

Teoria e Análise Musicais: reflexões críticas sobre o ensino no Brasil a partir do pensamento de Koellreutter

Xxxx¹

¹xxx – xxxx-xx – CEP: xxxxx-xxx

xxxxxx@xxx.com

Abstract. *This paper is based on the contributions of the conductor and composer H. J. Koellreutter to develop a critical reflection on the teaching of musical theory and analysis in Brazil. Considering the relationship between musical terminology and aesthetic principles and worldviews from which the specialized terms arose, one proposes an approximation between the areas of theory and analysis, and the teaching of these academic disciplines, and related sciences (which the composer called Grenzwissenschaften) as aesthetics, history and sociology in a more integrated study that allows researchers, teachers and students to understand the social processes that made possible the construction of the terminology employed. For this, the German composer, naturalized Brazilian, already in the 1970s proposed a curricular change, linked to a conception of the process of knowledge construction, aiming at raising the students' awareness of their situation in society and in the world, as well as the liberation of their creative spirit through art and music.*

Keywords: *musical theory, musical analysis, music education, Koellreutter*

Resumo. *Este trabalho parte das colocações do maestro e compositor H. J. Koellreutter para desenvolver uma reflexão crítica sobre o ensino de teoria e análise musicais no Brasil. Considerando a relação entre a terminologia musical e os princípios estéticos e visões de mundo de onde surgiram os termos especializados, propõe-se uma aproximação entre as áreas de teoria e análise, e do ensino dessas disciplinas acadêmicas, e ciências afins (que o compositor chamou de Grenzwissenschaften) como a estética, a história e a sociologia num estudo mais integrado que possibilite a pesquisadores, professores e estudantes a compreensão dos processos sociais que possibilitaram a construção da terminologia utilizada. Para isso, o compositor alemão, naturalizado brasileiro, já na década de 1970, propunha uma mudança curricular, atrelada a uma concepção do processo de construção do conhecimento, visando a conscientização por parte do estudante de sua situação na sociedade e no mundo, bem como a libertação de seu espírito criador através da arte e da música.*

Palavras-chave: *teoria musical, análise musical, educação musical, Koellreutter*

1. Introdução

Em seu prefácio para o trabalho intitulado *Terminologia para uma nova estética da música*, Koellreutter (1915-2005) apontou o descompasso entre a nova imagem do mundo, surgida após as descobertas na área da física subatômica, e as ideias ainda dominantes no campo da estética. Para o compositor, a terminologia tradicional especializada tornou-se inexistente em relação aos novos conceitos, ao mesmo tempo que se mostrou inadequada para a descrição da nova realidade que as obras de arte contemporâneas, afinadas à essa nova realidade, expressam. Segundo ele, tais ferramentas de análise não dariam conta nem das obras atuais nem das obras do passado, pois seus preconceitos teriam impossibilitado uma apreciação estética mais ampla e uma interpretação mais profunda do significado das obras (Koellreutter 1990). Assim, voltando ao campo da música contemporânea, o autor observa que “diante de tal situação, inúmeros termos técnicos não servem ao novo campo de pesquisa e investigação transcendem a lógica tradicional” (Koellreutter 1990, 5).

Justamente para superar essa defasagem entre a teoria e a prática musical contemporânea, possibilitando à estética e à teoria musical definições mais claras, precisas e livres do binarismo do pensamento dualista¹, Koellreutter indicou um caminho: delimitar “o significado dos termos (...) de acordo com os princípios da lógica do pensamento moderno” (Koellreutter 1990, 6), que para ele seria aquele que superou o racionalismo cartesiano, conforme explicitado em sua correspondência com o prof. Satoshi Tanaka (Koellreutter, 1983)². Percebendo a conexão entre vida e arte, música e sociedade, som e silêncio, tomando por base um pensamento que chamou de arracional³, o compositor teve como meta neste trabalho sobre a terminologia musical levar à compreensão da obra como resultante de um processo de abstração da linguagem, observando como na obra de arte “a ideia é codificada por símbolos” (Koellreutter 1990:6), como “operações, relacionando esses símbolos, são definidas rigorosamente” (1990: 6).

Considerando a correalidade (“mitrealität”) que faz parte de toda obra de arte, Koellreutter (doravante HJK) buscava uma análise musical que fosse além da mera descrição objetiva do texto musical no que se refere à sua estrutura, forma e estilo. Em seu lugar, propunha, em suas aulas dedicadas ao tema, o que chamou de “análise fenomenológica”, que definiu como sendo um estudo interpretativo e subjetivo dos fenômenos musicais que levasse em conta a realidade ideológica que acompanha a obra de arte e, segundo ele, continua presente após sua criação⁴. Citando Max Bense, procurava demonstrar a

¹ Segundo o autor, o pensamento dualista implica “um modo de pensar e raciocinar que tem por base a existência de conceitos duais, interpretados como opostos que se excluem mutuamente” (1990: 41).

² Refiro-me à correspondência analisada durante pesquisa em curso, trocada entre o compositor nascido em Freiburg e o professor de literatura e língua alemãs na universidade de Meisei, em Tóquio, Satoshi Tanaka. Escrita originalmente em alemão, e traduzida para o português pela profa. Saloméa Ganelman foi publicada no Brasil com o título de **Estética: à procura de um mundo sem “Vis-à-Vis” (reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental)**, inspirando Tanaka a escrever um trabalho em alemão intitulado *Zwischen Ost und West* (1987), sendo ainda objeto de um outro projeto de publicação na Alemanha, para o qual Koellreutter escreveu um prólogo e preparou uma introdução. Nessas cartas, HJK (1983) aponta a necessidade de superação do pensamento cartesiano, destacando o modo como o pensamento japonês que caracteriza em seu diversos aspectos, poderia contribuir para a superação do racionalismo ocidental.

³ Segundo Koellreutter, o pensamento arracional não é contrário nem conforme o racional, mas o integra numa visão mais ampla, “incorpora o pensamento tradicional (racional e irracional num pensar integrador” (Koellreutter 1990, 15), que pode perceber quando os elementos contrários formam um todo e quando foram concebidos como opostos e excludentes.

⁴ Estas afirmações baseiam-se em anotações de aula realizadas pelo autor desse artigo em 25/08/1988. Com base em minha pesquisa atual, realizada na “Fundação Koellreutter” na UFSJ, através da qual comprovei

importância dessa correalidade, ao mesmo tempo que se baseava nas pesquisas de Leonard Meyer para mostrar a relação entre certas ocorrências musicais e os efeitos emotivos e sensoriais causados nos ouvintes.

Pode-se perceber a partir dessas colocações de HJK, que procurava compreender a análise e a teoria da música em suas relações com uma corrente estética ou com a ideologia vigente (que por vezes também chamou de “imagem de mundo”). Também a história da música e das artes e estilos adquirem grande importância em sua concepção, na medida em que para ele a obra seria resultante de um processo de abstração da linguagem, constituindo ainda numa forma de comunicação possuidora de uma dimensão social.

A problemática da dimensão social da arte aparece ao tratar do tópico estilo (Koellreutter 1990), que definiu como “um conjunto de características que une e, ao mesmo tempo, separa a produção artística de épocas, de países e de artistas (personalidades individuais)” (Koellreutter 1990, 54). Dentro desse tópico, o autor menciona a existência de estilos de épocas históricas, estilos nacionais e individuais. Seu aluno Nélio T. Porto, explica que se deve compreender, dentro dessa perspectiva do compositor, que “cada artista tem sua própria gramática, seja ela sonora, visual ou verbal” (2012), mas ao mesmo tempo, em cada época histórica haveria um grupo de artistas cujo trabalhos representariam melhor aquele momento, a visão de mundo dominante numa nação ou num período histórico.

A relação entre indivíduo e sociedade, objeto de várias reflexões por parte de sociólogos e de historiadores, bem como a questão da expressão individual do artista, também foram preocupações de HJK, estando presentes em diversas cartas escritas para Tanaka (Koellreutter 1983)⁵. Afinal, se para o compositor a obra é simultaneamente individual e social, seria preciso descobrir como realizar uma análise interpretativa das obras, considerando-as como resultantes tanto da expressão individual quanto de uma realidade social. Para isso, o autor utilizou a teoria da informação de Abraham Moles⁶ e a teoria da Gestalt baseada nas ideias de Köhler, Koffka e Wertheimer que circularam na Alemanha principalmente entre as décadas de 1920 e 1940⁷, segundo Jonas F. Cholfe (2009).

Assim, se por um lado HJK defendeu que o essencial da arte seria a informação, vista como “transmissão de algo novo e desconhecido” (Koellreutter 1990, 77), decorrente de uma “qualidade que surge do grau de imprevisibilidade dos signos e ocorrências musicais”, por outro lado, observou que essa “lei da raridade” (mencionada por Nélio Porto, 2012) não era

que o compositor possuía em sua biblioteca pessoal (doad a essa Fundação) os seguintes trabalhos de Max Bense e Leonard Meyer, suponho que tenha se utilizado dessas fontes em suas aulas:

BENSE, Max. 1965. *Aesthetica: Einführung in die neue Aesthetik*. Baden Baden: Agis Verlag.

MEYER, L. 1967. *Music, the Arts and Ideas*. Chicago: Chicago University Press.

⁵ Na quarta carta escrita por S. Tanaka, datada de 06 de agosto de 1975, há toda uma apresentação dos fundamentos da estética “kehai” japonesa. Segundo o professor, a necessidade do japonês de sentir a presença do outro e a busca por um convívio harmônico levam a um esquecimento do eu, em sintonia com os princípios do budismo. A investigação acerca da estética japonesa certamente contribui para que HJK relativizasse sua convicção acerca da arte como expressão do indivíduo, conduzindo-o posteriormente a uma reflexão acerca da relatividade dos valores em contextos como o brasileiro, nos quais percebe as diferenças interculturais dentro dos vários setores da sociedade (Koellreutter 1999).

⁶ Também na “Fundação Koellreutter” na UFSJ, encontramos a seguinte obra de Moles que fazia parte da biblioteca pessoal de HJK:

MOLES, Abraham. *Rumos de uma Cultura Tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

⁷ Em sua dissertação de mestrado Jonas F. Cholfe (2009) afirma que a Teoria a Gestalt procurou, através de uma ciência unificada, fazer uma ponte entre as ciências humanas e as ciências naturais, propondo uma ciência unificada que respondesse aos discursos sobre a “crise do conhecimento” que se espalharam pela Alemanha entre os anos de 1920 e 1940 e respondendo à necessidade de se estabelecer uma ciência “que compreendesse a dimensão dos valores e do sentido, isto é, as categorias relativas as manifestações propriamente humanas como a ética, a arte e o conhecimento” (Cholfe 2009, 7).

tão importante na arte e na música da Europa Medieval, nem na música e dança clássicas das sociedades não-europeias, como aquelas que conheceu na Ásia nas décadas de 1960 e 1970.

Procurando livrar-se de uma postura etnocêntrica, HJK historiciza o próprio conceito de estilo, ao observar que o termo aparece justamente na Europa no final do Renascimento, num contexto marcado pela ascensão do individualismo (Koellreutter 1968). Em palestras publicadas na Índia sobre a história da música europeia, o compositor procurou demonstrar como a emergência desse individualismo resultou de uma tomada de consciência do homem enquanto sujeito, pressupondo a compreensão do mundo e da natureza como objeto; também a ruptura da unidade estilística no período barroco é compreendida como parte de um processo que levou à descoberta da terceira dimensão (da perspectiva no campo da pintura e da tonalidade no campo da música)⁸. Fora da Europa, no entanto, o autor verificou que jamais houve tal preocupação com a raridade da informação, predominando o que considerou como “redundância”, uma qualidade que surge da repetição de signos musicais, que fazem parte de um repertório conhecido pelo público, sendo, portanto, responsável por uma comunicabilidade maior da música, que tanto no Japão quanto na Índia integra um conjunto maior de artes performáticas.

Procurando compreender a música clássica da Índia e do Japão, HJK criou, em seu trabalho sobre a terminologia musical, a categoria “música silenciosa” que definiu como sendo “aquela que não desvia a atenção do ouvinte da vivência daquilo que não soa, ou seja, o conteúdo espiritual” (Koellreutter 1990, 91), podendo utilizar-se de diversos recursos para atingir esta finalidade. O que importa destacar aqui é o esforço do compositor para compreender diferentes linguagens musicais, considerando seus contextos, ou sua correidade, como preferiu chamar. Neste sentido, na correspondência com o professor Tanaka, aparece novamente a concepção da música como uma abstração inserida na cultura de cada sociedade, traduzindo o modo de pensar do outro. É assim que a “música silenciosa”⁹ do Japão tradicional, aquela ligada ao zen-budismo e às formas teatrais clássicas como o teatro Nô e o Kabuki, foram vistas como ligadas às concepções de espaço e tempo predominantes no Japão antigo (que chamou de pensamento não dimensional¹⁰) ou mesmo à relação entre o eu e o outro nas comunidades japonesas (onde observou o predomínio de um pensamento e de ações descentradas do eu, voltadas para a comunidade).

Já ao referir-se à música do nosso tempo, HJK salienta que nela, aquilo que representa passado, presente e futuro é dado *en bloc*. Nela o ouvinte “descobre, durante sua audição, novos elementos e novas ocorrências musicais que, aparentemente, se sucedem uns aos

⁸ No texto original, HJK afirma: “In music, as a kind of reflection of the intense interest taken in space in that age, the so-called tonality emerged” (1968:9). E logo adiante observa como a consciência estilística da era barroca decorre de uma conquista racional de um universo agora fragmentado: “a world of man arose, an anthropocentric world, (...). From the security of the unity man-nature, man-God, man emerged into three-dimensional space” (Koellreutter 1968, 10).

⁹ HJK definiu a “música silenciosa” como sendo “aquela em que não se desvia a atenção do ouvinte da vivência daquilo que não soa, o conteúdo espiritual” (Koellreutter 1990, 91). Nessa música a monotonia é um efeito estético importante, pois nela o índice de elementos de redundância é bem alto, de modo a causar um efeito tranquilizador ou hipnótico na mente do ouvinte.

¹⁰ Já na primeira carta trocada entre HJK e Satoshi Tanaka, escrita pelo segundo em 02 de set. de 1974, há uma discussão sobre a questão da construção de um conceito de Absoluto pela metafísica grega e depois pela teologia cristã, possibilitando uma consciência dimensional entre homem-Deus ou homem-homem pelo “ocidental”, enquanto sua ausência no pensamento japonês, que prescinde do Absoluto, teria aberto mão do senso de dimensão e distância entre o eu e o outro, fazendo com que o japonês pense e sinta globalmente. Também as consequências disso para a relação entre vida e arte são tematizadas, tendo HJK observado em sua resposta, datada de 27 de novembro de 1974 que o japonês não separa vida e arte e por isso não se preocupa com a elevação da arte, nem com a profundidade dela.

outros, mas em realidade fazem parte de um campo multi-dimensional e multidirecional. A obra apresenta-se como um todo dinâmico e indivisível que necessita de interpretação, ou seja, (de) decodificação (Koellreutter 1990, 7). Para decodificá-la será preciso, então, realizar uma análise interpretativa que torne possível ao ouvinte penetrar no conteúdo espiritual, emocional e intelectual da mesma. Para HJK “analisar não quer dizer descrever e explicar uma obra musical, mas sim *participar* da interação entre o (seu) mundo sonoro e o mundo em que vivemos” (1990, 7). O autor poderia ter ampliado essa colocação, a partir do conceito de correalidade que utilizava, para colocar a análise também como processo de interação entre o mundo sonoro da obra e o contexto em que essa obra foi gerada (sendo ele qual for). De qualquer modo, antecipando os estudos de semiótica da música, ainda pouco comuns no Brasil naquele momento, HJK demonstrou, tanto em suas palestras sobre história da música (Koellreutter 1968) quanto na correspondência com S. Tanaka (1983), que compreendia a análise como um processo de decodificação de signos ou símbolos que devolveria a obra à realidade social em que foi gerada por meio de um processo de abstração.

2. O ensino de teoria e análise musicais dentro da proposta elaborada por Koellreutter de formação interdisciplinar de músicos profissionais

Em artigo intitulado “O Ensino da Música num mundo modificado” (Koellreutter 1997a), apresentado inicialmente no I Simpósio de Compositores, em 1977, HJK considerou a importância da música e da arte em geral na sociedade de massa tecnologia-industrial. Segundo ele, “a arte tornou-se um meio de preservação e fortalecimento da comunicação pessoa-a-pessoa (...)”, destacando seu papel como “instrumento do progresso, de soerguimento da personalidade” e como estímulo à criatividade (Koellreutter 1997a, 39). Considerando a arte como instrumento de libertação que possibilitaria ao homem vencer sua alienação social, sendo um “fator necessário e decisivo” para a superação do *status quo*, ela teria como missão “a tarefa de transformar critérios e ideias artísticos em nova realidade sobre o fundo das mudanças sociais” (1997a, 39). Assim, uma nova arte contribuiria para o estabelecimento de uma nova realidade. É neste sentido que a educação musical que preconiza, decorre da consideração do contexto global em que se realiza, numa perspectiva próxima daquela defendida por educadores preocupados com os aspectos sociais, políticos e culturais do processo de ensino-aprendizagem, como Paulo Freire e Lev Vigotsky.

Por conseguinte, a proposta de formação musical elaborada por HJK volta-se para aqueles que “estarão capacitados a encarar sua arte como arte aplicada – isto é, como um complemento estético aos vários setores da vida e da atividade do homem moderno – e para colocar suas atividades a serviço da sociedade” (Koellreutter 1997a, 39). A construção do conhecimento nessa abordagem, que Maria da Graça Mizukami chamou de sócio-cultural, é colocada em função da tomada de consciência da historicidade do educando (Mizukami 1986). Numa perspectiva interacionista de elaboração do conhecimento, “o homem é desafiado constantemente pela realidade e a cada um desses desafios deve responder de uma maneira original” (Mizukami 1986, 91). É assim que o desafio colocado pela sociedade de massa foi compreendido por HJK como algo que poderia gerar diversas respostas por parte do educando, de modo que pudessem modificar não só a realidade externa como também a interna, no sentido de um processo de conscientização. Para isso, seria necessário avançar na direção de uma educação musical que iria “proporcionar uma relação realística entre o estudo e as realidades da vida profissional e que iria preparar os jovens músicos para uma carreira de real relevância na sociedade em que vivem” (Koellreutter 1997a, 40). E ao mesmo tempo contribuir para a formação humana da pessoa, como observou Teca Alencar de Brito (2011b), ampliando “a percepção e a consciência, potencializando a possível

superação de preconceitos, de pensamentos dualistas e de posturas individualistas, dentre outras importantes questões em nossas sociedades contemporâneas” (2011b).

Como Brito destacou, o projeto educativo de HJK visava “a formação integral do ser humano”, o que, para o compositor, só pode acontecer “em contextos que respeitem e estimulem os alunos a explorar, experimentar, sentir, pensar, questionar, criar, discutir, argumentar” (Brito, 2011b). Esse projeto amadureceu depois do retorno do compositor naturalizado brasileiro após seu contato com a Índia e o Japão nas décadas de 1960 e 1970. A partir daí, mesmo nos cursos em que lecionou harmonia, contraponto, estética e análise – cursos voltados à formação ou aperfeiçoamento de músicos profissionais – o processo de ensino e aprendizagem “fundava-se no respeito à singularidade de cada aluno ou grupo, na construção de sentidos e significados, no desenvolvimento de um pensamento crítico e criativo” (2011b).

Além disso, deve-se destacar outro ponto de contato da atuação de HJK com a pedagogia de Paulo Freire: a criação de ambientes favoráveis à integração de prática e reflexão, buscando a conscientização, vista como uma aproximação crítica da realidade. Isto transparece não só nos relatos de seus ex-alunos, como na definição do termo consciência como “capacidade do homem de apreender os sistemas de relações que o determinam: as relações de um dado objeto ou processo a ser conscientizado com o meio ambiente e o eu que o apreende”, que não vê como uma aquisição de um conhecimento formal, mas como “uma forma de inter-relacionamento constante, um ato criativo de integração” (Koellreutter 1990, 29).

Em prol dessa aproximação crítica da realidade, HJK elaborou planos de trabalho e buscou organizar os currículos dos cursos de música. Na verdade, desde 1954 estivera empenhado na elaboração dos “Seminários Internacionais de Música” na Universidade da Bahia e na criação de um departamento de música nessa universidade, conforme atesta sua correspondência com Curt Lang¹¹, datada de 21 de janeiro de 1954. Conforme indiquei anteriormente, o departamento de música foi o embrião de um novo tipo de educação musical no Brasil, mas “a saída de Edgard Santos da reitoria desta universidade em 1961 afetara bastante a vida acadêmica, sobretudo das escolas de dança, teatro e música, que haviam recebido um grande apoio para desenvolver seus projetos interdisciplinares, conforme indica S. Nogueira Filho (xxxx 2016)”. O próprio HJK, posteriormente, em depoimento a Carlos Kater, mencionou a importância da parceria com esse reitor com quem compartilhava o interesse em reformular amplamente os currículos dos cursos de graduação (Kater 1997).

No estágio atual dessa pesquisa ainda não foi possível encontrar documentos que indicassem a estrutura do currículo do departamento de música da Universidade da Bahia, o que seria interessante para se buscar compreender a singularidade desse curso no contexto da época, algo que tem sido apontado pelos egressos desse curso. Mas no I Simpósio de

¹¹ No Acervo Curt Lang da UFMG, tive acesso à correspondência Koellreutter-Lange, onde encontrei algumas cartas em que ambos se referem à possibilidade do musicólogo naturalizado uruguaio assumir a direção do departamento de música da Universidade da Bahia. A carta de Koellreutter para Lange, datada de 21/01/1954 revela que aguardavam pela criação desse departamento e a vinda de Lange para Salvador. No trecho em que Koellreutter afirma: “O Sr. foi cogitado como diretor do “departamento de música” da Universidade na Bahia. Falei com o reitor e as autoridades responsáveis sobre seus problemas/questões, especialmente o da biblioteca. Porém, as pessoas se prontificaram a assumir o transporte da mesma. Inicialmente a inauguração do departamento tinha sido pensada para março. Eu trabalho desde já como convidado na Universidade da Bahia. Entretanto, por motivos políticos e outros foi decidido realizar primeiro os Seminários Internacionais de Música em julho, e se possível, começar em setembro. Peço, ao Senhor aguardar com paciência”.

Compositores ocorrido em São Bernardo, SP, logo após seu retorno ao Brasil na década de 1970, apresentou uma proposta bastante ousada para a época, considerando-se que o país vivia sob uma ditadura civil-militar. No artigo, publicado somente em 1997 e intitulado “O Ensino da Música num mundo modificado”, o professor propõe um curso básico de dois semestres, durante o qual haveria uma história comparada da música e dos estilos musicais, um curso de semiologia da música e uma disciplina semelhante à percepção musical (que chamou de treinamento auditivo) mas que não se limitaria ao estudo do repertório convencional dos conservatórios; seria uma extensão do curso de solfejo, mas incluiria o estudo das linguagens musicais do século XX e das músicas africanas e asiáticas, abarcando reflexões e debates sobre os conceitos de tempo dessas culturas musicais, sua utilização de microtons, variações rítmico-melódicas, heterofonia, modelos de forma variável, etc...A quarta disciplina desse “curso básico” foi chamada de “Terminologia musical” e trataria da definição dos termos técnicos da música ocidental e de linguagens musicais não-europeias num estudo comparativo, utilizando-se das contribuições daquelas que considerava como ciências afins – a estética, a história e a sociologia.

Somente após cursos esses dois semestres intensos o estudante começaria o curso especializado (com duração de mais três anos) no qual seriam oferecidas as seguintes disciplinas: teoria do texto musical (analítica e sintética), estudos analíticos e comparativos da história dos sistemas de estruturação musical, morfologia, estética comparada, música eletroacústica, estudo das formas musicais (morfologia), psicologia e sociologia das linguagens musicais e ainda oficinas teóricas e práticas de improvisação, música popular e jazz e de tradições musicais africanas e asiáticas.

Esse projeto ambicioso de HJK, mesmo se for visto somente em relação às propostas no campo da teoria e análise, contrasta visivelmente com a situação do ensino de teoria, análise e percepção atuais apontada por Mendes da Silva e Gustavo F. Benetti (ano). Segundo os autores, diversos problemas estão presentes nesse campo, dentre os quais destacam “o escasso referencial no ensino de Teoria e Percepção Musical” (2015), o que resulta em ementas, bibliografias e metodologias desatualizadas ou obsoletas” (2015). Segundo eles, os referenciais teóricos encontrados nas bibliografias dos cursos de teoria, percepção e análise “consistem em alguns poucos títulos bastante difundidos no Brasil, que tratam exclusivamente da música ocidental”. Mesmo no âmbito do que HJK chamou de “treinamento auditivo” e de percepção os autores salientam a dicotomia entre o trabalho melódico e o rítmico, sendo ainda recorrente o trabalho de modo separado dos dois parâmetros uma vez que estão fundamentados no guia teórico-prático do compositor Ettore Pozzoli (1873-1957), voltado para o ensino da leitura e do ditado rítmico, enquanto o estudo do solfejo melódico continua baseado no Método completo para divisão musical de Pasquale Bona (1916-1878), o que acaba por levar a uma dicotomia que, como observaram J. Mendes da Silva e G. F. Benetti, “pode ocasionar deficiências no entendimento da linguagem musical” (Mendes da Silva, Benetti 2015).

Outras críticas poderiam ser acrescentadas às desses autores, algumas delas já realizadas por HJK desde a década de 1940. Dentre elas cumpre apontar a falta de espírito de investigação e pesquisa no ensino, que o compositor via como indispensáveis a todo ensino artístico; a falta de diálogo com as ciências afins, gerando estagnação e reprodução e modelos do passado, muitos deles etnocêntricos, que impedem a abertura ao outro, a uma outra cultura musical que, por comparação, poderia contribuir no sentido do estabelecimento do processo de conscientização do estudante de sua situação social e da relação com a sociedade onde vive. Além disso, uma maior abrangência dos conteúdos, tal como propunha HJK visava sempre ao desenvolvimento de um trabalho relacional, questionador, transformador que estimula a criação”, como observou Brito (2011a:37). Para isso, o

compositor propôs não apenas uma mudança curricular, mas também a substituição de uma educação baseada na transmissão de conteúdos herdados, consolidados e muitas vezes repetidos, por um ensino que chamou de “pré-figurativo”¹², no qual o professor orienta e guia o aluno, “valendo-se do diálogo e de estudos concernentes àquilo que há de existir ou pode existir ou se receia que exista. Um sistema educacional em que não se educa (...), mas sim, em que se conscientiza e orienta os alunos através do diálogo e do debate”. Esperamos que o resgate das concepções de Koellreutter aqui apresentadas contribua também para uma renovação do ensino de teoria e análise musicais.

Referências

- Benetti, Gustavo F., Mendes da Silva, Jefferson T de Souza. 2015. Linguagem Musical e o ensino de graduação em música: contribuições para a atualização das disciplinas de teoria e percepção musical. Anais do XXII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/xxiicongresso/xxiicongresso/paper/view/1190/0>
- Brito, Teca Alencar de. 2011a. Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical. São Paulo: Peirópolis. 2a. ed.
- _____. 2011b. O Humano como objetivo da educação musical: o pensamento pedagógico-musical de Hans Joachim Koellreutter. Conferência apresentada no VII Seminário Latinoamericano de Educación Musical. Antigua, Guatemala. Disponível em: <http://www.galileo.edu..../13>
- Cholfe, Jonas F. 2009. As Implicações Filosóficas da Teoria da Gestalt. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, São Paulo.
- Kater, Carlos. 1997. Encontro com Koellreutter (entrevista realizada por Carlos Kater). Cadernos de Estudo: Educação Musical n. 6. São Paulo /Belo Horizonte: Atravez/EMUEMG/ FAPEMIG. 1- 9.
- Koellreutter, H. J.1968. Three Lectures on Music. Mysore: Prasaranga/ Myore University Press.
- _____. 1983. Estética: à procura de um mundo sem “Vis-à-Vis” (reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental). São Paulo: Novas Metas.
- _____. 1990. Terminologia de uma Nova Estética. Porto Alegre: Movimento. 2ª. Ed.
- _____. 1997a. “O Ensino da Música num Mundo Modificado”. Carlos Kater (org). Educação Musical: Cadernos de Estudo 6. São Paulo /Belo Horizonte: Atravez/EMUEMG/ FAPEMIG. 37-44.
- _____. 1997b. “O Espírito Criador e o Ensino Pré-Figurativo”. Carlos Kater (org). Educação Musical: Cadernos de Estudo 6. São Paulo /Belo Horizonte: Atravez/EMUEMG/ FEA. 53-57. Disponível em: http://www.atravez.or.br/ceem_6/espírito_criador.htm
- _____. 1999. Sobre o Valor e o desvalor da obra de arte. Estudos Avançados n. 13 (37). 251-260.

¹² O termo, tomado emprestado das artes plásticas se opõe ao figurativo, que diz respeito à representação de algo perceptivamente preestabelecido. Assim, o não figurativo se refere às formas sugeridas, delineadas, esboçadas. É neste sentido que HJK utiliza o termo pré-figurativo como um ensino aberto, livre de preconceções, onde o espírito criador pode se manifestar, tal como explica em “O Espírito Criador e o Ensino Pré-figurativo” (Koellreutter 1997b).

Mizukami, Maria da Graça N.. 1986. Ensino: as abordagens do processo. São Paulo: EPU.

Porto, Nélío T. 2012. Introdução à Estética. Disponível em: <http://worldsoundmusic.blogspot.com.br/2012/09/introducao-estetica.html>

xxx, xxx. 2016. xyz. Anais do XXVI Congresso da ANPPOM. Belo Horizonte/ UFMG. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/xxx>