tradições se mescla com a tragicidade, dispensando o heroísmo e revelando um novo sentido de forma” (MUNIZ NETO, 1997, p.66).

Ao longo do livro essas fases são estudadas por meio de uma abordagem ampla que focaliza não só a obra específica de Beethoven, mas também todo o contexto estético musical em que ela se insere, os aspectos histórico-sociais da época, e a biografia do compositor; assim, vai-se desenhando a trajetória de um jovem iniciante, freqüentador da sociedade vienense, e que como compositor tinha na forma sonata seu principal meio criativo e se apegava à tradição – esta que se sustinha dentro de uma estética aristocrática, notadamente representada pelas figuras de Haydn e Mozart. Depois, constrangido pela surdes, Beethoven se afastaria desse meio para abraçar outros ideais sociais e, composicionalmente mais maduro, realizar seu trabalho sinfônico, heróico, prenhe de uma dramaticidade até então insuspeita na cultura musical. Mais tarde, retirando-se ainda mais e vivendo uma vida quase monacal, mística, Beethoven enveredaria por um abstracionismo musical manifestando-o em sua música para quarteto de cordas.

“Beethoven tinha no quarteto a manifestação máxima da arte musical. E a razão dessa preferência é clara, pois nenhuma outra formação

de caráter intimista seria tão reveladora de sua necessidade de isolamento e concentração. Além desse fator pessoal, particularmente na terceira fase, o quarteto foi o veículo mais eficiente para expressar todo o projeto de renovação de sua música, o elemento verdadeiramente transformador” (MUNIZ NETO,1997, p.68).

É para essa terceira fase que Muniz Neto direciona sua atenção considerando que nela se consubstancia toda experiência musical e humana de Beethoven, que restaria imprimida na composição da *Grande Fuga op.133*, uma fuga concebida à maneira de sonata e com elementos de variação, sintetizando, assim, as três formas cultivadas pelo mestre compositor que, de resto, retomando a fuga, retomaria Bach e faria de sua obra final o encerramento de um ciclo maior, que o transcende.

Em *Muito Além do Melodrama*, Marcos Pupo Nogueira propõe-se investigar um momento polêmico na história da música brasileira, a saber, a valoração estética da obra de Carlos Gomes. Retratando a controvérsia entre as opiniões com as quais ao longo da história tentou-se definir a posição dessa obra no contexto da tensão configurada entre a ópera italiana e o wagnerismo, bem como sua situação frente à constituição de uma música nacional, Nogueira percebe na obra sinfônica de Gomes um diferencial entre esta e a de seus contemporâneos:

“Rotulado ora como seguidor de Verdi ora de Wagner, algumas vezes tido com herói nacional por ter vencido em Milão, outras desqualificado como paradigma para as novas gerações de compositores, como ocorreu nas primeiras décadas do século XX, parte-se aqui do pressuposto que, nas formas sinfônicas de suas óperas, Gomes seguiu, no entanto, um caminho estético próprio, e seu estilo, bastante pessoal foi receptivo a influências ecléticas, que incluíram desde a música lírica italiana do séc. XIX à ópera francesa, passando pelo drama musical wagneriano e o sinfonismo de inspiração clássica presente nas produções da chamada ‘música absoluta’ das últimas décadas do século XIX” (NOGUEIRA, 2006, p.20).

Esse diferencial parece conformar o objeto ideal para a argumentação de Nogueira, determinando o foco de seu trabalho e constituindo o mote para comprovar que a música de Gomes vai “para muito além do padrão musical exigido pelo palco lírico italiano desse período” (NOGUEIRA, 2006, p.21). Assim, a obra sinfônica de Gomes é analisada segundo os processos temáticos e motivicos da obra teórica de Schoenberg, e do método tematicista de Reti, ajuntando-se a estes uma densa informação histórica e crítica, a partir do que são apresentadas várias evidências quanto à independência de Gomes frente aos processos composicionais típicos da ópera italiana e do wagnerismo. Entre elas, a de que Carlos Gomes dedicou considerável espaço às produções sinfônicas em suas óperas, contrariando o hábito dos compositores italianos da época que, a não ser por poucos exemplos, não mais faziam uso de peças de abertura em suas produções líricas. Uma outra diferença faz menção ao tipo de construção temática em Gomes e Verdi, evidenciando-se que, este último, apresentava em suas peças de abertura uma seleção dos principais temas da ópera alinhando-os um ao lado do outro, de modo a preservar seu perfil rítmico e melódico, sua simetria fraseológica, e sua

vocalidade, e, assim, realizava o tipo de abertura que Wagner denominou por “pot-pourri”; enquanto, Gomes, compôs as peças de abertura de suas óperas de maneira a expressar a coesão temática do drama por meio do aproveitamento contrapontístico dos motivos presentes nos temas, e da recorrência destes, criando uma rede de relações que o aproxima mais dos procedimentos wagnerianos. Entretanto, não se deve concluir daí por uma influência de Wagner na obra de Gomes, uma vez que a utilização de temas recorrentes já era usual entre os compositores italianos, e que já haviam ocorrido anteriormente, ainda que em formas diferentes, não podendo, assim, serem creditados com exclusividade a Wagner. Já no âmbito da crítica nacional, Nogueira questiona as tendências da avaliação feita sobre a obra de Carlos Gomes a partir do discurso romântico-nacionalista e nacionalista-modernista que, turvados por suas tendências ideológicas, acabaram por não se dignarem a fazer jus a essa realização musical que os transcendia, ainda que na leitura de um Mário de Andrade ou de um Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Como resposta a esse descuido, Nogueira propõe que só mesmo a análise técnica e estética do discurso musical de Gomes é que poderá propiciar uma revisão crítica isenta de “conteúdos puramente laudatórios ou oportunistas para ‘ouvir’ o que o músico realmente escreveu” (NOGUEIRA, 2006, p.29).

Sidney Molina, na apresentação que faz de seu texto *Mahler em Schoenberg, angústia da influência na Sinfonia de Câmara n.1*, argumenta que, embora não seja difícil ouvir-se a música de Mahler em certas obras de Schoenberg, “essa presença na escuta, no entanto, raramente tem trazido frutos analíticos proporcionais; ela está lá, todo ouvinte atento pode percebê-la, mas é difícil perceber onde e como ela se dá” (MOLINA, 2003, p.xi). Partindo desse pressuposto e em busca de compreender a natureza do vínculo estilístico existente entre Mahler e Schoenberg, Molina empreende uma associação entre a análise musical e a teoria literária, adaptando as categorias da “teoria da influência” de Harold Bloom à matéria musical, e desenvolvendo um instrumental analítico propício à solução de tal problema. Com o olhar predisposto por esse instrumental, e ao investigar os aspectos biográficos dos compositores; o autor detecta contradições na crítica de Schoenberg a Mahler – contradições estas denotando talvez intenções veladas quem sabe até para o próprio Schoenberg – e conclui que:

“Ao cobrar de Mahler a revolução que lhe coube, Schoenberg, simultaneamente, pede para ser aceito como continuador da tradição musical germânica e não como revolucionário. Trata-se, de fato, de um esforço para inverter a relação de influência, já que, para Schoenberg e seus discípulos, ‘Schoenberg’ é a tradição mahleriana consumada e ‘Mahler’, por seu turno, a revolução schoenberguiana recusada” (MOLINA, 2003, p.37).

A compreensão da teoria harmônica de Schoenberg, orientada por esse olhar transdisciplinar, destaca-se como um fator axial para o escopo analítico desse texto e, sendo aplicada diretamente à análise musical, revela seu valor poético.

“O Tratado de Harmonia foi a mais forte desleitura da tradição musical realizada pelo crítico Schoenberg; se seus textos posteriores continuaram a ser eficientes do ponto de vista pedagógico, não alcançaram o nível necessário para tornarem-se o que Harold Bloom espera que a crítica, em sua radicalidade, seja em nossos dias: a saber,

‘o elemento básico do discurso poético’”
(MOLINA, 2003, p.43).

A *Sinfonia de Câmara n.1* é também analisada sob o aspecto de sua concepção estilística, aspecto este de grande relevância na medida em que é nesta peça que se dá a consubstanciação do estilo composicional próprio de Schoenberg. A conjugação de expansão tonal, desenvolvimento temático e contração formal, implicando uma perfeita adequação dos planos verticais e horizontais da composição, está na base dessa conquista. O esclarecimento analítico de tal consubstanciação na *Sinfonia n.1* conta não só com a análise harmônica, formal e temática, mas também com um questionamento quanto a aceção de conteúdo e forma tanto no contexto da música quanto no da literatura, e que se direciona para uma confrontação da poética schoenberguiana com a de Beethoven, Wagner, Brahms e, em especial, com a de Mahler, uma vez que “enquanto a música de Schoenberg não conseguisse desler a de Mahler, ela não teria nenhuma chance de se impor enquanto uma voz própria. Schoenberg conquistou definitivamente essa voz ao compor o op.9” (MOLINA, 2003, p.150).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises apresentadas nesses três textos são orientadas no sentido de abordar a obra como um fim em si mesma, articulando-se uma argumentação em favor de comprovar sua especificidade, algo que as diferencie de suas semelhantes, que as singularizem. Assim, a *Grande Fuga op.133* é apresentada como uma síntese da tradição austro-germânica desde Bach, passando por Haydn e Mozart, e chegando ao próprio Beethoven que a compôs. A *Sinfonia de Câmara n.1* é tomada como representando o primeiro passo na trajetória de Schoenberg como um dos mais notáveis continuadores também dessa mesma tradição. Já as sinfonias e prelúdios de Gomes se distinguem pela originalidade de sua escrita orquestral, condensando a significação dramática da ópera por meio da transformação de motivos extraídos dos temas. Observa-se nesses textos o emprego de um tipo de análise temática, formal e estilística; informada pela estética, a crítica e a história. No domínio da estética pode-se destacar as conclusões sobre semântica musical, ou o questionamento quanto a conteúdo e forma, apresentados no *Mahler em Schoenberg*. Quanto à história destaca-se o estudo da evolução das formas instrumentais no contexto da ópera, realizado por Nogueira no capítulo *Aberturas, prelúdios e sinfonias na ópera dos séculos XVII a XIX*. O estudo de formas musicais realizado ao longo do *Beethoven e o Sentido da Transformação*, bem como as conclusões sobre a teoria harmônica de Schoenberg no *Mahler em Schoenberg*, são exemplos de contribuições teóricas. Por fim, é preciso dizer que o orbe de conhecimentos implicados nesses textos, seja no que ali se explicita ou no que se insinua por *insights*, os estabelece desde já como textos marcantes da história da análise musical brasileira, e faz de sua leitura algo *sine qua non* a quem quer que se destine enveredar por esse caminho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

BENT, Ian D. *Analysis*. In: SADIE, Stanley (Org.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol.1*, p.340-388. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

DAHLHAUS, Carl. *Analysis and Value Judgment*. New York: Pendragon Press, 1983.

KERR, Dorotéa Machado; CARVALHO, Any Raquel; RAY, Sônia. *Rumos da Análise Musical no Brasil - Relatório final*. 2006.

MOLINA, Sidney. *Mahler em Schoenberg: angústia da influência na Sinfonia de Câmara nº1*. São Paulo: Rondó, 2003.

MUNIZ NETO, José Viegas. *Beethoven e o sentido da transformação: análise dos últimos quartetos e da Grande Fuga Op. 133*. São Paulo: Annablume, 1997.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. *Muito Além do Melodrama, os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.