



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
CAMPUS DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ARTES DE SÃO PAULO

Júlio César Versolato

**Rumos da Análise Musical no Brasil
(análise estilística 1919-84)**

**São Paulo
2008**

Júlio César Versolato

Rumos da Análise Musical no Brasil (Análise Estilística 1919-84)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.
Área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia.

Orientadora: Prof^a. Livre Docente Dorotéia Kerr.

**São Paulo
2008**

V564r Rumos da análise musical no Brasil : análise estilística
1919-1984 / Júlio César Versolato. - São Paulo : [s.n.], 2008.
125 f.

Bibliografia

Orientador: Prof. Livre-Docente Dorotea Kerr
Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Música – Análise, apreciação. 2. Música – Brasil -
1919-1984. I. Kerr, Dorotéa. II. Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD - 780.15

São Paulo
2008

Júlio César Versolato

Rumos da Análise Musical no Brasil (Análise Estilística 1919-84)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, para obtenção do grau de Mestre,
Área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia.

São Paulo, 17 junho de 2008.

Banca Examinadora:

Prof.^a. Dr.^a. Dorotéia Kerr
Universidade Estadual Paulista - UNESP

Prof.^a. Dr.^a. Yara Borges Caznok
Universidade Estadual Paulista - UNESP

Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa
Universidade de São Paulo - USP

Dedico este trabalho
a meu pai Valdir
e a minha mãe Minalda
pela ajuda e fé na minha realização

Agradecimentos

à Prof^a. Dorotéa kerr, pela orientação crítica.

Ao Prof. Achille Picchi, pelas conversas sobre análise musical.

Ao pessoal da BIA, Cristina, Sebastiana, Laura, Fabiana e Odair, sempre solícitos.

Aos amigos Ingo, Thaís e Silvia, pela ajuda nas traduções, e conversas sobre o caminho.

A todos os amigos que ajudaram muito, querendo saber e ouvindo o que eu tinha a dizer.

*É sempre bom lembrar
que um copo vazio
está cheio de ar*

Da canção Copo Vazio

RESUMO

RESUMO: Em *Rumos da Análise Musical no Brasil - Análise Estilística (1919-84)* investiga-se o estado-da-arte da análise musical no Brasil a partir de textos escritos em língua portuguesa por autores brasileiros ou aqui radicados, e publicados em forma de livro. Os resultados apresentados referem-se a 42 livros de análise musical coletados por meio de levantamento bibliográfico, e submetidos a uma crítica externa na qual foram observados aspectos referentes a cronologia, autenticidade, proveniência, e publicação dos textos; e identificados seus objetos de estudo e contextos analíticos. Quatro contextos foram indicados: 1. análise estilística crítico-romântica brasileira (1919-41), 2. análise estilística brasileira (1963-84), 3. análise formalista (1987-2005), 4. nova análise musical brasileira (1979-2007). Realizou-se uma crítica interna a 16 dos 42 livros coletados, com o propósito de explicar a natureza dos trabalhos desenvolvidos no contexto da análise estilística crítico-romântica brasileira e da análise estilística brasileira, e verificar a significação desta última com respeito à criação de um discurso analítico próprio brasileiro. No referencial teórico apresentado, investiga-se o processo de autonomia da análise musical, e apresenta-se uma concepção plural de sua definição.

PALAVRAS-CHAVE: Análise musical; Análise estilística brasileira (1919-1984); Estado-da-arte.

ABSTRACT

ABSTRACT: In *Courses of Musical Analysis in Brazil – Stylistic Analysis (1919-84)*, the musical analysis state-of-art in Brazil is investigated through literature written in Portuguese by Brazilian authors (or authors living in Brazil), published as books. The results presented here refer to 42 books of musical analysis chosen from bibliographic research, submitted to external critics in which chronology, authenticity, origin and publication aspects were considered; also study matters and analytical contexts were identified. There have been indicated four different contexts: 1. Brazilian Stylistic Analysis Critic-romantic (1919-41), 2. Brazilian stylistic analysis (1963-84), 3. Formal Analysis (1987-2005), 4. New Brazilian Musical Analysis (1979-2007). There has been done internal critics on 16 of the 42 books, with the purpose of explaining the nature of the developed work in the critical-romantic Brazilian analysis context and Brazilian stylistic analysis, and verify the meaning of that last one about the birth of a true Brazilian analytical speech. In the theoretical reference presented, the process of musical analysis autonomy is investigated, and a plural conception of its definition is presented.

KEY-WORDS: Music analysis, Brazilian Stylistic Analysis 1919-84, State-of-art.

SUMÁRIO

Introdução	10
1. Da análise musical	16
1.1. Da autonomia	16
1.2. Definição	24
2. Livros de análise musical publicados no Brasil	29
3. Análise estilística crítico-romântica brasileira	48
4. Análise estilística brasílica	67
Considerações finais	114
Referências Bibliográficas.....	116
Bibliografia	120

Introdução

Rumos da Análise Musical no Brasil (análise estilística, 1919-84), é uma pesquisa na qual se tem por objetivo determinar o estado da arte da análise musical no Brasil, tendo como objeto de investigação textos publicados em forma de livro.

Quanto à pesquisa do tipo estado da arte, Sérgio Vasconcelos de Luna considera que:

O objetivo deste tipo de trabalho é descrever o estado atual de uma dada área de pesquisa: o que já se sabe, quais as principais lacunas, onde se encontram os principais entraves teóricos e/ou metodológicos. Entre as muitas razões que tornam importantes estudos com esse objetivo, deve-se lembrar que eles constituem uma excelente fonte de atualização para pesquisadores fora da área na qual se realiza o estudo, na medida em que condensam os pontos importantes do problema em questão (LUNA, 2002, p.82).

Assim, nessa pesquisa tem-se em vista a necessidade de tomar ciência do que já foi realizado na área da análise musical no Brasil e, a partir da observação e descrição de material bibliográfico específico, ampliar o conhecimento sobre fatos já postulados de modo a poder utilizá-los mais produtivamente em trabalhos posteriores, seja concebendo os mesmos fatos de maneira inovadora ou ainda seguindo em direções diversas, e evitar incorrer em repetições e desperdício de tempo e energia com a “invenção da roda”. Outro motivo para a realização desta pesquisa é o fato de propiciar facilidade de acesso a um tipo de informação útil para os aspirantes à pós-graduação em um momento no qual o conhecimento de análise musical passou a ser solicitado nas universidades de forma *sine qua non* para a realização de trabalhos de mestrado e doutorado, tanto na área da composição como na da performance e, também, nas pesquisas musicológicas. Nesse sentido, e para que se atinja um outro estágio de evolução, faz-se necessário uma reciclagem do conhecimento, processo para o qual concorre de maneira efetiva um balanço do que já foi realizado. Dessa forma, objetiva-se saber em que circunstâncias realiza-se a pesquisa analítico-musical no Brasil (tempo, lugar e pessoas), quais os tipos de análise praticados (contextos e métodos analíticos), os objetos abordados, a finalidade de sua aplicação, e os resultados obtidos.

Entre as especificidades que o objeto livro apresenta pontuando seu interesse para essa pesquisa pode-se citar:

- A perspectiva histórica, em virtude de sua ocorrência dar-se ao longo de quase um século, visto que o livro mais antigo entre os coletados data de 1919 e o mais recente data de 2007.
- A pluralidade ideológica por possibilitar o concurso de autores advindos de outros ambientes musicais que não apenas o acadêmico e, também, de outras áreas do conhecimento. Além disso, são apresentados tipos de textos que se diferenciam dos modelos usuais em teses e dissertações, visto que a ocorrência do livro abrange uma época em que ainda não havia no Brasil uma produção musicológica acadêmica em termos estritos. Publicações em forma de livro feitas a partir de teses e dissertações defendidas em universidades surgiram com a publicação, em 1977, do livro *Villa-Lobos o Choro e os Choros*, de José Maria Neves.
- O fator de seletividade pressuposto – que pode ser indício de uma certa excelência do texto – visto que nem todos os trabalhos aprovados nos programas de pós-graduação e de iniciação científica recebem indicação para publicação, e que os trabalhos originários de outros meios têm que passar pelo crivo do mercado.
- O fator comunicacional, considerando-se que o livro parece ser o suporte material mais propício para a disponibilização em larga escala desse tipo de conhecimento – a despeito da existência de revistas científicas e anais de congressos, mesmo porque estes veiculam textos de menor extensão, e dos acervos *on-line*, estes ainda recentes.
- O recorte estabelecido a partir das circunstâncias acima citadas.

Esta pesquisa foi realizada em duas fases. Na primeira, tratou-se da definição do objeto e da coleta do material para pesquisa e, na segunda, realizou-se a observação e descrição desse material. Quanto à definição do objeto determinou-se que os textos a serem investigados devem apresentar as seguintes características:

- Constituir exemplo enfático e significativo de aplicação da análise musical em qualquer uma de suas formas, métodos ou técnicas.

- Ter a análise musical como motivação principal – estudo de obra ou conjunto de obras, estudo de método analítico – ou como instrumento vital para se atingir objetivos referentes a outras disciplinas musicológicas – comprovação de princípios teóricos, fundamentação de argumento estético, justificação de procedimentos interpretativos, caracterização de estilo.
- Apresentar análises de obras “reais” – na íntegra ou em parte – e não de exemplos criados com o propósito de configurar uma situação “ideal”.
- Estarem no contexto da tradição da música européia – ou da chamada “música erudita” – por entender-se que esta constitui um campo de estudo específico que se diferencia, por exemplo, do estudo da música popular ou folclórica, mais próprios do campo da etnomusicologia.
- Terem sido escritos em forma de ensaio, monografia, dissertação, tese, ou qualquer outro tipo de texto, de média a grande extensão, e que constituam todo um livro ou, ao menos, parte substancial de uma publicação. Excluem-se, por exemplo, artigos ou resenhas, mesmo que agrupados em coletâneas.
- Terem sido escritos em língua portuguesa por autores brasileiros ou aqui radicados.

A coleta do material consistiu na realização de um levantamento bibliográfico no qual foram relacionados 42 livros de análise musical. Os livros foram rastreados 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, Unesp, Edusp, Editora da Unicamp, e ao Museu Villa-Lobos; por meio de coleta *in loco* nas Bibliotecas do IA/UNESP, da ECA/USP, e na Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo. Quanto ao rastreamento do material, foram procuradas publicações que apresentam a palavra-chave ‘análise musical’, ou que associam ao termo ‘música’ outros termos como: crítica, interpretação, apreciação, estética, filosofia, e outros que tais. Nas bibliotecas procurou-se os livros com classificação 780.15 e similares. Dessa forma, procurou-se elencar não só os textos que têm a análise

musical como foco principal, mas também aqueles que a utilizam para atingir outros objetivos.

A segunda fase da pesquisa consistiu na observação e descrição do material coletado, com o fim de apresentar um panorama geral dessa produção e narrar sua história. Adotou-se o tipo de observação *livre ou semi-estruturada*, na qual *o referencial teórico não antecede totalmente o planejamento e a realização da pesquisa, mas vai sendo construído através de procedimentos sucessivos de interação prática com a realidade a ser analisada* (FREIRE, 2007, p.28). Nessa descrição empregou-se uma adaptação dos procedimentos metodológicos de crítica externa e interna de material bibliográfico, propostos por Lakatos e Marconi (1995), especificados a seguir.

- Crítica externa do material bibliográfico é aquela na qual se focaliza o *significado, a importância e o valor histórico de um documento, considerado em si mesmo e em função do trabalho que está sendo elaborado* (SALOMON In: LAKATOS, 1995, p.48).
- Crítica interna do material bibliográfico é aquela na qual se *aprecia o sentido e o valor do conteúdo* (LAKATOS, 1995, p.49).

Com respeito à crítica externa foram determinados para observação aspectos referentes à autenticidade, proveniência, e publicação dos textos, em uma acepção derivada das propostas metodológicas de Lakatos e Marconi (1995); e a partir das características apresentadas pelo próprio objeto decidiu-se, também, pela observação de aspectos cronológicos, objetos de estudo, e contextos analíticos. Para a melhor visualização desses dados foram estruturadas quatro tabelas, a partir das quais teceu-se uma narrativa.

- Tabela 1 – Cronologia (data / título / autor).
- Tabela 2 – Publicação (título / local / editora / edição / tiragem / disponibilidade).
- Tabela 3 – Autoria (motivação / título / autor).
- Tabela 4 – Compositores e obras (compositor / título / obra).
- Tabela 5 – Contexto analítico (contexto / título, autor, data).

Durante a realização dessa crítica externa detectou-se um momento específico do desenvolvimento da análise musical no Brasil, a partir do qual foi formulada uma hipótese de configuração de um determinado tipo de análise estilística – nessa pesquisa denominado de *análise estilística brasileira* – que apresenta características específicas, podendo constituir um primeiro passo na direção da criação de um discurso analítico próprio brasileiro. Procedeu-se, então, com a verificação dessa hipótese por meio da realização de uma crítica interna a 16 dos 42 livros coletados, 6 concernentes ao contexto da análise estilística brasileira crítico-romântica, e 10 ao contexto da análise estilística brasileira.

Com respeito a essa crítica interna – também concebida a partir dos pressupostos metodológicos indicados por Lakatos e Marconi (1995) – determinou-se para observação aspectos referentes à interpretação e avaliação do conteúdo dos textos.

Quanto aos aspectos referentes à interpretação focalizou-se os contextos e métodos de análise musical. A determinação dos contextos foi feita por meio da *comparação* entre as características da análise musical apresentada nos livros coletados e as características da análise realizada em contextos historicamente reconhecidos. Para a classificação dos métodos de análise empregados resolveu-se adotar o procedimento de descrição objetiva dos dados fornecidos pelos livros, e concomitante agrupamento por similaridade, para, só então, fazer a comparação dos resultados obtidos, com possíveis métodos notoriamente estabelecidos no estrangeiro. Preferiu-se essa possibilidade a adotar-se *a priori* algum tipo de classificação forçosamente posto porque produzido em outro tempo e lugar e, portanto, a partir de outra realidade cultural, e que poderia acabar funcionando mais como uma camisa de força do que como um caminho para demonstrar as propriedades de nossa produção em sua realidade, diversidade e, por quê não?, no que possa trazer de inovação.

A identificação e descrição objetiva dos métodos de análise empregados foi feita a partir da observação das referências a autores ocorridas ao longo do texto e/ou na bibliografia geral, ou, então, da ocorrência de métodos tradicionais e notórios, ainda que não referenciados. No que se refere aos contextos, os livros foram agrupados a partir do reconhecimento de tendências quanto a modelos metafóricos.

Quanto à avaliação do conteúdo, o aspecto focalizado refere-se à significação dos trabalhos em relação à análise musical brasileira como um todo, considerada a partir de um problema de maior magnitude para cuja solução essa pesquisa aponta, que é o de saber da organicidade no desenvolvimento da análise musical no Brasil. Há continuidade no estudo dessa disciplina no Brasil? Pode-se falar em escola de análise musical brasileira? Haverá analistas brasileiros que influenciaram ou serviram de referência para seus sucedâneos?

Não é novidade a preocupação com a descontinuidade na produção de conhecimento em nosso país, promovida não só pela falta de vínculos com a produção brasileira do passado, mas também pela aceitação submissa de tendências em voga no estrangeiro. O professor e crítico literário Roberto Schwarz, em seu texto *Nacional por Subtração*, ao discutir o *mal-estar* que nós brasileiros sentimos na experiência cotidiana do caráter postiço da vida cultural que levamos, retrata bem essa questão em sua dimensão acadêmica.

Tem sido observado que a cada geração a vida intelectual no Brasil parece recomençar do zero. O apetite pela produção recente dos países avançados muitas vezes tem como avesso o desinteresse pelo trabalho da geração anterior, e a conseqüente descontinuidade da reflexão. Conforme notava Machado de Assis em 1879, "o influxo externo é que determina a direção do movimento". Que significa a preterição do influxo interno, aliás menos inevitável hoje do que naquele tempo? Não é preciso ser adepto da tradição ou de uma impossível autarquia intelectual para reconhecer os inconvenientes desta praxe, a que falta a convicção não só das teorias, logo trocadas, mas também de suas implicações menos próximas, de sua relação com o movimento social conjunto, e, ao fim e ao cabo, da relevância do próprio trabalho e dos assuntos estudados. Percepções e teses notáveis a respeito da cultura do país são decapitadas periodicamente, e problemas a muito custo identificados e assumidos ficam sem o desdobramento que lhes poderia corresponder. O prejuízo acarretado se pode comprovar pela via contrária, lembrando a estatura isolada de uns poucos escritores como Machado de Assis, Mário de Andrade e, hoje, Antonio Candido, cuja qualidade se prende a este ponto. A nenhum deles faltou informação nem abertura para a atualidade. Entretanto, todos souberam retomar criticamente e em larga escala o trabalho dos predecessores, entendido não como peso morto, mas como elemento dinâmico e irresolvido, subjacente às contradições contemporâneas. (SCHWARZ, 1987, p.30).

Logo em seguida, Schwarz enfatiza o teor e o valor substantivo dessa continuidade que, ainda que esteja sendo pensada no contexto da literatura, não seria difícil de se transpor para o contexto da música.

Não se trata, portanto, de continuidade pela continuidade, mas da constituição de um campo de problemas reais, particulares, com inserção e duração histórica próprias, que recolha as forças em presença e solicite o passo adiante. Sem desmerecer os teóricos da última leva que estudamos em nossos cursos de faculdade, parece evidente que nos situaríamos melhor se nos obrigássemos a um juízo refletido sobre as perspectivas propostas por Silvio Romero, Oswald e Mário de Andrade, Antonio Candido, pelo grupo concretista, pelos Cepecês... Há uma dose de adensamento cultural, dependente de alianças ou confrontos entre disciplinas científicas, modalidades artísticas e posições sociais ou políticas sem a qual a idéia mesma de ruptura, perseguida no culto ao novo, não significa nada. [...] (SCHWARZ, 1987, p.31).

Portanto, essa pesquisa é feita com a intenção de perceber e decodificar idéias lançadas, conquistas alcançadas e seu ecoar, ou não, em trabalhos posteriores.

1. Da análise musical

1.1. Da autonomia

O reconhecimento da análise musical como uma disciplina autônoma no estudo da música deu-se somente na passagem do século dezenove para o vinte, a partir da congruência de diversos eventos ocorridos no âmbito não só da música mas das artes e da cultura como um todo.

Seu progresso [da análise] em direção à autonomia foi preparado, sobretudo, pela ascendência da obra musical como conceito cultural, que, por seu turno, esteve estreitamente ligada ao surgimento da estética musical (e crítica), à formação do cânone (com o desenvolvimento associado do estudo da crítica textual), a uma transformação de função dentro da teoria e da pedagogia musical, e à mudança das práticas composicionais. (SAMSON, 2001, p.39).

Com a crise do sistema tonal suscitou-se a necessidade de uma re-avaliação do conceito de obra musical e tudo quanto ele implicava, o que até esse momento não havia sido necessário em virtude de sua tácita efetividade.

O conceito de obra musical, isto é, a idéia de obra autônoma, encerrada em si mesma, não foi um assunto do debate estético na era da estética, o século XIX. Não porque isso fosse considerado sem importância, mas porque era tão evidente que ninguém atentou para os problemas envolvidos. O fato de que nas últimas décadas, especialmente após o surgimento da Philosophie der Neuen Musik de Adorno, isso tenha atraído atenção, não somente de um tipo especulativo, mas também por razões ligadas à experiência composicional, parece mostrar que este conceito se tornou questionável. (DAHLHAUS, 1987, p.220).

Esse momento histórico, que parece ter tido o conceito de obra como um dos eixos centrais dos acontecimentos musicais, acabou por propiciar uma posição de destaque para a análise musical visto que sua principal e mais própria característica está na abordagem da obra em sua individualidade única e isolada do entorno.

Antes do reconhecimento de sua autonomia a análise musical foi sempre exercida em subordinação a outras disciplinas, servindo como instrumento auxiliar seja na comprovação de princípios gerais da teoria, na fundamentação de argumentos estéticos, na determinação de procedimentos de performance, no desenvolvimento de modelos para o ensino da

composição, ou mesmo na caracterização de estilos musicais no contexto da pesquisa histórica.

A partir das idéias de Ian Bent, atenta-se para o fato de que o olhar analítico contemporâneo sobre os escritos teóricos do passado pode instaurar a percepção da teoria da música como precursora da análise. Note-se que os dois ramos, mencionados no trecho a seguir, apontam para duas orientações angulares sob as quais a análise foi considerada ao longo de sua história, a saber: o estudo mais propriamente científico da música, que remonta a Aristoxeno, e o estudo semântico que se desenvolveu a partir do impacto da retórica sobre a cultura européia no período Barroco – notadamente com a influência da *Teoria dos Afetos* no contexto da música –, tendo como origem a literatura sobre oratória e retórica proveniente da Grécia Antiga e de Roma.

A análise, como uma atividade autônoma, veio a ser estabelecida somente no final do século dezenove; seu aparecimento como abordagem e método pode ser traçado desde 1750. Contudo, ela existiu como uma ferramenta de estudo, ainda que auxiliar, a partir da Idade Média em diante. Os precursores da análise moderna podem ser vistos dentro de no mínimo dois ramos da teoria musical: o estudo dos sistemas modais e da retórica musical. (BENT, 2001, p.530).

Dunsby e Whittall, em sua leitura do processo de autonomia da análise, focalizam a ligação dessa disciplina com aquela linha concernente ao estudo mais propriamente científico da música. Para esses autores, muitos escritos teóricos antigos contêm um elemento técnico prático que os torna, se não realmente, ao menos potencialmente analíticos; e uma vez que *a história da análise está presente na história da teoria musical* (DUNSBY, 1988, p.13), referendam seu estudo como *background* para o trabalho com técnicas modernas de análise. Tal potencial analítico é identificado por eles, numa sucessão de trabalhos que parte dos escritos teóricos de Aristoxeno, passando pelo trabalho classificatório realizado na compilação dos *tonaries* pelo clero Carolíngio, pelas discussões dos teóricos renascentistas sobre modalidade em composições reais, e chegando, por fim, aos comentários modernos sobre a linguagem musical tais como os de Schenker, Schoenberg, Hindemith e Piston. A especificidade da leitura de Dunsby e Whittall é assinalada pelo hiato deixado entre os séculos XVII e XIX na sucessão de tópicos acima descrita, período no qual, segundo esses autores, deu-se a emergência da análise musical, vista, ainda por eles, pelo ângulo da prática composicional, e desconsiderando a efetividade do influxo da retórica na cultura do período Barroco. Nessa acepção, a emergência da análise se dá em um processo que tem início com a primeira descrição e interpretação de uma composição completa, realizada no ano de 1606 por Burmeister, em seu estudo sobre o moteto *In me transierunt* de Orlando Di Lasso, passando,

depois, pelo crescente interesse em relação ao estudo de composições “reais” por parte dos teóricos do século XVII, então direcionados para a instrução pedagógica, e para o desenvolvimento das praticidades da composição e da performance – ainda que tais trabalhos tenham demandado apenas a utilização de exemplos breves –, e chegando, por fim, à tendência de utilizar-se a música dos grandes compositores como ilustração para argumentações técnicas nos escritos teóricos do final do século XVIII em diante. No trecho a seguir, citam-se nomes que preenchem aquele hiato, enfatiza-se a necessidade da abordagem da obra individual como pressuposto para a instituição da análise, e referem-se eventos que caracterizaram a análise do século XIX, a saber, o cânone de obras primas e a ideologia da consciência histórica. O tom de preterição em relação à teoria tradicional e à estética é denotativo da orientação prático-composicional, poética, da leitura de Dunsby e Whittall.

A história da análise entre Fux e Schenker, e entre Rameau e Schoenberg – isto é, a história da gradual emergência da análise como uma atividade “autônoma” – pode, é claro, ser ligada com desenvolvimentos na esfera geral da teoria e da estética [...]. Mais crucialmente, entretanto, a emergência da análise como uma área distinta no estudo musical durante e após o século dezanove foi o resultado da separação entre o estudo de composições e o estudo da composição em si; resultado esse, de fato, advindo de uma mais intensa consciência do passado e do valor das masterpieces como objetos duráveis a serem reverenciados, apreciados e estudados, mesmo quando tal estudo restou obscuro para o estudo da composição. (DUNSBY, 1988, p.16).

Vendo a emergência da análise a partir de outro ângulo, Joseph Kerman considerou-a em sua relação com todo o conjunto de eventos relacionados ao advento do romantismo e da estética.

Baseando-se em um entendimento histórico semelhante àquele apresentado por Dunsby e Whittall, e também, na definição de teoria proposta por Claude Palisca, Kerman distinguiu duas acepções do termo *estrutura*, uma referente a sistematizações teóricas, e outra à constituição da obra de arte individual, cada uma delas relacionada a um perfil disciplinar distinto. Em seu raciocínio, Kerman primeiramente focalizou os elementos musicais que servem como objeto de especulação em determinados períodos da história da teoria musical – afinação de escalas e sua organização em modos e tonalidades nos escritos de Aristoxeno, a notação rítmica na Idade Média, o contraponto, a consonância e a dissonância no Renascimento, e os acordes e suas relações no século XVIII – para, então, fazer a diferenciação entre essa acepção de estrutura musical e a estrutura da obra individual.

Afinação, configurações rítmicas, consonância e dissonância, formações de acordes – tudo isso se enquadra, sem dúvida, no amplo termo ‘estrutura’, de Palisca. Hoje, porém, quando os músicos usam esse termo, geralmente se referem à estrutura global das obras de arte – o que faz as composições ‘funcionarem’, que princípios gerais e que características individuais asseguram a continuidade, coerência, organização ou teleologia da música. Referem-se ainda à forma musical no sentido amplo, no sentido da configuração ou ordenação de seqüências de som no tempo. Escalas, contraponto e harmonia são estruturas numa outra acepção (estruturas de um outro nível estrutural, somos tentados a dizer). E a noção de uma composição musical que, nesse sentido amplo, tenha estrutura ou forma, é uma questão de notável importância, que surgiu e evoluiu num momento particular da história. É um fato histórico associado ao presente que a especulação teórica sobre música – tanto antiga quanto nova – se encontra dominada por teorias da forma. (KERMAN, 1987 p.77).

Observa-se que o propósito de Kerman, ao diferenciar esses dois tipos de estrutura, é evidenciar uma mudança da teoria tradicional que passou a apresentar um caráter formalista a partir de seu direcionamento para a estrutura da obra. É sobre a natureza desse formalismo teórico – sua relação com a estética e a crítica, seus pressupostos ideológicos – que incide o discurso de Kerman. Desse modo, em sua leitura do processo de autonomia da análise, é considerado todo um conjunto de eventos ocorridos no orbe das artes e da cultura, como se pode notar no relato a seguir, no qual são referidos temas como romantismo, estética, e consciência histórica.

[...] Em 1802, Forkel publicou sua biografia adulatória de Bach, símbolo do novo sentido da música para com sua própria história; mais ou menos na mesma época, a música instrumental de Haydn, Mozart e Beethoven emergiu como a consubstanciação de um novo ideal estético. Era uma idéia quintessencialmente romântica – e E. T. A. Hoffmann, uma figura chave em estética e teoria (e também composição) musical desses anos, qualificou esses três compositores de “românticos”. O novo interesse pela história da música foi acompanhado de uma nova posição na hierarquia das artes, sob o termo recém cunhado de “estética”. A música foi considerada em si própria como estrutura autônoma de som, e não como um complemento da dança ou da liturgia, ou de textos líricos ou dramáticos. E a música foi valorizada não (ou não apenas) por ser agradável e comovente, mas porque era sentida como pressentimento do sublime (KERMAN, 1985, 82).

Um índice da precedência da estética para a emergência da análise, no pensamento de Kerman, pode ser constatado no relevo conferido, por esse autor, à crítica de E. T. A. Hoffmann, considerada por sua importância para a configuração dessa que talvez seja a mais própria característica da análise, demonstrar *como funciona* uma peça de música, marcando, também, a ocorrência da narrativa retórico-romântica e o florescimento do modelo metafórico organicista em música.

A intuição especial de Hoffmann consistiu em associar as fontes metafísicas do sublime na música de Beethoven às fontes técnicas de sua unidade – o que ele, de modo não surpreendente para o seu tempo, comparou à unidade de um organismo. [...] Nas famosas críticas de Hoffman à obra de Beethoven é visível uma

preocupação dupla, que entrelaça a retórica romântica, digna do mestre-de-capela Kreisler, com detalhadas, e na verdade prosaicas, análises técnicas da estrutura musical, assinalando características internas que Hoffmann pensava contribuir para a unidade e a força orgânicas da música. Foi somente no século XIX, portanto, que a teoria se casou com a análise, num processo de submeter obras primas musicais a operações, descrições, reduções e demonstrações técnicas com o propósito de mostrar como elas ‘funcionam’. [...] (KERMAN, 1987, p.83).

Para Kerman, portanto, foi no século XIX que se deu a emergência da análise musical caracterizada pela crítica romântica e pelo organicismo, este último sendo um pressuposto que continuaria a determinar a abordagem analítica no período da autonomia, fato esse que Kerman não deixará passar em branco em suas críticas. Antes, porém, de abordar tal questão, veja-se, em Jim Samson, um exemplo de como o formalismo pode ter derivado de constructos crítico-românticos. Segundo Samson, uma das causas da mudança da crítica para a poética – leia-se da abordagem analítica crítico-romântica para a formalista – foi um dos sucessos atingidos pela própria crítica, a saber, o estabelecimento do cânone de obras-primas que, a partir de sua transformação em objeto por meio do texto impresso, acabou por suscitar o desenvolvimento do conhecimento centrado na obra.

O surgimento da crítica [...] celebra a autonomia da estética, marcando a mudança do julgamento funcional para o estético. A história relatada pela crítica do século dezanove é, sobre tudo, a história da formação do cânone, sem o qual todo o desenvolvimento (aparentemente antitético) da arte moderna teria sido inconcebível. Isso, em troca, influenciou a abordagem dos escritos críticos. No final do século houve uma virada em direção à poética e à ‘abordagem estruturalista’ no mínimo em uma corrente da crítica, na música como em outras artes. Entre as várias causas para isso esteve a tendência do cânone musical, como o literário, em promover e responder à crescente importância do texto impresso. Devido aos préstimos da partitura publicada, a obra musical canônica foi congelada em uma configuração fixa, e, suas formas, solidificadas a ponto de poderem ser igualadas a obras verbais e espaciais. E em torno dessas obras uma indústria de exegese textual (filologicamente inspirada) começou a se desenvolver no final do século dezanove [...] Novamente o terreno foi preparado pelo foco sobre a música como texto, sobre o conhecimento centrado na obra. (SAMSON, 2001, p.40).

Ainda segundo Samson, essa mudança da abordagem crítica para a poética promoveu, sim, uma aproximação à teoria, mas a partir de uma outra base conceitual, estruturalista, na qual a obra passou a ocupar posição axial em relação à produção do conhecimento – não mais, portanto, figurando apenas como mero adjutório na formulação de propriedades gerais da música –, abrindo-se, a partir daí, o caminho para a consumação da instituição da análise musical.

O efeito dessa reorientação dentro da teoria musical (um produto essencialmente do século dezoito) foi mudar o status da obra musical de objeto prospectivo a retrospectivo. A obra em si tornou-se o principal lócus de indagação, com sua estrutura transcendendo as leis da teoria especulativa, ou entendida negativamente em relação a essas leis. Emergiu, em suma, no século dezanove, um senso estrutural

de forma, ganhando expressão por meio do desenvolvimento da tradição da Formenlehre. Dos primeiros inícios com teóricos como Adolf Bernhard Marx até as formulações de Riemann, Mersmann, Schoenberg e Schenker, a idéia de um senso estrutural de forma ganhou um desabrido momentum, descartando a teoria musical anterior a ela, e, ao final, construindo sobre sua premissa todo o edifício de uma disciplina nova e independente, análise musical, uma disciplina essencialmente da nossa era. Unidade e totalidade, seja o que for que isso possa significar em uma arte temporal, foi assumido a priori, e o ato analítico foi sua demonstração. A obra tornou-se uma estrutura, e nisso jaz seu valor. Foi nesse estágio de seu desenvolvimento que a teoria musical encontrou um fundamento comum com a emergência de uma poética estruturalista em outras formas de arte. (SAMSON, 2001, p.41)

Samson parece fazer, ainda, uma diferenciação entre *instituição* e *autonomia*, esta última caracterizando-se pela completa individualização categórica da análise ante a teoria e a metafísica, situação somente configurada com sua ascensão à categoria de ciência, fato sucedido a partir dos desenvolvimentos da análise schenkeriana e da teoria de conjuntos, no meio universitário norte-americano na década de 1960.

Embora suas causas primárias fossem mais profundas, a instituição concreta da análise foi inicialmente uma conquista dos teóricos Austro-germânicos, um produto da formenlehre. Foi a última transferência da análise para o círculo universitário norte-americano, entretanto, que assegurou sua mais completa separação categórica não só da metafísica, mas principalmente da teoria. Ela permaneceu, é claro, fortemente dependente da teoria; mas seus propósitos tornaram-se mais distinguíveis, e seu campo mais específico. [...] E foi sobretudo esse estágio, caracterizado pela hegemonia da assim chamada análise schenkeriana, junto com as abordagens da teoria de conjuntos desenvolvidas por Milton Babbitt e Allen Forte, que definiu a análise como uma categoria autônoma. (SAMSON, 2001, p.43).

Para Kerman, entretanto, foram razões ideológicas que motivaram o desenvolvimento das teorias formais no século XX. O musicólogo considera ter sido o advento do modernismo que, ao colocar em cheque os princípios do sistema tonal, provocou a realização de uma revisão do cânone de obras primas empreendida pela teoria tonal – representada principalmente por Schenker e Tovey – com o intuito não só de demonstrar os méritos técnicos, mas, também, de legitimar a primazia estética do modelo da grande música representado por esse *corpus* organicista de obras.

Richard Strauss era o expoente mais ameaçador depois de 1890 – e, depois de 1910, Arnold Schoenberg (nos círculos musicais alemães e ingleses, Debussy e Stravinsky pareciam constituir uma ameaça menor). Teoria e análise foram desenvolvidas para celebrar as virtudes da música que os teóricos prezavam. E, naqueles dias, os teóricos eram bastante explícitos a respeito das virtudes musicais que valorizavam – Schenker, com sua grande tradição alemã, deteve-se perversamente em Liszt e Wagner; Tovey ficou com sua não mais navegável “principal corrente musical”. Parece claro, [...], embora não seja fácil de confirmar, que o Modernismo enviou numerosos musicólogos a cruzadas iguais às dos séculos XII e XIII. É mais fácil ver como impeliu os analistas para as casamatas do século XIX, casamatas forradas

com as obras-primas do modelo tradicional, estendendo-se desde Bach, de quem o século XIX se apropriara como seu, até Brahms, e não mais além. Se se pode afirmar que o Modernismo converteu muitos musicólogos em conservadores musicais, também pode-se dizer que o Modernismo transformou muitos teóricos em reacionários.

O próprio modelo foi uma criação característica do século XIX. Até por volta de 1800 [...] o repertório consistiu predominantemente de composições da própria época; qualquer dimensão histórica era quase inexistente. Mas, depois da geração de Hoffmann ter aprendido a venerar a música de Haydn, Mozart e Beethoven, pressupôs-se automaticamente que o modelo continuaria crescendo no futuro, e que as sólidas raízes para que isso ocorresse poderiam ser descobertas no passado, bastando que os musicólogos se dessem ao trabalho de descobri-las. (Assim, uma vez Bach reintegrado no modelo, o grande especialista de Bach, Philipp Spitta, dedicou um esforço ingente aos precursores seiscentistas de Bach, Scheidt, Schütz e Buxtehude). É como se a poderosa idéia de Hoffmann acerca da Quinta Sinfonia, crescendo de uma célula-motivo única, tivesse sido transferida para o próprio modelo. A grande música cresceu como se proviesse de algum misterioso pool genético de origem alemã; historicismo, organicismo e nacionalismo foram todos amalgamados na ideologia da época. Quando, depois de Schubert, Mendelssohn e Schumann, surgiu uma disputa em torno da autenticidade dos ramos representados por Wagner e Brahms, a questão foi finalmente resolvida, não por Tovey ou Schenker, mas por Schoenberg, quando atribuiu ao segundo a origem de sua própria linhagem. De fato, quase até os dias de hoje, a contínua evolução orgânica do modelo da grande música permaneceu para muitos músicos um dogma inconsciente. (KERMAN, 1987, p.89).

Kerman fez objeções, também, quanto ao modo de análise positivista, caracterizado por uma extremada objetividade na abordagem da obra musical, distanciando-a por demais do contexto que lhe deu origem, e pelo fenômeno do monismo, generalizado entre os analistas desde os anos do pós-guerra, a despeito dos métodos por eles aplicados.

A concentração obstinada [dos analistas] nas relações internas de uma única obra de arte é, em última instância, subversiva, no que diz respeito a qualquer visão razoavelmente completa da música. A estrutura autônoma da música é apenas um dos muitos elementos que contribuem para seu significado e importância. A preocupação com a estrutura é acompanhada da negligência em outros aspectos vitais – não só todo o complexo histórico [...], mas também tudo o mais que torna a música afetiva, tocante, emotiva e expressiva. Ao retirar-se a partitura de seu contexto a fim de examiná-la como organismo autônomo, o analista retira esse organismo da ecologia que o sustenta. Dificilmente parece possível, em nossos dias, ignorar essa sustentação.

Nos anos do pós-guerra, entretanto, uma poderosa atração foi exercida por analistas – e exatamente por aquelas correntes de análise que se apoiavam de modo sumamente dogmático num único princípio, um monismo ou (como foi por vezes expresso de maneira reveladora) um “segredo” de forma ou coerência musical. Os analistas que diferiram fundamentalmente em seus sistemas analíticos eram, não obstante, monistas nesse sentido. [...] O atrativo da análise sistemática era propiciar uma visão positivista da arte, uma crítica que poderia apoiar-se em operações precisamente definidas e aparentemente objetivas, e repelir os critérios subjetivos (e que, geralmente, sequer se autodenominava crítica) (KERMAN, 1987, p.93).

Esses questionamentos com respeito à natureza e função da análise musical e à limitação da abordagem analítica formalista, encetados a partir de meados da década de 1960

por Kerman, representaram apenas o início de um processo de reorientação da análise musical estendido até os dias atuais, em cujo contexto desenvolveu-se uma pluralidade de possibilidades analíticas a partir da interação com outras disciplinas do conhecimento. Segundo Samson, a origem dessas mudanças está no declínio da *autonomia estética*, e, logo, da *premissa básica* e do *modo característico* da análise estética – e da análise musical também –, determinantes de um esquematismo analítico que repele a essência da obra.

A análise musical parte de uma premissa que subjaz à estética analítica em geral: a saber, que os objetos de arte compartilham certas características que os definem como arte e os fazem valiosos para nós, que eles são específicos, e que eles representam unidades conceituais. Em suma, ela tem por premissa um conceito de obra de arte homogêneo e acabado. O modo analítico mais característico é igualar objetos a conceitos, permitindo representações fixas (ou acabadas) do objeto que avalizem o objeto. Tanto a premissa quanto o modo foram submetidos a um escrutínio crítico nas últimas duas décadas. Uma conquista importante em estudos recentes sobre ontologia das obras de arte, notadamente no livro de Lydia Goehr, foi contrariar a filosofia analítica da arte sublinhando a emergência da natureza culturalmente dependente, tanto das obras de arte em si quanto do discurso sobre elas. Além disso, a simples equação de conceito e objeto foi solapada – poderosa e influentemente – pela proposição de Morris Weitz, segundo a qual interpretações de obras de arte (cuja essência é necessariamente indefinível) devem ser expressas em termos de “conceitos abertos” cujo critério de definição pode não ser nem preciso nem completo. Se fosse de maneira diferente, argúi Weitz, qualquer outro desenvolvimento criativo estaria comprometido. Tais críticas anti-essencialistas lembram-nos que conceitos acabados de obra de arte, envolvendo noções como estrutura, unidade, totalidade, e complexidade, são produtos do conhecimento perspectivista. Especificamente, eles são produtos de um tipo particular de discurso analítico-referencial institucionalizado. Ele não pode ser igualado à obra em si. Isso impõe uma limitação imediata ao conhecimento analítico. No caso da música, o que nós analisamos não é uma obra musical, que incorpora todo tipo de áreas indeterminadas não de todo suscetíveis à análise. [...] O que nós analisamos é propriamente uma estrutura esquemática, para usar o termo de Ingarden, esquemática no sentido de que está destinada a permanecer menos do que sua realização como uma obra. Além disso, a estrutura esquemática será ela mesma uma representação particular e contingente que pode ter apenas uma limitada pretensão a validade geral. Quando nós analisamos, em outras palavras, nós construímos o objeto de nossa análise de acordo com certos pressupostos. [...] (SAMSON, 2001, p.43).

Samson, considera que a dependência da análise musical em relação a modelos metafóricos tomados a outras disciplinas do conhecimento é uma determinação em face da irreduzível especificidade, e da essencialidade intangível do significado da música. Para Samson, essa é a *velha condição* da teoria, no contexto da qual sempre se caracterizaram *diálogos* com outros modelos metafóricos, desde o modelo matemático na Idade Média, passando pelo modelo retórico na Renascença e no Barroco, até chegar ao modelo espacial das teorias formalistas no Modernismo no século XX, e, aparentemente, aderir nos dias atuais a um novo modelo, Pós-modernista, o *contextualismo*. Não obstante, Samson observa o processo de emancipação da análise – que talvez apresente a configuração do clássico ciclo

hegeliano – ao longo dessa sucessão de modelos metafóricos, e esse novo tipo de associação, contextual, estabelecido com outras disciplinas.

Revisando-se esses diálogos, tenta-se ver a história do pensamento analítico aproximadamente como um ciclo clássico hegeliano, no qual a análise conquistou sua independência antes de ter conquistado autoconsciência e, com isso, o reconhecimento de suas dependências. Por seu turno, esse reconhecimento permitiu um engajamento muito mais pro-ativo à disciplinas cognatas, promovendo (em anos recentes) uma profunda mudança de orientação dentro da disciplina. A premissa básica foi questionada fundamentalmente, ainda que muitas das práticas de trabalho permaneçam – como freqüentemente permanecem – totalmente inalteradas. Naomi Cumming descreveu bem essa mudança de maré como uma mudança de “metáfora-raiz”, de organicismo para contextualismo. Desvencilhada da teoria musical, foi permitido à análise interagir livremente com outras categorias do conhecimento, aproveitando abertamente o status metafórico de todos os discursos sobre música, e, nesse processo, se aproximar e expandir campos de significado que estão por trás do texto musical. Insights analíticos adquiriram seu lugar dentro de um vasto ‘complexo implícito’ onde a seleção, ênfase e agrupamento de aspectos musicais específicos seriam determinados não por critérios teórico-musicais mas por uma extensão de sua correspondência isomórfica a outras metáforas dominantes. A análise, bastante ironicamente, encontrou-se influenciada por muitos daqueles aspectos dos quais ela tentou se livrar, incluindo os tropos literários, biográficos e sociais, que predominaram na crítica do século dezenove. (SAMSON, 2001, p.49).

Resulta, portanto, um cenário no qual a análise musical pode ser realizada de diversos modos dentro de um amplo espectro de modelos metafóricos. Sua configuração e sentido são determinados em consonância com o contexto dentro do qual a análise é articulada, contexto esse que pode ser regido por uma multiplicidade de focos – associando ideologias e perfis disciplinares vários – sob os quais a música pode ser percebida.

1.2. Definição

Na definição de análise musical proposta por Ian Bent, focaliza-se primeiramente seu aspecto talvez mais essencial – ter como objeto de estudo, por excelência, a música em si e isolada do entorno –, para, depois, evidenciar as operações próprias do exercício analítico – interpretar estruturas musicais por meio da investigação de sua constituição e funcionamento.

Uma definição do termo [análise] como implicado no debate geral pode ser: a parte do estudo da música que toma como ponto de partida a música em si mais propriamente do que fatores externos. Mais rigorosamente, pode-se dizer que a análise inclui a interpretação de estruturas musicais, a partir de sua decomposição em elementos constitutivos relativamente simplificados, e a investigação das funções referentes a esses elementos (BENT, 2001, p.526).

Pode-se dizer que esta seja uma definição imparcial e aberta, visto que ao reconhecer essa ligação essencial com a *música em si* (aqui entendida como obra individual e única), considera a realidade da autonomia da análise musical, vigente ou não em nossos dias. Ademais, concebendo a análise como um instrumento de *interpretação*, talvez não chegue a estender seu orbe aos domínios do julgamento subjetivo, mas, tampouco, a relega ao plano da mera descrição objetiva. Pode-se ainda supor que o vocábulo *interpretar* caiba para dar margem à possibilidade de outros modelos metafóricos que não apenas o espacial – característico das teorias formais e representativo do período da autonomia da análise –, ampliando seu alcance sem furtar-lhe a autenticidade.

Tais afirmações estão em sintonia com as considerações feitas pelo próprio Bent em sua tentativa de determinar o *lugar* da análise musical no estudo da música. Primeiramente, esse analista apresenta uma imagem na qual é enfatizada a relação existente entre a análise, a estética e a teoria da composição.

É muito difícil, em alguns aspectos, definir onde a análise se encontra no estudo da música. Pode-se dizer que o assunto da análise como um todo tem muito em comum, por um lado, com os assuntos da estética musical e, por outro, com a teoria da composição. Estas 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 cabedal de instrução técnica do artesanato da composição. (BENT, 2001, p.526).

Em seguida, Bent observa a relação da análise com a teoria e a crítica, destacando a mútua dependência entre essas áreas do conhecimento musical, umas fornecendo dados às outras para a realização de suas competências, e, também, a sobreposição de suas atividades visto que, por vezes, são as mesmas, ainda que realizadas com diferentes objetivos. A tendência do discurso de Bent é a de afirmar a independência da análise em relação à teoria, e de reconhecer seu potencial possível de subjetividade dentro de seu próprio contexto. Tais relações, além de serem detalhadas, são também estendidas a outras áreas como a da performance, da pedagogia, e da história.

O analista e o teórico da composição musical (Satztechnik; Kompositionslehre) têm um interesse comum nas leis da construção musical. Muitos poderiam negar algum tipo de separação e poderiam argüir que a análise é um subgrupo da teoria musical. Mas essa é uma atitude que nasce de condições sociais e educacionais particulares. Enquanto importantes contribuições têm sido feitas à análise por professores de composição, outras têm sido feitas por intérpretes, professores de instrumento, críticos e historiadores. A análise pode servir como uma ferramenta de ensino, e nesse caso servir para instruir ao intérprete ou ao ouvinte, da mesma forma que ao compositor; mas ela pode igualmente bem ser uma atividade privada - um procedimento de descoberta. A análise musical não é mais uma parte implícita da teoria pedagógica do que é a análise química; nem é implicitamente uma parte da aquisição de técnica composicional. Ao contrário, as afirmações de teóricos

musicais podem formar o material primário para as investigações dos analistas, provendo critérios a partir dos quais uma música possa ser examinada (BENT, 2001, p.526).

Em geral a análise está mais interessada na descrição do que no julgamento. Nesse sentido, a análise vai menos longe do que a crítica, e isto é assim essencialmente porque ela aspira à objetividade e considera o julgamento como subjetividade. Mas isso, em troca, sugere uma outra diferença entre análise e crítica, esta última acentua a reação intuitiva do crítico, pautada pela riqueza de sua experiência, usando sua habilidade para relatar a reação presente frente a uma experiência prévia, e tomando estas duas coisas como dado e método; enquanto, a análise, tende a usar como dados elementos mais definidos: unidade de frase, harmonias, níveis de dinâmica, tempo mensurado, arcadas e articulações, e outros fenômenos técnicos. Novamente, esta é uma diferença somente de grau: a reação crítica é, com frequência, altamente informada e realizada à luz de conhecimentos técnicos; e os elementos definidos do analista (uma frase, um motivo, etc) são frequentemente definidos sob condições subjetivas. [...] Dizer que a análise consiste em operações técnicas e a crítica em reações humanas é, assim, uma simplificação exagerada, conquanto ajude a contrastar o caráter geral das duas. (BENT, 2001, p.527).

Com quase duas décadas de anterioridade, Carl Dahlhaus chegou a conclusões semelhantes, também tratando a análise em sua tensão, por um lado, com a estética e, por outro, com a teoria, como se pode notar nos trechos a seguir, nos quais se enfatiza a interdependência entre essas disciplinas. Observe-se que, na polarização sugerida entre análise e estética, a análise é associada à função de estabelecer *julgamentos factuais* e determinar a *atitude musical*, ligando-se, portanto, à concreção musical, enquanto a estética (leia-se a primeira frase do segundo trecho) é associada ao *pensamento musical*, logo, à abstração. Note-se também que, em relação à teoria, Dahlhaus concebe a análise tanto como uma disciplina subordinada, ou seja, como um instrumento para a fundamentação da teoria, quanto como uma disciplina autônoma, ante a qual a teoria é vista como uma referência.

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, incluindo aqueles sem pré-concepções, são fixados sobre premissas estéticas. (DAHLHAUS, 1983, p.7).

Embora a análise, assim, dependa da estética que determina o pensamento musical de uma época, ela permanece em estreita e recíproca relação com a teoria, que é, o sistema da harmonia, ritmo e forma. Um trabalho teórico, explícita ou implicitamente, sempre estabelece o ponto de partida de uma análise. A noção de uma descrição sem pressupostos é uma ilusão; se ela puder ser realizada, não valeria o trabalho. 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. Assim, uma tentativa de definir mais precisamente o conceito de análise musical pode justificavelmente proceder da relação entre análise e teoria. (DAHLHAUS, 1983, p.8).

Essa possibilidade, *justificável* para Dahlhaus, de definir-se o conceito de análise a partir de sua relação com a teoria, parece ser o ponto de partida tomado por Vincent Duckles na escritura de seu verbete *Musicology*, do *Grove Dictionary*. De fato, esse musicólogo se refere a *teorias*, e observa-se que sua definição de tais *teorias* é muito semelhante à definição de análise proposta por Bent, ainda que sobre ela paire um entendimento diverso visto que, para Duckles, análise é apenas, se pouco for, a contraparte dialética da teoria. É bom lembrar que o trecho dedicado a esse assunto em seu verbete refere-se ao *método teórico e analítico* – uma das onze áreas em que a musicologia foi subdividida por Duckles –, o que talvez explique sua abordagem estritamente sistemática da matéria.

Definidas de maneira simples, pode-se dizer que, teorias musicais oferecem descrições gerais da estrutura e do funcionamento musical. Tais teorias descritivas podem ser aplicadas só a uma única composição, ou podem tentar dar conta e talvez ajudar a definir uma classe de composições agrupadas por estilo histórico, gênero ou compositor. Dessa perspectiva, então, pode-se ver como a análise funciona como uma contraparte dialética da teoria. Análise constitui o estudo detalhado de peças musicais a partir do qual teorias podem ser indutivamente formuladas, servindo, ao mesmo tempo, para comprovar a aplicação e validade empírica de alguma teoria. (DUCKLES, 2001, p.494).

Com o propósito de dar sentido à diversidade existente no campo da teoria musical e, até, resgatar a noção de *teoria e análise* como “um” campo de estudo coerente e distinto, Duckles, passa a tecer considerações baseando-se em sugestões feitas por Dahlhaus, a partir das quais identifica três *tradições* da *teoria musical* – especulativa, regulativa e analítica –, atendo-se a tratar a análise no limite dessa última *tradição* e, portanto, no recorte de seu imbricamento com a teoria, ainda que reconheça sua orientação em direção à obra individual e, paradoxalmente, afirme sua finalidade estética.

Na análise musical se está, primeiramente, interessado na estrutura e nos traços individuais de uma peça de música particular. [...] É claro que qualquer tipo de análise pressupõe uma posição teórica: isso quer dizer que não é possível realizar uma análise sem pressupostos teóricos, ainda que informalmente concebidos, que ajudem a determinar questões a propor e os tipos de linguagem e método por meio dos quais essas questões podem ser respondidas. Mas diferentemente das tradições sistemáticas da teoria regulativa [...], a meta da análise musical é normalmente um entendimento e uma apreciação estética da peça musical em si como uma obra de arte ontologicamente única, e não a exemplificação de alguma ampla norma de estrutura ou sintaxe. (DUCKLES, 2001, p.496).

Sob uma outra perspectiva, notadamente pós-autonomia, Christian Martin Schmidt considera que, se por um lado, não é possível refletir sobre música sem uma abordagem analítica (entendendo-se a análise como uma operação técnico-sistemática), por outro, tampouco se pode esperar que um único ponto de vista analítico propicie um exame que

abarque a totalidade de uma obra. Considera, também, que o eclipsamento da abordagem metodológica da análise musical pelas novas perspectivas de pesquisa – como estudos de gênero, *world musics*, e abordagens biográficas ou filológicas – é uma realidade apenas aparente, mas que, não obstante, faz-se necessário uma reforma dessa disciplina. Para Schmidt, a variedade de objetos que surgiram com a abertura da musicologia estabelece uma desconfiança com respeito a possíveis métodos que se pretenda tenham validade geral, cada peça requer uma abordagem específica que saliente sua diferença, opondo suas particularidades às generalidades da tradição.

Nós podemos dizer hoje que a análise musical não é nada mais nem menos do que uma abordagem racionalmente orientada da música, que promove um encontro entre o analista como sujeito e o produto musical como objeto, e cujo resultado é um processo teórico-mobilizador (theory-lader process) de aprendizado e aquisição de conhecimento. (SCHIMIDT, 2002, p.26).

Schmidt não pensa em obra como conceito, mas em produtos musicais, e, no lugar do direcionamento para a imanência estrutural de uma composição, propõe a compreensão de seu *make-up* estrutural, entretanto, não suprime, também, a necessidade da atividade propriamente analítica, e da investigação detalhada e interpretação desse *make-up*.

[...] Em outras palavras, o conhecimento de como as peças são feitas é pré-requisito essencial para se chegar ao conhecimento de como elas são. (SCHIMIDT, 2002, p.26).

Tem-se aqui, portanto, o cotejamento de três definições de análise musical – uma imparcial, outra referencialista, e outra pluralista – proposto como um exercício de concepção e compreensão de representações do conceito de análise musical, dentro do arco contextual da pós-modernidade.

2. Livros de análise musical publicados no Brasil

Na Tabela 1 – Cronologia (data / título / autor) são apresentados os 42 títulos relacionados no levantamento bibliográfico dispostos em ordem cronológica. O decurso de tempo abarcado pelo total de publicações é de oitenta e nove anos decorridos entre o ano de 1919, que é a data da publicação mais antiga entre as coletadas, e o ano de 2007, que é o ano da publicação mais recente. Observa-se que até a metade do século XX – mais precisamente entre os anos de 1919 e 1943 – ocorreram apenas 6 publicações, estabelecendo contraste aparente em relação às 25 publicações realizadas na segunda metade do mesmo século – mais precisamente entre os anos de 1963 e 2000 – e, até mesmo, em relação às 11 publicações que se deram apenas nos primeiros sete anos do século XXI.

Tabela 1 – Cronologia (data / título / autor)

data	título	autor
1919	<i>Concertos de música de câmara do Instituto Nacional de Música pelo Trio Beethoven.</i>	Tapajós Gomes.
1922	<i>As Nove Symphonias de Beethoven.</i>	Martins, Amélia de Rezende.
1ed. 1931 2ed. 1934	<i>Breve curso de analyse musical e conselhos de interpretação, analyse da Sonata em dó sustenido menor de Beethoven.</i>	Franceschini, Fúrio.
1ed. 1935 2ed. 19 - -	<i>Música Creadora e Balladas de Chopin.</i>	Caldeira Filho, João C.
1941	<i>Análise do Estudo de Chopin em dó sustenido menor para piano Op. 25 n7.</i>	Franceschini, Fúrio.
1943	<i>Palestras sobre as sonatas de Beethoven.</i>	Caldeira Filho, João C.
1963	<i>Nazareth, estudos analíticos.</i>	Diniz, Jaime C.
1969	<i>Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos.</i>	Souza Lima.
1ed. 1970 2ed. 1978	<i>Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos.</i>	Estrella, Arnaldo.
1ed. 1971 2ed. 1976	<i>As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos.</i>	Nóbrega, Adhemar.
1971	<i>As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos.</i>	Palma, Enos da Costa; Chaves Júnior, Edgard de Brito.
1ed. 1975 2ed. 19 - -	<i>Os Choros de Villa-Lobos.</i>	Nóbrega, Adhemar.
1975	<i>Heitor Villa-Lobos e o violão.</i>	Santos, Turíbio.
1ed. 1976 2ed. 1979	<i>A evolução de Villa-Lobos na música de câmara.</i>	França, Eurico Nogueira.
1977	<i>Villa-Lobos, o choro e os Choros.</i>	Neves, José Maria.
1979	<i>Beethoven, proprietário de um cérebro.</i>	Oliveira, Willy Corrêa de.
1983	<i>Música.</i>	Souza, Rodolfo Coelho de.
1984	<i>Heitor Villa-Lobos, sua obra para violão.</i>	Pereira, Marco.
1ed. 1987	<i>Apoteose de Schoenberg.</i>	Menezes, Flo.

2ed. 2002		
1988	<i>J. S. Bach, Prelúdios e Fugas I.</i>	Magalhães, Homero de.
1993	<i>O Poema do fogo, mito e música em Scriabin.</i>	Tomás, Lia.
1995	<i>Elementos de coerência no Opus 76 de Brahms.</i>	Souza, Elizabeth Rangel Pinheiro de.
1995	<i>Proporções no Opus 110 de Beethoven.</i>	Souza, Elizabeth Rangel Pinheiro de.
1997	<i>Beethoven e o sentido da transformação, análise dos últimos Quartetos e da Grande Fuga Op.133.</i>	Muniz Neto, José Viegas.
1997	<i>Ernst Widmer, perfil estilístico.</i>	Nogueira, Ilza Maria Costa.
1997	<i>O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes.</i>	Santos, Antonio Eduardo dos.
1998	<i>Politonalidade, discurso de reação e trans-formação.</i>	Noronha, Lina Maria Ribeiro de.
1999	<i>Atualidade estética da música eletroacústica.</i>	Menezes, Flo.
1999	<i>Charles Ives, uma revisita.</i>	Albright, Valerie.
1999	<i>Erosão, processos de estruturação em Villa-Lobos.</i>	Fernandes, Marlene Migliari.
2000	<i>Ouvir Wagner, ecos nietzschianos.</i>	Caznók, Yara Borges; Naffah Neto, Alfredo.
2001	<i>Do tempo musical.</i>	Seincman, Eduardo.
2001	<i>Teoria de Costère, uma perspectiva em análise musical.</i>	Ramires, Marisa.
2002	<i>Beethoven, o princípio da modernidade.</i>	Bento, Daniel.
2002	<i>Grupo de compositores da Bahia, estratégias orquestrais.</i>	Gomes, Wellington.
2003	<i>Mahler em Schoenberg, angústia da influência na Sinfonia de Câmara n.1.</i>	Molina, Sidney.
2005	<i>10 Estudos Leo Brouwer, análise técnico-interpretativa.</i>	Fraga, Orlando.
2005	<i>O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos, Bach e Stravinsky na obra do compositor.</i>	Jardim, Gil.
2005	<i>Ouvir o Som, aspectos de organização na música do século XX.</i>	Zuben, Paulo.
2005	<i>Sinfonia Titã, semântica e retórica.</i>	Lian, Henrique.
2006	<i>Muito Além do Melodrama, os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes.</i>	Nogueira, Marcos Pupo.
2007	<i>Crítica e criação, um estudo da Kreisleriana Op.16 de Robert Schumann.</i>	Vermes, Mônica.

A ocorrência de 39 autores para 42 livros explica-se pelo fato de que há quatro autores que publicaram dois trabalhos cada um – Fúrio Franceschini, Adhemar Nóbrega, Flo Menezes e Elizabeth Rangel Pinheiro de Souza – e, também, pelo fato de que há dois livros feitos em parceria – *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos* (1971), de Enos da Costa Palma e Edgard de Brito Chaves Júnior, e *Ouvir Wagner, ecos nietzschianos* (2000), de Yara Borges Caznók e Alfredo Naffah Neto.

Focalizando o aspecto de gênero, identifica-se a ocorrência de 10 autoras para 29 autores. Amélia Rezende Martins destaca-se por ter sido a única autora presente na primeira metade do século XX, e pode-se observar que, após a publicação do seu *As Nove Symphonias*

de *Beethoven* (1922), só na década de 1990 é que surgiram outros títulos escritos por autoras, a partir da publicação de *O Poema do fogo, mito e música em Scriabin* (1993), de Lia Tomás. Tem-se aí, portanto, um período de mais de setenta anos sem a ocorrência de trabalhos de autoras. Ainda sob esse enfoque, é também na década de 1990 que a proporção entre o número de autores e autoras passa por uma inversão apresentando-se quase o dobro de autoras em relação a autores, 7 para 4. Não obstante, nos primeiros sete anos do século XXI, a razão se reverte chegando a 2 para 9.

Na Tabela 2 – Publicação (título / local / editora / edição / tiragem / disponibilidade) apresenta-se dados referentes à publicação dos livros. Naturalmente, as informações sobre publicações antigas são de difícil obtenção uma vez que as casas editoras, no caso de ainda existirem, geralmente não possuem mais informações em seus arquivos. Este é o caso, por exemplo, do *As Nove symphonias de Beethoven*, de Amélia de Rezende Martins, do qual já não há mais registros na Companhia Melhoramentos, ou do *Breve curso de análise musical e conselhos de interpretação*, de Furio Franceschini, cuja editora não foi possível, ainda, de ser encontrada. Assim, nestes casos, contamos, até o momento, apenas com as informações trazidas no próprio volume obtido.

Tabela 2 – Publicação (título / local / editora / publicação / tiragem / disponibilidade)

Título	Local	Editora	Public.	Tiragem	Disponib
<i>Concertos de música de câmara do Instituto Nacional de Música pelo Trio Beethoven.</i> Tapajós Gomes.	Rio de Janeiro	Imprensa Nacional	1ed. 1919	---	---
<i>As Nove Symphonias de Beethoven.</i> Martins, 1922.	São Paulo	Companhia Melhoramentos	1ed. 1922	---	fora de catálogo
<i>Breve curso de analyse musical e conselhos de interpretação, análise da Sonata em dó sustenido menor de Beethoven.</i> Francechini.	São Paulo	Ed. Miranda	1ed. 1931 2ed. 1934	---	---
<i>Música Creadora e Balladas de Chopin.</i> Caldeira Filho.	São Paulo	L. G. Miranda Editor	1ed. 1935 2ed. 19 - -	---	---
<i>Análise do Estudo de Chopin em dó sustenido menor para Piano Op. 25 n7.</i> Franceschini.	São Paulo	Depto. de Cultura do Município de São Paulo	1ed. 1941	---	---
<i>Palestras sobre as sonatas para piano de Beethoven.</i> Caldeira Filho.	São Paulo	não consta	1ed. 1943	---	---

<i>Nazareth, estudos analíticos.</i> Diniz.	Recife PE	DECA Depto. de Ext. Cult. e Artística	1ed. 1963	---	---
<i>Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos.</i> Souza Lima.	Rio de Janeiro	Museu Villa-Lobos	1ed. 1969 2ed. 1976	---	fora de catálogo
<i>Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos.</i> Estrella.	Rio de Janeiro	Museu Villa-Lobos	1ed. 1970 2ed. 1978	---	fora de catálogo
<i>As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos.</i> Nóbrega.	Rio de Janeiro	Museu Villa-Lobos	1ed. 1971 2ed. 1976	---	fora de catálogo
<i>As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos.</i> Palma; Chaves Júnior.	Rio de Janeiro	Companhia Editora Americana	1ed. 1971	---	---
<i>Heitor Villa-Lobos e o violão.</i> Santos.	Rio de Janeiro	Museu Villa-Lobos	1ed. 1975	---	fora de catálogo
<i>Os Choros de Villa-Lobos.</i> Nóbrega.	Rio de Janeiro	Museu Villa-Lobos	1ed. 1975 2ed. 19 - -	---	fora de catálogo
<i>A evolução de Villa-Lobos na música de câmara.</i> França.	Rio de Janeiro	Museu Villa-Lobos	1ed. 1976 2ed. 1979	---	fora de catálogo
<i>Villa-Lobos: o choro e os Choros.</i> Neves.	São Paulo	Musicália*	1ed. 1977	hipótese de até 3000	em catálogo
<i>Beethoven, proprietário de um cérebro.</i> Oliveira.	São Paulo	Editora Perspectiva	1ed. 1979	---	fora de catálogo
<i>Música.</i> Souza.	São Paulo	Novas Metas	1ed. 1983	---	fora de catálogo
<i>Heitor Villa-Lobos, sua obra para violão.</i> Pereira.	Brasília DF	Editora Musimed	1ed. 1984	+ de 1000	em catálogo
<i>Apoteose de Schoenberg.</i> Menezes.	Cotia - SP	1ed Nova Stella /Edusp 2ed Ateliê.	1ed. 1987 2ed. 2002	1ed 3000 2ed 1000	em catálogo
<i>J. S. Bach, Prelúdios e Fugas I.</i> Magalhães.	São Paulo	Novas Metas**	1ed. 1988	---	fora de catálogo
<i>O Poema do fogo, mito e música em Scriabin.</i> Tomás.	São Paulo	Annablume	1ed. 1993	---	fora de catálogo
<i>Elementos de coerência no Opus 76 de Brahms.</i> Souza.	Campinas SP	UNICAMP	1ed. 1995	1000	em catálogo
<i>Proporções no Op.110 de Beethoven.</i> Souza.	Campinas SP	UNICAMP	1ed. 1995	1000	em catálogo
<i>Beethoven e o sentido da transformação.</i> Muniz Neto.	São Paulo	Annablume	1ed. 1997	1000	em catálogo
<i>Ernst Widmer, perfil estilístico.</i> Nogueira.	Salvador BA	UFBA	1ed. 1997	1000	fora de catálogo
<i>O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes.</i> Santos.	São Paulo	Annablume	1ed. 1997	1000	em catálogo
<i>Politonalidade, discurso de reação e trans-formação.</i> Noronha.	São Paulo	Annablume	1ed. 1998	1000	em catálogo
<i>Atualidade estética da música eletroacústica.</i> Menezes.	São Paulo	Ed. Unesp	1ed. 1999	1000	em catálogo

<i>Charles Ives, uma revisita.</i> Albright.	São Paulo	Annablume	1ed. 1999	1000	em catálogo
<i>Erosão, processos de estruturação em Villa-Lobos.</i> Fernandes.	Rio de Janeiro	Autor	1ed. 1999	---	---
<i>Ouvir Wagner, ecos Nietzscheanos.</i> Caznók; Naffah Neto	São Paulo	Musa Editora	1ed. 2000	1000	em catálogo
<i>Do tempo musical.</i> Seincman.	São Paulo	Via Lettera	1ed. 2001	1000	em catálogo
<i>Teoria de Costère, uma perspectiva em análise musical.</i> Ramirez.	São Paulo	Autor / Embraform	1ed. 2001	500	em catálogo
<i>Beethoven, o princípio da modernidade.</i> Bento.	São Paulo	Annablume	1ed. 2002	1000	em catálogo
<i>Grupo de compositores da Bahia, estratégias orquestrais.</i> Gomes.	Salvador BA	UFBA	1ed. 2002	500	em catálogo
<i>Mahler em Schoenberg, angústia da influência na Sinfonia de Câmara n.1.</i> Molina.	São Paulo	Autor / Rondó	1ed. 2003	500	em catálogo
<i>10 Estudos de Leo Brouwer, análise técnico-interpretativa.</i> Fraga.	Curitiba PR	1ed Autor / Data Música. 2ed Ed. Depto. de Artes da UFPr	1ed. 2005 2ed. 2006	1ed 200 2ed 200	em catálogo
<i>O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos, Bach e Stravinsky na obra do compositor.</i> Jardim.	São Paulo	Philharmonia Brasileira	1ed. 2005	---	em catálogo
<i>Ouvir o Som, aspectos de organização na música do século XX.</i> Zuben.	Cotia - SP	Ateliê Editorial	1ed. 2005	1000	em catálogo
<i>Sinfonia Titã, semântica e retórica.</i> Lian.	São Paulo	Editora Perspectiva	1ed. 2005	---	em catálogo
<i>Muito Além do Melodrama, os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes.</i> Nogueira.	São Paulo	Ed. Unesp	1ed. 2006	---	em catálogo
<i>Crítica e criação, um estudo da Kreisleriana Op.16 de Robert Schumann.</i> Vermes.	Cotia - SP	Ateliê Editorial	1ed. 2007	---	em catálogo

* Atualmente Edições Ricordi. / ** Atualmente Musimed.

Observa-se, quanto ao local das publicações, que a maioria deu-se no estado de São Paulo com 28 títulos publicados, depois o Rio de Janeiro com 9, Bahia com 2, e Distrito Federal, Pernambuco e Paraná cada um com 1 título publicado.

O Museu Villa-Lobos marcou história como casa publicadora tendo lançado 6 títulos durante a década de 1970, dos quais 5 chegaram à segunda edição. História semelhante dá-se

com a editora Annablume que se iguala quanto ao número de títulos, 6, sendo que 5 deles publicados na década de 1990, e mais um no ano de 2002. Recentemente o destaque é para a Ateliê Editorial que publicou 3 títulos nos últimos cinco anos. Depois tem-se a Editora Perspectiva, a UFBA “Universidade Federal da Bahia” e a Editora da Unicamp com dois títulos cada; e, por fim, Musa Editora, Musimed, Musicália (hoje Ricordi), Via Lettera e a Editora Unesp com um título cada.

Quanto à tiragem, os dados obtidos abrangem as publicações realizadas a partir de 1977 e demonstram a ocorrência de dois padrões de publicação: um para editoras e que, portanto, está inserido no contexto do comércio livreiro; e outro para edições alternativas que se caracterizam por não ter fins lucrativos sendo distribuídas gratuitamente ou, então, comercializadas somente para cobrir os custos de produção. Este é o caso das “edições de autor”, que se realizam mais pela vontade e empenho do próprio autor por trazer seu trabalho a público, e também das edições realizadas com apoio institucional. No caso das edições comerciais, observa-se, para a maioria dos títulos que estão em catálogo, o padrão de “uma” edição de mil exemplares que não chega a se esgotar. Considerando-se, por exemplo, a situação editorial do *Beethoven e o sentido da transformação*, de J. V. Muniz Neto, publicado no ano de 1997 e que ainda está em catálogo, observamos que o período de quase dez anos não foi suficiente para atingir a marca de mil exemplares vendidos. Faz exceção à regra o *Apoteose de Schoenberg*, de Flo Menezes, que teve uma primeira tiragem de três mil exemplares, e que está agora em sua segunda edição, desta vez de mil exemplares. Outro caso singular é o do *Villa-Lobos: o choro e os choros*, de José Maria Neves, que, segundo a editora, pode ter tido uma tiragem de até três mil exemplares. No caso deste livro há também uma controvérsia quanto ao número de edições. Por conta da mudança de razão social da editora “Musicália” para “Ricordi”, ao que tudo indica, foram feitas duas primeiras edições – uma pela Musicália em 1977, e outra pela Ricordi em 1980 - segundo informações da editora, ou em 1981, segundo informações do próprio autor no site da Academia Brasileira de Música. Em nossa tabela foi considerada a edição da Musicália por ser a de que dispomos.

Quanto às edições alternativas constata-se um padrão de tiragem menor. As “edições de autor” como a do *Teoria de Costère*, de Marisa Ramires, ou do *Mahler em Schoenberg*, de Sidney Molina, apresentam tiragem de quinhentos exemplares. Com esta mesma tiragem temos também o *Grupo de Compositores da Bahia*, de Welington Gomes, publicado pelo Programa de Pós-graduação da UFBA. Já o *10 Estudos de Leo Brouwer*, de Orlando Fraga, teve duas edições de duzentos exemplares, a primeira do autor e a segunda pela Editora do Depto. de Artes da UFPr. Exceção à regra é o *Ernest Widmer, perfil estilístico*, de Ilza Maria

Costa Nogueira, publicado pela Escola de Música da UFBA com a tiragem de mil exemplares.

Na Tabela 3 – Autoria (motivação / título / autor) apresenta-se os 42 títulos dispostos em ordem cronológica e alinhados com dados referentes às circunstâncias da escritura do texto.

Tabela 3 – Autoria (motivação / título / autor)

motivação	título	autor
Notas de programa.	<i>Concertos de música de câmara do Instituto Nacional de Música pelo Trio Beethoven.</i> 1919.	Tapajós Gomes.
Articulação cultural.	<i>As Nove Symphonias de Beethoven.</i> 1922.	Martins, Amélia de Rezende.
	<i>Música Creadora e Balladas de Chopin.</i> 1935, 19 - - .	Caldeira Filho.
	<i>As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos.</i> 1971.	Palma, Enos da Costa; Chaves Jr, Edgard de B.
Cursos, seminários e palestras.	<i>Breve curso de analyse musical e conselhos de interpretação, análise da Sonata em dó sustenido menor de Beethoven.</i> 1931, 1934.	Franceschini, Fúrio.
	<i>Análise do Estudo de Chopin em dó sustenido menor para Piano Op. 25 n7.</i> 1941.	Franceschini, Fúrio.
	<i>Palestras sobre as sonatas para piano de Beethoven.</i> 1943.	Caldeira Filho, João C.
	<i>Beethoven, proprietário de um cérebro.</i> 1979.	Oliveira, Willy Corrêa de.
	<i>J. S. Bach, Prelúdios e Fugas I.</i> 1988.	Magalhães, Homero de.
	<i>Ouvir Wagner, ecos nietzschianos.</i> 2000.	Caznók, Yara Borges; Naffah Neto, Alfredo.
Homenagem.	<i>Nazareth, estudos analíticos.</i> 1963.	Diniz, Jaime C.
	<i>Ernst Widmer, perfil estilístico.</i> 1997.	Nogueira, Ilza M ^a . Costa.
Concurso de monografia.	<i>Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos.</i> 1969.	Souza Lima.
	<i>Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos.</i> 1970, 1978.	Estrella, Arnaldo.
	<i>As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos.</i> 1971.	Nóbrega, Adhemar.
	<i>Os Choros de Villa-Lobos.</i> 1975, 19 - - .	Nóbrega, Adhemar.
	<i>Heitor Villa-Lobos e o violão.</i> 1975.	Santos, Turíbio.
	<i>A evolução de Villa-Lobos na música de câmara.</i> 1976, 1979.	França, Eurico Nogueira.
Iniciação científica.	<i>Apoteose de Schoenberg.</i> 1ed. 1987, 2ed. 2002.	Menezes, Flo.
	<i>Beethoven, o princípio da modernidade.</i> 2002.	Bento, Daniel.
Produção acadêmica.	<i>Música.</i> 1983.	Souza, Rodolfo Coelho de.
	<i>Elementos de coerência no Opus 76 de Brahms.</i> 1995.	Souza, Elizabeth R. P. de
	<i>Proporções no Op.110 de Beethoven.</i> 1995.	Souza, Elizabeth R. P. de
	<i>Erosão, processos de estruturação em Villa-Lobos.</i> 1999.	Fernandes, Marlene Migliari.
	<i>10 Estudos de Leo Brouwer, análise técnico-interpretativa.</i> 2003.	Fraga, Orlando.
Dissertação de mestrado.	<i>Villa-Lobos, o choro e os Choros.</i> 1977.	Neves, José Maria.
	<i>Heitor Villa-Lobos, sua obra para violão.</i> 1984.	Pereira, Marco.

	<i>O Poema do fogo, mito e música em Scriabin.</i> 1993.	Tomás, Lia.
	<i>O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes.</i> 1997.	Santos, Antonio Eduardo dos.
	<i>Politonalidade, discurso de reação e trans-formação.</i> 1998.	Noronha, Lina Maria Ribeiro de.
	<i>Charles Ives, uma revisita.</i> 1999.	Albright, Valerie.
	<i>Teoria de Costère, uma perspectiva em análise musical.</i> 2001.	Ramires, Marisa.
	<i>Mahler em Schoenberg, angústia da influência na Sinfonia de Câmara n.1.</i> 2003.	Molina, Sidney.
	<i>Ouvir o Som, aspectos de organização na música do século XX.</i> 2005.	Zuben, Paulo.
	<i>Sinfonia Titã, semântica e retórica.</i> 2005.	Lian, Henrique
Tese de doutorado.	<i>Beethoven e o sentido da transformação, análise dos últimos Quartetos e da Grande Fuga Op.133.</i> 1997.	Muniz Neto, José Viegas.
	<i>Do tempo musical.</i> 2001.	Seincman, Eduardo.
	<i>Grupo de compositores da Bahia, estratégias orquestrais.</i> 2002.	Gomes, Wellington.
	<i>Crítica e criação, um estudo da Kreisleriana Op.16 de Robert Schumann.</i> 2007.	Vermes, Mônica.
Mestrado + Doutorado.	<i>Muito Além do Melodrama, os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes.</i> 2006.	Nogueira, Marcos Pupo.
Doutorado + Livre docência.	<i>O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos, Bach e Stravinsky na obra do compositor.</i> 2005.	Jardim, Gil.
Livre Docência.	<i>Atualidade estética da música eletroacústica.</i> 1999.	Menezes, Flo.

O livro *Concertos de música de câmara do Instituto Nacional de Música pelo Trio Beethoven* (1919) traz as *notas de programa* escritas pelo crítico de arte e poeta Tapajós Gomes (18??-19??), a pedido dos integrantes do Trio Beethoven, para uma série de concertos realizados no *Salão do Jornal do Commercio* no Rio de Janeiro, nos quais foram interpretados todos os *Trios* de Beethoven. O *Trio Beethoven* foi um grupo de câmara formado pelo pianista J. Octaviano Gonçalves, o violinista Frederico de Almeida, e o violoncelista Newton de Pádua, todos eles alunos do Instituto Nacional de Música.

Há um determinado tipo de publicação que foi classificado, nessa pesquisa, como de “articulação cultural”. Trata-se de trabalhos realizados sem estímulo externo aparente, a não ser a iniciativa própria dos autores e, supõe-se, seu propósito deliberado de dialogar com o meio musical do qual participavam. Entre esses está o livro *As Nove Symphonias de Beethoven* (1922), de Amélia Rezende Martins (1877-1948), cujas declarações feitas no texto *Uma explicação necessaria...*, que serve como introdução desse livro, evidenciam seu caráter diletante.

Não se trata aqui de uma obra de critica ou uma exposição de impressões pessoas de quem tenha um conhecimento profundo das Symphonias de Beethoven; é, muito pelo contrario, um resumo do estudo que fizemos, minhas filhinhas e eu, procurando, pela leitura, nos preparar a ouvir e comprehender com maior gozo intellectual esse thezouro de arte. (MARTINS, 1922, p.5).

Entretanto, a medida desse “conhecimento profundo” que a autora afirma não ter, talvez seja mais bem aquilatada levando-se em conta a lista de títulos impressa na última página desse livro na qual constam, além de outras publicações da autora nas áreas da história, geografia e sociologia; mais dois títulos sobre música, a saber, uma *Historia da Musica* e *Curiosidades Musicaes*. Sabe-se, também, que Maria Amélia de Rezende Martins registrou *diversas canções dos escravos da sua fazenda, num trabalho pioneiro de etnomusicologia* (NOGUEIRA, 2006, p.552), e que, empreendedora, essa pianista e camerista fundou, no ano de 1931 – juntamente com Theodoro Heuberger e Frei Pedro Sinzig, O.F.M. –, a Pró Arte Sociedade de Artes, Letras e Ciências, criando as primeiras caravanas artísticas que percorreram as cidades do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

O livro *Música Creadora e Balladas de Chopin* (1935, 19 - -), de Caldeira Filho (1900-82), é outro exemplo dessas publicações. Mário de Andrade (1893-1945), na introdução que escreveu para esse livro, dá uma idéia bem clara do contexto que moveu o autor na escritura de seu texto.

Caldeira Filho fixa com este livro o início da sua carreira de escritor musical. Formado pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, aluno que foi dos mais distintos, atualmente professor e crítico musical, publicando este livro ele reflete bem esse aspecto muito característico da música paulista, que consistiu em criar toda uma literatura didática de música, já agora alicerçada em algumas bases bastante duráveis.

Essa orientação da cultura musical paulista se originou de dois focos principais, a meu ver: a sistematização oficial do ensino de música nas escolas públicas do Estado e o Conservatório. Surgiu desses dois focos criadores um enxame de obras de divulgação, excelentes em conjunto, artinhas, cursos primários de harmonia, obras corais didáticas, histórias da música, biografias de músicos, etnografia musical, a que se deverá ajuntar ainda as obras admiráveis de Sá Pereira e Furio Franceschini. Com tudo isto já se formou uma biblioteca didática musical que é exemplo único no país. Agora Caldeira Filho vem formar nesse batalhão e o enriquecer. (ANDRADE, Mário In: CALDEIRA FILHO, 1935, p.7).

O livro *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos* (1971), de autoria de Enos da Costa Palma e Edgard de Brito Chaves Júnior, é outro trabalho que talvez possa ser incluído nesse grupo, mas é preciso que se faça uma observação a seu respeito. Ocorre que no mesmo ano de sua publicação, 1971, foi publicado um outro livro com o mesmo título e também no Rio de Janeiro. Trata-se do livro *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos* (1971), de Adhemar Nóbrega, que é a monografia premiada com o primeiro prêmio no *Concurso Nacional sobre o Estudo Técnico, Estético e Analítico das Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*, realizado pelo Museu Villa-Lobos do Ministério de Educação e Cultura, no ano de 1970. Levanta-se, então, a hipótese de que o texto de Palma e Chaves Júnior seja uma monografia escrita com vistas ao mesmo concurso e que, não tendo sido premiada, nem por isso deixou de ser publicada por

iniciativa de seus autores. No intróito desse livro, apresenta-se a reprodução de uma carta de Arminda Villa-Lobos endossando o trabalho.

Um grupo de seis publicações é resultante de cursos, seminários e palestras realizados pelos autores. Entre esses estão o *Breve curso de analyse musical e conselhos de interpretação, análise da Sonata em dó sustenido menor de Beethoven* (1931, 1934), e o *Análise do Estudo de Chopin em dó sustenido menor para Piano Op. 25 n7* (1941), de Fúrio Franceschini (1880-1976), que se originaram de cursos de análise musical ministrados no Departamento de Cultura do município de São Paulo. Caldeira Filho participa também desse grupo, com seu livro *Palestras sobre as Sonatas para Piano de Beethoven* (1943), que traz na íntegra as palestras proferidas na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, durante o ciclo de apresentações das *Sonatas* de Beethoven, realizado entre 20 de janeiro à 1º de abril de 1941, a cargo do pianista Fritz Jank. O livro *Beethoven, proprietário de um cérebro* (1979), de Willy Corrêa de Oliveira, é a transcrição de uma conferência comissionada pela Coordenadoria de Assuntos Culturais da Universidade de São Paulo, no transcurso do Ano Beethoven, em 7 de outubro de 1977.

Este livro foi, na origem, uma conferência. Com propostas dramáticas: cenário, iluminação, ações, um pianista (Caio Pagano), um ator (Edson Celulari), uma cantora (Beatrice Dante), e 7 crianças que recolhiam as 33 fichas que eram atiradas – uma a uma – após uso (Wittgenstein). Para transpor para livro, tive que me livrar de todo aparato cênico. Muita coisa se perdeu; muita se ganhou: como um maior desenvolvimento das “leituras” e análises. O que não desespera é que a música executada por Caio Pagano está aqui presente, no disco. (OLIVEIRA, 1979, Prefácio?).

O livro *J. S. Bach, Prelúdios e Fugas I* (1988) traz a transcrição das anotações de uma série de aulas dadas pelo pianista Homero de Magalhães, no Rio de Janeiro na Pró-Arte, e em São Paulo no Conservatório Musical Brooklin Paulista. O livro *Ouvir Wagner, ecos nietzschianos* (2000), origina-se de um seminário ministrado no Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC de São Paulo, pelo psicanalista, filósofo e amante de música, Alfredo Naffah Neto, e pela professora de música Yara Caznók que realizou estudos na área da psicologia.

Há dois livros, entre os coletados, que foram publicados com o intuito de prestar homenagens: trata-se do *Nazareth, estudos analíticos* (1963), de autoria do Padre Jaime C. Diniz (1924-1989), escrito por ocasião do centenário de nascimento de Ernesto Nazareth, e o *Ernst Widmer, perfil estilístico* (1997), de Ilza Maria Costa Nogueira, que, segundo informação fornecida via e-mail pela própria autora, *foi lançado como uma homenagem*

póstuma da Escola de Música da UFBA, na passagem dos 70 anos de nascimento do compositor.

Outras seis publicações tiveram sua origem nos concursos de monografia sobre a obra de Villa-Lobos, promovidos no Rio de Janeiro pelo Museu Villa-Lobos do MEC, que premiou os textos vencedores com sua publicação. Trata-se dos livros *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos* (1969), de Souza Lima (1898-1982), *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos* (1970, 1978) de Arnaldo Estrella (1908-80), *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos* (1971) e *Os Choros de Villa-Lobos* (1975, 19__), de Adhemar Nóbrega (1917-79), *Heitor Villa-Lobos e o violão* (1975) de Turíbio Santos, e *A Evolução de Villa-Lobos na Música de Câmara* (1976, 1979), de Eurico Nogueira França (1913-92).

Dois livros se destacam por terem tido como base trabalhos produzidos por meio de programas de iniciação científica. São eles o *Apoteose de Schoenberg* (1987, 2002), de Flo Menezes, e o *Beethoven, o princípio da modernidade* (2002), de Daniel Bento.

Outros cinco trabalhos foram classificados, no contexto dessa pesquisa, como de “produção acadêmica”. Trata-se de trabalhos realizados por catedráticos, mas que não apresentam nenhuma motivação externa aparente, a não ser o propósito pessoal e deliberado de fazer publicar seus textos. Dois desses livros são de autoria da professora e pianista Elizabeth Rangel Pinheiro de Souza, são eles o *Elementos de coerência no Opus 76 de Brahms* e o *Proporções no Op.110 de Beethoven*, ambos publicados no ano de 1995. Outros dois são o *Erosão, processos de estruturação em Villa-Lobos* (1999), da analista e compositora Marlene Migliari Fernandes, o *10 Estudos de Leo Brouwer, análise técnico-interpretativa*. (2003), do violonista e professor Orlando Fraga. Um outro, *Música* (1987), foi feito numa época em que seu autor, o compositor Rodolfo Coelho de Souza, ainda não atuava como professor acadêmico, mas como, hoje, ele se dedica a essa atividade, e sendo o perfil de seu texto compatível com os outros desse grupo, julgou-se cabível e justo colocá-lo entre esses.

No que tange à produção surgida a partir dos programas de pós-graduação observa-se que esta perfaz um total de 17 livros, ou seja, mais de um terço do total dos livros coletados.

Dois deles são originários de trabalhos realizados em cursos de pós-graduação no exterior, ambos submetidos ao Instituto de Musicologia da Universidade de Paris-Sorbonne para a obtenção do grau de mestrado. Um deles é o livro *Villa-Lobos, o choro e os choros* (1977), de José Maria Neves (1943-2002) – que é a redução da “tese” (como a ela se refere o autor) *Les Choros: Synthèse de la Pensée Musicale de Villa-Lobos*, defendida em 1971 –, e o

outro é o *Heitor Villa-Lobos, sua obra para violão* (1984), de Marco Pereira – originado a partir da dissertação *O violão na Obra de Villa-Lobos*, defendida em 1979.

Dentre os textos advindos dos programas de pós-graduação das universidades brasileiras, oito são originários de dissertações de mestrado, quatro de teses de doutorado, um apresenta a somatória de duas pesquisas, uma de mestrado e outra de doutorado, e, por fim, um outro aproveita os resultados de uma tese de doutorado e um trabalho de livre-docência. O primeiro texto publicado foi *O Poema do fogo, mito e música em Scriabin* (1993), de Lia Tomás – condição que agrega mais um valor histórico a esse trabalho que, como vimos, marca também o retorno das autoras ao cenário da publicação de livros de análise musical, após um recesso de mais de setenta anos – sendo ele um dos três livros originários de dissertações de mestrado apresentadas ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC. Os outros dois são o *Mahler em Schoenberg, angústia da influência na Sinfonia de Câmara n.1* (2003), de Sidney Molina, e o *Ouvir o som, aspectos de organização na música do século XX* (2005), de Paulo Zuben. O livro *Sinfonia Titã, semântica e retórica* (2005), de Henrique Lian, origina-se da dissertação de mestrado *A Sinfonia Titã de Gustav Mahler e o Segundo Grau do Significado no Discurso Musical: um Estudo de Semântica e Estética da Música*, apresentada ao Departamento de História de Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em setembro de 2003. Quatro trabalhos provêm de dissertações de mestrado defendidas no Programa de Pós-graduação em Música da Unesp. Trata-se dos livros *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes* (1997), de Antonio Eduardo dos Santos, *Politonalidade, discurso de reação e trans-formação* (1998), de Lina Maria Ribeiro de Noronha, *Charles Ives, uma revisita* (1999), de Valerie Albright, e *Teoria de Costère, uma perspectiva em análise musical* (2001), de Marisa Ramires.

O primeiro livro publicado a partir de uma tese de doutorado foi *Beethoven e o sentido da transformação, análise dos últimos Quartetos e da Grande Fuga Op.133* (1997), de José Viegas Muniz Neto, sendo originário de uma tese apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC, no ano de 1996. Outro livro originário de tese de doutorado defendida nessa mesma instituição, em 2003, é *Crítica e criação, um estudo da Kreisleriana Op.16 de Robert Schumann* (2007), de Mônica Vermes. O livro *Do tempo musical* (2001), de Eduardo Seincman, foi publicado a partir de sua tese de doutorado em artes realizada na USP. O *Grupo de Compositores da Bahia, estratégias orquestrais* (2002), de Wellington Gomes, foi publicado a partir de sua tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da UFBA.

Quanto aos livros derivados de dois trabalhos acadêmicos, um deles é o *Muito Além do Melodrama, os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes* (2006), de Marcos Pupo Nogueira, que é a somatória de sua dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Unesp, e de sua tese de doutorado em história social realizado na USP. O outro é *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos, Bach e Stravinsky na obra do compositor* (2005), de Gil Jardim, que trata de assuntos explorados pelo autor em sua tese de doutorado e em seu trabalho de Livre Docência. Por fim, há um livro, o *Atualidade estética da música eletroacústica* (1999), de Flo Menezes, que advém de sua tese de Livre Docência.

Lendo-se essa tabela em conexão com a Tabela 1 - Cronologia, observa-se que todos os textos publicados nos últimos 30 anos – ao todo 28 textos que representam dois terços do total de publicações relacionado nessa pesquisa – tiveram como origem o meio acadêmico, portanto, pode-se dizer que, na atualidade, a universidade está instituída como o principal locus de produção de conhecimento na área da análise musical no Brasil.

Na Tabela 4 – Compositores e obras (compositor / título / obra) apresenta-se a estatística de compositores abordados nos livros e a listagem das obras estudadas. Ao todo temos 18 compositores abordados individualmente, e quatro abordagens de grupos de compositores.

Tabela 4 – Compositores e obras (compositor / título / obra)

compositor	título	obra
Villa-Lobos 11 abordagens	<i>Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos.</i> Souza Lima, 1969.	<i>Obra pianística completa.</i>
	<i>Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos.</i> Estrella, 1970.	<i>Os Dezessete Quartetos de Cordas.</i>
	<i>As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos.</i> Nóbrega, 1971, 1976.	<i>As Nove Bachianas Brasileiras.</i>
	<i>As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos.</i> Palma; Chaves Júnior, 1971.	<i>As Nove Bachianas Brasileiras.</i>
	<i>Os Choros de Villa-Lobos.</i> Nóbrega, 1975, 19 -- .	<i>Os Quatorze Choros.</i> <i>Dois Choros (Bis).</i>
	<i>Heitor Villa-Lobos e o violão.</i> Santos, 1975.	<i>Os Doze Estudos; Os Cinco Prelúdios; Concerto para Violão e Orquestra.</i>
	<i>A evolução de Villa-Lobos na música de câmara.</i> França, 1976, 1979.	<i>Obra de música de câmara completa.</i>
	<i>Villa-Lobos: o choro e os Choros.</i> Neves, 1977.	<i>Os Quatorze Choros.</i> <i>Dois Choros (Bis).</i>

	<i>Heitor Villa-Lobos, sua obra para violão.</i> Pereira, 1984.	<i>Os Doze estudos. Os Cinco Prelúdios. Concerto para Violão e Pequena Orquestra. Suíte Popular Brasileira. Choro n.1. Cantilena “das Bachianas Brasileiras n.5”. Modinha “das 14 Serestas”. Distribuição de Flores. Sexteto Místico.</i>
	<i>Erosão, processos de estruturação em Villa-Lobos.</i> Fernandes, 1999.	<i>Erosão (Poema Sinfônico)</i>
	<i>O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos, Bach e Stravinsky na obra do compositor.</i> Jardim, 2005.	<i>Villa-Lobos: Prelúdio n5; Choros n7 Settimino; Choros n8; Rudepoema; Dança dos Mosquitos. Ária (Modinha), Toccata e Quasi Allegro da Bachianas Brasileiras n3; Ária (Cantilena) da Bachianas Brasileiras n5; Bachianas Brasileiras n7. Stravinsky: Histoire du Soldat; Lê Sacre du Printemps; Pétrouchka. Beethoven: Scherzo da Sinfonia n9; Menuetto da Sinfonia n1; Presto do segundo movimento da Sinfonia n9. Bach: Contraponto 1 da Arte da Fuga.</i>
Beethoven 8 abordagens	<i>Concertos de música de câmara do Instituto Nacional de Música pelo Trio Beethoven.</i> Gomes, 1919.	<i>Trio em mib maior Op.1 n1; Trio em sol maior Op.1 n2; Trio em mib maior; Trio em dom Op.1 n3; Trio em sib maior Op.11; Trio em sib maior; Trio em ré maior Op.70 n1; Trio em mib maior Op.70 n2; Trio em sib maior Op.97; Trio (variações em sol menor – C – Op.121.</i>
	<i>As Nove Symphonias de Beethoven.</i> Martins, 1922.	<i>As Nove Sinfonias.</i>
	<i>Breve curso de analyse musical e conselhos de interpretação.</i> Franceschini, 1931; 1934.	<i>Sonata para Piano em Dó Sustenido Menor Op. 27 n.2 (Ao Luar).</i>
	<i>Palestras sobre as Sonatas para Piano de Beethoven.</i> Caldeira Filho, 1943.	<i>As Trinta e Duas Sonatas.</i>
	<i>Beethoven, proprietário de um cérebro.</i> Oliveira, 1979.	<i>Sonata para Piano em Fá Menor Op.57 (Appassionata).</i>
	<i>Proporções no Op.110 de Beethoven.</i> Souza, 1995.	<i>Sonata para Piano em La Bemol Maior Op. 110.</i>
	<i>Beethoven e o sentido da transformação.</i> Muniz Neto, 1997.	<i>Quarteto de Cordas Op.133 em Si Bemol Maior – Die Grosse Fugue. Os cinco últimos quartetos: Op. 127, 130, 131, 132, 135.</i>
	<i>Beethoven, o princípio da modernidade.</i> Bento, 2002.	<i>Sonata Hammerklavier (Beethoven). Suíte para Piano Op.25 e Klavierstück Op.33 (Schoenberg).</i>
Chopin 2 abordagens	<i>Música Creadora e Balladas de Chopin.</i> Caldeira Filho, 1935.	<i>As quatro Baladas.</i>
	<i>Análise do Estudo de Chopin em dó sustenido menor para Piano Op. 25 n.7.</i> Franceschini, 1941.	<i>Estudo em Dó Sustenido Menor para Piano Op.25 n.7</i>
Schoenberg 2 abordagens	<i>Teoria de Costère, uma perspectiva em análise musical.</i> Ramires, 2001.	<i>Minueto e Trio da Suíte para Piano Op.25. Seis Peças par piano Op.19.</i>

	<i>Mahler em Schoenberg, angústia da influência na Sinfonia de Câmara n.1.</i> Molina, 2003.	<i>Sinfonia de Câmara n.1. A Noite Transfigurada Op.4.</i>
Bach 1 abordagem	<i>J. S. Bach, Prelúdios e Fugas I.</i> Magalhães, 1988.	<i>Prelúdios e Fugas do Primeiro Livro do Cravo Bem Temperado.</i>
Brahms 1 abordagem	<i>Elementos de coerência no Opus 76 de Brahms.</i> Souza, 1995.	<i>As oito peças do Op.76: n.1 Capricho em Fa Sustenido Menor; n.2 Capricho em Si Menor; n.3 Intermezzo em La Bemol Maior; n.4 Intermezzo em Si Bemol Maior; n.5 Capricho em Do Sustenido Menor; n.6 Intermezzo em La Maior; n.7 Intermezzo em La Menor; n.8 Capricho em Do Maior.</i>
Brouwer 1 abordagem	<i>10 Estudos de Leo Brouwer, análise técnico-interpretativa.</i> Fraga, 2005.	<i>Os 10 Estudos Simples para Violão.</i>
Gomes	<i>Muito Além do Melodrama, os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes.</i> Nogueira, 2006.	<i>O prelúdio e a sinfonia de Il Guarani; os dois prelúdios e a sinfonia de Fosca; a sinfonia de Salvator Rosa; o prelúdio de Maria Tudor; os prelúdios orquestrais de Lo Schiavo; prelúdio e noturno de Condor.</i>
Ives 1 abordagem	<i>Charles Ives, uma revisita.</i> Albright, 1999.	<i>Dentre várias peças: Third Symphony, Concord Sonata, Second String Quartet, Communion, Second Violin Sonata.</i>
Mahler 1 abordagem	<i>Sinfonia Titã, semântica e retórica.</i> Lian, 2005.	<i>Sinfonia n.1 em Ré Maior, "Titã".</i>
Mendes 1 abordagem	<i>O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes.</i> Santos, 1997.	<i>Pequeno Álbum para Crianças. Sonatina (Mozartiana). Os Prelúdios. Sonata. 16 Peças para Piano. Música para Piano n.1. Blirium C-9. Vento Noroeste. Música para Piano n.2. The Three fathers. Três Contos de Cortázar. Viva Villa. Il Neige...De Nouveau!. Vers les Joyeux Tropiques. Um Estudo? Eisler e Webern Caminham nos Mares do Sul. A Outra. Estudo Magno. Fur Annette. Pour Eliane.</i>
Menezes 1 abordagem	<i>Atualidade estética da música eletroacústica.</i> Menezes, 1999.	<i>A Dialética da Praia; Parcours de l'Entité.</i>
Nazareth 1 abordagem	<i>Nazareth, estudos analíticos.</i> Diniz, 1963.	<i>Você Bem Sabe! Celestial. Favorito. Marcha Fúnebre.</i>
Schumann 1 abordagem	<i>Crítica e criação, um estudo da Kreisleriana Op.16 de Robert Schumann.</i> Vermes, 2007.	<i>Papillons Op.2; Carnaval Op.9; Kreisleriana.</i>
Scriabin 1 abordagem	<i>O Poema do fogo, mito e música em Scriabin.</i> Tomás, 1993.	<i>Prometheus, o poema do fogo Op.60. Prelúdio Op.67 n1.</i>
Souza 1 abordagem	<i>Música.</i> Souza, 1983.	<i>3 Ñe'Eng. Variações sobre um tema de Claudio Santoro. Durações. Episódios. Estudo n.1. 2ª Canção Imaginária de Fernando Pessoa.</i>
Wagner 1 abordagem	<i>Ouvir Wagner, ecos nietzschianos.</i> Cznók; Naffah Neto, 2000.	<i>A Valquíria d'O Anel dos Nibelungos, e Parsifal.</i>

Widmer 1 abordagem	<i>Ernst Widmer, perfil estilístico.</i> Nogueira, 1997.	<i>Duo para violino e piano, Op. 127. Quarteto de Cordas VII, "Amabile", Op. 157. As Quatro Estações do Sonho, Op. 129. Sertania, Sinfonia do Sertão, Op. 138. Utopia, Op. 142.</i>
Onze compositores baianos do século vinte.	<i>Grupo de compositores da Bahia, estratégias orquestrais.</i> Gomes, 2002.	Widmer: <i>Officium Sepulchri, Réquiem, Quasars, Sinopse, Pulsars, ENTROncamentosSONoros, Rumos.</i> Oliveira: <i>Nú, Grocerto, Pseudópodes, Iterações, Tonal-A-Tonal.</i> Cardoso: <i>O Fim do Mundo, Procissão das Carpideiras, Pleorama, Extrême, Reflexões I.</i> Rossi: <i>Paisagem Agônica II.</i> Cerqueira: <i>Heterofonia do Tempo: Monólogo da Multidão, Quanta, Transubstanciação.</i> Gomes: <i>Proclive, Intuição do Precípulo.</i> Kokron: <i>Maré em Estrutura de Contornos.</i> Martins: <i>Impropérios.</i> Ribeiro: <i>Jorunská-onká,(Im)previstus.</i> Herrera: <i>Ámbitus Móbile I.</i> Smetak: <i>M2005, Anestesia.</i>
Sete compositores europeus do século dezenove.	<i>Do tempo musical.</i> Seincman, 2001.	Schumann: <i>Primeira Peça das Cenas Infantis Op.15, Peça n.13 do Álbum para a Juventude, Peça n.12 de Papillons Op.2.</i> Mahler: <i>Sinfonia n.1 em Ré Maior.</i> Mendelssohn: <i>Gôndola Veneziana Op.30 n.6, Canção sem Palavras Op.30 n.6.</i> Chopin: <i>Mazurca Op. 6 n.2, Noturno Op.48 n.1.</i> Beethoven: <i>Concerto n.4 para Piano, Sonata Op.57 em Fa Menor "L'Apassionata".</i> Schubert: <i>Quinteto em Dó Maior D.956.</i>
Diversos compositores dos séculos dezenove e vinte.	<i>Apoteosede Schoenberg.</i> Menezes, 1987; 2002.	Dentre vários compositores e peças, Schubert: <i>Sonata em Si Bemol Maior.</i> Wagner: <i>Prelúdio de Tristão e Isolde.</i> Brahms: <i>Quinteto de Cordas Op. 88.</i> Mahler: <i>Nona e Décima Sinfonias.</i> Liszt: <i>Années de Pèlerinage.</i> Schoenberg: <i>Variations on a Recitative Op.40, Ode to Napoleon Op. 41, Klavierstück Op.33a, Farben op.16 n.3.</i> Webern: <i>Drei Lieder Op.18, Sinfonia Op.21.</i> Berg: <i>Wozzeck, Lulu.</i> Bartók: <i>Bagatela Op.6 n.2.</i> Menezes: <i>Transformantes I.</i> W.C. de Oliveira: <i>Prelúdio n.2.</i>
Diversos compositores do século vinte.	<i>Politonalidade, discurso de reação e trans-formação.</i> Noronha, 1998.	Dentre vários compositores e peças, Milhaud: <i>Saudades do Brasil, Suíte, Terceira Sinfonia para Pequena Orquestra, Trois Rag-Caprices, La Création du Monde.</i> Ravel: <i>Chansons Madécasses.</i> Satie: <i>Parade.</i> Honegger: <i>Sinfonia Litúrgica.</i> Stravinsky: <i>A Sagração da Primavera.</i> Ives: <i>Salmo Sessenta e Sete.</i> Bartók: <i>Bagatela VII, Terceiro Quarteto para Cordas.</i>

	<i>Ouvir o Som, aspectos de organização na música do século XX.</i> Zuben, 2005.	Stravinsky: <i>Danse de la Terre da Sagração da Primavera</i>, <i>Sinfonia para Instrumentos de Sopros</i>. Debussy: <i>Ce qu'a vu le Vent d'Ouest</i> do <i>Livro I de Prelúdios para Piano</i>. Ives: <i>The Unanswered Question</i>, <i>Central Park in the Dark</i>. Messiaen: <i>Regard du Fils sur le Fils e Regard du Silence</i> dos <i>Vingt Regards sur l'Enfant Jésus</i>. Schoenberg: <i>Farben Op.16 n.3</i>. Webern: <i>Sinfonia Op.21</i>. Varèse: <i>Hyperprism</i>, <i>Octandre</i>, <i>Intégrales</i>, <i>Ionisation</i>. Scelsi: <i>Quarteto de Cordas n.4</i>. Berio: <i>O King</i>. Ligeti: <i>Peça n.9 das Dez Peças para Quinteto de Sopros</i>, <i>Lux Aeterna</i>, <i>Concerto de Câmara</i>. Murail: <i>Gondwana</i>.
--	---	--

Villa-Lobos é o compositor que recebeu o maior número de abordagens, 11, seguido por Beethoven, que recebeu 8. Observe-se que a soma destas perfaz 19, o que é praticamente metade dos 42 livros coletados no levantamento. Tanto Chopin quanto Schoenberg receberam 2 abordagens cada um. No caso de Schoenberg, uma é feita, por assim dizer, de forma direta no *Mahler em Schoenberg*, de Sidney Molina, enquanto a outra aqui considerada deve-se ao fato de que no livro *Teoria de Costère*, de Marisa Ramires, esta teoria analítica é demonstrada exclusivamente com análises de peças daquele compositor. Uma terceira abordagem poderia ser considerada visto que no *Beethoven, o Princípio da Modernidade*, de Daniel Bento, a obra de Schoenberg é focada de maneira enfática. Os outros 14 compositores receberam uma abordagem cada um.

Quanto ao período histórico em que esses compositores estão inseridos, observa-se que desse total de 18 compositores há apenas 1, Bach, que é do século XVIII, 7 são do século XIX: Beethoven, Chopin, Schumann, Brahms, Mahler, Wagner, Carlos Gomes; 10 do século XX: Villa-Lobos, Schoenberg, Brouwer, Ives, Mendes, Menezes, Nazareth, Scriabin, Souza, e Widmer. Portanto, mais da metade dos compositores abordados individualmente pertencem ao século XX.

Quanto ao estudo de grupos de compositores, no livro *Compositores da Bahia: estratégias orquestrais*, de Welington Gomes, são focalizados 11 compositores que atuaram na Bahia no século XX (entre os quais Widmer, já mencionado individualmente). Um grupo de 7 compositores europeus do século XIX é abordado no livro *Do Tempo Musical*, de Eduardo Seincman. No *Apoteose de Schoenberg*, de Flo Menezes, tem-se a abordagem de vários compositores dos séculos XIX e XX, enquanto no *Politonalidade: discurso de reação e trans-formação*, de Lina Maria Ribeiro de Noronha, e no *Ouvir o Som*, de Paulo Zuben, tem-se vários compositores do século XX.

Lendo-se essa tabela em conexão com a *Tabela 1 - Cronologia*, observa-se que 7 das 11 abordagens da obra de Villa-Lobos ocorreram durante a década de 1970. Considerando o decurso de tempo entre a publicação do *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos* (1969) e o *Villa-Lobos, o choro e os Choros* (1977), tem-se 8 em menos de uma década. Note-se, também, que durante toda a década de 1970, ocorre apenas uma abordagem de outro compositor, que não Villa-Lobos, com o livro *Beethoven, proprietário de um cérebro* (1979). Quanto a Beethoven, observa-se que 4 das 8 abordagens de sua obra estão circunscritas à primeira metade do século XX, ocorrendo o mesmo com as duas únicas da obra de Chopin. Somando todos esses dados, vê-se que, a não ser por uma publicação em 1963 sobre a obra de Nazareth, até o final da década de 1970 apenas 3 compositores foram analisados – Beethoven, Chopin e Villa-Lobos.

Na Tabela 5 – Contextos (contexto / título / autor / data) os 42 títulos relacionados no levantamento foram agrupados de acordo com o contexto analítico em que estão inseridos. A partir de uma primeira leitura desses livros, entreviu-se a possibilidade de configuração de quatro contextos diferenciados.

- *Análise estilística crítico-romântica brasileira.* Características da análise estilística típica do século dezanove na Europa.
- *Análise estilística brasílica.* Análise estilística da música brasileira, caracterizada pela tensão entre a experiência da brasilidade e o referencial europeu.
- *Análise formalista.* Características da análise formalista desenvolvida ao longo do século XX na Europa e Estados Unidos.
- *Nova análise musical brasileira.* Análise crítico-interdisciplinar como a que vem ocorrendo desde por volta do início da década de 1980 até os dias atuais na Europa e Estados Unidos.

Tabela 5 – Contextos (contexto / título / autor / data)

contexto	título, autor, data
Análise estilística crítico-romântica brasileira	<i>Concertos de música de câmara do Instituto Nacional de Música pelo Trio Beethoven</i> . Tapajós Gomes, 1919.
	<i>As Nove Symphonias de Beethoven</i> . Martins, 1922.
	<i>Breve curso de analyse musicale conselhos de interpretação</i> . Franceschini, 1931, 1934.
	<i>Música Creadora e Balladas de Chopin</i> . Caldeira Filho, 1935, 19 - - .
	<i>Análise do Estudo de Chopin em Dó sustenido menor para Piano Op. 25 n7</i> . Franceschini, 1941.
	<i>Palestras sobre as Sonatas para Piano de Beethoven</i> . Caldeira Filho, 1943.
Análise estilística brasileira	<i>Nazareth, estudos analíticos</i> . Diniz, 1963.
	<i>Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos</i> . Souza Lima, 1969.
	<i>Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos</i> . Estrella, 1970.
	<i>As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos</i> . Nóbrega, 1971, 1976.
	<i>As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos</i> . Palma; Chaves Júnior, 1971.
	<i>Os Choros de Villa-Lobos</i> . Nóbrega, 1975, 19 - - .
	<i>Heitor Villa-Lobos e o violão</i> . Santos, 1975.
	<i>A evolução de Villa-Lobos na música de câmara</i> . França, 1976, 1979.
	<i>Villa-Lobos: o choro e os Choros</i> . Neves, 1977.
Análise formalista	<i>Apoteosedede Schoenberg</i> . Menezes, 1987, 2002.
	<i>J. S. Bach, Prelúdios e Fugas I</i> . Magalhães, 1988.
	<i>Elementos de coerência no Opus 76 de Brahms</i> . Souza, 1995.
	<i>Proporções no Op.110 de Beethoven</i> . Souza, 1995.
	<i>Politonalidade, discurso de reação e trans-formação</i> . Noronha, 1998.
	<i>Atualidade estética da música eletroacústica</i> . Menezes, 1999.
	<i>Charles Ives, uma revisita</i> . Albright, 1999.
	<i>Erosão, processos de estruturação em Villa-Lobos</i> . Fernandes, 1999.
	<i>Teoria de Costère, uma perspectiva em análise musical</i> . Ramires, 2001.
	<i>Beethoven, o princípio da modernidade</i> . Bento, 2002.
	<i>Grupo de compositores da Bahia, estratégias orquestrais</i> . Gomes, 2002.
	<i>10 Estudos de Leo Brouwer, análise técnico-interpretativa</i> . Fraga, 2005.
	<i>Ouvir o Som, aspectos de organização na música do século XX</i> . Zuben, 2005.
Nova análise musical brasileira	<i>Beethoven, proprietário de um cérebro</i> . Oliveira, 1979.
	<i>Música</i> . Souza, 1983.
	<i>O Poema do fogo, mito e música em Scriabin</i> . Tomás, 1993.
	<i>Beethoven e o sentido da transformação</i> . Muniz Neto, 1997.
	<i>Ernst Widmer, perfil estilístico</i> . Nogueira, 1997.
	<i>O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes</i> . Santos, 1997.
	<i>Ouvir Wagner, ecos nietzschianos</i> . Caznok, Naffah Neto, 2000.
	<i>Do tempo musical</i> . Seincman, 2001.
	<i>Mahler em Schoenberg, angústia da influência na Sinfonia de Câmara n1</i> . Molina, 2003.
	<i>O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos, Bach e Stravinsky na obra do compositor</i> . Jardim, 2005.
	<i>Sinfonia Titã, semântica e retórica</i> . Lian, 2005.
	<i>Muito Além do Melodrama, os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes</i> . Nogueira, 2006.
	<i>Crítica e criação, um estudo da Kreisleriana Op.16 de Robert Schumann</i> . Vermes, 2007.

3. Análise estilística crítico-romântica brasileira

Os seis livros relacionados nesse grupo (Tabela 6 – Análise estilística crítico-romântica brasileira) são os mais antigos dentre os investigados nesta pesquisa, tendo sido publicados na primeira metade do século XX – mais precisamente entre 1919 e 1943. O contexto analítico musical no qual esses trabalhos estão inseridos remete-se ao desenvolvido na Europa do século XIX. Nesse período, a análise era aplicada às obras em si, e os analistas, influenciados pelas idéias de consciência histórica e desenvolvimento orgânico, realizavam um tipo de análise estilística informada pela análise formal, crítica textual, investigação histórica e biográfica, pela ideologia da *imagem do gênio*, caráter musical, e estilo narrativo crítico-romântico.

Uma técnica analítica freqüentemente usada nesse tipo de análise foi a reprodução de trechos selecionados da partitura que serviam como ilustração para os comentários analíticos. É o que ocorre, também, nos livros brasileiros a não ser pelo *Palestras sobre as Sonatas para Piano de Beethoven* (1943), de Caldeira Filho (1900-82), que não traz nenhum tipo de exemplo gráfico, e pelo *As Nove Symphonias de Beethoven* (1922), de Amélia de Rezende Martins (1877-1948), no qual os exemplos são apresentados todos juntos ao final do texto. No caso dos trabalhos de Fúrio Franceschini (1880-1976), os exemplos são manipulados de diversas formas com o objetivo de salientar determinadas características do material musical.

Tabela 6 – Análise estilística crítico-romântica brasileira.

contexto	título, autor, data
Análise estilística crítico-romântica	<i>Concertos de música de câmara do Instituto Nacional de Música pelo Trio Beethoven</i> . Tapajós Gomes, 1919.
	<i>As Nove Symphonias de Beethoven</i> . Martins, 1922.
	<i>Breve curso de analyse musical e conselhos de interpretação, analyse da Sonata em Dó sustenido Menor de Beethoven</i> . Franceschini, 1931, 1934.
	<i>Música Creadora e Balladas de Chopin</i> . Caldeira Filho, 1935, 19 - - .
	<i>Análise do Estudo de Chopin em Dó sustenido menor para Piano Op. 25 n7</i> . Franceschini, 1941.
	<i>Palestras sobre as Sonatas para Piano de Beethoven</i> . Caldeira Filho, 1943.

Quanto à função da análise musical nesses trabalhos, observa-se sua aplicação às obras em si, e em função da fruição, da performance, e da fundamentação de argumento estético. Quanto a estar em função da fruição, é o que se evidencia no livro *Concertos de música de câmara do Instituto Nacional de Música pelo Trio Beethoven* (1919), de Tapajós Gomes

(18??-19??), pela própria natureza dos textos, *notas de programa*, e no *Palestras sobre as Sonatas para Piano de Beethoven* (1943), de Caldeira Filho, que foram lidas antes da apresentação de cada sonata. Amélia de Rezende Martins, no texto introdutório de seu livro, também deixa claro ter sido esse o propósito de seu estudo.

E é com esta simplicidade que apresento meu livro a outros amadores, como nós sequiosos de conhecer as grandes impressões, que inspiraram a obra immortal do immortal Beethoven. (MARTINS, 1922, p.5).

Os trabalhos de Fúrio Franceschini (1880-1976) estão claramente direcionados para a performance, ocorrendo em seus textos tanto uma constante intervenção por meio de breves comentários, quanto momentos pontuais de detalhado questionamento sobre procedimentos interpretativos. No Ex.1 apresenta-se uma crítica, apoiada em De Lenz, a uma interpretação de Casella, da *Sonata em Dó sustenido Menor* de Beethoven.

Ex.1 (FRANCESCHINI, 1934, p.137)

FINAL: Presto agitado

— Começa agora o último tempo: a explosão da paixão mais intensa. A violência chega quase ao trágico!

O acorde tonal de $\text{do}\sharp$, é decomposto, agitado no baixo e no harpejo da mão direita, que lembra afinal, o harpejo inicial do 1º tempo, da sonata.

Agora porém, sóbe tumultoso; seu fim, sua aspiração é colocar bem alto a célula do apelo, e com os dois *sol* vigorosos, quase proclamar o nome de Giulietta e impô-lo ao mundo, acima de tudo e de todos!



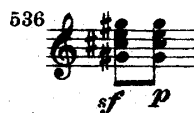
— Porque será que Casella, (como se revela da revisão, aliás muito útil e importante que fez das sonatas de Beethoven), executa esta ascensão, esta labareda de fogo, com a sonoridade piano?

Quanto nos penaliza semelhante execução!:



ogni arpeggio ascendente senza crescendo

Provavelmente preferiu essa execução, para mais realçar, pelo contraste, o primeiro acorde:



Note-se que ele quer que também o segundo acorde seja executado piano.

Tudo isto, não nos parece absolutamente natural, e nem tão pouco corresponder ao desejo de Beethoven. Aqui tudo é violência, é fogo, é tumulto.

Antes preferimos (conforme executam outros), um crescendo que vai desde o início, *sol* grave, até o *sol* agudo. Entretanto, para tornar o crescendo mais eficaz, aconselhamos que não fosse iniciado logo no começo, procurando acentuar fortemente, depois, ambos os acordes em colcheias, embora o primeiro resulte de per si, mais violento do que o segundo:



— De Lenz, que ouviu esta sonata executada por Liszt, refere o seguinte: “Le final de la sonate «quasi fantasia», qu'on nommerait aussi bien fantasia quasi sonata, est une coulée de lave enflammée.

A chaque sommet de son incessante ascension, deux coups de tonnerre éclatent et la rejettent à son point de départ”.

Achamos estas palavras muito justas, e por isso, não podemos concordar com a interpretação de Casella.

O ensaio *A Inspiração Literária nas Balladas de Chopin* (1935, 19_ _), de Caldeira Filho, constitui um exemplo de emprego da análise musical como instrumento auxiliar na resolução de um problema pertencente ao campo da estética. Trata-se do questionamento sobre a natureza da influência literária que concorreu para a composição das *Baladas* de Chopin. Na introdução desse livro, escrita por Mário de Andrade, enfatiza-se que tal indagação envolve um dos temas mais polêmicos do debate musicológico.

No estudo sobre a inspiração literária das Baladas de Chopin, se aproveitando de um exemplo tão característico, Caldeira Filho aborda um dos problemas mais cruciantes e insolúveis de estética musical: saber se a música pôde exprimir os fenômenos da vida que o indivíduo percebe por intermédio da inteligência. Em última análise: qual a mensagem humana da música (ANDRADE, In: CALDEIRA FILHO, 1935, p.11).

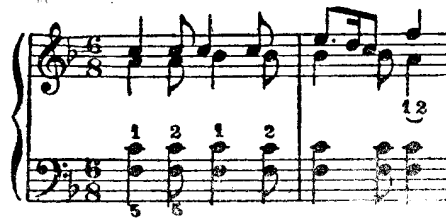
O problema que Caldeira Filho se propõe a resolver é o de saber se as *Baladas* de Chopin constituem exemplos de música descritiva, tendo os poemas de seu compatriota Mickievicz como programa ou, então, distinção sutil, se essas *Baladas* constituem, sim, exemplos de música absoluta compostas a partir de uma subjetividade tocada pelo teor simbólico daqueles poemas e, portanto, sendo mais propriamente “inspiradas” nos poemas. No exemplo que segue, percebe-se a tendência do autor a comprovar essa segunda hipótese em detrimento da primeira.

Para muita gente, as baladas imortais seguem, passo a passo, o trecho daqueles poemas. Haveria, pois, para cada passagem da narrativa, uma passagem musical correspondente. As Baladas não seriam, pois, mais do que peças puramente descritivas. E temos de afirmar desde já que tal visão das Baladas não é completamente exata (CALDEIRA FILHO, 1935, p.71).

Para comprovar essa hipótese, Caldeira Filho, após apresentar a análise literária dos poemas, aplica o método dialético de, primeiramente, empreender uma leitura das peças como música descritiva, a partir da qual não obtém mais que um relativo sucesso, e que acaba servindo de mote para confirmar a inelutabilidade da concorrência dos poemas mais como uma motivação para a subjetividade do compositor, do que como um programa a ser descrito. O trecho analítico apresentado no Ex.2 é sintomático desse expediente. Trata-se da análise da segunda *Balada*, a mais permeável a uma interpretação descritiva e, portanto, o lugar ideal para descartar tal possibilidade.

Ex.2 (CALDEIRA FILHO, 1935, p.85-86)

Como se vê, a narrativa presta-se admiravelmente para um poema sinfônico. Adiante veremos que um comentador de Chopin pretende ser esta balada a única a que realmente corresponde uma inspiração literária. É natural que certas aproximações se imponham e que se possa ver no tema inicial



com seu ritmo acariciador de barcarola, o quadro poético em que vai desencadear-se a tempestade correspondente ao segundo tema

Presto con fuoco



tumultuoso, sinistro, que se lhe segue. Mas é preciso não esquecer que uma musicalidade como a

— 85 —

de Chopin, tão livre, tão afastada das determinantes literárias, tão fantástica e tão poética, não suportaria, na elaboração das suas obras, ser amarrada, voluntariamente, ao seguimento passivo de um texto qualquer. Podemos ter a certeza de que isso nunca se deu com Chopin. Repete-se aqui o que se deu com a primeira Balada. Ele soube transportar para si mesmo, fazendo-os vibrar

dentro da sua própria alma, os sentimentos dominantes no poema atrás resumido. A calma e a serenidade da primeira idéia não serão talvez, mais exatamente, a serenidade íntima dos eleitos, dentro da sua própria felicidade espiritual, nesse plano tão distante das contingências terrenas? E a serenidade da primeira idéia não serão talvez, mais exatamente, a serenidade íntima dos eleitos, dentro da sua própria felicidade espiritual, nesse plano tão distante das contingências terrenas? E a tempestade terrível, na qual quase sossobram os exploradores do mistério, não seria antes a visão antecipada do seu próprio sossobrar na existência, devido ao mal que o minava, ou um daqueles momentos, nos quais, segundo seus biógrafos, ele se via sujeito a terrores inexplicáveis, a torturas inenarráveis, que chegavam a prostrá-lo delirando de febre? E quem poderá jamais entrar suficientemente a fundo na sua alma e determinar a causa de semelhantes estados de espírito?

c) A terceira Balada recebeu o título “*On-dina*”, dado por pessoa do círculo admirador de

— 86 —

Além do subjetivismo romântico, o autor cogita o amor pela pátria como um outro fator fundamental na inspiração chopiniana e que, embora despertado pelo caráter épico e patriótico dos poemas de Mickiewicz, tem sua principal motivação na experiência própria do compositor.

Assim, podemos concluir com bastante segurança que, na base da inspiração chopiniana, o elemento literário inspirador ocupa um lugar ínfimo, sobrepujado, em muito, pela função que a música teve para ele, de exteriorizadora do seu profundo subjetivismo, exaltado em grau supremo pelo sentimento de amor e de saudade pela pátria distante. De tal sorte, a resposta à pergunta formulada anteriormente: as baladas foram ou não foram inspiradas nos poemas de Mickiewicz? – exige que se faça uma distinção bem clara quanto ao sentido da indicação ‘inspirada’. Inspiradas no sentido descritivo, não, com certeza não, pela falta de testemunhos incontestáveis nesse sentido, pela fraqueza dos testemunhos favoráveis, o que torna difícil estabelecer correspondências como vimos desde a Primeira Balada, e pela natureza da musicalidade de Chopin. Inspiradas no sentido de aproximação psicológica, provavelmente sim. Chopin teria tornado seus os símbolos da expressão de Mickiewicz, utilizando-os na expressão do seu próprio subjetivismo. [...] Chopin não descreve fator. Excitado pelo patriotismo que transborda dos poemas de seu compatriota, vibram intensamente os seus próprios sentimentos, que ele dramatiza e exterioriza em suas peças imortais. Em vez de visualizar dados objetivos, a sua natureza levava-o imperiosamente a sonorizar dados emocionais. Ao ritmo dos fenômenos naturais ele preferiu o ritmo das suas próprias paixões (CALDEIRA FILHO, 1935, p.100).

Notadamente é para a percepção do significado semântico que Caldeira Filho orienta seu trabalho, concebendo a música como um instrumento de expressão de significados para além da forma, e que, mesmo não tendo uma propriedade descritiva, veicula uma mensagem, ainda que esta seja objetivamente indefinível, e que não se possa traduzir em palavras, talvez até pluri-significante, mas, no fim, uma mensagem. Como esclarece em seu comentário sobre a quarta *Balada*.

Nenhuma explicação poderá juntar qualquer dose de interesse à 4.a Balada. O elogio fácil que se possa fazer aqui deve ser substituído pela audição amorosa, cheia de simpatia destas páginas inegaláveis. Receberemos então, como um eflúvio, o sentido profundo da música que nelas se contém, sentido esse que poderá variar, segundo o nosso estado de alma, as nossas preferências emotivas e estéticas sem, entretanto perder o valor. E por aí vemos este lado misterioso da música, que tudo revela de nós mesmos, mas que tudo oculta de si mesma. Encontramos tudo na música, menos ela própria, na sua essência. E quando isso se desse, talvez já não tivesse para nós o mesmo encanto. Ela recebe todos os sentidos que lhe atribuímos, traduz todos os nossos sentimentos, alegrias e desenganos. Entretanto, permanece inviolável o segredo do sentido que possa ter por si mesma. Ela se presta à tarefa de nos consolar e reconfortar, mas guardando, com o seu mistério, uma possibilidade sempre nova de expressão e libertação (CALDEIRA FILHO, 1935, p.94).

Mas se a possibilidade de significação semântica da música, como afirma Mário de Andrade, constitui um dos temas mais polêmicos do debate musicológico, vê-se que não é sem conta sua insistente recorrência nas páginas dessas nossas publicações, sendo talvez o *problema* de maior evidência apresentado nesses livros de análise musical brasileira da primeira parte do século XX. Para citar algumas ocorrências, ao final de sua análise da *Nona Sinfonia*, Amélia de Rezende Martins apresenta uma reprodução dos comentários feitos por Wagner por ocasião da apresentação dessa obra em Dresde, no ano de 1846. Porém, antes de fazê-lo, a autora tece considerações a partir desse *programa explicativo* de Wagner, nas quais enfatiza justamente esse *problema*.

Wagner aproxima a Nona Symphonia de algumas das cenas mais celebres e populares do Fausto de Goethe, sem todavia pretender dar, a essa composição musical, uma interpretação litteraria.

O grande dramaturgo de Bayreuth não acreditava que Beethoven tivesse tido a intenção de dar, na sua Symphonia com Córos, uma traducção symphonica da tragedia do poeta de Weimar; considerou elle sempre nitidamente destacados, o dominio musical do dominio litterario.

<A musica instrumental, escreve elle, e é esse o seu character essencial, exprime por meio de sons, o que a simples palavra não saberia traduzir. >

Chamando Goethe ao seu auxilio nas citações de Fausto, Wagner não pretende indicar, em termos precisos, o sentido de uma criação essencialmente symphonica.

Estes trechos não têm relação directa com a obra de Beethoven e servem apenas como illustrações, vinhetas litterarias que o ajudam a determinar o estado de alma, que parece exprimir a Nona Symphonia e a atmosphera poetica na qual ella se move. (MARTINS, 1922, p.156).

No livro *Breve curso de analyse musical e conselhos de interpretação*, *analyse da Sonata em dó sustenido menor de Beethoven* (1931, 1934), Franceschini inicia sua análise questionando aspectos referentes ao conteúdo semântico dessa obra, mais precisamente quanto à sua popularizada denominação “ao luar” que, para o analista, não é tão legítima quanto a de “sonata caramanchão”. Note-se a valoração deceptiva de tais “denominações”, evidenciando sua postura ante o *problema* acima identificado.

A sonata do caramanchão.

Essa denominação talvez um tanto estranha, seria entretanto mais apropriada que a habitualmente usada: Sonata “ao luar”.

É verdade que Beethoven comprazia-se às vezes, de improvisar á luz da pálida selene; é porém sabido que a denominação Sonata ao luar, se refere, (como relatam todos os manuaes), a um pensamento do crítico Rellstab, que ao ouvir a sonata, disse simplismente que o 1.º tempolhe despertava a recordação de uma excursão nocturna pelo “Lago dos Quatro Cantões”.

Toda a gente gostou (infelizmente!) da idéia e desde então a Sonata foi denominada “ao luar”, apesar de Beethoven não ter rido nada que ver com a lua.

Como acima dissemos, era mais legítimo então o título de “Sonata do caramanchão”, como foi denominada em Vienna logo que appareceu, pois conta-se que Beethoven esboçou op seu 1.º tempo justamente de baixo de um caramanchão n’um jardim.

Mas estes títulos nada adiantam comparados com a intensidade real da paixão revelada por Beethoven n’esta sonata, podendo-se mesmo dizer, que transborda a todo momento. (FRANCESCHINI, 1934, p.97).

Observa-se, também, nesse trecho de Franceschini, que sua preferência pela denominação “sonata do caramanchão” pauta-se pela relação desta com um evento da vida do compositor, enquanto a denominação “ao luar” seria apenas um fruto (aparentemente espúrio, para o analista) da fantasia do crítico Rellstab. Tem-se aí um indício da valorização da biografia do compositor na análise da obra, procedimento usual no contexto analítico do século dezenove na Europa, a que se remetem esses livros. Guiando-se, ainda, pela experiência vivencial de Beethoven, Franceschini faz uma interpretação simbólica do motivo-base composicional da *Sonata Op. 27 n2* (Ex.3). Para o analista a nota sol#, que no sistema de cifragem por letras é G, faz referência ao nome de Giulietta Guicciardi, um dos amores não correspondidos de Beethoven, a quem a sonata é dedicada.

Ex.3 (Franceschini, 1934, p128)

Todos sabem que as notas da música na Alemanha, Austria, Inglaterra, eram denominadas naquele tempo, e o são ainda, pelas letras do alfabeto.

A letra G corresponde ao nosso *sol*.

Agora, será talvez por uma casualidade? - Certo é que constatamos um interessante papel desta nota *sol* na sonata op. 27 N.º 2: Sol (sustenido), é a dominante do tom básico, (tom de do# menor): é a dominante, isto é que domina.

De *sol* repetidos, se compõe também a célula primordial do 1.º tema:

485



, célula que veremos voltar muitas vezes.

Ha quem ache que este *sol* intensivamente acentuado e freqüentemente repetido, seja talvez o apelo insistente que Beethoven fazia a Giulietta Guicciardi, nomes que em italiano começam com a letra G correspondente á nota *sol*.

Seja isto verdadeiro ou não, é impossivel negar-se que a precedente célula, que por comodidade chamaremos "célula do apelo", exerce um papel importantissimo. —

No caso dos textos *As Nove Symphonias de Beethoven* (1922), de Amélia de Rezende Martins, e *Palestras sobre as Sonatas para Piano de Beethoven* (1943), de Caldeira Filho, o aspecto biográfico chega a ser tomado como elemento orientador de todo o estudo, visto que, em ambos, a obra do compositor é comentada em ordem cronológica e em sincronia com os sucessivos eventos de sua vida, procurando-se, ademais, comprovar a influência destes sobre a configuração dada àquela.

Tendo atingido o ponto culminante da sua arte no 1.º movimento da Terceira Symphonia, Beethoven compõe a grandiosa Marcha Fúnebre em memória do seu herói.

Schincler conta que em 1821, quando Beethoven soube da morte de Napoleão em santa Helena, disse já lhe haver composto, 17 annos antes, a sua Oração Fúnebre. (MARTINS, 1922, p.53).

No trecho analítico a seguir, sobre o *Allegro da Sonata n1 Op.2 n1*, Caldeira Filho faz uma interpretação metafórica da música por meio da qual se lê o futuro dramático e ainda insuspeito do compositor. O discurso ainda apresenta diversos traços da análise do século dezenove, como comparação estilística (Mozart em Beethoven), caráter musical, desenvolvimento histórico das formas musicais, e imagem do "gênio".

No Allegro, após a energia do primeiro tema, que lembra o final da sinfonia em sol menor de Mozart, aparece o segundo, baseado numa dominante, momento harmônico de instabilidade, esperando a resolução equilibradora, como os rumos ainda ignorados do destino que só mais tarde serão revelados. O adágio em fá maior é bela melodia, de lirismo muito puro, velado por discreta melancolia. Acredita-se que seja ela a transcrição do adágio para um quarteto, escrito aos 15 anos, dois anos antes de perder aquela que fora a sua "melhor amiga". Aproveitando-o dez anos depois para esta sonata talvez nele se concretizassem aquelas "mudas imagens" que a saudade ia criando na sua imaginação. Os ornamentos desse trecho são ainda mozartianos, mas o acento patético que por

vezes revela mostra bem a personalidade de Beethoven. Ao minuetto, que já é forma musical e não de dança, segue-se o prestíssimo final, em forma de rondó-sonata, onde o surdo, inquieto e implacável movimento do acompanhamento, cuja força expressiva decorre de latentes pedais harmônicos, é a miragem profética dos dias futuros, adivinhando que não terá felicidade nem repouso. Não seria possível, antes de Beethoven, tal expressão de apaixonado ardor. (CALDEIRA FILHO, 1943, p.15).

Outro aspecto dominante nos livros que compõem esse grupo é o estilo narrativo crítico-romântico. A referência a Hoffmann, citando-se um trecho de sua famosa análise da *Quinta Sinfonia* (1810) que se tornou um texto clássico da crítica, é sintomática desse aspecto no trabalho de Amélia de Rezende Martins. Compare-se o trecho de Hoffmann ao comentário da autora sobre o *Allegro, quarto movimento da Quinta Sinfonia*.

A musica instrumental de Beethoven abre-nos o império colossal da immensidade. Raios ardentes rasgam a noite profunda desse império e deixam perceber sombras de gigantes que se alevantam e se curvam, enleitando-nos, tudo aniquilando em nós, na angustia do anseio pelo infinito, diante do qual sossobra e se desvanece toda a ventura apresentada de relance em notas de alegria. E com essa dor, que se consome de amor, de gozo e de esperança, prosseguimos em nossa vida como visionários felizes! (HOFFMANN, In: MARTINS, 1922, p. 81).

É uma especie de aurora radiosa que succede ás melancholicas penumbras anteriores. Parece que arrasta tudo num turbilhão de alegria e embriaguez. É o esquecimento completo dos conflictos dolorosos da áspera lucta, que este incomparavel poema symphonico tão bem descreve em toda a sua extensão. É um braço triumphal de um coração desagrilhoado! São ondas de suprema alegria, que se precipitam irresistivelmente, até se aniquilarem no oceano de uma vida serenada. É o grito de Alleluia pela Victoria alcançada (MARTINS, 1922, p. 93).

Ainda quanto ao estilo narrativo tem-se, no ensaio *A Inspiração Literária nas Balladas de Chopin* (1935, 19_ _) de Caldeira Filho, um exemplo de verdadeiro virtuosismo concretizado num comentário que põe em questão a natureza mesma da análise musical – sua função como disciplina musicológica, os limites de seu aspecto puramente técnico, bem como a necessidade de sua superação para se chegar à significação semântica da música –, ao mesmo tempo em que apresenta um intrincado enredo metafórico no qual são feitas referências a dados biográficos do compositor, utilizando-se, também, o recurso “literário” da animação e antropomorfização de elementos da linguagem musical. Trata-se de um artifício de linguagem articulado em três tempos. Primeiramente, o autor cita um depoimento de Liszt referente a traços pessoais de Chopin, depois, apresenta um breve trecho analítico-crítico sobre as quatro *Baladas*, para, então, sintetizar esses dois tempos atribuindo aos elementos formais da música aqueles aspectos pessoais de Chopin.

[...] Liszt, no seu livro célebre sobre Chopin, diz que o torturado filho da Polônia era difícil no conceder intimidade. Opunha às suas relações, desde o início, uma reserva polida mas fria, uma recusa instintiva de si mesmo, mixto de timidez e de orgulho, e só bem mais tarde é que a confiança se estabelecia, desfazendo a barreira e aproximando os corações. [...] “Suas características não são fáceis de apanhar” observa Liszt; “ele se compunha de mil nuances, que, entrecruzando, disfarçavam-se umas às outras de maneira indecifrável à primeira vista” como “aquela reserva desconfiada sobre tudo o que toca as cordas íntimas do coração”. (CALDEIRA FILHO, 1935, p.108).

*Nas Baladas, após a atmosfera sonora inicial, há o tumultuar de sentimentos antagônicos, de estados de espírito muito diversos, descrevem ou não os poemas de Mickiewicz. Na Primeira temos os compassos de introdução que nos deixam interrogativamente suspensos sobre aquele misterioso e enigmático *mi bemol*; na Segunda, temos o “Andantino” inicial, simples, tranqüilo, meigo como um som de flauta suave; na Terceira há um gracioso “Allegretto”, feminino, ondulante, com promessas de amor que se esvaem e se esfumam num longínquo acorde de *lá bemol*, e na Quarta, os sete primeiros compassos parecem ser a acolhida um pouco misteriosa de quem nos vai fazer confidências, talvez trágicas, sobre o drama do seu coração. (CALDEIRA FILHO, 1935, p.108).*

Tais elementos que de outro ponto de vista, podem ser friamente etiquetados como introdução, primeiro tema, etc; não serão talvez aquelas reservas iniciais de que fala Liszt, e só depois das quais Chopin nos confia o seu drama? Depois desse contato prévio, vencidas as hesitações iniciais, é que podemos apanhar as confidências reveladoras, bem mais humanas, dos segundos temas. Observemos quanta experiência emocional eles trazem consigo nas re-exposições, excedendo então de muito a simples função formal de simetria (CALDEIRA FILHO, 1935, p.109).

A influência da ideologia do desenvolvimento orgânico pode ser observada em várias dimensões desses trabalhos. No que tange a grandes dimensões, não chega a ocorrer o caso da abordagem de uma obra em sua totalidade (como na biografia de Bach, de autoria de Forkel), mas, sim, a abordagem de todas as obras de um determinado gênero, como no caso das nove sinfonias, 32 sonatas e onze trios de Beethoven, e das quatro baladas de Chopin.

Considerando menores dimensões, no trabalho de Amélia de Rezende Martins a influência dessa ideologia transparece num comentário sobre a *Quinta Sinfonia*.

Com o thema inicial de 4 notas somente, elle constitue um organismo soberbo; dessa idéia musical, apenas sensível, elle faz desabrochar uma Symphonia de um valor incomparável e apesar de toda a ousadia da sua obra, elle a mantém, quanto às proporções das diferentes partes, na symetria a mais exacta e tradicional (MARTINS, 1922, p.82).

O entendimento da recorrência do motivo inicial ao longo de toda a *Quinta Sinfonia*, como o principal fator de unidade da composição, é ainda reiterado com a citação de mais um trecho analítico, dessa vez de Berlioz, sobre o *Allegro*, terceiro movimento da *Quinta Sinfonia*.

Toda esta parte, diz Berlioz, é misteriosa e sombria. Começa tenebrosamente e logo, quatro notas repetidas evocam o thema fundamental do 1º tempo, idéia dominante de toda a Synphonia, convertidas aqui em espiritos fantasticos, cujos movimentos mysticos são acompanhados de pequenos lampejos de luz (BERLIOZ in MARTINS, 1922, p.90).

De fato, o autor mais freqüentemente citado ao longo de todo o livro de Amélia de Rezende Martins é Berlioz, apresentando-se trechos analíticos de sua autoria na análise das sete primeiras sinfonias. O tipo de associação entre expressão semântica e análise técnica que se constata no trecho acima, é também um dos traços da escrita da musicista campineira, e parece constituir a principal característica na dimensão propriamente analítica de seu trabalho. O trecho a seguir, extraído da análise do *Adágio molto e Allegro com brio, primeiro movimento da Segunda Sinfonia*, mostra semelhanças.

É um trecho vivo, cheio de fogo, que parece inflamar tudo o que toca. É maravilhoso observar o número de motivos (mais de cem) que Beethoven soube desenvolver do thema do Allegro com brio desta 1º parte (MARTINS, 1922, p.40).

Caldeira Filho, em sua análise da *Sonata nº 8 Op.13 ‘Patética’*, apresenta uma concepção perspicaz de organicismo a partir de uma percepção superior de forma, aliando caráter musical ao desenvolvimento histórico das formas musicais, e comparando os processos composicionais de Haydn e Beethoven.

A introdução aparece agora pela primeira vez em Beethoven. Haidn já a empregara, mas como simples elemento inicial, cuja supressão não alteraria essencialmente o equilíbrio da obra. Aqui, o tema da introdução é parte orgânica da composição, elemento necessário do processo psicológico e no seu caráter expressivo se resolve afinal a unidade da inspiração. (CALDEIRA FILHO, 1943, p.15).

Quanto ao desenvolvimento histórico das formas musicais, no ensaio *A Inspiração Literária nas Baladas de Chopin* (1935, 19_ _), Caldeira Filho tece considerações sobre o termo *Balada*, cuja origem encontra-se no domínio da poesia, e sobre a variação de seu significado no contexto musicológico, referindo-se primeiramente à dança nos primórdios da música profana, depois à “ária para dançar” no trovadorismo dos séculos XII e XIII, à canção artística no século XVI, à designação da poesia popular, lírica e épica no século XVIII e, por fim, à música instrumental no século dezenove, sendo, esta última, uma inovação trazida por Chopin.

Com Chopin, o título Balada, pertencente ao poema inspirador, passou a designar a própria composição musical. As Baladas de Chopin são, pois, baladas instrumentais, escritas para o piano, instrumento que foi o confidente dileto da sua alma e ao qual destinou quase que exclusivamente a sua genial produção (CALDEIRA FILHO, 1935, p.70).

No tocante à forma das *Baladas* de Chopin, Caldeira Filho relaciona sua “forma livre” a procedimentos advindos das formas clássicas. O analista “compara” procedimentos de épocas distintas.

Nelas [nas Baladas], a forma é livre. Nada há de pré-determinado, nenhuma obediência passiva ao puro desenvolvimento formal. A inspiração reina soberana, escolhendo a sua própria direção. [...] Mas o compositor precisa de um plano ordenador do equilíbrio e da proporção, e apoia-se, inevitavelmente, na lembrança das formas clássicas que mais possibilidades ofereçam como liberdade e variedade. Assim, se quisermos procurar analogias com as formas tradicionais, podemos dizer que as primeiras Baladas se aproximam do Rondó, pela volta periódica do tema lembrando o refrão, e a última, talvez da Sonata, pela volta ao ponto de partida, como re-exposição. Por outro lado, o contraste entre os temas é mais evidente nas duas primeiras do que nas duas últimas, o que pode colocar aquelas mais perto um pouco da Sonata, caracterizada justamente pela dualidade de caráter e contrastes temáticos (CALDEIRA FILHO, 1935, p.70).

No livro *Concertos de música de câmara do Instituto Nacional de Música pelo Trio Beethoven* (1919), Tapajós Gomes apresenta em suas *notas de programa* a análise formal e temática dos *Trios* de Beethoven. Para introduzir tais comentários, o crítico apresenta uma descrição do todo da peça em questão (tempos e andamentos), e um breve relato das circunstâncias externas da composição (dedicatória, fase composicional, valoração estética da obra). Em seguida faz uma análise descritiva de cada movimento do *Trio* em questão, guiando-se pela sucessão dos temas e evidenciando sua estrutura motivica, fórmula de compasso, tonalidade, modulações harmônicas, função formal, timbres, texturas, intensidades e indicações de expressão. O discurso é formalista com pinceladas de teor crítico-romântico. O Ex.4 é representativo de alguns desses procedimentos.

Ex.4 (TAPAJÓS GOMES, 1919, p.30-31)



TRIO em dó menor (Op. 1, n. 3 — 1793).

- I — *Allegro con brio.*
- II — *Andante cantabile con variazione.*
- III — *Quasi allegro* (Minuetto).
- IV — *Prestissimo* (Finale).

Dos três trios enfeixados no Op. 1, é este o de maiores proporções. Através dos seus quatro tempos, assignala-se já o pulso do gigante que haveria de escrever mais tarde o colosso da *IX Symphonia*.

E', como os anteriores do mesmo *opus*, dedicado ao Príncipe Lichnowsky.

I — Allegro con brio (Dó menor — 3 4)

Piano, violino e violoncello, em unísono, atacam, apresentando em sua linha profundamente nobre e sobria o primeiro thema :



Duas *fermatas* que fazem meditar ; os instrumentos bordam commentarios interessantes e o thema resurge ; depois, modula para mi bemol menor ; e o conjuncto instrumental divaga, até revelar, na sua grandeza expres-

— 30 —

siva, calma e serena, o thema immediato, em mi bemol maior :



Ha um *callando* que precede a um *fortissimo* ; as cordas vão buscar no primeiro thema um fragmento para que, sobre elle, o piano pinte, com pinceladas vigorosas, um desenho em semicolcheias. A exposição conclue com uma divagação ligeira. De novo, o primeiro thema apparece, mas em mi bemol menor. As modulações proseguem para si maior e para fá menor. Nesta ultima tonalidade, tendo por base o seguinte fragmento do primeiro thema,



ha uma divagação, da qual participam os três instrumentos, seguida de um pequeno episódio que conduz á conclusão, iniciada com o primeiro thema em *fortissimo*. Logo após, formando sensível contraste, o thema é desenvolvido *piano*. Depois, eis-o que reaparece no violoncello, a que se reúne o violino, preparando o episódio que encaminha ao segundo thema, modulado para dó menor. Novamente se ouve o *callando* e o *fortissimo* subito. Sobrevém um compasso de *Adagio*, inesperado e fugaz e, por ultimo, o episódio conclusivo rematando o primeiro tempo.

— 3¹ —

A abordagem analítica de Fúrio Franceschini (1880-1976) diferencia-se das outras até agora estudadas, pelo seu caráter formalista, ainda que não refratário a expansões crítico-românticas, pela manipulação dos exemplos musicais – realizando interferências gráficas para sinalizar elementos como intervalos, notas de passagem, pés métricos, e análise harmônica com números romanos –, apresentação de reduções melódicas e harmônicas, e utilização de diagramas para a visualização global da forma, e descrição das polarizações harmônicas que ocorrem nas peças. Os Exs. 5, 6, 7, 8, 9 e 10, mostram alguns desses procedimentos.

Ex.5 Nota de passagem (FRANCESCHINI, 1934, p.129)

— Convem fazer agora uma observação de harmonia.

No segundo compasso, enquanto a mão direita persiste no desenho harpejado de do#, a esquerda toca no baixo um *si* grave, semibreve:



Este *si*, não faz parte do acorde: é uma nota de passagem, apesar de longa, e une o *do* do compasso 1.º com o *la* do 3.º.

Mozart também, procedeu do mesmo modo na sua Overture Dom Giovanni, em que a melodia do 2.º compasso, a nota longa de passagem, serve de união entre o 1.º e 3.º compasso:



Ex.6 Sexta napolitana (FRANCESCHINI, 1934, p.129)

No fim do 3.º compasso da sonata de Beethoven, encontramos um acorde que dá impressão de tristeza, fa $\sharp$ -la-re $\flat$. — É uma sexta Napolitana, a 1.ª inversão do 2.º grau abaixado (1). Acorde doloroso, que Beethoven achou que devia usar várias vezes no correr do trecho.

491

Ton. do $\sharp$ m.
6ª nap. V⁷ +

(1)

490

I II V I I II^b V I II^b V I 6ª, inv. sexta nap.

Ex.7 Terminação melódica (FRANCESCHINI, 1934, p.130)

— A 1.ª frase de 4 compassos, termina com um intervalo melódico de 5.ª descendente si-mi (analogia com o andante da Patética):

497

Encontraremos várias vezes esta terminação de frase por 5.ª descendente:

498

comp. 14 c. 25 c. 45 c. 59

— A insistência dessa terminação por 5.ª descendente, constitui uma característica: verdadeira *rima musical*, com expressão de abandono, de renúncia, de desolação:

Ex.8 Redução melódica (FRANCESCHINI, 1941, p.42)

— 42 —

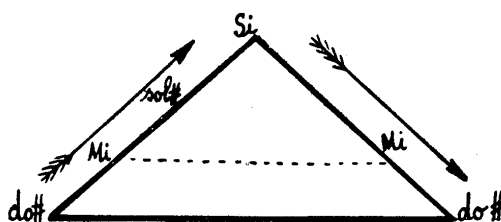
Conquanto característico e apropriado, este melancólico gesto descendente, executado devagar, tornar-se-ia monotono si fosse realizado por sucessão ininterrupta. — O autor, porém, chegada ao meio a melodia superior (nota sol do c. 59), interrompe por um instante a descida e, entre o c. 59 e o 63, voltando à altura do mi inicial, insere um lento harpejo, mi-do-sol (60-62), novamente seguido pelos sons descendentes por grau conjunto: notas que tornam mais pungente a dôr expressa pela melodia.



Ex.9 Diagramas (FRANCESCHINI, 1941, p.49-50)

Neste trecho, a parte mais interessante quanto às tonalidades é, logicamente, a do meio; 2.ª seção B.

O rumo geral das tonalidades é o seguinte:



isto é:

1.ª seção A: do sust. menor, tonalidade básica, finalizando uma 3.ª acima, em MI, relativo Maior.

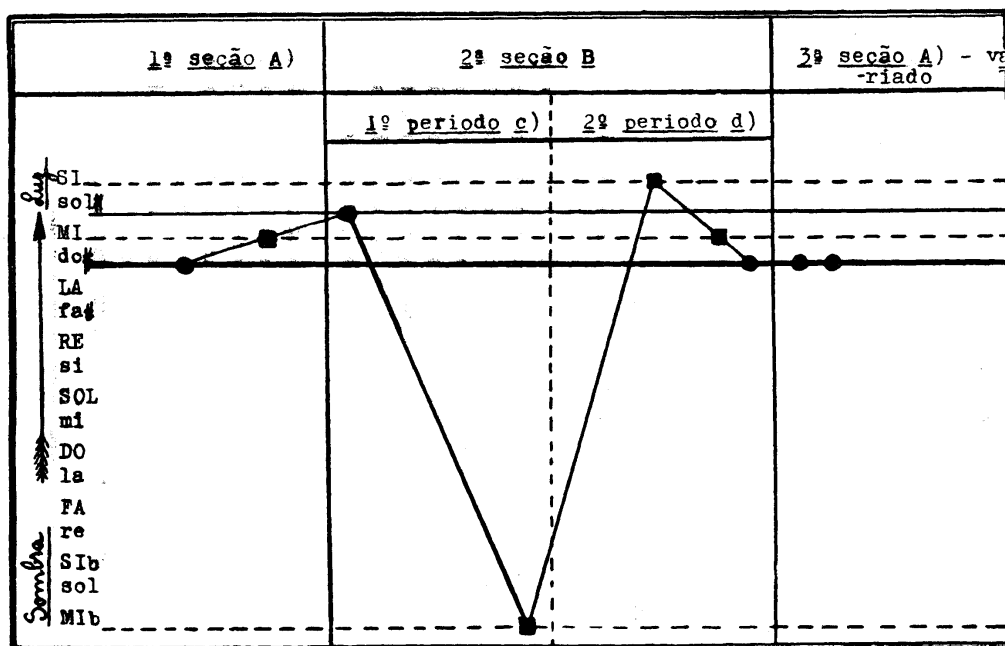
2.ª seção B:

1.º período c), comp. 21: iniciado uma 3.ª acima da tonalidade precedente, em **sol sustenido** (dominante da tonalidade básica) e seguido por modulações transitórias.

2.º período d), comp. 28 1/2, iniciado uma 3.ª acima da tonalidade do começo do 1.º período c), isto é em **SI** (dominante de MI). O segundo período finaliza em MI → **dó sustenido**.

3.ª seção A: reexposição variada, (c. 45), trazendo também uma pequena cauda, em **dó sustenido menor**.

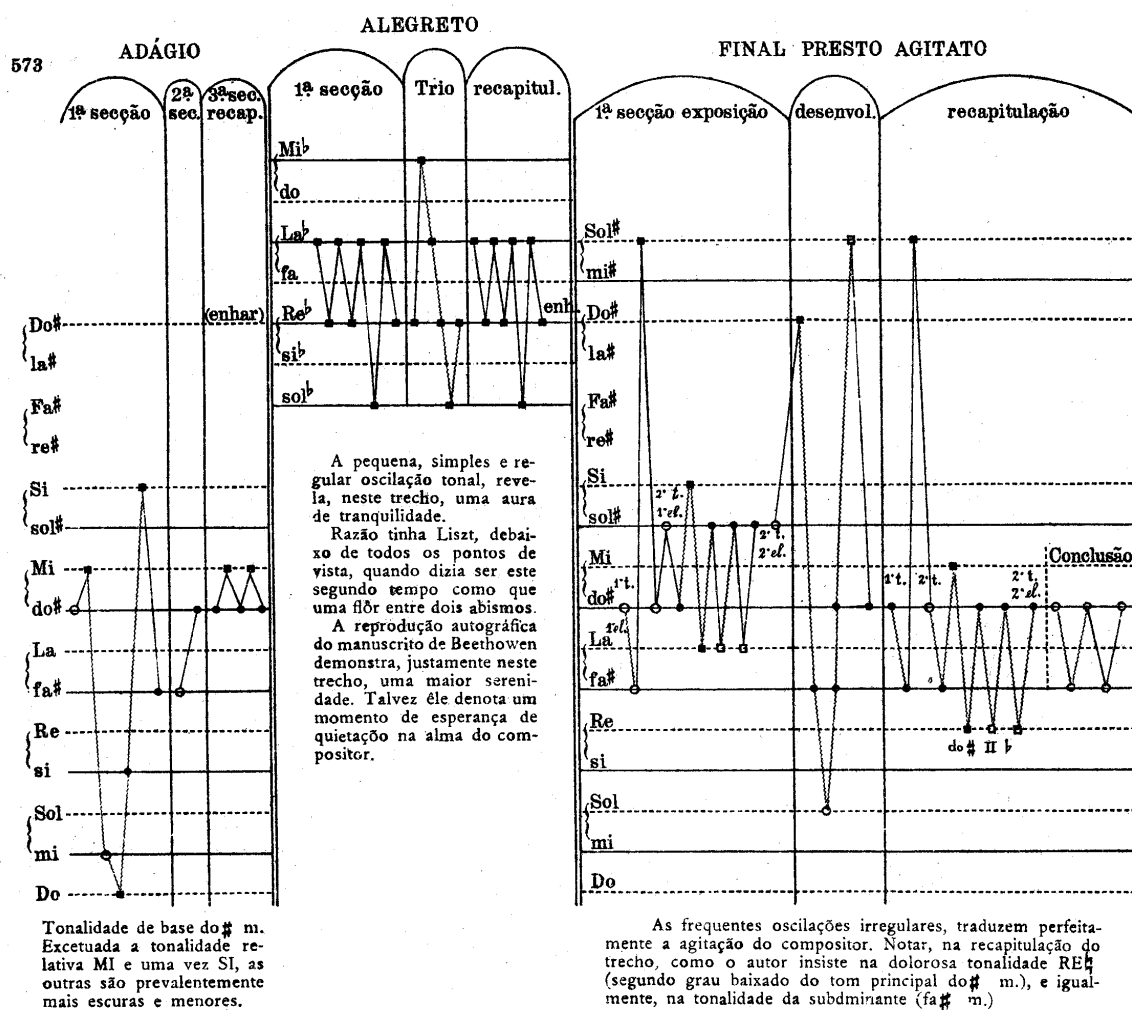
— O diagrama das principais tonalidades relativas aos inícios e fins das seções e períodos, mostra facilmente as relações e contrastes, os jogos de luz e sombra das cores tonais:



O diagrama apresentado no Ex.10, extraído da análise da *Sonata em Dó sustenido Menor de Beethoven*, apresenta um traço de agudo interesse. Trata-se do aspecto sincrético apresentado pela justaposição da estrutura do diagrama em si a um discurso narrativo de caráter romântico, de resto, representativo da tensão entre os modelos metafóricos da análise formalista e crítico-romântica, que se observa no trabalho de Fúrio Franceschini. Sintomático, pois, que a imagem da “flor entre dois abismos” lhe chamasse a atenção, e, mais, fica a pergunta: ao referir essa “flor”, não estaria, Franceschini, talvez inconscientemente, referindo-se a si?

Ex.10 Diagramas (FRANCESCHINI, 1934, p.143)

— Damos a seguir, o diagrama comparativo dos tres tempos da sonata:



4. Análise estilística brasileira

As mudanças poéticas e estéticas ocorridas em finais do século XIX e inícios do século XX no Brasil, patrocinadas pela experiência da brasilidade ante a afluência de modelos musicais europeus românticos e modernistas, determinaram o surgimento de um novo estilo musical forjado em consonância com a necessidade de expressão de uma realidade existencial própria. Mais tarde, entre os anos de 1963 e 1984, com a publicação de 10 livros de análise musical orientados para a compreensão e valoração da música brasileira (Tabela 7 – Análise estilística brasileira), essa produção musical passou por uma revisão analítica marcada pela consciência desse novo estilo e de suas bases técnicas e ideológicas. Assim, se a ideologia da consciência histórica exerceu influência patente sobre o contexto analítico europeu novecentista, a experiência da brasilidade parece constituir a principal força motriz desses trabalhos de análise musical brasileira. Entretanto, a mesma tensão causada pela natureza díspar das linguagens em fricção no domínio poético, resultando em um amplo espectro de gradações entre síntese e síncrese no domínio estético, configurou-se, também, na análise e crítica dessas manifestações, promovendo a constituição de um discurso no qual se justapõem, por exemplo, a concepções de obra musical autônoma justificada em si, e da obra como expressão do contexto cultural em que se insere, o desenvolvimento histórico das formas musicais européias e a criação de formas musicais brasileiras, ou a retórica romântica, metafísica, e uma retórica brasileira, humana.

Tabela 7 – Análise estilística brasileira.

contexto	título, autor, data
Análise estilística nacionalista	<i>Nazareth, estudos analíticos.</i> Diniz, 1963.
	<i>Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos.</i> Souza Lima, 1969.
	<i>Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos.</i> Estrella, 1970, 1978.
	<i>As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos.</i> Nóbrega, 1971, 1976.
	<i>As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos.</i> Palma; Chaves Júnior, 1971.
	<i>Os Choros de Villa-Lobos.</i> Nóbrega, 1975, 19 - - .
	<i>Heitor Villa-Lobos e o violão.</i> Santos, 1975.
	<i>A evolução de Villa-Lobos na música de câmara.</i> França, 1976, 1979.
	<i>Villa-Lobos, o choro e os Choros.</i> Neves, 1977.
	<i>Heitor Villa-Lobos, sua obra para violão.</i> Pereira, 1984.

Nesses trabalhos a análise musical foi aplicada às obras em si, com o propósito de compreender sua natureza e funcionamento, focalizando-se principalmente os aspectos da significação estética, técnica composicional e performance.

Jaime Diniz (1924-89), ao discorrer sobre a concepção analítica que lhe serviu de base para a escritura do livro *Nazareth - estudos analíticos* (1963), esclareceu o método empregado na realização de seu trabalho, e, também, indicou o contexto no qual ele está inserido. Note-se sua adesão a outros modos de leitura da obra musical, justificada como recurso ante uma possível limitação do formalismo.

O trabalho prendeu-se, em primeiro, à análise de algumas criações do nosso gênio singular. Os aspectos estético, histórico e crítico ou até polêmico não estão ausentes do meu estudo. Estão presentes sob a necessidade de compensar a frieza característica da análise pela análise. Em música, a análise não tem que esperar a síntese para ganhar vida. Cada particularidade – cada célula – tem de ser vista com vida e interesse (DINIZ, 1963, p.11).

Adhemar Nóbrega (1917-79), no prefácio de seu livro *Os Choros de Villa-Lobos* (1975), teceu considerações sobre a necessidade da análise musical para a compreensão da complexidade e multiplicidade da música do século XX, apesar de reconhecer a música como um evento justificável por si, mostrando uma visão tendente ao conceito de obra autônoma.

*Qual o mérito de um trabalho dessa natureza?
A música explica-se por si mesma, pelo decurso da realidade sonora de uma peça. Um som é um som - e voltamos à verdade nua e crua da trouvaille de Stravinsky, sacada como objeção à intoxicação literária da música do século XIX.
Mas é igualmente verdadeiro que a partir de certo grau de complexidade a que chegou a música no século atual e em virtude da produção torrencial dos nossos dias, tornando materialmente impossível a aferição individual do que se passa no domínio da criação, a análise de obras marcantes da evolução criadora tornou-se uma contribuição necessária, valorizou-se, constituiu-se em fator indispensável à compreensão global da música (NÓBREGA, 1975, p.5).*

Na exposição do critério analítico empregado em seu trabalho, percebe-se no discurso de Nóbrega, à semelhança do discurso de Jaime Diniz, a mesma tensão entre as leituras formalista e crítica da obra musical, mas com a diferença de entender a análise *objetiva* como salvaguarda frente a um possível tendencionismo subjetivista.

Quanto ao critério seguido neste estudo, tal como ocorreu com o volume sobre as Bachianas Brasileiras, procuramos estabelecer, no exame de cada obra, um vínculo ou relacionamento com este ou aquele aspecto da formação do compositor, com o meio em que ela se processou e com as possíveis influências que nela se fez sentir. A seguir, prevaleceu a preocupação da objetividade analítica sobrepondo-se a atitudes meramente subjetivas (NÓBREGA, 1975, p.6).

Nos livros publicados por volta da década de 1980 o discurso analítico tende a apresentar um tom formalista mais direto, como se pode perceber nas considerações de Marco Pereira quanto ao objetivo e ao método analítico empregado na escritura do livro *Heitor Villa-Lobos, sua obra para violão* (1984), nas quais, ainda que se cogite o aspecto intuitivo da

composição de Villa-Lobos, o foco de atenção recai sobre as inovações técnicas e a linguagem instrumental natural do violão (Ex.11).

Ex.11 (PEREIRA, 1984, p.15-16)

A finalidade deste trabalho foi analisar a obra específica de Villa-Lobos e, a partir daí, entender sua real importância para o desenvolvimento da literatura e técnica violonísticas. A idéia base foi a de captar e definir toda uma série de inovações que foram introduzidas na técnica do instru-

mento. Villa-Lobos era, acima de tudo, um intuitivo e sentimos claramente que quando ele compunha para o violão nada, ou quase nada, era previamente calculado. Ele conhecia o instrumento bastante bem (chegou mesmo a gravar comercialmente o Prelúdio nº 1 e o Choros nº 1) e procurava sempre se utilizar daquilo que era o mais natural de sua linguagem.

A análise das obras foi feita de duas formas:

- 1 — Do ponto de vista puramente musical (análise da concepção da forma, ritmo, harmonia e estilo).
- 2 — Do ponto de vista técnico (análise das contribuições para o desenvolvimento técnico do instrumento e para o alargamento das possibilidades sonoras).

Com respeito ao objeto das análises realizadas nos livros pertencentes a esse grupo observa-se uma flagrante convergência em direção à obra de Villa-Lobos, à qual foram dedicados 9 dos 10 títulos relacionados, o único restante tendo sido dedicado à obra de Ernesto Nazareth. Tal situação certamente se explica pela singularidade da realização artística de Villa-Lobos e, também, pelo fato de ter, ele, representado a figura do gênio como nenhum outro dos compositores brasileiros, tornando-se foco propício para uma nova leitura da ideologia da *imagem do gênio* que, como vimos no capítulo anterior, é uma das características da análise musical européia do século XIX. Arnaldo Estrella (1908-80), por exemplo, em seu estudo sobre *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos* (1970), argumenta em favor da genialidade de Villa-Lobos, fundamentando-se no número de obras escritas para essa formação instrumental e na força criadora do compositor que não fugiu ao desafio inerente a esse gênero composicional.

A exuberância criadora de Villa-Lobos não se retraiu nem mesmo diante de um gênero temível – O Quarteto de Cordas – para o qual compositores como Debussy e Ravel escreveram uma só obra.

Haydn – o primeiro mestre do gênero – cumpriu sua evolução, sazou seu estilo, ao longo de oitenta e poucos quartetos, que dele se conhecem. [...] de opus a opus, Haydn aprofundou seu pensamento, enriqueceu seus recursos de expressão e desse modo elevou o quarteto de cordas a um grau de cristalização formal, que permitiria a Mozart e Beethoven compor, respectivamente, vinte e três e dezessete obras primas.

No período romântico e no século atual, nenhum outro compositor, excetuado Milhaud, aproximou-se dessas cifras. [...]

Villa-Lobos escreveu dezessete quartetos de cordas e já esboçava um décimo oitavo quando a morte o colheu. (ESTRELLA, 1970, p.6).

Por sua vez, José Maria Neves (1943-2002), em seu livro *Villa-Lobos, o choro e os Choros* (1977), considera como componentes essenciais da genialidade desse compositor a capacidade de sintetizar linguagens musicais diversas e de superá-las criando novas formas de expressão.

Não padece dúvida esta união de diferentes sistemas na formação da linguagem musical de VILLA-LOBOS, e nisto reside em grande parte sua força e seu gênio, criando sistemas próprios, adaptando os velhos, partindo do elemento popular e sobretudo impondo ao conjunto uma fisionomia pessoal. Reformulando os sistemas musicais para expressar-se mais fielmente, VILLA-LOBOS abandonou quase todos os elementos oferecidos pela tradição, e sua música vale, de fato, mais pela contribuição pessoal na busca de novas formas para exprimir idéias novas do que pelo conhecimento e emprego de toda a ciência da composição. VILLA-LOBOS, para retomar a expressão de Mário de Andrade, não lutava contra as teorias, mas apesar delas, ele nem ao menos tentou criar seu próprio sistema, consciente da impossibilidade de impô-lo à música que sentia e que deveria ser conservada em estado puro. (NEVES, 1977, p.10).

Um fator de destaque nesses trabalhos brasileiros é a proximidade que alguns de seus autores tiveram com a pessoa de Villa-Lobos que, conquanto já fosse morto à época da realização desses trabalhos, acabou por exercer uma influência direta sobre eles – vide o grande número de citações de depoimentos e teorizações do compositor ao longo dos textos –, tornando-se, talvez, o principal teórico tido como referência para a análise de sua obra. Os trechos a seguir, extraídos dos livros *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos* (1970), de Arnaldo Estrella, e *Heitor Villa-Lobos e o violão* (1975), de Turíbio Santos, dão uma dimensão do peso da responsabilidade ante a autoridade de Villa-Lobos, bem como do impacto de sua figura.

O contato com uma personalidade da estatura de Villa-Lobos impõe deveres. Um deles, e não dos menores, é o de revelar aquilo que se captou no seu convívio intelectual, é o de deixar um testemunho útil aos pósteros. Os processos de criação, as intenções do criador, a maneira mais fiel do intérprete traduzir o seu pensamento, enfim, todo o repositório de informações acumuladas no convívio que tive com Villa-Lobos, foi o que singelamente procurei externar no texto despretensioso deste curto estudo [...] (ESTRELLA, 1970, p.3).

Em 1956, começando a estudar violão, pudemos assistir a duas conferências de Heitor Villa-Lobos sobre sua obra violonística. Elas eram realizadas no Instituto Benjamim Constant, onde funcionava o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, hoje Instituto Villa-Lobos. [...]

O maestro estava sentado atrás de uma longa mesa. Perto dele, um equipamento sonoro permitiria a ilustração musical. Os violonistas foram convidados a sentar-se na mesma mesa a fim de acompanharmos juntos as partituras. Que medo! Afinal tínhamos treze anos.

Estranha constatação: Heitor Villa-Lobos tinha realmente cara de gênio. O brilho dos olhos a expressão altiva, a cor dos cabelos, gestos largos, faziam com que ele correspondesse exatamente à imagem que pode ter uma criança de um compositor, à força de ver bustos de Beethoven ou Bach (SANTOS, 1975, p.37).

Quanto à investigação biográfica observa-se sua utilização como instrumento analítico-musical na detecção de eventos que sirvam de referência tanto para a compreensão da obra de um compositor como um todo, quanto para a obtenção de esclarecimentos sobre a motivação composicional de uma determinada peça ou conjunto de peças.

O aprendizado musical informal e as viagens e aventuras de Heitor Villa-Lobos Brasil afora são referidas, de forma geral, pelos analistas desse grupo como um dos principais fatores da força e originalidade de sua música. Adhemar Nóbrega, no livro *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos* (1971), teceu considerações sobre esses eventos biográficos e sua significação para a formação do estilo do compositor.

Alimentado desde a infância nessas duas fontes generosas – Bach e o populário musical brasileiro – era o compositor predestinado a realizar [uma] milagrosa fusão. Autodidata, depois da severa iniciação que recebeu do pai (Raul Villa-Lobos, professor, erudito e amor de bom gosto), com a morte dêste e facilmente rompidas as amarras da vigilância materna, entregou-se à plena expansão do seu temperamento indomável. Passou a freqüentar as rodas boêmias dos chorões. E com esses menestréis caboclos, hauriu a essência e o perfume de sua música, toda feita de sutilezas rítmicas, de sensualidade melódica, de imprevistas e traiçoeiras modulações, deixando-se impregnar da fecunda seiva que haveria de nutrir-lhe a obra.

*Ao lado dessa boêmia seresteira, outro fator se impõe considerar na formação do autor, para melhor compreensão de sua obra: o amplo conhecimento do folclore brasileiro (conhecimento sem pretensões científicas de folclorista), que absorveu em longas, atribuladas e romanescas viagens a diversas regiões do país, desde o sul às selvas amazônicas, até além das fronteiras, até Barbados, numa louca aventura bem própria da mocidade do compositor. E nessas acidentadas incursões assimilou as mais diversificadas manifestações musicais do povo, desde as toadas e cateretês de Minas Gerais aos pontos de macumba da Bahia; da música urbana do Rio de Janeiro aos maracatus do Recife; do modalismo dos cantos nordestinos ao tom declamado e oratório dos çairés amazônicos. *italico**

Por outro lado, graças à providencial tia Zizinha (Maria Carolina, casada com José Jorge Rangel, o padrinho Zozá), que lhe tocava os prelúdios e fugas do Cravo Bem Temperado, muito cedo tornou-se íntimo da música de Bach. A vivência do populário brasileiro e a intimidade com a voz milagrosa do Kantor de Leipzig eram dois elos isolados de uma corrente. Fácil lhe foi verificar a existência de identidade de inflexões melódicas, de relações harmônicas e de combinações polifônicas entre ambos. [...] (NÓBREGA, 1971, p.12).

Souza Lima (1898-1982), nos seus *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos* (1969), apresentou uma divisão trifásica da obra de Villa-Lobos, tomando como referência alguns eventos biográficos.

Em estudos já feitos sobre a obra de Villa-Lobos, tivemos o ensejo de emitir, como certa, a divisão de sua obra em três fases bem distintas: a da juventude, que encerra o período que vai das primeiras criações até a sua primeira viagem à Europa; a de sua permanência na França, período esse que poderá ser estendido até a sua volta ao Brasil, onde permaneceu por largo espaço de tempo; e, finalmente, quando encetou a vida de artista, constantemente em tournées, atendendo às solicitações de empresários, sociedades sinfônicas e tantos outros convites, recebidos de grandes personalidades musicais de todo o mundo. Esta terceira fase, portanto, tem início quando não se fixa em lugar algum, mas percorre os Estados Unidos, Europa e América do Sul (SOUZA LIMA, 1969, p.5).

As dedicatórias de algumas peças acabaram tornando-se fonte para cogitações sobre a motivação de sua composição. É o que se observa, por exemplo, no estudo de Jaime Diniz sobre a polca-lundu *Você Bem Sabe* de Ernesto Nazareth, que, na fantasia do analista crítico, talvez tenha sido composta como uma resposta à ajuda e ao estímulo dados pelo pai ao compositor.

Nazareth [...] escreveu aos 14 anos de idade a sua “Polka Lundu para piano”. Era, ainda, aluno do Colégio Belmonte (Praça Tiradentes). A dedicatória que aparece na edição feita pelo pianista e compositor Arthur Napoleão, é muito simples: “Oferecida a meu pai o Snr. Vasco Lourenço da Silva Nazareth”. Parece indicar o gesto de reconhecimento ao seu genitor pelos sacrifícios despendidos em prol de sua educação musical. Por isso, fico a pensar que o título da composição queira dizer mais – gostosamente mais – do que o texto do oferecimento. (DINIZ, 1963, p.15).

Souza Lima, a partir da dedicatória do *Rudepoema* de Villa-Lobos, cogita duas possibilidades de estímulo para a composição dessa peça, uma delas é a *gratidão* devida a Rubinstein por Villa-Lobos, a outra, o inspirador potencial performático do pianista.

Foi escrita [a obra Rudepoema] para Rubinstein, o famoso pianista, naturalmente em gratidão ao que o autor dele recebera e, ao mesmo tempo, em admiração a seus inconfundíveis dons de extraordinário virtuose e de intérprete exuberante. Na dedicatória inscrita na Música, está evidenciada esta admiração – admiração pelo seu temperamento, pela sua personalidade. Villa-Lobos quis sentir aquela alma vibrante de artista e traduzi-la naquelas páginas. Convém transcrever neste trabalho, as últimas linhas daquela dedicatória onde a modéstia e a sinceridade do Autor brasileiro são evidenciadas: - “...si je reusis será toujours toi le véritable auteur de cette oeuvre” (SOUZA LIMA, 1969, p.57).

O motivo dessa *gratidão*, ligado à interferência positiva de Arthur Rubinstein com respeito à recepção da obra de Villa-Lobos, é mais bem explicado nesse outro comentário, de José Maria Neves.

[...] VILLA-LOBOS já era, antes mesmo de se lançar na composição dos CHOROS, um músico notável pela sua força interior e pela sua originalidade. Mas ele sofria a

incompreensão de seus patriotas e somente à custo de muitas dificuldades podia fazer executar sua música. Foi Arthur Rubinstein que, em sua primeira viagem ao Brasil em 1918, chamou a atenção para o valor do compositor brasileiro cujas obras tivera ocasião de escutar, tornando-se ele mesmo, daí por diante, intérprete da obra pianística de VILLA-LOBOS. (NEVES, 1977, p.7).

A influência da música européia na formação do estilo musical brasileiro é dos assuntos de maior evidência nesses trabalhos analíticos e, também, um dos pontos de maior controvérsia de opiniões. Jaime Diniz aventou a hipótese de uma possível influência da *Marcha Fúnebre* de Chopin na composição da também *Marcha Fúnebre* de Nazareth. Não será difícil perceber-se, nesse trecho, o aspecto *polêmico* acima referido pelo próprio autor.

Aceitaria (talvez inutilmente) a hipótese de que Nazareth não haveria escrito a sua página sem o conhecimento da Marcha Fúnebre de Chopin. Mas, a minha atitude não deveria significar adesão ao modo de pensar de muitos admiradores do nosso artista, que aprioristicamente afirmam ver Chopin, Chopin e Chopin em tudo que sai da pena de Ernesto Nazareth. A impressão que fica é que esses admiradores nem conhecem bem Nazareth. Nem Chopin. (DINIZ, 1963, p.61).

A inescapável influência da música européia, em virtude mesmo de sua intensa presença no ambiente cultural brasileiro de inícios do século XX vinte, é evidenciada por Souza Lima em seu comentário sobre a *Valsa Scherzo* de Villa-Lobos (Ex.12), no qual o analista relaciona o estilo dessa peça ao das valsas românticas que se costumava tocar na época.

Ex.12 (SOUZA LIMA, 1969, p.17-18)

Do mesmo ano da obra anterior é a “VALSA-SCHERZO”. Naquele ano, 1913, os pianistas se encantavam muito com o tipo de peças pianísticas como a obra em aprêço. Tocava-se muito as elegantes valsas de Moszkowsky: a “Valse d’amour” e a mi maior; as de Strauss, arranjadas muito habilmente por vários autores e as de Chaminade que faziam verdadeiro furor nas audições. Nestas valsas as harmonias muito elegantes eram exploradas e as “tiradas” pianísticas (verdadeiros chavões), proporcionavam demonstrações de técnica nem sempre muito difíceis aos cultores do piano, que então brilhavam nos salões amadorísticos da época.

A de VILLA-LOBOS não escapou a êste costume. Seu brilho, sua fluência e mesmo uma certa aristocracia nas harmonias e combinações sonoras, sempre apresentadas através de um pianismo muito rico, despertavam muita sedução ao ouvinte. Sua fatura instrumental é de real interesse e a parte em 6/8



cria o ambiente que justifica o elemento “scherzoso” da peça. Termina em tonalidade maior, aumentando ainda mais o seu efeito sonoro. Essa obra mereceria por parte dos estudantes, maior . . . amizade.

A evolução do estilo composicional de Villa-Lobos parece ser um ponto bastante propício para se perceber momentos diferenciados da suscetibilidade a essa influência da música européia. Eurico Nogueira França (1913-92), no livro *A evolução de Villa-Lobos na música de câmara* (1979), sintetiza esse processo evolutivo em três fases.

Pode-se dizer que Villa-Lobos vem, na juventude, do impressionismo francês, afirma-se neoprimitivista e deriva, na sua última fase, para o neoclassicismo, com as Bachianas Brasileiras. Sem ser absoluta, sem aspirar a nenhuma nitidez cronológica, essa classificação nem por isso deixa de sugerir a evolução do estilo do mestre. (FRANÇA, 1979, p.62).

Quanto a essa primeira fase, Eurico Nogueira França preocupa-se em distinguir a influência do impressionismo francês da influência de Debussy. Para realizar essa distinção, França emprega o método dialético de, primeiramente, supor uma relação entre a música do compositor brasileiro e a do francês para, depois, refutá-la. Note-se, ainda, a técnica aplicada pelo analista, que tenta comprovar a relação desses universos sonoros concebendo a possibilidade de um trecho composicional de Debussy como introdução para a *Première Sonate-Fantaisie pour Piano et Violon* de Villa-Lobos (Ex.13). Note-se a crítica aquilínea de Eurico Nogueira França ao questionar a possibilidade dessa influência argumentando que, no momento desse contato, nem Villa-Lobos é o verdadeiro Villa-Lobos e nem Debussy o verdadeiro Debussy.

Ex.13 (FRANÇA, 1979, p.9-10)

PREMIÈRE SONATE-FANTASIE POUR PIANO ET VIOLON

Com o título em francês e o subtítulo **Désespérance**, a **Primeira Sonata-Fantasia** é uma composição das mais interessantes, no sentido de nos dar uma imagem do Villa-Lobos jovem, antes de encontrar o caminho definitivo imposto pela sua personalidade de músico brasileiro. A Sonata é de 1912, Villa-Lobos tinha vinte e cinco anos e só em 1914 escreveria, para piano, as **Danças Características Africanas**, que afirmam a sua independência criadora.

Acreditam os biógrafos que foi na Bahia, quando percorria o Brasil, na juventude, que Villa-Lobos pela primeira vez ouviu Debussy. Não repeliu. Absorvia tudo que ouvia, da música dos homens e da música da natureza, na gestação do estilo próprio. Além dessa afinidade com a música francesa, que se nota nas **Sonatas-Fantasias**, houve ainda influências debussystas diretas, que nem na **Suite Floral**, para piano, cuja última peça, entretanto, **Alegria na Horta**, é tão fortemente brasileira. Além do seu atrativo intrínseco, a **Primeira Sonata-Fantasia** tem o interesse histórico de se situar em uma fase de transição, quando o gênio de Villa-Lobos germinava.

Para mostrar a relação entre o Debussy da primeira fase e o Villa-Lobos nascente, vale estabelecer uma comparação entre os cinco primeiros compassos da **Ballade**, de Debussy, para piano e os compassos de abertura da **Primeira Sonata-Fantasia**. Se executarmos em seqüência os dois exemplos dir-se-ia que o começo da **Ballade** serve de introdução para a peça de Villa-Lobos. A fusão entre os dois trechos é musicalmente perfeita. Deve-se acrescentar que esse Debussy, embora já esteja no ano da composição da **Suite Bergamasque**, ainda não é o verdadeiro Debussy, assim como Villa-Lobos se encontra apenas no limiar da sua trajetória criadora. Deve-se também dizer que provavelmente Villa-Lobos não conhecia a **Ballade**, peça pouquíssimo divulgada — e aliás não há entre as duas composições nenhuma semelhança, propriamente dita, e sim relações de parentesco, que o truque da montagem que apresentamos evidencia. Talvez seja mais apropriado dizer-se que existe uma relação entre Villa-Lobos jovem e, de modo genérico, a música francesa do seu tempo. Mas é suficientemente claro que o mestre brasileiro prestou à pátria que o iria acolher mais tarde seu preito,

na juventude, bem antes da consagração parisiense. Quando esta veio, foi para consagrar um músico brasileiro, já de há muito liberto da influência francesa.

Andantino con moto (*tempo rubato*)

VIOLON

PIANO

Moderato

Apresentando uma outra interpretação desse processo evolutivo estilístico da música de Villa-Lobos, José Maria Neves, em seu estudo sobre os *Choros*, considera apenas duas fases, uma primeira na qual se dá a influência da música européia, e uma outra caracterizada pela superação dessa influência por meio da utilização de uma técnica composicional própria e ligada à manifestação do *primitivismo* do compositor.

A técnica de composição de VILLA-LOBOS lhe garante, sem dúvida, uma posição privilegiada dentro do panorama musical do século XX. A influência do impressionismo no início de sua carreira, uma certa aproximação com a insistência rítmica do “Sacre du Printemps” foram logo ultrapassadas pela adesão do compositor a uma técnica toda sua, oriunda da exploração de elementos do populário brasileiro. Seu primitivismo, entretanto, não se situa a nível consciente, não é defesa de pontos de vista estéticos. O compositor “é” um primitivo. Em suas partituras podemos encontrar de modo claro, a cor, o movimento e a vida da floresta tropical. O caráter pictórico da sua música e a sua violência se explicam somente pela necessidade de bem retratar esta natureza vigorosa. (NEVES, 1977, p.12).

No contexto da obra quartetística de Villa-Lobos, Arnaldo Estrella fez uma descrição mais gradativa e não necessariamente linear desse processo evolutivo estilístico, para depois sintetizá-lo em duas fases, que, grosso modo, podem ser definidas como pré-nacionalista e universalista, separadas por um marco divisório a que o analista denomina de *nacionalista por excelência*.

[...] Num ensaio de classificação estética: uma suíte para quarteto; dois quartetos pré-nacionalistas; um de transição; um folclórico; um nacionalista; onze onde o nacionalismo adquire fisionomia universal. Esse ensaio de classificação, sumário, dá ao sexto quarteto (o quarteto nacionalista por excelência) a condição de marco divisório entre as duas principais faces estéticas que compõem a fisionomia da série dos dezessete quartetos de cordas, embora já antes se manifestasse a nova tendência. O que dá ao sexto esse privilégio é que nele a nova tendência se cristaliza superando os processos folclóricos. (ESTRELLA, 1970, p.6).

A possibilidade dessa classificação de tipos de nacionalismo ou, até, de uma música universalista brasileira, remete à investigação do desenvolvimento das formas musicais brasileiras que, nesses trabalhos de análise musical, se traduz no empenho dos analistas em identificar essas novas formas, distinguir suas possíveis origens, sejam externas ou internas, e pontuar as semelhanças e diferenças em relação a esses modelos. Exemplo desse procedimento é o caso da definição de “tango brasileiro”. Jaime Diniz ocupa algumas páginas de seu livro discutindo a controvérsia entre as opiniões de diversos estudiosos brasileiros a respeito das origens desse gênero que consagrou definitivamente Ernesto Júlio de Nazareth, no panorama da música brasileira (DINIZ, 1963, p.45). No trecho a seguir tem-se a proposição da questão por parte de Diniz, e as considerações do próprio Nazareth e de Homero de Magalhães a respeito do assunto.

A última palavra sobre o que é tango brasileiro, a sua origem, a sua forma, creio que ainda não foi dada. nem eu poderia tentá-la neste trabalho. E digo com certa mágoa. É necessário um estudo mais sério para que se possa chegar realmente, ao que ele é, e poder afirmar desassombradamente de que procede e de que consta. Por enquanto, as opiniões – somente sobre sua formação – não coincidem totalmente.

O tango parece ser, no caso brasileiro, uma transformação ou mesmo transfiguração, não do tango argentino, mas da habanera cubana, com influências do nosso maxixe [...]. Nazareth havia concebido o tango, conforme parece ter asseverado como “uma adaptação nacional da habanera”.

O distinto pianista Homero de Magalhães [...] opina: “O tango brasileiro, o tanguinho como o chamavam, é um descendente direto da habanera e da polka”. E mais na frente: “É preciso não confundir o ritmo do tango com o tango argentino, muito mais lento e descendente da milonga. Seu andamento é mais rápido que dêste último e mais lento que o do maxixe (1870) que se usa confundir com o tanguinho”. (DINIZ, 1963, p.46).

Outra controvérsia pode ser evidenciada ao se comparar as opiniões de Adhemar Nóbrega e José Maria Neves, sobre a natureza do choro. Nóbrega parece considerar que a forma rondó, que esta na base do advento do choro, tem precedência sobre o contexto artístico-cultural brasileiro no qual essa forma foi cultivada e transformada, dando origem à manifestação musical que, Neves, identifica como uma *construção popular*, e que, para ele, assim parece, tem precedência sobre aquela forma.

Preliminarmente, a denominação de choro não deve ser entendida com forma de música popular, que não o é, mas sim um gênero que se subordina, como outras modalidades da música popular, à forma do rondó em cinco seções: A-B-A-C-A. Originariamente, nem sequer era título genérico de música, mas sim de conjunto de executantes. (NÓBREGA, 1975, p.11).

Quanto à forma [do Choros nº1], diretamente calcada da construção popular, comporta três partes, a primeira retomada entre a segunda e a terceira e como final, como A-B-A-C-A (rondó); a primeira em mi menor, a segunda em dó maior (de caráter modulante) e a terceira em mi maior. (NEVES, 1977, p.38).

Adhemar Nóbrega, ainda, em seu estudo sobre os *Choros* de Villa-Lobos, indagou sobre a natureza da ocorrência da temática indígena, flagrantemente contraditória nesse ciclo de peças cujo título faz referência tácita ao gênero musical urbano do choro. Para responder a essa questão o analista recorreu a um esclarecimento do próprio compositor, publicado na edição do *Choros n.º3* (Max Eschig - Paris, 1928), no qual Villa-Lobos fala de uma nova forma musical que concebeu.

Os Choros representam uma nova forma de composição musical, na qual são sintetizadas as diferentes modalidades da música brasileira indígena e popular, tendo por elementos principais o ritmo e qualquer melodia típica de caráter popular que aparece vez por outra, acidentalmente, sempre transformada segundo a personalidade do autor. Os processos harmônicos são, igualmente, uma estilização completa do original. (VILLA-LOBOS, In: NÓBREGA, 1975, p.9).

Tem-se, portanto, que, na música de Villa-Lobos, a interferência da *personalidade do autor* promoveu uma estilização que permitiu sintetizar as mais diversas manifestações da temática popular, étnica e folclórica brasileira, resultando no surgimento de uma *nova forma de composição*. Adhemar Nóbrega, em seu estudo sobre as *Bachianas Brasileiras*, enfatiza o artesanato, por assim dizer, substantivo que propiciou a *fusão* de realidades musicais aparentemente díspares nessas composições, descartando a possibilidade de um ajuntamento imediato e extrínseco de materiais.

[...] *relativamente à concepção das Bachianas Brasileiras, não se deve depreender que elas sejam rapsódias de motivos bachianos e brasileiro, nem que assumam a feição de arranjos e adaptações de uns e outros. Não há em tôdas elas qualquer tema de Bach e apenas dois temas brasileiros foram aproveitados [...]*
O que as obras deste ciclo realizam é a fusão dos processos de criação da música popular brasileira (sob os aspectos melódico, harmônico e contrapontístico) com a atmosfera musical de Bach. Com esse amálgama o gênio de Villa-Lobos cunhou uma linguagem nova na música brasileira, descobriu um veio que se tem mostrado fecundo, pois não se afirma apenas nas Bachianas; estende-se a outros itens de seu catálogo. (NÓBREGA, 1971, p.16).

Mas, em outro dos depoimentos de Villa-Lobos, também citado por Nóbrega no livro que escreveu sobre os *Choros*, o compositor, explicando melhor essa *nova forma de composição* que concebeu, declara se valer de elementos extra-musicais como um meio de expressão da brasilidade.

O autor teve a preocupação de fornecer os elementos básicos necessários à compreensão de sua obra. Segundo explicação posterior, um tanto verbosa, divulgada em texto mimeográfico redigido com a colaboração do autor destas linhas, os Choros são construídos “segundo uma forma técnica especial, baseada nas manifestações sonoras dos hábitos e costumes dos nativos brasileiros, assim como nas impressões psicológicas que trazem certos tipos populares, extremamente marcantes e originais”. (NÓBREGA, 1975, p.10).

José Maria Neves, em sua análise dos *Choros*, detectou essa qualidade expressiva da música de Villa-Lobos e, mais, distinguiu níveis de significação semântica concernentes a essa música, notadamente um nível mais externo, descritivo ou programático, e outro mais interno concernente à expressão de valores humanos e da vivência cultural brasileira.

Quatro partituras da série dos CHOROS levam um subtítulo. O número 3 chama-se “Pica-pau” por causa da utilização dessa palavra no meio de sua onomatopéia em português. O número 7, por sua posição numérica ou (e) pelo número de instrumentos a que faz apelo, chamou-se “Setimino”. O número 10, o grande painel coral-sinfônico é o “Rasga o Coração”, título da canção que aparece soberanamente em seu final. Nos três casos vemos nomes que são de certa forma exteriores à música que se ligam muito mais a circunstâncias de sua composição do que a seu conteúdo profundo. Tal não é, entretanto, o caso do CHOROS nº5, que VILLA-LOBOS chamou de “Alma Brasileira”. Nesta obra sentimos, de fato, a preocupação de expressar a realidade do seu povo. Aí encontram-se sintetizados os elementos mais característicos da música popular brasileira, delimitada no tempo e

no espaço: Rio de Janeiro de fins do século XIX e início do século XX. Na verdade este CHOROS não retrata exatamente a “alma brasileira”, mas a “alma carioca”, suburbana e seresteira. (NEVES, 1977, p.48).

Percebe-se, então, que, na base dessa *nova forma composicional*, junto àquele requintado artesanato, há também essa outra dimensão, expressiva, da música de Villa-Lobos, que revela uma tendência para a concepção da obra musical como veículo de significados semânticos, e, mais do que um instrumento descritivo, como um desdobramento, um fruto mesmo, da experiência existencial brasileira.

Escrevo música obedecendo a um imperioso mandato interior. E escrevo música brasileira porque me sinto possuído pela vida do Brasil, seus cantos, seus filhos e seus sonhos, suas esperanças, e suas realizações (VILLA-LOBOS, in NEVES, 1977, p.15).

Tal concepção de obra musical parece ter encontrado respaldo entre os estudiosos atentos à significação dessa música de Villa-Lobos, tornando-se uma referência para suas conclusões analíticas e determinando o surgimento de um discurso retórico apto a traduzi-la, como se pode notar no comentário de Turíbio Santos sobre o *Prelúdio n.º 2 para Violão* (Ex.14), no qual são referidos aspectos psicológicos de uma figura típica brasileira, o malandro carioca. O teor de síntese entre os aspectos musicais e extra-musicais na obra de Villa-Lobos é refletido nesse texto de um modo especial. Trata-se de uma frase que apresenta três momentos, um no qual é referido um elemento técnico musical, *as modulações do choro*, outro no qual se combina um elemento musical com outro extra-musical (por meio do recurso retórico da animação de elementos musicais), *fermatas jocosas*, e, por fim, a descrição de um elemento extra-musical, *o ambiente de festa*. Ex.14 (SANTOS, 1975, p.26)

Prelúdio n.º 2 — Mi Maior — “Melodia Capadócia” — “Melodia Capoeira” — “Homenagem ao Malandro Carioca” — Como no Choros n.º 1, a melodia faz parte da harmonia e se presta sempre à pequena interrupção irônica, brejeira. As modulações típicas do choro estão aqui condensadas, as fermatas jocosas, o ambiente de festa mas de grande integridade musical e instrumental que é o caso dos Chorões até nossos dias. Na parte central do Prelúdio a mudança é drástica. É o lado dramático do malandro. O arpejo que acompanha a melodia nos baixos subentende infinitas nuances de ritmo que podem ser exploradas pelo intérprete.



Souza Lima, em seu comentário sobre *A Lenda do Caboclo* de Villa-Lobos (Ex.15), enfatizou o *ambiente* sertanejo retratado por meio música, e a concorrência do recurso da articulação de acordes para se atingir tal efeito. Destacou, também, o canto da juriti como elemento programático.

Ex.15 (SOUZA LIMA, 1969, p.40)

“Lenda do Caboclo”, data de 1920.

É, sem dúvida alguma, a mais popular, a mais conhecida, a mais tocada de tôdas as peças de piano do nosso VILLA-LOBOS. Evoca, com a maior simplicidade de escritura, o nosso sertanejo no seu viver tranqüilo, entrosado com a natureza que tudo lhe proporciona.

É realmente admirável o ambiente que a movimentação indecisa de acordes consegue estabelecer no decorrer de tôda a peça.

Para evocar ainda mais a atmosfera de calma de nossas matas, VILLA-LOBOS, com uma nota que vibra sôbre o balancear dos acordes, nos lembra o canto da juriti,



40

A caracterização desse discurso retórico brasílico esta pautada, também, pela experiência vivencial dos próprios analistas, a partir da qual se originam leituras que atribuem brasilidade à obra, ainda que ela esteja calcada sobre uma forma, gênero ou estilo europeu. O comentário crítico a seguir, feito por Jaime Diniz sobre a *Marcha Fúnebre* de Ernesto Nazareth, confirma essa possibilidade.

[...] Parece-me muito feliz a adoção das tresquiálteras, no início da composição. Sinto nelas, e no todo por causa delas, os “funerais” que eu ouvi muitas vezes na minha infância, no sertão pernambucano. Todos chamávamos “funerais” a umas “marchas tristes”... que as bandas de música tocavam e ainda tocam bem brasileiroamente, nas “procissões do Senhor morto”, na sexta-feira santa e, às vezes, na “procissão do encontro” (Domingo de Ramos). (DINIZ, 1963, p.63).

Freqüentemente, porém, esse discurso brasílico é contrastado pela ocorrência de uma narrativa de viés crítico-romântico. É o que se pode observar na análise da valsa *Celestial* de Nazareth, realizada por Jaime Diniz, ou, então, na que Souza Lima fez da *Moreninha (boneca de massa)* da *Prole do Bebê n.º 1* de Villa-Lobos (Ex.16), nas quais os autores se valem do recurso literário da metáfora e da animação de elementos da linguagem musical, recursos estes típicos da análise musical européia novecentista. Como índice do sincretismo no discurso analítico-musical apresentado nesses livros em estudo, note-se que esses são dois dos analistas acima citados como articuladores do discurso retórico brasílico.

O segundo número, tematicamente diferente como obrigam os modelos do gênero, é uma festa orquestral, onde estão a bailar acordes fortes e maciços, sobre um pedal de tônica, quase inalterável, que se articula nos primeiros tempos, num jogo bonito de cores tonais variadas. (DINIZ, 1963, p.35).

Souza Lima deduz qual seja o temperamento da boneca a partir da configuração musical da peça, e ouve uma gargalhada em uma seqüência descendente de acordes.

Ex.16 (SOUZA LIMA, 1969, p.31-32).

A “Moreninha” (boneca de massa), 2.º número, já é de outro tipo. Mais peralta, buliçosa, está realizada com uma movimentação de tremulos constantes na mão esquerda que permanecem em todo o desenvolver da peça.



De quando em vez, ouve-se o tema,

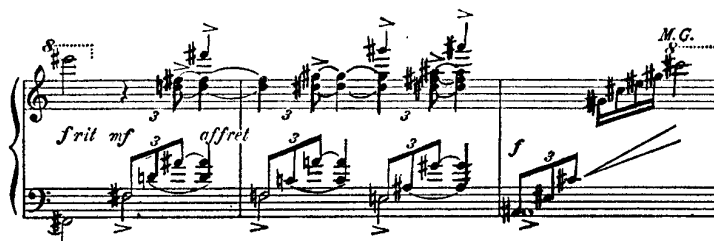


ora na parte aguda, ora nos graves. O interêsse rítmi-

co se anima sempre, até redundar numa gargalhada de efeito certo.



O tema principal ainda aparece sempre envolvido naquele reboiço sonoro, insistente, até redundar em quatro arpejos apressados, que concluem êsse segundo número.



No domínio da análise “objetiva” (para usar a terminologia de Adhemar Nóbrega e Jaime Diniz) observa-se a aplicação de métodos tradicionais de análise formal, temática e harmônica. A técnica analítica mais utilizada em todos os livros que compõem esse grupo foi a reprodução de trechos selecionados da partitura como ilustração para os comentários analíticos, trechos estes apresentados, em sua maioria, sem nenhum tipo de interferência. Esse é um procedimento que, aparentemente, se afigura bastante propício para a realização de análise temática, como se pode perceber no estudo de Arnaldo Estrella sobre o *Allegro* do 12.º *Quarteto de Cordas* de Villa-Lobos (Ex.17). Uma outra característica que se nota na utilização dessa técnica analítica é a tendência a comentários que sintetizem duas ou mais propriedades da música. Desse modo, na descrição da evolução dos temas, apresentada por Estrella, são mencionados aspectos referentes a estilo, forma, textura, ritmo, andamento, intensidade e instrumentação. Note-se, também, o recurso de edição na apresentação de frases isoladas da grade.

Ex.17 (ESTRELLA, 1970, p.97-99)

1.º Movimento — “Allegro”

Este movimento é excepcionalmente rico de idéias povoado de material rítmico e de material melódico que se conflitam, opõem-se, conciliam-se, completam-se, transformam-se, organizam-se de maneira muito lógica e fluente, daí resultando uma página que pode ser considerada como uma das melhores dos quartetos de Villa-Lobos.

O tema inicial exposto concomitantemente em dois instrumentos, (com frequência Villa-Lobos usa neste Quarteto a disposição cruzada das vozes, associado o 1.º violino à viola e o 2.º violino ao violoncelo) contém um segmento rítmico que virá verificar todo o trecho.

ALEGRO



O “segmento rítmico” é constituído de três tempos assim organizados: 1.º — duas semicolcheias e uma colcheia; 2.º — uma colcheia e duas semicolcheias; 3.º — duas colcheias.

Surge a seguir um motivo em quiáleras que opõe os instrumentos do quarteto dois a dois, antes de reuni-los num só pensamento.



O terceiro elemento que aparece é apresentado no 1.º violino, no violoncelo e no 2.º violino, antes de voltar, à distância de duas oitavas, nos dois violinos.



Um fragmento rítmico que o violoncelo enuncia antes de expor a frase acima citada, vem a participar do desenvolvimento posterior.



Todos êsses elementos se entrecrocaram e contrapõem, produzindo um episódio vivamente interessante, que se extingue reticentemente nas pulsações do “segmento rítmico”, ralentadas, no movimento, e diminuídas no potencial sonoro.

Uma seção central — “Meno” — é igualmente rica de idéias. A primeira é exposta no violino, ao qual se opõem os outros três instrumentos, fundidos em blocos harmônicos de quartas superpostas.



Logo o violoncelo desliga-se dos seus companheiros para contrapor o 1.º violino (que conclui a sua longa frase) e encaminhar-se para um novo desenho melódico modinheiro.



A cabeça do tema inicial do “Meno” dá lugar, a princípio invertida, a um novo episódio onde se insinua o desenho de modinha citado acima. A primeira parte é recapitulada, e este primeiro movimento encerra-se com extremado vigor e grande volume sonoro, martelando o “segmento rítmico”.

Um outro exemplo, extraído do trabalho de Arnaldo Estrella, mostra a utilização da mesma técnica de análise para a explicação do aproveitamento temático-motívico da célula geradora do 3º Movimento – *Scherzo* do 7º *Quarteto de Cordas*, de Villa-Lobos (Ex.18). O discurso é econômico e tendente ao formalismo, a despeito de algumas expressões como “dissonâncias ásperas” e da animação de elementos da linguagem musical em “um Lá menor insinua-se”. Ex.18 (ESTRELLA, 1970, p.64-66)

3.º Movimento — “Scherzo”

Uma célula aparentemente insignificante, cabeça do 1.º tema, vai nutrir todo este “Scherzo”.



a) Retrogradada e no modo menor:



b) Decapitada e ampliada:



c) Ampliada, no violoncelo, na viola e, finalmente em tôda sua integridade, no 1.º violino.



Variada



A tonalidade de Dó Maior predomina, até que uma nota-pedal, Fá, detem o discurso sôbre o seguinte agregado sonoro.



No "Piú Mosso" que se segue, a nota-pedal permanece, mas um Lá menor insinua-se, lançando nôvo tema que tem, em seu solo, a célula-mater do "Scherzo".



A cabeça do novo tema e a célula-mater engendram um curto e espirituoso episódio, cerradamente imitativo.



Uma curta "Coda" — "Presto" — conclui este movimento. É ainda a célula-mater, variada por "diminuição", que engendra o desenho quialtérico confiado ao violino. Esse traço brilhante, muito alterado, eivado de cromatismo, assentado em harmonias que sugerem o tom de Lá menor, acidulado por dissonâncias ásperas, conduz a quatro afirmações vigorosas da célula-mater, confiadas aos quatro instrumentos.

Adhemar Nóbrega foi um dos analistas que realizaram interferências gráficas nos exemplos musicais. Com o propósito de demonstrar a afinidade entre a música de Bach e a música popular brasileira – afinidade essa que permitiu, por exemplo, a fusão entre essas linguagens na composição das *Bachianas Brasileiras* – realizou transformações rítmicas em fragmentos melódicos do compositor alemão, de modo a abrasileirá-las, e, também, por meio da análise desse material, identificou similaridades de perfil melódico e fez comparações estilísticas (Ex.19).

Ex.19 (NÓBREGA, 1971, p. 13-15)

Impossível negar o brasileirismo dêste fragmento.



No entanto êle figura, nota por nota e quase com o mesmo ritmo, nos primeiros compassos da Corrente da Partita nº 6 de Bach.



Violoncelista, muito cedo deve ter Villa-Lobos conhecido as Suites para violoncelo de Bach. Vejam-se os três primeiros compassos da Suite nº 2:



Com uma simples mudança das barras de compasso, de modo a deixar as duas colcheias iniciais como anacrusa (ou mesmo sem tal artifício), temos aí uma deliciosa modinha.



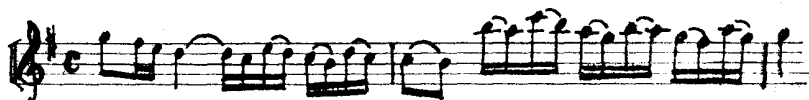
A Badinerie, último trecho da Suite nº 2 em si menor, para flauta e cordas, é um chorinho sapeca que poderia ter figurado literalmente, sem constrangimento, no repertório de Pixinguinha,



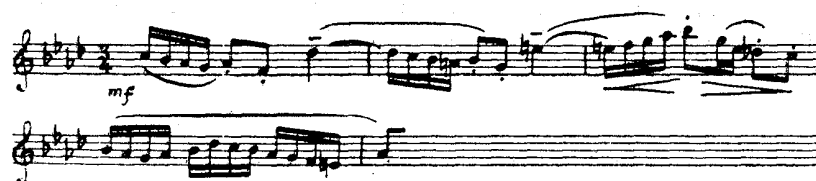
Na continuação do mesmo trecho, até mesmo um caprichoso e traiçoeiro deslocamento de acentuação, efeito muito freqüente em nossa música popular instrumental, ali está, em cada semicolcheia que precede uma ligadura:



Falei em chorinho. Eis outro inconfundível exemplo tirado, nota por nota, da introdução instrumental do Domine Deus da Missa em si menor:



Uma cálida modinha está bem sugerida neste trecho da Invenção nº 9 a duas vozes:



Veja-se agora o movimento final da Cantata nº 79 ("Gott der Herr ist Sonn und Schild"). Os comentários contrapontísticos dos violinos apresentam acentuado parentesco com inflexões bem conhecidas da música dos tocadores de concertina, como são chamadas as modestas sanfonas do interior do Brasil.



Citamos a ocorrência de modismos populares brasileiros na obra de Bach. A recíproca, isto é, a existência de procedimentos bachianos em nosso populário é tão freqüente como explicável pelo presumível cohecimento que o músico popular pode ter da música de Bach, senão por estudo ao menos por influência indireta ou através de audições ocasionais.

Nos choros de Pixinguinha, de Callado ou de Chiquinha Gonzaga, são encontráveis desenhos e procedimentos bachianos, como a escrita para um instrumento monódico dando a impressão de duas vozes, a exemplo do que ocorre nos Concertos para flauta de Bach.

Outras vezes é um pequeno recitativo à guisa de introdução como o que se encontra no chorinho **Atraente** de Chiquinha Gonzaga, conforme a gravação sob o selo RCA Camden CALB — 5041, donde foi colhido o trecho (transportado a outro tom para facilitar a comparação):



Eis agora o modo como Villa-Lobos viria a lançar mão do mesmo recurso, nos compassos de entrada do fagote, na Ária da Bachianas Brasileiras nº 6:



A idéia de abarcar um grande todo ao analisar todas as peças de um determinado gênero composicional, caso que ocorre nos 9 títulos dedicados à obra de Villa-Lobos, pode ser vista como uma influência da ideologia do organicismo, remanescente da análise européia novecentista. Investigações dessa natureza parecem permitir a identificação de procedimentos poéticos empregados em todas as peças de um determinado gênero ou período composicional, ou, ainda, definitórios da obra de um compositor, como um todo. Por exemplo, nas considerações tecidas por Arnaldo Estrella, sobre a evolução formal dos quartetos de Villa-Lobos, é identificada a adesão do compositor à concepção tradicional das formas dos movimentos, exceto no primeiro quarteto.

Como se viu, o "1.º Quarteto" é uma "Suíte" de pequenas peças desprezíveis, que se ligam apenas por laços tonais, e que se alternam contrastando andamentos e aspectos expressivos.

Já o "2.º Quarteto" compõem-se dos quatro tempos tradicionais: "Allegro non troppo", "Scherzo", "Andante", e "Allegro deciso", que Villa-Lobos adotará, com poucas variantes, até o "Décimo Sétimo Quarteto", trocando a posição dos tempos intermediários em alguns quartetos. (ESTRELLA, 1970, p.24).

Baseando-se no estudo de todo o ciclo dos *Choros*, José Maria Neves destaca o aspecto do ritmo como um dos principais elementos da poética villa-lobiana, colocando-o em primeiro lugar de importância em relação aos resultados obtidos no domínio das outras propriedades musicais no artesanato do compositor.

Vejamos em linhas gerais que elementos fundamentam esta personalíssima linguagem musical de VILLA-LOBOS. Em primeiro lugar o ritmo, um dos traços característicos de sua produção. Veremos mais tarde que VILLA-LOBOS sintetizou de modo admirável todas as constâncias da rítmica brasileira, em sua multiplicidade e com todo o seu vigor. O ritmo é, de certo modo, o fio condutor de cada obra, o ponto unificador e, ao mesmo tempo, a razão primeira dos contrastes obtidos. Veja-se o notável equilíbrio de conjunto de cada obra em função dos elementos formantes de sua linguagem musical: a melodia generosa que a coroa (exemplo sublime na “Bachianas Brasileiras n.º5”), e a harmonia original que a engrandece. (NEVES, 1977, p.10).

Nos trabalhos de Adhemar Nóbrega, tem-se a utilização de um outro recurso gráfico, aparentemente muito propício para estudos dessa natureza, trata-se do emprego de tabelas com o propósito de possibilitar uma visão global de aspectos relativos às grandes proporções do ciclo das *Bachianas Brasileiras* e dos *Choros* de Villa-Lobos. Na tabela referente ao ciclo das *Bachianas Brasileiras* (Ex.20) focaliza-se o aspecto da numeração das peças em relação à cronologia das composições, instrumentação, e aspectos formais. Quanto a estes últimos, é sublinhada a ocorrência da dupla denominação dos movimentos, uma tradicional, relacionada à forma, e a outra brasileira, relacionada a significados semânticos. A estrutura interna desses movimentos é tratada em comentário apresentado à parte, no qual se caracteriza aquela tendência à identificação de procedimentos poéticos empregados em todas as peças do ciclo.

A estrutura de cada movimento obedece ao esquema A – B – A, sendo geralmente a seção inicial mais desenvolvida. Alguns episódios, que serão oportunamente analisados, inserem-se numa ou noutra seção, diversificando-a ou ampliando-a mas sem alterar fundamentalmente aquele esquema. (NÓBREGA, 1971, p.19).

Ex.20 (NÓBREGA, 1971, p.18-19)

ASPECTOS FORMAIS

As 9 Bachianas Brasileiras são suites constituídas ora de dois movimentos, como a 5ª, a 6ª e a 9ª; ora de três, como a 1ª, ou de quatro, como a 2ª, 3ª, 4ª, 7ª e 8ª.

Cada movimento (com exceção das Bachianas nº 9 e dos trechos extremos da nº 8 e do final da nº 6), traz dupla denominação: uma vinculada à música do passado e outra alusiva ao feitio brasileiro (sob o aspecto rítmico, melódico, do conteúdo expressivo, etc.).

Para dar ao leitor uma visão de conjunto de todo o ciclo, encarado sob esse ponto de vista, eis um quadro das obras com a discriminação dos movimentos.

BACHIANAS BRASILEIRAS

N.º e ano de composição	Destinação instrumental	Denominação tradicional dos movimentos	Denominação brasileira dos movimentos
1 (1930)	Orquestra de Violoncelos	I — Introdução II — Prelúdio III — Fuga	(Embolada) (Modinha) (Conversa)
2 (1930)	Orquestra	I — Prelúdio II — Aria III — Dança IV — Toccata	(O canto do capadócio) (O canto da nossa terra) (Lembrança do sertão) (O trenzinho do caipira)
3 (1938)	Piano e Orquestra	I — Prelúdio II — Fantasia III — Aria IV — Toccata	(Ponteio) (Devaneio) (Modinha) (Picapau)
4 (1930)	Piano (Orquestrada em 1941)	I — Prelúdio II — Coral III — Aria IV — Dança	(Introdução) (Canto do sertão) (Cantiga) (Miudinho)
5 (1938/45)	Canto e Orquestra de Violoncelos	I — Aria (1938) II — Dança (1945)	(Cantilena) (Martelo)
6 (1938)	Flauta e fagote	I — Aria II — Fantasia	(Chôro)
7 (1942)	Orquestra	I — Prelúdio II — Giga III — Toccata IV — Fuga	(Ponteio) (Quadrilha caipira) (Desafio) (Conversa)
8 (1944)	Orquestra	I — Prelúdio II — Aria III — Toccata IV — Fuga	(Modinha) (Catira batida)
9 (1945)	Orquestra de vozes ou de cordas	I — Prelúdio II — Fuga	

Quanto à instrumentação, esse recurso se afigura muito funcional para a percepção da variedade de formações que, Nóbrega, ainda, detalha nos comentários apresentados junto à tabela.

Experimentador infatigável no terreno da orquestração, Villa-Lobos confere às obras deste ciclo, tal com já o fizera com os Choros um rico elemento de variedade decorrente da diversidade de destinação instrumental. Às 9 Bachianas correspondem sete diferentes meios de execução instrumental: a 1ª. é para orquestra de violoncelos (expressão e novidade que lhe valeram críticas na época); a 2ª. para orquestra; a 3ª. para piano e orquestra; a 4ª. para piano na versão original (mais tarde transcrita para orquestra); a 5ª. para canto e orquestra de violoncelos; a 6ª. para flauta e fagote; a 7ª. e a 8ª. para orquestra, tal como a 2ª., e finalmente a nona para orquestra de vozes ou de cordas. (NÓBREGA, 1971, P.20).

No estudo do aspecto cronológico revela-se um *hiato* composicional entre os anos de 1930 e 1938, justificado por um determinado acontecimento biográfico que, embora pudesse ter sido um empecilho, talvez tenha, por outro lado, impulsionado uma melhor realização composicional nas *Bachianas Brasileiras*.

O longo hiato na produção das Bachianas Brasileiras, de 1930 a 1938, explica-se em parte pelo engajamento total do artista, [...] na campanha pela instituição do Canto Orfeônico com instrumento de educação social através da música. Após as Bachianas n.º1, 2 e 4 surgem no catálogo, em vez das subseqüentes, as extensas e numerosas relações de pequenas páginas escritas com fins puramente didáticos: é o abundante Guia Prático, com 137 peças. afora dezenas de outras páginas que viriam a ser enfeixadas nos dois volumes do Canto Orfeônico, além de numerosos arranjos instrumentais e corais de Prelúdios e Fugas de Bach. Esses arranjos bachianos, mais do que trabalhos circunstanciais em função da atividade de educador, podem ser considerados como um recurso deliberadamente adotado pelo compositor para melhor adestrar-se na escrita à maneira de Bach, uma vez que tinha em mente realizar o ciclo das Bachianas (NÓBREGA, 1971, p.17).

Quanto à relação da numeração das peças em relação à cronologia de sua composição, Nóbrega explica que a *Bachiana* n.º5 foi numerada segundo a data de composição de seu primeiro movimento, *Ária (Cantilena)*, de 1938, e não pela data de composição do segundo movimento, *Dança (Martelo)*, de 1945. Há, entretanto, uma quebra da linearidade cronológica na numeração da *Bachiana* n.º 4 para a qual, Nóbrega, não apresenta nenhuma justificativa. Observe-se que, por um lado, considerando-se a data da versão original, para piano, essa seria a terceira peça composta e, por outro, considerando-se a data da versão orquestral, ela seria então a sétima. Uma resposta plausível para essa indagação pode, talvez, ser encontrada na justificativa fornecida por Nóbrega para o anacronismo das peças do ciclo dos *Choros*, como se pode observar no comentário a seguir, feito em conexão com outra tabela na qual se apresentam as datas de composição e a instrumentação dessas peças (Ex.21). O desfecho do

trecho, de certo modo surpreendente, mostra um pouco da veia crítica de Adhemar Nóbrega, e sua disposição de *mexer* com determinado tipo de público leitor.

Quanto à seriação dos Choros, todavia, o motivo do anacronismo foi o desejo do autor de fazer prevalecer um escalonamento por destinação instrumental e por complexidade crescente de estrutura, o que de certo modo foi mantido, com exceção do caso dos Choros n.º7, que aparece desgarrado das outras obras camarísticas do ciclo e já depois do n.º5 (piano) e do n.º6 (orquestra). De resto, esse anacronismo, seja na obra de quem for, tem importância secundária, quase irrelevante. Se o fato é mencionado aqui, com estas breves observações, vai apenas a título de informação ao leitor curioso (NÓBREGA, 1975, p.25).

Ex. 21 (NÓBREGA, 1975, p.26)

Choros	Data	Destinação Instrumental	1.ª Audição	Editor
N.º 1	1920	Violão		Arthur Napoleão (Ded. a E. Nazareth).
N.º 2	1924	Flauta e clarinete.	17-9-1925, por Ary Ferreira e Antão Soares.	Max Eschig, 1927 (Ded. a M. de Andrade).
N.º 2	1924	Redução para piano.	Ernani Braga.	Arthur Napoleão.
N.º 3	1925	Coro masc., cl., sax., fagote, 3 trps. e 1 trb.	Paris, 5-12-1927 Cahuzac, Poimbeuf, Dhérin, Entraigue, Penable, Marquette e Dervaux. Reg.: Robert Siohan.	Max Eschig, 1928 (Ded. a Tarsila do Amaral e Osw. de Andrade).
N.º 4	1926	3 trompas e 1 trombone.	Paris, 24-10-1927 Entraigue, Penable, Marquette e Dervaux.	Max Eschig, 1928 (Ded. a Carlos Guinle)
N.º 5	1925	Piano.		Max Eschig (Ded. a Arnaldo Guinle).
N.º 6	1926	Orquestra	Rio, 18-7-1942 Orq. do Teatro Municipal. Regente: o Autor.	Max Eschig (Ded. a Arminda Villa-Lobos).
N.º 7	1924	Fl., óboè, cl., sax. alto, fag., tam-tam, violino e cello.	Rio, 19-9-1925	Max Eschig, 1955 (Ded. a Arnaldo Guinle).
N.º 8	1925	Orquestra e 2 pianos.	Paris, 24-10-1927 Orq. "Concertos Colonne" e solistas: Aline Van Barentzen e Tomás Terán. Regente: o Autor.	Max Eschig, 1928 (Ded. a Tomás Terán).
N.º 9	1929	Orquestra.	Rio, 15-7-1942 Orq. do Teatro Municipal. Regente: o Autor.	Max Eschig (Ded. a Arminda Villa-Lobos).
N.º 10	1926	Orquestra e coro misto.	Rio, 15-11-1926.	Max Eschig, 1928 (Ded. a Paulo Prado).
N.º 11	1928	Piano e Orq.	Rio, 13-7-1942. Orq. do Teatro Municipal. Solista: José Vieira Brandão.	(Ded. a Arthur Rubinstein.
N.º 12	1929	Orquestra.	Boston, 21-2-1945 Boston Symphony. Orquestra. Regente: o Autor.	(Ded. a Andrade Muricy).
N.º 13	1929	Duas orqs. e bands.	Manuscrito extraviado.	
N.º 14	1928	Orq. banda e coros.	Manuscrito extraviado.	
Choros (bis)	1929	Violino e cello.	Paris, 14-3-1930 André Asselin, Maurice e Tony Close.	Max Eschig, 1930 (Ded. a Tony Close e M. Raskin).
Introd. aos Choros	1929	Orq. e violão	Rio, 1942 (?). Orq. da Rádio Nacional. Solista: Menezes. Regente: o Autor.	(Ded. a Mindinha).
Quint. em forma de Choros	Paris, 1928	Fl., óboè, corno inglês, cl. e fagote.	Paris, 14-3-1929: Crunelle, Marcier, Brun, Cahuzac e Lenom.	(Max Eschig, 1971.

CONVENÇÕES: cl. — clarinete; ded. — dedicado; fag. — fagote; sax. — saxofone; trb. — trombone; trp. — trompete; vlino — violino.

O fato de que esse procedimento de analisar todas as peças de um determinado gênero não tenha sido adotado por Jaime Diniz, visto que em seu livro foram analisadas apenas quatro peças da produção pianística nazarethiana, não significa que o analista estivesse fora do campo de influência da ideologia do organicismo, podendo-se notar sua ocorrência na abordagem de outras dimensões formais dessas peças. É o que se evidencia no trecho a seguir (Ex.22), no qual, observando-se uma *peculiaridade* da escritura de Ernesto Nazareth, é cogitada a possibilidade de uma relação estrutural entre uma frase e o todo da peça *Você Bem Sabe!* Note-se as interferências gráficas nos exemplos musicais – sinalização de elementos fraseológicos, e disposição gráfica das semifrases, uma acima da outra –, procedimento esse aparentemente propício no caso da análise de estruturas fraseológicas.

Ex.22 (DINIZ, 1963, p.26-28)

A propósito dos últimos compassos transcritos acima, uma outra observação pode ser feita e é a respeito da predileção de Nazareth pelas linhas e estruturas descendentes que ali também se nota, e que me parece um dos traços característicos de sua personalidade de artista (12).

Os compassos que se seguem não só mostrarão o novo meio de expressão encontrado pelo compositor — bastante bom pianisticamente, diga-se de passagem — como demonstrarão uma peculiaridade de sua escritura. Em verdade, o terceiro e o quarto compassos são a repetição do primeiro e

do segundo, numa ordem inversa, resultando uma arquitetura de forma **ab-ba**:

(13)

O compasso que antecede a repetição das quatro medidas citadas comporta um desenho descendente, de evidente analogia com a terceira medida do período anterior;



Em seguida, Nazareth transcreve com todos os ii, a segunda secção de sua primeira obra, antes de voltar ao início. É provável (— ou será mero acaso?) que o processo formal utilizado com relação aos quatro compassos reproduzidos anteriormente, tenha levado o nosso jovem compositor a estendê-lo ao plano geral de sua obra. Com efeito, a polca está concebida formalmente assim: o material inicial (— dois períodos) volta ao final, também numa ordem inversa: **AB-BA**.

Em sua análise do *Prelúdio (Ponteio)* das *Bachianas Brasileiras* n.º3 (Ex.23), Adhemar Nóbrega, empregando a técnica usual de fazer comentários sobre trechos selecionados da partitura, explicita um procedimento típico da expressão rítmica de Villa-Lobos. Observe-se o procedimento típico de fazer comentários sintetizando várias propriedades musicais, no caso desse exemplo, aventando-se, além do ritmo, aspectos da harmonia e do timbre, e, também, comparando-se o estilo de Bach ao do populário brasileiro.

Ex.23 (Nóbrega, 1971, p.48)

I — PRELÚDIO (PONTEIO)

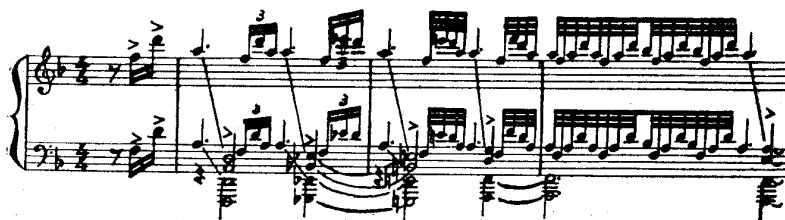
Em Adagio ($\text{♩} = 58$) e num quaternário bem marcado, tem início o Prelúdio. O tom é o de ré menor, clima propiciatório de momentos felizes às Bachianas que até agora já tiveram, nesse tom, o Prelúdio da 1ª e a Ária da 2ª.

Os baixos descendentes por intervalos cromáticos (tão frequentes em Bach e no populário brasileiro) são proporcionados pela clarineta, violas, violoncelos e contrabaixos:



Sobre este fundo projeta-se, brilhante, o piano, com uma entrada vistosa, tipicamente barroca: um trecho virtuosístico construído sobre o arpejo da tônica e fortemente acentuado de dois em dois tempos. Observe-se aqui, mais uma vez, a ocorrência daquele recurso tão habitual em Villa-Lobos, qual seja o emprêgo de valores gradualmente mais breves. O primeiro desenho, que começa com um intervalo ascendente de 6ª, é em semicolcheias; em quiáleras de semicolcheias são os dois desenhos seguintes, no 2º e 4º tempos; finalmente, a partir do segundo compasso, tais inflexões já são grafadas em fusas.

Eis a primeira frase dêsse eloqüente recitativo:



No estudo de Jaime Diniz, sobre o tango *Favorito* de Ernesto Nazareth, tem-se o emprego de recursos gráficos desenvolvidos para a análise do aspecto rítmico, que é feita por meio da apresentação de uma esquematização das figurações rítmicas utilizadas nessa composição (Ex.24). Como índice da influência da ideologia do organicismo no pensamento analítico de Jaime Diniz, observe-se o comentário referente à utilização dessas figurações rítmicas em outros tangos de Nazareth – talvez concebendo-as como elementos estruturais em torno dos quais todo um *organismo* composicional tomou forma –, e, também, o comentário sobre a construção rítmica da peça em análise, a partir de uma única célula, o que, naturalmente, trouxe Bach à recordação do analista. Note-se, ainda, a dedicatória, a referência à tonalidade, e à forma expressa com o uso de letras. Ex.24 (DINIZ, 1963, p.50-52)

O tango “**Favorito**” (ed. Irmãos Vitale) é dedicado à filha de Nazareth: “À Marietta Nazareth”. Sua tonalidade básica é **Lá Maior**, como **Brejeiro**, **Paulicéa como és formosa!**..., **Duvidoso**, etc. Tem forma muito clara: **ABA-C-ABA**.

A composição tem para a mão esquerda, três esquemas

rítmicos, a saber: a)  , usado em todo o primeiro período de 16 compassos, excetuados os três últimos, em que aparece uma variante (2 vezes) e a fórmula conclusiva;

b)  , para toda a segunda secção da primeira parte e

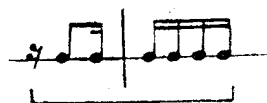
c)  , para a segunda parte do tango.

Os esquemas rítmicos do “**Favorito**” são frequentemente empregados em outros tangos de Ernesto Nazareth. A primeira vista, o material é por demais limitado, mas a quem tenha lido com atenção as suas obras do gênero, isso não parecerá tanto. O **Espalhafatoso**, por exemplo, traz como fórmula acompanhante para tôda a sua extensão (praticamente), o segundo esquema citado acima. Nele — unicamente nos últimos compassos (4 apenas!), Nazareth se utiliza da primeira fórmula rítmica. Já em **Escovado**, é o terceiro esquema que domina a maior parte da obra, e em **O Alvorecer**, o esquema a) foi escolhido para o Trio do Tango.

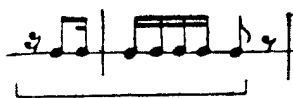
Mesmo na limitação que o gênero requer, Nazareth ostenta enorme riqueza de fórmulas acompanhantes. Em **O Alvorecer**, há pouco citado, para a Introdução (— coisa raríssima nos tangos!) êle oferece uma outra fórmula muito brasileira (32). Em **Segredo**, em **Fon-Fon!**, em **Bambino**, em **Talisman**, em **Sarambeque**, em mil outros, a prodigiosa rítmica nazarethiana pode ser constatada.

Na parte melódica superior, Ernesto Nazareth não se utiliza nenhuma vez dos esquemas empregados no “**Favorito**”. Já em outros tangos, êle o fará, como em **Famoso** (fazendo-os cantar simultâneamente, pelas duas mãos, ou sobrepondo um deles a outros ritmos básicos), no **Ranzinza**, no **Perigoso**, etc. Não transportando os ritmos da mão esquerda para a direita, Nazareth assume a tarefa perigosa de criar tôda a melodia sôbre um ritmo apenas, e sôbre um ritmo não original, pois o vejo noutras obras dêle... (33). Isso não representa, de si, pobreza, mas para nela não cair é pre-

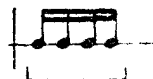
ciso ter gênio mesmo. Lembro-me, a propósito, do primeiro prelúdio (principalmente êsse) de Bach, no **Cravo bem temperado** (Vol. I), onde o gigante levantou uma catedral com apenas um desenho tênue. Voltemos ao nosso Nazareth. O elemento rítmico de base de suas estruturas é êste:



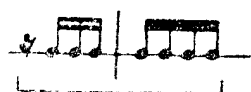
que no trio será ligeiramente aumentado:



entrelaçando-se com um de seus fragmentos:



e finalmente, como outra variante da primeira parte do tango.



A melodia é essencialmente instrumental, não vocal, como se pode apreciar na linha marcadamente ascendente:

Os trechos a seguir, nos quais se estuda o aspecto da harmonia, apresentam, também, aquele mesmo caráter organicista. Trata-se de conclusões obtidas por José Maria Neves, em sua análise dos *Choros*, e por Adhemar Nóbrega, em sua análise das *Bachianas*, e que, pode-se perceber, mostram alguma disparidade entre si, talvez por estarem respondendo a obras de épocas diferentes e, portanto, de cunho estilístico substancialmente outro.

A organização harmônica das obras de VILLA-LOBOS revela sempre uma grande liberdade tonal que o levaria, com o correr dos anos e da experimentação constante, À bitonalidade e à politonalidade, atingindo mesmo em certas obras a total atonalidade. E VILLA-LOBOS chega a isto não por influência das novas teorias harmônicas, que ele conheceu já em sua maturidade artística, mas pela exploração levada às últimas consequências do material que lhe era oferecido pela criação popular de seu país e por um simples imperativo étnico-social. Suas harmonias flutuantes, como sua vagueza rítmica, acompanham de perto as flutuações daquela música típica. A organização das obras de VILLA-LOBOS só pode ser examinada com relação à sua necessidade expressiva, escapando a toda análise que pretenda enquadrá-la em esquemas funcionais preestabelecidos. Os acordes, os grupos e os complexos sonoros aparecem e desaparecem seguindo a indisciplina da imaginação do compositor, ora realçando uma linha melódica, ora dando maior vigor e corpo a esquemas rítmicos, ora pontuando o discurso musical. Não existe quase, excetuando alguns finais de obras, encadeamentos harmônicos que obedeçam de modo estrito às formas tradicionais de cadência, mesmo porque o conceito de tonalidade encontra-se aí alargado. Como elementos freqüentes dentro desta constante instabilidade tonal, ressalte-se as terminações por sétima ajuntada, as superposições de modos maiores e menores, o emprego de apoggiaturas não resolvidas, os blocos sonoros por superposição de sétimas e o emprego sistemático dos acordes de sétima, nona, décima primeira e décima terceira. (NEVES, 1977, p.10).

A harmonia é de fundo clássico, “temperada” com o sal de 7as, 6as e 4as, ajuntadas aos acordes e por freqüentes notas de passagem ou retardos, Entretanto, em certos trechos onde se fazem ouvir notas inteiramente estranhas ao ambiente tonal, com no silvo da locomotiva de O trenzinho do caipira (Tocata da Bachianas Brasileiras n.º2), o recurso é de efeito certo para dar ao trecho inesperado golpe de surpresa: sobre um fundo de dó maior com 6.º ajuntada, dos demais instrumentos, a flauta e a clarineta fazem ouvir, com insistência, ré sust. e fá sust. que introduzem no trecho um novo relacionamento tonal. (NÓBREGA, 1971, p.19).

Digna de nota é a observação de José Maria Neves, no trecho acima, com respeito à ineficácia de métodos analíticos, colocação que não fez senão trazer para o cenário brasileiro da década de 1970, um dos temas mais polêmicos do debate analítico-musical mundial nos dias de hoje. Outro sinal de seu avanço e de sua permeabilidade a novas linguagens, pode ser observado na aplicação analítica da cifragem típica da música popular, em seu estudo sobre o *Choros nº1*, de Villa-Lobos (Ex.25).

Ex.25 (NEVES, 1977, p.38-39)

O primeiro tema (ex. 33) é apresentado com a simplicidade de um tema popular, expressivo e cantante. Mas é com a entrada do segundo tema que aparece um dos traços característicos da música popular, o baixo cantante, que chega a formar uma verdadeira segunda linha melódica, algo como um contracanto, além de ser o condutor harmônico. VILLA-LOBOS neste CHOROS utiliza este elemento com relativa parcimônia (ex. 34).

O plano harmônico deste CHOROS é dos mais eficazes. Cada vez que o tema inicial é retomado, a marcha harmônica se encontra comprimida dando

38

lugar a ligeiras variações da melodia e tornando mais natural a modulação. Compare-se, sobretudo na primeira parte da obra, o esquema harmônico das duas tomadas do tema:

1. vez: B7 / Em / B7 / Em / Em / AM / A7 / D7 / G / C7/

2. vez: B7 / Em / B7 / Em / B7 / Em / AM / A7 / D7-G / C7-F / Bb7/

1. vez: F / Bb7/ AM / Fsust 7 / B7 //

2. vez: Bb7 dim./ C7 / Em6/ Fsust.-B7 / Em/

Ainda quanto à análise harmônica, destaca-se o livro *Heitor Villa-Lobos, sua obra para violão* (1984), de Marco Pereira, no qual são realizadas diversas análises informadas pela harmonia funcional. No caso da análise do *Estudo n.º4* (Ex.26), Marco Pereira, focalizando um determinado giro harmônico que ocorre nos primeiros compassos da peça, fez especulações sobre o direcionamento dado a um dos acordes, empregando, para tal, um exemplo gráfico criado especificamente para esse propósito. Observe-se, também, a descrição formal por meio do método tradicional com letras, e outras considerações sobre a harmonia, pontualmente sua utilização como guia para a performance, e a imagem do “quebra cabeças”.

Ex.26 (PEREIRA, 1984, p.39)

No Estudo nº 4, dos acordes repetidos, Villa-Lobos explora, a fundo, os recursos harmônicos do instrumento desenvolvendo uma harmonia a quatro partes onde impera o movimento paralelo das vozes, a não resolução dos acordes e as modulações sem preparação.

Está escrito na tonalidade de sol maior e, formalmente, é bem mais complexo que os três que o antecedem, obedecendo à seguinte estrutura:

A – B – ponte – A₁ – A₂ – A₃ (variação de A₂) e
coda (com motivo de A)

Apesar de algumas mudanças de compasso seu ritmo é bastante simples estando baseado numa sucessão de semi-colcheias.

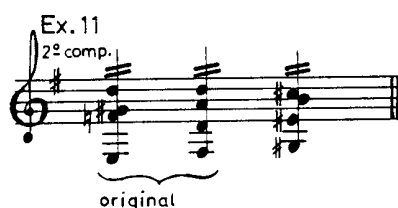
É, evidentemente, seu desenvolvimento harmônico que nos guiará na interpretação sendo fundamental, portanto, reconhecer todas as mudanças de região tonal sabendo se os acordes são conclusivos ou suspensivos e baseados nisso estabelecer os pontos de apoio e as respirações.

A seção “A”, que vai até a passagem para a região de **mi maior** no compasso 8, já apresenta interessantes quebras na marcha harmônica por causa dos acordes sem resolução e das bruscas mudanças de região tonal.

Logo no primeiro compasso, por exemplo, uma modulação brusca é sugerida por um salto de terceira menor do acorde de tônica sobre o acorde de sétima menor do sexto grau abaixado. A cadência, entretanto, não se efetua havendo um retôrno à tonalidade principal:



No segundo compasso vemos, no primeiro tempo, um acorde modulante que é a dominante do segundo grau da tonalidade principal. O acorde que se segue, entretanto, não é um acorde de lá menor, que seria a resolução natural, mas um acorde de ré maior, ou seja, o acorde do quinto grau da tonalidade principal. O interessante, ao nível fisiológico, é que esse acorde não tem mais função de dominante pois seu caráter foi diluído pelo acorde precedente.



Assim se desenvolve esta primeira seção onde cada novo acorde é uma surpresa, como se as peças do quebra cabeças tonal estivessem mal atadas.

Com respeito à instrumentação observa-se a tendência em demonstrar-se a grande inventividade e ousadia experimental de Villa-Lobos, que resultou no surgimento de obras com as mais variadas e heterodoxas formações. Por exemplo, com respeito à formação instrumental empregada nas *Bachianas Brasileiras n.º1*, *orquestra de violoncelos*, Adhemar Nóbrega explica sua constituição, relata uma das querelas em torno dessa denominação, e a justifica como uma licença poética.

A primeira obra do ciclo traz logo uma novidade na escolha do conjunto instrumental a que se destina. Foi concebida para Orquestra de Violoncelos, que pode ser constituída de 8 instrumentos ou múltiplo deste número. Entre as críticas que recebeu na época figuram as que condenavam a suposta heresia de tal expressão. Mesmo nove anos depois, um ilustre crítico e professor escrevia [...]: “Em quem o autor das Bachianas se baseou para chamar orquestra de violoncelos? Que é orquestra? Quais as características de uma orquestra? Eu gostaria que o autor das Bachianas estudasse o assunto e verificasse se realmente oito violoncelos constituem uma orquestra”

Na verdade, segundo o conceito tradicional, 8 violoncelos não fazem uma orquestra. Mas acontece que o termo vem da Grécia antiga onde se denominava como tal a parte do teatro situada entre o palco e o auditório e destinada às danças e evoluções do cântico. E até muito mais tarde, em Florença, no advento do barroco, ainda era a parte do palco onde ficavam os instrumentistas que por extensão do continente ao conteúdo passaram a chamar-se de orquestra. Pode ser que Villa-Lobos, como se diria hoje na linguagem dos suplementos de jornais, tenha querido “dar uma de erudito” fazendo remontar o termo à sua helênica origem e o crítico não tenha percebido a intenção. Mas não foi isso o que se passou. De fato, Villa-Lobos antecipou-se numa licença, num conceito mais flexível de orquestra, liberdade que deixaria de escandalizar, no futuro, os conservadores. (NÓBREGA, 1971, P.23).

Ainda no domínio da instrumentação, Eurico Nogueira França, em seu livro *A evolução de Villa-Lobos na música de câmara* (1979), destacou a singularidade da formação instrumental do *Sexteto Místico*, tirando conclusões estilísticas (*brasilidade/ universalidade*) e estéticas (*ambientação mística*) a partir de sua configuração timbrística.

Uma das características de Villa-Lobos é a combinação menos usual ou totalmente inusitada de instrumentos. No caso do Sexteto Místico, a formação instrumental tem bastante originalidade e resulta muito feliz pela junção de timbres, que contribuem para ambientar a obra, de acordo com o título. [...]

A só presença do violão contribui para dar cor de brasilidade à partitura que, de resto, tem sentido universalista e que, por sua atmosfera, assume lugar à parte na música de câmara de Villa-Lobos. (FRANÇA, 1979, p.45).

Na análise do *Nonetto*, por sua vez, França atentou para a técnica de composição por justaposição de seções, e explicitou o uso do timbre (*piano*) como elemento formal, e da matéria sonora como elemento expressivo. Note-se como, em meio a um discurso de ares formalistas, surge a expressão “voz do saxofone”, como reminiscência romântica.

Na seção Poco animato desaparece momentaneamente a celesta e seguem paralelos, em tempo rubato, os solos de oboé e do fagote, com o enriquecimento da parte pianística, que acentua seu caráter percussivo. Na seção Lento os solos são análogos, da flauta e clarineta, sobre glissandi descendentes de harpa e piano, até que em Animato entra o pandeiro grande no lugar do bombo e volta a ouvir-se a voz do sax, a que responde um solo de oboé com uma linha bem brasileira.

A partitura se amplifica ainda quando são agora três instrumentos de percussão – caixa, reco-reco e chocalho – e o piano dobra suas pautas, porque alterna a percussão no grave com incursões ao agudo. Como já ocorreu em momento anterior, há também aqui, antes de entrarmos na seção Moderato, o emprego de arpejos do piano como elemento de pontuação ou de encadeamento de episódios adjacentes.

A obra se constrói pela justaposição de seções, com surtos geniais de invenção, onde há muito o equilibrado cálculo dos efeitos e aprofundamentos expressivos súbitos da matéria sonora, dentro de flagrante escritura politonal. É também absolutamente notável o partido que Villa-Lobos tira, tanto de cada instrumento, das suas possibilidades intrínsecas, que explora, como da conjunção de planos das madeiras, do sax, da variegada percussão e dos instrumentos de teclado. E obviamente das vozes, dado o emprego do coro, na partitura. (FRANÇA, 1979, p.63).

Outro destaque referente ao aspecto da instrumentação encontra-se no livro *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos* (1971), de Enos da Costa Palma e Edgard de Brito Chaves Júnior, precisamente na análise das *Bachianas Brasileiras n.º4* (Ex.27), que foi feita por meio da comparação entre suas duas versões instrumentais, a primeira para piano e a segunda para orquestra, permitindo vislumbrar um pouco da artesanaria do orquestrador Villa-Lobos. Nos trechos selecionados a seguir, tem-se a orquestração do tema do *Prelúdio (Introdução)*, na qual o tema da mão direita, na versão para piano, é apresentado pelo violino, na versão para orquestra, e o tema da mão esquerda, pelo violoncelo.

Ex.27 (PALMA, 1971, p.72-76).

I — Prelúdio (Introdução)

Villa-Lobos diz que, em relação às outras bachianas, está invertida, nesta obra, a finalidade dos títulos e dos subtítulos, porque o seu estilo mais se aproxima da atmosfera de Bach.

Escrita na tonalidade de si menor, em compasso quatro por quatro, a peça se constitui de um único episódio, em andamento lento, lembrando um Coral constituído de fragmentos regionalistas.

Na partitura de piano, a melodia é cantada pela mão direita, partindo de um mezzoforte, desenvolvendo-se durante dez compassos, onde o autor inseriu a rubrica “crescendo poco a poco”.

A mão esquerda faz uma marcação grave e uniforme, ressaltando apenas a profundidade da harmonia.

É de se destacar, entretanto, uma cadência em três quiáleras, sustentada num grave cujo último tempo inicia um "rallentando". Este compasso foi a preparação para uma inversão da ordem na execução, pois, a partir daí a mão direita inicia uma série de acordes em piano, enquanto que a mão esquerda desenvolve um tema preparando o final do movimento.

Vejamos o exemplo do início da peça:

PRELUDIO-(INTRODUÇÃO)

(Para Piano Solo)

H. VILLA-LOBOS

Rio, 1941

LENTO



O exemplo agora é da cadência de três quiáleras citada acima e da retomada do tema pela clave de fá, com destaque da execução da mão esquerda, notando-se o requinte de interpretação que o autor desejava:

A versão orquestral se inicia com uma belíssima abertura, tranqüila e solene, nas cordas, com especial destaque dos violinos, que desenvolvem o tema, reproduzindo a mesma idéia de Coral da versão original, enquanto que os demais instrumentos realizam simplesmente uma sustentação do acorde.

Ressalte-se que a orquestração desta "Introdução" foi caprichosamente preparada para instrumentos de cordas, os únicos a participarem do movimento.

Assim se inicia esta introdução:

I. PRELUDIO

(INTRODUÇÃO)

Heitor Villa-Lobos

Andante

Violini I. II.

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

Vni I. Solo

Tutti Div.

(Uniti)

Vni II.

Vla

Vc.

Ch.

Na reexposição do tema, o cello faz o canto da linha melódica e, numa inversão de posições, tal como aconteceu na partitura original para piano, os demais instrumentos da orquestra sustentam a harmonia, à guisa da mão direita, em acordes ou arpejos:

75

Violini I. II.

Viola

Vla

Vc.

Ch.

Div.

a tempo

Uniti

cresc. molto

cresc. poco a poco

Uma idéia que perpassa por todo o livro *Heitor Villa-Lobos, sua obra para violão* (1984), de Marco Pereira, é a de que o conhecimento da linguagem idiomática do instrumento esta na base do processo composicional e das inovações trazidas pela escrita violonística de Villa-Lobos, e que, no caso do violão, esse conhecimento parece exigir do compositor que ele seja um instrumentista. Para comprovar tal proposição o autor recorre a declarações de um Andrés Segóvia ou de um Hector Berlioz (este que também foi violonista).

No he querido variar ninguno de los 'doigters' que el mismo Villa-Lobos há senñado para la ejecucion de sus obras. El conoce perfectamente la guitarra y si há elegido tal cuerda y tal digitación para hacer resaltar determinadas frases, debemos estricta obediencia a su deseo, aun a costa de someternos a mayores esfuerzos de orden técnico. (SEGÓVIA, in PEREIRA, 1984, p.28).

É praticamente impossível escrever bem para o violão sem conhecer o instrumento na prática. A maioria dos compositores que o empregaram estão longe de conhecê-lo bem; escreveram peças de excessiva dificuldade, pobres em efeito e sonoridade [...] (BERLIOZ, in PEREIRA, 1984, p.107).

Também, a própria análise musical serviu como instrumento para comprovar tal proposição, como se pode perceber na análise que Marco Pereira fez do *Estudo n.º12* (Ex.28), na qual se apresentam considerações dessa natureza, e, outras referentes a harmonia e performance. Ex.28 (PEREIRA, 1984, p.60-61)

ESTUDO Nº 12

O Estudo nº 12 é o Estudo dos acordes paralelos. É neste Estudo que Villa-Lobos mais se serviu dos recursos naturais do instrumento utilizando novamente, e desta vez como motivo condutor, a apresentação fixa de mão esquerda deslocando-se pelo braço do instrumento.

O Estudo nº 12 é uma das peças mais revolucionárias na escrita para violão não havendo nada semelhante que o anteceda. O portamento das três notas do acorde é de grande efeito musical e o movimento paralelo de dois acordes menores saltando de terceira menor é sempre feliz.

Apesar de dar uma idéia tonal (lá menor) este Estudo não se sujeita a uma análise harmônica pois seus acordes, movimentando-se paralelamente não sugerem nenhum encaqueamento harmônico tradicional.



O primeiro dos Choros destina-se ao vilão. A primeira das Bachianas a orquestra de violoncelos. Violão e violoncelo foram os instrumentos com os quais Villa-Lobos penetrou na música. Dir-se-ia que a escolha do meio de execução para o pórtico de cada ciclo se reveste de um significado simbólico. É como se o autor abrisse um panorama de sua experiência musicalmente vivida e a quisesse legar à posteridade. As Bachianas, nutrindo-se de afinidades entre Bach e o populário musical brasileiro, admitem essa presunção “Si non e vero...” (Nóbrega, 1971, p.22).

Adhemar Nóbrega e Marco Pereira detectam, ainda, a ocorrência da intersecção entre esses idiomas instrumentais tão representativos da música de Villa-Lobos, respectivamente na *Bachianas Brasileiras n.º5*, como se demonstra nos trechos a seguir, e no *Prelúdio n.º1 para Violão* (Ex.29).

Violão e Bach, dois amores da adolescência do compositor, estão aqui sugeridos, - Bach pelos largos vãos da melodia e pelos baixos descendentes por graus conjuntos e o violão pelo repinicar das cordas [da orquestra de violoncelos] em “pizzicati”. Estes reflexos, entretanto, não estão na Bachianas n.º5 a título de evocação, por mais grata que fosse, mas em função de uma síntese. Esta é a linguagem cunhada por Villa-Lobos e que no caso presente alcança uma das suas mais altas afirmações. A Cantilena deveria ser estudada como o protótipo da nossa melodia erudita para canto. (NÓBREGA, 1971, p.83).

Ex.29 (PEREIRA, 1984, p.65)

O Prelúdio nº 1 foi concebido na forma ternária (A—B—A). Sua tonalidade principal é mi menor e a parte central está na tonalidade hamônima com um motivo contrastante. A seção A apresenta uma melodia que, desenvolvida na região grave do instrumento, evoca a tessitura do violoncelo. A essa melodia se sobrepõe um acompanhamento nas três primeiras cordas soltas, formando a tríade da tonalidade principal.



Há alguns trabalhos nos quais se privilegia o estudo da performance, entre eles estão os dos intérpretes-analistas Souza Lima, Turíbio Santos e Marco Pereira. O livro *Heitor Villa-Lobos e o violão* (1975), de Turíbio Santos, destaca-se por conter um capítulo específico dedicado a esse assunto, *Problemas de um Intérprete*, no qual são discutidos aspectos como equilíbrio emocional do intérprete, ruído das cordas do violão na realização de glissandos e portamentos, colocação da música violonística *paradoxalmente jovem e ancestral* de Villa-Lobos num programa, e metodologia de abordagem técnica dessa obra virtuosística.

No Choros n.º 1, por exemplo, o requebro da música, em perfeita harmonia com a dança dos dedos, leva frequentemente os intérpretes a abusos e maneirismos deformando a música. A razão é bem evidente. Os dedos se incorporam totalmente ao instrumento, a composição permite, pede mesmo. Mas o corpo também se incorpora.

E a partir daí a sensualidade e a brejeirice da música de violão de Heitor Villa-Lobos podem conduzir o músico por maus caminhos, pela “diarréia” de interpretação, os rubatos fora de hora, a violência excessiva, o temperamento abusado. (SANTOS, 1975, p.33).

Mas não terminam aí os dilemas do violonista. Um deles, muito importante, é o ruído das cordas. Tratando-se de um som estranho e desagradável que os graves produzem junto a qualquer glissando, ele representa um impasse muito delicado. Alguns intérpretes suprimem completamente os glissandos e portamentos o que não deixa de ser uma ofensa à música, ao pensamento estético do criador. Outros com indiferença igualmente perniciosa, chegam a produzir um ruído superior ao som fundamental.

Talvez a melhor solução esteja entre os dois extremos. Realizar os portamentos que o compositor idealizou e, utilizando uma série de recursos técnicos, evitar o chiado inconveniente. (SANTOS, 1975, p.33).

Instrumento ancestral, é paradoxalmente um dos mais recentes, graças aos caprichos da sua evolução.

Intuitivamente Villa-Lobos compreendeu sua posição histórica em relação ao instrumento: sua obra, mesmo, prova esta afirmativa. Jovem e ancestral.

Jovem, porque está ligada às fontes populares, a novas audácias, a um novo comportamento. Ancestral, por corresponder e completar toda uma literatura já existente, e ajudar a dar sequência, no século XX, a uma evolução que já se marcava por séculos.

O intérprete, diante desse panorama, complexo porque cheio de pequenas obras primas de curta duração – não esqueçamos que a tessitura do violão é pequena; que não sendo melódico ele também não é polifônico na altura do cravo e do piano; que os temas não podem ser desenvolvidos com muita facilidade – tende a seguir sempre uma ordem cronológica.

Villa-Lobos subverte muitas vezes esse bom hábito. Seja pelo volume sonoro de suas músicas, graças à sábia utilização dos sons harmônicos, seja pela duração das séries completas: Cinco Prelúdios, Doze Estudos, Suíte Popular Brasileira, etc. (SANTOS, 1975, p.35).

Outro problema importante para os intérpretes e didatas é a abordagem da obra.

Estudantes incautos, mal orientados, investem contra os Doze Estudos antes de possuir uma base mínima indispensável. O delito é compreensível. Sendo o instrumento parcamente dotado de um repertório de qualidade no nível principiante, a tendência dos estudantes é precipitar-se sobre as melhores músicas e no caso, os Doze Estudos representam uma grande tentação.

O problema pode ser contornado, permitindo-se a certos estudantes o acesso a obras mais fáceis de Villa-Lobos, (como a Suíte Popular Brasileira), ou desmembrando passagens mais difíceis das outras músicas, que seriam estudadas preliminarmente. (SANTOS, 1975, p.36).

Outros analistas cujo trabalho está voltado mais para os aspectos poéticos ou estéticos da composição musical não deixam, entretanto, de registrar sua preocupação com respeito à performance. É o caso, por exemplo, de Adhemar Nóbrega que em seu estudo sobre as *Bachianas Brasileiras* explica a significação da duplicidade das denominações dos movimentos, duplicidade essa interpretada como uma consequência do conceito a partir do qual se realizou a composição desse ciclo.

A intenção que presidiu à concepção das obras refletiu-se ainda na dupla denominação dos movimentos, uma tradicional e outra que lhe reflete a feição brasileira. Assim é que os Prelúdios ora se chamam Modinha, ora O canto do capadócio, ora Ponteio; as Árias são brasileiramente denominadas O canto da nossa terra, Modinha, Cantiga, ou Cantilena; as tocatas trazem saborosas denominações como O trenzinho do caipira, Picapau, Desafio e Catira batida, as Fugas são conversas, etc.

Convém atentar sempre para a duplicidade de denominação, pois se o primeiro título de cada trecho reflete sua forma ou indica sua feição rítmica, o segundo traz conotações expressivas que é preciso considerar na execução. (NÓBREGA, 1971, p.16).

Para finalizar essa leitura, talvez caiba apreciar, na íntegra, mais um dos primorosos resultados da inventividade crítica brasileira, trata-se da análise que Adhemar Nóbrega fez da *Toccata (O Trenzinho do Caipira) das Bachianas Brasileiras n.º2* de Villa-Lobos (Ex.30). Uma escolha talvez paradoxal, visto o irrefutável descritivismo da peça, mas, por outra, talvez ideal, visto não ser esse um trem qualquer, e quem o ouvir, saberá – a despeito, é preciso dizer, de Palma e Chaves Júnior que falaram em réplica da *Pacific 231* de Honegger; dissessem, ao menos, antropofagia.

Mas o texto de Nóbrega é, antes de tudo, uma aula. Uma aula de ritmo, o ritmo do trenzinho, que ele explica e faz com que se leia e sinta, e se pegue esse trem.

E aí, então, ouve-se a melodia que soa, uma qualquer, de improviso, e não é preciso mais do que isso, afinal é só uma viagem de trem.

E o trem vai indo com agente e agente vai indo com o trem. E outros sons vão soando e soando vão se encontrando e criando harmonias que nos tocam e levam para um outro lugar.

Mas nessa vida, já se sabe, tudo passa, e o trenzinho uma hora diminui sua marcha e chega o tempo de parar.

Junto com as palavras de Nóbrega vem o retrato de um Brasil que agente vê no trem que agente vê ao ouvir a música de Villa-Lobos.

Ex.30 (NÓBREGA, 1971, p.43-46)

IV — TOCCATA (O TRENZINHO DO CAÍPIRA)

A Bachianas Brasileiras Nº 2 é, dentro do ciclo, a que menos faz apêlo a trabalho de elaboração temática. As melodias, amplas e generosas, tudo envolvem e dominam como um saxofone na or-

43

questra e uma vez lançadas, impõem-se sem reservas. Apenas no último movimento, a ausência de material abundante leva o compositor a deter-se no trabalho de síntese.

Em andamento **Un poco moderato**, compasso binário e sem armadura na clave, tem início a Tocata pondo em jôgo um recurso freqüente em Villa-Lobos, qual seja o emprêgo de valôres gradativamente mais curtos (e conseqüentemente em maior número, dentro de um tempo dado), de maneira a nos comunicar a impressão de acelerando, mesmo quando mantida a unidade de movimento. Obviamente, êsse recurso é muito adequado ao caso presente, em se tratando de uma peça evocativa de um dêsses pitorescos trens do interior, de marcha resfolegante, aos trancos e barrancos, pois um trenzinho, mesmo caipira e subdesenvolvido, acelera.

A página começa fazendo-nos ouvir um acorde à duração de cada semínima pontuada:



A seguir, um golpe para cada semínima:



Entram em jôgo as quiálteras, concorrendo para a impressão de acelerando:



44

A frequência se acentua cada vez mais, com a entrada em função das colcheias, depois quáteras de colcheias e por fim as semicolcheias. Pronto: o trenzinho pegou a embalagem e lá se vai chocalhando suas ferragens usadas, do que temos a impressão com a atuação, na partitura, de um arsenal percussivo: tímpanos, ganzá, chocalhos, matraca, reco-reco e tamborim.

Este é o pano de fundo, o ambiente. Falta uma idéia para dar-lhe vida. Que idéia? A de uma melodia absolutamente banal que faz sua entrada no Nº 3, apresentada pelos violinos:



Alguns compassos adiante, quando é reiterada a cauda daquela melodia, a celesta e o piano sugerem, numa série de acordes, os choques característicos das rodas nas junções dos trilhos (três compassos depois do Nº 7) e, logo a seguir, sobre uma harmonia da tônica de dó maior com 6ª ajuntada, a clarineta entra com um desenho cromático insistindo sobre o fá sustenido, enquanto o oboé faz ouvir um prolongado ré sustenido. Este novo relacionamento tonal sobre a banalidade daquela melodia é um choque imprevisto e eficaz.

Há um arrefecimento na marcha e a tradução musical é certa: um desenho do oboé em colcheias formado de curtos segmentos descendentes de quatro notas, dispostos em tercinas, nos dá a impressão de diminuição do movimento. A grafia é esta:



E o efeito psicológico é este em andamento mais lento, pois vínhamos ouvindo quatro valôres por unidade de tempo:



45

E para ajudar nossa impressão de **rallentando**, a última nota do exemplo citado está ligada a uma figura com **fermata**.

Há uma reprise abreviada daqueles recursos rítmicos do início da peça e em pouco tempo a Tocata retoma o ritmo de quatro semicolcheias por unidade de tempo. A melodiazinha de banda de música do interior vem agora na flauta, dobrada à 8ª grave pelo oboé.

O silvo da locomotiva também muda de intérpretes, cabendo agora à trompa e ao fagote.

O trenzinho do caipira vai parar: as figurações passam de semicolcheias a tercinas de colcheias, depois a colcheias, simplesmente e daí a semínimas em quáteras, enquanto há um gradual **allargando** até o último resfôlego que desta vez não é uníssono, mas um acorde de lá menor com 4ª e 7ª ajuntadas.

Esta Tocata tem tido mais notoriedade do que outras páginas mais ricas de substância. Quase todo compositor tem o seu **Bolero** de Ravel.

Considerações finais

Em suma, *Rumos da Análise Musical no Brasil (análise estilística, 1919-84)*, é a concretização de um estudo no qual se delineou um panorama da análise musical no Brasil – tomando-se como referência 42 livros desse gênero, escritos em língua portuguesa e publicados no Brasil entre os anos de 1919 e 2007 –, e, também, se realizou um estudo mais detalhado sobre 16 desses livros, que representam duas fases da análise estilística.

Esse panorama da análise musical no Brasil proporcionou uma visão global de aspectos do desenvolvimento dessa disciplina tais como a cronologia das publicações, situação editorial, motivação da escritura dos textos, obras e compositores que foram estudados e o contexto analítico no qual os trabalhos estão inseridos. Dentre as conclusões obtidas pode-se citar o reconhecimento de que, embora se tenha ainda um número reduzido de publicações (se comparado aos países de tradição na disciplina como Alemanha, Estados Unidos e outros), verificou-se ao longo de todo o período estudado um significativo aumento na produção. Observou-se, também, que a universidade parece ser o principal lócus de produção de conhecimento nessa área, visto ser o meio no qual tiveram origem todos os textos publicados nos últimos 30 anos (um total de 28 textos que representam dois terços do total de publicações relacionadas nessa pesquisa). Constatou-se, ainda, a flagrante tendência ao estudo da obra de dois grandes ícones da composição musical: Villa-Lobos, cuja obra foi objeto de estudo de 11 publicações, e Beethoven, a cuja obra dedicou-se 8, perfazendo um total de 19 publicações, quase metade das 42 relacionadas nessa pesquisa. Foram indicados e denominados quatro contextos analíticos nos quais esses trabalhos estão inseridos: *análise estilística crítico-romântica brasileira* (1919-43) – que apresenta as características da análise estilística européia do século dezenove –, *análise estilística brasileira* (1963-84) – caracterizada pela experiência da brasilidade e direcionada para o estudo da música brasileira –, *análise formalista* (1987-2005) – que apresenta as características da análise formalista desenvolvida ao longo do século XX na Europa e Estados Unidos –, e a *nova análise musical brasileira* (1979-2007) – que apresenta as características da análise crítico-interdisciplinar que vem ocorrendo desde por volta do início da década de 1980 até os dias atuais na Europa e Estados Unidos.

A partir dessa leitura foram focalizados dois contextos nos quais se verificou o desenvolvimento do modelo de análise estilística – caracterizado pela aplicação de métodos tradicionais de análise harmônica, formal e temática, destacando-se a aplicação da técnica de

apresentar trechos extraídos das partituras, como ilustração para os comentários analíticos. Constatou-se, também, que a realização desse tipo de análise musical esteve inserida em dois dos contextos analíticos acima referidos, um deles, denominado de *análise estilística crítico-romântica brasileira* (1919-43), no qual se realizou uma reprodução do ideário característico da análise estilística realizada no século dezenove na Europa, a saber, as ideologias da consciência histórica e do desenvolvimento orgânico, e a narrativa crítico-romântica – e o outro contexto, denominado de *análise estilística brasílica* (1963-84), caracterizado pela experiência da brasilidade, estudo das novas formas musicais brasileiras, narrativa retórico brasílica, e pela tensão com o referencial técnico-analítico e crítico europeu, que ora resultou na síntese, ora redundou na síncrese desses universos. O estudo mais detalhado das similaridades e diferenças entre esses dois contextos permitiu concluir sobre a possibilidade de que esse contexto da *análise estilística brasílica* aponte para a constituição de um discurso analítico próprio brasileiro, visto que pautado pela consciência da criação de novas formas musicais e pela articulação de uma narrativa apta a traduzir essa realidade.

Ademais, esse estudo permitiu o reconhecimento de autores de significação como o professor Fúrio Franceschini, cuja ótica sistemática (que lhe confere a distinção de precursor do modelo formalista de análise no Brasil) impulsionou o desenvolvimento do aspecto gráfico em suas análises, diferenciando-as, nesse ponto, daquela técnica típica da análise estilística; ou então, o Pde. Jaime Diniz, aluno de Franceschini, cujo trabalho de certo modo faz eco a essa tendência sistemática, manifestada, por exemplo, no estudo do aspecto fraseológico e rítmico da música de Ernesto Nazareth; ou, ainda, o crítico João da Cunha Caldeira Filho, cujo trabalho transparece sua sólida formação musical, intelectualidade crítica, e a pena de um virtuoso escrivinhador. Outro ponto de destaque foi a abordagem dos estudos desenvolvidos pelo grupo de analistas que se reuniu em torno do Museu Villa-Lobos na década de 1970, realizando um trabalho de fôlego no qual conjuntos completos de obras de Heitor Villa-Lobos receberam uma análise valiosa, pautada pelo conhecimento da época e pelo aprendizado em contato pessoal com o compositor.

Com essa aproximação à história e ao espírito do desenvolvimento da disciplina análise musical no Brasil, tendo-se identificado conquistas que estão para ser otimizadas, bem como entraves que estão para ser minimizados, cumpri-se, em vista do muito a fazer, talvez mais um passo, um momento de reflexão, sobre a instituição em processo da análise musical brasileira.

Referências Bibliográficas

ALBRIGHT, Valerie. *Charles Ives: uma revisita*. São Paulo: Fapesp: Annablume, 1999.

BENT, Ian D.; POPLE, Anthony. Analysis. In: SADIE, Stanley (Org.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol.1*. 2ed. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. p.526-589.

BENTO, Daniel. *Beethoven, o princípio da modernidade*. São Paulo: Annablume, 2002.

CALDEIRA FILHO, João C. *Música Creadora e Balladas de Chopin*. São Paulo: L. G. Miranda Editor, 1935 (2ed. 19- -).

_____. *Palestras sobre as Sonatas para Piano de Beethoven*. São Paulo: [s.n.], 1943. (Palestras realizadas em 1941).

CAZNOK, Yara Borges; NAFFAH NETO, Alfredo. *Ouvir Wagner / Ecos Nietzscheanos*. São Paulo: Musa Editora, 2000.

DAHLHAUS, Carl. On The Decline of the Concept of the Musical Work, in *Schoenberg and the New Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. p.220-233.

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

DINIZ, Jaime C. *Nazareth, estudos analíticos*. Recife: DECA – Depto. de Extensão Cultural e Artística, 1963.

DUCKLES, Vincent. Musicology. In: SADIE, Stanley (Org.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol.17*. 2ed. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. p.488-533.

DUNSBY, Jonathan; WHITTALL, Arnold. *Music Analysis in Theory and Practice*. London and Boston: Faber Music, 1988.

ESTRELLA, Arnaldo. *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC – Museu Villa-Lobos, 1970.

FERNANDES, Marlene Migliari. *Erosão, processos de estruturação em Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: edição da autora, 1999.

FRAGA, Orlando. *10 Estudos de Leo Brouwer: análise técnico-interpretativa*. Curitiba: Autor / Data Música, 2005.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *A Evolução de Villa-Lobos na Música de Câmara*. 2ed. Rio de Janeiro: SEAC/MEC – Museu Villa-Lobos, 1979 (1ed 1976).

FRANCESCHINI, Fúrio. *Análise do Estudo de Chopin em dó sustenido para piano op25, n7*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1941.

_____. *Breve curso de analyse musical e conselhos de interpretação: analyse da Sonata Op.27 n2 em dó sustenido menor de Beethoven*. 2ed. São Paulo: Miranda, 1934. (1ed. 1931).

FREIRE, Vanda Bellard; CAVAZOTTI, André. *Pesquisa em música: novas abordagens*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.

GOMES, Wellington. *Grupo de Compositores da Bahia: Estratégias Orquestrais*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2002.

JARDIM, Gil. *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos, Bach e Stravinsky na obra do compositor*. Santana de Parnaíba: Philharmonia Brasileira, 2005. (acompanha CD-ROM).

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica* (3ed.). São Paulo: Atlas, 1991 (1ed. 1985).

LIAN, Henrique. *Sinfonia Titã: semântica e retórica*. Campinas: Ed. Perspectiva, 2005.

SOUZA LIMA. *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC – Museu Villa-Lobos, 1969.

LUNA, Sergio Vasconcelos de. *Planejamento de pesquisa: uma introdução*. São Paulo: EDUC, 2002 (1ed. 1996).

MAGALHÃES, Homero de. *J. S. Bach : Prelúdios e Fugas I*. São Paulo: Ed. Novas Metas, 1988.

MARTINS, Amélia Rezende. *As Nove Symphonias de Beethoven*. São Paulo: Melhoramentos, 1922.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg* 2ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.
 _____ *Atualidade Estética da Música Eletroacústica*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999.

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

NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os choros*. São Paulo: Edições Ricordi, 1977.

NÓBREGA, Adhemar. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Brasília – DF: MEC – Museu Villa-Lobos, 1971.
 _____ *Os Choros de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

NOGUEIRA, Ilza Maria Costa. *Ernst Widmer: Perfil Estilístico*. Salvador: Ed. Escola de Música Universidade Federal da Bahia, 1997.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. Carlos Gomes, Um Compositor Orquestral: os prelúdios e sinfonias de suas óperas. São Paulo, 2003. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP).

NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. *Politonalidade: discurso de reação e trans-formação*. São Paulo: Fapesp: Annablume, 1998.

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

PALMA, Enos da Costa; CHAVES JÚNIOR, Edgard de Brito. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Brasil: Comp. Editora Americana, 1971.

PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Ed. Musi Med, 1984.

RAMIRES, Marisa. *Teoria de Costère, uma perspectiva em análise musical*. São Paulo: Autora / Embraform Formulários, 2001.

SAMSON, Jim. Analysis in Context. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001 (1ed 1999). p. 35-54.

SANTOS, Antonio Eduardo dos. *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume, 1997.

SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: MEC – Museu Villa-Lobos, 1975.

SCHMIDT, Christian Martin (trad. Richard Evans). Music Analysis: not Universal, not Almighty, but Indispensable, In: *Music Analysis*. v.21, July 2002. Great Britain: Blackwell Publishers, 2002. p.23-27.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por Subtração. In: *Que horas são?* São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p.29-48. (Publicação original na Folha de São Paulo, 07/06/1986).

SEINCMAN, Eduardo. *Do Tempo Musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001.

SOUZA, Elizabeth Rangel Pinheiro de. *Elementos de Coerência no Opus 76 de Brahms*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.

_____. *Proporções no Opus 110 de Beethoven*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. *Música*. São Paulo: Ed. Novas Metas, 1983.

TAPAJÓS GOMES. *Concertos de música de câmara do Instituto Nacional de Música pelo Trio Beethoven*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1919.

TOMÁS, Lia. *O Poema do fogo, mito e música em Scriabin*. São Paulo: Annablume, 1993.

VERMES, Mônica. *Crítica e criação, um estudo da Kreisleriana Op.16 de Robert Schumann*. Cotia – SP: Ateliê, 2007.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o Som, aspectos de organização na música do século XX*. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 2005.

Bibliografia

- ADORNO, T.W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
 _____ On The Problem of Musical Analysis. In: ADORNO, Th.W. *Essays on Music*. California: University of California Press, 2002. p.162-180.
- ALBRIGHT, Valerie. *Charles Ives: uma revisita*. São Paulo: Fapesp: Annablume, 1999.
- BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da Vida Moderna. In: COELHO, Teixeira (org.). *A Modernidade de Baudelaire*. São Paulo: Paz e Terra, 1988. p.159-212.
- BAUMAN, Sygmunt. Emancipação. In: BAUMAN, Sygmunt. *A Modernidade Liquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. p.23-63.
- BENT, Ian D.; POPLER, Anthony. Analysis. In: SADIE, Stanley (Org.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol.1*. 2ed. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. p.526-589.
- BENTO, Daniel. *Beethoven, o princípio da modernidade*. São Paulo: Annablume, 2002.
- BURNHAM, G. *Beethoven, Ludwig van*. In: SADIE, Stanley (Org.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol.17*, p.73-140. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- CALDEIRA FILHO, João C. *Música Creadora e Balladas de Chopin*. São Paulo: L. G. Miranda Editor, 1935 (2ed. 19 - -).
 _____ *Palestras sobre as Sonatas para Piano de Beethoven*. São Paulo: 1943 (Palestras realizadas em 1941).
- (CASTAGNA, Paulo. A musicologia enquanto método científico. Inédito. Texto apresentado no ciclo de palestras "Musicologia e Patrimônio Musical" entre 22 e 24 de novembro de 2004 na Universidade Federal da Bahia.)
- CAZNOK, Yara Borges; NAFFAH NETO, Alfredo. *Ouvir Wagner / Ecos Nietzscheanos*. São Paulo: Musa Editora, 2000.
- DAHLHAUS, Carl. On The Decline of the Concept of the Musical Work, in *Schoenberg and the New Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. p.220-233.
 _____ *Analysis and Value Judgment*. New York: Pendragon Press, 1983.

DINIZ, Jaime C. *Nazareth, estudos analíticos*. Recife: DECA – Depto. de Extensão Cultural e Artística, 1963.

DUCKLES, Vincent. Musicology. In: SADIE, Stanley (Org.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol.17*. 2ed. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. p.488-533.

DUNSBY, Jonathan; WHITTALL, Arnold. *Music Analysis in Theory and Practice*. London and Boston: Faber Music, 1988.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ESTRELLA, Arnaldo. *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC – Museu Villa-Lobos, 1970.

FERNANDES, Marlene Migliari. *Erosão, processos de estruturação em Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: edição da autora, 1999.

FRAGA, Orlando. *10 Estudos de Leo Brouwer: análise técnico-interpretativa*. Curitiba: Autor / Data Música, 2005.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *A Evolução de Villa-Lobos na Música de Câmara*. 2ed. Rio de Janeiro: SEAC/MEC – Museu Villa-Lobos, 1979 (1ed 1976).

FRANCESCHINI, Fúrio. *Análise do Estudo de Chopin em dó sustenido para piano op25, n7*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1941.

_____. *Breve curso de analyse musical e conselhos de interpretação: analyse da Sonata Op.27 n2 em dó sustenido menor de Beethoven*. 2ed. São Paulo: Miranda, 1934 (1ed. 1931).

FRANCESCHINI, Manoel Antonio (compilação). *Comendador Maestro Fúrio Franceschini*. São Paulo: [s.n.], 1966.

FREIRE, Vanda Bellard; CAVAZOTTI, André. *Pesquisa em música: novas abordagens*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.

GOMES, Wellington. *Grupo de Compositores da Bahia: Estratégias Orquestrais*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2002.

HORTA, Luiz Paulo (Ed.). *Dicionário de Música Zahar*. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1985.

JARDIM, Gil. *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos, Bach e Stravinsky na obra do compositor*. Santana de Parnaíba: Philharmonia Brasileira, 2005. (acompanha CD-ROM).

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

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

KIMBELL, David. *Italian Opera*. Cambridge: Cambridge, 1991.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica* (3ed.). São Paulo: Atlas, 1991 (1ed. 1985).

LA RUE, Jean. Consideraciones analíticas básicas, In: *Análisis de los estilos musicales*. Madrid: Taurus, 1991.

LIAN, Henrique. *Sinfonia Titã: semântica e retórica*. Campinas: Ed. Perspectiva, 2005.

LIMA, Souza. *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC – Museu Villa-Lobos, 1969.

LUNA, Sergio Vasconcelos de. *Planejamento de pesquisa: uma introdução*. São Paulo: EDUC, 2002 (1ed. 1996).

MAGALHÃES, Homero de. *J. S. Bach : Prelúdios e Fugas I*. São Paulo: Ed. Novas Metas, 1988.

MARTINS, Amélia Rezende. *As Nove Symphonias de Beethoven*. São Paulo: Melhoramentos, 1922

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg* 2ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.
 _____ *Atualidade Estética da Música Eletroacústica*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999.

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

NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os choros*. São Paulo: Edições Ricordi, 1977.

NÓBREGA, Adhemar. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Brasília – DF: MEC – Museu Villa-Lobos, 1971.

_____. *Os Choros de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

NOGUEIRA, Ilza Maria Costa. *Ernst Widmer: Perfil Estilístico*. Salvador: Ed. Escola de Música Universidade Federal da Bahia, 1997.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. A obra camerística de José Pedro de Sant'Anna Gomes (1834-1908). XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) Brasília – 2006. p.550-557.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. Carlos Gomes, Um Compositor Orquestral: os prelúdios e sinfonias de suas óperas. São Paulo, 2003. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP).

NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. *Politonalidade: discurso de reação e trans-formação*. São Paulo: Fapesp: Annablume, 1998.

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

PALISCA, Claude V. Theory, theorists. In: SADIE, Stanley (Org.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol.18*, p.741-762. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

PALMA, Enos da Costa; CHAVES JÚNIOR, Edgard de Brito. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Brasil: Comp. Editora Americana, 1971.

PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Ed. Musi Med, 1984.

RAMIRES, Marisa. *Teoria de Costère, uma perspectiva em análise musical*. São Paulo: Autora / Embraform Formulários, 2001.

SAMSON, Jim. Analysis in Context. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking Music*, p. 35-54. Oxford: Oxford University Press, 2001 (1ed 1999).

SANTOS, Antonio Eduardo dos. *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume, 1997.

SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: MEC – Museu Villa-Lobos, 1975.

SCHOENBERG, Arnold. *Estilo y la Idea*. Madrid: Taurus Ediciones, 1963. p.192-200.
 _____ *Fundamentals of musical composition*. London: Faber and Faber, 1967.
 _____ *Tratado de Harmonía*. Madrid: Real Musical, 1974.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por Subtração. In: *Que horas são?* São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p.29-48. (Publicação original na Folha de São Paulo, 07/06/1986).

SEINCMAN, Eduardo. *Do Tempo Musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico*. 22ed., São Paulo: Cortez, 2006.

SOUZA, Elizabeth Rangel Pinheiro de. *Elementos de Coerência no Opus 76 de Brahms*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.
 _____ *Proporções no Opus 110 de Beethoven*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. *Música*. São Paulo: Ed. Novas Metas, 1983.

TAPAJÓS GOMES. *Concertos de música de câmara do Instituto Nacional de Música pelo Trio Beethoven*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1919.

TOMÁS, Lia. *O Poema do fogo, mito e música em Scriabin*. São Paulo: Annablume, 1993.
 VERMES, Mônica. *Crítica e criação, um estudo da Kreisleriana Op.16 de Robert Schumann*. Cotia – SP: Ateliê, 2007.

VERMES, Mónica. *Crítica e criação, um estudo da Kreisleriana Op.16 de Robert Schumann*. Cotia – SP: Ateliê, 2007.

VERSOLATO, Júlio; KERR, Dorotéia. *A teoria e a análise musical sob o influxo da retórica no período Barroco*. Per Musi Revista Acadêmica de Música – n.17 janeiro / junho, 2008 – Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2008.

..... *Livros de análise musical publicados no Brasil*. In: Anais / VII Encontro de Musicologia Histórica; 21 a 23 de Julho de 2006; Centro de Estudos Murilo Mendes. Org: Paulo Castagna. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2008. p.293-305.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o Som, aspectos de organização na música do século XX*. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 2005.