

AS POSSÍVEIS CONTRIBUIÇÕES DA ANÁLISE DERIVATIVA PARA O ENSINO DE ANÁLISE MUSICAL

BENO REICHER¹
FERNANDO NOVAES DUARTE²

RESUMO

O presente trabalho propõe o ensino do método de Análise Derivativa (AD) junto a alunos de graduação em Bacharelado em Instrumento/Canto e/ou Licenciatura em Música. Esse método investiga o uso de princípios do organicismo e da *Grundgestalt* em composições musicais. Após uma contextualização histórica, a exposição dos conceitos básicos do método e a exemplificação de sua aplicação em repertório da música popular, sugere-se uma metodologia para aplicação de um mini curso de quatro aulas.

Palavras chave: análise derivativa, variação progressiva, *Grundgestalt*, composição, análise musical, educação musical.

ABSTRACT

This paper proposes the teaching of derivative analysis model for undergraduate students on bachelor of performance and bachelor of music education. The model investigates the use of principles of organicism and *Grundgestalt* in musical compositions. After an historical overview, the exposure of the basic concepts of the method and the exemplification of its application in repertoire of popular music, it is suggested a methodology for applying a short course of four lessons.

Keywords: derivative analysis model; developing variation, *Grundgestalt*, composition, musical analysis, music education

¹ Beno Reicher é violonista e aluno do curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: b_reicher@yahoo.com

² Fernando Novaes Duarte é Fernando Novaes Duarte é bandolinista, licenciado em Música pela Universidade Federal do Espírito Santo e aluno do curso de mestrado do Programa de Pós-graduação da escola de música da universidade federal do rio de janeiro. E-mail: fernandoduarte@bandolim.net

INTRODUÇÃO

A proposta de redação deste artigo surgiu a partir da necessidade de escrever um trabalho de conclusão para a disciplina Variação Progressiva Aplicada à Composição – Fundamentos da Análise Musical baseada na Concepção Organicista, do Curso de Mestrado em Música do Programa de pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, conduzido no 2º. semestre de 2014, pelo Professor Doutor Carlos de Lemos Almada.

Ao longo das aulas, o docente apresentou os antecedentes filosóficos e científicos dos princípios organicistas ligados à composição musical, expôs uma revisão bibliográfica dos métodos analíticos dedicados ao exame de música organicamente composta, mostrou os princípios da variação progressiva e da *Grundgestalt* e aplicou o modelo em análises de obras de diversos períodos e compositores.

Decidimos investigar as eventuais aplicações do método de análise derivativa no ensino de análise musical. Como essa temática tem relação com a Disciplina de Análise Musical presente em cursos de Graduação de Bacharelado em Instrumento e/ou Licenciatura em Música, foram investigadas as matrizes curriculares desses cursos, na cidade do Rio de Janeiro e sua região metropolitana.

Finalmente, foram propostas algumas sugestões para que o conteúdo seja trabalhado junto a alunos de Graduação na perspectiva de que esses conhecimentos sejam apreendidos e aplicados por um contingente maior de músicos e professores de música.

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Em seu tratado sobre a estética musical do período romântico, Hanslick (1854) opõe-se fortemente às ideias de Wagner de que a música expressa sentimentos e estados anímicos.

O autor pondera que o conteúdo expresso por uma peça musical e que a possível beleza desta é proveniente, única e exclusivamente, dos materiais musicais

| | |
|---|---------------------------------------|
| As possíveis contribuições da análise derivativa para o ensino de análise musical | Beno Reicher e Fernando Novaes Duarte |
|---|---------------------------------------|

apresentados: combinações de melodias, ritmos, dinâmicas, timbres, harmonias e contrapontos.

Segundo ele, se uma mesma obra musical pode desencadear diferentes reações em diferentes ouvintes, ela não pode expressar estado anímico algum, mas sim, afetar os ouvintes, causando as mais diversas reações que variarão de acordo com o ouvinte.

Correa (1979) concorda com Hanslick que a música é um fim em si mesma e possui significado intrínseco, somente ligado ao material musical apresentado pelo compositor. Para que esse conteúdo musical seja claramente comunicado ao ouvinte, o compositor lidará com a particularidade do tempo na música.

Menezes (2014) relata um pensamento de Luciano Berio quando da estreia de uma ópera deste em Milão, em 1995. Na oportunidade, o compositor italiano falou que o “tempo” em música não volta atrás, assim como uma experiência vivida por uma pessoa não retorna, a não ser por meio da “memória”. Nesse sentido, a “escuta da música” é fugaz, efêmera e sutil, justamente pelo fato do “tempo” ser irreversível.

Schoenberg (2008) considera que a obra musical deve ser dividida em partes para facilitar a “memorização”, o que favorece a compreensão do discurso musical. Essa divisão “determina a forma” que, por sua vez, é constituída por frases, “a menor unidade estrutural”. O tamanho dessa estrutura varia de acordo com o andamento da música. Além disso, em sua breve estrutura, ela consegue expressar uma ideia completa. Por fim, é constituída por motivos que, por sua vez, são provenientes de uma *grundgestalt*.

Chega-se a um ponto central na lógica sonora de Schoenberg: a *grundgestalt*, que pode ser compreendida como forma básica ou germe, a partir do qual toda a obra musical é desencadeada. Esse desencadeamento, gerado a partir da modificação da *grundgestalt*, foi chamado por Schoenberg de variação progressiva. A manutenção de certos aspectos da forma básica é o que garante a memória ao passo que a variação existe para coibir a monotonia que a pura repetição poderia trazer.

Muito embora tenhamos feito uma escolha para definir *grundgestalt*, Schiano (2001) sustenta, a partir de relatos de compositores que estudaram e conviveram com Schoenberg, que as visões e conceituações deste sobre o termo variaram ao longo da

| | |
|---|---------------------------------------|
| As possíveis contribuições da análise derivativa para o ensino de análise musical | Beno Reicher e Fernando Novaes Duarte |
|---|---------------------------------------|

vida.

A metáfora de associar a *grundgestalt* a um germe ou a uma semente, ou seja, a um elemento da natureza, não é aleatória. Freitas (2005) afirma que essa relação do conceito de *grundgestalt* com o organicismo (a forma se dá pela relação existente entre as partes e entre as partes e o todo, entre diversas outras possibilidades) é atribuída, em grande parte, a Goethe que, além de poeta, também foi um cientista da área das ciências naturais.

Essa influência das ciências naturais na música verifica-se também no marco da constituição da musicologia enquanto campo do conhecimento autônomo.³

DESCRIÇÃO DO MÉTODO DE ANÁLISE DERIVATIVA

O método da Análise Derivativa (AD), desenvolvido pelo Professor Doutor Carlos de Lemos Almada, visa a compreender os processos composicionais por meio da identificação de *grundgestalten* (plural de *grundgestalt*) e suas variações ao longo da peça, no sentido de mapear possíveis caminhos traçados pelo compositor para construir o discurso musical.

De acordo com Almada e Mayr, “Em geral, uma Grundgestalt se apresenta subdividida em segmentos denominados Grundgestalten-componentes (Gc’s)” (2014, p.3).

A *grundgestalt* é expressamente apresentada na partitura, portanto, faz parte do plano concreto do método, assim como as *Grundgestalten*-componentes, que nada mais são que a divisão da *Grundgestalt* em partes que a constituem. As Gc’s são cuidadosamente estudadas a partir da teoria dos conjuntos⁴ e de contornos melódicos,

³ Em 1885, no 1º. jornal de musicologia, Guido Adler escreveu um artigo chamado *O escopo, o método e o objetivo da nova ciência*, considerado pedra fundamental da musicologia como Disciplina independente. Esse texto foi escrito apenas cerca de 20 anos após a publicação de *On the Origin of Species by Means of Natural Selection*, de Charles Darwin. Por esse motivo, a metodologia proposta para a nova ciência é proveniente das ciências naturais.

⁴ Maiores informações sobre a Teoria dos Conjuntos de Classes de Alturas podem ser encontradas em STRAUS, Joseph Nathan. **Introdução à Teoria Pós-tonal** Tradução de Ricardo Mazzini Bordini. 2ª ed. São Paulo: UNESP, 2014. Tradução: Ricardo Mazzini Bordini.

| | |
|---|---------------------------------------|
| As possíveis contribuições da análise derivativa para o ensino de análise musical | Beno Reicher e Fernando Novaes Duarte |
|---|---------------------------------------|

intervalares e rítmicos, gerando “*Grundgestalten*-abstrações (Ga’s)” (ALMADA e MAYR, 2014).

Esses parâmetros de análise são escolhidos pelo analista e serão explicados mais adiante. Operações de transformação (Op’s) aplicadas a Ga’s resultam em uma variação progressiva de primeira espécie, conforme Almada e Mayr:

O processo de variação progressiva de primeira ordem é iniciado a partir da aplicação de uma operação de transformação sobre uma Ga, resultando em uma forma derivada, denominada geno-variante (Gv). Uma Gv, por sua vez, pode se tornar referência para a produção de outras Gv’s em segunda geração e assim por diante, com o processo podendo ser estendido indefinidamente (ALMADA; MAYR, 2014, p.3).

A seguir, os componentes do método:

- **Grundgestalt:** formada por *Grundgestalten*-componentes (Gc’s). Faz parte do plano concreto porque se encontram expressas na partitura;
- **Grundgestalten-abstração (Ga’s):** são geradas da análise das Gc’s a partir da Teoria dos Conjuntos de Classes de Altura e de contornos melódicos, intervalares e rítmicos. Esses parâmetros de análise são escolhidos pelo analista;
- **Geno-variante – Gv:** resultado de procedimentos de transformação operados em Ga’s. Trata-se da “variação progressiva de primeira ordem” (ALMADA; MAYR, 2014). Os procedimentos de transformação operados são identificados pelo analista;
- **Feno-variante – Fv:** resultado de operação de transformação operada em duas ou mais Ga’s;
- **Vírus:** material temático estranho à *Grundgestalt* que se incorpora à composição.

Para a análise das Gc’s e conseqüente identificação das Ga’s, a partir da Teoria dos Conjuntos de Classes de Alturas, recomendamos a utilização de *softwares* destinados a essa finalidade, como, por exemplo, o <<http://composertools.com/Tools/>>.

Além da análise das Gc’s a partir da Teoria dos Conjuntos de Classes de Alturas, aquelas podem ser analisadas a partir de contornos melódicos, intervalares e rítmicos. Contorno intervalar refere-se à distância, medida em semitons, entre notas

contíguas de uma melodia.

Nas figuras 1 e 2 elucidamos o conceito de contorno intervalar. A distância, medida em semitons, entre as notas sol e mi (a 1ª e a 2ª nota do excerto musical, respectivamente) é de três semitons descendentes.

A distância entre o mi e o ré# (a 2ª e a 3ª notas do excerto musical, respectivamente) é de 11 semitons ascendentes.

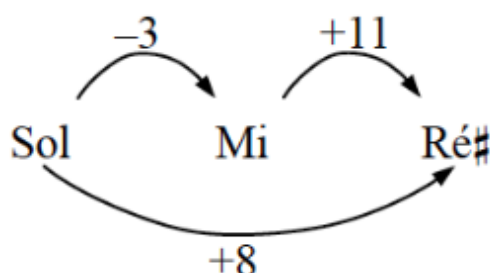
A distância entre as notas sol e ré# (a 1ª e a 3ª notas do excerto, respectivamente) é de 8 semitons ascendentes.

Figura 1. Excerto musical.



Fonte: Straus, 2013, p.21.

Figura 2. Análise de contorno intervalar da figura 1.



Fonte: Straus, 2013, p.21.

Nas figuras 3, 4 e 5 e a partir de referencial teórico sobre o tema, elucidamos o conceito de contorno melódico.

Sampaio (2008) pondera que a visão de diversos autores da segunda metade do século XX (entre os quais Piston, Toch, Schoenberg, Edworthy, Dewitt, e Crowder) sobre contorno melódico são similares e se referem à direção ascendente ou

| | |
|---|---------------------------------------|
| As possíveis contribuições da análise derivativa para o ensino de análise musical | Beno Reicher e Fernando Novaes Duarte |
|---|---------------------------------------|

descendente de notas contíguas de uma “melodia”.

Notas musicais de mesmo nome (por exemplo, dó) cuja distância é igual ou superior a “uma oitava”, vem sendo percebidas na literatura musical como proporcionais e fazem parte de uma “classe de notas” (STRAUS, 2013).

Quando nos referimos ao dó central do piano, referimo-nos especificamente ao dó 3, uma nota com frequência específica e determinada, que faz parte da classe de notas dó (STRAUS, 2013). Ou seja, a altura desta nota é relevante para a mensagem que queremos transmitir e determinante para o seu conteúdo.

O conceito de classe de notas é fundamental para a possibilidade de notação musical com número inteiros, conforme afirma Straus: “A equivalência de oitava e a equivalência enarmônica nos deixam com apenas doze classes de notas diferentes” (2013, p.3).

Na sequência, Straus (2013, p.3) propõe uma notação com números inteiros a partir dessas 12 classes de notas, conforme figura a seguir.

Figura 3. Notação com números inteiros.

| <i>nome com inteiros</i> | <i>conteúdo da classe de notas</i> |
|--------------------------|------------------------------------|
| 0 | Si#, Dó, Rébb |
| 1 | Dó#, Réb |
| 2 | Dóx, Ré, Mi bb |
| 3 | Ré#, Mi b |
| 4 | Réx, Mi, Fá b |
| 5 | Mi#, Fá, Sol bb |
| 6 | Fá#, Sol b |
| 7 | Fóx, Sol, Lá bb |
| 8 | Sol#, Lá b |
| 9 | Solx, Lá, Si bb |
| 10 | Lá#, Si b |
| 11 | Lóx, Si, Dób |

Fonte: Straus, 2013, p. 3.

O conceito abstrato de classe de notas não elimina o conceito físico de oitava, conforme também afirma Straus: “Toda nota pertence a uma das doze classes de

notas. Subir uma oitava (adicionando doze semitons) ou descer uma oitava (subtraindo doze semitons) irá produzir outro membro da mesma classe de notas” (2013, p.4).

Cada nota musical pertence a uma única classe de notas. A altura de uma nota pode ser relevante ou não para a identificação da *Ga's* e essa é uma decisão do analista.

A questão é que a notação musical com números inteiros varia a partir dessa tomada de decisão. Utilizando novamente a figura 1 como exemplo, se é fundamental que a nota ré# (3ª nota do excerto musical) apareça na oitava posterior à oitava em que está a nota mi (2ª nota do excerto musical), então a notação musical com números inteiros é a que aparece na figura 4.

Figura 4. Notação com números inteiros da figura 1.

| | | |
|-----|----|-----|
| Sol | Mi | Ré# |
| 7 | 4 | 15 |

Fonte: Straus, 2013, p.21, adaptado pelos autores.

Por outro lado, se a oitava na qual se encontra a nota ré# (3ª nota do excerto) não é relevante, então a notação pode ser a apresentada na figura 5.

Figura 5. Notação com números inteiros da Figura 1, alterando a oitava de localização da 3ª nota do excerto musical.

| | | |
|-----|----|-----|
| Sol | Mi | Ré# |
| 7 | 4 | 3 |

Fonte: Straus, 2013, p.21, adaptado pelos autores.

Importante perceber que nas figuras 4 e 5 as notas ré# pertencem à mesma classe de notas. Entretanto, a mudança de oitava resulta em um efeito musical e sonoro

| | |
|---|---------------------------------------|
| As possíveis contribuições da análise derivativa para o ensino de análise musical | Beno Reicher e Fernando Novaes Duarte |
|---|---------------------------------------|

diferente.

Contornos rítmicos referem-se aos parâmetros rítmicos identificados.

Em relação às operações de transformação, há inúmeros tipos, como “por exemplo: inversão, permutação, aumentação” (ALMADA; MAYR, 2014, p.3), diminuição, mudanças intervalares, mudanças nas oitavas das notas.

APLICAÇÃO DO MÉTODO DE ANÁLISE DERIVATIVA NA ANÁLISE DE MÚSICA POPULAR

Para exemplificarmos a aplicação do método de análise derivativa e trazer subsídios para o ensino dele junto a alunos de Graduação, fizemos a análise da música *Os cinco companheiros*, de Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho. Rio de Janeiro, 1897-1973).

A concepção organicista e a derivação progressiva são ferramentas de uso extenso na análise de música de concerto. Entretanto, seu uso ainda é reduzido na composição e análise da música popular. A escolha da aplicação destas ferramentas para a análise de uma música popular visa a aproximar a abordagem do universo de muitos alunos e facilitar o objetivo final, que é o exercício do método pelos alunos.

Conhecido compositor de Choro, Pixinguinha iniciou cedo sua profícua atividade profissional. Como frequentador dos terreiros de candomblé e das reuniões nas casas das “tias” baianas (cenário do nascimento do samba), trouxe para suas gravações elementos rítmicos da cultura negra, uma inovação que ajudou a caracterizar uma linguagem brasileira de arranjo. Já adulto, procurou formalizar seu conhecimento musical formando-se, em 1933, em Teoria Musical pelo Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ).

Além disso, teve a oportunidade de conviver profissionalmente não só com todos os músicos populares importantes de sua época, mas também com compositores da música de concerto, em situações de lazer e de trabalho.

Os cinco companheiros é um choro de três partes, em forma rondó (AABBACCA).

| | |
|---|---------------------------------------|
| As possíveis contribuições da análise derivativa para o ensino de análise musical | Beno Reicher e Fernando Novaes Duarte |
|---|---------------------------------------|

As partes modulam para tons vizinhos, a saber:

A – Ré menor;

B – Fá maior (relativo maior);

C – Si bemol maior (relativo maior da subdominante).

Sobre a estrutura formal das partes do choro, Almada adota a terminologia apresentada por Arnold Schoenberg em **Fundamentos da composição musical** e nota que:

No caso do choro, são especialmente relevantes duas dessas estruturas, o período e a sentença, que resumem a quase totalidade das possibilidades de construção fraseológica das partes. (...) No caso do período, a ideia principal e sua repetição (conhecidas respectivamente por antecedente e conseqüente) são separadas pela ideia contrastante, seguindo-se o desfecho. Na sentença as frases aparentadas apresentam-se em sequência (na maioria dos casos o enunciado é sucedido não por uma repetição, mas por uma espécie de resposta, solidamente aparentada à ideia motriz ou proposta, sobre outra harmonia), seguindo-se um complemento contrastante e o desfecho cadencial (ALMADA, 2006, p.15).

Em *Os cinco companheiros*, cada parte está estruturada como uma sentença de dezesseis compassos, formada por quatro frases de quatro compassos. Portanto, essas são características bastante comuns a choros do período. Apenas podemos destacar a modulação menos usual da terceira parte, quando o mais típico é o uso do homônimo maior (no caso, ré maior).

Outra característica presente em partituras do gênero é a notação escrita de elementos da *performance*, muitas vezes improvisados e posteriormente consolidados em repetidas interpretações, porém irrelevantes para a análise da obra.

Figura 6. Primeiros compassos de *Os cinco companheiros*.



Fonte: PIXINGUINHA. *Os cinco companheiros*. Partitura. In *O melhor de Pixinguinha*. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1997.

A melodia do primeiro compasso é repetida no segundo. Nos compassos seguintes, é variada por adição, com pouca variação melódica. Assim, podemos apontar as três notas do primeiro compasso como uma ideia primordial a partir da qual se desenvolvem as ideias seguintes, como a *Grundgestalt* schoenbergiana.

Figura 7. Motivo principal.



Fonte: PIXINGUINHA. Os cinco companheiros. Partitura. *In:* O melhor de Pixinguinha. São Paul/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1997.

O fato de não haver variação de altura e de a figura ser exatamente a síncope característica do choro, leva-nos a destacar uma importância rítmica do motivo gerador. Assim, concentraremos essa análise no aspecto rítmico.

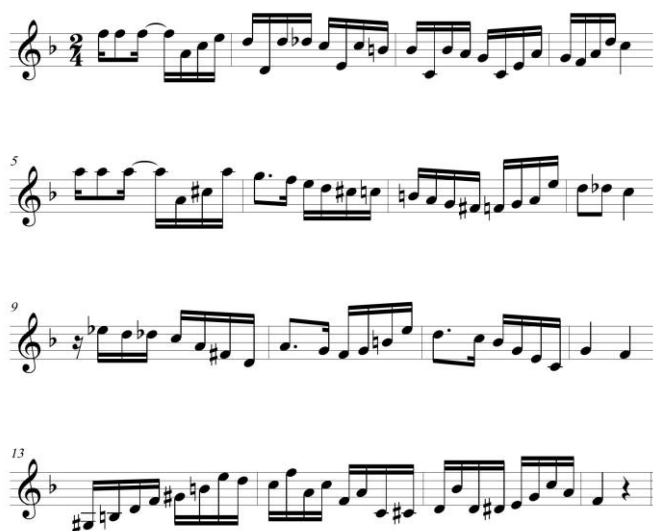
Figura 8. Parte A do choro *Os cinco companheiros*.

Fonte: PIXINGUINHA. Os cinco companheiros. Partitura. *In:* O melhor de Pixinguinha. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1997.

Na parte A (em ré menor), o material inicial é variado pela adição constante de elementos da síncope. A figura rítmica do compasso 9 pode ser considerada uma variação da figura inicial, com a união dos valores das duas primeiras notas em apenas uma. Esta figura surgirá novamente nas partes B e C e, para efeito de clareza, será chamada de Variação 1.

As colcheias dos compassos 14 e 15 exprimem a aceleração típica de frases cadenciais e as colcheias em salto de quintas do compasso 16 são apenas um reforço do final, característico da interpretação do gênero.

Figura 9. Parte B do choro Os cinco companheiros.



Fonte: PIXINGUINHA. Os cinco companheiros. Partitura. *In*: O melhor de Pixinguinha. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1997.

A parte B (em fá maior) é iniciada com o mesmo motivo rítmico e contorno intervalar, que será então variado por adição de semicolcheias e apresenta também a Variação 1 (presente na parte anterior).

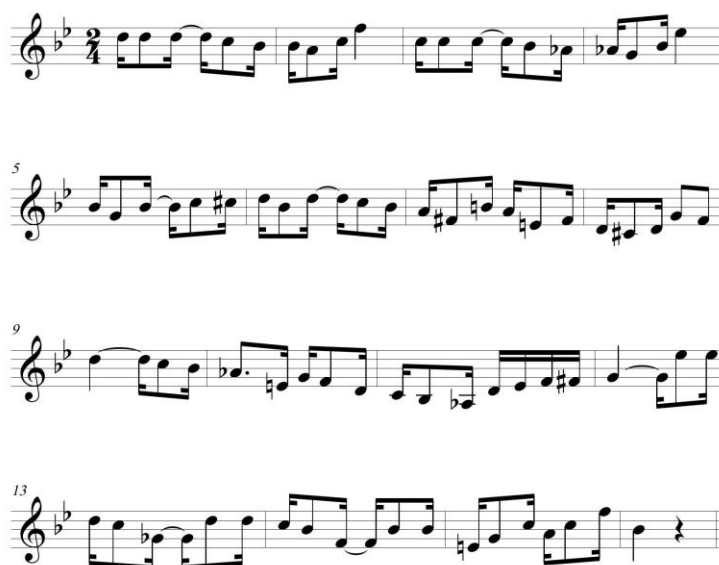
Organizando esquematicamente os elementos rítmicos presentes em cada frase da parte B, é possível perceber a variação operando progressivamente, partindo

do motivo inicial até o uso apenas de semicolcheias (novamente no contexto de aceleração cadencial).

| | | | |
|----------|--------|---------------|----------|
| Frase 1: | motivo | semicolcheias | |
| Frase 2: | motivo | semicolcheias | variação |
| Frase 3: | | semicolcheias | variação |
| Frase 4: | | semicolcheias | |

Os compassos 8 e 12 apresentam simples inflexões de resolução de segunda maior para tônica, sem relevância para a análise.

Figura 10. Parte C do choro *Os cinco companheiros*.



Fonte: PIXINGUINHA. Os cinco companheiros. Partitura. In O melhor de Pixinguinha. São Paulo – Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1997

A parte C (em si bemol maior) inicia também com o mesmo motivo rítmico e contorno intervalar e recupera elementos das partes anteriores. Assim como na parte A, a maior parte da variação é feita com elementos da síncope, mas também são utilizadas as semicolcheias (características da parte B) e a mesma Variação 1 utilizada em A e B.

| | |
|---|---------------------------------------|
| As possíveis contribuições da análise derivativa para o ensino de análise musical | Beno Reicher e Fernando Novaes Duarte |
|---|---------------------------------------|

Embora não seja possível afirmar que o compositor tenha tido contato com os trabalhos de teóricos como Arnold Schoenberg e Heinrich Schenker, sabemos que ele uniu o conhecimento informal a uma ampla experiência profissional e a algum contato com a educação formal e a música de concerto de sua época.

Por meio da análise do choro *Os cinco companheiros*, podemos constatar o uso extensivo de variação progressiva, calcada no desenvolvimento de uma ideia básica que dá origem ao restante de toda a composição. A nítida interação entre as partes demonstra o caráter orgânico.

A ênfase no aspecto rítmico é compatível com o contexto de trabalho de Pixinguinha e sua trajetória. Esse aspecto é usualmente menos explorado em análises semelhantes na música de concerto, mas se revela essencial no presente estudo.

METODOLOGIA ADOTADA PARA O DESENVOLVIMENTO DO ESTUDO

Na tentativa de investigar as possibilidades do uso da variação progressiva e do método de análise derivativa no ensino de análise musical, primeiramente foi feita uma revisão bibliográfica sobre *grundgestalt* e variação progressiva. Em segundo lugar, o método foi aplicado a uma música do repertório popular. Em seguida, foram identificadas as instituições de Ensino Superior com cursos de graduação de bacharelado em instrumento ou licenciatura em música localizadas na cidade do Rio de Janeiro e região metropolitana a partir de pesquisa na lista eletrônica do Ministério da Educação para Instituições de Educação Superior e Cursos Cadastrados.

Na continuação, foram acessados os sítios eletrônico de todas essas instituições de ensino, de modo a identificar informações sobre o ementário e a matriz curricular dos cursos e os planos de curso de Disciplinas que poderiam ter conteúdos programáticos relacionados à análise formal (exclui-se a análise puramente harmônica). Na sequência, as informações foram consolidadas e os dados foram analisados. Finalmente, foi desenvolvida a proposta de plano de curso.

| | |
|---|---------------------------------------|
| As possíveis contribuições da análise derivativa para o ensino de análise musical | Beno Reicher e Fernando Novaes Duarte |
|---|---------------------------------------|

CONSOLIDAÇÃO DAS INFORMAÇÕES SOBRE AS DISCIPLINAS DE ANÁLISE MUSICAL NOS CURSOS DE GRADUAÇÃO EM BACHARELADO EM INSTRUMENTO E LICENCIATURA EM MÚSICA LOCALIZADOS EM FACULDADES, CENTROS UNIVERSITÁRIOS E UNIVERSIDADES DO RIO DE JANEIRO E REGIÃO METROPOLITANA

O Rio de Janeiro e região metropolitana possuem cinco Cursos de Graduação em Bacharelado em Instrumento e/ou Licenciatura em Música, nas seguintes Faculdades/Centros Universitários/Universidades: UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro; UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; IBEC – Instituto Brasileiro de Educação Superior Continuada; Centro Universitário do Conservatório Brasileiro de Música; Faculdade Batista do Rio de Janeiro.

O IBEC, Instituto Brasileiro de Educação Superior Continuada, localizado em São João de Meriti, não divulga informações sobre a matriz curricular, ementário e Planos de Curso de disciplinas. O coordenador do curso foi contatado de modo a compartilhar conosco os Planos de Curso da Disciplina Análise Musical.

Entretanto, ele informou que os planos de estudo estavam em processo de revisão e que qualquer repasse de documentos somente poderia ser feito após aprovação da pró-Reitoria do Grupo do qual a faculdade faz parte, motivo que impossibilitou termos acesso aos documentos dessa Instituição.

A Faculdade Batista do Rio de Janeiro, localizada no Rio de Janeiro, informa apenas que possui a Disciplina Análise Musical em quatro módulos (I, II, III e IV), descrevendo-a como:

Estudo analítico de obras e sistemas musicais de diferentes períodos da história da música ocidental. Técnicas de análise aplicadas à produção musical desde os primórdios da música até a contemporaneidade. Desenvolvimento histórico das estruturas formais em música. Análise de obras representativas dos principais padrões formais. Ruptura da forma pelas transformações da linguagem musical.

A coordenação desta Faculdade foi procurada para compartilhar os Planos de Curso das disciplinas de análise musical, mas informou que não compartilha esses documentos mesmo que seja para fins de estudos acadêmicos.

O Centro Universitário do Conservatório Brasileiro de Música, localizado no Rio de Janeiro, apenas informa que a disciplina de Análise Musical integra a matriz curricular do curso, sem oferecer informações adicionais. A coordenação desta

| | |
|---|---------------------------------------|
| As possíveis contribuições da análise derivativa para o ensino de análise musical | Beno Reicher e Fernando Novaes Duarte |
|---|---------------------------------------|

instituição foi contatada para compartilhar os planos de curso da disciplina de Análise Musical, mas não foi possível recebê-los no prazo esperado.

O quadro a seguir apresenta as informações sobre as disciplinas Formas Musicais I, II, III e IV da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

| Disciplina | Carga horária (de todas as disciplinas) | Conteúdo Programático | Pré-requisitos | Caráter da Disciplina |
|----------------------------|---|--|---|-----------------------|
| Formas Musicais I | 60h semestrais (estimativa de 3h45min por semana) | Formas binárias e ternárias. Formas polifônicas e vocais. | Harmonia Vocal / Instrumental I: Princípios de condução vocal, condução harmônica (modo maior e menor), funções tonais, acordes de 3 sons e inversões, notas melódicas e modulação. | Optativa |
| Formas Musicais II | | Formas de Sonata (solo e conjunto instrumental). Variação. Poema Sinfônico. | Formas Musicais I | Optativa |
| Formas Musicais III | | Formas Livres, Concertos, Sinfonias. Teorias Analíticas. | Formas Musicais II | Optativa |
| Formas Musicais IV | | Tópicos especiais. Estudos específicos de métodos e técnicas analíticas. | Formas Musicais III | Optativa |

Finalmente, o quadro a seguir apresenta as informações sobre as Disciplinas Análise Musical I, II e III, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro:

| Disciplina | Carga horária (todas as disciplinas) | Conteúdo Programático | Pré-requisitos (todas as disciplinas) | Caráter (todas as disciplinas) |
|----------------------------|---|---|---|--------------------------------|
| Análise Musical I | 30h semestrais (estimativa de 1h50min por semana) | Elementos básicos da organização musical e fraseologia. | O ementário não informa os pré-requisitos das disciplinas | Não informado |
| Análise Musical II | 30h semestrais (estimativa de 1h50min por semana) | Pequenas formas musicais. | | |
| Análise Musical III | 30h semestrais (estimativa de 1h50min por semana) | Grandes formas musicais. Expansão e rompimento das formas e música moderna. | | |
| Análise Musical IV | 30h semestrais (estimativa de 1h50min por semana) | Problemas e aspectos avançados da Análise Musical. | | |

| | |
|---|---------------------------------------|
| As possíveis contribuições da análise derivativa para o ensino de análise musical | Beno Reicher e Fernando Novaes Duarte |
|---|---------------------------------------|

A partir da consolidação das informações levantadas, 80% do universo pesquisado (4/5) disponibilizam informações gerais sobre a matriz curricular do Curso. Destas, 100% (4/4) possuem a disciplina de Análise Musical/Formas Musicais. Destas, 75% (3/4) trazem uma descrição sobre o ementário da Disciplina.

O conteúdo variação progressiva e análise derivativa pareceu ter sinergia em 100% das descrições apresentadas.

Nos dois casos em que foram disponibilizadas informações mais detalhadas sobre todos os módulos que compõem essa Disciplina (ainda que parciais) – com carga horária semestral, conteúdo programático, pré-requisito e caráter, pareceu-nos que os conteúdos variação progressiva e análise derivativa são adequados para serem apresentados a alunos de graduação no 3º ou 4º módulo da disciplina Análise Musical.

No caso de cursos com apenas dois módulos, partindo-se da hipótese de que a complexidade dos conteúdos aumenta no segundo módulo, avaliamos que os conteúdos em questão são mais adequados ao segundo módulo que ao primeiro.

SUGESTÕES PARA QUE A VARIAÇÃO PROGRESSIVA E A ANÁLISE DERIVATIVA POSSAM CONTRIBUIR COM O ENSINO DE ANÁLISE MUSICAL

Primeiramente, para que os conteúdos variação progressiva e a análise derivativa possam ser trabalhados junto a alunos de graduação de bacharelado em instrumento ou licenciatura em música, faz-se necessário escrever artigos em revistas e congressos de educação musical. Avaliamos que esse será um exercício interessante por dois motivos. Primeiramente, estimulará os autores a simplificar o seu discurso. Em segundo lugar, tornará o conceito e o método mais conhecidos.

Em segundo lugar, propomos um plano de curso que pode ser oferecido a coordenadores de curso e professores das Disciplinas de Análise Musical/Formas Musicais como sugestão para o ensino do conceito e do método. Esse plano de curso pode ser aplicado tanto nas disciplinas da matriz curricular quanto em cursos de aperfeiçoamento oferecidos como atividade complementar.

A seguir, apresenta-se a sugestão de Plano de Curso.

MINICURSO DE ANÁLISE DERIVATIVA

AULA 1

Objetivo

Apresentar uma visão geral sobre o cientificismo que predominou no pensamento europeu, especialmente no século XIX, e seu impacto na música.

Carga horária: 3h45

Conteúdo

- Princípios teóricos fundamentais do organicismo;
 - Goethe e sua vertente como cientista da área de ciências naturais;
 - Charles Darwin e sua principal obra: a origem das espécies e a seleção natural;
 - As implicações desse movimento na música:
 - Musicologia;
 - Influência em Schoenberg.

Metodologia

- Aula expositiva;
- Discussão do texto “*Da música como Criatura Viva: repercussões do organicismo na teoria contemporânea*”, de Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas.

Bibliografia

FREITAS, Sérgio. Da Música como Criatura Viva: repercussões do organicismo na teoria contemporânea. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v.9, p.64-82, jan-jun, 2012.

| | |
|---|---------------------------------------|
| As possíveis contribuições da análise derivativa para o ensino de análise musical | Beno Reicher e Fernando Novaes Duarte |
|---|---------------------------------------|

AULA 2

Objetivo

Expor os conceitos de variação progressiva e o método de análise derivativa.

Carga horaria: 3h45

Conteúdo

- Formas musicais, frase e motivo;
- *Grundgestalt*;
- Variação progressiva;
- Teoria dos conjuntos de classes de altura;
- Contornos melódicos, intervalares e rítmicos;
- Elementos do método de análise derivativa:
 - *Grundgestalt*;
 - *Grundgestalten*-componente;
 - *Grundgestalten*-abstração;
 - Geno-variante;
 - Vírus;
 - Explicar as possíveis operações de transformação, com exemplos.
- Apresentação de um exemplo

Metodologia

- Diálogo com os alunos para identificar o nível de apreensão em relação aos conteúdos apresentados na aula anterior;
- Aula expositiva a partir de exemplos concretos dos conceitos e ferramentas.

Bibliografia

ALMADA, Carlos; MAYR, Desirée. Uma aplicação da análise derivativa na música romântica brasileira: O primeiro movimento da Sonata para Violino e Piano Op.14, de Leopoldo Miguéz. *In: Anais* do I Congresso da TeMA, 2014.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. Tradução de Eduardo Seincman. 3.ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

STRAUS, Joseph Nathan. **Introdução à Teoria Pós-tonal**. 2.ed. Tradução de Ricardo Mazzini Bordini. São Paulo: UNESP, 2014.

AULA 3

Objetivo

Promover o exercício do método.

Carga horária: 3h45

Conteúdo

- Método de análise derivativa

Metodologia

- Realização de uma análise conjunta com os alunos;
- Exercício individual.

Bibliografia

- Idem à aula 2.

AULA 4

Objetivo: promover o exercício do método e apropriar os resultados do Curso.

Carga horária: 3h45

Conteúdo

- Método de análise derivativa.

Metodologia

- Exercício individual.

Bibliografia

- Idem às aulas 2 e 3.

Os exemplos e conceitos do presente artigo podem ser objeto de uso em sala de aula para facilitar o ensino nas aulas.

| | |
|---|---------------------------------------|
| As possíveis contribuições da análise derivativa para o ensino de análise musical | Beno Reicher e Fernando Novaes Duarte |
|---|---------------------------------------|

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A breve investigação realizada sugere que pode haver sinergia entre o conteúdo variação progressiva e análise derivativa e a disciplina de Análise Musical/Formas Musicais, presente em cursos de graduação de Bacharelado em Instrumento e/ou Licenciatura em Música.

Como limitação para a aplicação do plano de curso proposto, há a autonomia de cada escola e de cada professor para planejar as suas aulas e o conteúdo programático já previsto. Ou seja, para a aplicação do plano de curso proposto, a carga horária precisará ser adaptada à realidade de cada escola.

Adicionalmente, a aplicação do Plano de Aula sugerido exigirá uma abordagem junto aos coordenadores de curso e professores de Análise Musical/Formas Musicais para difundir a relevância do tema em questão.

Nesse sentido, reiteramos a indicação de divulgar o tema por meio da publicação de artigos em congressos sobre educação musical.

Como indicação de continuidade para esse trabalho para pesquisadores que possam se interessar pelo tema, sugerimos a aplicação do Plano de Curso proposto e a aferição dos resultados obtidos com o intuito de avaliar junto aos alunos a pertinência da apresentação do conteúdo em questão na Disciplina de Análise Musical, as justificativas para a pertinência ou não da apresentação do conteúdo em questão na Disciplina de Análise Musical, a efetividade das estratégias pedagógicas propostas no plano de curso.

| | |
|---|---------------------------------------|
| As possíveis contribuições da análise derivativa para o ensino de análise musical | Beno Reicher e Fernando Novaes Duarte |
|---|---------------------------------------|

REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos; MAYR, Desirée. Uma aplicação da análise derivativa na música romântica brasileira: O primeiro movimento da Sonata para Violino e Piano Op.14, de Leopoldo Miguéz. *In: Anais do I Congresso da TeMA*, 2014.

ALMADA, Carlos. **Estrutura do Choro**. Rio de Janeiro: Fonseca, 2006.

BARBATO, Silvio. *In: Pixinguinha Sinfônico* (encarte de cd). Rob Digital, 2008.

BESSA, Virgínia de Almeida. **A escuta singular de Pixinguinha**. São Paulo: Alameda, 2010.

FREITAS, Sérgio. Da Música como Criatura Viva: repercussões do organicismo na teoria contemporânea. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 9, p.64-82, jan-jun, 2012.

HANSLICK, Eduard. **Do Belo Musical**: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons. Tradução de Artur Mourão. Covilhã: Universidade de Beira Interior, 2011.

MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons**. 2.ed. São Paulo: Atelie, 2014.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **Beethoven proprietário de um cérebro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PIXINGUINHA. Os cinco companheiros. Partitura. *In: O melhor de Pixinguinha*. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1997.

SAMPAIO, Marcos da Silva. **Em torno da Romã: aplicações de operações com contornos na composição**. 79 folhas. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Programa de pós-Graduação em Música. Salvador, 2008.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. Tradução de Eduardo Seincman. 3.ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

STRAUS, Joseph Nathan. **Introdução à Teoria Pós-tonal**. 2.ed. São Paulo: UNESP, 2014. Tradução: Ricardo Mazzini Bordini.