

## “A Importância da Análise Musical para a Musicoterapia”<sup>1</sup>

Lia Rejane Mendes Barcellos

Musicoterapeuta Clínica. Mestre em Musicologia. Coordenadora e Professora da Pós-Graduação em musicoterapia da Graduação do Conservatório Brasileiro de Música. RJ. Professora convidada da Universidade Federal de Pelotas - RS, e da Universidade Católica do Salvador - BA. Membro do Conselho Diretor e Presidente da Comissão de Prática Clínica da Federação Mundial de Musicoterapia. Membro do Secretariado da UBAM e do conselho Consultivo do Comitê latino Americano de Musicoterapia.

Membro da Comissão Científica Internacional do X Congresso Mundial de Musicoterapia a se realizar em Oxford, em julho de 2002.

Conservatório Brasileiro de Música - Rio de Janeiro.

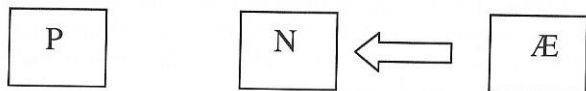
A dissertação elaborada como exigência do mestrado em música - área de concentração musicologia - teve como objetivo estudar a importância da análise musical ou da análise do tecido musical para a musicoterapia.

A escolha desse objeto de estudo adveio de quatro fatores principais:

- 1 - da importância que sempre atribuí à música em musicoterapia;
- 2 - da certeza de que se conhecer a música que se utiliza com o paciente ou da qual o paciente se utiliza - processos de recepção e de produção - é ter-se uma maior compreensão do processo e do paciente;
- 3 - da concomitância com a realização de um módulo de análise musical das músicas do GIM<sup>2</sup> e,
- 4 - da vontade de atualização numa área que se desenvolveu muito nestas últimas décadas - a análise musical.

Para isto comecei por decidir que eu estudaria a música nos processos receptivos ou estéticos, ou seja, na musicoterapia receptiva.

Assim, tendo claro o que se queria estudar - os processos de recepção musical num contexto terapêutico - considerei mais adequado utilizar o Modelo Tripartido de Molino que propõe a tripartição em três níveis relativamente autônomos: Poético, Neutro e Estético, respectivamente relativos aos processos de produção musical, à obra musical em si e aos processos de recepção musical. E destes, considerei a análise Estética Externa como a mais apropriada. Esta, parte das respostas dos ouvintes para buscar a pertinência na obra musical.



Realizei então uma pesquisa que objetivou estudar as respostas ao Noturno nº 3 de Lorenzo Fernández para piano. Escolhi esse compositor por três motivos principais:

1 - porque no ano em que iniciava esse mestrado, comemorava-se os 100 anos de nascimento do compositor;

2 - porque o curso de mestrado do Conservatório Brasileiro de Música se centralizava preferencialmente em Musicologia Brasileira e, por último,

3 - por uma preferência pessoal por esse noturno.

A metodologia da pesquisa foi adequada da que Delalande formatou e apóia-se no que o autor denomina “condutas de escuta” - a partir das significações que a obra adquire na recepção. Ele utilizou esta metodologia para a análise de La Terrasse des Audiences au Clair de Lune - de Debussy, enfatizando-se que se trata de uma escuta sem partitura. (1989).

Participaram da pesquisa 36 ouvintes, do sexo masculino e feminino, todos estudantes de musicoterapia, todos com formação musical em diferentes níveis, com idade entre 18 e 47 anos.

Os participantes estavam naturalmente divididos em quatro grupos que ouviram a obra em momentos diferentes, num mesmo espaço físico, sendo utilizada uma mesma gravação. Duas foram as propostas feitas: escrever livremente o que viesse à cabeça e escolher uma das colunas da Roda de Adjetivos de Hevner, 1937. (apud Bonny, 1978, p. 38).

A pergunta que permeou a minha pesquisa foi: será possível encontrar-se na obra musical a pertinência das respostas dos ouvintes?

A proposta que solicitava que os ouvintes escolhessem uma das colunas da Roda de Adjetivos de Hevner foi de certa forma desprezada por não ser imprescindível à pesquisa e a atenção foi concentrada na segunda proposta: a que solicitava que escrevessem livremente o que viesse à cabeça.

Assim, foram lidas todas as respostas de todos os ouvintes, e os aspectos comuns destas foram agrupados no que denominei “categorias”. As principais categorias que apareceram foram: a oposição e o movimento. A oposição apareceu nas respostas de todas as pessoas, ou seja, nas respostas de cada uma de todas as pessoas. Eram oposições em termos de espaço, de tamanhos, de tempo, de sentimentos e de sensações.

Depois de agrupar todos os aspectos comuns em categorias, fui buscar, a partir e através da análise musical, a pertinência destas no Noturno.

### A Análise do Noturno nº 3 de Lorenzo Fernández.

O estudo não pretendeu analisar toda a peça musical mas sim, apontar a pertinência dos resultados das experiências na obra em questão.

E, para isto, partiu-se do último compasso da peça, que é constituído por dois tempos, que complementam os três dos cinco tempos do primeiro compasso - a peça é escrita em compasso quinário.

Como a música neste estudo foi tratada como um ‘tecido musical’, fiz uma imagem do último acorde, do último compasso, como sendo um ‘cesto de fios’ que deram origem à trama sonora ou ao tecido.

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no II Encontro Nacional de Pesquisa em Musicoterapia. Curitiba, 2001.

<sup>2</sup> Nessa ocasião eu fazia uma formação no Método Bonny de Imagens Guiadas e Música - GIM, nos Estados Unidos.

Este último compasso foi considerado compasso zero, e este acorde pode ser interpretado de duas formas diferentes: como de 'sexta acrescentada' - Sexta de Rameau - ambíguo por natureza, ou como uma tríade com sétima.



Nos compassos um e dois o compositor faz a 'urdidura dos fios' para com eles trabalhar. Os dois fios iniciais, um que aparece na mão direita e o outro na mão esquerda, em intervalos de quinta, estabelecem **dois diferentes campos tonais**. A armadura da clave é omitida como para evitar instalar claramente uma tonalidade: na voz superior tem-se todo um caráter de Dó Menor. Já na voz inferior, o Mi b Maior parece ser o tom principal. Abaixo os compassos um e dois.



Aqui o compositor trabalha com cada fio sonoro num campo tonal e passeia durante toda a obra por diferentes escalas e modos o que, sem dúvida, manterá o clima de **oposição** estabelecido logo no início.

Ainda nestes compassos, além de a oposição aparecer no campo tonal, como foi visto acima, também se apresenta no rítmico através de uma polirritmia - três notas na voz superior contra duas da mão esquerda. E, como se isto não bastasse, o noturno é construído num compasso quinário, tendo, nesses mesmos compassos, dois tempos mais três para ter, logo a seguir, nos compassos 3 e 4, três tempos mais dois e assim oscilar entre essas duas constituições até o final da peça, além de passar por muitos outros compassos, tais como: 1/4, 2/4, 3/4, 6/4 e 7/4, 28 vezes o que, certamente, causa uma mudança no pulso e, sem dúvida uma grande instabilidade. Cabe lembrar aqui uma observação de Jourdain, que se refere ao esforço que o nosso cérebro deve fazer no sentido de se reajustar a mudanças de metro. (1997).

Mas, só no compasso três o compositor apresenta o tema. Este está também contido no último acorde - do intervalo existente entre a voz superior da mão direita e a voz superior da mão esquerda sai a 6ª - extensão do tema que



será repetido durante a peça sendo trabalhado com variações. Ainda poderia se ver como **oposição** o movimento descendente e ascendente do tema faz.



Este tema, na verdade é:



Este primeiro fio melódico é uma melodia circular, como uma *mandala*<sup>3</sup>, que se encerra em si mesma e que poderia ficar sendo tocada por horas a fio.



Também a categoria **movimento** apareceu com muita freqüência sendo que em sua maioria os movimentos eram circulares.

É necessário assinalar que a mão esquerda também apresenta um fio sonoro com movimento ascendente e descendente que pode ser considerado como oposição.



Ainda uma observação com relação às respostas que dizem respeito ao **espaço**. A maioria faz referência a espaços externos o que pode advir da utilização de grande extensão do teclado sem uma definição de regiões, e de falta de cadências ou de conclusão, deixando o espaço em aberto, sem delimitação.

No que concerne ao **tempo**, as respostas fazem referências ao passado, o que poderia ser explicado pela utilização de escalas modais; a estações de transição - primavera e outono - que seria um reflexo do caráter transitório com relação à tonalidade e, finalmente, a horas do dia como amanhecer e final de tarde, transição entre a noite e a manhã, e a tarde e a noite.

Mas como apontar a pertinência de sentimentos tão opostos que apareceram em respostas diferentes - tais como alegria e tristeza? A hipótese levantada é que estas diferenças possam advir das diferenças dos Níveis de Escuta, conceito elaborado por Barcellos e Santos em 1996. Os autores apresentam três

3 A mandala é um símbolo antigo e eterno que não tem começo ou fim e revela o progresso da psique". (Merritt, 1996, p. 32).

níveis de escuta que são: o que se refere a experiências pessoais; o que tem relação com a cultura na qual o indivíduo está inserido e aquele que advém das estruturas arquetípicas e universais.

Ainda há que se observar que a peça, que está construída em modelo ABA, apresenta uma grande oposição entre A e B, advinda principalmente da maior densidade sonora na segunda parte em relação à A. Uma outra questão importante diz respeito à oposição. Dizer-se que a categoria que mais apareceu foi a oposição é quase falar-se do óbvio já que a música é constituída de opostos. Estes são encontrados entre notas, entre andamentos, tensão e relaxamento, diferentes compassos e tonalidades, enfim, a oposição pode advir de todos os parâmetros da música. Como então dar conta dessa questão? A forma encontrada foi apresentando-se a análise de outra peça e verificando-se que também esta sendo constituída dos mesmos elementos não apresentou a oposição em nenhuma das respostas dos ouvintes. A outra peça analisada foi o 2º movimento do Concerto de Benedetto Marcello para oboé e orquestra de Cordas.<sup>4</sup>

Mas, não se poderia concluir esta apresentação sem uma palavra sobre o compositor e o contexto no qual o Noturno foi composto. Lorenzo Fernández nasceu em 1897 e iniciou seus estudos em 1917 sendo o Noturno da primeira fase da obra do compositor - 1919 - a qual caracteriza-se por certa ausência de brasilidade, harmonia complexa e emprego de bitonalidade. (Carvalho, 1997.) Ainda há que lembrar-se que este é um momento em que aparece o movimento Modernista Brasileiro, tratando-se de tempos de transição que antecedem o movimento da Semana de Arte Moderna, em 1922. Lorenzo Fernández está entre a influência do Impressionismo e do movimento nacionalista brasileiro.

Apesar de a pesquisa apontar para outros aspectos relevantes, estes deixarão de ser aqui inseridos por se ter um espaço limitado. Mas cabe, em caráter conclusivo, ratificar os aspectos já observados ao longo desta exposição: que os resultados mostram que a pertinência das respostas à escuta pode ser encontrada na obra, a partir da análise musical, e que a musicoterapia pode se beneficiar disto para uma maior sistematização, maior segurança da música a ser utilizada com o paciente e maior compreensão deste e do processo musicoterápico.

#### Referências bibliográficas:

- BARCELLOS, Lia Rejane Mendes. A Importância da Análise do Tecido Musical para a Musicoterapia. Dissertação de Mestrado apresentada ao Conservatório Brasileiro de Música. Rio de Janeiro. 1999.
- BARCELLOS, Lia Rejane Mendes e SANTOS, Marco Antônio. A Natureza Polissêmica da Música e a Musicoterapia. In: Revista Brasileira de Musicoterapia. Ano 1, Nº 1. Publicação da União Brasileira das Associações de Musicoterapia. Rio de Janeiro: 1996.
- BONNY, Helen. The Role of Taped Music Programs. In the GIM Process: Theory and Product. GIM monograph #2. Baltimore: ICM Books. 1978.
- CARVALHO, Ilmar. Em torno de Lorenzo Fernández. In: Contracapa do CD, vol.1. 1997.
- DELALANDE, F. La Terrasse au Clair de la Lune. Essai d'Analyse Esthétique. In: Analyse Musicale, nº 16. 3ème. Trimestre. Paris. 1989.
- JOURDAIN, Robert. Music, the Brain and Ecstasy. How Music Captures our Imagination. New York: William Morrow and Company, Inc. 1997.

<sup>4</sup> As partituras das obras analisadas não foram aqui inseridas pela limitação espaço. Encontram-se à disposição dos interessados com a autora deste artigo.