

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**Willy Corrêa de Oliveira:
por um ouvir materialista histórico**

Dissertação de Mestrado

Mestrando: Alexandre Ulbanere

Orientador: Prof. Dr. Alberto T. Ikeda

São Paulo

Junho/2005

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Alexandre Ulbanere

**Willy Corrêa de Oliveira:
por um ouvir materialista histórico**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Música, sob orientação do Prof.Dr. Alberto T. Ikeda.

São Paulo
Junho/2005

BANCA EXAMINADORA

Dedico este trabalho a todos os anônimos que pereceram e perecerão em busca da Verdade e de melhores condições de vida para muitos.

AGRADECIMENTOS

Ao Pai, Rubens; à Mãe Maria Thereza e ao Irmão Jefferson, pela base que me deram e que ainda dão;

Ao Willy que me agüentou tantos anos e, depois, ainda revisou todo o material de análise em tardes quentes ou frias, na cozinha de sua casa (na verdade, é o café que agradeço);

Ao Ikeda que aceitou entrar em um vôo cego, com um piloto que não conhecia;

Ao De Bonis, espetacular *mozo de espadas*;

Aos professores e aos colegas do IA, que tornaram o aprendizado divertido – Paulo, Flô, Roger, Denis, Márcia, Apro, Sérgio Igor, Alessandro e tantos outros.

À Simone, Diva e Poliana (Escola MOPPE), que “entendem” minhas faltas eventuais.

À Mary: sem você eu não conseguiria e não conseguirei!

À Virga, que veio em hora boa e tornou as seguintes excelentes.

Ao Paulinho e à Dani pela ajuda fundamental;

E a todos os que torceram a favor e o nariz para este trabalho: são todos de suma importância e também porque, em uma hora dessas, já não há mais memória.

RESUMO

Este trabalho busca compreender o pensamento sobre a Linguagem Musical do compositor Willy Corrêa de Oliveira a partir de transcrições das aulas do curso *Linguagem e Estruturação Musicais*, ministrado por ele no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP).

O autor desta dissertação parte de trechos de aulas para encontrar relações desse pensamento com a Filosofia Marxista e com diversas teorias e metodologias que resultam em uma maneira de “entender a idéia por trás das notas”, característica de suas análises.

O materialismo-dialético é compreendido no pensamento de Willy a partir da prática e de uma consciência histórica marxista. Esses também seriam os pontos de ligação entre a teoria marxista e outras, como a fenomenologia, a hermenêutica e a semiótica, no caso.

As transcrições encontram-se integrais nos Anexos. Assim, o pensamento musical de um compositor brasileiro contemporâneo torna-se disponível e acessível para os que buscam trilhar os mesmos caminhos.

Palavras-chave: Willy Corrêa de Oliveira, composição musical, materialismo dialético, música erudita, linguagem musical, história da música

ABSTRACT

This work aims to understand the musical thought of composer Willy Corrêa de Oliveira from transcriptions of a course named *Musical Language and Structure* taught by him at Music Department of Arts and Communication School of University of São Paulo.

Author works from takes of registered classes to relate this thought to Marxist Philosophy and other theories and methodologies resulting in a way of “understanding the idea behind the notes”, which is one of its characterizes.

Dialectic-materialism is understood in Willy’s thought from practice and a Marxist-conscience of History. These would be the basis to join Marxist theory to others, like Phenomenology, Hermeneutics and Semiotics, in this case.

All transcriptions are part of this work. Thus, musical thought of a Brazilian contemporary composer is accessible for those who go by the same track.

Key-words: Willy Corrêa de Oliveira, musical composition, dialetic materialism, classical music, music language, music history

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. MATERIAIS E MÉTODO.....	12
1.1 Willy Corrêa de Oliveira	12
1.2 O material de análise	14
1.3 Problemática do material	20
1.4 Objetivos	22
1.5 Metodologia	23
2. PORQUE O MATERIALISMO DIALÉTICO (FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA).....	26
2.1 Sobre as Artes	28
2.2 Investigação musical marxista	35
2.3 Música e Política	40
3. ANÁLISE DO MATERIAL.....	49
3.1 As leis gerais do método	51
3.2 Primeira aproximação ao material de análise	60
3.3 A análise das obras na História	70
3.4 As relações entre as propriedades da música e os parâmetros do som	78
3.4.1 <i>Altura</i>	85
3.4.2 <i>Timbre</i>	99
3.4.3 <i>Intensidade</i>	101
3.4.4 <i>Duração</i>	102
3.4.5 <i>Outros parâmetros</i>	105
3.5 A prática e o rigor imaginativo	109
3.5.1 <i>Visão hermenêutica</i>	114
3.5.2 <i>Peirce, por uma semiótica musical</i>	119
3.5.3 <i>Husserl</i>	125
3.5.4 <i>Outras teorias</i>	130
4. CONCLUSÃO.....	132
4.1 Resultados das análises das amostras	132
4.2 Propostas para continuidade do trabalho	138
BIBLIOGRAFIA.....	141

ANEXOS

ANEXO I – Transcrição do curso “Linguagem e Estruturação Musicais I”

ANEXO II – Transcrição do curso “Linguagem e Estruturação Musicais II”

ANEXO III – Transcrição do curso “Linguagem e Estruturação Musicais III”

ANEXO IV – Transcrição do curso “Linguagem e Estruturação Musicais IV”

ANEXO V – Transcrição do curso “Linguagem e Estruturação Musicais V”

ANEXO VI – Transcrição do curso “Linguagem e Estruturação Musicais VI”

INTRODUÇÃO

Com este trabalho busca-se registrar, disponibilizar e compreender o pensamento musical do compositor pernambucano Willy Corrêa de Oliveira, relacionando-o com a **filosofia marxista**. Tal pensamento foi sistematizado e exposto por ele ao longo de sua vida como professor universitário.

O autor desta dissertação frequentou o curso como aluno regular do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes (1993-1999) e, durante as aulas, chamou-lhe a atenção, como característica principal, o fato de que o importante para Willy era fazer compreender as *idéias por trás das notas*. Assim, o compositor esperava conseguir uma compreensão da linguagem musical em uma época da História em que já não havia uma “norma”, um **sistema de referência universalizante** (princípio organizador das alturas)¹.

Sua maneira de compreender a linguagem passa por conhecer suas características comuns às diversas normas do passado e, abstraindo-se essas normas, verificar os procedimentos técnicos e a estratégia do compositor para conseguir o resultado estético final. Tudo isso relacionado a seu próprio contexto e à realidade hoje, i.e., refletindo sobre a realidade hoje, para *compreendê-la*. Assim, busca identificar o que é próprio da linguagem musical e suas manifestações em outras músicas (não ocidentais) e em outras épocas da História como espelho para sua própria prática, pois também é parte deste processo de conhecimento da linguagem a reflexão, através da aplicação de procedimentos já realizados no passado (como fazer um contraponto, por exemplo) ou o repensar consciente de soluções, a reformulação de estratégias; e a criação a partir de uma outra realidade, a contemporânea (sem uma língua falada para a prática musical: um sistema de referência universalizante).

¹ Definição melhor fundamentada no capítulo *Análise do Material*, no subitem “alturas”.

Portanto, uma **prática** em confronto com uma compreensão **materialista dialética** da História.

Encarar assim a linguagem musical é encará-la do ponto de vista de sua matéria-prima: o som e suas manipulações pelos seres humanos não estaticamente, senão *em movimento*: ao longo dos diversos estados das forças produtivas; expondo suas contradições e buscando compreender o fenômeno em meio às condições que o cercam, identificando suas transformações, suas causas e conseqüências etc; materialista e dialeticamente, possibilitando uma compreensão *consciente* da **linguagem musical**.

Há muitos exemplos da aplicação do **materialismo dialético** no estudo da linguagem musical, tanto em trabalhos que se referem à compreensão da Música em seu contexto social: suas funções, seu uso ideológico, suas “leis” próprias etc; bem como pela aproximação e relação com outras áreas do conhecimento: a física, a antropologia, a História e outras; e ainda do ponto de vista de uma estética marxista, propriamente dita. Nem todos são concordantes nos resultados finais; nem todos rigorosos na “aplicação” do “método marxista” e com diferentes compreensões deste “método”, nem todos buscando uma crítica ao capitalismo etc. Tudo isso faz com que seja complicado definir um “tipo” de aplicação do materialismo dialético na **massa crítica** sobre a **linguagem musical**, embora seja possível identificar algumas correntes de pensamento marxista, além de alguns outros não marxistas, mas com aplicação do método. O pensamento musical do compositor Willy Corrêa de Oliveira pode ser, portanto, um exemplo mais da aplicação da filosofia do autor de *O Capital*.

Devido à diversidade de fontes existentes sobre a filosofia marxista e, por conseqüência empregada na elaboração desta dissertação, usam-se indistintamente os termos *materialismo-histórico* e *materialismo-dialético* para designar essa filosofia.

Nesta dissertação parte-se da **hipótese de que o pensamento musical de Willy Corrêa de Oliveira é fundamentado no materialismo-dialético**. Tal pensamento foi

sistematizado durante o curso *Linguagem e Estruturação Musicais*, ministrado na ECA-USP durante mais de vinte anos. No ano 2000, o autor desta dissertação registrou a parte teórica do curso – os três primeiros anos de um total de cinco, sendo os dois últimos dedicados a uma prática mais direta – e é esse o material de análise deste trabalho, à disposição integralmente nos Anexos.

Destes seis módulos, apenas algumas aulas serão citadas, já que o foco principal desta dissertação são as análises musicais contidas no curso. Mas, o projeto inicial tinha o objetivo de compilar integralmente esses seis módulos e isto foi concretizado – com a revisão do próprio Willy - exceto por algumas aulas não realizadas por feriados, greve na Universidade e motivos pessoais do professor. Com o novo projeto, essa função pôde ser satisfeita como um motivo subsidiário. Sendo assim, permaneceram integrais, os Anexos. A tempo: nesta dissertação e em seus Anexos, trata-se fundamentalmente da Música Erudita, sendo esta compreendida como a de uma Tradição européia. Outras músicas podem até ser citadas, mas as definições e os conceitos são propostos a partir da Música Erudita Ocidental, atualmente globalizada, tanto contemporânea como a do passado.

1. MATERIAIS E MÉTODO

1.1 Willy Corrêa de Oliveira

Compositor nascido em Recife (PE) em 1938. Foi autodidata e compositor nacionalista até conhecer, por volta de 1958, a música “contemporânea” européia através do contato com Olivier Toni e Gilberto Mendes. Teve aulas com aquele, até embarcar em uma viagem à Europa, quando teve oportunidade de tomar contato direto com os criadores desse movimento, fazendo cursos no Conservatório de Paris e em Darmstadt, preferencialmente.

Foi um dos idealizadores do grupo *Música Nova*, movimento de vanguarda da década de 60, que considerava a investigação e a experimentação como única atitude justa no mundo contemporâneo. Tornou-se, assim, um dos nomes da vanguarda brasileira.

Em meados da década de 1970, ingressou como professor na Universidade de São Paulo, no recém criado Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, o que lhe gerou a necessidade de conhecer “conscientemente” sua própria atividade.

Por volta da década de 80, teve a percepção de que sua atividade de compositor de vanguarda era conflitante com sua postura marxista e abandonou a vida de concertos e apresentações em público, isto é, parou de compor música erudita. Trabalhou, no entanto, como músico para sindicatos de metalúrgicos (fazendo uma música de circunstância e arranjos para bailes e afins) e para o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (cujo hino compôs).

Continuou lecionando na Universidade e, após a queda do Muro de Berlim (1989), passou a compor “para si mesmo”, o que não significa que essa música não possa ser realizada em concerto. Um grupo de alunos formados mais recentemente - pouco antes de sua aposentaria - se dedica a interpretar e registrar sua obra, possibilitando uma circulação de suas composições mais recentes. Aposentou-se do cargo de professor em 2003, mas segue ministrando conferências e compondo.

Diferentemente de algumas dissertações sobre o compositor, este trabalho não se interessa por questões de sua vida pessoal. Alguns trabalhos² tentam explicar certas decisões e acontecimentos de sua vida particular e mesmo profissional ou composicional a partir de uma educação rígida, ou de uma infância infeliz etc. Para esses, há de se dar uma resposta e o espaço é este.

A consciência de que fazer uma música de vanguarda era fazer uma música que servia à burguesia diretamente, e a vontade de ser **verdadeiramente contra o capitalismo** devem ser consideradas as razões predominantes para se explicar o rompimento do compositor com a vida de concertos regulares. Quaisquer outras explicações podem ser interpretadas como subterfúgios para a defesa de quem ainda se manteve acreditando que, no sistema capitalista, existe uma música erudita contemporânea com uma função social.

Se, hoje, o trabalho composicional de Willy volta a ser apresentado em alguns concertos; e ele volta a fazer parte de um “circuito” de encontros musicais e acadêmicos, isso não lhe diminui a consciência dos problemas musicais no sistema capitalista de produção, como ele mesmo tem mostrado em suas últimas aparições (como no Encontro Colombo-Brasileiro de Música contemporânea, em Medellín, em outubro de 2004, por exemplo). Ele encontrou intérpretes interessados em sua música, mas principalmente (alguns deles) também

² Ver RIZZO, 2002.

sabedores desse “estado de coisas”: que a produção de música contemporânea erudita pouco comunica, mesmo aos conhecedores da linguagem musical, cuja consciência ele defende.

Para quem se interessa por uma biografia do compositor/filósofo/educador, recomenda-se a Tese de Doutorado de sua própria autoria, intitulada *Cadernos*. Aqui, nesta dissertação, trata-se apenas de suas contribuições científicas para a construção coletiva de um conhecimento sobre a Linguagem Musical.

1.2 O material de análise

Willy Corrêa de Oliveira, a partir de uma visão materialista da História aliada à prática como compositor, consegue se aproximar da peça musical através de diversas metodologias de análise, relacionando seus resultados e se aproximando de um possível significado para a obra de arte musical. Esse trabalho foi sistematizado e desenvolvido com maior fôlego e abrangência no curso *Linguagem e Estruturação Musicais*, mas já havia sido esboçado em seu livro *Beethoven, proprietário de um cérebro* (OLIVEIRA, 1979). Vale dizer que essas análises são, na verdade, procedimentos pedagógicos: o professor está mostrando, nas obras dos mestres e mesmo em sua própria obra, aspectos da linguagem musical para alunos universitários de composição.

A profundidade e a complexidade desse trabalho de análise da Linguagem Musical foram possíveis porque ele relacionou uma vivência pessoal como criador; informações da vanguarda na pesquisa do objeto sonoro em Darmstadt e no Conservatório de Paris e os ensinamentos da Tradição sob a ótica da dialética.

É, então, o resultado de um estudo materialista-dialético do “material musical”³ comparando-o em diversos períodos da História da sociedade ocidental. É materialista, porque parte do “material musical”, relacionando-o com os parâmetros do som (altura, timbre, intensidade e duração) excluindo o gênio do compositor da explicação do resultado sonoro; isto é, analisa a obra de arte restringindo-se aos procedimentos utilizados pelo compositor para expressar-se, tornando concreto o objeto de análise. É dialético à medida que expõe as características e contradições do material musical, resultado do confronto entre natureza e cultura, nos diversos períodos da sociedade ocidental, inclusive em nossos dias: em movimento, portanto.

Esse método permite a identificação dos procedimentos utilizados por compositores em diversos períodos da História, sua comparação e, por isso, um trato mais consciente com a Linguagem Musical. Permite, ainda, uma visão mais consciente da música do passado e da música contemporânea, já que observa o contexto social e político da arte na análise das obras. Possibilita, portanto, também uma compreensão objetiva da História da Música sob, principalmente, a ótica da criação. Assim, torna-se possível uma análise do objeto de estudo também sob o ponto de vista do compositor, já que esse curso, ao mesmo tempo em que é fruto de uma prática intensa e consciente de Willy Corrêa de Oliveira como compositor, promove aos alunos a experiência da criação através de vários exercícios.

Tendo, o autor desta dissertação, frequentado seu curso e conhecido outros trabalhos sobre a linguagem musical, via relato de colegas ou bibliografia, chamou-lhe a atenção o grau de profundidade da abordagem de seu trabalho, não só sob o ponto de vista da criação musical (composição) como também de outras áreas referentes a essa linguagem.

Os trabalhos didáticos e os de análise musical geralmente, ou englobam parcialmente a linguagem, ou partem de uma visão metafísica da Tradição à medida que trabalham sobre os

³ Material Musical seria, em última instância, o que dá sentido a uma música: motivos, frases, ritmos, as relações harmônicas, melódicas etc.

significantes (formas, etc), apenas repetindo-os, sem aproximar-se do significado, que dá vida ao significante e que o transforma, à medida que se transforma o material musical; isto quer dizer que eles, na maioria das vezes, “desligam” o tempo de uma frase do sistema de referência, por exemplo; ou proclamam o retorno de princípios de organização do passado, como se pudéssemos voltar a falar latim. Esse tipo de abordagem, apenas uma repetição da Tradição sem pensar sobre ela, extraindo suas características mais fundamentais, contribui para o empobrecimento da qualidade da compreensão das obras de arte e da própria linguagem musical, afastando o ouvinte do verdadeiro objeto musical.

Uma visão materialista-dialética da linguagem musical no que tange a sua relação com a sociedade ocidental ao longo da História e, principalmente no século XX, não é novidade. Muitos autores já se utilizaram desse método de análise para tentar compreender as relações entre a Música e a sociedade a que pertencia e Willy, em seu trabalho, sempre relaciona esses resultados, comparando as condições da música em dado período com a música contemporânea. Porém, sob o ponto de vista do “material musical”, tentando estabelecer um pensamento uniforme quanto à organização dos sons, isso é mais raro.

Por isso, como exemplo praticamente único desse tipo de abordagem e também pelo grau de sistematização em que se apresenta o pensamento do compositor Willy Corrêa de Oliveira, é plenamente justificável o registro e a apresentação deste *"tour de force"* mental. Dá, ainda, mais força a esta justificativa o fato do compositor já ter publicado, através deste pensamento, um trabalho de análise da Sonata op. 57, de Beethoven (OLIVEIRA, 1979).

O curso está dividido em duas partes distintas. A primeira tem a duração de seis módulos, um por semestre, e abrange a parte teórica do curso. É ministrada em grupo e sua prioridade é apresentar uma dissecação do material musical, utilizando-se de exemplos extraídos da História da Música; de maneira concisa e objetiva; em busca de uma aproximação maior ao sentido da obra; tornando evidente o objetivo do estudo e sua razão,

mas principalmente, seu método de busca para que o aluno possa realizá-la sozinho. Esse procedimento, aliado a alguns exercícios, visa criar, para o aluno, conceitos que devem ser o resultado final do trabalho. A segunda parte é individual e predominantemente prática, isto é, o aluno vai aplicar os conceitos, apreendidos na fase anterior, na criação de suas próprias peças que serão encomendadas pelo professor, seguindo um plano de trabalho traçado caso a caso. Por ser pessoal e individual, um registro dessa fase seria inócuo, já que o foco central deste trabalho é a primeira parte do curso, justamente por sua maior abrangência.

Devido ao método de trabalho do professor, a maneira planejada para o registro dessa obra foi a anotação em sala de aula. A idéia da metodologia de registro foi baseada no trabalho de Georges Politzer, publicado por Guy Besse e Maurice Caveing que, a partir de anotações em sala de aula, reproduziram um curso de filosofia ministrado pelo primeiro, disponibilizando-o na forma do livro *Princípios Fundamentais de Filosofia* (POLITZER, BESSE & CAVEING, 1995). Outra fonte de inspiração foi a Irmã Marie Rose que, da mesma maneira, disponibilizou o método de Solesmes, de canto gregoriano. (ROSE, 1951)

Os seis módulos do curso foram, portanto, transcritos diretamente em sala de aula, enquanto o professor discorreu seu raciocínio, no último ano em que ministrou todos os módulos (2000). Esse método se mostrou mais eficaz em relação ao método de trabalho do professor, que desenvolve seu pensamento a partir de estímulos em sala de aula. Por isso, uma filtragem objetiva do assunto principal em tempo real se mostrou mais eficaz do que a transcrição de aulas gravadas, por exemplo.

Em um ano foi possível transcrever os seis módulos do curso, já que eles ocorriam simultaneamente, sem conflito de horário, para grupos diferentes de alunos. Durante o primeiro semestre do ano 2000, os módulos ímpares (I, III e V) correram simultaneamente. No segundo semestre do mesmo ano, a “continuação” dos módulos ímpares foram os módulos

pares (II, IV e VI). Portanto, uma mesma turma assistiu, no primeiro semestre, o módulo III e, no segundo semestre, o módulo IV, por exemplo.

Para dirimir dúvidas quanto à intenção do compositor em dar a informação ou em tecer relações; e também para corrigir, completar e até mesmo reescrever o discurso, adequando-o à linguagem escrita, foi feita uma revisão do material, em conjunto com o professor Willy. O professor lia o texto e corrigia-o, ditando as correções ao aluno, portanto, este somente com a função de escriba, em toda a primeira parte do trabalho.

Para confirmar a hipótese inicial, o melhor caminho pareceu identificar de que maneira se manifesta o materialismo dialético no pensamento de Willy sobre a música. Para isso, uma análise do material transcrito relacionando as leis gerais do método marxista ao curso registrado será o cerne do trabalho.

Inicialmente, proceder-se-á a fundamentação teórica. “Por que o materialismo dialético”, título do segundo capítulo desta dissertação. É um capítulo em que serão apresentados autores que fundamentam o pensamento filosófico e ideológico do autor desta dissertação e que definem, portanto, a “visão de mundo” deste na investigação e na síntese dos dados obtidos.

O terceiro capítulo, destinado à coleta e análise de amostras tiradas do texto transcrito para a identificação com o materialismo-dialético inicia-se com a apresentação das “leis” deste pensamento filosófico.

Elas serão apresentadas com base nos *Princípios Fundamentais de Filosofia* e nortearão filosoficamente a comparação dos resultados da pesquisa no momento da síntese. Além disso, servirão de base filosófica para a análise das transcrições do curso.

Neste mesmo capítulo, aponta-se para a preocupação do compositor em compreender a música a partir de sua matéria prima: o som. Essa preocupação se resolve na relação que Willy faz entre as propriedades da música e os parâmetros do som. Ao relacionar o que é

próprio da música com os parâmetros do som (sua matéria prima) e de buscar, na própria música (em seu material) o ponto de partida para suas explicações e interpretações, o compositor dá uma visão materialista em relação ao objeto Música; e não apenas na relação desta com a vida material da sociedade em que está inserida, mas com sua própria matéria-prima.

O terceiro capítulo tratará, ainda, do uso que Willy faz da História e de outras teorias, a saber: a semiótica, a fenomenologia e a hermenêutica, relacionadas à prática como compositor. A partir da prática (e não apenas como compositor, mas como intérprete ouvinte) essas teorias explicam o que está além da análise material: o fenômeno sonoro em si, e a intenção do compositor, em busca do significado da obra e as características da Música enquanto **linguagem**.

Há outras práticas relacionadas à atividade musical, como a de pedagogo, por exemplo. Neste trabalho é que o recorte se dá sobre essas três configurações: a audição, a interpretação e a composição musicais.

Na Conclusão, as relações entre as diversas informações serão apresentadas, em sua primeira parte. Além disso, sobra espaço para um breve vislumbre de possibilidades de continuidade do trabalho.

Quanto à Bibliografia, o próprio curso em análise tem uma vasta, que não constará deste item da dissertação. Durante as aulas, o professor ou as notas do escriba revelam as fontes bibliográficas que referenciam o assunto estudado. Neste item, portanto, apenas as referências presentes na dissertação serão listadas.

Por fim, os anexos. Eles contêm a transcrição integral das aulas, revisadas e disponíveis, organizadas da maneira que o compositor pensou o curso. Há um código de identificação aula a aula que será utilizado para referenciar as análises. O módulo vem sempre em algarismo romano e, logo em seguida, vem a aula. Por exemplo: IV_12, significa que o

assunto está discutido na décima segunda aula do quarto módulo. A data em que foram ministradas as aulas está sempre no cabeçalho de cada aula, como testemunho da própria vida dos participantes.

1.3 Problemática do material

O material registrado é aberto a vários ângulos de análise, sujeito a diversos questionamentos. Alguns devem ser levantados neste trabalho porque lhes dar uma resposta é sua própria essência. Outros serão levantados para apontar os diversos pontos de vista que também completam o pensamento, objeto de estudo.

Ao deparar-se com o material a ser analisado pode-se perguntar, de uma maneira mais geral:

- Qual é a diferença entre a abordagem apresentada e os trabalhos similares existentes?
- Por que existe essa diferença? Será fruto da aplicação de diferente método de análise?
- É possível identificar esse diferente método de análise da linguagem musical no objeto de estudo?

Com este trabalho procurar-se-á demonstrar que o curso analisado é fruto de um pensamento materialista-dialético, portanto essas questões são fundamentais. Porém, sua hipótese inicial já responde a essas perguntas, já que se parte do pressuposto de que este pensamento de Willy Corrêa de Oliveira, apresentado em forma de curso universitário, é fruto de uma interpretação materialista dialética da linguagem musical. Portanto, ao serem satisfeitas essas primeiras e mais amplas exigências, a partir de uma revisão conceitual baseada na bibliografia ora apresentada, questões um pouco mais restritas se fazem presentes:

- Como se reflete o materialismo-dialético no pensamento em estudo?

- E em sua organização?
- Como a prática como compositor complementa a questão teórica do trabalho com a linguagem? E a prática como intérprete? Também proporciona outra visão do objeto musical?
- O materialismo-dialético também se reflete na maneira de organizar o curso, objeto de análise? Como?
- Qual a importância da História nessa abordagem materialista-dialética da linguagem musical?
- Como se relacionam História e prática nesta abordagem da linguagem musical?
- Como ouvir música, sob a ótica dessa abordagem?
- Qual o papel fundamental da imaginação aliada ao resultado do confronto consciente da prática de compositor com a História da Música no pensamento de Willy Corrêa de Oliveira?

Mas o material coletado poderia, ainda, suscitar outros questionamentos, mais ou menos amplos, sobre outros pontos de vista. Por exemplo, do ponto de vista da educação musical, algumas questões podem ser levantadas:

- A maneira de apresentar a linguagem musical (da matéria-prima – o som – à grande forma) é fruto de uma visão materialista-dialética?
- Os resultados do trabalho pedagógico são positivos?
- Como avaliá-los?
- Para avaliá-los será necessária a definição de um perfil de compositor. O que é um bom compositor? É possível essa definição?
- É viável a democratização desse método de ensino da linguagem? Como realizá-la?
- Qual o papel da prática discente no processo de aprendizado?

No entanto, essas e outras questões não são o foco do presente trabalho de pesquisa. Mas este proporcionará o material de análise para futuros questionadores da educação musical.

Poder-se-ia ter um questionamento ainda mais profundo acerca da biografia do professor Willy, se perguntarmos:

- Qual o papel de sua prática como artista engajado a movimentos sociais e políticos na formação desse pensamento sobre a linguagem?
- É possível apontar um curso de música materialista-dialético como forma de resistência ideológica no atual estágio do capitalismo? Em que medida essa resistência pode ter uma influência na formação de um pensamento ideológico revolucionário em meio à classe de intelectuais e pequeno burgueses?

Pode-se, ainda, tentar avaliar, desde já, a importância deste trabalho com a linguagem musical para o cômputo da literatura marxista etc. É possível questionar muito sobre esses registros, mas este trabalho limita-se à primeira: **como se reflete o materialismo-dialético no pensamento em estudo?**, que é sustentáculo para outros focos de atenção mais pormenorizados.

1.4 Objetivos

O objetivo principal desta dissertação é apontar as relações entre o pensamento musical de Willy Corrêa de Oliveira e o materialismo dialético a partir das análises musicais do curso Linguagem e Estruturação Musicais.

Outros objetivos, denominados aqui como secundários, serão conseqüências do primeiro, porém em íntima relação com ele. O mais importante deles é, sem dúvida, registrar

e apresentar, disponibilizando como fonte de pesquisa e como guia para trabalhos posteriores, o pensamento de um notório⁴ compositor brasileiro contemporâneo sobre a Música.

Outro é apresentar a maneira de organizar seu pensamento relacionando as propriedades da música aos parâmetros do som.

1.5 Metodologia

O curso *Linguagem e Estruturação Musicais* foi transcrito diretamente das aulas ministradas pelo professor Willy no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo durante o ano 2000. O aluno agiu como um escrivão, tentando passar o mais despercebidamente possível para não alterar o fluxo dos pensamentos do compositor em seu exercício acadêmico.

Nos anos 2003/2004, o resultado desta transcrição sofreu uma revisão que visava desde corrigir erros de ortografia ou gramática, por exemplo, até conformar um pensamento transcrito da linguagem oral para a linguagem escrita. Enquanto o professor lia uma cópia impressa das transcrições, o “escriba” o acompanhava, corrigindo em tempo real, com o uso do computador, as eventuais modificações. Com esse procedimento espera-se garantir a inteligibilidade das palavras do compositor e suas intenções. Na verdade, é como se o próprio Willy houvesse escrito o texto de suas aulas, já que isto, de fato, praticamente ocorreu.

⁴ Notório, aqui, nos meios acadêmicos “mais cultos”. Essa é uma questão relativa: o indivíduo que não tem contato com música erudita brasileira ou se interessa pelo Movimento dos Sem Terra a ponto de conhecer o autor de seu Hino – eleito pelos próprios trabalhadores – poderá não ter a menor idéia de quem é Willy Corrêa de Oliveira. Apenas porque ele figura em diversos livros sobre música contemporânea brasileira e latino-americana e nas principais Histórias da Música Brasileira é que, nesta dissertação, adota-se “notório”.

O trabalho de dissertação se dá quando, a partir de análises das transcrições, são identificadas manifestações do materialismo dialético nas análises do referido curso. Segundo Antônio Joaquim Severino (SEVERINO, 1977):

a análise é um processo de tratamento do objeto seja ele um objeto material, um conceito, uma idéia, um texto etc – pelo qual este objeto é decomposto em suas partes constitutivas, tornando-se simples aquilo que era composto e complexo. Trata-se, portanto, de dividir, isolar, discriminar (p 102).

Por meio deste processo lógico, portanto, se dará a identificação dos possíveis pontos de convergência entre o pensamento de Willy e as teorias que utiliza na formação de seu pensamento.

O processo de síntese que, segundo o mesmo autor (SEVERINO, 1977), permite uma visão de conjunto, “a unidade das partes até então separadas”, em um todo que adquire um sentido global e uno será fundamental na Conclusão. No entanto, todo o processo anterior segue o conceito de **análise** – “pré-requisito para uma classificação que se baseia em caracteres que definem critérios para a distribuição das partes em determinadas ordens” (p. 102). Esses critérios, representados pelas possíveis relações comentadas.

É, então, a partir de um raciocínio indutivo que se forma a argumentação desta dissertação. Seguindo a linha de pensamento do autor, a “indução ou raciocínio indutivo é uma forma de raciocínio no qual os antecedentes são dados e fatos particulares e o conseqüente uma afirmação mais universal” (p. 101). Mesmo SEVERINO (1977) admite que na indução há uma série de processos que não se esquematizam facilmente, porque faz intervir também “*a experiência sensível e concreta*” (p. 101).

Assim, o “resultado deste processo de observação e análise dos fatos concretos é uma norma, uma regra, uma lei, um princípio universal, que constitui sempre uma generalização. A indução parte, pois, de fatos particulares conhecidos para chegar a conclusões gerais até então desconhecidas”, como mostra SEVERINO (1977).

Embora nesta dissertação o objetivo seja menos amplo do que determinar uma “regra geral” – uma teoria, buscar em dados concretos (como o texto transcrito, objeto de análise) uma identificação com uma **filosofia**, portanto, com uma norma, um princípio universal (no caso, a filosofia marxista), pode ser considerada resultado de uma busca por meio deste raciocínio.

A análise do material se iniciou com um mapeamento das aulas em busca de uma visão ampliada do conjunto. Foram feitas duas tabelas, reproduzidas no quarto capítulo, com uma sinopse – quase palavras-chave – do conteúdo de cada aula e, então, foi possível ter uma “visão aérea” do material de análise. Também foi dividido o pensamento sobre duas vertentes: tudo o que se relaciona com a parte “material” da música e o que se relaciona à interpretação dos dados obtidos com as análises sobre a partitura. Embora as duas coisas sejam inseparáveis, já que através desta aquela é transformada e vice-versa, dividi-las pareceu ser a maneira mais adequada para se iniciar o procedimento de análise. As relações de uma História da Música a partir do “material musical” com a identificação e interpretação dos elementos de uma peça musical em seu contexto também está contemplada no processo de análise.

Nas Conclusões, o processo de síntese dessas informações se dará relacionando as partes em um todo coerente, cumprindo os objetivos. Assim, espera-se.

2. PORQUE O MATERIALISMO DIALÉTICO (FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA)

Mesmo no senso comum, tem-se que “Música é a arte que permite ao homem exprimir-se através de sons” (LAROUSSE, 1999). E é organizando os sons sucessivamente que os seres humanos conseguem esse resultado. Mesmo na música das sociedades não ocidentais essa organização de sons tem leis mais ou menos claras e mais ou menos complexas (dependendo da sociedade em questão). Depende dessa sociedade, também, a abrangência social do conhecimento dessas leis. Mas o que não se discute, é que elas existam e sejam desenvolvidas no seio das respectivas sociedades. (HINDLEY, 1993). Em alguns momentos da História da Música Ocidental, essas leis de organização foram socialmente abrangentes - universalizantes.

Neste trabalho parte-se do conceito de que a música erudita, assim chamada, é uma música que tem uma História porque seu material musical se transformou ao longo do tempo: ao longo dos diversos estados das forças produtivas da **sociedade ocidental**. Os motivos dessas transformações, as causas, as conseqüências e as condições sociais que as geraram não são alvo direto de discussão desta dissertação. Mas o fato de que uma música monódica (canto gregoriano) erigida sobre um sistema de organização das alturas baseado em modos tenha dado origem, aproximadamente oito séculos mais tarde, a uma música erigida sobre um outro sistema de organização das alturas (sistema tonal) diverso do primeiro na essência (o primeiro privilegia o pensamento horizontal de sucessões de alturas e o segundo privilegia o encadeamento de blocos verticais de sons), é fundamental para se compreender a História da

Música e, conseqüentemente, as características próprias da **linguagem musical** e de suas manifestações nos vários períodos históricos. (HINDLEY, 1993)

Juan Carlos Paz, defensor da vanguarda na década de 1960, interpretou a situação do compositor em sua época ao anunciar que *a norma não existe; é preciso criá-la para cada circunstância* (PAZ, 1976). Isto quer dizer que para cada peça, um sistema de organização das alturas – um simulacro de sistema de referência universalizante - deve ser criado previamente à composição musical para viabilizá-la; ou seja, as regras de organização devem ser feitas caso a caso. Colocando-se à parte outros problemas que essa realidade possa criar e também ser esse um dos vários fatores que contribuem para o estado de coisas em que se encontra a Música Erudita Contemporânea hoje (a falta de um público, sua dificuldade para entrar no “Mercado”, a falta de uma comunicação efetiva entre compositor e público etc), nesta dissertação parte-se do conceito de que conhecer o **sistema de referência** (o conjunto de regras de organização de sons e silêncios no fluxo temporal) é fundamental para compreender o próprio fenômeno musical, e a sociedade que a criou, por meio de uma prática social.

Essas conclusões podem ser consideradas frutos de uma interpretação materialista-dialética da realidade da linguagem musical, já que condiciona as “leis da música” à sociedade a que pertencem. No caso de Paz, mais diretamente, à sociedade capitalista.

O materialismo-dialético ou pensamento filosófico marxista, assim também chamado, manifestou-se inicialmente sobre as Ciências Econômicas, por serem essas as que, à época de Marx, proporcionavam condições para explicar as relações sociais na sociedade de então. O autor, em *O Capital*, desvenda as relações sociais na sociedade capitalista (inglesa e mecanizada) por meio de um processo de análise histórica. Destaque-se neste processo sua concepção de que a História é feita por *seres humanos*, através da *Luta de Classes*; ou seja, sem a concepção de que há uma *Idéia*: sem, segundo Lukács, a *mitologia* de que tudo estaria pré-determinado pelo “espírito do povo”, como explicava Hegel (LUKÁCS, 1974). Marx

percebeu que, em última instância, a própria matéria tem, em sua **unidade**, contrários que, ao chocarem-se, provocam *mudanças* (Tudo se Transforma) quantitativas e qualitativas. Essas concepções, aliadas a outras que as complementam (Tudo se Relaciona etc) formam a base do pensamento materialista-dialético, pormenorizada no capítulo 3 desta dissertação, sob a ótica de Politzer, como parâmetro de análise do objeto de pesquisa.

Inicialmente chamado materialismo-histórico, o método marxista passa a ser aplicado a outras áreas do Conhecimento e, por fim, ao próprio Conhecimento, na busca por explicações que superassem as “aparências”: a relação dialética seria a dupla determinação, o reconhecimento, a superação simultânea do ser imediato; i.e., como explica Lukács:

trata-se, por um lado, de destacar os fenômenos de sua forma dada como imediata, de encontrar as mediações pelas quais podem ser referidos ao seu núcleo e à sua essência e captados na sua própria essência e, por outro lado, atingir a compreensão deste caráter fenomenal, desta aparência fenomenal, considerada a sua forma de manifestação necessária. Essa forma de manifestação é necessária em razão de sua essência histórica (LUKÁCS, 1974, p 22/23).

Segundo o próprio autor, um pouco mais adiante, as ciências positivas têm a característica de destacar o objeto (fenômeno) de seu contexto histórico determinando-o, portanto, como imutável.

2.1 Sobre as Artes

Contribuições são muitas neste campo e fazer um recorrido sobre elas extrapolaria os limites de uma dissertação de mestrado. No entanto, chamam a atenção do autor deste trabalho os escritos de G. Plekhanov. Este pensador pode e deve figurar nesta dissertação, em primeiro lugar porque – segundo o próprio Lênin – contribuiu para a formação de toda uma

geração de marxistas que construíram a Revolução Russa, mas também por sua proximidade cronológica com o próprio Karl Marx.

Georges Plekhanov (1857-1918), teórico russo do marxismo que operou em diversos ramos da filosofia, tentou também estabelecer fundamentos científicos (materialista-históricos) à estética. Em seu livro *A Arte e a Vida Social*, publicado pela primeira vez em 1912, Plekhanov tenta compreender o problema do utilitarismo da arte. O autor trabalha sobre dados biográficos de alguns artistas e relaciona-os com seu meio social na tentativa de compreender as condições sociais e individuais que levaram o artista a optar por fazer ou não uma arte utilitária. E chega à conclusão de que “a tendência à arte pela arte dos artistas e das pessoas que se interessam vivamente pela criação artística surge à base de seu divórcio irremediável com o meio que os rodeia” (p. 24). E continua:

A chamada concepção utilitarista da arte, isto é, a tendência a atribuir às obras significação de uma avaliação dos fenômenos da vida, e o alegre desejo – que sempre acompanha dita tendência – de participar das lutas sociais, surge e se fixa quando existe uma simpatia recíproca entre uma parte considerável da sociedade e das pessoas que sob a forma mais ou menos ativa se interessam pela criação artística (idem).

O que deve ser lembrado aqui é que essas afirmações (e outras que virão) deste autor estão fortemente contextualizadas. Plekhanov tinha o objetivo de fomentar uma revolução (embora tenha sido contra a Revolução de 1917) e claramente conclama não só a uma reflexão, mas a uma tomada de posição contra o sistema capitalista. Por isso, essas afirmações não devem ser tomadas como “verdades”: antes, pontos de partida para uma investigação – um ponto de observação dos fenômenos; mesmo porque, a realidade hoje é bem diferente da de fins do século XIX.

Plekhanov continua investigando e passa a demonstrar que, em muitos casos, a concepção utilitarista da arte é utilizada como ideologia da classe dominante, afirmando na página 25 que “(...) qualquer poder político prefere a concepção utilitarista da arte, sempre e quando, é claro, se interesse por esta matéria. Isto se compreende facilmente: o poder político

está interessado em por todas as ideologias a serviço da causa que ele mesmo serve”. Então, os governantes incentivariam a arte utilitária em causa própria, combatendo a arte engajada em causa revolucionária. Da mesma maneira, dá exemplos biográficos que demonstram esses fatos.

Mais adiante, conclui que a concepção utilitarista da arte se compagina tão bem com o espírito conservador quanto com o revolucionário. O que pressupõe, segundo Plekhanov, necessariamente, a tendência a esta concepção é um interesse vivo e ativo por determinada ordem ou ideal social. E essa tendência desaparece sempre que desaparece esse interesse.

Plekhanov continua a investigação identificando as tendências artísticas que trabalham sob uma ou outra perspectiva. Identifica artistas que optam pela arte pela arte, refugiando-se no seu “eu” interior e na “pureza” dos dons artísticos, que não podem ser contaminados com o real. Mostra as causas, através de dados biográficos e também de manifestos nos quais tais artistas explicam sua arte e as conseqüências dessa atitude em suas obras. Vale lembrar que o trabalho tem a característica de um ensaio, por isso as obras são citadas e tomadas sob um ponto de vista geral. Não há, portanto, análises minuciosas dessas obras e esse nem era seu objetivo.

O autor também identifica os artistas de tendência contrária à sua, partidários da ideologia burguesa de sua época. Com isso, tenta alertar contra esse contra-ataque ideológico e garantir uma proteção contra influências similares no futuro, desvelando as armadilhas montadas por esses autores, neo-românticos e, em sua maioria (segundo ele), influenciados por Nietzsche. Esforça-se, ainda, em demonstrar as fragilidades das obras em questão causadas pela defesa de uma causa esclerosada (a burguesa).

Quanto aos partidários da **arte pela arte**, ele conclui, restam ainda aqueles que, não tendo força artística suficiente para dar conteúdo ideológico a suas obras ou por não se identificarem mesmo com causa alguma, escondem-se nesta tendência, cuja expressão

filosófica era, segundo o autor, o idealismo subjetivo. Ao identificar essa tendência filosófica, Plekhanov explica que

o idealismo subjetivo sempre teve por base a idéia de que a única realidade é o nosso “eu”. Mas, foi preciso todo o limite do individualismo da época da decadência da burguesia para fazer dessa idéia não só a norma egoísta que relaciona as relações entre os homens que “se amam a si mesmos como a um deus” (como se designavam um grupo de partidários desta tendência), mas também a base teórica de uma nova estética (p 67).

O autor ainda se preocupa em demonstrar que uma das implicações desta postura é a eterna solidão do artista.

Portanto, Plekhanov examina problemas tais como o lugar e o papel da arte na sociedade ocidental, capitalista, à sua época. Por isso, alguns exemplos que utiliza são bastante contextualizados e muitas vezes ineficientes para garantir que essas afirmações perdurem. O próprio autor talvez tivesse consciência dessas fragilidades e deixa claro que apenas busca tentar olhar o fenômeno sob um outro ponto de vista, diferente do usual (à época). Mas o autor desta dissertação aponta ainda para o fato de que o filósofo também mostra as armas da *ideologia burguesa* da época não só em relação a uma arte engajada à sua causa - como as do grupo de artistas antes citados (partidários da **arte pela arte**) – mas também dos efeitos desta nas próprias obras de Arte (o isolamento é, sobretudo, a falta de comunicação com um público: quem faz Arte para si, pode não se comunicar com outrem diretamente). Essa tese poderia, em um outro trabalho ou contexto, fundamentar, por exemplo, uma explicação para o isolamento da *Música de Vanguarda* ou mesmo da Música Erudita Contemporânea.

O livro *Cartas sem Endereço – cinco ensaios sociológicos sobre a arte* (PLEKHANOV, 1969), trata a questão da arte sob outro ponto de vista. Investiga-a a partir da interpretação materialista da História, em sua relação com o estado das forças produtivas da sociedade da qual é expressão.

Para isso, recorre a relatos etnológicos sobre sociedades não-ocidentais e relaciona os exemplos de sua arte ao modo de produção de sua sociedade. Na página 166, o autor justifica seu método, que consiste em analisar a arte dos povos então considerados primitivos separadamente da arte dos povos ditos civilizados, “porque entre esses últimos (civilizados) a influência da técnica e da economia fica muito mais velada pela divisão da sociedade em classes e pelos antagonismos de classe que derivam desta”.

Hoje em dia, é delicado nomear esta ou aquela sociedade de “civilizada” ou “primitiva”, mas há de se procurar o contexto de tal denominação. Apesar de não definir conceitualmente os dois termos, o autor deixa claro, durante a leitura da obra, que “selvagem” ou “não civilizada” é a sociedade cujo estado das forças produtivas ainda não desobriga seus membros de viverem diretamente da natureza, através da caça, da pesca e da coleta de alimentos. E toda a tese de Plekhanov baseia-se no pressuposto que “(...) a arte de qualquer povo está determinada por sua psicologia; sua psicologia é o resultado de sua situação e esta depende, em última instância do estado de suas forças produtivas e de suas relações de produção” (p. 123).

Para provar essa tese, o autor procura, nos estudos etnológicos, evidências dessas relações (arte/modo de produção) em questões como o conceito de “*belo*”, evidenciando seu caráter relativo e particular, demonstrando que mesmo esse conceito está relacionado com a economia. E que esse conceito de beleza, está também ligado a outros princípios estéticos, como o “princípio da antítese” e o da “simetria”.

Mas o que é fundamental em seu trabalho é a questão da utilidade e do prazer estético. Não apenas o fato de que, se algo tem apenas a função de proporcionar “prazer estético”, já tem uma função. Mas, também, Plekhanov está firmemente convencido de que, antes de proporcionar prazer estético, cada coisa tem (ou teve) sua utilidade na origem. Mesmo a pintura no corpo (tatuagem) ou os adornos utilizados em determinadas sociedades (ossos,

peles etc). Portanto, demonstrando que, antes do “jogo cênico” está o que é útil: o trabalho. E para educar os membros mais jovens da tribo para esse modo de produção (trabalho) ou para reviver uma atividade que pode ter sido importante ou que represente o sagrado para aquela comunidade é que surgem os jogos cênicos, as danças e outras diversas formas de arte. Ou seja, Plekhanov parte da idéia de que toda arte surge (ou surgiu) a partir das necessidades que a continuidade do **trabalho**⁵ impunha para a comunidade em questão e que, à medida que o estado das forças produtivas se desenvolvesse, essa Arte se transformaria, até sua abstração em relação ao trabalho (sua origem), em sociedades cujos indivíduos estão desobrigados a viver da Natureza, como a sociedade capitalista, por exemplo. Mas talvez não a Chinesa ou a Tibetana etc. Realmente é uma explicação, mas não responde a todas as perguntas (e talvez nem fosse a intenção do autor um escopo tão amplo). Sua teoria, então, é a de que o prazer estético é fruto da abstração das artes em relação à sua utilidade imediata. Interessante notar que algumas peças de Arte de sociedades extintas expostas em museus de todo mundo foram, em primeira instância, objeto de uso nas sociedades antigas: vasos, taças, e mesmo torneiras (quando se trata da sociedade romana, por exemplo). Ainda assim, falta-lhe um aprofundamento maior das questões. Em sua defesa está o fato de que ele tentou abrir o leque de estudos sob a perspectiva do materialismo histórico (assim chamado por ele) o mais que pôde, mesmo em detrimento do “rigor científico”.

Uma prova disto é que, em relação à Música, por exemplo, Plekhanov tem pouco a dizer. Diz apenas que ela também tem sua origem no trabalho. Na página 112, depois de alguns exemplos (bem menos do que em relação às outras artes), o autor conclui que:

a capacidade de o homem perceber o ritmo e de deleitar-se com o mesmo faz com que o produtor primitivo se submeta alegre a certo ritmo no processo do trabalho e acompanhe os movimentos produtivos do corpo com sons compassados da voz e com o som cadenciado de diversos objetos que leva pendurados.

⁵ Trabalho, aqui, no sentido de “força transformadora da Natureza” e não em força geradora de capital ou mais-valia.

E conclui respondendo que os movimentos produtivos de seu corpo e o ritmo que determina essa cadência e não outra dependem “do caráter tecnológico do processo de produção, da técnica da produção dada” (ibid, p. 113).

Cada “carta” tem seu título, embora seus objetos de estudo se entrelacem. Por exemplo, a quarta carta, *As Danças*, demonstra a origem destas nos processos de produção e nas relações de produção das sociedades em questão, mas o autor não deixa de utilizar exemplos de outras artes na argumentação. De fato, é predominante a presença das artes plásticas no trabalho de Plekhanov, muito provavelmente por ser o que mais chama a atenção aos autores nos quais se referencia. No entanto, o que pretende o autor é que:

(...) a investigação do problema particular da arte será ao mesmo tempo uma comprovação do conceito geral da História. Com efeito, se este conceito geral é errôneo, ao tomá-lo como ponto de partida, muito pouco conseguimos explicar em matéria da evolução da arte. Todavia, se nos convenceremos de que esta evolução se explica com sua ajuda, melhor que com a ajuda de outros conceitos, teremos a seu favor (da concepção materialista da história) novo e poderoso argumento (p. 89).

Ou seja, quer provar que a filosofia de Marx pode explicar definitivamente a relação da arte com a sociedade em qualquer período histórico, através das forças produtivas dessa sociedade. Mas a correlação também é verdadeira, já que “a arte primitiva reflete tão diafanamente o estado do desenvolvimento das forças produtivas, que hoje em dia nos casos duvidosos julga-se pela arte o estado em que se encontram ditas forças” (p. 110).

Apoiado, portanto, na sociologia e na etnologia, o autor esforça-se por construir um ponto de partida na investigação estética apoiado na interpretação materialista da história, como põe em evidência: “estou convencido que a crítica (mais exatamente a teoria científica da estética) só pode avançar daqui por diante se apoiar-se na interpretação materialista da história”(p. 117).

Há de se levar em consideração, em relação a esses trabalhos de Plekhanov, suas datas de publicação; as *Cartas*, o autor nem conseguiu terminá-las (a quinta carta está interrompida no meio de um parágrafo). Portanto, a “concepção materialista da história” como a chama, era

um pensamento ainda no início. E era urgente sua difusão por muitos meios. E Plekhanov a difundiu por vários, através de trabalhos filosóficos, como *Ensaio sobre a Concepção Monista da História* e outros. A estética é um ramo da filosofia e, portanto mais um campo de ação para ele. Mas não se pode dizer, conhecendo sua obra, que ele tenha desenvolvido uma *estética*. Na verdade, sua intenção, segundo o que está em seu próprio texto, era a de contribuir para um ponto de partida, uma visão geral do problema, que deveria ser pormenorizado, caso a caso. Era, em última instância, a formação de uma massa crítica, que fundamentaria trabalhos ulteriores. Uma massa crítica filosoficamente bem resolvida. Essa, talvez, fosse a maior preocupação desse teórico.

Seguramente, outros autores, como Lukács, por exemplo, desenvolveram um trabalho mais profundo no ramo da Estética sob a ótica marxista. Este trabalho não trata de Estética especificamente, portanto não cabe, aqui, buscar tais relações. A inclusão de Plekhanov é importante, neste tópico, porque abre um campo para algumas conclusões que, do ponto de vista da Música, gerou novas contribuições.

2.2 Investigação musical marxista

Alfonso Padilla, em sua Tese de Doutorado intitulada *El Análisis Musical Dialéctico* faz um recorrido sobre a Musicologia com base na Filosofia Marxista (e sobre o próprio método dialético, a partir dos pré-Hegelianos), explicando as origens desta. Sob o ponto de vista da investigação musicológica, defende uma interação entre Musicologia e Etnomusicologia em direção a uma ciência musical única. Trata-se da divisão entre a Ciência da Música Erudita Ocidental (Musicologia) e Ciência das Demais Músicas - outras culturas,

folclore, música urbana, de consumo de massa etc (etnomusicologia). Segundo ele, o próprio Guido Adler defendeu uma visão pluralista em relação ao estudo das músicas. Padilla sustenta que, desta forma, os resultados serão obtidos a partir de diferentes pontos de vista, cercando o objeto de estudo por vários ângulos (característica do materialismo dialético enquanto método de pesquisa – Tudo se Relaciona); assim as informações contidas em diferentes pesquisas poderiam se relacionar sob o ponto de vista de uma filosofia que as organizasse.

Em seu trabalho, cita diversos autores que fundamentam esses conceitos e precisamente Charles Seeger chama a atenção.

Seeger, musicólogo americano, trabalhou um pensamento pluralista na investigação musicológica que, segundo o recorte em seu *Studies in Musicology 1935 - 1975* (SEEGER, 1977), vale apenas para a Música Ocidental, na verdade pode servir de “inspiração” também para outras músicas. É contrária, ao pensamento do autor desta dissertação, a adoção de “um modelo”; em primeiro lugar, porque seria anti-dialético, ainda que fosse um “modelo” materialista-dialético. Um investigador materialista-dialético deve ter não um modelo, senão “uma atitude, uma disposição metodológica muito geral em direção à investigação musicológica” (PADILLA, 1995; p 69). Essa assertiva está de acordo também com o pensamento de Seeger para o trabalho com a Musicologia. Tanto que ele também pensou relações desta ciência com a lingüística:

Musicologia tem muito a aprender com a Lingüística. (...) A Lingüística escapa do excessivo historicismo da filologia comparada durante a última metade do século XIX, enquanto a musicologia só agora, nos anos 1970, está começando a mostrar sinais de escapar desse excessivo historicismo que ela mesma criou (p. 2).

Ele conclui, avaliando que a Musicologia Comparada e a Etnomusicologia “temperaram”, com suas primeiras tentativas, essa visão solipsista (SEEGER, 1977; p 2). Neste mesmo texto e em outros (o livro trata de uma compilação) o autor define alguns parâmetros teóricos que crê indispensáveis para a investigação musicológica, além de buscar uma “uniformidade” de conceitos, como por exemplo, os de:

“discurso (speech): o conceito de música, como o sistema cultural universal de comunicação auditiva predominantemente assimbólica;
 linguagem (language): a música percebida, como o subsistema particular cantado ou tocado que é uma das muitas músicas do homem;
 a fala de uma língua para faladores individuais: o cantar e tocar uma música por músicos individuais”

retirados de SEEGER (1997; p.25) para mostrar correlações de termos da Lingüística com a Música.

Ele investigou, ainda, aspectos como a “Lógicas do Discurso e Lógica da Música”, chegando três “leis do pensamento musical, ou cânones de procedimento lógico-musical”:

(1) **identidade** – o que pode ser mostrado que é pode ser dito que é; (2) **serialização**, definida como uma técnica pela qual cada unidade de forma lógico-musical pode ser transformada em uma outra por normas tradicionais de procedimento; (3) **compensação**. O típico produto de música Ocidental consiste de alguns fatores que devem mostrar um alto grau de variância, enquanto outros devem mostrar um muito baixo grau de variância, ou nenhuma (ibid, p. 69).

Tudo isso em relação à afinação (tom) (pitch) e proporção, em um primeiro plano; tempo e dinâmica em segundo plano (ibid, p 70/71). Essa busca por desvendar uma “lógica musical” continua por meio de uma investigação do Processo Composicional Musical e os conceitos de **estrutura** e **função**. À primeira, ele se refere como “a forma física de um artefato particular e de agregados de artefatos, aos padrões de crença e comportamento observados nos indivíduos que produzem os artefatos e os padrões de distribuição populacional e de classe social que esses indivíduos representam”; e por função, Seeger define:

(1) as tradições ou meios de fazer (making), usar, acreditar e fazer coisas que são inerentes, inventadas, cultivadas, e transmitidas por esses indivíduos; (2) a intensidade relativa da atividade; e (3) a dependência relativa e a interdependência entre tradições e cultura como um todo e nos corpos vivos que carregam.

Conclui, ainda, que no uso discursivo da linguagem é mais fácil identificar, similarizar e diferenciar estruturas que funções, bem como as coisas elas mesmas que em seus contextos (SEEGER, 1977; P 141). Portanto, o discurso musical em relação intrínseca com a sociedade a que pertence.

Padilla mostra um quadro que se aproxima a uma “teia de aranha”, para demonstrar o “modelo” de investigação de Charles Seeger e que, certamente, ajuda a compreender a complexidade dessas relações e definições: “cada elemento se vincula a outro” (PADILLA, 1995; P 68/69). Há de se notar que a análise musical também faz parte da compreensão das relações da Música com seu entorno social, cultural e histórico. “Por isso, a musicologia é uma ciência multidisciplinar” (ibidem). Mais adiante, o autor define a **análise de estruturas musicais** como a única coisa que a musicologia tem de própria e que as outras disciplinas envolvidas na análise dos contextos não podem se apropriar. O autor levanta, ainda, alguns modelos de investigação de análise de estruturas musicais, que não têm espaço na seqüência desta Revisão, por não se tratar do assunto principal da Dissertação. No entanto, é fundamental unir a **estrutura** ao **sistema de referência**, já que:

em um sentido muito restrito, a análise está dirigida a revelar, por a descoberto a estrutura interna de um corpus musical, suas normas e princípios formais, as técnicas de composição utilizadas. Esta análise responde às perguntas de qual é o conteúdo musical de uma obra ou peça, qual é sua estrutura, como está concebida e realizada (ibid, p 80).

No Brasil, esta tendência de uma investigação contextualizada não é novidade e muitos investigadores utilizam este procedimento metodológico (muitas vezes não conscientemente) relacionando o fenômeno musical (partitura etc) a uma prática contextualizada.

Para ser marxista (materialista-dialética), no entanto, essa investigação tem de estar concebida sob perspectiva política revolucionária: a do *proletário*, já que esta, segundo Lúkacs, é condição *sine qua non* para o materialismo-dialético:

o método marxista, a dialética materialista do conhecimento da realidade só é possível do ponto de vista de classe, do ponto de vista da luta do proletariado. Abandonando este ponto de vista, afastamo-nos do materialismo histórico da mesma forma que, por outro lado, elevando-nos a este ponto de vista, entramos diretamente na luta do proletariado (LÚKACS, 1974; P 36).

Embora depois da queda do Muro de Berlin, não seja mais usual falar de “luta do proletariado” ou mesmo “luta de classes”, ser contra o capitalismo – o sistema de relações

sociais baseadas na exploração do trabalho para o acúmulo de mais-valia – pode “substituir” o termo. Robert Kurz, por exemplo, acredita que o período de uma “luta de classes” já estaria encerrado no capitalismo – sistema produtor de mercadorias – porque os trabalhadores (proletários) teriam direitos na sociedade burguesa e porque o **estado das forças produtivas**, com constante acréscimo de conhecimento – fruto, hoje, da concorrência – permitiria o fim da prioridade de acumular mais-valia. Ele diz:

O dinheiro total produziu o ONE WORLD e quanto a isso não é possível querer voltar atrás: este, no entanto, era apenas a muleta da humanidade, que agora deve ser eliminada. É preciso libertar este mundo unificado de sua conformação mercantil, resguardando seu nível civilizatório, sua força produtiva e seus conhecimentos (KURZ, 1997, p. 26).

Não se pode negar o conteúdo marxista do trabalho de Kurz, mas ele pensa sobre uma outra realidade. São poucos (comparativamente falando) os trabalhadores deste estado das forças produtivas que descreve. No entanto, ele se “esquece” daqueles que nem podem ser “trabalhadores” ou dos que não trabalham sob as condições mais avançadas das forças produtivas do capitalismo (a maioria), que ainda não desfrutam dessas condições descritas por ele. Segundo Kurz, ainda, a “causa operária” teria preparado o trabalhador para o capitalismo, agora é a hora da revolução “Esta tarefa histórica que marxismo operário havia deixado de lado e protelado para um futuro supostamente longínquo, está agora na ordem do dia” (ibidem). Mesmo assim, ele não nega que denunciar essas contradições inerentes ao sistema capitalista deve ser fundamental para quem quer inserir-se ou utilizar-se deste “método”.

Assim, é necessário abrir espaço para um subitem um pouco mais específico.

2.3 Música e Política

O tema do uso da música em lutas políticas e ideológicas foi abordado por Alberto Ikeda em *Música Política: imanência do social*, em que mostra os diferentes usos que se fez da linguagem musical em movimentos sociais. Uma prática social unida a uma causa revolucionária (ou reacionária) é analisada e desnudada pelo autor, que une mesmo a música de Beethoven a uma causa! (a da burguesa revolucionária). Ikeda faz um recorrido por diversas sociedades e diversos usos de uma peça musical, tanto do ponto de vista da composição como da interpretação, levando em conta o tipo de apropriação feita pelos que a utilizaram. Mostra ainda que o **sentido** de uma música política está diretamente relacionado ao contexto social em que foi utilizada.

Em meados do século XX, citado por Ikeda como compositor da causa marxista, Hans Eisler (1898-1962) trabalhou compondo para algumas peças de Bertold Brecht e em alguns filmes de conteúdo revolucionário. Sua produção musical não nos interessa no momento. Neste espaço, é mister conhecer seu trabalho como teórico, cujo texto cheio de ironias, trabalha várias perspectivas do movimento revolucionário de sua época e trata, também, da linguagem musical. Em uma compilação dos textos do compositor (GRABS, 1976) temos testemunhos de uma vida de lutas contra o capitalismo. Mas há textos em que, por exemplo, ficam evidenciadas as relações do autor com seu professor Arnold Schoenberg, com seu colaborador Bertold Brecht e com outros colaboradores e artistas. Há ainda os que falam da relação da música e do compositor no capitalismo e, ainda, da música como arma na *Luta de Classes*.

É relevante, aqui, registrar a existência desses textos, que visam alertar, do ponto de vista materialista dialético, os problemas enfrentados pelo compositor no capitalismo. Mas sem esquecer: Eisler foi um compositor e (infelizmente) não é incomum que alunos de graduação e mesmo de pós-graduação em música não o conheçam. E para não se falar de sua obra.

Ele fez música e, através desta prática, pôde discorrer sobre os problemas mencionados. Mais ainda! Foi um compositor revolucionário, isto é, esteve sempre contra o modo de produção em que vivia, a não ser quando viveu na Alemanha Oriental. Mas, mesmo nesse período, produziu textos que visavam atentar para os problemas daquela prática específica e que, agora, não nos interessa, a não ser como História.

O autor escreveu para seus colegas compositores, para músicos e para o público em geral, que ele queria cativar como ouvinte e como aliado político. Não queria apenas falar de música, mas também para quem ela era feita, a vida desses (para quem ela era feita), seus trabalhos, seu modo de vida e suas opiniões políticas. Queria expor problemas reais que se enfrenta no mundo em que vivemos para alertar e conscientizar seus leitores.

Continuando a linha ideológica dos autores estudados, Eisler identifica o problema da música na sociedade burguesa de várias maneiras e sob vários ângulos, mas mantendo uma linha de pensamento em todas elas: o compositor está isolado da sociedade em que vive e, quando quer refletir, em sua música, o mundo em que vive, não tem um sistema de organização das artes que torne inteligível, ao ouvinte, o que está ouvindo. E sua saída para esse isolamento é:

(...) sair do isolamento espiritual e interessar-se por tudo, não só pela vida noturna ou esportes que em qualquer caso não lhe interessa. Nunca se esqueça de que as máquinas estão aí para satisfazer as necessidades dos homens. Quando você está compondo e abre uma janela, lembre-se de que o ruído das ruas não é apenas ruído, mas é feito pelo homem. (...) Escolha textos e assuntos que digam respeito a um maior número de pessoas possível. Tente entender seu próprio momento e não evolua em meras formalidades. Descubra as pessoas, as pessoas reais, descubra a vida do dia-a-dia para sua arte e então, talvez você seja redescoberto (GRABS, 1976, p. 30-31).

O autor também identifica em seus textos, grupos de agitação revolucionários, ressaltando sua atuação junto aos sindicatos e associações de trabalhadores. Nota-se que está indicando, aos leitores, uma tomada de posição política em relação à arte e que dotá-la de fundamentação ideológica é a maneira de manter-se fazendo arte. Também está, falando sobre esses artistas, incentivando-os e discutindo, com eles, seus problemas.

Demonstra, ainda, a origem da indústria cultural e faz um recorrido sobre a evolução do uso ideológico da música na História, relacionando com o estado da música em sua sociedade. Sempre expondo o seu ponto de vista crítico.

Trabalha, também, com uma variante da teoria de Plekhanov – a de que “as artes, antes do prazer estético tiveram uma função” quando coloca o caso dos barqueiros do rio Volga, que utilizam a música não para expressarem-se, mas para organizar seu trabalho em conjunto, subindo o rio (p. 135). Ele amplia a idéia, lembrando que, em muitos trabalhos manuais coletivos é (ainda⁶) comum que as pessoas cantem para manterem um ritmo de trabalho em conjunto. E, segundo ele, essa seria uma das maneiras de se criar uma verdadeira música popular. Ele também se preocupa em identificar a diferença entre música popular e folclórica, deixando o primeiro para a música da indústria cultural que ele combate intensamente e a segunda como essa música que nasce do trabalho manual coletivo (pré-capitalista, portanto) (p. 135).

É escasso o espaço que se dispõe, aqui, para um melhor aprofundamento sobre esses textos de Eisler, já que, por serem uma compilação, não estão sistematizados. Mas há de se acentuar que ele trabalha sobre a perspectiva de resolver problemas concretos e em tempo real, isto é, à época em que estavam ocorrendo e evidenciando seu ponto de vista. Ou seja, fazendo-o coerentemente, do ponto de vista filosófico. Como adiante:

A contradição mais aguda entre trabalho e lazer peculiar ao modo capitalista de produção divide todas as atividades intelectuais entre as que servem ao trabalho e as

⁶ Os bóias-frias do interior de São Paulo ainda cantam, mas agora cantam as músicas de seus ídolos da indústria cultural. A partir de reportagem de televisão é que o autor coloca esse dado e essa reflexão.

que servem ao lazer. O lazer, no entanto, é um sistema para reproduzir a força de trabalho. O conteúdo desse lazer não deve ser o conteúdo do trabalho. O lazer é dedicado à não-produção nos interesses da produção. Esta é a base sócio-econômica para a peculiar forma de prática musical no capitalismo (p. 39).

Mas nem só de crítica ao capitalismo vivem os textos de Eisler. Há alguns que elogiam os feitos contra a opressão, qualquer que seja sua origem. Em um deles, analisando uma canção composta por trabalhadores alemães, comunistas e socialistas, presos em um campo de concentração, na própria Alemanha, o autor, após descrevê-la e contextualizá-la, escreve: “Nós, músicos revolucionários profissionais, tiramos nossos chapéus a eles (os ditos compositores) em admiração e respeito” (GRABS, 1976, p. 78).

O autor discute uma *estética* operária. Essa estética se dá a partir da função da música na sociedade. “Música, como qualquer outra arte, tem que preencher um certo propósito na sociedade. Ela é utilizada pela sociedade burguesa principalmente como recreação, para a reprodução (re-criação) da força de trabalho (...)” (p. 59). “O movimento musical dos trabalhadores deve ser claro sobre a nova função de sua música, que é ativar seus membros para a luta e encorajar a educação política” (ibidem). E, mais para frente, oferece orientações técnicas, como: “a música para corais e peças didáticas terão um tenor frio e perfurante na base, que é como o coro deve cantar expondo slogans políticos ou teorias para audiências maciças” (p. 60).

Outro ponto que torna os conceitos utilizados por Eisler próximos dos conceitos desenvolvidos por Plekhanov é que Eisler está sempre tentando convencer o compositor-leitor a engajar-se na luta política “para sair do isolamento”. Não cabe tentar provar se as fontes das idéias de Eisler possam ter sido, em parte, de Plekhanov, mas esses dois pontos de união apontados são comuns também em outros pensadores, partes da mesma massa crítica.

Hoje em dia, alguns conceitos que movimentaram a produção de Eisler podem ser discutidos. Se hoje, como discutido anteriormente, os termos “luta de classes” ou “movimento operário” podem já não ter o mesmo sentido que em sua época, esses textos podem interessar

por serem testemunhos da tentativa de uma alternativa ao que estava ali. E deixaram, para o futuro, um registro histórico dessa prática e subsídios para novas tentativas. Mas o fundamental é que eles foram produzidos sob uma perspectiva: a do materialismo dialético e, por isso, podem ser usados como base para a compreensão das condições das relações sociais no capitalismo hoje, se relacionarmos as coisas e cambiarmos alguns dados. Se já não se fala em *luta de classes* porque indivíduos de diferentes classes muitas vezes se unem para terem privilégios, ou se já não há mais *movimentos revolucionários* como nas décadas de 60 ou 70 do século XX, no Brasil, por exemplo, uma música *didática* pode ser usada nas *escolas*. E, se como artista, encara-se que se deve encorajar a conscientização política, ou mesmo se o compositor deseja que o texto que emprega em uma canção seja compreensível ao ouvinte, há de se pensar no campo de tessitura de uma melodia, no seu contorno melódico, em sua prosódia etc. Pode-se tirar muito proveito de seus ensinamentos e de suas peças musicais. Os textos de Eisler transcendem a um uso específico, embora tenham sido construídos para um fim determinado.

Mas Eisler não discutiu diretamente os problemas da linguagem. Falou da falta de um sistema de referência no capitalismo e da maneira como utilizava o dodecafonismo, explicando os prós e os contras da técnica dodecafônica; chamando a atenção para os perigos de seu mau uso, porque:

ela (a técnica dos doze sons) facilita e dificulta, ao mesmo tempo, para o compositor. Em uma má composição dodecafônica, só o que está correto é o lado puramente serial, o lado aritmético. A lógica musical, o desenvolvimento e a continuação das idéias musicais tornam-se mecânicos ... (p. 162).

No entanto, essa discussão não foi sistematizada, isto é, não tinha um intuito de ensinar uma arte, nem de proporcionar uma experiência pedagógica, mas de mostrar que esses problemas da linguagem estão relacionados a outros. Pode-se tentar explicar isso, embora este também não seja objetivo aqui, atentando-se para o fato de que na época em que foram produzidos a maioria desses textos (antes da II Guerra Mundial), a Tradição explicava,

ainda, muito do fazer musical. Ele estava próximo da Tradição, que resolvia, com sua didática, os problemas musicais mais básicos. Hoje, provavelmente, já não exista essa garantia.

Nessa mesma linha combatente e combativa, encontramos Elie Siegmeister. Em seu livro *Música y Sociedad*, este autor identifica o uso ideológico da música erudita pela burguesia, em seu país (Estados Unidos), e faz um recorrido, pela história, desvelando o uso da música como arma ideológica nos diversos estágios das forças produtivas, pelos quais passou a sociedade ocidental.

Identifica, por exemplo, a poderosa arma que foi, para a Igreja, o Canto Gregoriano. E que, um pouco mais para frente, inclusive a arquitetura de algumas catedrais era pensada para auxiliar a eficácia dessa arma de manutenção do “estado de coisas”, auxiliando, com a acústica, certos contrapontos, por exemplo.

O autor também descreve o que enfrentava (na década de 30, aproximadamente) um compositor que era obrigado a trabalhar para a Indústria Cultural. Ele tinha que compor um refrão cuja melodia fosse aprendida por um gerente, sem a menor formação musical, com apenas três tentativas. Se não, estava fora de uso. Demonstra, a partir daí, como se degrada a linguagem musical, sempre sendo sub-utilizada pelo capital e, mais ainda, como degrada os próprios músicos, esse empobrecimento lingüístico.

Pode-se notar, lendo esses textos, que esses músicos (Eisler e Siegmeister) preocupam-se em esclarecer as relações sociais que explicam a prática musical no capitalismo e indicam seus problemas. Também projetam os resultados dessa prática musical cada vez mais empobrecida e, no caso de Eisler, os problemas também no meio da análise musical. O trabalho de Siegmeister, no caso, tem um recorte mais evidente (já que é um livro, não um conjunto de textos), por isso não trata dos aspectos mais profundos da linguagem, como Eisler. Mas pode-se dizer que sejam trabalhos complementares, até certo ponto, porque

Siegmeister aprofunda questões que Eisler, por ter pouco espaço, ou apenas levantou ou as resolveu sem discutir muito suas provas. No entanto, eles são base para a compreensão das relações sociais na produção musical do século XX, principalmente do ponto de vista crítico ao sistema de produção capitalista.

Assim, a base que fundamenta o pensamento do autor desta dissertação, os autores que fundamentam sua visão de mundo, estão colocados. Mas, neste espaço cabem ainda dois trabalhos de Willy Corrêa de Oliveira, não só para que se tome conhecimento deles⁷, mas também porque eles têm ligações com seu pensamento musical, sistematizado em forma de curso, e transcrito nos anexos desta dissertação.

O primeiro deles, o mais recente, *Cadernos* (OLIVEIRA, 2000), apresentado como Tese de Doutorado junto à Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo. Trata-se de uma tese dividida em quatro partes, que o autor chamou de cadernos, elucidando a relação entre arte e sociedade (caderno do princípio e do fim), a situação do compositor no capitalismo (caderno de biografias e caderno de pânico) e o contexto social atual, isto é, do momento de confecção da Tese (caderno de recortes). Não é objetivo aqui fazer a revisão bibliográfica deste trabalho. Ele está aqui, porque é parte de um todo. É, apesar de ser resultado de toda a vivência do autor no trato com a Música, o que cerca e dá sustentação ao curso que se apresenta nesta dissertação, além de ser uma reflexão sobre o lugar do compositor no capitalismo. Toda essa base ideológico-filosófica, o próprio Willy sistematizou nesta Tese e *Cadernos* segue a linha de trabalho estudada até aqui, com as correções de época quanto às condições sociais; a questão da luta de classes ou do uso utilitário da música que os autores previamente trabalhados resolveram em seu tempo. Então, pode-se dizer que as conclusões são as mesmas, identificando-se os câmbios e os ajustes nas definições que sustentam ambos os trabalhos.

⁷ O próprio Ikeda identifica este autor como “compositor e líder ativista” ao citá-lo.

Mas o fundamento desta dissertação é o registro do curso do Willy Corrêa de Oliveira e a identificação deste como fruto da filosofia materialista-dialética; não sob o ponto de vista da relação da música com a sociedade, como vimos até então, porém sob a perspectiva da linguagem musical. E há um outro trabalho do mesmo autor, que dá uma mostra dessa sistematização no trabalho com a linguagem: *Beethoven, proprietário de um cérebro* (OLIVEIRA, 1979).

Trata-se da análise do primeiro movimento da Sonata op. 57, de Beethoven (Apassionata). E o autor dá aí uma mostra da maneira como pensa a linguagem: relacionando o que é próprio da arte dos sons, seu material, com os parâmetros do som. Mas Willy trabalha também, neste texto, uma visão da linguagem musical sob a perspectiva da semiótica. Uma análise pluralista de um fenômeno sonoro, portanto.

É, na verdade, um trabalho sobre a **montagem** no trabalho de Beethoven; ponto fundamental levantado pelo autor, na análise da peça. Mas este discute, ainda, aspectos mais gerais da peça em relação aos problemas da linguagem (sistema de referência, por exemplo) e propõe uma escuta para cada parâmetro do som. Isto é, escuta-se uma vez, para ouvir a intensidade. Como Beethoven trabalhou as dinâmicas da peça. Depois, escuta-se outra vez para ouvir o timbre. Como o compositor trabalhou as articulações e os intervalos (de oitava, por exemplo) para transformar o timbre em um instrumento monotímbrico (piano). O mesmo para os outros parâmetros (altura e duração). E, ainda, uma quinta audição para a montagem (tudo ao mesmo tempo, *simultaneamente*) para compreender de que maneira Beethoven surpreende o ouvinte.

Esse trabalho, sob ponto de vista da linguagem figura em duas aulas do curso. A parte que trata da semiótica está em outra aula, separada das duas primeiras, que tratam da análise da peça. E essas idéias são desenvolvidas ao longo do curso todo e unidas a outros pontos de vista, formando o pensamento de Willy. Por isso, pode-se dizer que o curso sobre o qual nos

debruçaremos mais adiante é uma ampliação das idéias contidas em *Beethoven* e que, em última instância, é a “fase adulta”, o resultado do amadurecimento e da generalização das idéias contidas nesta publicação de 1979.

3. ANÁLISE DO MATERIAL

Neste capítulo, inicia-se o trabalho de dissertação propriamente dito. Ele se dará no intuito de demonstrar as manifestações da base filosófica do pensamento willyano. O materialismo-dialético está presente nele não só quanto à compreensão das relações de produção e consumo da Música nos diversos estágios das forças produtivas da História Ocidental; mas também na maneira de analisar e compreender as obras estudadas. Essas análises são realizadas a partir de uma compreensão do trabalho do compositor quanto ao material musical visto a partir de sua organização em relação à prática de sua época. Isto é, no resultado do artesanato⁸ do compositor – qualquer que seja ele, e em qualquer período – no trato com a **linguagem**.

Essa visão é possível à medida que se pratica, também, a composição, a interpretação e a audição, conscientemente em relação ao material musical. Portanto, pode-se conseguir uma visão geral da música quanto ao seu material (som e seus parâmetros) em relação à História e à sociedade atual, proporcionando a possibilidade de uma compreensão mais objetiva do fenômeno sonoro.

Para conseguir uma padronização dos conceitos filosóficos que envolvem esse trabalho, adotou-se um guia para o vocabulário e os conceitos que deverão estar presentes nas transcrições analisadas. Optou-se pela adoção do livro *Princípios Fundamentais de Filosofia*, de G. Politzer (POLITZER, BESSE&CAVEING, 1995), que foi o resultado de anotações de aulas dos cursos ministrados por Georges Politzer de 1935 a 1936 na Universidade Operária, em Paris e publicada pela primeira vez após a morte deste, em 1946. A obra tem as

⁸ O autor se refere à maneira de “tramar” a combinatória de sons e silêncios (no ato de escrever) para obter o resultado planejado na imaginação do compositor.

características de um manual, dividido em lições, em seqüência. A escolha deste livro como base e referência para as questões metodológicas e filosóficas, aqui, se baseia em duas questões. A primeira delas é a própria relação do professor Willy com esta obra, já que a indica como fonte de aprendizado para a dialética e o materialismo. Sempre que questões desta corrente filosófica surgem nas aulas, o professor recomenda o estudo dessas definições do método marxista através desta publicação. A segunda razão é de ordem inspiradora, já que o livro é fruto de anotações de aulas do filósofo Politzer, tornando-se impulso, fornecendo a idéia da anotação do curso Linguagem e Estruturação Musicais para sua disponibilização. Apesar de os alunos de Politzer não terem tido a possibilidade de realizar, com seu Mestre, uma revisão das anotações, tal qual foi possível neste caso agora.

Portanto, os conceitos filosóficos e o vocabulário para a comparação dos resultados das análises das amostras têm seu nascedouro pelas mãos de Politzer, presente aqui, por meio dessa obra.

Vale registrar que, neste caso, as leis gerais do método é que serão expostas. Outras questões do materialismo-dialético discutidas nos *Princípios*, como a questão da superestrutura, por exemplo, não serão abordadas diretamente. O objetivo aqui é garantir a possibilidade de evidenciar o prisma pelo qual se pode olhar a música a partir de sua parte mais “material”, não deixando de relacioná-la com a sociedade que a produziu. Mas o objetivo primordial, no caso, é a compreensão da questão material da música.

3.1 As leis gerais do método

Opta-se por iniciar definindo o duplo objetivo do materialismo dialético, segundo Politzer (POLITZER, BESSE&CAVEING, 1995 p. 19) :

1º) como dialética, estuda as leis mais gerais do universo, leis comuns a todos os aspectos da realidade, desde a natureza física, até o pensamento, passando pela natureza viva e pela sociedade.

2º) Como materialismo, a filosofia marxista é uma concepção científica do mundo, a única científica, isto é, a única que está conforme ensinam as ciências. Ora, o que ensinam as ciências? Que o universo é uma realidade material, que o homem não é estranho a essa realidade, que pode conhecê-la e, pelo conhecimento, transformá-la, como provam os resultados práticos obtidos pelas diversas ciências.

Um pouco mais adiante, a definição se completa: “cada ciência estuda um aspecto da natureza, tal como ela é. A filosofia marxista é, porém, a concepção geral da natureza, tal como ela é. (...) É, pois, uma filosofia científica”. Logo mais, temos que a filosofia marxista “não é um dogma, mas um guia para a ação”(p. 23), portanto devendo ser uma filosofia, no sentido mais corrente da palavra filosofia: “concepção geral do mundo da qual se pode deduzir certa forma de conduta” (p. 14). Percebe-se, pois, que a idéia geral está muito próxima à de ensinar uma metodologia de trabalho (o “método científico”), porém não desligada da realidade social, já que “(...) a `concepção do mundo` (ou seja, filosofia) não é uma questão sem interesse, uma vez que duas concepções opostas levam a conclusões `práticas` também opostas” (p. 14). Então, entende-se que fazer ciência não se utilizando o materialismo dialético é um contra-senso – pois este seria o próprio “método científico” e abordar aspectos da natureza ou da sociedade sem uso deste método é estar a serviço da ideologia da classe dominante, já que esta está sempre representada por outras metodologias e filosofias, segundo a visão de Politzer.

A primeira característica da dialética: **Tudo se Relaciona** (Lei da ação recíproca e da conexão universal). Isso significa que:

em contraposição à metafísica, a dialética olha a natureza, não como um amontoado acidental de objetos, de fenômenos destacados uns dos outros, isolados e independentes, mas como um todo unido, coerente, em que os objetos e os fenômenos são organicamente ligados entre si dependendo uns dos outros, e se condicionando reciprocamente (pp. 36, 37).

Portanto, pensar do ponto de vista dialético é relacionar o fenômeno com as condições que o cercam e esse é o melhor meio de se encarar a natureza, segundo o autor. “As descobertas científicas não podem ser realizadas quando há violação da primeira lei da dialética, isto é, se o fenômeno estudado for isolado das condições que o cercam” (p. 39)⁹.

Os fenômenos sociais são compreendidos e explicados pela dialética, porque esta “os relaciona com as condições históricas que lhes deram origem, das quais estão em interação”. Se a Música é um fenômeno social, a maneira, portanto, de mais se aproximar da compreensão da Verdade é através do método dialético. E o conceito de Verdade, em Politzer, nos diz que “a verdade não é um conjunto de princípios definitivos. É um processo histórico, a passagem de graus inferiores para graus superiores do conhecimento” (p. 30). Por isso, a Verdade não é uma caixa fechada, lacrada, mas a explicação engendrada mediante o acúmulo de conhecimentos sobre o fenômeno, sua observação e a relação desse fenômeno com as condições que o cercam em dado período de tempo. Portanto, por meio da dialética pode-se observar a música nas suas relações com a natureza e a sociedade, nos seus diversos períodos históricos e, a partir desse ponto de vista, aproximar-se de uma compreensão e explicação coerente e fundamentada.

Por isso, conclui-se que “nem a natureza nem a sociedade são um caos incompreensível: todos os aspectos da realidade prendem-se por laços necessários e recíprocos” (p. 43). Neste caso, é sempre preciso, pois, “avaliar uma situação, um

⁹ Essas palavras, ditas assim por Politzer (segundo escrevem seus discípulos), não devem ser tiradas de contexto. Elas foram escritas em uma época de clara guerra ideológica. Havia algo “concreto” e “definido” – a URSS – contra a ordem capitalista: um antagonismo aberto e “consciente” – dirigido. Atualmente, palavras assim podem ofender os praticantes de outras metodologias científicas, principalmente de base filosófica idealista. Mas estes são conceitos que estão de acordo com os pensadores marxistas citados na fundamentação teórica deste trabalho (Lukács aborda esse assunto diretamente), o que também não nega o valor dos resultados alcançados por outras vias.

acontecimento, uma tarefa, do ponto de vista das condições que os determinam e que os explica” (p. 43).

Tudo se Transforma é a segunda característica da dialética. Também conhecida por “Lei da Transformação Universal e do Desenvolvimento Incessante”, trata de reconhecer a mudança como aspecto da realidade. Isto é, a dialética se preocupa em considerar os fenômenos não apenas do ponto de vista de suas relações e de seus condicionamentos recíprocos, mas também do ponto de vista do movimento, da mudança, do desenvolvimento, do ponto de vista do seu aparecimento e de seu desaparecimento. Essa talvez seja a característica da dialética que mais a difere de outros métodos de análise, como o metafísico, por exemplo, já que encara os fenômenos também em relação a suas transformações, além de tentar compreendê-las. A metafísica encara os fenômenos estaticamente, a dialética os observa em movimento, em transformação.

Mas há de se atentar para os tipos de transformações, de movimento. “O movimento tem aspectos muito variados: mudança de lugar, mas, também, transformação da natureza e das propriedades das coisas” (p. 46). Portanto, a passagem do tempo, por exemplo, pode criar condições para mudanças, ou transformações. E relacioná-las com o que cerca o fenômeno e suas próprias transformações é, também, pensar dialeticamente. Um exemplo pode ser o da Música: para se compreender melhor a História da Música, pode-se tentar encará-la sob o ponto de vista das transformações que seu material sofreu através dos diversos estágios das forças produtivas da sociedade ocidental, já que se iniciou com sete notas, em um sistema que privilegiava a sobreposição de linhas (séc X, aproximadamente) e chegou a doze notas, em um sistema que privilegiava o encadeamento de blocos sonoros e a hierarquia de graus. Ao relacionar essas transformações com as sociedades em que ocorreram, pode-se ter uma compreensão diferenciada da Música possibilitando tornar mais claro o que é próprio da linguagem musical nos diversos estágios dessa transformação.

Por isso, conclui-se que “o marxismo (materialismo dialético) não é um repositório de receitas que “servem para tudo”, aplicáveis mecanicamente a todas as situações; ciência das transformações, o marxismo enriquece-se pela experiência” (p. 54). Por isso, um pensador dialético esforça-se mais em ensinar o método do que em fixar uma interpretação para os fenômenos, porque sabe que essa explicação pode ser modificada a custo das transformações que possam vir a sofrer as variáveis condicionantes do fenômeno, principalmente se este ainda está em evolução. Isto significa que, no caso da música, especificamente, em cada momento da História há uma escuta e que essa escuta, por também se transformar ao longo do tempo, transformou, conseqüentemente, a linguagem musical. Por isso, não se deve dizer “ouça isto assim”, mas antes, “pode-se ouvir isto assim”. Explicar os fenômenos considerando a mudança e, por isso também, a possibilidade de novas informações que venham a complementar tais explicações, é essa a atitude de Willy Corrêa de Oliveira em aula.

A **Mudança Qualitativa** é sobre o que trata a terceira característica da dialética. O estudo da segunda característica da dialética mostra-nos que a realidade é mudança. O estudo da terceira característica vai mostrar que há uma relação entre as mudanças quantitativas e as mudanças qualitativas. “Chamemos de mudança quantitativa o simples aumento (ou simples diminuição) de quantidade. Chamemos de mudança qualitativa a passagem de uma qualidade para outra, a passagem de um estado para outro” (p. 57). Para dar um exemplo, o mais corrente possível: ao aumentar ou diminuir o calor da água, ou seja, ao promover-lhe uma mudança quantitativa, esta sofre uma mudança em seu estado: ou se evapora ou se solidifica, ou seja, sofre uma mudança qualitativa. Mas há uma definição ainda mais completa, adiante:

em oposição à metafísica, a dialética considera o processo de desenvolvimento, não como um simples processo de crescimento, em que as mudanças quantitativas não chegam a se tornar mudanças qualitativas, mas como um desenvolvimento que passa, das mudanças quantitativas insignificantes e latentes, para as mudanças qualitativas. Por vezes as mudanças qualitativas não são graduais, mas rápidas, súbitas, e se operam por saltos de um estado a outro; essas mudanças não são contingentes, mas necessárias; são o resultado da acumulação de mudanças quantitativas inacessíveis e graduais (p. 58).

Isso não quer dizer que todas as mudanças qualitativas assumam a forma de explosões. Há casos em que a mudança para a qualidade nova se opera por meio de mudanças qualitativas graduais. Por isso é fundamental estudar em cada caso o caráter específico que cada mudança qualitativa assume, a fim de se conhecer melhor o fenômeno. Essa mudança pode ser gradativa, mas jamais há mudança qualitativa sem preparação.

Para concluir o resumo sobre a mudança qualitativa:

A continuidade da prática social leva os homens à repetição múltipla de coisas que eles percebem por seus sentidos e que sobre eles produzem um efeito; em consequência, tem lugar no cérebro humano um salto no processo do conhecimento, e surge o conceito (p.58).

A quarta característica da dialética trata da **Luta dos Contrários**. “A Luta dos Contrários é o motor de toda mudança” (p. 70). Esta é considerada a lei fundamental da dialética:

em oposição à metafísica, a dialética parte do ponto de vista de que os objetos e os fenômenos da natureza supõem contradições internas, porque todos têm um lado negativo e um lado positivo, um passado e um futuro; todos têm elementos que desaparecem e elementos que se desenvolvem; a luta desses contrários, a luta entre o velho e o novo, entre o que morre e o que nasce, entre o que perece e o que evolui, é o conteúdo interno do processo de desenvolvimento, da conversão das mudanças quantitativas em mudanças qualitativas (p. 70).

Todas as transformações acontecem porque há a contradição, portanto, conheçamos suas características.

A **contradição é interna**. Esta é a primeira característica da contradição. Ser interna. Lembremos do exemplo da água: no estado líquido, sob condições normais de temperatura e pressão, as forças de coesão das moléculas da água e o movimento próprio de cada molécula (força de dispersão) estão em determinado equilíbrio. Mas, o aparente equilíbrio do estado líquido dissimula uma contradição interna, em sua essência. Quando da passagem qualitativa para outro estado, há a superação de uma força pela outra.” A água, qualquer que seja seu estado momentâneo é, pois, luta de forças contrárias, que são forças internas pelas quais se explicam suas transformações” (p. 72). Isto embora as condições externas tenham influência no fenômeno e, como nos mostra a primeira lei da dialética (tudo se relaciona), não se deve

isolar uma realidade das condições que a cercam. Mas, não fosse a pré-existência das contradições internas, as condições externas seriam inoperantes. “A dialética considera, pois, como essencial, a descoberta das contradições internas ao processo estudado, que são as únicas que levam à compreensão da especialidade deste processo” (p. 72).

Por isso, nenhuma mudança qualitativa pode ser resultado direto de uma intervenção exterior, mas não se deve relegar o papel das condições exteriores a um segundo plano. “É o que acontece com crianças: todos os meios empregados para fazê-las andar serão inúteis enquanto o seu desenvolvimento interno, orgânico, não lhes permitir tal ato” (p. 73).

A segunda característica da **contradição** é que ela é **inovadora**. Ao olharmos o enunciado da quarta lei da dialética, verificamos que a luta dos contrários se dá como “a luta do velho contra o novo, entre o que morre e o que nasce, entre o que perece e o que se desenvolve”, ou seja, há de se constatar que é no seio do velho que nasce o novo e que a contradição se resolve quando o novo supera o velho. E, por se desenvolver, no tempo, essa luta, temos que “as mudanças qualitativas põem, assim, em evidência, em dado momento do processo histórico, aspectos novos que são resultantes da vitória sobre o que é velho” (p. 74). Quando o novo supera definitivamente o velho aparece o caráter inovador, a fecundidade das contradições internas, emergindo a mudança qualitativa.

A **unidade dos contrários** é a terceira característica da contradição, que é a luta entre, pelo menos, duas forças. “A contradição encerra, pois, necessariamente, dois termos que se opõem: ela é a unidade dos contrários” (p. 76). Ou seja, os contrários se combatem, mas são inseparáveis; e o contrário “A” age sobre o contrário “B”, assim como “B” age sobre o contrário “A”. Portanto, “os contrários não são justapostos um ao outro, de modo que um possa mudar e o outro permanecer imutável” (p 77), mas se relacionam e se condicionam de acordo com as lutas internas e as condições externas a que estão submetidos.

Uma reflexão: “A unidade dos contrários é condicionada, temporária, passageira, relativa. A luta dos contrários, que, reciprocamente se excluem é absoluta, como absolutos são o desenvolvimento, o movimento” (p.79).

A partir desta lei da dialética pode-se, por exemplo, encarar a música como resultado de uma relação entre natureza e cultura e que, à medida que o homem ocidental tentou evitar o intervalo FÁ-SI, deu início a um processo Histórico de conformação da Natureza – representada, aqui, pela escala de ressonância dos harmônicos – cujo final é o temperamento igual (condição *sine qua non* para o tonalismo). Portanto a aplicação da dialética sobre o material musical pode oferecer um ângulo de compreensão com base em algo concreto – o som – e sua manipulação pelos homens ao longo dos diversos estágios das forças produtivas da sociedade ocidental. Porque é desta Música que se fala neste trabalho.

Esta audição da música –, a partir do seu material – é dialética, mas é também materialista, porque “a dialética que acabamos de estudar não tem sentido, se a separamos do mundo real – natureza e sociedade (...), isto porque (...) a dialética está na própria realidade; não é o espírito que a introduz” (p. 107). A própria realidade – natureza, sociedade – é dialética. Adiante, uma definição de materialismo:

é uma concepção de mundo, isto é, certa maneira de compreender e de interpretar, partindo de princípios definidos, os fenômenos da natureza e, conseqüentemente, também os da vida social. Esta concepção do mundo aplica-se em todas as circunstâncias e é a base das diversas ciências. Ela constitui, pois, uma explicação geral do universo, oferecendo base sólida aos trabalhos científicos de toda espécie; em resumo, é aquilo que se denomina teoria (p. 108).

Faz-se um recorrido sobre as leis gerais do materialismo-dialético a partir do trabalho de Georges Politzer, que definiu assim as três características do pensamento filosófico marxista: “o mundo é, por natureza, material; a matéria é o dado primário, a consciência um dado secundário, derivado do primeiro; o mundo e suas leis são perfeitamente conhecíveis” (p. 115).

Primeira característica do materialismo filosófico: **a materialidade do mundo**. O materialismo dialético parte do princípio de que o mundo, por sua natureza, é material e de que os múltiplos fenômenos do universo são os diferentes aspectos da matéria em movimento – que não é apenas mudança de lugar, mas também calor, eletricidade, magnetismo, processos químicos etc – e não a manifestação da “Idéia”. Essas transformações da matéria, este movimento, podem ser explicadas, pela dialética, através da luta dos contrários; portanto, um dinamismo interno, uma atividade e um poder criador que repousa na própria existência da matéria, por conseguinte, na existência de suas contradições internas. Portanto, para esta filosofia, “a forma não pode existir sem o conteúdo, sem um conteúdo determinado e, reciprocamente, o conteúdo não pode existir sem a forma, sem uma forma determinada” (p. 124). E, nessa relação forma/contéudo, tão importante também para a música, está determinado que o conteúdo é que muda primeiro, depois a forma, que muda de acordo com a mudança de conteúdo, em concordância com o desenvolvimento das contradições internas do conteúdo. Quando vai discutir a forma, por exemplo, Willy sempre chama a atenção para a “falsidade” de se fazer uma música com material não tonal sobre formas clássicas (como a forma Sonata). Mas, ao mesmo tempo, elogia as soluções de Schoenberg, no opus 33a, em que este utiliza a série dodecafônica para expressar a forma Sonata, portanto, de acordo com essa lei derivada do materialismo; ainda que no caso da Arte, ela possa parecer incoerente, como neste caso. Mas, ainda nele: qual esforço teve de sua Schoenberg para colocar vinho novo em odres velhos sem azedá-lo? Essa resposta pode ser encontrada nas aulas referentes ao dodecafonismo (mais notadamente a que se refere ao opus 33a, Willy_IV_09). Mas já se adianta demasiado, o assunto, por isso vale continuar trabalhando, agora sobre a segunda característica do materialismo marxista (assim chamado no livro em questão): **a matéria é anterior à consciência**.

Essa segunda característica está fundamentada sobre duas teses principais: o ser é uma realidade objetiva, e a consciência é o reflexo subjetivo dele. De fato, se o mundo é material, a matéria é anterior à consciência, que reflete o mundo. Parte-se, então, da idéia de que o homem forma o conceito a partir das sensações, da prática, isto é, de seu trabalho na transformação da realidade sob o estímulo de suas necessidades naturais. “É o trabalho, a prática, a produção, que suscita os primeiros movimentos do pensamento nas origens da espécie humana” (p. 143). Como o trabalho humano é, e tem sido, desde a sua origem, um trabalho em sociedade, como observa Engels, então “o pensamento é, por natureza, um fenômeno social” (p. 145).

Apesar de as idéias serem livres, elas são produtos do cérebro: matéria. Os conceitos, produtos mais elevados do cérebro. E este, “o cérebro, produto mais elevado da matéria” (p. 147). Portanto, a matéria é anterior às idéias, à consciência, que é um reflexo dela, “não como o reflexo de um espelho, mas constitui um reflexo vivo, móvel, mutável, em incessante progresso” (p. 142).

Como terceira e última característica temos que **o mundo é conhecível**. Diferente de muitas teorias e concepções filosóficas - que, nesta fonte, são combatidos ardorosamente pelos autores e que não é, agora, objetivo solidarizar-se nesta batalha – o materialismo marxista compreende ser a matéria conhecível a partir do conhecimento das propriedades das coisas; pois, se conhecemos as propriedades de uma coisa (uma substância química, por exemplo) de forma a reproduzi-la, recriá-la, conhecemos a própria coisa. E esse conhecimento só é possível por meio da prática.

Também só é possível, mediante prática, a validação das idéias. Se uma idéia fracassa, não é porque a declaramos falsa; “ao contrário, ela fracassa por ser objetivamente falsa” (p. 161).

Um pouco mais adiante nesta dissertação haverá mais espaço para a discussão a respeito da prática – não só no pensamento de Willy Corrêa, bem como de sua importância para uma audição materialista-dialética da Música.

Para terminar mais essa entrada, devemos recapitular o que foi estudado, sucintamente, de uma maneira de ver o mundo a partir da matéria, de sua materialidade, do que é mais aparente. Relacionando os fenômenos às circunstâncias que os envolvem – naturais, sociais – compreendendo suas transformações por meio da luta dos contrários e que essas contradições, geradoras das transformações, são internas ao próprio fenômeno e à matéria e que, conhecendo essas contradições em sua própria unidade e em suas relações recíprocas e com as condições exteriores a que estão submetidas, se está fazendo ciência. E só é possível ter essa percepção pela prática.

3.2 Primeira aproximação ao material de análise

Depois de colocar em duas tabelas (Tabelas 1 e 2) a sinopse do conteúdo de cada aula foi possível ter uma visão ampla do material de análise – o curso como um todo - e, daí, extrair informações e estabelecer relações que serão úteis, à medida que possam completar ou serem completadas por outras. Para esta primeira parte do capítulo, pode ser fundamental acompanhar as descrições mais gerais do curso com as referidas tabelas; assim, o leitor poderá também conhecer um pouco melhor o material de pesquisa.

A vantagem deste método para a primeira aproximação é a possibilidade de estabelecer limites aos assuntos abordados pelo compositor em sua investigação sobre o objeto música. Tais limites determinam os temas mais amplos que são tratados ao longo das

transcrições. Dá, portanto, a possibilidade de vislumbrar o curso verticalmente, facilitando uma reflexão sobre a superfície do objeto de estudo e suas relações mais aparentes.

Tabela 1 – Mapa das aulas do primeiro semestre.

Aula	1ª.	2ª.	3ª.	4ª.	5ª.	6ª.	7ª.	8ª.	9ª.	10ª.	11ª.	12ª.	13ª.	14ª.	15ª.	16ª.
P M R Ó I D M U E L I O R O	Chopin: Por que estudá-lo hoje? Panorama geral (contexto sócio- econômico comparado a hoje e biografia)	Chopin: Análise do <i>prelúdio n.º 4</i> . Introduz visão materia lista da música simult/ par do som	Chopin: <i>estudo</i> <i>op. 25 n.º 7</i> . Música como um organism o (3 acontec simult).	Chopin: <i>estudo</i> <i>op. 25 n.º 5 –</i> análise. Visão materia- lista sobre a polifonia * Ped trabalho (som excepc)	Apresen- tação dos trabalhos (comen- tários)	Timbre: Bach/ Webern <i>oferenda</i> <i>musical</i>	Chopin: <i>estudo</i> <i>op. 25, n.ºs 4</i> e <i>n.º 10</i> . Pousseur.	Audição coment: <i>intermezzo</i> <i>n.º 1</i> , de Willy; <i>op.</i> <i>10, n.º 3</i> de Webern; <i>Scherzo da</i> <i>7.º</i> de Mahler; <i>Agon</i> , Stravinsky.	Hetero- fonia (define) <i>sequenza V</i> , de Berio Schumann Chausson Mahler, como exemplos de acompa- nhamentos vivos.	Berio <i>Circles e</i> <i>o 3.º. mo- vimento da</i> <i>1.ª. sinfonia</i> Mahler * Ped trabalho para rádio	Rudimen- tos Acústicos (prepara- ção para trabalho com rádios).	Apresen- tação dos trabalhos. (comentá- rios) Sistema de referên- cia coletivo (sala) Críticas mais diretas aos trab.	Melodia Oposto da polif Aud de melos excepc * Ped trab (melos exceps)	Apresen- tação dos trabalhos. Análise radiológ- ica da melodia em relação aos parâ- metros do som		
T M Ó R D C U E L I O R O	Aula introdutó- ria sobre o problema da música ocidental. Escola de Viena.	Hist Mus por Leibowitz A partir do material musical e sua relação com a prática (até tonalis-mo).	Tese de que a mús oc é eminente- mente polifôni- ca. Natur X cultura – como se confor- ma a esc. res. Harm.	Hist Mus (cont de tonal pra frente) Análise <i>son</i> <i>op. 10 n.º 1</i> , de Beet	Rudimen- tos da técnica dodeca- fônica	Lê e elucida o livro de Carlos Jachino <i>La</i> <i>Tecnica</i> <i>Dodeca- fonica</i>	Analisa estatisti- camente a <i>vals</i> do <i>op 23</i> , de Schoen- berg	Audição e fecha- mento da análise da <i>vals</i> do <i>op.</i> <i>23</i>	Análise do <i>op. 33 a</i> de Schoen- berg	Audição de obras de Schoen- berg Propõe leitura da abertura de <i>O Cru e o</i> <i>Cozido</i> , de Levi-Strauss	Aula em que deveria ser dada a respos- ta para <i>O Cru</i> e <i>o Cozido</i>	Resposta de Willy à intro de <i>O</i> <i>Cru ...</i> , de Levi- Strauss	Fecha a questão com aborda- gem semióti- ca.			
Q M Ó I D N U T L O O	História da Música a partir do sistema de referência e a neces- sidade de se ter consciên- cia do princípio organiza- dor das alturas	Exemplo de orga-nização a partir da relação com os parâme- tros do som C/o or- ganizar idéias? Aula de composição	Analisa <i>minueto</i> Bach Sentença e período (tipos de frase)	Audição de trabalho de aluno Identifica, através da práti- ca, confusão entre motivo e sist ref	Como se faz um tema hoje? * Ped para fazerem temas Schu-mann. (Chiari-na <i>op.9</i>)	Forma ABA	Audição comenta- da de peças de Willy <i>prelúdio</i> <i>n.º 1</i> , <i>sursum</i> <i>corda</i>) Ilustra forma	Os vários As e o B (texto publicado antes)	Audição das respostas musicais de Willy para o problema dos As (3 <i>instantes</i> <i>para piano</i>). Audição de peças de Schumann	Forma conden- sada em Schumann Poeta e contexto do material musical em sua época.	Schum Biografia (suas personae) Comenta intérpre- tes	Metalin- guagem em Schu- mann	Prática no curso Audição de <i>caderno</i> de <i>desenho</i> de Willy	Fecha forma condensa- da * Ped trabalho (fazer uma peça com a forma condensa- da)	Apresen- tações de trabalhos	Conti- nuação das apresen- tações. Fechamento

Tabela 2 – Mapa das aulas do segundo semestre.

Aula	1 ^a .	2 ^a .	3 ^a .	4 ^a .	5 ^a .	6 ^a .	7 ^a .	8 ^a .	9 ^a .	10 ^a .	11 ^a .	12 ^a .	13 ^a .	14 ^a .
S M E Ó G D U U N L D O O	Esclarece a contínuação do curso. Faz uma relação entre o aprendizado de um instrumento e a criação musical	Análise da <i>son op 53</i> , de Beet: Princípio Unificador, estrutura interna do acontecimento musical e a relação com os par do som.	Beet, proprietário de um cérebro	Montagem Contínua Beethoven, proprietário de um cérebro.	Variações Diabelli * Pede Variações sobre tema para jornal.	Apresentação dos trabalhos e a falta de uma língua falada na música contemporânea	Metalinguagem Parte semiótica do Beet, proprietário de um cérebro. Pierce.	Metalinguagem Satie Music sens music (Cage, Kagel) * Pede trabalho (criar uma música conceitual).	Metalinguagem Stravinsky Mahler.	Beet: <i>sonata op. 111</i> Stockhausen: <i>Klavierstück</i>	Apres trab música (conceitual) Mozart: <i>Jogo de Dados</i> Fecha metalinguagem	Audição de <i>Os Miserere</i> , de Willy com foco na metalinguagem. A Arte no capitalismo.		
Q M U Ó A D R U T L O O	Comentários sobre a obra de Webern (ouvida previamente pelos alunos).	Apres dos trabalhos dodecafonicos. Relação prática/parâmetros do som Aula de composição	Audi de peças para trabalho com harmonia. * Pede trab (da cadeira ao piano)	Hist Mus através das diversas conformações sofridas pela escala de ressonância dos harmônicos	Introduz a teoria de Costère Apresenta <i>Mort ou transfiguration de l'harmonie</i> e a tese da evolução da escuta na história * Pede trab de Harmonia.	Análise <i>son op 10 n.º 1</i> , de Beet. do ponto de vista de seu projeto harmônico (tonal)	Apresentação dos trabalhos sobre polarizações (harmonia) Comentários e outros exemplos	Leitura mais direta sobre o livro de Costère (sociologia das alturas)	Exemplos para fechar o assunto de harmonia não tonal e de outras direcionalidades					
S M E Ó X D T U O L O	Rondô e Forma Sonata Análise da <i>Son op. 10 n.º 1</i> e Beet do pto de vista da forma. * Pede análise do op 129, de Beet	Análise morfológica do op 129 de Beet. A memória.	Audi do <i>andante do concerto para piano e orq K453 n.º 17</i> , de Mozart. Tese dos 2 eixos: Mozart – Beethoven Schoenberg (o que aprendeu com ambos)	Trabalho sobre Mozart	Moz_X Beet: e uma leitura do andante do concerto n.º 17, de Mozart	Audi de <i>flamme d'un chandelle</i> e do <i>concerto para piano e orq</i> de Willy como exemplos de tendência mozartianas em sua obra.	Texto sobre Mozart e Beethoven Minueto através de uma história econômica da música. Considerações finais	Minueto/ Scherzo Audi do <i>minueto da son op 2 n.º 1</i> , do <i>scherzo da op 2 n.º 2</i> de Beet e do <i>scherzo da 7.ª sinfonia</i> de Mahler. Indica intérpretes	O scherzo em Mahler Como deve ser um compositor (decantar na solidão) Biografia de Mahler	Audi de obras de Mahler Visão semiótica	Fecha Mahler com análise psicológico-hermenêutica do primeiro movimento de sua 6.ª sinfonia	Audi de <i>la flame d'un chandelle</i> como exemplo de resposta musical gerados pelo estudo sobre Mahler. Audi do <i>Adagio</i> para orq, de Willy	A variação entre os parâmetros e as propriedades da música (ritmo, melodia etc) * Pede trabalho sobre variação	Fechamento

Seguem descrições mais gerais do objeto de análise, no intuito de conhecer de um modo geral a fonte de pesquisa e preparar as estratégias de busca.

O curso tem, em linhas gerais, uma conformação tratando, no primeiro módulo, de simultaneidade (polifonia). No segundo, trata-se da estrutura da música – como se articulam os sons dentro do acontecimento musical. No terceiro, o assunto é **sistema de referência** (o princípio organizador das alturas) e música semântica, enquanto o quarto trabalha com harmonia não-tonal e direcionalidade. O quinto dá conta de um aparato técnico básico de composição e explica a forma; e o sexto trata de história e significado. Embora os assuntos possam ser separados por módulos, eles se entrelaçam.

Para iniciar um olhar mais detalhado ao primeiro módulo, pode-se dizer que seu assunto principal é, na verdade, a **polifonia**. E também a característica própria da **linguagem musical** que seria trabalhar com a **simultaneidade** – e Willy trabalha com a simultaneidade desde o próprio som (através da simultaneidade de seus parâmetros) até a heterofonia (polifonia de polifonias). O conceito de polifonia trabalhado pelo professor está ligado ao conceito desenvolvido por René Leibowitz em sua abordagem da História da Música Ocidental. Este conceito será melhor desenvolvido em sub-item seguinte, mas é possível dizer que Leibowitz pensou a polifonia da música ocidental como um fator determinante para diferenciá-la de outras músicas porque o resultado com a sobreposição de melodias gerou transformações no próprio “material musical”. Willy baseia-se, no início, principalmente em algumas obras de Chopin para relacionar o som - através da simultaneidade de seus parâmetros, portanto “polifônico” por natureza - à polifonia, mostrando exemplos de casos excepcionais de polifonias e definindo heterofonia. Destaque-se a preocupação em confrontar dialeticamente o assunto principal com seu oposto, a melodia. Ao realizar, nas duas últimas aulas do primeiro módulo (I_13, 14) uma análise desta também relacionando suas propriedades aos parâmetros do som, o professor mostra a melodia como

polifônica à medida que é resultado também da simultaneidade desses parâmetros. Isso dá uma outra dimensão à compreensão de ambas, já que as relaciona com uma origem em comum, e garante uma unidade ao conjunto.

O segundo módulo está mais dedicado à estrutura interna do acontecimento musical – os procedimentos realizados pelo compositor, de uma maneira geral, para escrever música. Para isso, vale-se de exemplos de Beethoven, em sua primeira parte, para demonstrar como as propriedades de uma música (como o **princípio unificador**, por exemplo) devem contaminar sua estrutura interna por inteiro. Isto é, Willy procura demonstrar que o compositor tece relações entre os sons e os silêncios organizando-os no fluxo temporal para obter um resultado estético e dar coerência ao discurso; e que essas relações não são arbitrárias ou frutos do acaso, senão frutos de reflexão do compositor sobre o confronto dialético entre o princípio organizador das alturas (**sistema de referência**) e o “material musical” escolhido por ele para formar seus significantes (motivos, frases, harmonia, contornos melódicos etc). Na segunda parte deste módulo, o professor trabalha com a metalinguagem, de uma maneira geral (em relação a outras artes, inclusive), a partir de vários autores e dá exemplos de vários tipos de sua manifestação na música. Relaciona-a com a estrutura interna do acontecimento musical, à medida que explica sua necessidade pela falta de uma língua falada (sistema de referência universalizante). E o faz buscando exemplos na História.

No terceiro módulo, o dodecafonismo é trabalhado e utilizado como apoio para falar de sistema de referência, a partir da conscientização do problema geral da música ocidental quanto à organização das alturas (os diversos sistemas ao longo da história) e do trabalho sobre a história da música do ponto de vista do “material musical”. Utilizando-se de algumas obras de Schoenberg, este trabalho visa conscientizar o aluno de que há, independente de sua vontade, um sistema de organização das alturas, ainda que não se tenha consciência dele. Na segunda parte do

semestre, o compositor apresenta sua resposta à abertura de *O Cru e o Cozido*, de Levi-Strauss. O texto da *Abertura* desta obra causou certa “comoção” aos compositores de vanguarda da época (vide a introdução de *Fragments Theoriques I*, de Pousseur), já que o antropólogo afirma, baseado em uma teoria lingüística, que a música serial não teria nada de soluções humanas, já que o dodecafonismo (no caso) não promovia a segunda articulação¹⁰ na linguagem musical, como acontecia com a música tonal. Nesta, a **função tonal** daria significado aos significantes (motivos, frases etc). Aproveitando a relação proposta pelo autor entre a música e a semântica, Willy define o sistema tonal e o dodecafônico como sistemas de referência apresentando, portanto, um outro ângulo de visão sobre o mesmo objeto de estudo, re-definindo-o por outra via. Este assunto será mais profundamente tratado em subitem dedicado à semiótica.

O quarto é destinado ao trabalho para se compreender uma harmonia não tonal e outras direcionalidades. Vale dizer que este módulo tem um número menor de aulas que os outros módulos pares (o quarto tem apenas nove aulas). Isto se deve ao fato de que, nesse ano, houve muitos feriados coincidentes com as datas de aulas dessa turma e, ademais, houve greve na universidade, dificultando o trabalho. Por isso, a audição completa da obra de Anton Webern, não foi realizada no começo do período – era de praxe o professor ouvir e comentar com os alunos fazendo um estudo completo do trabalho deste compositor, confrontando-o com a obra de Shostakovich na conclusão da escuta de Webern abordando, assim, o envolvimento entre música e sociedade. Esse processo durava aproximadamente quatro aulas do início do período. Porém, talvez o mais importante nesse semestre seja o trabalho com a teoria de Edmond Costère, que desenvolveu uma *sociologia das alturas* esclarecendo de um ponto de vista teórico-musical (e também matemático) certas intuições empíricas no controle do fenômeno da atração e repulsão das alturas. Ele compreendeu e provou que determinados intervalos (harmônicos e melódicos)

¹⁰ O significante está unido ao significado. Conceito um pouco mais profundo em subitem seguinte.

são atrativos e outros repulsivos, possibilitando uma consciência no controle e na compreensão de polarizações e direcionamentos sob o ponto de vista da organização das alturas.

O quinto módulo tem a característica de um manual de composição – o próprio professor recomenda que seja utilizado o de Schoenberg para dirimir as eventuais dúvidas – visto através da dialética. Willy, aqui, explica a forma a partir de seu conteúdo e nunca como uma “fôrma”. Reforça, portanto, o conceito de que hoje não há um sistema de referência coletivo e provoca os alunos a pensarem em como organizar o “material musical” sob tais condições. Chama atenção a aula 4 (V_4), em que o professor, a partir de trabalhos dos próprios alunos, verifica uma falha de compreensão e a corrige, esclarecendo a diferença entre **motivo** e **sistema de referência**, confusão percebida através da prática (para maiores esclarecimentos deste exemplo, vide aula em anexo).

Inicia o trabalho, portanto, de uma visão micro (motivos, frases etc) para uma visão macro, utilizando-se de obras de Beethoven e Mozart, preferencialmente, mas também de Chopin e Bach. Apresenta um trabalho sobre Schumann a partir do problema da forma condensada, na segunda parte deste módulo.

O último (sexto) continua os estudos do precedente, trabalhando Mahler e sua relação com a forma, além de estimular mais diretamente os alunos a escreverem e apresentarem suas peças para que o professor possa identificar e resolver os problemas enfrentados, quase antecipando a fase seguinte. Também identifica em algumas de suas próprias obras as soluções para os problemas musicais estudados até então. Ao fazer isso, Willy dá unidade ao conjunto a partir da prática, garantindo a visão de compositor – o “rigor imaginativo” – na interpretação dos dados coletados na análise das obras utilizadas como exemplos durante o curso. Na verdade, este é um semestre de passagem: uma modulação de um curso a partir da teoria para seu outro eu, a partir da prática.

Isto não quer dizer que, nesses primeiros seis semestres não haja prática e nem que na fase seguinte (que esta dissertação não contempla) não haja teoria. Pelo contrário, na segunda fase do curso o professor sempre recorre ao conteúdo das aulas teóricas e a relação entre as propriedades da música e os parâmetros do som para esclarecer dúvidas, argumentar na análise do trabalho do aluno etc.

Durante a primeira fase do curso é fundamental o uso de exemplos musicais na ilustração do assunto trabalhado. Além disso, o professor também pede pelo menos um exercício prático – de composição - por semestre (assunto a ser discutido em próximo subitem).

O professor também ilustra alguns casos com suas próprias composições, o que unifica o conjunto: ao enfrentar conscientemente os mesmos problemas que os grandes mestres e os propostos aos alunos, o professor mostra, indiretamente, como se aprende com o exercício da composição para, ao menos, conhecer a linguagem através da prática.

Chama a atenção, no cômputo geral das aulas, as diversas histórias da música contadas, com a finalidade de contextualizar o compositor e a obra, relacionando-os ao contexto atual. Um exemplo disso está na aula I_1: o contexto sócio-econômico-cultural e do material musical à disposição de Chopin é comparado ao atual para explicar porque este compositor deve ser estudado hoje.

Nas aulas 2, 3 e 4 do terceiro módulo (III_2, 3, 4), apresenta-se a história da música a partir das transformações do material musical ao longo dos diversos estágios das forças produtivas da sociedade ocidental; ou seja, uma visão materialista da história. Inspirada em um curso de história ministrado por René Leibowitz e freqüentado pelo professor, nos anos 60, embora os exemplos musicais não sejam os mesmos utilizados no curso original, há a palavra de Willy de que estes mantêm o espírito da fonte. Também aqui o pensamento e o processo estão condensados, já que o foco principal do trabalho original de Leibowitz era a História.

No quarto módulo, aula 4 (IV_4), apresenta-se uma história da música a partir das diversas conformações sofridas pela escala de ressonância dos harmônicos – a relação natureza X cultura, também tratada na III_3. Na aula V_1, temos uma história da música por meio dos sistemas de referência ao longo dos vários estágios da sociedade ocidental – suas transformações e relações.

Chama a atenção, também, a preocupação do professor em sempre dizer o estado atual das questões trabalhadas (como a falta de um sistema de referência comum hoje), relacionando-as com a atualidade contextualizando, assim, o seu próprio “material musical” em relação a seu momento histórico.

Para os próximos subitens também ficam a discussão sobre a semiótica, a fenomenologia e a hermenêutica – teorias utilizadas nos trabalhos de análise e de compreensão da linguagem - e suas relações com o materialismo dialético no pensamento musical do compositor.

A opção por dividir assim os assuntos é inspirada na maneira de fazer do próprio Willy, já que ele também divide o conteúdo do livro *Beethoven, proprietário de um cérebro* em duas partes distintas apresentando-o, no curso, em aulas diferentes - II_3, II_4 para as escutas direcionadas a cada parâmetro do som separadamente e a montagem, i.e., a obra analisada vista sob o parâmetro mais material – a partitura; e mais diretamente na II_7 apresenta a teoria semiótica contida no livro sob o título *Por uma semiótica musical*, além de reportar-se sempre a essa teoria em diversas aulas do curso, nas quais uma abordagem semiótica é demandada.

A tempo, uma observação: algumas peças são utilizadas como exemplos em vários momentos do curso e são analisadas sob diferentes ângulos. Uma delas é a sonata op. 10 n.º 1, de Beethoven: ela é ouvida e analisada a partir do sistema de referência (exemplo de música tonal) (aula III_4); seu “projeto harmônico tonal” (IV_6) e quanto à forma (VI_1). O *scherzo* da sétima sinfonia de Mahler também é utilizado como parte da definição de heterofonia (I_8) e como parte

de um trabalho mais geral sobre este compositor (VI_8). Esses são dois exemplos, mas há outros que podem ser descobertos com a ajuda das tabelas ou com uma incursão aos anexos.

3.3 A análise das obras na História

No subitem anterior chamou-se a atenção para as diversas vezes em que o professor recorre à História da Música para contextualizar um dado da linguagem, complementando uma definição. Para exemplificar, na aula I_1 ele justifica porque Chopin pode nos interessar hoje, “mas somente compreendendo o contexto em que ele estava imerso” (I_1). Por contexto social, Willy faz um apanhado geral das relações sociais pré e pós Revolução Francesa (1789) e as conseqüências disto - as relações sociais hoje; tudo isso em confronto com a prática musical (tanto na época de Chopin, como hoje) e o estado do material musical que lhe era disponível. Segue parte da conclusão da aula:

2) Mesmo sem um sistema de referência de permeio (o tonalismo já entrara em decadência), Chopin foi o músico que mais se comunicou com o mundo inteiro. De qualquer modo, maciços recortes advindos da música tonal, ainda estavam em jogo, o que facilitava a compreensibilidade, mesmo levando-se em consideração as novidades das influências da música polonesa e a originalidade de seu estilo em sua música. Percebe-se a influência de Chopin nos Estados Unidos, no Brasil, na Rússia, enfim, em toda a Europa, seguramente e em outras tantas partes do mundo. Isso significa que Chopin soube dizer algo e todo mundo o entendeu sem que ele banalizasse o processo.

A esse parágrafo seguem-se exemplos musicais, interpretados pelo próprio professor, que dão força à argumentação.

Também chamou a atenção o fato de que o professor reconta a História da Música a partir de diversos pontos de vista: como o sistema de referência (aula V_1):

A história da música ocidental testemunha a nossa saída e há uma explicação que diz que o homem um dia resolveu cantar em coro; e esse fato modificou o gregoriano, porque, para duas vozes paralelas sobrepostas e com mais ou menos o mesmo campo de tessitura (somente homens podiam cantar), o intervalo mais confortável entre elas é o de quinta. Ademais, é o primeiro na escala de ressonância dos harmônicos, portanto mais próximo da voz original. [O professor toca um fragmento de uma Antífona de um Salmo de uma Véspera passando por vários modos e apenas o da dominante (uma quinta acima do original) coincidiu com o original.]

Essa distância de quinta não foi alcançada sobre todos os graus, dado que a relação SI-FÁ, ou seja, o trítone, aparece irremediavelmente como resultado da progressão por quintas paralelas. Então, os músicos tiveram que alterar notas para evitar o trítone, dando início a um ciclo que resultou em mais cinco notas. De sete iniciais, chegamos a doze, por volta da *Ars Nova*. [Todas essas questões exemplificadas ao piano]

Em 1300, aproximadamente, os modos também não eram mais os mesmos. E, no século XVI, só havia dois modos: maior e menor. Daí para a tonalidade, resolvida a questão do temperamento, durante trezentos anos, aproximadamente, foi mais rápido.

O tonalismo teve alta influência da França e da Itália, países mais desenvolvidos politicamente. E o tonalismo coincide com o capitalismo. A industrialização busca no campo o trabalhador, que perde sua identidade ao chegar à cidade, pois não encontra ressonância coletiva de seus valores culturais como, por exemplo, sua música. Então o capitalismo criou uma música para esse "expatriado", substituindo suas culturas originais por outra *made in capitalism*. Dessa forma o trabalhador se entorpeceria e esqueceria sua terra natal.

E porque tudo tem um declínio, o do tonalismo coincidiu com o Romantismo. E a grande inovação do romantismo foi a entrada do folclore como sentimento nacionalista. Antes, era-se fiel ao Rei. Depois que o capitalismo surge, começa um momento novo e o nacionalismo se fortalece. Mesmo com o declínio da tonalidade, há muitas coisas novas na música. O nacionalismo, basicamente, se incorporou aos restos de tonalidade que ainda existiam.

Isto para mostrar a importância de se ter consciência do princípio organizador das alturas.

E a exposição de uma concepção de História baseado em um dado a partir da estrutura da própria música, que tem intrínseca relação com a sociedade que a produziu – o sistema de referência.

Também expõe relações entre Natureza e Cultura através das diversas transformações sofridas pela Escala de Ressonância dos Harmônicos – o dado da Natureza – em suas diversas adaptações e conformações aos diversos estágios das práticas musicais da sociedade ocidental (IV_4) – uma visão histórica da música a partir do conflito Natureza/Cultura:

No domínio da natureza, vamos ter a escala de ressonância dos harmônicos. Isso não é um dado cultural: é absolutamente natural. [Coloca, na lousa, a escala de ressonância dos harmônicos] Como a cultura dialoga com a natureza, é o que estamos trabalhando. E todo esse diálogo parte do ponto em que olhamos para essa escala e, a cada aproximação, modificamos o modo de olhá-la.

Em um primeiro olhar, o que vemos é a oitava, a quinta e a quarta. A primeira coisa, a oitava, é uma igualdade. A quinta é a primeira diferença. Mas, fisiologicamente, a quinta é tão fácil de ouvir quanto a oitava (basta perceber que, as crianças, quando

cantam, às vezes cantam uma quinta acima, naturalmente). As relações de oitava e quinta estão no ouvido. Estão próximas.

Também, em um primeiro momento, cantamos a oitava e a quinta. Mas a quarta tem uma característica que, enquanto a quinta se debruça sobre a nota geradora, a quarta se afasta da nota geradora. Uma é centrípeta e a outra é centrífuga. São dados da natureza, não da cultura.

Toda a música parte da oitava e depois da quinta e, se pensarmos bem, a última coisa que apareceu no tonalismo, por exemplo, foi a quarta.

A terça só apareceu muito tempo depois. O homem, penso eu, tem a capacidade de ouvir alguns harmônicos, e ouvir a terça foi uma conseqüência de ouvir um pouco mais a escala de ressonância. Somente mais tarde é que entra a relação de terça, mas ela aparece como dissonância. E tornou-se proibida. Daí se tornou um problema cultural. A Igreja proibiu o solfejo! Mas a Inglaterra, que estava afastada do continente, ouviu as terças muito antes, porque não tinha preconceito. Só mais tarde ainda é que a terça apareceu no continente.

Depois, ouviu-se mais um pouco a escala até o acorde perfeito. Esse é o caminho que a harmonia percorreu. Essa sobreposição de terças, quando já está mais no ouvido, chegou até a sétima. Notem que toda a História do homem é um caminhar sobre a escala de ressonância dos harmônicos.

Até que o homem chega à tonalidade e impõe regras: arma uma hierarquia. Como se estabelece esse um entre cultura e natureza é importante. Pode-se por o acorde de sétima, mas não sobre a tônica. Mas, a natureza, não precisa disso. Pode-se, para a natureza, por a sétima em qualquer lugar. Mas a natureza não é tonal. Sobrepor terças é um dado da natureza. É mais um dado do diálogo.

Mas, ao chegar nesse ponto, a primeira oitava, eu já olho diferente: eu já vejo um baixo. E o objetivo é manter a tônica. Olho a oitava como baixo, como função. Tenho o baixo, a dominante, a subdominante e a sétima, se eu a colocar sobre o acorde de dominante. Aí, tudo se acomoda. Esse é o resultado do diálogo da cultura com a natureza: há de se mascarar certas coisas para que outras dêem certo.

[O professor forma, sobre cada nota da escala de dó maior, um acorde] Notem que o primeiro, o quarto e o quinto graus são iguais (maiores). O resto é diferente: eu não preciso me preocupar com eles. Mas, entre os outros três (I, IV, V), tenho que criar diferenças porque eles são iguais e tendem a tomar um o lugar do outro, fácil. Então, o I vai ser a tônica; o IV, a subdominante e o V, a dominante. E o IV e o V devem trabalhar para o I. É como se o resto fosse o povo; a tônica, o capital; a subdominante, o subgerente; e a dominante, o gerente. Por isso não se pode nunca colocar um acorde de sétima sobre a tônica. A tônica é o capital, e tudo deve trabalhar pelo capital. O subgerente e o gerente podem tudo, mas devem, apenas, ser empregados do capital. Mas o capitalista diz que ele é dono do capital, embora todo o capital que ele tem é o capital que ele tirou dos peões que trabalharam para ele e fizeram o capital dele.

Mais para frente vamos ver porque uma música em menor pode terminar em maior, mas não o contrário.

E há um momento em que o homem começa a ouvir as segundas maiores. Então, aconteceu Debussy, que já ouve outros harmônicos. Toda a História é um diálogo entre natureza e cultura. Quando se tem uma dúvida, comece a procurar pela natureza. Depois, o homem passa a ouvir o cromatismo, que desemboca facilmente no dodecafonismo.

Notem que, mais para frente, na escala de ressonância, os intervalos vão diminuindo e reproduzi-los é possível através da música eletroacústica.

Talvez o ponto de partida para todo esse escopo de possibilidades tenha sido o curso de René Leibowitz, freqüentado em Paris por Willy Corrêa em meados dos anos 60. Nas aulas 2, 3 e 4 do terceiro módulo (III_2,3,4), ele justifica a adoção dessa História entendendo que, apesar da

concreção e dos exemplos diferentes do curso original, seu espírito permanece o mesmo. E o próprio professor ainda se encarrega de criticá-la, quando o assunto é a música dodecafônica, o que pode mostrar que esta maneira de compreender a História da Música não deixou de passar por uma reflexão crítica, apesar de sua importância.

No início da aula 2, o professor sugere que se inicie o trabalho sobre o dodecafonismo a partir de uma justificativa histórica, portanto “assim poderemos saber com o que estamos lidando” (III_2). E no quarto parágrafo da mesma aula, diz que Leibowitz “por ser marxista e evitando métodos de análise metafísicos, como justificar a História através de gênios ou datas, pensou a História a partir do material musical”.

A partir daí, o professor coloca uma síntese do pensamento desse teórico, justificando-a com alguns exemplos musicais. Leibowitz, segundo Willy, concluía que a música erudita é um ato de vontade e que, por um ato de vontade – cantar a duas vozes e depois tentar resolver o trítone FÁ-SI, alterando as notas que dificultassem a entonação dos intervalos melódicos e harmônicos – teve transformado seu material musical. Por isso tem uma história. E que também o homem necessitou criar uma escrita para poder realizar projetos mais complexos; por isso, segundo Leibowitz, “a nossa História também é de uma escrita musical”.

Outro dado importante da teoria de Leibowitz também é o de que a polifonia é o grande “princípio unificador” da música ocidental – diferenciando-a das outras músicas. Uma polifonia cujo resultado dos encontros intervalares verticais gerou a necessidade de uma transformação no próprio material musical – as notas disponíveis para a confecção da música. De sete notas iniciais, passou-se a ter doze. E essa transformação gerou, também, transformações na prática musical, por meio do sistema de referência.

No final da aula 4, o professor comenta o trabalho de Leibowitz, chamando a atenção para o fato de que esse pensador se mostra descontente com a música do século XX por esta não ter

sido dodecafônica. E explica este fato, dizendo que, apesar de Leibowitz ter feito uma História da Música baseada na história do “material musical”:

muito diferente das histórias da música que vemos por aí, esqueceu-se de que a música sofreu uma evolução (transformação) de seu material por ação direta dos Homens e não compreendeu que apenas um homem somente não poderia ditar as regras de algo que deveria ter acontecido através de uma prática social, e não por ordem de um ditador (III_4).

Mesmo com essa crítica, fica evidente a dívida que Willy tem com essa visão histórica na construção de seu pensamento. Não há informações de que Leibowitz tenha registrado esse curso, ou mesmo que tenha escrito trabalho semelhante. No entanto, ele se faz vivo à medida que seus conceitos servem de fundamento para uma compreensão da música a partir de seu dado mais material.

Portanto, pode-se dizer que a visão de História, no pensamento musical estudado é fundamentada no conceito de que há uma História da Música Ocidental, porque ao longo dos diversos estágios das forças produtivas desta sociedade, seu material musical foi transformado por meio de uma prática social. E essa transformação, enquanto acontecia, transformava também a maneira de ouvir daqueles que a modificavam, gerando outras transformações. Poderia ser, também essa, a base para uma estética; i.e., para se compreender a prática musical de determinado estágio da sociedade, há de se relacionar seu resultado estético com o estado do “material musical” utilizado e, se é assim, não se poderá esquecer que o “material musical” tem intrínseca relação com a sociedade que a utiliza. E essa relação não é apenas na questão do uso ideológico da música ou sua função na sociedade, mas também e principalmente, na matéria prima utilizada para sua confecção – a maneira de organizar os sons.

Há alguns exemplos transcritos que podem exemplificar essas relações. Um deles está na primeira aula do curso (I_1), em que o professor declara que Chopin pode interessar-nos ainda hoje, “somente entendendo o contexto social em que ele estava imerso”. Mas o contexto social,

neste caso, também tem relação com o material musical à disposição de Chopin, mostrando, por exemplo, a importância da música folclórica polonesa para sua obra (vide exemplo na introdução deste sub-item).

Em outras aulas, o mesmo procedimento é adotado. Por exemplo, na aula V_10, o material musical disponível a Schumann é discutido a partir de dados de sua biografia e das relações sociais e artísticas de seu meio, também mediante dados de seus contemporâneos – preferencialmente a maneira particular de cada um (Berlioz, Chopin, Mendelsohn etc) de resolver a falta de um sistema de referência (princípio organizador das alturas), que já entrara em declínio (Sistema Tonal). Observe-se:

À medida que o sistema de referência "encolheu", sua natureza foi transformada. As modulações já não estavam, agora, a serviço da tese tonal. Os acordes de sétima dominante já se apresentavam livremente em quaisquer dos graus. O cromatismo já não estava a serviço da tonalidade: ele se tornava mais vivo à medida mesmo que a tonalidade mais movia. Dissonâncias não resolvidas têm livre trânsito porque a faixa de preferência não estava mais reservada para a tese tonal. Era um vale-tudo que se possibilitava a partir da ruína e dos restos da tonalidade.

O material musical de Schumann: cantos folclóricos alemães (com uma forte adoração pela natureza, comum aos alemães), unidos a restos de tonalismo, estavam dispostos sob sua paleta musical. O sistema tonal tinha perdido sua amplitude, tinha encolhido: daí que ele fornecesse materiais para miniaturas. Era próprio dessa época, por causa desse "encolhimento, comunicar-se através de pequenas formas. Não foi isso que Schumann escreveu. O que ele escreveu e inaugurou na música foi uma "forma condensada", importada da poesia. Isso me veio à mente quando li a definição de Ezra Pound para a poesia "Dich Tung: Condensare", ou seja "A Poesia: Condensação". Poesia é condensação. Imaginem quanto tempo seria necessário para contar, em prosa, aquele poema de Schumann que acabamos de ler, por exemplo. Poesia é revelação: de tal forma ela condensa que desarma o leitor, levando-o a uma descoberta através de um choque. Poesia é choque (V_10).

Tudo isso para apresentar a “forma condensada” de Schumann, que seria resultado de uma síntese musical do pensamento poético.

Há inúmeros exemplos: praticamente a cada aula do curso esse conceito da História está presente, também em relação à música contemporânea. E o resultado disso é a conscientização de que, ao se fazer música hoje, não se tem disponível um sistema de referência universalizante. Expondo constantemente esse “problema”, o professor aponta soluções musicais para a criação

de um simulacro que garanta uma coerência na organização da composição. Mais diretamente, este assunto (em relação aos nossos dias) é tratado nas aulas do quinto semestre, iniciando pela primeira, que é um resumo da história a partir dos sistemas de referência – como um se transmutou a outro e os esforços sociais envolvidos nessas transformações. Quanto ao problema contemporâneo, também o assunto é tratado todas as vezes que os alunos apresentam trabalhos práticos, como na aula I_12¹¹:

Falando do ponto de vista mais geral, como foi para vocês assistir às apresentações? (Classe em silêncio) Posso facilitar um pouco se eu disser como foi para mim? (Sim) Acho mais compreensível ouvir esses trabalhos daqui do que a música do século XX, no geral. E isso tem uma razão, na minha opinião: queiramos ou não, existem, para a apresentação desses trabalhos, uma série de regras. Se joga-se bem ou não, as regras estão aí para julgarmos. Tínhamos regras muito claras: que o instrumento fosse o rádio, que houvesse uma forma ABA, que houvesse, no mínimo, três acontecimentos e, por fim, a peça deveria ter um princípio unificador. Por isso é mais fácil. Na música do século XX, não há regras. Por isso, no nosso caso, dá pra dizer se elas eram ou não eram interessantes. Muito diferente de dizer "Façam o que quiserem". Quero saber se, para vocês, isso também ocorreu.

(Classe em silêncio - aluno diz "acho que não entendi muito bem") Quando a gente vai ouvir música, podem acontecer duas coisas: ou a gente acha que está entendendo tudo (ouvindo a música do passado) porque aquilo não incomoda e, sobretudo, não reflete os problemas do mundo em que a gente vive, sendo, portanto, uma fuga (uma fuga burra, porque não conhecemos as regras - quando estamos diante daquilo, não estamos nos comunicando com aquilo: é apenas um fundo para evasões); ou, quando ouvimos Música Contemporânea, fica chato, porque não há regras, porque não há música erudita nesse mundo. Então, essa música reflete o mundo em que vivemos - ou seja, não há regras na música, porque não há música. Portanto, não podemos avaliar. Mas, neste trabalho em classe, conhecíamos as regras de antemão. Seria possível avaliar. Era isso que queríamos. Porque já conhecíamos as regras de antemão, isso nos possibilitaria uma comunicação melhor com as peças. É óbvio que facilita. Fizemos uma experiência.

Não se pode dizer, portanto, que haja, em algum momento do curso, um ponto em que a História seja discutida separadamente. Ela faz parte do pensamento musical de Willy Corrêa de Oliveira quase como um pilar de sustentação que, com outros pilares, suportam sua compreensão do objeto de estudo. É a partir desta perspectiva da História (materialista dialética), disparada por Leibowitz, mas presente também em outros autores, (como Siegmeister, por exemplo) que se fundamentam as questões trabalhadas pelo professor.

¹¹ Os alunos teriam que fazer uma peça para rádios com, no mínimo, três acontecimentos simultâneos (heterofonia a 3).

Uma história da música que não seja fundamentada em nomes ou datas, mas em uma perspectiva que exponha as contradições entre a natureza e a cultura; que explique e compreenda o contexto da obra, não somente estético ou ideológico, mas em relação ao seu material – como foram articuladas as idéias composicionais para um público mais ou menos consciente das regras do jogo musical – e as relações sócio-político-econômicas de tais questões, podem ser encontradas nesse curso.

No entanto, uma visão da história dessa natureza só é possível com o esforço pessoal do aluno. O professor mostra que, durante as aulas, só é possível contemplar um método, uma maneira de se relacionar com ele. Sempre Willy sugere a audição de toda a História da Música e da música contemporânea - com o apoio de livros de História – com o objetivo de se compreender essa “evolução”. E, também, ouvir a música de outras culturas, e conhecer outras artes etc. Portanto, o professor oferece uma porta para perspectivas não oficiais do objeto de estudo Música, mas não tem garantias de que seus alunos vão abri-la ou de que, ao abri-la, seguirão o caminho até o final.

A história serve para que se possa compreender o objeto de estudo: conhecendo sua origem, seu contexto em dado momento, no momento atual etc; tudo se relacionando interna e externamente, simultaneamente.

Sua importância se dá ainda com a possibilidade de se conhecer conscientemente os sistemas de referência existentes na história e suas características comuns – as que herdaram de seus antecessores e/ou legaram aos sucessores; as contradições internas dos seus antecessores – portanto que geraram os sucessores – e as próprias, fruto das anteriores, origem das futuras. E conhecer as características dos períodos intermediários, em que o sistema de referência já não é mais o antecessor, mas ainda não é o sucessor. Com essa consciência pode-se identificar no contexto os procedimentos utilizados pelo compositor em sua estratégia para obter o efeito

estético desejado, na tentativa de compreender as relações internas entre os sons e silêncios do fenômeno musical estudado. E, comparando essas estratégias e técnicas ao longo da História, o compositor-aluno pode aproximar-se de uma significação do objeto de análise com base em algo concreto: a consciência de suas regras de jogo e a identificação da idéia central da obra, independentemente do seu sistema de organização das alturas.

É, portanto o “espelho” a partir do qual o músico (praticante de música) contemporâneo pode refletir sobre sua própria prática. E a prática passa por conhecer as peças musicais do ponto de vista de sua “estrutura”, também por meio de análises musicais. É do que trata o próximo subitem.

3.4 As relações entre as propriedades da música e os parâmetros do som

No capítulo da fundamentação teórica foram apresentados alguns trabalhos que partem das relações entre a música e o estado das forças produtivas da sociedade estudada para estabelecerem suas conclusões. Propositamente não foram colocados trabalhos sobre composição, como manuais etc, por não terem esses muitas vezes senão a função de ensinar especificidades; geralmente apenas um aspecto da linguagem musical, como técnica vocal, harmonia, forma e, mesmo alguns tendo o nome de curso de composição, não passam de trabalhos sobre a forma do ponto de vista de uma retórica tonal. Geralmente, ensina-se composição a partir da conscientização de que a menor parte de uma frase é o motivo, logo temos que as frases (uma que pergunta, outra que responde) formam o tema e assim por diante. Partem da tradição sem consciência crítica para guiar compositores que já não têm um sistema de

referência socialmente abrangente e nem mesmo respiram esses “ares tonais”, já que não vivemos mais na era dos primeiros burgueses a lutar pelo poder. No próprio curso, Willy cita alguns e faz uso deles, como o de Schoenberg, sempre de um ponto de vista crítico. Portanto, o que se pode dizer, com segurança, é que, na maioria desses manuais, apenas um aspecto da questão está contemplado.

Alguns esforços foram feitos, notadamente por H. Pousseur – compositor – para aproveitar os conhecimentos adquiridos em estúdios de música eletrônica sobre o som e generalizá-lo a outros aspectos da música. Em seu *Fragments Theoriques I*, mais especificamente no último artigo *Por une periodicite generalisee* ele propõe um tipo de relação dessa natureza, buscando compreender a música a partir de seu próprio material.

O professor o cita em diversas aulas, mais notadamente na sétima do primeiro semestre (I_7), em que apresenta o conteúdo do texto de Pousseur relacionando-o com a análise dos estudos 4 e 10, do opus 25, de Chopin. O trecho seguinte inicia a análise do nº 4.

Estamos diante de algo que parece diverso dos modelos do passado. Por que? É diferente por causa da enorme consciência da linguagem. Vamos colocar algumas questões do texto (Fragments Théoriques I) de Henri Pousser. Ele faz umas considerações gerais sobre o comportamento da acústica e tenta, a partir da acústica, falar de música. Portanto, falar da música com coisas relativas à própria música. Por exemplo: Duas ondas, se sobrepostas uma à outra de mesma amplitude, mas em sentido contrário, se anulam: o resultado é o silêncio. Pode ser feito em laboratório e, quando se chega a controlar os picos todos e fazê-los coincidirem, há um silêncio. Forças iguais e contrárias se anulam, i.e., deixam de aparecer. Mas são possíveis ainda outras questões, por exemplo: quando se têm duas senóides de mesma altura, uma onda em concordância com outra, dizemos que estão em fase: a nitidez e a solidão da altura. Há também o caso de duas ondas de mesma altura, uma em defasagem com a outra, produzindo uma resultante algo próxima da simultaneidade.

Pousser faz uma série de observações e reflexões sobre o comportamento de duas ondas iguais quando em fase, em oposição de fase e em defasagem; e aplica como ferramenta de análise para a leitura da polifonia. [Sempre ao quadro-negro, o professor, exemplificando as observações, continua] É claro que quando duas ondas estão em fase há, primeiramente, proposta de uníssono. Várias linhas sobrepostas – em fase – produzem uma sorte de polifonia próxima do tipo organum, ou da movimentação de notas paralelas em acordes de Debussy, por exemplo. Nesse caso, seja como for, a idéia de movimento é muito mais ditada pelo deslocamento geral das notas em paralelo, dos acordes; não é o que se poderia chamar de uma movimentação contrapontística. Quanto à obliquidade da movimentação das vozes dos encadeamentos da polifonia tipo renascentista ou já dentro da perspectiva tonal dos encadeamentos, nos deparamos com algo próximo do fenômeno da defasagem. [Sempre ao quadro-negro produzindo

figurações que exemplificavam as várias observações tratadas por Pousser em seu ensaio]

[Seguindo com comentários sobre as diversas elocubrações apresentadas no ensaio em questão, anotamos, ainda]

Suponhamos que temos, em uma escrita a duas vozes, uma oposição de fases (típico do contraponto Bachiano), em que as vozes, sempre em terças, se cruzem: não nos damos conta de cruzamentos de vozes, mas continuamos a ouvir as terças. Não ouvimos a movimentação de cada das vozes em particular, que, assim, se anulam, isto é, ficam sem movimento. Mas, colocando-se em cada voz um timbre diverso, restitui-se a idéia de movimento.

Mas se propusermos as mesmas terças com pequena defasagem no tempo, entre elas, a movimentação é evidente: estaremos conscientes da posição de cada uma das vozes e seus cruzamentos, durante a articulação das terças. Notaremos sempre os cruzamentos com relação à escrita das vozes e não ao resultado das terças – neste caso não são mais simultâneas no tempo. A defasagem é, em última análise, uma articuladora da polifonia.

Ao mesmo tempo, se temos dois instrumentos iguais, tocando a mesma nota, um crescendo e outro decrescendo, não teremos a sensação nem de crescendo e nem de decrescendo, mas ouviremos como resultado, uma média das intensidades. Isto porque as ondas estarão em fase e a resultante será a perda de movimento. Mas, trocando-se o timbre de uma das vozes, por exemplo, teremos novamente o movimento. Neste caso a movimentação é devida ao timbre, e não à disposição da escrita. Mas, se propusermos certas defasagens quanto aos crescendos e decrescendos de cada voz, também fica caracterizada a idéia de movimento: a idéia de polifonia. Ele também diz isso em relação às alturas. Se temos, simultaneamente, uma escala ascendente e outra descendente, por exemplo, formando frases contínuas, perdemos a sensação de movimento. Esse trabalho de Pousser é importante porque ele tenta criar uma meta-crítica da música: a partir da acústica explicar a música. [Dado que este momento da aula inteiro exemplificado ao quadro-negro, a transcrição perde necessariamente em detalhes, mas sugerimos a complementação com a leitura do referido trabalho de Pousser]

Assim, o próprio Willy dá conta de esclarecer este trabalho, além de definir a relação deste com seu pensamento musical. No entanto, faz-se justiça dedicando-lhe essas linhas.

A relação do que é próprio da música com os parâmetros do som se dá, no pensamento em análise, como um “princípio organizador de idéias”, i.e., uma maneira de encarar o fenômeno sonoro separando e organizando as variadas informações, para depois relacioná-las novamente em busca do significado – que é a compreensão da obra, em última instância. Ao compartimentar algo que, por natureza, vive da simultaneidade, podem-se compreender os fenômenos isoladamente e depois em conjunto, dando-lhes uma interpretação que contemple o maior número possível de relações. Sempre que Willy se aproxima de uma peça musical ou vai se referir a aspectos gerais da Linguagem Musical (como a “variação” ou “as contribuições da Escola de Viena para a Música”) começa pensando sobre cada parâmetro do som separadamente.

Esse “sistema” ou “método” (que pode vir a ser uma teoria) é sistematicamente apresentado nas aulas em que se dá início a uma série de análises (I_2, I_3, I_14, II_3 – para citar os mais diretos, apenas), ou que trata de como organizar as idéias na prática como compositor (IV_2, V_2 etc) e na continuação do curso - a parte individual – o professor sempre esclarece as dúvidas ou discute o trabalho do aluno partindo desse mesmo princípio.

No livro *Beethoven, proprietário de um cérebro* essa maneira de encarar o fenômeno sonoro já está exposta, tendo o autor proposto uma escuta seletiva para cada parâmetro do som, isolando um diferente a cada vez, na tentativa de perceber as idéias do compositor separadamente para cada parâmetro; fazendo, ainda, uma quinta escuta para percebê-los organizados juntos por meio da **montagem**.

Apesar das diversas fontes possíveis, uma visão geral das propriedades da música relacionadas aos parâmetros do som parece melhor sistematizada na aula VI_13, que pode ser útil, agora, como uma amostra deste tipo de relação. Nesta aula, o professor primeiro nomina essas propriedades em relação aos parâmetros do som: faz uma lista, sem preocupar-se com definições. Assim, dá-se uma melhor idéia sobre o que se trata este item da dissertação:

Inicialmente elencamos, para cada parâmetro do som, as possibilidades existentes. Exemplo:

- ✓ altura: sistema de referência, frequência, campo de tessitura, melodia etc;
- ✓ intensidade: levantar tudo o que é possível com a intensidade como estrutura e como expressão. São duas maneiras diferentes de encarar a intensidade: como fundamento da expressão ou como fundamento da estrutura;
- ✓ duração: valores, ritmos, densidade, tempo. A base de tudo é o tempo. O tempo modula todas essas propriedades;
- ✓ timbre: pode ter duas perspectivas: estrutural e expressivo, como a intensidade. Faz-se, com isso, um levantamento geral das questões.

Assim, Willy se aproxima do fenômeno musical a partir de sua matéria-prima (representado por seus parâmetros) e os elementos da própria linguagem. Com isso tem-se uma maneira de “visualizar” a identificação de um plano geral para a peça (forma etc) e focos de investigação particulares (como o sistema de referência, ou a densidade). Algumas vezes pode

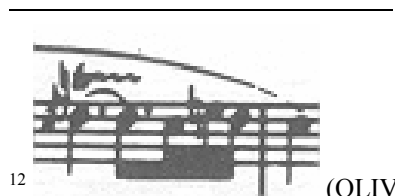
acontecer que um dado qualquer figure como principal na interpretação da peça. Outras vezes, esse dado pode ter uma importância quase insignificante. Por isso, essa “maneira” de “pensar” a prática a partir de seus dados mais “concretos” (a partitura e o fenômeno sonoro em si) é uma base, um “princípio” para a investigação e a compreensão da linguagem musical e de uma peça em particular.

Essa pode ser a grande novidade do pensamento marxista em relação à música: relacionar não só os dados extrínsecos ao fenômeno musical – as condições que o cercam – mas também as relações intrínsecas: o próprio material (sons, motivos, frases, ritmo etc) e a dialética criada pelo próprio compositor ao colocá-lo em movimento (no tempo).

Para uma melhor compreensão desta maneira de encarar o fenômeno sonoro, faz-se necessário extrair de todos os exemplos que relacionem essas informações, não apenas as próprias (como colocadas anteriormente) - porque elas e o foco de atenção, a cada caso, podem se transformar - mas a maneira de se chegar a elas.

Nas aulas transcritas, talvez a amostra mais evidente deste pensamento, se encontre no conteúdo da aula II_2, em que o professor analisa a sonata opus 53, de Beethoven. A partir dela, portanto, se dará uma tentativa de compartimentar cada propriedade da linguagem musical em seu respectivo parâmetro, apesar de ser praticamente impossível isolá-las todas. E parece impossível porque, em primeiro lugar, elas se entrecruzam.

Um volteio de terça (ornamento)¹² pode ser parte de um **princípio unificador** (como é o exemplo utilizado pelo próprio professor em *Beethoven, proprietário de um cérebro*) e então estaria no domínio das alturas; mas também não é parte do princípio unificador da Quinta



12

(OLIVEIRA, 1979)

sinfonia de Beethoven a célula rítmica predominante? - uma célula rítmica que impregna todos os movimentos, unificando o conjunto. E então, neste caso, o princípio unificador estaria ligado ao campo das durações. Não é a intenção aqui analisar tal sinfonia; mas certamente há partes de seu princípio unificador ligado ao domínio das alturas, como deve haver uma coerência rítmica também na Sonata opus 57, de onde provém o primeiro exemplo.

Um segundo fator que dificulta o melhor aproveitamento deste tipo de análise é o fato de que muitas partes importantes de uma música não têm definições muito precisas e, às vezes, nem mesmo concretas. O exemplo mais corrente desse caso é o conceito de **densidade**. A densidade pode ser vertical ou horizontal. Mas o que é densidade? É muito difícil defini-la ou classificá-la. No caso de ser vertical, muitas notas ou motivos acontecendo ao mesmo tempo. Já a horizontal trata de muitas notas em um curto espaço de tempo, como uma melodia de notas muito rápidas, portanto classificada no domínio das durações (?). Mas e a vertical? Onde classificá-la? Se forem polirritmias, poderá ser no campo das durações. Mas, nem sempre essa densidade é apenas rítmica ou de alturas, já que é possível variar a densidade com uma sobreposição timbrística (um aumento gradativo do número de instrumentos tocando o mesmo trecho, por exemplo). E ainda que cada caso seja um caso, essas classificações e definições podem variar de acordo com as novas situações.

Outra razão que dificulta uma listagem das propriedades da música em função do som e seus parâmetros reside no fato de que “a força da música é a comunicação conjunta que ela pode transmitir” (II_2). E essa simultaneidade pode transformar, de um caso a outro, toda a configuração de uma análise deste tipo e gerar, através das relações entre as partes dessa polifonia, aparentes incoerências ou entidades de difícil classificação. Ou ainda novas propriedades, coisas que ainda não foram pensadas até então, que possam aparecer em algum caso excepcional. Mesmo assim um exemplo prático deve ser feito e é isso que segue, tentando

coletar, das aulas, as definições das tais propriedades. Portanto, essas definições não são fechadas, mas generalizações provenientes de um contexto que não deve ser esquecido. O fundamental é a compreensão da maneira de organizar o pensamento sobre a música.

Para as definições das propriedades da música em relação aos parâmetros do som que se seguirão, muitas aulas serão apenas indicadas. Aponta-se, apenas, para as aulas em que o assunto aparece, ou que é discutido com mais ênfase e assim por diante. O leitor poderá consultar integralmente esse material nos Anexos. O que for necessário para a compreensão das definições, será transcrito, isentando o leitor de buscá-las. No entanto, o espaço é exíguo para transcrever tudo.

Para basear, portanto, o trabalho a seguir, vale a pena transcrever o trecho da aula II_2, utilizada como base para a busca das propriedades da música na relação com os parâmetros do som:

Quando aciono um som tenho esses quatro parâmetros simultaneamente (altura, timbre, intensidade e duração). Mas, ao organizar (musicalmente) os sons, tenho muitos outros parâmetros. Tenho, inicialmente, quatro. Musicalmente tenho outros, que devem se relacionar:

- altura: tenho, no domínio das alturas, o sistema de referência, o campo de tessitura, as qualidades harmônicas, melódicas, etc.
- intensidade: tenho a gama de intensidades possíveis (de pppp a ffff).
- timbre: as qualidades acústicas do que está sendo mobilizado.
- duração: tenho os valores e, talvez, o mais importante, porque também baliza os valores, que é o tempo.

Depois, esses parâmetros e outros deverão trocar informações. Se tenho, como sistema de referência, o tonal, vou ter um tipo de harmonia, de melodia, etc. Toca-se Bach e chega-se às dinâmicas através da harmonia. Esses parâmetros, por exemplo, trocam informações.

Quanto às durações, o tempo é o mais fundamental. E, então, cabe uma lembrança de Mário de Andrade, que sempre reclamou que faltava um *Vivace*, na música brasileira. Ele reclamou muito, mas não identificou o problema. Hoje, podemos tentar respondê-lo. Em primeiro lugar, as nossas heranças portuguesa e africana não nos trazem nada de tão épico. O segundo motivo é que, nem na música folclórica brasileira, tem-se uma música alegre. Tem o "frevo", mas este nasceu por volta dos anos vinte, e é importado das bandas americanas. Tem-se o miudinho, por exemplo, mas ele não é alegre. É rapidinho.

Mas, o "*Vivace*" é próprio do sistema tonal, porque é próprio do maior. O tempo é importantíssimo para o sistema de referência. A música brasileira é muito menos tonal do que se pensa. Há um forte caráter modal, nela. Talvez até porque eu não consiga estender a minha geografia além dos limites da minha infância?

O que eu queria deixar claro é que as simultaneidades trocam informações entre si. Portanto, para chegarmos a uma partitura, deveremos nos aproximar desarmados. Chegar com preconceito é estupidez. A estupidez começa quando não se relacionam as coisas. Só dessa maneira, não relacionando as coisas, pode-se ser um cristão e, ao mesmo tempo, um banqueiro. Cortar as relações entre as coisas é atentar contra a própria estrutura musical porque, nela, tudo deve se relacionar. Não adianta ouvir uma peça e fazer uma análise disto ou daquilo. Fazer somente uma análise harmônica, por exemplo. O importante é ter as ferramentas e desenvolver a capacidade de análise. Mas isso não deve ser uma receita, ou uma fórmula para aplicação de teorias.

Sempre cheguem buscando entender o que move a peça e, a partir daí, buscar os conhecimentos que vão nos colocar diante de uma análise. Não adianta estudar harmonia funcional e, depois, analisar Wagner. Não vai dar certo. O melhor, diante disto, é buscar uma intuição e enriquecê-la. Há de se saber o que interessa mais em uma análise. Não se deve aplicar, para os diferentes trabalhos, a mesma fórmula de análise.

3.4.1 *Altura*

Do ponto de vista das alturas tem-se, de maneira geral, o dado natural - a escala de ressonância dos harmônicos - e um campo de tessitura geral, dado pela própria capacidade humana de ouvir a gama de frequências – o umbral de audibilidade (entre 16 e 38000 Hz) (ZAMACOIS, 1956, p. 130). Mas, seguindo as primeiras indicações da aula II_2¹³; de modo particular dentro do acontecimento musical, tem-se o **sistema de referência** como um dado fundamental para o professor. Neste caso, entende-se **sistema de referência** como princípio organizador de alturas.

Essa importância é comprovada pelo fato de este ser o tema de um módulo inteiro (o terceiro) e ser motivo de preocupação em todas os outros módulos do curso ou mesmo (e principalmente) nos trabalhos práticos. Sempre o professor provoca em seus alunos a necessidade

¹³Última citação da seção anterior.

de se ter consciência do sistema de referência, como já demonstrado anteriormente para outros fins (a História).

Willy tenta de muitas formas trabalhar essa consciência e definir sistema de referência: por meio de exercícios práticos (por exemplo, aula I_12 – já citada) e a reflexão sobre seus resultados. No estudo da técnica dodecafônica (aulas III_5, 7, 8, 9 – mais diretamente):

Todo sistema de referência tem, na origem, uma escala. A escala cromática é a escala básica do sistema dodecafônico. As escalas do sistema tonal são os dois modelos, maior e menor (com suas variações). No sistema modal temos os sete modelos (cada modo é uma escala). Um sistema de referência sempre tem uma escala básica.

Essa escala do sistema dodecafônico é a última gradação possível a que chegou o sistema tonal, e deu origem ao dodecafonismo. Assim como os modos maior e menor foram a última gradação do modalismo. Cada sistema herda, de base, a síntese do sistema anterior. O sistema tonal erigiu os modelos maior/menor por serem a síntese dos modos, além de mais dois elementos fundamentais: o baixo e a hierarquia dos graus.

Do modal para o tonal apareceram notas que não existiam; essas notas acabaram com a particularidade dos modos e, por fim, levaram o sistema todo ao seu fim.

No sistema tonal, tudo deve acontecer segundo a hierarquia dos graus: isso é pensar tonalmente. Sistematizar a hierarquia dos graus. O compositor tonal tenta e projeta isso.

Todo sistema tem, em si mesmo, seu germe de destruição. O sistema tonal usou duas escalas como modos e os compositores trabalharam com isso. Nada disso estava previsto. Aconteceu porque a música ocidental teve uma História, que se deu pela resolução das tensões. Até que, para se consolidar o sistema tonal, modificou-se a Natureza, com o temperamento. Sem o temperamento não seria possível modular. Mas o temperamento resultou no cromatismo, que possibilitou e, posteriormente, destruiu o sistema tonal (III_5);

Já havíamos dito que Schoenberg, em determinado momento de sua vida, percebeu que necessitava de um sistema de referência, que não era mais o tonalismo. Não existe uma peça sem um sistema de organização das notas. Ou tem-se consciência disto, ou a Tradição já organizou um sistema de referência para nós e nem conseguimos ter consciência disto.

É importante um meio de organizar as notas, que são importantes. Um sistema que pré existe à composição musical (III_7).

As aulas III_8 e 9 corroboram as anteriores, mas deixando um pouco mais aparentes as relações entre o sistema de referência e outros dados da linguagem musical:

Vale dizer que quando se está trabalhando com uma idéia musical, é sempre bom pensar a partir dos parâmetros do som. Como penso sobre cada parâmetro? Exemplo: Sobre as alturas, posso pensar sobre o sistema de referência, a harmonia, o campo de tessitura (pensar que, na música tonal, as ocorrências no campo de tessitura são concentradas para que se dêem as atrações fundamentais para o sistema de referência. Em outro sistema de referência; dodecafonismo, por exemplo; o campo de tessitura pode dizer coisas fundamentais: sobre o modo o pontilhismo, a fundamentação de qualquer evento musical com expressão da localização no campo de tessitura); e ainda intensidade; timbre; durações, que têm relação com a métrica, o tempo, as figuras

rítmicas, etc. Ou seja, toda vez que tivermos que pensar sobre a música é importante pensar sobre os quatro parâmetros do som em função de um sistema de referência (III_8).

Percebam que a peça (op. 33a, de Schoenberg) é uma compressão da forma Sonata. Feita com muita inteligência, tudo o que seria tonal, aqui é feito sob outra perspectiva. Quando se faz uma forma sonata com o tonalismo expandido (séc. XIX em diante) não funciona. Mas aqui ele conseguiu a façanha de transladar as idéias de um sistema de referência para outro, mas mudando tudo durante o caminho. Faz uma exposição, no desenvolvimento trabalha com outras transposições da série, e reex põe condensando, o que dá equilíbrio ao conjunto. Uma peça formalmente bem resolvida. Notem que ele usou a série não como um artifício, mas como um sistema de referência para construir uma idéia, como no passado. Inteligível. Não é familiar, obviamente, porque não está no ouvido, mas com uma investigação, percebe-se claramente as idéias. E não estamos aqui inventando nada. Tudo o que dissemos pode e deve ser ouvido (III_9).

Em uma resposta à *Abertura de O Cru e o Cozido*, de Levi-Strauss (aulas III_12 e 13), o sistema de referência é trabalhado com a finalidade de responder ao texto do antropólogo. Willy se utiliza de um método lingüístico (o mesmo do texto a ser respondido) e analisa os sistemas Tonal e Dodecafônico sob essa metodologia. A análise se dá através de uma comparação a partir de dados como o sintagma (discurso) e o paradigma:

Sistema Tonal	Sistema Dodecafônico
Paradigma: o tom.	Paradigma: a série.
Sintagma: composição da distribuição das notas segundo a hierarquia de graus (as repetições de notas e a concentração no campo de tessitura são necessárias para a determinação do discurso tonal).	Sintagma: doze sons combináveis sem repetições. O paradigma equivale ao sintagma (que gera outros sintagmas: a distribuição das notas (12) pelo campo de tessitura).

Tem-se muito mais próximo de um pensamento sintagmático, o sistema dodecafônico; como isso está mais próximo de uma qualidade poética do que um dicionário. Já o sistema tonal é paradigmático, essencialmente.

O significado da música está mais próximo de uma combinatória de seus traços distintivos. Mais próximo, portanto, de um pensamento estrutural; e está mais próximo do sintagma que o sistema tonal, que está mais próximo do paradigma (III_12).

Um pouco antes, na mesma aula (III_12):

Não existe a primeira articulação¹⁴ na música dodecafônica. Pode-se conhecer a série, mas são distinções. No sistema tonal, não. Deveríamos ouvir as funções tonais quando ouvimos música tonal. No dodecafonismo, não. Mas este é uma reação àquele.

¹⁴ Ele fala em primeira articulação, que é a unidade de sentido (do discurso), e em segunda articulação, que são as unidades distintivas (sem significado). Aqui estão todas as classes de fonemas. Um fonema não tem significado (eventualmente podem ter, mas não como um fonema, mas como uma palavra monossílaba, por exemplo). Há, também, os traços distintivos dos fonemas. Essa série de fonemas combinados adquirem um significado. Sobre isso,

No sistema tonal a função é importante e não a nota. Por isso a existência da primeira articulação. Mas o significado do dodecafonismo é reagir ao tonalismo: eliminar a idéia de função, a busca de uma repartição por igual do valor das doze notas.

E a conclusão do trabalho na aula seguinte (III_13), trata de compará-los a partir da teoria semiótica, a mesma que usa em *Beethoven, o proprietário de um cérebro*. A conclusão a que chega é de que ambos se diferenciam porque um, o Tonal, tem uma “dupla articulação” devido à hierarquia de graus aproximando-se, por isso, à linguagem verbal. Mas que isso não tira do Dodecafonismo ser também um sistema de referência, porque a Música não é uma linguagem que necessita da dupla articulação para ter sentido:

Agora, quando Levi-Strauss compara a música com a linguagem verbal, só porque esta é a matriz, é besteira. Há de se considerar as linguagens paralelas. Não vou exigir de um quadro que ele tenha dupla articulação!

Portanto, ele mostrou definições do mesmo objeto provenientes de fontes diversas e pôde efetuar uma comparação que, se hoje em dia não se discute mais (já que não se defende mais a música dodecafônica como no passado), essas conclusões podem disparar outras relações com a lingüística – seguindo (inconscientemente, talvez?) a busca de Charles Seeger, conforme a Fundamentação Teórica.

No trabalho com o Sistema Tonal, na aula IV_6, Willy propõe:

Queria que tentássemos ouvi-la com atenção, procurando compreender o que ele quer dizer com os materiais e seus desenvolvimentos, com relação ao sistema de referência. Tente reter o primeiro acorde e tente perceber o que ele fez para que o retivéssemos. Sobretudo tente ouvir quando caminha (a harmonia), e quando pára que você saiba por que. Não pergunte bobamente “por que parou? você parou por que?”. [Faz ouvir a sonata op. 10, nº 1, de Beethoven]

é bom dizer que, para todas as línguas do mundo, há entre 29 e/ou 30 e poucos fonemas. Mesmo em chinês, em que a intonação promove diferentes significados. Em português, a intonação é apenas uma mensagem paralela. Em chinês há uma mudança no significado. Às vezes, a troca de uma qualidade de fonemas promove significados mais diversos. Exemplo: peles, reles (III_12).

Nas primeiras cinco aulas do quinto semestre (V_1, 2, 3, 4, 5), mais fundamentalmente a terceira e a quarta, em que o professor discute a maneira de se fazer música em uma sociedade sem um sistema de referência coletivo (capitalista):

Porque não temos um sistema de referência. Para conseguir isso (tempo musical ideal), devemos fazer uns exercícios, tendo idéias musicais e perguntando, primeiro a nós mesmos, depois a algumas pessoas, se a idéia está inteligível. E, continuar tentando até conseguir um tempo optimal, comparado com o do compositor tonal. Hoje, por não dispormos de uma linguagem universal como no passado e, ainda por cima, pressionados pelo capitalismo em sua fúria pelo esvaziamento de qualquer significado que não seja o do lucro, devemos estar atentos para que o pensamento musical tenha uma coerência a despeito da ausência de linguagem e do esvaziamento dos significados (V_3);

Toda vez que se escreve, tem-se um sistema de referência que é anterior à própria escrita. Mesmo quando parece não haver um sistema de referência, há algo anterior à escrita. O que é este algo? Geralmente é a lembrança de um sistema de referência que, usado sem consciência torna-se, pela mão do compositor, repetições de aproximações medíocres de obras do passado. i impedir o compositor de compor, já que ele vai estar reescrevendo uma outra peça.

Quando se vai interpretar uma peça, conhecer o sistema de referência e sua relação com a peça é fundamental. Uma partitura não é senão um projeto de uma verdade musical. Há de se buscar a relação do projeto com o sistema de referência.

Toda vez que escrevemos uma obra a partir de um sistema de referência definido há, já de antemão, uma sintaxe e uma semântica aptas a oferecer ao compositor, previamente, a coerência que o discurso musical projeta. Ter uma idéia musical é lançar mão de um sistema de referência que dota de significado os parâmetros do som e o tempo musical e a morfologia do discurso. Hoje em dia como não temos um sistema de referência anterior à composição, é a partir da própria idéia de uma peça que temos que extrair uma sorte de simulacro de um sistema de referência a dar sentido e a amparar todos os passos efetuados em direção a um discurso coerente.

O sistema de referência fornece variantes enormes. Elas são as possibilidades que o sistema de referência fornece ao compositor. O motivo tonal, por exemplo, não tem relação apenas com as notas, mas é rítmico, harmônico, de perfil, etc; tudo se originando das prerrogativas do sistema tonal (V_4).

Além disso, dedica uma aula (V_1 – já citada) para contar uma história da música a partir do sistema de referência, explicando aos alunos a necessidade de se ter consciência de um princípio organizador das alturas. Discute, nesta mesma aula, o problema da música ocidental quanto à organização das alturas e o da sociedade capitalista, em particular – sem um princípio organizador coletivo (universalizante).

Nas aulas I_6, 8 e 9, apesar de este não ser o assunto principal, o professor expõe algumas relações entre a música e o sistema de referência, afirmando, por exemplo, na 6, página 1, que

ouvir as notas “é ter uma grande consciência do sistema de referência, que pré-existe à composição” (I_6). Na 8, analisa a Coda do Agon, de Stravinsky, como caso em que há uma simultaneidade de discursos dodecafônico e de aura tonal. Na 9, analisando a Sequenza V, de Berio, afirma que não há um sistema de referência no capitalismo conforme a linha de pensamento dos autores presentes na Revisão Bibliográfica desta dissertação; deixando claro que esta é uma **verdade** (materialista dialética) aceita no pensamento musical de Willy Corrêa de Oliveira; i.e., que este conceito é ponto de partida desse trabalho.

Uma definição “dicionarizada” desta propriedade poderia ser a de que o **sistema de referência** pode ser considerado como a língua falada da linguagem musical. Algo que se interpõe entre o compositor, o intérprete e o público tornando compreensível a esses, as individualidades daquele, a partir de um entendimento mútuo, inconsciente, erigido através da prática.

Há, ainda, na aula II_2, um trecho que pode esclarecer muito sobre essa propriedade e, então, para concluir este dado, transcreve-se:

O que vai dotar as partes do acontecimento musical para que troquem informações entre si é uma estrutura interna. E essa estrutura interna vai informar, também, a maneira precisa de mobilizar as alturas. Sempre que existir música, ela estará evidenciando isso, através dos vários sistemas de referência. O tonalismo é um deles. Se eu organizar dessa maneira, tenho uma hierarquia de graus, escalas, arpejos, cadências, etc. Se for dodecafônico, não terei isso, mas a série, etc. Se for modal, também terei coisas próprias da música modal, etc. Só não podemos analisar uma coisa com as ferramentas de outra. Por exemplo: analisar Wagner ou Scriabin com harmonia funcional. É impossível (...).

A música (principalmente a ocidental erudita), portanto, é sempre um envolvimento de como organizar as alturas. E nem sempre a divisão dos intervalos será em meios tons. Há outros sistemas de referência que requerem outras divisões intervalares. Há um contínuo de frequências entre 40 e 20.000 ciclos por segundo e, toda vez que o homem faz música (e somente o homem

faz música) ele está se dotando de uma maneira de dividir e organizar esse contínuo estado natural de frequências.

Um segundo dado a partir da altura, é o **campo de tessitura**. Este tem, como já dito, uma configuração geral, dado pelo conjunto de sons que o ser humano é capaz de ouvir (umbral de audibilidade). Particularmente a cada peça, o campo de tessitura pode ser determinado pelo meio de produção sonora ou pela idéia que o compositor quer transmitir. Por exemplo, se a peça é para flauta solo, o campo de tessitura da peça está restrito ao do instrumento solista, produtor dos sons. Se é para conjunto, a nota mais grave do instrumento mais grave e a mais aguda do mais agudo determinam – teoricamente – o campo de tessitura possível da peça. O compositor utilizará, dentro de sua estratégia, esse espectro hipotético. O professor busca, sempre, conscientizar para esse dado.

A aula I_3 tem sua importância já que, ao analisar o *Estudo opus 25, n.º 7*, de Chopin, o campo de tessitura é determinante para a definição dos três acontecimentos simultâneos constituintes da peça (os três estão localizados separadamente, no campo de tessitura: um no registro grave, outro no agudo e o outro na região média) e que, segundo tal análise, representa uma polifonia extraordinária.

Aqui, temos três acontecimentos simultâneos. (Tese) Para fazer uma análise, devemos sempre, antes, convencionar significados. E, nesse caso, convencionamos assim:

- o que chamamos de acontecimento 1, é o mais grave;
- o 2 é o central;
- o 3 é o mais agudo.

Até agora, apenas intuímos do que se trata e estamos iniciando uma investigação para verificar a veracidade do que intuímos. Provar a tese. Começamos perguntando se alguém ouviu isso como uma melodia acompanhada. Espero que não. Ter três acontecimentos é muito importante para a polifonia, já que a simultaneidade de acontecimentos é a própria essência da linguagem. Quando uma peça mostra essa essência de maneira tão vigorosa, deve nos interessar.

Outro exemplo deste tipo aparece na aula I_8, quando da análise do primeiro dos *Dois Intermezzi para Piano*, de sua própria autoria, em que vários parâmetros, dentre eles o campo de tessitura, definem as partes da heterofonia presente na peça:

Acontecimento	Densidade Horiz.	Intensidade	Timbre (artic.)	Tessitura
a	alta	p	non legato	agudo
b	média	mf	legato	médio/grave
c	baixa(com acrésc. vert)	f	staccato	grave

Cada acontecimento, na peça, tem essas características. O que se tem, aqui, é uma análise calcada nas qualidades específicas de cada acontecimento. Os parâmetros sempre estão em nos auxiliar em todas as análises.

Indica, nas aulas III_5 e 12, diferenças do uso do campo de tessitura nos sistemas tonal e dodecafônico, chamando a atenção para a necessária imantação, naquele, para a hegemonia da tônica – no Sistema Tonal seria necessária, portanto, a concentração no Campo de Tessitura. Necessidade inexistente no sistema dodecafônico, por não privilegiar a hierarquia de graus. Uma relação direta, portanto, entre o sistema de referência e o campo de tessitura.

Usando como exemplo, ainda, a série de Webern, temos que, em relação ao Campo de Tessitura, uma segunda menor (sib-lá), não necessariamente deve ser uma segunda menor. Poderá ser uma nona menor. Ou uma sétima maior (intervalo invertido) ou ainda distribuir este intervalo mais longe no Campo de Tessitura, ou seja, pode ser distribuído pelo Campo de Tessitura inteiro. Não se trabalha mais com imantação (atrações) no dodecafonismo como antes fora parte inextrincável no tonalismo.

Quanto mais a Música caminha para o século XX, mais ela se coloca no Campo de Tessitura por inteiro. Em Mozart, por exemplo, o Campo de Tessitura é mais concentrado do que em Beethoven. Mas Beethoven amplia o Campo de Tessitura utilizando-se de repetições para deixar a polarização clara. Essa ampliação do Campo de Tessitura e o modo como a série se instala nele (livremente) são características da própria série. O dodecafonismo sistematizou o uso do Campo de Tessitura.

Quanto mais a imaginação trabalha, mais elementos para trabalhar o Campo de Tessitura, temos. Uma outra possibilidade de utilização da série são as formações de acordes. Eles não têm de estar imantados, isto é, cada nota pode estar distante da outra no campo de tessitura sem nenhum problema com a imantação.

Este uso sistemático do Campo de Tessitura é um solfejo a mais que deve ser treinado. Não há graus, nem hierarquia.

Podem ser feitos acordes de um sem número de sons (até doze). Se os sons estão simultâneos, não importa a ordem que estejam. Pode-se dar dimensões diversas aos acordes: basta mudar uma nota de lugar (da mais aguda ela passa a ser a mais grave, por exemplo). Acordes com diferentes distâncias no Campo de Tessitura, etc. Tudo isso são experiências incríveis de solfejo, de possibilidades de variação, etc. É interessante fazer pequenos exercícios, durante três ou quatro dias, fazendo experiências com harmonias. Atentar para o fato de que vamos lidar com duas coisas novas: tensões e distensões das

mesmas notas. Isso se dá em relação às distâncias entre elas no Campo de Tessitura (III_5);

Mas o campo de tessitura, no dodecafonismo, tem um novo significado (se revela), porque na música tonal ele está concentrado para facilitar a imantação; tudo se dando em um curto âmbito no campo de tessitura (III_12);

Nas aulas do quinto e sexto módulos, o professor repete reiteradas vezes a importância de se pensar o campo de tessitura como dado fundamental da linguagem também no controle das polarizações, já que a localização no espectro pode influenciar sua direção (assunto abordado mais concretamente na oitava aula do quarto semestre (IV_8), a propósito da apresentação da *sociologia das alturas* de E. Costère):

O que se pode fazer com essa melodia é tentar tomar cuidado com outras direcionalidades. Exemplo: ir para o grave é uma direção. O pontilhismo não é direcional, por exemplo, mas eu posso direcioná-lo: basta que ele se dirija para um dos extremos.

Seguindo o modelo adotado (aula II_2), a próxima propriedade do âmbito das alturas, são as **qualidades harmônicas e melódicas** e, então, o problema antes mencionado aparece com força. As qualidades harmônicas e melódicas dependem, segundo este pensamento em estudo, fundamentalmente do sistema de referência, pois é a partir dele que figuram as relações entre as frequências. Antes, há de se lembrar que, aqui, a palavra *qualidade* tem o sentido de *propriedade*.

Mesmo dentro de um sistema de referência determinado, essas relações podem ser diferentes da usual (e aí se veria a capacidade criativa do compositor em burlar as regras – sua individualidade). Há de se buscar, portanto, em cada caso, compreender que surpresas o compositor, dentro de seu pensamento musical, causou no ouvinte quanto às relações entre as notas que escolheu; quão surpreendente é o contorno da melodia ou se uma melodia é excepcional justamente por não ter contorno melódico (vide o caso do *Prelúdio n.º 4*, de Chopin, analisado na aula I_2):

O que temos nessa melodia? [O professor toca somente a melodia] O que há de excepcional nela? (Veremos as características de uma melodia mais detidamente um pouco adiante no curso, mas vamos adiantar um pouco agora, apenas para esclarecer

esse ponto.) O próprio de uma melodia é mover-se no campo de tessitura, desenvolver essa linha é importante. Mas aqui, ela é excepcional por ter um caráter único, pois move-se minimamente entre os pontos e só mais adiante atinge o que é uma melodia: a movimentação livre das alturas pelo campo de tessitura. A relação intervalar dessa melodia também é surpreendente: 2ª menor, 2ª maior, 2ª menor, até chegar à plenitude da “melodia”. É uma melodia excepcional, pois cria algo diferente do usual.

Sobre melodia, todo o pensamento sistematizado parece estar nas duas últimas aulas do primeiro módulo, conforme já comentado outrora, mas cite-se aqui um trecho:

A melodia é algo que mais convence na música. E isso está na História do mundo inteiro. O que é a melodia, a não ser uma sucessão de notas no tempo? Mas há outras qualidades que fazem uma melodia ser convincente.

No século XX, houve um certo "deixar acontecer" da melodia. Depois do tonalismo, houve um grande momento melódico, que foi o Romantismo, porque cada um trouxe, de sua origem, um *modo* que, de certa maneira, se espalhou pelo mundo. Com a fragmentação do tonalismo, a concentração de melodia diminuiu.

A música contemporânea atou a melodia à tonalidade e, por causa de uma reação contra ela, deixou de pensar aspectos importantes da melodia. O timbre, que foi trabalhado após Debussy, foi a preocupação maior da música contemporânea. Depois de Debussy, começou-se a ouvir o timbre. Isso pode ter sido uma das causas do esquecimento da melodia, também.

No passado, há melodias incríveis que não são tonais. Mas a música contemporânea, como já disse, provavelmente por reação ao tonalismo, desprezou-a um pouco. [O professor canta uma melodia (“Can Shee Excuse my Wrongs”) de J Dowland] É genial essa melodia! O que tem de incrível? A métrica. Essa é de um grande músico. Mas algumas melodias populares podem ser tão incríveis assim, também.

Agora, ouçam essa, que é incrível como sucessão de notas. [Canta uma melodia de Chopin, provavelmente do Concerto para piano nº 1] Bem, é impossível cantá-la, porque é uma melodia para piano. As melodias deveriam, como esta, ser escritas para um instrumento, e as melodias deveriam se ressentir disso.

[O professor canta o tema do Concerto nº 3, de Rachmaninoff] Essa é incrível como sucessão de notas, porque ela sempre gira sempre em torno da mesma nota. [Interrompendo-se por um instante, diz] Reparem que, esta agora, não se fixa em nenhuma [Retomando o tema].

Algumas melodias são incríveis porque tratam dos mais diversos assuntos [Faz ouvir o tema do concerto para piano e orquestra, de Schumann]. Uma melodia que tem a mesma classe, que vem de uma essência harmônica, é essa aqui [canta o tema do movimento lento do quarteto com piano].

Essa é uma peça incrível porque combina sistemas de referência dos mais diversos. [Canta o tema do concerto no 4 de Saint-Saëns] É pentatônica, mas depois modula - e esta modulação não está prevista no sistema pentatônico. E ainda as maneiras diversas de arrematá-lo segundo as duas situações diversas (I_13);

Para se pensar a melodia, como qualquer coisa que eu queira pensar em música, estou pensando a partir da simultaneidade dos parâmetros do som: altura, timbre, duração e intensidade.

Vou tentar colocar algumas coisas em relação à altura. E, relacionado a ela, temos:

o campo de tessitura: não posso pensar em melodia sem pensar no campo de tessitura. É muito importante (notem que estou pensando o campo de tessitura em função da melodia). Tenho de ter consciência de que ele está ali. Saber que o campo de tessitura tem três dimensões: agudo, médio e grave; e que cada dimensão também tem outras três dimensões (agudo, médio e grave).

Como estou pensando sobre a melodia em relação às alturas, tenho que pensar em contorno e direcionalidade. E, de cara, tenho tendências ascendente e descendente, ou ainda melodia em ziguezague. Isso pode se dar em uma proporção pequena, média ou grande. Por exemplo, posso ter uma melodia em ziguezague feita de pequenos ziguezagues.

Ainda em relação às alturas, temos o índice de recorrência de frequências, que pode ou não resultar em polarizações sobre algumas frequências, etc. Por exemplo, se compararmos a recorrência de frequências de uma melodia dodecafônica com a melodia do Concerto nº3 de Rachmaninoff, elas deverão ser diferentes. Ele tinha dom para melodias, mas era um homem do passado. Não serve como modelo, mas deve ser usado para que tomemos consciência.

Temos, ainda, os limites da melodia, que têm um motivo: muitas vezes o próprio limite do campo de tessitura do instrumento, por exemplo, delimita a melodia. Mas, sobretudo, tudo isso (direcionalidade, limitação no campo de tessitura, etc) deve ter um motivo que é tentar dizer alguma coisa melodicamente.

Ainda quanto às alturas, temos as relações intervalares: que tipos de intervalos serão utilizados? Um modelo de sobreposição de terças existe há, mais ou menos, 250 anos, e foi utilizado por gente muito boa (Bach, Mozart, etc). Quais intervalos eu vou privilegiar para manter a atenção do ouvinte? Como projeto isso? Essa consciência é importantíssima. Tensões, relaxamentos. Quanto mais amplo o escopo do intervalo, menos tenso ele fica. E, finalmente, o que deveria ser a primeira preocupação: o sistema de referência.

Que tipos de ambigüidades ele me proporciona? Sem o sistema de referência não há crítica. Antes de pensar na melodia, deve-se pensar o sistema de referência. Há o problema da direcionalidade/ não direcionalidade, etc; e tudo isso está intimamente ligado ao sistema de referência, também. Ou há tensão/relaxamento, em um jogo bem dirigido (tonalismo), ou há uma distensão (modalismo), ou há tensão contínua (dodecafonismo).

Quanto à intensidade, há de se ter uma enorme consciência musical para pensar a intensidade. Mesmo na História, a preocupação com a intensidade apareceu mais tarde. Começou no Barroco e, com Beethoven, alcançou-se a consciência plena (pode-se dizer que Beethoven era o artista da intensidade).

A intensidade pode ser passional, expressiva ou estrutural. Ela é muito importante. Distingue-se um grande artista pela consciência da intensidade.

Depois, temos o timbre. Interessa-me falar sobre o timbre quando falamos em melodia. Deveria ser a primeira coisa a se pensar em uma melodia. Vou fazer uma melodia para quê? A melodia deveria ter uma implicação timbrística logo de cara. Mas não pensamos nisso ao fazermos uma melodia. Por que? Porque estamos repetindo. Há um timbre base e mudanças de timbres dentro desse timbre base (violino é o timbre base e ele pode ser tocado com o arco sobre o espelho ou sobre a ponte, por exemplo). Não pensar é repetir coisas. Pode haver um timbre base e uma mescla de timbres bases. Pensar em uma melodia para clarinete e não pensar sobre suas três regiões tímbricas é não pensar no clarinete. A mescla é uma melodia para vários instrumentos mas, quando pensarmos o timbre base, devemos pensar, sobretudo, como ele interfere na melodia (uma melodia para voz deve ser diferente de uma melodia para oboé e uma melodia para voz e oboé deverá ser diferente das outras duas, por exemplo).

É bom lembrar que, intimamente ligadas ao timbre, também estão as articulações que, sabidamente, mudam o timbre do piano, por exemplo.

Finalmente temos o problema da duração. Isso tudo é como os quatro parâmetros ocorrem em relação à melodia. A duração me dá, já de cara, duas definições: tempo e densidade.

As durações não existem sem uma definição de tempo. Não pensem em uma melodia sem pensar no tempo, que é um atributo da duração. O tempo pode ser fixo ou móvel. Se é um, não é outro. Mas ele também pode ser uma montagem de tempos fixos. Quando o tempo é móvel, ele incorpora acelerandos e retardandos, ou uma mescla de tempos fixos e móveis.

A densidade é uma dimensão do tempo, também. Mas é dentro do tempo. É a partir de uma idéia do tempo que tenho uma idéia de densidade.

Por fim, devemos entender que tempo, densidade e duração estão ligados entre si e com o sistema de referência. Por isso não se pode pensar em Chopin sem o rubato, que ele trouxe da música folclórica polonesa e da harmonia pós tonal que ele empregou. Chopin não era um compositor tonal. [O professor toca, ao piano, uma Mazurca, de Chopin] Um compositor clássico não se exprime assim. Isso só acontece no âmbito de um modalismo do folclore polonês. Como harmonizar algo em lá, onde o mi bemol é fundamental? Ele quis imitar bem: criar sobre a História, e não imitar mal (repetir). Não adianta atar coisas novas às idéias velhas. Tomar consciência. Aplicar ritmos múltiplos de dois e três é próprio de um sistema de referência. Depois de tudo o que já aconteceu na História, não se deve fazer isso.

Para terminar, quero que vocês saquem duas coisas: esse trabalho sobre a melodia foi excelente para criar uma dialética com a polifonia que colocamos, é a melodia, e que essa é que é a idéia extraordinária: mesmo em uma melodia, já se tem um polifonia. É por isso que devemos tomar consciência (I_14).

O professor trata de harmonia - tendo este termo o sentido de resultados de frequências simultâneas – e diversos sistemas de referência no quarto semestre, apresentando a teoria de E. Costère, mais diretamente na aula IV_5, porém seguindo com o tema até seu fechamento:

Por ser o cristianismo universal, ele não aproveitou-se das músicas existentes em nenhum dos confins do Império Romano. Tomou da Grécia os modos de sua teoria, batizou-os (cristianizou-os) e estabeleceu como sistema de referência para a Música Cristã. Os modos gregos sem a música grega como sistema de referência para a música cristã.

O homem se dotou desses sete modos e começou a trabalhar com eles. Mas havia três problemas graves: tudo, na natureza, existe a partir de contradições. Eis um dos problemas que havia: a antitônica - o trítono. Dificuldade de afinação e, modalmente, ainda mais complicado. Isso aconteceu. Se o homem fazia, por exemplo, uma quinta no modo de si, é difícil de afinar! Então, ele criou certas regras: só se pode chegar na quinta por graus conjuntos, no modo de si. E, ainda mais complicado foi ficando, à medida em que o homem começou a cantar polifonicamente. Por isso ele começou a se criar regras. Por causa desse prazer polifônico, que é típico do homem ocidental. Isso foi um dado que não estava previsto: resolver o problema do intervalo si-fã, mas, dialeticamente, eu arrumo aqui, desarruma-se lá.

Então, recapitulando, a primeira coisa foi o trítono; a outra, foi a ereção da polifonia: fazia-se com duas vozes, inicialmente, mas podia-se fazer com mais. E os problemas iam sendo resolvidos à medida que o homem construía-se uma polifonia consciente. E isso é a História. E, no final do modalismo, de tanto corrigir esse intervalo (trítono), o homem tinha, ao invés de sete, doze notas.

Percebam que temos o primeiro modo, que vai de dó a dó; outro, de ré a ré, etc. Observem que, sobre a nota dó, tem a fundamental (dó), a quarta (fã), a quinta (sol) e a sensível inferior (si). Pensem sobre os outros modos.[O professor analisa os outros modos] No modo de ré, temos a fundamental (ré), a quarta (sol), a quinta (lá) e não tem sensível. No de mi, temos a quarta (lá), a quinta (si) e a sensível superior (fã). Daí coloco, já neste passo, outro dado psicoacústico: a sensível inferior escorrega mais naturalmente. Os dois modos (dó e mi) têm a quarta, a quinta e a sensível, mas o de dó tem a sensível inferior, que resolve-se com mais prontidão. A aptidão do escorregar da sensível fez com que, na prática não sublinhássemos a terça, que poderia escorregar com soltura para outra polarização. Então, essa seria uma explicação da regra que diz, no tonalismo, que não se pode duplicar a terça do acorde. Duplicá-la seria dar-lhe uma força atrativa que pode tirar a força atrativa da tônica. [Termina a análise dos outros modos]

A gente pode, a partir dessa análise, também observar porque o modo maior prevaleceu e é isso que faz com que mesmo que uma música seja em menor, ela termine em maior. Porque o modelo da escala maior, que é o modo de dó, tem mais notas atrativas do que o modo de lá, que é o modelo para a escala menor. No final da renascença havia dois modos: o maior e o menor, com a terminação jônica. Já tudo preparado para o momento seguinte, que era o sistema tonal.

Faltava resolver a desigualdade entre os meios tons, que foi resolvida e, de cara, possibilitou modulações. E uma outra resolução a tomar foi restringir o acorde de sétima à dominante, porque, senão, não se resolve a tonalidade.

O que fez possível a tonalidade (a inclusão dos intervalos de meio tom) ocorreu, no final. Não se pode falar de tonalidade depois de Wagner, e, então, chega Schönberg e organiza tudo isso. Mas esse estado de coisas já existia e, com isso, dizemos que a música é o resultado de uma prática universal.

A polarização ocorre de duas maneiras: ou em uma monodia, ou em uma polifonia (melodia ou harmonia). Vou dar exemplo das duas. Vou tentar uma melodia que polarize dó. E posso fazer isso tentando fazer uma melodia com essas notas [põe, na lousa, uma melodia - sem ritmo - pontilhista, com as notas ré, mi bemol, fá, ré, sol sustenido, fá sustenido si, sol, lá bemol, sol e dó] É uma melodia atonal, mas polariza tanto o dó quanto uma melodia tonal, porque quanto mais longe uma da outra no campo de tessitura, a nota perde imantação. Veja que as mais polarizantes estão mais próximas de dó. O fá sustenido, aí, desequilibra o conjunto anterior, mas como não se resolve, não compromete a polarização de dó.

Agora vou tentar a outra alternativa: evitar as polarizações [escreve uma seqüência com as notas dó, fá sustenido, sol sustenido, ré, mi, dó sustenido, etc] estou cercando tudo de antitônicas, e o resultado é totalmente diferente do anterior [toca, ao piano, as duas].

Posso ter um domínio fabuloso sobre o material atonal. Por exemplo, Schönberg foi dominado pelo material no minuetto do op.25, em que ele pretendia uma peça dodecafônica e que é em si bemol, tão forte quanto uma peça tonal. Agora não: eu domino isso. Tenho consciência de que posso dominar isso.

Esse tipo de exercício, eu gostaria que vocês fizessem. Façam e ouçam, ao piano ou outro instrumento, melodias maiores. E com acordes. Um exemplo, com acordes de três notas [escreve três acordes: ré, mi bemol, fá; sol sustenido, ré, fá sustenido e si, dó, sol sustenido; e toca-os, ao piano]. Cantem as fundamentais: tende para si. O primeiro acorde vai ser sobre ré, o segundo não polariza nada, mas a localização privilegiada de fá sustenido privilegiou a resolução em si, no terceiro acorde.

Isso coloca, para a gente, o problema das cadências. Elas podem ser afirmativas ou suspensivas. Isso acontece, também, em uma música não tonal, porque é um dado da natureza: na escala de ressonâncias, os extremos atraem e o centro repulsa. E que essa dialética é o resultado simultâneo de atrações e repulsas, equilíbrio e desequilíbrio.

E segue ...

Outros elementos da música podem ser relacionados ao campo das alturas e, se essa maneira de encarar a linguagem subentende um exercício de reflexão sobre os dados da mesma, é possível tentar ampliar a lista original da aula II_2.

Do livro *Beethoven, proprietário de um cérebro*, temos que o **princípio unificador** também pode estar relacionado junto ao parâmetro altura; mas não é só nesse trabalho que sua

importância é levantada. Em todo o primeiro módulo, mais notadamente na aula 2, o assunto é tratado. Neste caso, para esclarecer que, nem só da simultaneidade vive a música, mas também das relações entre as diferentes partes, o professor diz que “(...) o princípio unificador pode acontecer num acaso ... mas deve acontecer de modo consciente, como é o caso de Chopin. Resolver isso é compor, pensar a música. Ou seja, como relacionar as diferenças em um corpo só”.

A definição fica a cargo do próprio livro, já que, durante a transcrição desta aula em particular, o escriba optou por apenas citar a fonte e não a definição propriamente dita. Portanto, tem-se que:

princípio unificador: célula básica, a idéia primeira (ontogênica) aunando as entidades temáticas heterogêneas: consubstanciando-as em um todo homogêneo. Essencialmente, um elemento formativo. Idéia recorrente, recirculando por toda a obra. Germinal.

Na aula VI_13, que trata da variação, alguns aspectos são contemplados do ponto de vista das alturas. Por exemplo, a retrogradação e a inversão melódicas como formas de se variar etc. Mas esses recursos também são apresentados em relação às durações, quando se trata do ritmo. Por isso, colocá-los aqui seria tolher a amplitude da verdade: esses são recursos de variação aplicáveis, a rigor, a todos os parâmetros do som. Portanto não são propriedades da linguagem musical, mas recursos utilizados por compositores nos diversos estágios da linguagem na sociedade ocidental, não sendo classificáveis em um ou outro somente.

Assim, para Willy, pensar sobre o parâmetro da altura é observar como o compositor articulou as idéias em relação a este (o mesmo em relação aos outros) e que essas são as principais propriedades que integram esse domínio. Porém, certamente há outras e elas podem saltar à vista em uma análise, ou na tentativa de organizar o material para uma composição ou, ainda, em um exercício puro de reflexão. Porém, esses parecem ser os mais abrangentes, podendo servir de parâmetro de comparação em busca de uma compreensão. Exemplo: ao ouvir o conjunto

integral das sonatas de Beethoven, pode ser feita uma comparação do trabalho do compositor nesses quesitos do domínio das alturas etc.

3.4.2 *Timbre*

Quanto ao timbre, o primeiro impacto que o professor causa em seus alunos está na sexta aula do primeiro semestre, quando apresenta diversas versões da *Oferenda musical*, de Bach. Ao apresentar a orquestração de A. Webern, ele chama a atenção para este dado fundamental da linguagem e a necessidade de ouvi-lo também, além das notas. Propõe, a partir da audição de algumas obras de Anton Webern, um solfejo completo que contemple também a audição de sons sem altura definida.

Na aula V_2, Willy incita os alunos a perceberem “como se apresenta o jogo timbrístico da idéia, porque (...) no ocidente não há uma preocupação fundamental com o timbre. Em outras culturas, por exemplo, o mesmo conjunto de notas pode ser outra música, se o timbre for mudado”.

Um pouco antes, na mesma aula, diz que “o homem já inventou um sem número de instrumentos e conseguiu, com isso, timbres extraordinários. Com a tecnologia da geração eletrônica de timbres, tornam-se quase infinitas as possibilidades timbrísticas”. Ele está chamando a atenção para o timbre como força na comunicação musical.

Na análise da *Sonata opus 57*, de Beethoven (aula II_3), o professor mostra que os intervalos harmônicos também podem determinar um timbre (exemplo no livro *Beethoven, ...*) em

instrumentos solo (no caso, o piano) ou mesmo em conjuntos. Também pulsos reiterados, ou alternâncias entre agregados verticais e uma só nota (filtragem) podem variar o timbre:

As duas oitavas do início, movendo-se no campo de tessitura, é um timbre fantástico. Nunca isso havia ocorrido na História. [Lê o capítulo 24, do livro] Todas essas mudanças timbrísticas estão escritas. Beethoven está querendo dizer coisas diferentes. Não é a mesma dimensão da Waldstein, mas é a mesma idéia. Ouvir isso é incrível! Isso diz coisas.

Ouçam a alternância de timbres do compasso 108. Um cara sem computadores ou sintetizadores trabalhou os timbres tão bem. Não adianta se apoderar do sintetizador sem ouvir antes: o resultado é grosseiro. Beethoven chegou, com o timbre, tão longe, que só é comparado às descobertas da música eletroacústica do século XX. É uma maneira de ouvir tão nova só comparada a essas experiências. Depois de tantos laboratórios, conseguimos ouvir como um surdo há quase dois séculos.

Mas essa peça é muito mais sutil do que uma música eletroacústica. E essa peça é uma abstração incrível. Não há melodia, nada. [Faz ouvir, novamente, a peça] Ouçamos o timbre.

Também entram nesse domínio do timbre as articulações. Na aula I_8, citada anteriormente, o timbre também ajuda a definir as partes da heterofonia da peça, por meio das diferentes articulações ao piano.

Na escuta seletiva proposta na análise da *Apasionata*, de Beethoven, na aula II_3, o professor destaca o uso de aparentes ornamentos (o trinado, neste exemplo) como uma possível variação de timbre (conforme leitura do livro).

Vale salientar a preocupação do professor em chamar atenção para um dito de Stravinsky, no qual dizia que ele sempre tinha uma idéia para compor a partir da encomenda, isto é, do conjunto instrumental à disposição. Assim, sempre que pedia um trabalho, Willy orientava para que ele fosse iniciado pela definição do conjunto instrumental e todas as possibilidades timbrísticas e técnicas dos instrumentos escolhidos. Inúmeros testemunhos de seus alunos deverão poder confirmar esta preocupação também na segunda fase do curso.

Na aula IV_9, cita o *Bolero*, de Ravel, como exemplo de uma direcionalidade através do timbre – um desenvolvimento pensado a partir deste parâmetro. Embora o professor não

demonstre por meio de análise ou outro meio concreto esta afirmação, esta é uma escuta possível desta peça.

3.4.3 Intensidade

Em se tratando deste parâmetro, a partir da aula base (II_2), tem-se a gama de intensidades possíveis: do *pppp* ao *ffff*. Na aula V_2, no entanto, o professor esclarece um pouco mais este dado, dizendo que as intensidades podem ser apenas um ornamento, ou podem ter uma função de acabamento final ou ainda estrutural, na peça.

Na mesma aula, ele pede aos alunos que pensem na intensidade, porque “ela pode fazer parte da idéia, isto é, ao ter a idéia, a intensidade já está no conjunto. Ou ela pode complementá-la. E que se deve, portanto, analisar as relações entre os níveis de intensidade no conjunto etc”.

Na aula II_3 durante a análise da *Sonata op.57*, de Beethoven, Willy repete o conteúdo do livro no qual se baseia (*Beethoven, proprietário de um cérebro*): que este compositor passou a usar a intensidade musicalmente porque, nesta peça, esta está em função de idéias musicais e não por força de representação das emoções humanas, por exemplo. Por isso, os extremos, do *ppp* ao *ff*, neste caso, saíram da pena do próprio compositor. No livro há os exemplos que garantem a defesa desta afirmação, por isso não cabe aqui essa prova. Ainda desta fonte, o autor define os usos possíveis da intensidade. Por fazerem parte da aula, essas informações podem ser transcritas aqui:

Na produção musical do Ocidente – até Beethoven – a intensidade aparece como elemento subsidiário:

1) a nível expressivo (“f”: resolutivo, desesperado, tenso; ou “p”: terno, calmo, triste).

- 2) ou segundo a cinética de contraste de origem barroca (**tutti e soli**).
- 3) ou se plasma sobre os eixos de tensão/relaxamento dos encadeamentos harmônicos (p. 57).

Na aula IV_9, Willy aponta para a direcionalidade através da intensidade, citando uma canção de Ernest Chausson, chamada *Chanson Perpetuelle* e, então, este pode ser um exemplo também de um uso estrutural para a intensidade, apesar de não existirem provas para esta afirmação nos transcritos. Ainda assim, pode ser uma possível escuta para esta peça.

3.4.4 Duração

Sempre rememorando a aula II_2, que foi adotada como base para este trabalho, tem-se que, do ponto de vista das durações, os valores rítmicos da peça são evidências mais aparentes. Antes, porém, está o que baliza esses valores: o **tempo**.

Da aula VI_13, tem-se a afirmação de que a base de tudo é o tempo já que, se os valores rítmicos são relativos a uma base temporal (dado pelo andamento da peça), o tempo é o fundamento desses valores. Na mesma aula, o professor trabalha a idéia deste dado fundamental, compreendendo que o tempo pode ser estável ou móvel, dentro de uma gama que vai do *largo* ao *vivacissimo*. O tempo, portanto, como **andamento**.

Pode haver um outro aspecto do **tempo**. Uma mobilidade de tempo, durante o curso do andamento, por meio de indicações como *acelerando*, *ritardando* ou *rubato* entre outras, que movimentem a estabilidade temporal modificando desta forma as relações entre os valores rítmicos presentes.

Apresenta, na aula II_3 durante a análise da sonata opus 57, de Beethoven, uma série de exemplos que este compositor faz dos recursos que este tipo de manipulação do tempo provoca nas relações entre os valores rítmicos do acontecimento musical: “Percebam que ele dá medidas bem concretas ao longo da peça inteira. E muda essas medidas”. Modificar o andamento, portanto, é modificar as relações entre os valores rítmicos.

Contempla, na mesma análise, as mudanças de **valores rítmicos** - as figuras rítmicas. Com vários exemplos no livro apresentado na aula em questão (II_3), chama atenção, também, para o uso dos silêncios na peça analisada (sonata opus 57, de Beethoven).

Utiliza outro exemplo do uso das durações: as praticadas pelos compositores pré-tonais:

(...) ouçam Machaut, Dowland e os músicos da Ars Nova. As durações são muito melhor utilizadas que no sistema tonal. Porque era próprio do modalismo uma liberdade rítmica e métrica das vozes do contraponto. É mais livre, o ritmo., mas afirma também que (...) Mozart já havia começado a ouvir as durações e Beethoven levou às últimas conseqüências esse trabalho com as durações.

Na aula V_2, Willy exemplifica algumas possibilidades de variação das relações rítmicas no trabalho de composição:

Quanto ao ritmo temos:

- modificações em uma ou mais durações de notas*;
- defasamentos (vide pg 12 do Carnaval, op.9 de Schumann)*;
- adaptações a diferentes compassos (vide Sonata op. 53 de Beethoven)*;
- retrogradações, nos ritmos retrogradáveis; i.e, não palíndromos, ou seja, que ao serem retrogradados, apresentem variação*;
- adaptações, de segmentos motivicos, a determinados padrões rítmicos (vide Euzébio, do Carnaval op. 9 de Schumann)*;
- repetições de notas (vide Campanella, de Liszt e Reconaissance, do Carnaval op.9 de Schumann)*.

[* Todos os exemplos foram reforçados, ao piano, pelo professor].

Pode-se fazer um paralelo com a semântica e entender os valores rítmicos – as figuras – como o paradigma; sendo as danças, os ritmos, a métrica de uma melodia etc, o sintagma – o discurso propriamente dito.

Um outro aspecto do tempo está discutido na aula V_3: o professor afirma que o compositor tonal já ganhava o **tempo musical** do próprio sistema de referência.

O tema clássico projetava um tempo musical. Para existir, ele tinha um tempo optimal para que a tonalidade, os motivos básicos e a cadência fossem percebidos. E esse tempo relacionava-se com a velocidade da música, isto é, um tema de muitos compassos tem praticamente o mesmo tempo (ideal) de outro de poucos compassos, se o primeiro tiver um andamento mais rápido que o segundo. Os temas podem ter 4, 8, 16, 32, 64 e até mais compassos, mas seu tempo de duração é praticamente o mesmo, pois o número de compassos está diretamente ligado ao andamento da peça. O sistema de referência é tão incrível que engendrou um tempo limite para a compreensão!

Afirma, um pouco mais adiante que está “trabalhando o conteúdo tonal para que tenhamos consciência do fato lingüístico assentado sobre um modelo que, embora datado, é extraordinariamente viável como modelo, dada a universalidade de sua gramática”; e que, por não termos hoje um sistema de referência como o tonalismo, há de se “fazer uns exercícios, tendo idéias musicais e perguntando, primeiro a nós mesmos, depois a algumas pessoas, se a idéia está inteligível. E, continuar tentando até conseguir um tempo optimal, comparado com o do compositor tonal”.

Neste caso, então, **tempo musical** seria o tempo necessário para que uma idéia musical seja inteligível, mas, como não poderia deixar de ser, este tempo se relaciona também com outros parâmetros e, então, o quinto semestre, com seu “curso de composição” pode tornar-se uma fonte de exemplos e idéias de como colocar, no tempo, idéias sem uma fundamentação concreta (sistema de referência coletivo) e, conseqüentemente, sem seu tempo musical dado de antemão.

Pode haver outros dados relativos ao campo das durações. Mas um caminho inicial já está traçado aqui. Um lugar de onde partir, para se tomar consciência dos dados relativos ao tempo e seus desdobramentos.

3.4.5 Outros parâmetros

Aparte os parâmetros do som, outros parâmetros – que Willy chama de composicionais – podem facilitar a compreensão de determinadas relações de partes do objeto de estudo.

Um deles é a **densidade**. Em várias aulas o professor cita a densidade como um fator de peso nas relações musicais e é comum referir-se a ela como uma dimensão do tempo, como na aula I_14:

A densidade é uma dimensão do tempo, também. Mas é dentro do tempo. É a partir de uma idéia do tempo que tenho uma idéia de densidade.

Por fim, devemos entender que tempo, densidade e duração estão ligados entre si e com o sistema de referência.

Há dois tipos de densidade: a horizontal e a vertical. A **densidade vertical** refere-se à quantidade de notas lineares em um determinado período de tempo. Uma melodia cujas durações são cada vez menores, aumentando a quantidade de notas em determinado período de tempo, pode ser um exemplo deste tipo. Na aula I_3, em que o professor analisa o *Estudo opus 25 nº 7*, de Chopin: um dos traços distintivos entre os acontecimentos simultâneos é a densidade vertical.

E, a partir do compasso 4, posso definir que:

- o acontecimento 1 é muito mais denso que as outras vozes (acontecimentos), o que não acontece no contraponto, que as densidades entre as vozes são balanceadas; este acontecimento tem um campo de tessitura mais amplo que os outros, e fica restrito à região médio grave; notamos ainda que ele tem uma curva melódica mais pronunciada e é muito móvel.

- o acontecimento 2 é mais denso verticalmente (massa) e é reiterado pela pulsação de colcheia; tem uma natureza harmônica e tem o campo de tessitura praticamente imóvel.

- o acontecimento 3 tem a menor densidade de todo o conjunto; é reiterado sobre valores de semínima e tem o campo de tessitura menos móvel e restrito na região aguda.

Já a **densidade horizontal** refere-se à quantidade de elementos simultâneos em determinado período de tempo. Por exemplo, a sobreposição de três vozes polirrítmicas criará uma densidade horizontal diferente do que a criada por três vozes cujos ritmos coincidam. Ambas

têm relação com o tempo e, então, poderiam ser colocadas no âmbito das durações. Mas a verdade é que a densidade é algo à parte, que pode ser controlado e não apenas o resultado de idéias alheias a esta propriedade. Para isso, há de se refletir sobre este parâmetro não só na análise de uma peça alheia, mas também na crítica ao material bruto a ser trabalhado na composição, ou ainda como possibilidade de variação, em ambos os casos.

Outro desses parâmetros alternativos pode ser a **direcionalidade**. No curso analisado há uma aula sobre a direcionalidade (IV_9) em que o professor tenta demonstrar que, embora na música ocidental a direcionalidade tenha se manifestado mais em relação à harmonia, podem-se encontrar exemplos relativos a outros parâmetros.

A harmonia não é a única maneira de propor a direcionalidade. Mas, talvez, seja a principal, e isso é o que ele conseguiu determinar com precisão através de sua sociologia das alturas. Uma consciência disso dá margem a pensar qualquer tipo de direcionalidade, mesmo que não estejamos operando com o sistema tonal. E a consciência da sociologia das alturas ajuda-nos a lidar, como intérprete, com as idéias musicais, inclusive com a música tonal. Pensar em direcionalidades não somente harmônicas, mas sobre outros parâmetros, per se e combinados.

O Bolero, de Ravel, tem uma direcionalidade timbrística. A harmonia não tem direcionalidade lá, mas, em um determinado momento, tem uma modulação jazzística deliciosa.

A dinâmica também é outra grande força de direcionalidade. Há uma peça de Ernest Chausson, uma canção chamada Chanson Perpetuelle, que é um bom exemplo disso.

Outro vetor de direcionalidade pode ser, também, de duração. Com a densidade, também pode-se operar extraordinária dose de direcionalidade. Um bom exemplo são as Variações [II movimento] da Sonata op. 111, de Beethoven. Há outras e outras, mas a harmônica é a principal.

Uma peça será tão rica quantas mais direções existirem nela. Assim como uma peça vai ser mais rica quantas mais relações sejam intercambiadas entre as figuras de sua estrutura. É o próprio da música.

Há, também, direcionalidades parciais, isto é, não ligadas aos parâmetros do som, mas já a suas propriedades. Um exemplo disto é o campo de tessitura: uma melodia pode ter um direcionamento no campo de tessitura e essa direção pode variar, apesar de as alturas ou suas relações permanecerem as mesmas. Ou ainda, direções diferentes sobre o mesmo parâmetro em acontecimentos paralelos, por exemplo, em relação às intensidades. Um acontecimento pode se

direcionar do pianíssimo ao forte, enquanto que outro se mantém estável neste parâmetro e a idéia de direção pode distinguir ambos.

Outra propriedade que se encaixa aqui é a **montagem**. Discutida na quarta aula do segundo módulo (II_4) com base no livro *Beethoven, proprietário de um cérebro*, o professor faz, no início, uma relação com o cinema sob o ponto de vista deste dado comum a ambos. E dá, na seqüência, exemplos, contidos no livro, da consciência que Beethoven possuía dessa qualidade.

Ficamos, na vez passada, de realizar a última leitura sobre a "Appassionata": a montagem. Para isso, vamos falar um pouco o que é uma montagem.

O cinema trouxe à tona um problema interessante e importante para os músicos: a montagem. Os meios que os primeiros cineastas dispunham para contar uma história era a imagem em movimento. Sem som. Com isso, eles contavam histórias inteiras. Lembro de um filme soviético chamado "A Mãe", em que há uma cena de batalha. Há uma seqüência que se inicia com uma tomada ampla do campo de batalha. Até que aparece um soldado em close-up, mirando e, do fuzil, sai fumaça. Há um corte para um cavalo empinando e outro para um soldado, com outro uniforme com a mão no peito, caindo. Quanta coisa ele contou só com isso! Somente com cortes! Notem que ele conta tudo, inclusive o som do fuzil, sem ter som. Isso é muito importante para o cineasta. Ele já tinha, de antemão, a operação toda.

O cineasta faz muitas tomadas e, depois, organiza-as. Assim como um poeta está com todas as palavras na cabeça. O modo de ele por uma palavra junto à outra é importante. E, na poesia, as palavras podem adquirir outro sentido. [O professor recita um poema de Mallarmé, primeiro em francês, e depois o traduz] Vejam: "violas morredouras"; ora, violas não morrem. "Serafins em prantos" !, alguém já viu isto? Dessa forma o cara está contando o primeiro beijo.

Assim, o cineasta pega essas tomadas, põe-nas todas no varal, e depois ele vai montar tudo isso. E, então, entra um fator com o qual a poesia não trabalha, que é o tempo. Na poesia, o tempo é de quem lê. No cinema, o tempo pode mudar a história. Para um músico, o tempo também é importante. Quanto tempo um músico dá para a dominante, por exemplo? O que é importante é contar uma história. E saber contar uma história. Que tempo vou levar para, de uma tomada geral de um campo de girassóis, chegar a um girassol? Isso é determinante para contar a história. É importantíssimo para a harmonia do filme. Mas não use regras de harmonia para isso. Lá, no cinema, pelo menos, eles testam a montagem. Experimentam.(...)

A música também é uma montagem. E tempo. Mas é de outra dimensão porque trabalha com o som. Toda música pressupõe uma montagem, que nem sempre é consciente. Geralmente ela vem de um mau hábito. Tudo se relaciona. É a base da dialética e da montagem. Na música, o campo de tessitura, os motivos, o princípio unificador, etc, tudo isso se relaciona.

Vou dar um pouco o vocabulário [lê o livro, definindo corte e tomada]. Vamos ver como fica [Vai ao piano e toca um arpejo repetidamente] temos uma tomada [faz algumas figurações, no agudo] outra tomada. Vejam, posso ficar mais tempo em uma tomada, posso intercalar as duas rapidamente, etc. [Faz todos os exemplos ao piano]. Está claro isso? [Improvisa um pouco mais, com as mesmas tomadas, a fim de esclarecer a montagem] Posso aumentar o tempo, diminuí-lo, fazer algo em câmera lenta, etc. [Toca a "Ária em ré menor", de Scarlatti] Está na cara que é o mesmo motivo que está se desenvolvendo. São apenas close-ups. Uma consciência da montagem é importante para

compositores e intérpretes, para que ele não passe pela estória intuitivamente. As nuances de corte é que dão vida ao filme e também à música. (...)

Com isso, temos uma idéia de como funciona. Vamos à análise. [Lê o livro, cantando os exemplos] Essa massa que aparece interrompendo o tema é um corte impressionante. E toda essa exposição foi feita com essa tesoura. Esses cortes são, também, dramáticos: onde deveria ser forte, ele faz piano, etc. São cortes impressionantes.

Notem: do compasso 217 ao 218 temos outro corte incrível. Nessa gravação esse corte não está bem pronunciado. Mas isso é, realmente, uma idéia incrível. Imaginar que o corte é um processo composicional e também de interpretação, como se pode perceber. Nessa gravação ele não mostra esse corte. É apenas um pianista. No píu allegro, o corte é de tempo. São cortes. A idéia do corte está em todos os sentidos. Há cortes de timbre, de dinâmica, de durações, de tempo, etc. Beethoven trabalha com as simultaneidades.

Temos algumas fusões impressionantes aqui. Uma delas, quando ele vai do compasso 34 para o 35, é uma fusão incrível; como idéia! Existe uma fusão impressionante dessa figura do mi bemol reiterado para a figuração seguinte. Ele faz uma fusão incrível!

Há um fade-out da primeira figura com o fade-in da próxima para a entrada do segundo tema. [Lê o livro] Os trinados não se ligam um ao outro. Há de se fazê-los de tal forma que queiram atender o telefone na platéia. Sem enganar. É uma idéia de montagem impressionante.

Os compassos 52 para o 53, 58 para o 59 e do 63 para o 64 são fusões incríveis. No compasso 65, existe um outro corte, agora sobre o campo de tessitura. Dos dois extremos do campo de tessitura, Beethoven concentra na região média. [Lê o livro]

Do compasso 218 ao 234, temos uma panorâmica. Beethoven trabalha como se estivesse trabalhando diante de uma mesa de mixagens de estúdio sonoro. Aí também é possível fazer as coisas mais impressionantes. Glenn Gould fez muito isso. [Continua lendo o livro, citando e cantando os exemplos] Comparem o compasso 53 com os compassos 79 e 80. Temos a mixagem de dois materiais.

Um caso exemplar: compassos 64 e seguintes, 203 e seguintes. Ambos têm os pontos de partida análogos. Meditem sobre a solução de Beethoven. Diferentes maneiras de colocar a mesma idéia. Mixam-se bandas de diferentes contornos, mas de mesmas densidades.

Termina o texto com a paráfrase sobre Béla Balász: "a montagem torna-se criadora se, por seu intermédio, viermos a saber qualquer coisa que não tenha emergido do fragmento temático em si mesmo." Ou ele corta ou ele funde. É incrível!

E o faz também ao longo do trabalho, principalmente na questão da forma (quinto semestre) e mesmo no primeiro (aula I_7), em que analisa o equilíbrio formal em Chopin, transparecendo a montagem como fundamental para o reaproveitamento do mesmo material para diferentes funções, variando, ainda que dando unidade ao conjunto, embora o assunto tratado fosse a teoria de H. Pousseur e a palavra “montagem” não apareça no texto, pode-se subentender que é sobre ela que se trata o trecho abaixo.

Agora voltamos a este estudo de Chopin e perguntamos: o que aconteceu aqui, que um baixo com acordes criou uma pluralidade de acontecimentos, apesar de todos serem de mesma natureza? Neste estudo não há naturezas diversas (imprescindíveis para acontecimentos simultâneos), portanto é algo mais interessante que a polifonia clássica

por causa das defasagens. Neste caso, o que define a pluralidade de acontecimentos é a defasagem. Assim como se tivéssemos um som e defasássemos uma de suas ondas, teríamos dois sons. Isso também vale para quando se filtra ou se modifica o interior de um som.

Mas, mesmo sendo de mesma natureza, notem o cuidado do compositor com o material. Notem, no compasso 21, como ele cria uma nova realidade apenas deixando imóvel o baixo. O baixo deixa de acontecer e assim ele cria uma parte B na peça: o pedal anula a mobilidade do baixo. Outro cuidado é que, por serem de mesma natureza, ele está sempre informando, não é repetitivo; mas dialeticamente também é difícil essa questão: deve-se informar muito, claro, mas sem deitar a perder a memória do original. Ou seja, há de se variar, mas sempre próximo do original.

Vamos ver, a cada compasso, uma variação da mesma idéia. Uma informação incrível, por exemplo, está no compasso 9: a nota estática. Um mínimo de informação, mas o suficiente para uma grande variação (outra informação).

No compasso 13, o mi fica parado. Agora vejam o compasso 17 e comparem com o 13. Depois, comparem com o compasso 7. Note que não é uma colcha de retalhos, tem uma profunda coerência, mas fica sempre variando.

Notem como as retomadas são sempre diferentes. Vejam o compasso 37. Assim ele está sempre tentando dizer coisas. Vamos ouvir algo. [Faz ouvir o Estudo op.25 n°12, de Chopin] (I_7).

Espera-se ter sido possível demonstrar como funciona o pensamento do compositor Willy Corrêa de Oliveira quanto a relações entre parâmetros do som e as propriedades da música no intuito de compreender as partes do acontecimento musical e refletir sobre elas criticamente para relacioná-las, depois e em conjunto, com a História, não só da música, mas também a biografia do compositor, o contexto sócio-político e econômico da obra etc. Essas relações serão tratadas nos próximos subitens.

3.5 A prática e o rigor imaginativo

Sendo, portanto, a consciência de uma história materialista dialética uma das bases do pensamento do compositor Willy – um sustentáculo que impregna todos os setores de seu pensamento sobre a música – cabe agora discutir a maneira pela qual é articulada essa consciência histórica na compreensão das obras musicais. Em outras palavras, verifica-se como

essa consciência histórica se apresenta no resultado final da análise musical. E, para isso, abre-se um espaço para a discussão do emprego de teorias que oferecem novos ângulos de análise e reflexão não só em relação a uma obra em especial, mas também em relação à própria linguagem.

De que bastaria: ter uma consciência da História da Música a partir das transformações de seu material, relacionando-os com os períodos históricos; conseguir compreender os diversos sistemas de referência (suas regras e contradições); ser capaz de identificar os procedimentos técnicos dos compositores ao longo da História sem, no entanto, escrever música? Como ter a certeza de que se compreendeu o que se estuda?

Em vários momentos do curso o professor pede trabalhos práticos de composição aos alunos. Em outros tantos, defende que todos os músicos (compositores, intérpretes, musicólogos, professores etc) tenham a experiência da criação “porque o homem só compreende integralmente o que ele mesmo cria”.

O próprio professor muitas vezes utiliza composições próprias para exemplificar aspectos musicais (aulas I_8, II_12, VI_9, VI_12 etc). E algumas questões do curso, como o problema da forma *ABA*, trabalhada a partir da aula V_6, foram resolvidas também musicalmente pelo compositor-professor como “prova” prática de uma teoria (texto teórico, aula V_8 e audição das peças correspondentes na aula V_9).

Eu ia publicar um trabalho e pensei sobre a forma. Procurei exemplos desses casos, mas foi difícil. No caso do *A* literal, só achei uma possibilidade. Dos dois casos, o primeiro (*A* literal) é o mais difícil. Encontrei-o em uma peça de Schumann, o exemplo mais perfeito desse primeiro caso. Para o segundo caso, estava mais difícil localizar uma partitura adequada como exemplo. Como, à época, estavam descobrindo umas partituras de John Field na União Soviética e um pouco por outras partes do mundo, então resolvi escrever uma peça à maneira de John Field, mas que contivesse uma transfiguração de *A*. Estava trabalhando em alguns esboços quando ouvi, no rádio, um bom exemplo do que eu estava procurando: um *A* transfigurado.

Sempre devemos propor novas maneiras de pensar velhos problemas. Tentar sempre fazer isso, que é a base da criação

Os exemplos são a Siciliana, de Schumann, do Álbum da Juventude (exemplo único de *A* literal); e os noturnos op.27, nº1 e op. 37, nº1 de Chopin, como exemplos de *A* que volta transfigurado. No caso do Noturno op. 37, nº 1, a transfiguração dá-se

morfologicamente; no caso do Noturno op. 27 n° 1, a transfiguração acontece na re-exposição de *a* no âmbito de *A*.

[Toda a análise dos três exemplos apresentados foram publicados na Revista de Lingüística **Acta Semiótica et Lingvistica** Volume 1, n° 1, 1977, editada pela Sociedade Brasileira dos Professores de Lingüística, HUCITEC Ltda. Optou-se por não transcrevê-lo como aula, por ser este um texto já acabado, previamente publicado e sem contestações; além de ser toda a sua base. Esta aula, portanto, só terá sentido com a leitura do referido texto. Não valeria a pena transcrever a aula se, com mais detalhes, ela já está pronta. (Sugestão do professor).](V_8)

Começemos com as minhas tentativas de responder às questões que levantamos no nosso último encontro.

[Faz ouvir **Três Instantes para Piano**] Antes de discutirmos a questão, isto é, analisar a peça quero, ainda, dizer algumas coisas sobre os problemas do encontro passado: falávamos sobre dois casos excepcionais da forma *ABA*: o *A* retornando literal ou transfigurado. Dissemos, ainda, que o usual é o retorno de *A* com variação. Se o *A* retorna sem variação (literal), ou o compositor não tem imaginação, ou é preguiçoso. Mas, nos casos que estamos discutindo agora, o *B* é tão excepcional, tão importante que, ou faz o *A* ter um retorno literal (desta vez composicional, isto é, por um ato de vontade do compositor), ou *A* é transfigurado por *B*, ou seja, tem sua natureza transformada por *B*. Fiz minhas tentativas, e hoje vou mostrá-las. Mas, apesar de pensar que a proposta desse problema, sob o ponto de vista musical e composicional, é ótimo, não estou bem certo de que seja possível resolver isso.

Nessa peça, os três instantes (a soma das três peças do ciclo) formam um *ABA*. Mas cada instante também tem um *ABA* próprio. O instante n°2 é o mais próximo que cheguei do *ABA* com retorno de *A* transfigurado. O *ABA* literal, nunca tentei. E o *ABA'* está presente em toda minha obra, praticamente. Penso que o *ABA'* (o retorno variado de *A*) é uma norma. E é uma norma porque atende às questões mais fundamentais da linguagem musical.

[Faz ouvir novamente os três instantes] É clara a idéia geral? É possível ouvir o conjunto como um *ABA*? (V_9)

Ter dado uma solução musical ao problema proposto justifica que ele “encomende”, aos alunos, suas respostas para o mesmo problema – o de criar peças com forma *ABA*, em que criassem três qualidades distintas de *A'* (que é o segundo *A*, a volta de *A*): *ABA'* com *A'* variado, com *A'* transfigurado e com o retorno literal de *A*, por força do próprio *B* – na seqüência das aulas. Mas, se uma maneira geral, só pode “encomendar” soluções musicais alguém que já deu soluções de mesma natureza para esses mesmos problemas. Portanto, também de uma maneira geral, praticar a composição pode justificar as propostas dessas experiências aos alunos.

Há outros trabalhos semelhantes ao longo do curso e, principalmente, nos quinto e sexto módulos, esta prática de encomendar peças aos alunos já se concretiza mais diretamente.

Nos primeiros trabalhos práticos encomendados aos alunos pode-se notar a preocupação de fazê-los criar peças em um meio incomum. Por exemplo, a primeira peça para rádios. Ao trabalhar a simultaneidade de acontecimentos musicais dentro da estrutura de uma obra da tradição, ele encomenda a seus alunos que criem e executem uma peça para rádio, com no mínimo três acontecimentos simultâneos (aula I_10, com apresentação e comentários na I_12). As causas para o uso desses “instrumentos” e as conseqüências disto, o próprio Willy justifica, depois de discutir os trabalhos mais diretamente, na própria aula I_12, encontrando um meio para refletir, sob a prova da prática social – já que todos os alunos tinham as mesmas regras de jogo para realizarem o trabalho – e conscientizar sobre a falta de um sistema de referência universalizante no capitalismo, suas causas e conseqüências. Este caso já foi transcrito quando se ocupou do sistema de referência, no subitem 3.4.1; portanto deve ser suficiente apenas referenciá-lo. O objetivo aqui é apontar para as relações entre as práticas musicais (composição, interpretação, audição etc) no fundamento de um trabalho com a linguagem; e apontar que também a prática pode demonstrar uma realidade social, à medida que se contrapõe a ela dialeticamente.

As relações com a prática se dão, também, com a interpretação. Na aula V_15, uma aluna, ao invés de tentar escrever uma peça com a forma condensada – trabalhada sob a perspectiva da obra de Schumann – pede para executar algumas e, então, o professor também a orienta a “pensar como intérprete”. É sabido que o próprio compositor Willy Corrêa de Oliveira é capaz de interpretar, ao piano, não só algumas de suas obras, mas também algumas de outrem. Exemplos podem ser encontrados nas próprias transcrições do curso, como na aula I_2 em que o professor interpreta a peça que será analisada: o *Prelúdio nº 4*, de Chopin. Infelizmente, os conselhos dados à aluna em questão não foram totalmente transcritos devido às dificuldades de se descrever, por exemplo, a digitação para manter a nota presa contida na primeira peça dos *Papillons*, de

Schumann. No entanto, “pensar como o compositor” é uma das características das análises contidas nesse trabalho e também é, segundo o próprio professor, um dos fundamentos para o que se quer “dizer” com o projeto (V_15), que é a partitura, ao interpretá-la.

[O Professor, então, prepara a peça com a aluna, em uma aula de interpretação incrível, tentando fazê-la aplicar as idéias que ele havia dito anteriormente] Como ler uma partitura? O que interpretar? Como DIZER o projeto? Há de se pensar em cada momento e resolvê-lo.

Não se pode esquecer da prática também como ouvinte. Há de se praticar ouvir música, também. Ao recomendar que os alunos (e todas as pessoas envolvidas com música) ouçam a história e a música contemporânea (porque muitos dos alunos, então, nunca haviam tomado contato com peças deste tipo até a faculdade), Willy está recomendando que pratiquem ouvir música. Ter o hábito de ouvir música já é algo que nem mesmo os músicos, muitas vezes, têm mais. Conhecer sempre o que está acontecendo contemporaneamente, tomar contato com o maior número de músicas possíveis, buscar conhecer, freqüentar as obras (ouvir várias vezes a mesma música, porque, assim, se aprofunda a audição), ouvir uma peça várias vezes sob diferentes pontos de vista etc.

A prática, simplesmente, não garante uma compreensão do sentido da obra em análise. A prática de compositor, relacionada ao conhecimento da História, pode ajudar a interpretar relações estruturais tecidas pelo compositor em dado período histórico ou contemporâneo, já que este lidou com a mesma sorte de problemas que o ouvinte, no caso, dentro de um sistema de referência, universalizante ou não. Nas análises transcritas neste trabalho, observa-se que há algo mais na interpretação dos dados obtidos com as investigações estatísticas e análises diretamente sobre a partitura.

O professor tenta relacionar os dados concretos, obtidos com as análises da partitura, as re-audições da obra, o contexto social do compositor, da obra, o estado do material musical à

disposição no período, os recursos técnicos etc; uma série de informações decorrentes de outras fontes, até mesmo de outras teorias e “interpreta” esses dados. Esse é o foco do próximo passo da investigação, já que a **imaginação** de compositor não é esquecida no momento da análise e a maneira em que figura mais esse dado na relação da prática com uma compreensão da obra musical em questão pode ser explicada através da hermenêutica.

3.5.1. *Visão hermenêutica*

Segundo Hans-Georg Gadamer, em *Verdade e Método* (GADAMER, 1991), **hermenêutica** “é a disciplina que se ocupa classicamente da arte de compreender textos” (p. 217). O que pretende esse autor com o referido trabalho é mostrar que “a compreensão não é nunca um comportamento subjetivo a respeito de um objeto dado, senão que pertence à história efectual, isto é, ao ser do que se compreende” (p. 13/14). E que “a compreensão só se converte em uma tarefa necessitada de direção metodológica a partir do momento em que surge a consciência histórica” (p. 16).

O autor apresenta a hermenêutica como uma filosofia que tem uma tradição histórica (o termo surge com Aristóteles) e com base filosófica idealista; o que se mostra contrário à concepção materialista-dialética, base do presente trabalho. No entanto, alguns conceitos apresentados em *Verdade e Método* não podem ser deixados de lado, mesmo diante desta contradição fundamental, não apenas para justificar, mas também para compreender algumas das interpretações dos dados obtidos nas análises musicais apresentadas nos diversos momentos do curso *Linguagem e Estruturação Musicais*.

O texto de Gadamer discute a maneira de interpretar os textos da tradição com uma consciência histórica não só do próprio texto, mas com a consciência da finitude histórica de quem o interpreta (compreende). Isto quer dizer que “na finitude histórica de nossa existência está que sejamos conscientes que, depois de nós, outros entenderão cada vez de maneira distinta” (p. 452). Essa chamada “consciência histórica efectual” é base da filosofia do autor em questão e seu conceito é: “O interesse histórico não se orienta somente em direção aos fenômenos históricos ou às obras transmitidas, mas tem como temática secundária o efeito dos mesmos na história (o que implica também a história da investigação)” (p. 370).

O autor continua definindo a maneira de interpretar - sempre no sentido de compreender, como um pastor protestante deve interpretar um determinado trecho da Bíblia e não no sentido de interpretação musical – como a “reconstrução de uma pergunta que dá resposta a um determinado texto” (p. 452), mas lembrando que esta pergunta não necessariamente foi feita pelo próprio autor do texto: mas por alguém que o interpreta de determinada distância, e que

quando aparece uma pergunta “histórica”, isto significa sempre que já não é mais uma pergunta. É o produto residual do “já não compreender mais”, um carrossel em que se fica preso; ainda que, ao contrário, forme parte da verdadeira compreensão recuperar os conceitos de um passado histórico de maneira que contenham ao mesmo tempo nosso próprio conceber (p. 453).

Compreender, portanto, o que o autor de um determinado texto “quis dizer” ao escrevê-lo, passa também pela maneira que o intérprete (no caso da música, o ouvinte) a compreende, em seu momento presente, com a consciência de que essa é uma interpretação “datada” e que pode mudar em outro momento. Esta é, portanto, *uma* interpretação possível, resultado da reconstrução da pergunta fundamental ao texto.

Vale lembrar que o autor não se refere diretamente à música, em *Verdade e Método*. Trata mais das implicações da interpretação de textos escritos na Tradição, por isso alguns conceitos podem soar confusos na aplicação à linguagem musical. Como essa questão, por exemplo: o

intérprete, no caso, parece ser o ouvinte (a quem deve chegar o sentido da obra, finalmente). Mas isso não fica evidente no referido trabalho. No entanto, para que esse sentido chegue ao ouvinte, ele deve estar consciente para o intérprete (agora no sentido musical da palavra) que deverá revelá-lo (mostrá-lo) ao ouvinte.

A partir desta contextualização de conceitos a respeito da hermenêutica, espera-se ter uma base para explicar a sorte de interpretação que o compositor-professor tem sobre os dados das análises musicais.

Cada aula que contenha uma análise traz um exemplo concreto deste tipo de interpretação. No entanto, destacam-se, aqui, alguns que chamam a atenção pelos resultados surpreendentes.

Um primeiro exemplo se encontra na aula 3 do primeiro módulo (I_3), em que o professor, a propósito de discutir a simultaneidade da música, analisa o *Estudo op. 25 n.º 7*, de Chopin. Depois de ouvir separadamente os três acontecimentos simultâneos, ele interpreta as relações entre eles (criadas pelo compositor), relacionando-as e imaginando como compositor, compreende a peça de uma maneira diferente da usual. Por exemplo, ao apontar um *dó* natural que soa, no compasso 17, no acontecimento 3, inesperado e que “soa, e instala-se, tornando o acontecimento 3 extraordinário, provocando desequilíbrio no conjunto. Decisiva informação”.

Lendo a peça desta forma, em uma descrição analítica, compasso a compasso, depois de compreender as diferentes naturezas iniciais de seus três acontecimentos e entender suas transformações – suas causas e conseqüências, como no exemplo do compasso 17 ou ainda, mais abaixo, saber que, no compasso 19 “desaparece o acontecimento 3. No compasso 20, ele reaparece”. e etc – o compositor interpreta esses dados, refletindo sobre eles por meio da imaginação, para compreender que

Nesta peça, os acontecimentos funcionam como um organismo, diferentes entre si, como órgãos em um organismo vivo, mas relacionando-se, também, como em um organismo

vivo. Quando mexe na parte, o todo se altera. Quando mexe no todo, a parte também se altera. Tudo se relaciona (I_3).

E, então, o professor continua o parágrafo fazendo uma pequena retrospectiva das causas das alterações de equilíbrio no conjunto que, segundo ele

começa com o lá do acontecimento 3, no compasso 14. Posteriormente, desestabilizará ainda mais o conjunto com o dó natural do compasso 17 e, a partir disso, o “organismo” que, no caso que nos ocupa é o próprio Estudo nº 7, é a própria peça artística, tenta resolver o desequilíbrio.

E completa generalizando “Uma obra de arte é um organismo vivo, em que as partes são diferentes, mas se relacionam, como os órgãos de um ser vivo”.

Esta é apenas uma parte de uma extensa aula que a análise em questão ajudou a suscitar. O objetivo é destacar, como que para apontar, exemplos de interpretações dos dados musicais, identificados com a hermenêutica. Por isso, vale apontar, também a aula 10, ainda do primeiro módulo (I_10). Nesta, encontra-se uma interpretação dos dados lingüísticos obtidos de uma audição analítica do 3º movimento da *Sinfonia*, de Berio, que identifica o 3º movimento da 2º sinfonia de Mahler, como princípio unificador da peça, mais o texto de Beckett (Samuel Beckett, escritor) e os *Swingle Singers* (conjunto vocal a quem o compositor dedicou essa peça). Ele continua:

A sinfonia de Mahler funciona como uma onda portadora; mas como onda portadora que se escuta como ilhas em meio ao mar de música que a cerca por todos os lados. Como palavras e curtos versos do poema *Un Coup de Dés*, de Mallarmé: são como ilhas em mar em branco da folha de papel. Na obra de Berio, o terceiro movimento da sinfonia de Mahler está sempre lá, mas submerso quase sempre (I_10).

Nesta aula, essa interpretação vem a propósito do conteúdo geral, que tratava de metalinguagem. Pensar que a onda de rádio é uma onda portadora, que viabiliza a difusão de outras ondas (uma música, por exemplo) e identificar algo semelhante na peça de Berio, é buscar um sentido (talvez aqui, a melhor palavra fosse significado) que vai além do que está na partitura, que está na intenção do compositor (uma intenção que ele mesmo pode não ter estado consciente,

no momento da criação). Willy pode ter perguntado à peça algo que nem mesmo o compositor havia pensado. Ele, portanto, interpretou-a.

Há outros tantos exemplos e não se faz necessário outro destaque destes. Deve ser apontada a compreensão de obras curtas de Schumann como forma condensada, à maneira de um poema, demonstrada na aula V_10. Para isso, foi fundamental relacionar a biografia do compositor (sua proximidade com a Poesia), o material musical à sua disposição na época e etc. É possível obter testemunhos de poetas, como o de Jorge Koshima, de que o compositor Willy Corrêa é um conhecedor da linguagem poética. Este tipo de relato tem pouca validade, principalmente feito desta forma, sem uma comprovação concreta. Mas pode-se demonstrar a proximidade de Willy com a linguagem poética através de dissertações de mestrado, como a de RIZZO, 2002; e em outros exemplos de aulas, como o acima destacado.

Na dissertação referida, o autor analisa a proximidade dos compositores Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes com a vanguarda da poesia concreta no Brasil. A influência e o uso dos poemas concretos na obra dos referidos compositores e também em suas respectivas formações intelectuais, além de inspirarem novas soluções musicais.

Outros exemplos, daqui, ainda podem indicados; como o da aula VI_11, em que o professor compreende o 1º movimento da *Sinfonia nº 6*, de Mahler, como uma peça autobiográfica, relacionando as informações da peça com elementos da biografia do compositor, sua relação com sua irmã etc. Há ainda exemplos nas aulas I_6, I_7, II_10, III_7 e 8, IV_6, e praticamente em todas as que contenham análises ou audições musicais, também de sua própria obra, como a II_12 e VI_12.

Assim, supõe-se dar por apontadas algumas relações do pensamento musical de Willy com a teoria de Gadamer, que pode explicar este tipo de “liberdade imaginativa” na interpretação da peça musical. Apenas que a consciência histórica do primeiro, por ser materialista-dialética,

compreende também o estado do material musical à disposição do compositor, as relações de produção e poder da sociedade em questão, a consciência ideológica do compositor e de si próprio e as transformações sofridas por esses dados através dos diversos estágios das forças produtivas da sociedade ocidental e também de outras sociedades. Nesta dissertação é que o escopo se restringe à música erudita ocidental.

3.5.2 Peirce, por uma semiótica musical

O livro *Beethoven, proprietário de um cérebro* (OLIVEIRA, 1979) trata também de uma semiótica musical. A teoria ali exposta, e que é apresentada em diversas aulas no curso de Willy, é uma aplicação à música do método investigativo e de conceitos semióticos, obtidos no estudo da linguagem, pelo filósofo americano Charles Sanders Peirce.

Essa abordagem é apresentada, pela primeira vez, na aula II_7. Ali, o professor faz um resumo do conteúdo da parte intitulada *por uma semiótica musical* com o apoio do livro, inclusive, apresentando e explicando os conceitos e o método, ali presentes. O tema da aula em questão é a metalinguagem e, depois de defini-la, é mister conceituar linguagem. A partir da definição de linguagem como um sistema de signos que permite a comunicação entre indivíduos (etc), torna-se importante aplicar, à música, uma teoria de signos para a definição de cada um dos termos da metalinguagem.

Buscando um paralelo, inicialmente, entre os níveis do signo (sintático semântico e pragmático) e a música, entende-se que (a música) “Sintaticamente, diz respeito à estrutura. Então, antes de qualquer coisa há de se eleger o sistema de referência, que vai dotar de sentido

todo o resto. Se é tônica, dominante, ou as notas 6,7 e 8 da série, ou se é uma cadência plagal etc”.

Ainda ele chega à conclusão que, “na música, o mais importante é o nível sintático”. E isso se dá porque, na linguagem musical, o signo não substitui nada. Na linguagem verbal a palavra “mesa” substitui o objeto “mesa”. Na música isso não acontece e, se acontecesse, “a música seria chata: perderia todo jogo combinatório, sua força estrutural em prol de uma semântica a reboque da linguagem verbal. A música não nomina coisas, põe em funcionamento singularíssima combinação de dados estruturais da própria música”.

E continuam as conclusões, afirmando que, na música, “o mais importante é como ela se estrutura e, em qualquer lugar do mundo, indivíduos dotados do conhecimento da linguagem musical podem compreendê-la. O significado da música está em sua estrutura”.

Peirce não pensou isto desta maneira. Este é um trabalho de Willy Corrêa de Oliveira, em colaboração com José Miguel Wisnik, aplicando uma teoria de decodificação de um sistema de signos pensada pelo filósofo americano¹⁵. Portanto uma aplicação da teoria de Peirce, seu método de pensamento e não simplesmente uma tentativa de adaptar os resultados obtidos nas análises sobre a linguagem verbal à linguagem musical. É, de certa maneira, uma compreensão fenomenológica da música por meio de uma teoria semiótica.

“Eu tenho, portanto, o nível sintático que é a estrutura; o semântico que é novamente a estrutura; e o pragmático poderá ter outro sentido. A música de Wagner, por exemplo, tornou-se um símbolo nazista (...)”. Assim, os níveis do signo estão definidos para a linguagem musical.

¹⁵ Ao apresentar, no Forum CLM do Depto de Música da ECA-USP em dezembro de 2004, um trabalho com esta teoria, os Profs. Drs. Fernando Iazzetta e Silvio Ferraz chamaram a atenção do autor desta dissertação para o fato de que a compreensão que Willy teve da teoria semiótica de Peirce pode estar, em alguns pontos, equivocada. Peirce não teria pensado da maneira que Willy o explica na fundamentação de sua aplicação à música. Talvez um exame minucioso da teoria de Peirce e a correção do pensamento Peirceano não interessem mais ao próprio Willy, mas poderá interessar a outrem.

A exposição da teoria continua com a tríade que trata da decodificação do signo e outra sobre suas categorias:

Uma nova tríade de Peirce vai tratar, agora, da decodificação de um signo que, como já vimos, ocorre em três níveis simultâneos que podem, dependendo da linguagem, ficar mais ou menos relevantes.

Sobre a decodificação do signo, temos: denotativo, conotativo pessoal e conotativo coletivo. Não importa quem o lê: o signo tem três níveis de significado para todo tipo de leitor.

Quando se lê um signo, tem-se a denotação, que é a significação dicionarizada. Conotativo pessoal, que é pura psicologia pessoal, é como o decodificador (individualmente) vê o signo e, depois, o conotativo coletivo, que tem a ver com uma psicologia coletiva: como a tribo por inteira refere-se ao símbolo. [Lê o exemplo do livro com a palavra "porco"]

Do ponto de vista da música, a denotação é sua estrutura (como ela se organiza). Depois, a mesma música pode significar algo diferente da estrutura (quando um intérprete "vê", em uma peça, uma interpretação pessoal, que não tem nada a ver com a estrutura, por exemplo). E, o conotativo coletivo, é quando uma música pode ter um significado coletivo, como é o caso de Wagner em Israel, por exemplo.

Os intérpretes geralmente fazem uma leitura baseada no conotativo pessoal. Mas, a interpretação fica muito mais interessante, quando eles tentam leituras denotativas.

E Peirce faz, ainda, uma outra tríade, sobre as categorias do signo. Um signo se qualifica de três maneiras diferentes: simbólica, que é quando um determinado signo substitui um significado (ex: a palavra cadeira, quando substitui o objeto cadeira). Há uma simbologia: um símbolo substitui alguma coisa fundindo-se a ela. O ícone, quando existe uma semelhança entre o significante e o significado. No símbolo, não há semelhança. Parece-me que a linguagem verbal vive de uma categoria eminentemente simbólica. As palavras mais diferentes – nas diversas línguas de uma mesma origem – podem significar uma mesma coisa. Não há uma razão, a não ser uma substituição de uma determinada maneira: um acordo. A linguagem verbal é eminentemente simbólica. As outras categorias, ela tem por aproximação.

Outra aula que deve ser apontada aqui é a III_13, que diz respeito à conclusão da resposta formulada pelo compositor ao prefácio (Introdução) do texto *O Cru e o Cozido*, de Levi-Strauss. Na aula 12, o professor explica o conteúdo do referido texto e sua motivação para dar-lhe uma resposta. Esta é pensada a partir dos dados do próprio texto, ou seja, dos autores utilizados como caução pelo antropólogo francês para as afirmações que faz sobre a música dodecafônica. O que nos chama atenção está no remate do assunto, na aula 13. Nesta, através da teoria de Peirce aplicada à linguagem musical, Wisnik e Oliveira definem e provam o dodecafonismo como sistema de referência, porém diverso do Sistema Tonal.

No início da aula III_13, ele diz que Strauss “defendia a música tonal porque ela se assemelhava à linguagem verbal”. E que as ferramentas que ele havia utilizado para fazer essa defesa eram a lingüística. Mas que “a partir disso, tentamos algo mais amplo, que é a semiótica, porque a lingüística trata apenas de um sistema de signos”.

Praticamente todos os conceitos apresentados na aula do segundo semestre estão repetidos aqui, com um julgamento mais crítico e comparando o Sistema Tonal ao Dodecafônico, por meio dessa teoria. Ou seja, não somente, agora, analisando a linguagem musical como um todo, mas tratando, particularmente, de dois diferentes sistemas de organização das alturas. Esse assunto já foi tratado no subitem referente ao **sistema de referência**.

No entanto, há de se notar alguns resultados obtidos, na aula III_12, com a comparação entre o Sistema Tonal e o Dodecafônico, por meio da lingüística. Nesta aula, ele comenta a parceria com José Miguel Wisnik no trabalho de entender lingüisticamente os dois sistemas de referência. Para isso, começa entendendo que “Levi-Strauss está trabalhando, nesse texto (O Cru ...), com termos da lingüística para provar que a música do século XX não tinha nada de soluções humanas, a não ser o que ficara da música tonal”.

E continua: “ele fala em primeira articulação, que é a unidade de sentido, e em segunda articulação, que são as unidades distintivas (sem significado)”. Segue uma demonstração desses e de outros termos, com o uso de tabelas, que facilitam a compreensão da teoria utilizada para essa análise proposta por Levi-Strauss. Portanto, aqui, reproduzir-se-ão apenas as conclusões, a fim de apontar o que se pretende.

Ao analisar, sob esse ponto de vista, os sistemas de referência Tonal e Dodecafônico, a conclusão a que chegam os contestadores é de que o primeiro tem dupla articulação e o segundo não, porque

O tonalismo só funciona com supremacia da tônica. Não existe essa verdade necessária em outras músicas ou em outros sistemas de referência, a não ser no tonalismo. E que o segundo Não é totalmente destituído de significado. O sentido é a série. Cada peça tem uma série, portanto ela ganha algum significado. Não é um significado pleno, como o da primeira articulação do sistema tonal, mas há significado.

Então, ambos são **sistemas de referência**, porém o Sistema Tonal tem uma dupla articulação. “No Sistema Tonal a função é importante e não a nota. Por isso a existência da primeira articulação. Mas o significado do Dodecafonismo é reagir ao tonalismo: eliminar a idéia de função, a busca por uma repartição por igual do valor das doze notas” (III_12).

E, na aula III_13, ganha um novo sentido a ótica semiótica já mostrada em aulas anteriores. Sem alongar-se muito na re-exposição da teoria semiótica musical, o professor compara, agora por meio das tríades Peirceanas, os objetos de estudo. No nível sintático, diz: “estrutura. Diz da organização interna do signo, de como se concatenam”. E exemplifica dizendo que “moça”, antes de indicar sexo e idade, por exemplo, é uma categoria gramatical que se relaciona com outras categorias gramaticais. Na música, os elementos da gramática musical: motivos, frases etc.

No nível semântico: *significado*. Na música, quando o significante substitui o significado, eles se equivalem. “Na tonalidade, as funções estão muito próximas do significado”. Sobre o terceiro nível do signo, o pragmático, ele diz que é uma alteração do signo original. “Um novo significado é adotado por uma comunidade estatisticamente representativa. Exemplo: o hino nacional é um símbolo da pátria. Do ponto de vista pragmático, o hino representa o país. Mas, originalmente, ele é uma marcha que, em outro lugar, não vai ter o mesmo significado”.

E segue, passando pelas categorias do signo e concluindo que

O acontecimento musical é o próprio significante e o significado é o acontecimento musical. Uma música só pode ser ela mesma. É o índice mais puro. A música não é símbolo, mas índice. Ao mesmo, uma música é ela acontecendo e as relações que ela vai formando enquanto acontece.

Então, conclui com a tríade do significado do signo (primeiridade, segundidade e terceiridade):

O acontecimento musical é o próprio significante e o significado é o acontecimento musical. Uma música só pode ser ela mesma. É o índice mais puro. A música não é símbolo, mas o índice. Ao mesmo tempo, uma música é ela acontecendo e as relações que ela vai formando enquanto acontece.

É um protoíndice. É, ao mesmo tempo, o significante e o significado. Diante do significado, o homem se depara com uma nova tríade (Pierce):

-Primeiridade: fluxo do acontecimento musical.

-Segundidade: o choque, na consciência, de que existe uma estrutura.

-Terceiridade: a significação do fluir do acontecimento musical, enquanto estrutura. Quando se revela o significado do choque na segundidade.

A burguesia faz, com a música, uma relação de primeiridade.

Para encerrar, duas classes de índices musicais:

-Inter-índice: indica relações intertextuais (músicas que citam músicas). É importante sublinhar o caráter metalingüístico: citações, paráfrases e paródias (três classes de inter-índice). Ela é índice do que ela mesma já foi.

-Extra-índice: aponta para fatos de natureza extra-musical. Manifestações etno-musicais; marchas militares; danças e seus gestos. Cada dança tem um gesto que não se pode dizer. Há de se ter um contato direto com a dança. Isso há de ser mostrado.

Não precisa ter um significante diferente do significado. E, depois de tudo isso, o que pensamos de Schönberg, afinal? Já que a crítica de Strauss era dirigida a ele, e vimos que era uma besteira?

Portanto, pode-se dizer que a aplicação da teoria de Peirce na busca por uma semiótica musical e a aplicação da lingüística na linguagem musical geraram ângulos diversos dos obtidos pela análise de partituras ou pela audição da História da Música tornaram possíveis o conhecimento da Música enquanto linguagem e as relações de suas propriedades lingüísticas com os sistemas de organização estudados, sob o ponto de vista de quem conhece música e os problemas musicais. Portanto aplicando um método a uma nova realidade, de acordo com o conteúdo. Em movimento, então, (por meio da dialética) buscando as forças contrárias do fenômeno musical, suas contradições e relações com outras linguagens; completando uma compreensão da música um passo além de suas relações internas (com seu próprio material e estrutura), com a História e a sociedade atual ou mesmo com o uso da imaginação na interpretação dos dados obtidos da partitura e audição de uma obra. Com consciência dos problemas da música enquanto linguagem, da necessidade de um sistema de referência para a linguagem.

Assim, as relações da teoria de Peirce com o pensamento musical de Willy Corrêa são fundamentais, porque completam os dados, cercando o objeto de estudo e provocando a sensação de uma explicação mais completa das relações internas e externas do fenômeno musical.

3.5.3 Husserl

Como já exposto, o primeiro módulo trata de uma *Fenomenologia da Música* e o professor assim se refere, à guisa de homenagem a Edmond Husserl – filósofo alemão. Assim, ele dá pistas de que esse módulo, em particular, trata da linguagem musical do ponto de vista fenomenológico. De que maneira essa teoria se relaciona não só neste, mas em outros aspectos do pensamento musical em questão, é o que se busca agora.

Em *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (HUSSERL, 1949), o filósofo parte do conceito de que todo fato poderia, sob o ponto de vista de sua essência peculiar, ser de outra maneira, dando, segundo ele, expressão à tese de que “ao sentido de todo o contingente é inerente ter necessariamente uma essência e portanto um eidós que deve apreender sua pureza, e este eidós está sujeito a verdades essenciais de diversos graus de universalidade” (ps. 19, 20). E continua, mantendo que um objeto individual não é meramente individual, mas que tem outros predicados que faz com que lhe convenham outras determinações secundárias e relativas. O próprio Husserl exemplifica essas relações com um exemplo a partir do som, e diz que “todo som tem em si e por si uma essência universal som em geral ou mais bem acústico em geral – entendido puramente como o aspecto que a intuição pode destacar do som individual (separadamente ou mediante uma comparação com outros sons como ‘algo comum’)”

(p. 20). E continua, então, dizendo que essas características comuns entre indivíduos acaba por permitir um condicionamento por “regiões” ou “categorias” de indivíduos.

Um pouco mais adiante (a partir da página 69), ele discute uma **metodologia** de abordagem fenomenológica baseada em sua compreensão da percepção humana. Não é o objetivo, aqui, discutir ou mesmo demonstrar as bases que o levaram a isso. Este é um outro caminho, percorrido pelo filósofo em *Investigações Filosóficas* (HUSSERL, 1975) e que tem, mesmo ali, uma outra finalidade. Para o caso aqui, basta mencionar que ele define, a partir dessas investigações, uma “atitude natural”. Esta seria uma maneira de perceber o mundo, a realidade, tomando-a tal como se dá. E acaba por definir ciências da atitude natural, as que pretendem conhecer a realidade mais completa, mais segura e em todo aspecto, mais perfeitamente do que o senso comum – a experiência ingênua. A **fenomenologia** seria o oposto das ciências da atitude natural.

Limitamo-nos a por de relevo o fenômeno do “colocar entre parêntesis” ou do “desconectar” que, patentemente, não está ligado ao fenômeno do intento de duvidar, ainda quando caiba tirá-lo com especial facilidade dele, senão que também pode apresentar-se em outras complexões, não menos que por si só (p. 72).

Esclarece um pouco mais dizendo que, o que se põe em parênteses, são todas e cada uma “das coisas abarcadas em sentido ôntico” pela tese geral inerente à essência da atitude natural (p. 73); assim, pois,

desconecto todas as ciências referentes a este mundo natural, por sólidas que me pareçam, por muito que as admire, por pouco que pense em objetar o mais mínimo contra elas; eu não faço absolutamente nenhum uso de suas afirmações válidas. Das proposições que entram nelas, e ainda que sejam de uma perfeita evidência, nenhuma só faço minha, nenhuma aceito, nenhuma me serve de base – bem entendido, (...) como uma verdade sobre realidades deste mundo (p. 73).

Trata-se, portanto, de buscar uma “olhada do espírito” ao objeto, que poderia aclarar pontos– percebidos pela atitude natural – ou mesmo de revelar outrem que ou já estavam presentes ou de quem já se tinha uma “consciência implícita” e que “depois de voltar o olhar a eles se tornam explicitamente conscientes, percebidos com atenção ou observados

acessoriamente” (p.79). Segundo suas *Investigações*, portanto, a consciência é transcendência da percepção. Várias percepções do mesmo objeto, sob vários ângulos, aliadas a uma reflexão, que seria um outro ângulo e que partiria da experiência pura, sem pré conceitos, na imaginação, traz à luz um objeto melhor compreendido, assim, “a coisa percebida em geral, também toda e cada uma das partes, aspectos, fatores que a convém são, exatamente, necessariamente transcendentem à percepção” (p. 92).

Transmutando esses conceitos para este caso, o objeto (fato) é a linguagem musical: música. Colocar entre parênteses os resultados de outras investigações sobre a música acumuladas pela Tradição - ou em manuais de harmonia, composição, teorias estéticas etc; além das Histórias da Música - parece ter sido, no caso de Willy, buscar a “essência” desse objeto. Por isso, entender uma música como uma “combinatória de dados no fluxo temporal” pode ser o resultado dessa busca. Toda música é uma organização de sons e silêncios em um determinado espaço de tempo. E isso se refere ao fenômeno musical – à música enquanto ela soa. Resultado de uma *fenomenologia*.

Outro dado que pode ser apontado é a identificação da **polifonia** como dado fundamental da Música Ocidental. Herança de Leibowitz (tudo indica que sim), não deixa de ser o resultado de uma busca por essa “essência”, separando indivíduos em categorias e compreendendo o que neles há de comum. Daí ser possível buscar o que há de comum entre os indivíduos de diferentes categorias, chegando a uma generalização de “espécie”. Compreender, então, que o que há de comum em todas as músicas essencialmente é uma combinatória de dados e que um ramo de indivíduos tem uma combinatória de dados particular, pode ser considerado o resultado de uma investigação fenomenológica do objeto música. E mostrar os diferentes tipos de polifonias e as implicações acarretadas por essa característica particular (segundo o próprio Willy, toda a

História da Música) etc, são relações com outras áreas do conhecimento (como a pedagogia, por exemplo) e com a história, do ponto de vista do material musical etc.

Por isso, pode-se considerar o primeiro módulo dedicado a uma fenomenologia da música, como diz o professor; isto é, a observação do fenômeno buscando sua essência, tentando um novo ângulo de observação que se ocupasse com uma categorização de músicas e, posteriormente, de tipos de **uma** música ou de aspectos (propriedades) das músicas, em geral, ou de uma, em particular. Como na análise da melodia, por exemplo. A análise da melodia (aulas I_13 e 14) também pode ser considerada fenomenológica, haja vista a busca por uma essência: o que há de comum em todas as melodias e o que pode distinguir algumas excepcionais.

No passado, há melodias incríveis que não são tonais. Mas a música contemporânea, como já disse, provavelmente por reação ao tonalismo, desprezou-a um pouco. [O professor canta uma melodia (“Can Shee Excuse my Wrongs”) de J Dowland] É genial essa melodia! O que tem de incrível? A métrica. Essa é de um grande músico. Mas algumas melodias populares podem ser tão incríveis assim, também.

Agora, ouçam essa, que é incrível como sucessão de notas. [Canta uma melodia de Chopin, provavelmente do Concerto para piano nº 1] Bem, é impossível cantá-la, porque é uma melodia para piano. As melodias deveriam, como esta, ser escritas para um instrumento, e as melodias deveriam se ressentir disso.

[O professor canta o tema do Concerto nº 3, de Rachmaninoff] Essa é incrível como sucessão de notas, porque ela sempre gira sempre em torno da mesma nota. [Interrompendo-se por um instante, diz] Reparem que, esta agora, não se fixa em nenhuma [Retomando o tema].

Algumas melodias são incríveis porque tratam dos mais diversos assuntos [Faz ouvir o tema do concerto para piano e orquestra, de Schumann]. Uma melodia que tem a mesma classe, que vem de uma essência harmônica, é essa aqui [canta o tema do movimento lento do quarteto com piano].

Essa é uma peça incrível porque combina sistemas de referência dos mais diversos. [Canta o tema do concerto no 4 de Saint-Saëns] É pentatônica, mas depois modula - e esta modulação não está prevista no sistema pentatônico. E ainda as maneiras diversas de arrematá-lo segundo as duas situações diversas (I_13);

Queria fazer uma pequena reflexão ao problema da melodia, que é uma resposta ao que tentamos fazer. Há melodias que têm um poder enorme de diferenciação e provocam um interesse de tal ordem que nem sempre há uma explicação. Mas vale tentar algo diferente do "eu acho" (I_14).

Esse “algo diferente” pode ser considerada uma História Fenomenológica da melodia, à medida que discute essa diferenciação ao longo dos diversos estados das forças produtivas da sociedade ocidental.

Este trabalho existe por ser um contraponto ao trabalho anterior (polifonia) e notem que, mesmo falando de melodia, estamos falando de polifonia: qualquer melodia, por mais simples que seja, carregará, com ela, uma polifonia (quatro parâmetros do som, acionados simultaneamente).

Há melodias que apontam a polifonia, não só relacionada aos parâmetros, mas também como problema de polifonia [canta a melodia do Andante do quarteto com piano, de Schumann]. Percebam que, neste caso, ele divide o campo de tessitura e faz, com uma melodia, uma polifonia. A melodia Bachiana é polifônica por excelência. Mesmo quando Bach faz uma melodia, pensa polifonicamente. O ponto focal, capital, da música é a idéia de polifonia: simultaneidade. Mesmo em se tratando de uma melodia.

Existe, no modalismo, uma grande qualidade que é a melodia. Não é o caso do tonalismo. A tonalidade não tem vocação para a melodia. Essa vocação é própria do modalismo, isto é, a melodia é própria do modalismo. [O professor toca uma melodia tonal em três tons diferentes e uma melodia modal também em três modos diferentes, constatando que, no caso da tonalidade, a melodia não se modifica mas, no caso do modo, a diferença entre os modos é significativa, muda a qualidade] Essa é uma diferença fundamental entre os dois sistemas. Um é melódico. O outro harmônico. Cada um tem suas características e ambas são diferentes.

Existe uma dimensão melódica no modo, mas não no tonalismo. Quando se tem um melodista tonal, ele é frágil no tratamento do sistema de referência (tonalismo). Esse é o caso de Schubert, por exemplo. Schubert não pensou no sistema tonal: pensou em melodias. Isto é, ele não tinha o sentido da direcionalidade que Beethoven tinha, por exemplo. Beethoven não estava interessado em melodias. [O professor canta algumas melodias de Schubert] Mas, apesar da melodia não ser a preocupação de Beethoven, ele teve seus dias inspirados, também. Quer melodista mais incrível que Hugo Wolf? Schumann, que é um grande melodista, já não trabalha mais com a tonalidade e, voltando a Schubert, este faz sonatas que, como sonatas são chatas, mas como canções, são ótimas. Com esses dois gigantes (Schubert e Beethoven), só podemos dizer: "Viva a polifonia", tanto na direcionalidade, quanto na melodia. Agora, fazer melodias modais é saber que, de antemão, já se está repetindo um momento da História; "e não se pode voltar atrás". Vocês nunca ouviram Machaut? Há de se ouvir essas coisas!

Neste trecho, pode-se dizer que Willy “diferenciou” as melodias e, no seguinte, vai iniciar uma metodologia para visualizá-las “de um modo geral” – como tudo o que se quer pensar em música.

Para se pensar a melodia, como qualquer coisa que eu queira pensar em música, estou pensando a partir da simultaneidade dos parâmetros do som: altura, timbre, duração e intensidade.

Sob um aspecto mais geral do “pensamento willyano”, pode-se considerar a busca incessante por vários ângulos de observação diferentes do mesmo objeto (linguagem musical) também com uma fundamentação fenomenológica, à medida que Husserl provoca uma tomada de consciência da necessidade de obter outros ângulos de observação do mesmo objeto formando um todo, e de que maneira isso ocorre.

No entanto, as relações constantes que o professor faz, em uma análise de partitura ou na explicação de aspectos da linguagem, entre essas informações, deverão ser resultado da primeira lei da dialética, já que a fenomenologia se restringe, nesse caso, aos diferentes pontos de observação e da busca por uma essência do objeto e, apenas isto, não torna possível conhecer o objeto música. Também há de se fazer relações com a História, com o próprio material musical etc.

3.5.4 Outras teorias

Não se pode encerrar este capítulo sem mencionar o pensamento de Wittgenstein. O próprio professor se encarrega de explicar sua relação com o filósofo do *Tractatus* em várias aulas. Mais notadamente na aula I_1, em que define a tríade deste filósofo para a compreensão da linguagem.

Trata-se, no caso, mais do que de uma metodologia para o professor: são diretrizes de comportamento, à medida que ele sempre tem esta tríade diante de si, antes de iniciar uma comunicação com o interlocutor. Mesmo pessoalmente, fora da sala de aula, “dizer o dizível, mostrar o mostrável e calar quando for preciso (quando não se pode dizer nem mostrar)” são como que parâmetros para uma comunicação inteligível para Willy. Parece que, para ele, pensando desta maneira, facilitará a compreensão do que ele quer dizer com o que comunica.

Wittgenstein, um pensador fundamental para a compreensão da linguagem, definiu certos parâmetros para a sua compreensão:

- a) Há coisas que eu posso dizer, então devo dizê-las. (Dizer o dizível.) Sem ludibriar o interlocutor. Deve-se ter objetividade e clareza quanto ao que se quer dizer.
- b) Há coisas que não se pode dizer, mas podem ser mostradas. Então, deve-se mostrar. (Mostrar o mostrável.)

c) Há coisas que não se pode dizer e nem mostrar. Então, deve-se calar. (É preciso calar.)
 Existe, na execução musical, algo próximo do mostrável: a interpretação musical, por exemplo. E há algo no plano do sentimento (a definição de saudade, por exemplo, não pode ser dada.) que não pode ser atingido pela linguagem verbal. E há, por outro lado, uma possível gravação eletroacústica realizada pelo próprio compositor, que pode ser um exemplo daquilo que pode ser dito e pode ser dito. Há de se cuidar para que o que se quer dizer, tenha significado.

E nesta aula, em particular, ele apresenta praticamente todas as metodologias e teorias que utilizará ao longo do curso – já discutidos, fazendo questão de citar Wittgenstein como pensador fundamental para a linguagem ao desenvolver essa tríade para compreendê-la.

Há ainda outros exemplos, mas o próprio leitor, ao percorrer os anexos, poderá se deparar com eles, mas é na primeira aula do primeiro semestre que essa relação é explicada e contextualizada no trabalho (ao longo da aula) e determina um padrão para as exposições do professor, em aula.

Há, ainda, uma aplicação da *Lei de Zipf* para a linguagem musical, fundamentando o pensamento do compositor Willy Corrêa quanto a seu modelo de comunicação: o compositor estaria se comunicando com o ouvinte quanto mais estivesse informando-o: dando-lhe novas informações. Na aula I_7, ao analisar o *Estudo op. 25, n.º 10*, ele estabelece as relações com essa lei:

Ele tinha um sistema de referência (restos do tonalismo), uma idéia (oitavas) e os motivos básicos “X” e “Y” mais as inversões desses motivos para movimentar as figuras. Na parte B ele usa o motivo “X” e “Y” mas, ao invés de fazer a divisão por três, faz por dois. O máximo de informação com o mínimo de material. Essa é uma lei básica da linguagem (lei de Zipf). Na linguagem verbal temos pouco mais de vinte fonemas para todas as línguas. Na música, a idéia corresponde a essa lei. Quem tem imaginação varia. Não repete.

Esta talvez seja a única vez que o nome “Zipf” aparece nas transcrições, mas uma incursão aos anexos e mesmo aos exemplos anteriormente transcritos para o corpo desta dissertação poderá revelar outras manifestações do conceito da *Lei de Zipf* na maneira de compreender de Willy Corrêa de Oliveira.

4. CONCLUSÃO

Um item com este título pode dar a impressão de que se tem, então, uma verdade absoluta, o corolário do problema. Ledo engano, pelo menos neste caso. A palavra conclusão, aqui, não tem outro sentido senão o de “encerramento”, “fechamento”. No entanto, neste ponto, é que a hipótese inicial - a de que o pensamento musical de Willy Corrêa de Oliveira tem por fundamento o materialismo dialético – deve ser demonstrada.

Ciente também está o autor de que, com o mesmo material (as transcrições do curso *Linguagem e Estruturação*), outras interpretações são possíveis. E também novas pesquisas. Portanto, este último item também terá subdivisões.

A primeira conterà relações dos dados colhidos nos dois capítulos de análise com as questões da filosofia marxista apresentadas nas *Leis gerais do método*. O segundo trata de possível continuidade do trabalho.

4.1 Resultados das análises das amostras

Conforme a metodologia e critérios adotados para a realização deste trabalho, conclui-se que foi possível alcançar os objetivos estabelecidos. Mostrar de que maneira a filosofia marxista fundamenta o pensamento sobre a Música do compositor Willy Corrêa de Oliveira. Para isso, fez-se uma busca nos registros escritos deste pensamento atrás de indícios que pudessem servir de

provas. Eles estão colocados no quarto capítulo e, embora ao identificar esses indícios, algumas relações com o marxismo já tivessem sido apontadas, este é o fórum próprio para elas.

Após estabelecer um padrão para as definições das leis do método marxista em *As leis gerais do método*, o capítulo quatro dá elementos para uma visão geral (panorâmica) do curso *Linguagem e Estruturação Musicais* (em *Primeira aproximação ao material de análise*). O que não se deve perder de vista é que, nesta dissertação, esse curso é percebido como uma manifestação sistematizada do pensamento de um compositor de música erudita nos séculos XX e XXI.

O próximo subitem trata dos fundamentos filosóficos dos diversos pontos de vista sobre a História de uma maneira geral e da música em particular, tentando relacioná-la ao marxismo. O seguinte trata da metodologia desenvolvida por Willy (?)¹⁶ para compreender a linguagem musical a partir de sua matéria-prima – falando de música a partir de coisas da própria música (em *As relações entre as propriedades da música e os parâmetros do som*). E por fim, o último subitem (*A prática e o rigor imaginativo*) estabelece relações entre as interpretações dos dados obtidos com a análise da partitura – a visão a partir da matéria-prima do fenômeno trabalhado – e outras teorias que complementam o pensamento do compositor.

O materialismo dialético, portanto, fundamenta a compreensão da linguagem musical por duas vias principais: a primeira, uma compreensão materialista dialética da História e da História da Música; a segunda, uma prática musical consciente.

A prática, provavelmente, como “princípio unificador”; de caráter mais abrangente que a História, já que se relaciona a ela como universalizadora das soluções musicais e da compreensão das bases materiais pelas quais se fez História. Alguém que trata com a linguagem musical

¹⁶ Não há como afirmar que o compositor em questão foi o criador desta maneira de relacionar os parâmetros do som às propriedades da música.

conscientemente nos três pilares desta prática (composição, interpretação, audição) pode ter uma relação com a produção histórica, e mesmo contemporânea, como alguém que faz; conhecedor das dificuldades e das engenhosidades contidas no discurso musical. Seria o que, em última instância, permite uma audição crítica e mesmo interpretativa das obras musicais (e artísticas em geral) mantendo um contato com a realidade – algo concreto: o material musical e suas relações com as Histórias e as Sociedades. A prática, portanto, seria o que dota o indivíduo de compreender e decodificar as relações entre sons e silêncios no fluxo temporal, o fenômeno musical. Principalmente a composição, já que ela é que permite o diálogo com os outros criadores mais diretamente.

A concepção materialista dialética da história, por outro lado, seria parte fundamental no jogo dialético: prática-reflexão-prática-reflexão-etc (princípio do conceito e transformador da prática), já que permite uma compreensão consciente do material musical e suas transformações ao longo dos diversos estágios das forças produtivas e/ou nas relações frutos da manipulação da Natureza (escala de ressonância dos harmônicos) também ao longo da História, pelos seres humanos. Permite, ainda, a relação entre a linguagem musical e a sociedade a qual ela pertence (no caso, a ocidental) e o entendimento de sua função em dita sociedade etc.

Neste sentido, a concepção materialista dialética da história (incluindo a da música) é fundamental na relação da hermenêutica com o pensamento estudado. Se, segundo Gadamer (1991), para se trabalhar sob a filosofia hermenêutica é necessária uma consciência histórica efectual, pode-se dizer que Willy a substituiu por uma consciência histórica de outra natureza. Mas não é só uma consciência histórica materialista dialética que une a hermenêutica ao marxismo, neste caso, mas também a prática. O compositor, o intérprete, ao ouvir uma música, ouvi-la-á como alguém que já experimentou as dificuldades de manipular e organizar sons e silêncios dando-lhes sentido. Então, poderá já ter tido a mesma idéia e reconhecê-la em outro

sistema de organização das alturas (já se disse mais de uma vez que J. S. Bach teve todas as idéias possíveis); ou, tendo consciência de como se organizam idéias musicais no tempo, reconhecê-las com maior facilidade - mesmo sem uma língua falada - por já ter experimentado esta prática. Também um compositor está aparentemente mais próximo de compreender outro compositor.

Quanto à semiótica, o argumento é ainda mais restrito. O que une essa visão semiótica da música desenvolvida por Willy Corrêa ao materialismo dialético é a prática, já que, se o significado de uma música está em sua estrutura, quem a conhece (a estrutura) é quem a constrói. Aprender, portanto, o significado de uma música, deste ponto de vista, é conhecer as relações que ela (a música) vai estabelecendo enquanto soa; portanto pelo menos a prática como ouvinte já aparece como fundamental.

Ambas as teorias têm relações com a fenomenologia que seus autores nem sempre deixam claras. Dentro do pensamento em análise, a fenomenologia entra quase como um apoio filosófico auxiliar - se é que se pode dizer isso do ponto de vista filosófico - como um método de observação do fenômeno, como as duas outras teorias discutidas anteriormente, porém com um caráter mais amplo.

Provar inequivocamente essa relação de maneira geral geraria, provavelmente, uma Tese em Filosofia. Mas no pensamento em estudo pode-se dizer que a fenomenologia entra como ponto de observação do fenômeno em busca de seu *eidos* – sua essência. Pode-se entender que, no caso de uma música, enquanto ela soa no fluxo temporal, uma investigação fenomenológica poderia observar que sua essência é uma combinatória de sons e silêncios e que todo o sentido do discurso se dá nas relações entre os dados (os sons e os silêncios). Que essa “organização de sons no tempo” pode ter características diversas de uma outra “organização de sons no tempo”. Que essa diferença pode ser - como se crê na música ocidental, neste caso – uma particularização

dessa característica geral: a polifonia, entendida como uma sobreposição intervalar que gera conseqüências no próprio material musical (caso da música ocidental) categorizando, portanto, uma determinada sorte de indivíduos. Observar, dentro desta categoria, ainda, individualidades sob a mesma ótica fenomenológica: diferentes polifonias.

Também o trabalho de Husserl (1949 e 1975) pode ser compreendido como um formador de consciência sobre a percepção (não apenas musical), mas também do próprio fenômeno Música. A busca por diferentes pontos de vista da linguagem musical – uma análise sobre a partitura, uma interpretação hermenêutica, uma explicação semiótica, outra lingüística, a determinação de um *eidos* e a manutenção deste “foco” acerca da organização como um ângulo possível, a biografia do compositor e o hábito de sugerir audições seletivas e diversas da mesma peça musical (como conseqüência de uma consciência sobre a percepção) – também pode ser considerada frutos de uma “aprendizagem” com o filósofo.

Assim, as investigações por meio dessas outras teorias na compreensão do objeto musical têm uma fundamentação fenomenológica, no pensamento em questão. Relacionar seus resultados e formar uma imagem consciente do objeto também pode ser considerado frutos da fenomenologia, já que esta trabalha, também, com as diversas relações para compreender o que se investiga.

Através da **prática** e da **consciência materialista dialética da História** é que, mais uma vez, encontra-se a ligação entre este conteúdo fenomenológico e o marxismo enquanto **filosofia**. A **prática** garante, no caso, a validação das teorias, a possibilidade de conhecer como quem faz (de dentro) o fenômeno, um diálogo mais concreto com os demais criadores/intérpretes, uma audição mais consciente dos problemas musicais etc. A **concepção materialista dialética** da História é fundamental na compreensão das transformações sofridas pelas “organizações de sons” e das diferentes conformações dos dados da Natureza ao longo dos diversos estados das forças

produtivas da sociedade ocidental; na possibilidade de compreender os mesmos dados em outras sociedades - buscando as relações da Música com as forças produtivas, a hierarquia social, a função de dita música (se houver) etc. Em movimento.

Esta concepção é fundamental ainda na compreensão de todos esses dados no momento atual e na tentativa de buscar uma maneira filosoficamente conseqüente de transformar essa realidade contemporânea. Por isso, o **rigor imaginativo** de Willy Corrêa de Oliveira – a imaginação na análise musical (a hermenêutica), o ponto de vista fenomenológico e semiótico completando-se e fundamentando essa imaginação – tem como fundamentação uma “visão geral do mundo” e é fruto de “uma conduta determinada” por essa visão geral; o que, no primeiro subitem do capítulo 4, se define como **filosofia**. Assim, a **filosofia marxista** é que organiza tal pensamento de modo a relacionar as diversas informações (Tudo se Relaciona), a buscar a dialética interna à própria matéria – o som (A Luta dos Contrários), entender que tudo está em movimento: mudança (Tudo se Transforma), na concepção de que a Música é uma prática social e que, por exemplo, um **sistema de referência** universalizante é uma conquista dessa prática social. Portanto, é o que dá unidade aos conjuntos de informações obtidos nos diversos ramos do conhecimento e na reflexão sobre a **prática** musical individual, em confronto dialético com a social.

Willy, portanto, formou suas conclusões sobre a linguagem musical (transcritas e apresentadas nos Anexos) a partir de uma concepção materialista dialética da Música, refletida, em última instância, em uma consciência histórica e em uma prática musical consciente.

Quanto à parte material da música: as relações entre suas propriedades e os parâmetros do som também são frutos dos resultados de uma investigação fenomenológica, porém residual. Ao entender a música como uma combinatória de dados, o compositor, por meio de sua prática e refletindo sobre ela, compreendeu as propriedades da música como categorias de formadores de

sentido (motivos, frases, formas, relações harmônicas, direcionalidades melódicas etc) e separou, não em compartimentos estanques, mas intercambiáveis, esses elementos, em relação às propriedades de sua matéria-prima: o som e seus parâmetros (altura, timbre, intensidade e duração). Ele compreendeu, portanto, materialista e dialeticamente as relações entre o elemento de origem (o som) e o resultado de sua manipulação com seu oposto (o silêncio) pelos seres humanos em uma prática social na História e contemporaneamente, refletindo sobre sua própria prática musical.

4.2 Propostas para continuidade do trabalho

Se a hipótese e os objetivos foram satisfeitos, o trabalho está, por hora, encerrado. Mas o material de análise não está esgotado. Muito ainda é possível encontrar nessas transcrições.

Talvez a mais importante delas seja a fundamentação da metodologia de análise e compreensão da obra musical a partir da relação com os parâmetros do som. Para isso, talvez fosse necessária a revisão de todos os conceitos sobre as propriedades da música (Campo de Tessitura, Tempo, Sistema de Referência etc), de modo a defini-los com coerência técnica e filosófica, ainda que para provar que as definições contidas nessas transcrições estão corretas – o que não foi uma preocupação deste trabalho. Estabelecer, ainda, uma fundamentação dessa possível teoria como fruto inequívoco da filosofia marxista, e assim por diante. Seria um trabalho longo e mais amplo que uniria mais profundamente dois ramos do conhecimento (a Filosofia e a Música).

Pode-se fazer, ainda, partindo-se dessa concepção materialista dialética, um trabalho mais agudo sobre a percepção musical, por meio da fenomenologia. A percepção musical como foco de um trabalho fenomenológico com fundo materialista dialético da História poderia ter interessante resultado já que, sabidamente, a História da Música também é uma História da percepção musical (ela também se transformou em relação com o material e a prática musical).

Outra alternativa seria analisar aspectos pedagógicos do trabalho em questão. Ou ainda “adaptar” a maneira de ensinar música para crianças, a partir de uma prática na sala de aula que permitisse uma reflexão sobre os problemas musicais. Também seria possível estudar o uso de uma concepção materialista dialética da História no processo pedagógico.

A seção sobre a problemática do material mostra a quantidade de informações que se pode buscar em uma fonte de pesquisa tão rica e sistematizada sobre a Linguagem Musical. Mas não é só para isso que serve este espaço.

Aqui também pode-se dizer que o materialismo dialético, para o compositor, professor e pensador Willy Corrêa de Oliveira é muito mais do que foi possível mostrar aqui. Willy utiliza-se do conceito de que apropriar-se dessa filosofia como *guia para a ação* e vivê-la verdadeiramente é “ir ao fundo das coisas”. Expor as contradições do fenômeno a nu e observando suas relações intrínsecas e extrínsecas, principalmente sendo contra o capitalismo. Ser marxista é, para Willy, antes de tudo, ser anti-capitalista com consciência, “mudando”, mas sem perder esse “norte”. E essa luta a favor de uma mudança social é claramente identificada nas aulas, quando ele nunca deixa de dizer os “nomes das coisas”: deixando claras as características, contradições e dificuldades do mundo capitalista.

Sua própria vida, sua história pessoal, é dialética; e esse poderia ser uma outra continuação do trabalho: uma biografia sem rancores, discutindo seu envolvimento com grupos revolucionários (como os Trabalhadores Rurais Sem Terra, por exemplo, cujo hino foi composto

por Willy e escolhido, dentre outros, como seu representante), em contraposição dialética com os movimentos de vanguarda dos quais tomou parte. Neste sentido, uma biografia com fundamentação materialista dialética, poderia ser uma visão diversa das encontradas hoje nos trabalhos desse tipo sobre ele.

BIBLIOGRAFIA

GADAMER, HG. **Verdad y Método** Ediciones Sígueme, Salamanca, 1991, 331p.

GRABS, M. **Hanns Eisler - a rebel in music**. Trad.: Marjorie Meyer. International Publishers, New York and Seven Seas Books, Berlin, 1976, 223p.

HINDLEY, G. **Larousse Enciclopedia of Music**. Reed International Books Limited, Slovenia, 1993, 576p.

HUSSERL, E. **Ideas Relativas a una Fenomenología Pura y una Filosofía Fenomenológica** Ed. Buenos Aires, México, 1949, 600p.

----. **Investigações Lógicas** Abril Cultural, São Paulo, 1975, 192p.

IKEDA, A. **Música Política: Imanência do Social**. São Paulo, 1995, 80p. Tese (**Doutorado**). ECA-USP Universidade de São Paulo.

KURZ, R. **Os Últimos Combates**. Ed. Vozes, Petrópolis, 1997, 394p.

LAROUSSE. **Grande Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa**. Ed. Nova Cultural, São Paulo, 1999, p.647.

LUKÁCS, G. **História e Consciência de Classe**. Publicações Escorpião, Porto, 1974, 378p.

MARCEL, L.A. **Bach**. Trad.: Luis Carlos de Lima Brandão. Livraria Martins Fontes Editora Ltda, São Paulo, 1990, 169p.

OLIVEIRA, W.C. **Beethoven, Proprietário de um Cérebro**. Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, 1979, 145p.

----. **Cadernos**. São Paulo, 1996, 52p. Tese (**Doutorado**). ECA-USP. Universidade de São Paulo.

PADILLA, A. **Dialéctica y Música: Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez**. Helsinki, 1995, 374p. Tese (**Doutorado**) (Sociedad Musicológica de Finlandia)

PAZ, J.C. **Introdução à Música de Nosso Tempo**. Trad.: Diva Ribeiro de Toledo Piza. Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1976, 527p.

PLEKHANOV, G. **A Arte e a Vida Social e Cartas Sem Endereço**. Trad.: Eduardo Sucupira Filho. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1969, 2 ed., 205p.

POLITZER, G.; BESSE, G.; CAVEING, M. **Princípios Fundamentais de Filosofia**. Trad.:

João Cunha Andrade. Ed. Hemus, São Paulo, 1995, 396p.

RAHN, E. Musique sans musique. **Musique en Jeu**, n.1, Paris, 1970, pp. 13-34.

RIZZO, L.C. **A Influência da Poesia Concreta na Música Vocal dos Compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira** Dissertação (mestrado). IA-UNESP. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2002, 252p.

ROSE, I.M. **Canto Gregoriano Método de Solesmes**. Rio de Janeiro, 1951, 248p.

SEEGER, C. **Studies in Musicology 1935-1975**. University of California Press, Berkley and Los Angeles, 1977, 357p.

SEVERINO, A J. **Metodologia do Trabalho Científico – Diretrizes para o Trabalho Didático-Científico na Universidade**. Ed. Cortez & Moraes Ltda., 2ed., 1977, 112p.

SIEGMEISTER, E. **Música y Sociedad**. Siglo Veintiuno Editores, Mexico D.F, 1987, 107p.

ZAMACOIS, J. **Teoria de la Música**. Editorial Labor S.A , Madrid, 1956, v.2, 193p.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)