

O DISCURSO ANALÍTICO: Uma prática essencial e acidental na formação do músico

Ilza Nogueira*

I - Introdução

Recentemente, tive a oportunidade de lecionar uma disciplina de caráter teórico-analítico, direcionada ao repertório musical do século XX, no Curso de Especialização sobre "Inter-relações Arte-Escola" do Departamento de Artes da Universidade Federal do Pará. Os sete alunos, provenientes de distintas formações acadêmicas em música, estavam todos profissionalmente engajados na educação musical; seja no curso de licenciatura em educação artística, seja em escolas de música a nível de segundo grau técnico. Somente um membro da turma teve um contato superficial com análise musical durante a graduação em instrumento na UNICAMP, com base na teoria tonal. O desconhecimento de objetivos e métodos do trabalho analítico, bem como a falta de intimidade dos alunos com a literatura da disciplina e sua terminologia específica, exigiram uma abordagem abrangente da análise musical contemporânea. Demonstrativa de como se pode analisar a música pós-tonal, e informativa das bases para o desenvolvimento individual de uma prática analítica contextualizada no perfil intelectual da nossa época, e justificada como um guia de percepção da estruturação dos vários "idiomas" musicais contemporâneos.

* Doutor em Composição, SUNY/Buffalo, USA; Post-Doctoral Fellow, Universidade de Yale; Professor Adjunto do Departamento de Música, UFPb.

O convite da ABEM, para que eu escreva sobre Análise Musical Contemporânea para leitores da área de Educação Musical, leva-me, de certa forma, a reviver a situação em que me encontrei elaborando o curso para a UFPA. Imagino que a maioria dos leitores deste breve artigo não sejam usuários da literatura recente sobre análise musical. Julguei, portanto, que deveria elaborar um texto mais abrangente que específico, menos técnico que informativo dos objetivos e metodologias contemporâneas do estudo analítico. Decidi, então, costurar alguns recortes das minhas aulas para o curso de especialização da UFPA e de um texto meu publicado pela Revista ART (*Análise Musical: O Que, Como e Por Quê*, ART 020, dez. 1992), enriquecendo-os com algumas reflexões de teóricos e compositores contemporâneos (John Rahn, Nicholas Cook e Maurício Kagel), no sentido de dar contas de uma visão panorâmica atual do que é a análise musical (quem faz, o que faz, para que e como faz).

Devo dizer que encaro a circunstância de escrever sobre o discurso analítico contemporâneo para um público específico da área de educação musical como uma excelente oportunidade para dividir uma preocupação pedagógica: a grande ausência do discurso sobre música nos currículos de ensino musical de terceiro grau. Nesta ocasião, espero poder convencê-los da necessidade de refletirmos juntos, teóricos e educadores musicais, sobre esta questão. As considerações seguintes, como disse acima, pretendem dar conta de uma apresentação abrangente da disciplina (de seu significado e objetivos). Minha intenção é que esta macrovisão seja condutiva à reflexão sobre a importância da prática analítica na formação do instrumentista, do cantor, do regente, do compositor e do educador musical.

II - Considerações sobre o discurso analítico

II.1 - Sobre o significado da análise musical

Segundo John Rahn (1980: 1), analisar uma música significa determinar uma boa maneira de ouvi-la e comunicá-la a outras pessoas. Por "uma boa maneira" de ouvir uma determinada música, ele entende uma perspectiva de observação auditiva sob a qual a música "faz

sentido". Lembrando que não há uma única melhor maneira de compreender-se o sentido de uma música, Rahn chama atenção ao fato de algumas serem geralmente reconhecidas como melhores que outras. Se esses julgamentos individuais não tendessem a convergir, observa Rahn, a teoria da música seria bem mais "anárquica" do que realmente é. No entanto, para que esta convergência aconteça, é necessário que haja uma determinação de acompanhar ativamente o ponto de vista alheio. Do contrário, não poderá ocorrer uma conversação analítica, nenhuma acomodação mútua, nenhuma síntese de dois pontos de vista particulares e estranhos um ao outro, nenhum aprendizado, portanto. Na curta introdução ao seu livro *Basic Atonal Theory*, Rahn não define explicitamente a "boa maneira" de compreender-se o sentido da música, mas deixa implícito que esta é uma audição condicionada ao desenvolvimento da habilidade mental de relacionar os sons ouvidos, e, conseqüentemente, perceber a obra como uma *estrutura* organizada. Sua análise da Sinfonia Opus 21 de Webern (ibid.: 4-17) demonstra claramente este ponto de vista.

Para Nicholas Cook (1987:215-233), a análise musical deve explicar a experiência da audição da música; a tonalidade do que se percebe na obra, consciente e inconscientemente. Para explicar as noções de percepção consciente e inconsciente, Cook recorre ao conceito de níveis estruturais hierárquicos da teoria Schenkeriana, na qual o sentido do óbvio na música - a unidade musical apreendida na percepção consciente do nível imediato (*vordergrund*) - é derivado de estruturas não óbvias, somente conscientizadas através do estudo analítico: a estrutura fundamental (*ursatz*) - "um segredo escondido por trás do nível imediato". Valorizando o poder que a música tem de emocionar as pessoas, de atingí-las em seu subconsciente através de técnicas racionais, Cook crê que o estudo da música é "a chave para o conhecimento da natureza humana", que a prática analítica se revela como uma forma de comunicação direta com o compositor, o que ele considera uma experiência estimulante. Condenando a ênfase na objetividade e na imparcialidade do estudo analítico, Cook vê no envolvimento pessoal com a música "a única razão sensível para alguém se interessar por ela".

Como se pode observar, Rahn e Cook consideram a análise musical sob pontos de vista distintos. Rahn equaciona o significado da música à compreensão estrutural *per se*, à percepção das "*really exciting musical structures*" (1980: 2), desprezando, portanto, os

fatores inerentes ao processo perceptivo. Sua análise explica a organização estrutural que a música apresenta; não focaliza os efeitos da sua evolução no tempo. Cook, ao contrário, valoriza no estudo analítico a possibilidade de compreensão da música enquanto uma experiência humana, o potencial para a explicação dos fatores psicológicos implícitos nas estruturas musicais, como, por exemplo, as expectativas do ouvinte.

A separação entre os analistas que focalizam as relações lógicas entre estruturas musicais e aqueles que enfatizam sua expressão sonora, revela duas compreensões distintas do sentido do estudo analítico, conduzidas por questionamentos distintos diante do fato musical. De um lado, coloca-se a questão de como pode-se evidenciar a unidade estrutural de uma partitura; de outro lado, questiona-se como a música é percebida como uma estrutura dinâmica, com as experiências psicológicas da percepção de antecipações e adiantamentos, por exemplo. Enquanto o primeiro questionamento conduz à observação da *partitura* como uma estrutura abstrata, existindo independentemente do tempo musical - como um objeto estático, portanto, o segundo conduz à observação da *música* como um processo que se realiza no tempo. Uma atitude eminentemente científica e outra eminentemente humanística definem, portanto, produtos analíticos de escopos totalmente distintos, os quais, por sua vez, projetam distintos significados para o objeto do estudo analítico - a música como organização estrutural ou como uma experiência emocional. Esta ambiguidade de significações da música e, por conseguinte, do seu estudo (a sua análise), é justamente aquilo que lhe confere valor artístico. Segundo Umberto Eco, a obra de arte é um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que *permitam*, mas *coordenam*, o revezamento das interpretações, o deslocar das perspectivas (1991: 23). A ambiguidade de significados é característica de toda obra de arte, e uma das finalidades explícitas das poéticas contemporâneas, um valor a realizar (ibid: 22). A dialética estabelecida entre a obra e a abertura de suas leituras, diz Eco, é ineliminável. Entretanto, esclarece o autor, a abertura de possibilidades interpretativas fica, todavia, intencionalmente ligada a um campo que orienta a leitura e dirige as escolhas: um campo que torna comunicativa a relação entre a obra e o seu intérprete e não a dissolve no diálogo do absurdo.

II.2 - Sobre o analista contemporâneo: o que ele faz e como faz

Quem é o musicólogo analista de nossos dias? Quais as suas preocupações/finalidades frente ao seu objetivo de estudo? A observação da literatura analítica contemporânea nos diz que uma grande maioria dos analistas de nossos dias são observadores que se isentam de uma apreciação qualificativa da música. Que a sua observação é, portanto, objetiva, imparcial. E que a sua meta é a compreensão de como funciona a estrutura musical, e sua preocupação é determinar um modo de percepção desta estrutura no qual a obra faça sentido.

Para encontrar um modo de percepção da estrutura da música, o analista identifica os elementos constitutivos da obra e descobre como esses elementos se articulam entre si; ou seja, determina a sua função sintática no discurso musical. Identificar a constituição elementar da obra é, portanto, o primeiro problema do analista estruturalista. Um problema que decorre da natureza do discurso musical. Se, na linguagem humana, a articulação dos sons resulta em símbolos determinados, a articulação dos sons musicais, ao contrário, não origina símbolos previamente conhecidos. O analista, portanto, vai antes definir que isolar as unidades elementares da estrutura musical. Esta definição, por sua vez, é difícil, problemática, pois não existem critérios explícitos para a segmentação da música. Os critérios de segmentação do todo e as unidades da estrutura musical, são, portanto, criação do analista. Desta forma, a análise musical estruturalista se define como uma atividade essencialmente construtivista.

Como o analista chega a definir os elementos do discurso musical e a definir suas funções? No estudo da música, o campo de orientação à leitura analítica é o método comparativo. É através de comparações, da identificação de graus de contraste e semelhança - dentro de uma única obra, entre duas ou várias obras, ou entre a obra e um modelo abstrato (a forma sonata, por exemplo) - que o analista constrói as observações e os argumentos que controlam sua interpretação, suas conclusões. A atividade analítica, portanto, não é produto da imaginação livre. A preferência pelo método comparativo (científico) ao avaliativo (subjetivo) distingue a análise estruturalista contemporânea da sua tradição. Seu empenho por um *status* científico levou ao desenvolvimento de um estilo de análise

caracterizado pela presença de gráficos, tabelas estatísticas e diagramas, como recursos de descrição e modelos alternativos de percepção, complementando a expressão verbal ou mesmo substituindo-a. Há um objetivo explícito de não mais simplesmente descrever verbalmente a música, mas simulá-la com máxima exatidão. De fato, estes símbolos alternativos da comunicação analítica permitem-nos ver a estrutura musical de uma forma imediata (o que a prosa não permite), além de terem significados mais precisos do que as palavras.

Considerando o estilo analítico, devemos ter em conta o fato de que a percepção do musicólogo é condicionada à sua bagagem cultural e ao seu momento histórico. Sua produção, portanto, diz respeito ao seu contexto sócio-cultural e à sua época. Também diz respeito à sua experiência, aos seus conhecimentos específicos e às suas reações perceptivas. Em todo estudo comparativo está sempre impregnado o ponto de vista do comparante. Por isso, quando falamos na objetividade (cientificidade) do estudo analítico contemporâneo, não podemos deixar de reconhecer que o ponto de vista perceptivo e os condicionamentos culturais do analista (a notação musical, por exemplo) esvaziam possibilidades de uma objetividade absoluta.

Desenvolvendo a observação de que a objetividade analítica é relativa, vamos chegar ao ponto de perguntar se este relativismo nos autoriza a dizermos o que quizermos, se não existe, portanto, uma concepção analítica errada; se, enfim, qualquer análise é verdadeira.

II.3 - Sobre as perspectivas do discurso analítico

É possível julgar as afirmações de uma análise musical como certas ou erradas, verdadeiras ou falsas?

Distintas interpretações analíticas de uma mesma peça explicam-se tanto na natureza da obra de arte - "um símbolo inconsumado" (Suzane Langer), uma "reserva indefinida de significados" (Eco - quanto do estudo analítico: uma 'recriação' com bases nas interrogações pessoais do analista e numa audição imaginativa.

A grande variedade de interpretações analíticas do "Acorde de Tristão" são, talvez, o melhor exemplo da relatividade do estudo analítico.

PRELUDE

Langsam und schmachkend.

2 Hoboen.
2 Klarinetten in A.
1 Englisch Horn.
1. u. 2. Fagott.
Violoncelle.

The musical score is written for five instruments: 2 Oboes, 2 Clarinets in A, 1 English Horn, 1st and 2nd Bassoons, and Cello. The tempo is 'Langsam und schmachkend.' The score shows the first five measures. The Oboe part starts with a dynamic marking of *p* and a measure number '5'. The Clarinet and English Horn parts also have *p* markings. The Bassoon part has a *p* marking. The Cello part starts with a *pp* marking and includes *cresc.* and *dim.* markings.

Os funcionalistas encontram várias possibilidades de identificação do acorde, em tonalidades distintas. Considerando a tonalidade de Lá menor (a de maior concenso) há interpretações do acorde como ii, V/V, iv ou V graus. (Schoenberg não explica a estrutura do acorde, mas o compreende sobre o II grau; Piston já o observa como uma dominante da dominante com sétima, tendo a quinta alterada descendentemente: sexta francesa; d'Indy interpreta-o como um acorde de subdominante em 1ª inversão, pela conversão das notas dissonantes estranhas a notas do acorde - Sol# a Lá, e Ré# a Ré; e Jacques Chailley identifica o acorde como uma antecipação da tríade de dominante que o segue, considerando as notas estranhas como *appoggiaturas*). Há quem compreenda o acorde como uma formação híbrida entre Lá menor e Mi menor (Carl Mayrberger), e até mesmo quem considere os onze primeiros compassos do Prelúdio (onde a tríplice ocorrência do acorde tem lugar) em quatorze tonalidades diferentes, o primeiro acorde sendo considerado sobre o sétimo grau de fá# menor (Salomon Jadassohn). Esta variedade de interpretações funcionais encorajou análises não funcionalistas do acorde, tentando caracterizá-lo como uma estrutura vertical, ou como um contexto deri-

vado da continuidade linear. Como estrutura vertical, a inexistência de uma vinculação funcional encoraja a consideração de um acorde sobre Sol#, justamente a nota que a maioria das análises funcionais considera estranha à harmonia. Desta forma, existem interpretações de um acorde menor com sexta acrescentada (a nota Fá sendo lida como Mi#) ou de sétima diminuta (Ré# sendo considerada *appoggiatura*). As análises lineares, por sua vez, iluminadas pela perspectiva Schenkeriana, tendem a observar o acorde no contexto harmônico dos dois movimentos melódicos relacionados por inversão - a linha descendente dos cellos e corno inglês (Fá-Mi-Ré#-Ré) e a linha ascendente dos oboés (Sol#-Lá-Lá#-Si). Na visão de W. Mitchell, os elementos de uma linha correspondem em *status* aos da sua contraparte, e a harmonia fundamental consiste dos pontos de partida e chegada dos movimentos melódicos: Sol#-Si-Ré-Fá, um acorde de sétima diminuta sem caracterização funcional.

A pluralidade de interpretações analíticas deste acorde, da qual os exemplos acima são uma pequena mostra, demonstra dois fatos. Um deles é o impacto surpreendente que o Acorde de Tristão exerce sobre o ouvinte informado. Este impacto, por sua vez, não se deriva da estrutura característica do acorde - a qual pode ser encontrada em obras anteriores (a exemplo, na sonata Op. 31, Nº 3 de Beethoven - cs. 36, 38, 40 e 42) sem causar maiores efeitos - mas da sua percepção em contexto. Por contexto, entendemos: o lugar do acorde na obra (no caso, o início), a sua duração, a progressão harmônica da qual ele é parte, a condução vocal e a sua incidência (no início da obra, Wagner repete o acorde três vezes; nos compassos 6, 10 e 12). O outro fato que a longa controvérsia sobre este acorde demonstra é que o efeito auditivo é, de fato, inexplicável num sentido essencialmente científico. Nenhuma das muitas análises do Acorde de Tristão dá conta de uma explicação da sua realidade psicológica para o ouvinte. E este fato é simples de se entender. A análise musical toma, como base de seu estudo, a notação musical convencional. Uma notação que não tem possibilidades de registrar com exatidão altura, duração e intensidade dos sons musicais, e que omite vários dos seus atributos essenciais, como vibrato, portamentos, etc. As 11 categorias intervalares definidas pela teoria do temperamento igual correspondem a uma infinidade de variantes destes intervalos, ouvidas na execução musical. Os valores rítmicos do sistema métrico, por sua vez, têm sua utilidade como uma forma grosseira de transmissão da idéia musical; não servem, no entanto, para a transcrição exata da complexidade rítmica de

uma execução musical. A notação convencional não pode ser útil, portanto, como base de um estudo científico que tenha como finalidade a percepção das estruturas musicais realizadas. Qualquer estudo significativo neste campo teria que se fundamentar numa forma de representação dos sons musicais bem mais precisa do que a notação convencional. Uma análise baseada nos registros da partitura, portanto, não pode dar contas do sentido musical proveniente da realidade física e psicológica da música. Quando falamos em análise como um estudo científico da música, estamos, portanto, querendo nos referir a metodologias.

A influência do desenvolvimento científico e tecnológico observados nos últimos vinte anos, época em que a análise musical se profissionalizou, aliada à dificuldade de uma aproximação científica dos processos composicional e perceptivo, podem ser os dois fatores responsáveis pelo grande peso que a análise estrutural tem hoje em dia, principalmente nos Estados Unidos. Baseadas na neutralidade da partitura, ostentando um estilo científico cunhado em gráficos, tabelas estatísticas e diagramas, objetivando a simulação da percepção estrutural com máxima exatidão, as análises fundamentadas na perspectiva estruturalista moderna procuram demonstrar como a partitura é estruturada logicamente, ao invés de buscarem compreender como a música é experienciada como movimento direcionado.

Observando a música como um artefato humano, como uma simples estrutura ou como um fenômeno psicoacústico, a análise musical projeta uma forma de compreensão do seu objeto de observação. E uma forma de compreensão não é algo que se possa julgar como correta ou incorreta, verdadeira ou falsa¹. Trazendo à consciência relações que talvez não fossem percebidas sem a sua mediação (como a evolução de um plano tonal em larga-escala), ou eliminando da percepção ocorrências que, a princípio, podem ser consideradas como muito importantes, modificando a audição comum, portanto, a análise se torna uma experiência *válida*, uma experiência boa. As noções de bom ou ruim, portanto, não estão vinculadas aos conceitos de certo e errado.

¹Sob o ponto de vista histórico, algumas análises podem ser consideradas como certas ou erradas, falsas ou verdadeiras. É o caso de alguns estudos analíticos que se propõem descobrir as intenções do compositor. Nestes casos, evidências históricas (anotações num manuscrito autógrafa, por exemplo) desconhecidas do analista podem provar que suas conclusões são corretas ou não.

Desta forma, interpretações analíticas divergentes de uma mesma obra ou de uma simples unidade estrutural (como o Acorde de Tristão) podem ser igualmente válidas (e boas), se igualmente iluminam os detalhes e estimulam a percepção do leitor. Pode-se dizer, portanto, que o mérito de uma análise está antes na forma como argumenta suas conclusões do que nas próprias conclusões que ela apresenta.

II.4 - Sobre a essencialidade e a particularidade do discurso analítico

A música é capaz de falar de si mesma? Qual a necessidade da mediação do discurso musicológico?

A rejeição ao discurso analítico é comum entre os músicos, principalmente entre os compositores. Analisando a análise musical, Maurício Kagel observa que os textos analíticos identificam, com frequência, as noções de análise musical e técnica composicional (1975:41-63). em seu ponto de vista, a análise musical se dá o trabalho de conscientizar o ouvinte/leitor da existência de uma relação entre cada evento passado e o seqüente; de demonstrar o que acontece, sem, porém, poder responder porque estas relações acontecem. A sintaxe musical, diz Kagel, caracteriza-se por uma produção constante de relações sonoras, cujo sentido não se define a partir de uma compreensão descritível, e sim de uma determinação individual, particular da coesão musical. Sua compreensão de técnica composicional é a de uma disciplina "aberta", a qual não se submete à lógica de organização de materiais, e que, portanto, deve permanecer oculta. "...O compositor, diz ainda Kagel, "se esforça para - ou se sente obrigado a - realizar tarefas distintas e nem sempre congruentes." (op. cit., 44). No entanto, ele reconhece que, nas composições seriais inteiramente determinadas, o processo teórico-analítico é inerente ao processo composicional. A análise destas composições, portanto, se resume numa mera descrição do processo composicional. Em algumas destas obras, a teoria que suporta a composição não pode ser percebida numa simples audição da obra; perdendo sua significação específica na realização sonora, o método composicional não tem, portanto, alguma relevância acústica. Nestes casos, Kagel observa que a análise substitui a composição. Seu ressentimento quanto à freqüente identificação das noções de análise musical e técnica composicional nos textos analíticos encontra, portanto, apoio na própria composição. Em sua análise,

Kagel não chega à lucidez de relacionar o efeito do qual se ressent à causa que ele próprio reconhece, sem, entretanto, identificá-la como tal. A disputa entre o músico compositor e o musicólogo analista sobre a arte de discursar sobre música, em parte, deriva-se do fato de que as formações acadêmicas de ambos são essencialmente distintas; e que esta distinção cultural é responsável pelas diferentes atitudes que um e outro têm para com a linguagem verbal.

Refletindo sobre a essencialidade do discurso analítico, deve-se levar em conta a particularidade da sua natureza: a análise musical não pretende nem pode substituir a experiência musical viva, pois não é uma reprodução da obra; no entanto, ela se esforça pela realização de uma reconstrução, de uma simulação, de uma modelização do seu objetivo de estudo. Para tanto, é necessário que a análise inicie por uma atitude musical, a qual dirija a aplicação da metodologia. Quando empreendemos uma análise pelo método Schenkeriano, por exemplo, questionamos a cada momento se a nossa interpretação gráfica é fiel ao que ouvimos, ou ao que queremos ouvir. Embora estas questões não tenham validade científica, elas conduzem a respostas musicalmente válidas ou não. Respostas estas que deverão ser o objetivo da "iluminação" analítica. Por isto, Cook considera uma análise Schenkeriana como uma composição, e chama atenção para este lado não científico da análise que, para ele, encontra-se na base de todo estudo analítico: a interrogação pessoal: "Antes de tudo, tem-se que ser musical para entender o que se faz. [...] O processo analítico somente se realiza quando se 'ouve' a música que está sendo investigada" (opus cit.: 228-229). Esta frase de Cook conduz a uma reflexão importante sobre a formação do teorista, pois dela deduz-se que a prática musical, seja ela criativa ou interpretativa, é uma experiência essencial à competência musicológica. A interação das duas tradições culturais na formação acadêmica do músico e do musicólogo seria, portanto, não somente desejável mas essencial ao desenvolvimento de uma musicologia mais funcional e de uma produção musical mais contextualizada nas tradições que a suportam.

III - Considerações sobre a prática analítica na educação musical

III.1 - Deduções

Se a análise musical tem a capacidade de modificar a forma como percebemos a música, ela é, sem dúvida, um instrumento poderoso da educação musical. Um expediente que deveria ser parte do equipamento profissional do intérprete, do compositor, do musicólogo; considerada, portanto, como um componente central da educação musical. A importância da análise para o executante não é desconhecida - sua utilidade para a memorização de partituras extensas e para a compreensão das relações tais como as de intensidade ou de ritmo, na ampla escala da obra. Para a formação do compositor, o estudo analítico se revela como uma ferramenta indispensável. É a experiência da análise que ensina o compositor a pesar alternativas (imaginando qual efeito teria a obra se o autor tivesse escrito de outra forma que não aquela) e a elaborar artificios que garantem unidade e coerência ao discurso musical (as derivações das estruturas formais da estrutura dos materiais empregados, por exemplo), permitindo o desenvolvimento de um conhecimento intuitivo e imediato do que funciona e do que não funciona na composição, conhecimento este cuja transmissão transcende os limites da formulação verbal e dos exercícios estilísticos baseados em regras "pedagógicas". Desta forma, a melhor escola de composição é o estudo analítico das obras de outros compositores, a comunicação direta com os mestres do passado. Por isso, a prática analítica deve ser considerada como "a espinha dorsal" do estudo de composição.

É no nível da educação musical de terceiro grau, portanto, a não como um instrumento de pesquisa avançada, que a análise poderia exercer um papel mais vital na cultura musical contemporânea. Se a prática analítica estivesse presente no cotidiano dos currículos das distintas graduações em música, não seria um reduto de teóricos (o que, lamentavelmente, é) mas um instrumento de conhecimento acessível a todo músico.

III.2 - Relato de uma experiência

Há quatro anos, venho desenvolvendo uma prática com os alunos da graduação em instrumento do Departamento de Música da Univer-

cidade Federal da Paraíba. Esta prática vem sendo embutida no programa das duas disciplinas finais (V e VI) da matéria "Estética e História das Artes" (EHA), como recurso metodológico. A disciplina EHA V é devotada à música do século XIX, e a disciplina EHA VI, à música do século XX. Na primeira, a atividade analítica é obrigatória: trata-se da realização de um seminário de âmbito interno (somente para os alunos da disciplina), geralmente devotado ao estudo de algum ciclo de canções ou de peças características para piano. Os alunos devem realizar apresentações orais no tempo máximo de 20 minutos, ilustrando seu discurso da forma mais conveniente: com a partitura anotada, gráficos, tabelas, etc. As análises não devem ser abrangentes e sim concentradas em algum tópico, que o aluno escolherá após desenvolver alguma intimidade com a obra: plano tonal, relações harmônicas, elaboração motivica, a forma, etc. Para este seminário, cada aluno recebe duas orientações individuais. Na disciplina seguinte (EHA VI), o seminário é aberto ao público e a participação dos alunos não é obrigatória: o seminário é uma das alternativas à escolha para a avaliação da aprendizagem, uma espécie de prova pública, com banca examinadora de três membros. Um mês após a realização do evento, os participantes deverão entregar suas apresentações em forma de trabalho escrito, para uma publicação "doméstica" de tiragem limitada: cada aluno recebe um exemplar, e três volumes ficam na biblioteca setorial do Departamento de Música, como parte do acervo bibliográfico da disciplina. Para a preparação do seminário e do trabalho escrito, cada aluno tem orientação individual.

Após três seminários realizados, duas observações constantes constituem um registro interessante. Uma delas é o fato da maioria dos alunos optarem pelo seminário como forma de avaliação, mesmo sabendo que o trabalho a ser realizado superará, em muito, as expectativas das provas regulares da disciplina. Outra é o interesse que o seminário tem despertado nos professores e estudantes de uma forma geral. A audiência é relativamente grande, extrapola os professores e alunos da matéria; se a obra estudada é do repertório pianístico, por exemplo, os alunos e professores de piano estão presentes. Estas observações são o estímulo necessário à continuidade da atividade. Outro estímulo importante é o depoimento dos alunos: os que decidem pelo seminário, dizem que o fazem porque, em todo o curso do bacharelado, esta é a única oportunidade de aprenderem como se faz um trabalho escrito, como se organiza uma aula pública, e como se fala sobre música com propriedade de vocabulário e expressões; situações

que, mais cedo ou mais tarde, se apresentarão como uma realidade competitiva para os que desejam ingressar na carreira docente.

Sobre a experiência à qual me referi na introdução deste texto - de lecionar uma disciplina teórico-analítica de 30 horas intensivas, direcionada ao repertório do século XX, num curso de pós-graduação, a alunos não iniciados na prática analítica - tenho a seguinte apreciação. Sem dúvidas, há resultados positivos; consegue-se despertar interesse pela reflexão sobre o discurso musical, demonstrar como iniciar uma abordagem analítica de uma peça desconhecida, e apresentar a gramática operativa no repertório musical contemporâneo, em geral completamente desconhecida fora dos cursos de composição. A experiência é insuficiente para levar à aplicação do modelo de abordagem analítica com alguma eficiência. No entanto, é suficiente para operar a revelação dos potenciais "mágicos" da análise para modificar a experiência auditiva e, principalmente, para efetivar a imediata conscientização de quão importante teria sido a prática analítica no terceiro grau.

Os alunos em Belém do Pará ouviram-me falar sobre análise musical diariamente, durante 10 dias, num horário em que, provavelmente, todos deveriam estar mais propensos a um relax do que ao aprendizado de uma teoria completamente estranha e à reflexão sobre um repertório desconhecido: das 18:00 às 21:00 horas! Nestas condições, motivá-los para defenderem a causa da necessidade da prática analítica em qualquer das modalidades de graduação em música, ou para a leitura da literatura específica da disciplina (ainda não tenho certeza destas conquistas), terá sido uma vitória significativa.

Referências Bibliográficas

- COOK, Nicholas. *A guide to Musical Analysis*. New York : George Braziller, 1987.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo : Perspectiva, 1991.
- KAGEL, Maurício. *Tamtam: Dialogue und Monologe zur Musik*. München : R. Piper Verlag, 1975.
- RAHN, John. *Basic Atonal Theory*. New York : Longman, 1980.